

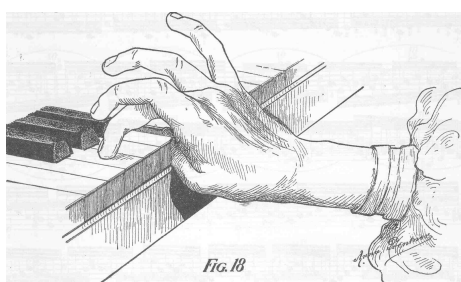
Jeu de piano sans force

*L'homme ne joue que lorsqu'il est entièrement homme, et il n'est entièrement homme que lorsqu'il joue.
(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 15. Brief)*

Le mot "jouer" est très beau, puisque jouer un instrument veut dire faire un avec lui. Quiconque ne joue pas avec l'instrument, ne le joue pas. (Robert Schumann)¹

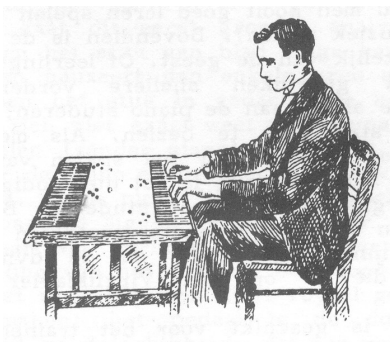
Et si tu ne veux pas, alors j'utilise la force

Le titre montre au premier coup d'oeil une association étrange de la force avec la musique. Il existerait une façon de jouer au piano qui demanderait de la force? Ça existe, et comme tout ce qu'une personne fait a une influence sur elle-même, ainsi cette technique a une influence sur le joueur. C'est pour cela que certaines carrières musicales finissent par des inflammations chroniques des ligaments, des problèmes massifs de dos ou bien chez les chanteurs par une grève des cordes vocales, maltraitées.



Du répertoire du pianiste maltraiteur

Frapper les touches comme avec un marteau (la frappe), pousser, presser, avec un „doigt éclair“ transpercer, se fraiser à travers le piano, se forer, taper dessus, l'attaquer, laisser tomber dessus un brad mort comme une pierre. Retirer la main avec accou comme d'une plaque brûlante. Une pièce sur la main! Un livre sous les aisselles! Fixer et contrôler, étrangler et tréssaillir, les épaules en haut, le dos raide et petrifié. À l'attaque!



Heureux, unis au piano silencieux

Qu'en ressort-il? Le piano sonne exactement comme nous le traitons, la forêt nous renvoie ce que nous y lançons comme appel. C'est pourquoi ça ne peut jamais vraiment bien sonner sous les mains du maltraiteur. Les facteurs de piano comme Bösendorfer ou Fazioli s'efforcent, malgré les maltraitances, de donner un „beau“ son. Mais je préfère écouter le propre son du pianiste sur un Steinway neutre. Pourquoi le maltraiteur fait-il cela?

Nous pourrions comprendre la maltraitance au piano comme un effort vain de vouloir réunir ce qui est séparé, comme un effort paradoxale, de vouloir unir la musique séparée et l'instrument séparé.

Malgré tout nous pouvons considérer que les maltraiteurs aiment la musique, ils y consacrent leur vie et sacrifient un nombre d'heure infini. Souvent les maltraiteurs font de la musique avec une âme très engagée,

¹ Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius Denk- und Dichtbüchlein. In *Der junge Schumann*, Leipzig 1910, S. 34)

avec beaucoup de tempérament et même délicatement. Mais toujours séparés, ça a une connotation tragique. Étonnant qu'ils n'aient pas renoncé depuis longtemps. J'écoutais un violoniste qui avait ouvert une restauration rapide.
Ça marche aussi autrement.

Pendant que nous chantons, ça chante en nous – d'une grande aspiration

Du répertoire de l'empathique

Tu peux caresser les touches (chopin: „*Caresser, pas frapper*“), apprécier le piano aimablement, aspirer les touches. Plonger dans le fond des touches, s'enfoncer. Embrasser le piano, le prendre dans ton corp. Travailler avec lui comme avec un partenaire. Le masser énergiquement. Lui tendre les mains. Détendre les sons, les libérer du piano, les laisser monter. Jouer „vers le haut“ au lieu de jouer vers le bas. Vibrer avec le piano, avec son rythme (comme quand on donne un élan à une balançoire, ça ne marche pas contre son propre rythme). Ne pas faire le son mais le laisser venir. Laisser le son se construire, pendant que nous le construisons.

Laisser la musique se faire entendre dans cet esprit demande d'être capable d'un certain dévouement. Parce que la musique vie de relations et de mouvements, elle n'est elle-même pas acoustique, à entendre avec les oreilles, elle fait le son d'un niveau plus élevé (et pas „le son fait la musique“). Dans le cas idéal la musique joue en nous pendant que nous jouons. Sans que nous soyons avec elle, nous ne pouvons pas la rendre audible.

En réfléchissant aux conditions préalables pour faire un, se posent très vite des questions de base, qui touchent à l'essentiel. Parce que nous ne pouvons pas seulement bouger les doigts, ou „effectuer“ une partition. Nous nous livrons tout entier en tant qu'homme à la pratique de la musique, et il n'y a là rien qui reste en dehors.

La grande aspiration de l'homme a pour but, dans un sens large, d'unir ce qui est séparé, et ça s'applique aussi à la musique et à l'instrument. Chaque musicien cherche ou a cherché une fois à sa manière l'unité avec la musique, l'instrument et l'auditeur, que ça joue, que ça coule sans peine, sans dérangements de dedans ou de dehors. Chaque personne qui joue un instrument avec enthousiasme ou bien chante, a déjà connu des moments, où faire de la musique devient soudainement facile et parfait. Malheureusement ces moments sont toujours trop courts et arrivent sans qu'on ne s'en aperçoive. Une branche sympathique de la recherche aujourd'hui se penche sur ces conditions, entre autre l'expérience du flux „the flow“ et comment on peut arriver à le vivre plus souvent.²

L'union avec ce qui est séparé arrive à l'âge adulte après des moments douloureux de séparation. La séparation a un sens, elle permet la conscience et la liberté. Sans être séparé du monde personne ne pourrait se retrouver comme individu indépendant et libre. Acceptons la séparation entre le musicien, l'instrument et la musique pas seulement par nécessité, mais voyons là une chance! Parce que pouvoir et devoir librement trouver son propre chemin vers la liberté est une bénédiction. Nous ne pourrions acquérir nos propres connaissances, nous ne pourrions rien comprendre, sans concrétiser les deux possibilités: être séparé (comme état donné) et être un (comme but d'un chemin). Le maltraiteur aussi cherche l'unité, mais avec les méthodes non adaptées du pouvoir et de la force, qui renforcent tous les deux la séparation.

L'accès au piano est-il coupé, le pianiste sombre quasi forcément dans plus de contraintes et de violences ou dans des résignations craintives. Dans la pièce stagnante entre joueur et instrument règne un cloaque de sentiments musicaux.

Technique et assiettes

Ce qui conduit la musique de l'inaudible à l'audible se nomme technique. Les mouvements de la technique vivante sont de telle sorte, que les mouvements internes de la musique se retrouvent en eux, peuvent se réincarner en eux dans une certaine mesure. Les mouvements du joueur et ceux de la musique se superposent. Les rapports internes et les tensions de la musique (ex: les rapports des intervalles) se ressentent physiquement dans la technique vivante. Les relations, tensions et résolutions de la musique viennent se superposer à ceux du joueur.

Pour cela la technique n'est pas de la mécanique, ou bien de la vitesse et de l'agilité extérieur, même si ces derniers aident et appartiennent à la technique. *Téchne* (ancien grec) veut dire aptitude à l'art. En son temps, le très imparfait Cortot avait une technique bien meilleure à celle du parfait Pollini, ses sons „transportaient“ beaucoup d'inaudible. Les phrasées de l'orchestre sous la direction du grand Furtwängler étaient

² Csikszentmihalyi, Mihaly (1995): *Flow. Das Geheimnis des Glücks*. Voir aussi <http://www.ueben-im-flow.de/>

imparfaites, mais vivantes et captivantes, celles sous le parfait Karajan, souvent vides et mortes. Le pauvre Alexis Weissenberg avait une technique complètement machinelle. Karajan s'en réjouissait. Il ne peut pas y avoir une technique qui ait du sens, séparée de la musique. Parce que celui qui pratique d'abord la mécanique morte et ensuite l'utilise dans la musique, a pratiqué quelque chose qui se pose comme un corps étranger entre lui et la musique. Il reste séparé de l'instrument, la musique „ne traverse pas“, elle ne peut pas s'incarner. Beaucoup de professeurs promettent à l'élève: pratique d'abord les gammes, les accords, devient un peu comme une machine, la musique vient plus tard. Elle ne vient pas, ou bien seulement, autant que l'élève peut la laisser traverser seul. Cela s'appelle alors „don“, et parce que le don ne s'apprend pas, l'essentiel de ce qu'est la musique, c'est très pratique, n'a pas besoin d'être transmis. Ces professeurs affirment que la technique est là pour la musique. Mais la musique ne vient pas. Ainsi, la technique est là pour elle-même et pour un public qui admire au plus des doigts rapides.

L'auditeur rentre bredouille. Imaginez, vous allez au restaurant. Vous payer d'avance, l'assiette vient, belle et précieuse, mais vide. C'est absurde? Pas du tout. Parce que c'est ainsi pour beaucoup de concerts. Les gens payent, mais l'âme et l'esprit ne sont pas nourris. Physiquement non plus – là je pense au violoniste dans sa restauration rapide. Ne fait-il pas plus pour l'humanité?

Tôt ou tard les arnaqués se détournent de ces manifestations.

Il y a encore beaucoup de gens qui soupçonnent la musique de pouvoir les nourrir.

Heureusement que l'accès à la musique et ses forces ne dépendent pas de la justesse avec laquelle elle est jouée. Même la musique mal jouée peut encore à travers elle-même nourrir. Je trouve que l'on remarque cela en particulier chez Bach, qui, il me semble, paraît être en ce qui concerne l'instrument et le jeu des plus insensibles.

Concrètement au piano

Quand les touches sont perçues comme le prolongement des doigts (Peter Feuchtwanger), alors le fossé entre le joueur et l'instrument est surmonté. Alors l'instrument en entier peut être perçu comme le prolongement du corps. Les grands maîtres d'autrefois ne jouaient pas *sur* le piano mais *dans* le piano. Ils ne le travaillaient pas artificiellement comme séparé de l'extérieur, mais chantaient avec lui comme avec leur propre voix.

Notre instrument le plus important lorsque nous pratiquons est notre attention au touché. Nous pouvons diriger notre attention dans différents domaines

Nous pouvons

- sentir l'instrument: les touches, leur chemin jusqu'au fond de la touche, la résistance, la détente, le repos au fond de la touche.
- sentir la vibration du marteau, comme lorsqu'on donne de l'élan à une balançoire, ce qui va seulement au rythme propre de celle-ci, cela veut dire être sur la même longueur d'onde avec elle.
- écouter le son, écouter la pièce et sentir.
- vivre les mouvements: tout naît de mouvements, aussi les sons. Avant le son, pendant le son, après le son, entre les sons nous pouvons apprendre à percevoir les mouvements ou bien les procédés.
- percevoir ses propres mouvements de doigts, mains, brads, épaules, dos, de respiration etc... L'arrière plan de tous mouvements est silence, calme. Avant, le son vit un calme comblé. (où est la musique? D'où nous vient-elle?)
- utiliser les mouvements de façon économique: jouer avec la bonne tension au bon endroit au bon moment.
- comment commencer? Plutôt pas: „à vos marques, prêts, partez!“, plutôt d'un mouvement qui est déjà longtemps là avant le premier son et qui continue ensuite.

Peter Feuchtwanger décrit merveilleusement, comment le début d'un morceau de Mozart s'est produit sous les mains de Clara Haskil:

J'étais assis au piano quand je lui dis: „Clara, j'ai des difficultés avec le début du concert de Mozart en Sol Majeur KV 453“. Là, elle me pousse impatientement du banc et me dit: „Mais ça ne commence pas!“, et pendant qu'elle s'assoit, cela s'est produit, on ne sait comment. Le brad a simplement glissé dans les touches. Ça n'a jamais commencé et jamais fini, c'était simplement un mouvement dans l'univers. Le début de Clara Haskil vint du mouvement. Il n'y avait pas de commencement. (Feuchtwanger, S. 27)³

On peut appliquer cela à chaque note. Il vient d'un mouvement dans l'univers, il ne commence pas en un point. Seul la note, comme événement physique, commence en un point, la musique non physique est déjà là avant sa naissance et aussi après le son.

³ Peter Feuchtwanger, *Klavierübungen*. London, Wertheim und München, 2004

Déclaration d'amour à l'eau

La vague la plus simple nous montre un mouvement idéal. Elle est en tout point de vue parfaite, elle s'étale de façon cohérente, détendu et toutefois en suivant les lois, donnée et ouverte à tout ce qui vient, créant l'équilibre entre tension et détension, entre rondeur et surface, entre cercle et ligne, parfois puissante et pouvant même déplacer des pierres, parfois bien vivante et dansante.

Aussi, la goutte peut devenir source d'image inspiratrice, devenir un idéal. Sous tension, elle garde sa forme, elle tombe à un moment, en cet instant il y a une secousse, quelque chose de soudain arrive, une interruption dans la continuité courante. La manière dont cela se produit peut être utilisée comme exemple pour des mouvements de jeux. On peut essayer de laisser tomber une note comme on le ferait avec une goutte d'eau.

La musique a souvent été comparée à une rivière, par Furtwängler par exemple, qui a comparé une symphonie de Beethoven à une rivière et ses différentes qualités. Aussi la vie humaine peut être comparé à l'image d'une rivière.

Heraklit „Panta rhei“-„tout coule“. Cette phrase peut être un sujet de méditation efficace et est capable de rendre la technique au piano plus vivante de dedans en dehors.

Comme avec l'eau, nous pourrions suivre François d'Assise et sa déclaration d'amour aux plantes, aux mouvements souples du chat, la vue de l'aigle, concevoir la façon soignée et minutieuse avec laquelle la vache assimile la matière.

Dans chacun de ces exemples *une idée devient idéal* et peut réveiller des forces lors de la pratique.⁴

Naturellement cela pareil bizarre, de vouloir apprendre plus d'un chat pour la pratique au piano que d'un livre. Mais essayez, ça aide vraiment.

„J'avoue ouvertement, je ne sais pas comment je fais“

a dû dire Arthur Rubinstein. Nous ne savons pas aujourd'hui, comment pousse un brin d'herbe, le secret du vivant n'est pas encore éclaircie.⁵ Il ne peut être éclaircie avec la façon de penser mécanique d'aujourd'hui. Ce qui est mort comprends ce qui est mort, le vivant ne peut pas être compris par ce qui est mort, seulement par ce qui est vivant. Dans la mesure où la musique de Rubinstein était vivante, elle ne pouvait pas être comprise de façon matérialiste. Ce que veut dire être „vivant“ en musique, devient l'objet d'une dissertation spéciale. Comment comprendre le vivant, fait parti d'une science futur qui ne fait que commencer, une science qui ne nie plus l'action de l'esprit, mais qui veut essayer de l'étudier et de l'accueillir.⁶

Ici suffisent quelques allusions.

Essayez d'appliquer les propriétés de ce qui est mort et vivant à la musique.

Mort

Les éléments sont isolés

Persistance ou délabrement

Lourdeur

Effet de point à point (physique)

La vie n'est pas intégrée dans ce qui est devenu mort.

Le temps est un facteur extérieur

Vivant

Corrélation des parties, des formes, métamorphose du tout, transformation, construction

Légèreté

Action de rayonnement (force cosmique)

Ce qui est mort est intégré à ce qui devient vivant

Le temps est un élément intérieur du vivant

Les grands maîtres sont des exemples merveilleux, mais pas forcément les grands professeurs. Combien de fois disait-on „faites-le comme cela!“ Peut-être en ajoutant pour encourager „c'est donc facile“. Ça avait l'air facile. Mais le „comment“ restait inaccessible.

Il existe aujourd'hui une sorte de formation du mouvement et de la tenue dans un parcours professionnel musicale (Alexander, Feldenkrais usw.), et c'est bien comme cela. Parce que si tout dans la vie naît du mouvement et se transforme suivant un procédé, alors cet aspect ne peut être ignoré impunément. La formation au mouvement, qui est la plus proche de la musique, ne s'est malheureusement pas encore établi dans la formation musicale: l'eurythmie.

En outre, le Zen du grand est joué depuis quelques décennies un grand rôle pour les musiciens et les profes-

⁴ Rudolf Steiner *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten, Kapitel „Bedingungen“* „Chaque idée qui ne devient pas un idéal, tue dans ton âme une force; chaque idée, qui devient un idéal, donne la force de vivre.“

⁵ Kathrin Passik u. Aleks Scholz, *Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt. Kapitel "Leben"* Reinbek 2008, S. 124

⁶ Rudolf Steiner, *Geheimwissenschaft im Umriss, Kapitel Wesen der Menschheit* Jochen Bockemühl u.a., *Erscheinungsformen des Ätherischen*, Stuttgart 1977

seurs qui cherchent. *Zen*, le livre très impressionnant d'Eugen Herrigels dans *l'art du tir à l'arc* est toujours très chaleureusement recommandé aux étudiants. Face au regard technique de l'ouest qui est orienté sur une maîtrise mécanique et unilatérale, les impulsions de l'est peuvent être vécues comme une libération et une fécondation. Si le passage à l'ouest est le meilleur chemin pour nous européens, je me permet avec tout le respect que je dois aux grandes traditions spirituelles d'en douter. Aucun grand maître au piano n'a joué juste comme ça, sans entremise de sa part. C'était et ce sera toujours un tissage respiratif intérieur d'activité personnelle et de réception.

Que les maîtres ne savaient pas, comment ils le faisaient (nous le sous-entendons pour les autres maîtres aussi), nous montre, que le chemin de l'enseignement et de l'apprentissage est encore long.

Vocabulaire du séparé:

L'attaque (plus joli en français touché ou touch en anglais)

L'expression (qui presse ici? Dentifrice?). Encore pire le mot très apprécié lors des examens

La volonté d'expression (elle ou il voudrait, mais pas dans la musique...)

Interprétation (pense à la musique, mais pas dans la musique...)

Sensible (sent, mais ne peut pas...)

Fréquence mécanique, appareil à jouer, appareil à chanter (l'homme machine – pas vraiment un idéal musical)

Temps sportif – à qui le plus vite et le plus fort? 1000 sons en combien de secondes? Qui saute sans frôler la barre? Qui joue la Fantaisie de Don-Juan le plus merveilleusement? En particulier les passages effrayant qui sautent? Sincèrement, je n'aurais rien contre de pouvoir aussi jouer la Fantaisie correctement...

Vocabulaire de l'aimant:

crescendo – naissant, pas forcé (dicton africain „l'herbe ne pousse pas plus vite lorsque nous tirons“, alors laisser pousser, aussi se laisser grandir, alors *forte* devient fort, pas seulement bruyant). Heinrich Jakoby: „Laissez grandir les basses!“ Les sons grandissent-ils? Ou bien qu'est-ce qui grandit entre, avant et après les sons? Ça vaut la peine de rechercher. Que veut dire „vivant“ en musique?

Vivo, vivace vivant, vif. La traduction „rapide“ est trop banal.

Aria, Air – Pas seulement chanson ou morceau à chanter, mais mot pour mot aussi air. Mais quoi comme air?

Accord – pas seulement un ensemble de son, mais d'accord, en français „d'accord“, d.h. „Accord, d'un même accord“.

Animato, con anima – animé et vécu.

Con amore.....!

Vidéos et documents son

Alexis Weissenberg joue Petruschka de Trawinski. <http://www.youtube.com/watch?v=1aTDn93Mhso>

<http://www.stefanabels.de/petr1.mp3> Chaque PC joue Strawinski comme Weissenberg, mais encore beaucoup plus vite et encore plus exacte. Personne ne bat l'ordinateur.

De l'autre côté **Artur Rubinstein** avec Liebestraum de Franz Liszt. Il n'y a rien à redire, le morceau romantique doit être joué autrement que le joue Strawinski, le plus moderne, ou bien un nouveau temps demande un autre jeu. C'est pas une raison pour transformer l'homme en machine!

<http://www.youtube.com/watch?v=nkXOrkeZyqQ>

Pour comparer **Lang Lang**. Il s'exprime sûrement beaucoup, ou bien on devrait dire il se presse *en dehors*?

Mais qu'est-ce qui est réel et où est la part de show? <http://www.youtube.com/watch?v=ubVVSWHkx8&feature=related>

On peut jouer Strawinski autrement.

Wladimir Horowitz: <http://www.youtube.com/watch?v=SOuBhEbu8zk>

Emil Gilels: <http://www.youtube.com/watch?v=ENKotrOpNsM&feature=related>

Connaissez-vous le vol du bourdon de Rimski-Korsakoff? Entre-temps les bourdons velus se sont transformés en insectes de fer tueurs, en tout cas pour ce qui est de la version de Cziffra, en fait le morceau original

est tellement beau.

„Shredding the piano“, **Yuja Wang** Yula Wang détruit impressionnement le Steinway.

<https://www.youtube.com/watch?v=-yZPrboTkY>

Connaissez-vous **Moritz Rosenthal**?

Malheureusement sans image, un enregistrement avec seulement le son. Rosenthal, élève de Franz Liszt, joue Nouvelle étude en La# Majeur de Chopin. C'est l'enregistrement le plus beau que je connaisse.

Rosenthal crée le temps, il ne se soumet pas au temps qui tique, il est maître du temps. Chez lui vous pouvez aussi bien observer comment, l'activité propre et le laisser-faire respirent ensemble. <http://www.youtube.com/watch?v=ZltBrjyyOPY&feature=related>

Edwin Fischer et **Wilhelm Furtwängler** jouent Brahms (concert pour piano en Si Majeur, 2^{ème} partie)

Ecoutez le calme sacré, dans lequel ça afflue. Ou bien un flux, derrière lequel se tient le grand calme. Incroyable, cet enregistrement se déroule en période de guerre, 1942.

<http://www.youtube.com/watch?v=Ek45BNZsy90>

Wilhelm Furtwängler dirige l'ouverture Egmont de Beethoven. Ici vous entendez les fameuses „imprécisions“. <http://www.youtube.com/watch?v=ONDQHSy7aEs>

Comparez 5 versions du Nocturne de Chopin op. 27,2

Maurizio Pollini <http://www.youtube.com/watch?v=6cxkLZoEFEk>

Moritz Rosenthal <http://www.youtube.com/watch?v=3ECn-oe3bOQ> à partir de 4.31

Josef Hofmann <http://www.youtube.com/watch?v=8cw1YqjaR7I&feature=related>

Dinu Lipatti http://www.youtube.com/watch?v=dZ_XsVcCtTM

Solomon Cutner <http://www.youtube.com/watch?v=m8sodC0Thj4&feature=related>

Stefan Abels 2009
(Traduit de l'allemand par Sylvia Giering)