

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 16

Artikel: Punctum saliens : pensées sur la musique [à suivre]
Autor: Richter, C.H. / Willy, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068471>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



PUNCTUM SALIENS

Pensées sur la musique.

I. Une certaine hiérarchie doit exister parmi les maîtres et cela surtout dans les écoles de musique; car, il est impossible que tous possèdent à fond le vaste domaine de l'art et du savoir. Pour cette raison-là, reconnaissons une autorité, étudions et perfectionnons-nous.

II. Le son chanté pénètre davantage, par ce qu'il est la vie, et qu'il dégage une chaleur qui passe sans intermédiaire d'un organisme à un autre. Le son instrumental est par lui-même froid et indifférent et a besoin pour se soutenir de ce qu'on appelle communément « le feu de l'exécution ».

III. Le choix des morceaux est une tâche difficile pour le professeur de musique. Que de fois n'exige-t-on pas trop des élèves et combien rarement, au contraire, a-t-on à se plaindre de modération sous ce rapport-là! Les morceaux destinés à être joués en public doivent surtout répondre exactement à l'intelligence artistique, à l'habileté technique, à l'âge, au sexe, aux doigts et à la mémoire de l'élève.

IV. Elèves pianistes! Quand vous avez des accords à jouer avec les deux mains, frappez-les ensemble, tenez-les fermes pendant toute la durée du temps indiqué et, pour terminer la sonorité, levez les deux mains en même temps. N'oubliez pas ces trois moments: frapper, tenir, lâcher. La plupart des amateurs n'observent pas cette règle et frappent la main gauche avant la droite, comme il est facile de le remarquer. Mais pourquoi pas la droite avant la gauche? Peut-être est-ce un mouvement instinctif qui pousse à construire un accord de bas en haut, comme un édifice? Ou ne serait-ce qu'une simagrée, une affectation de mauvais goût, de jouer en arpèges et de frapper en dernier lieu la note mélodique? Quoi qu'il en soit, cette mauvaise habitude donne au jeu quelque chose de peu sûr et de peu distingué.

V. Jouez d'abord lentement. Il est impossible de bien jouer rapidement ce que l'on ne peut pas exécuter lentement. Les enfants apprennent d'abord à marcher pas à pas; plus tard ils se mettent à courir.

VI. Que n'a-t-on pas écrit sur la meilleure ma-

nière de poser les mains sur le clavier! La chose est pourtant bien simple: puisque le clavier s'étend en ligne droite et que les pointes des doigts forment à peu près un demi-cercle quand la main repose à plat, celle-ci doit s'étendre vers les touches et la ligne qui passera par les pointes des doigts devra être droite. Pour y arriver, les trois doigts longs du milieu se raccourciront en s'arquant comme une voûte, et le pouce qui est trop court tendra à s'allonger par une flexion du poignet. La courbure des trois doigts du milieu sera encore accentuée par la fait que le cinquième doigt doit être aussi légèrement arqué. Voilà donc la position normale de la main fixée. Quant aux cas spéciaux, se rapportant aux nuances du toucher, à l'accentuation dynamique, il va sans dire qu'ils nécessiteront chaque fois une position particulière de la main.

VII. Il est bon d'accompagner son élève sur un autre piano, soit qu'on joue le même morceau, soit qu'on improvise un accompagnement. L'élève se laisse guider par ce fil conducteur, suit instinctivement l'accentuation, imite même les mouvements de la main et des doigts, etc. Mais que l'accompagnement se taise dès que l'élève est de force à s'en tirer seul. Ce qui est pernicieux, c'est de jouer la même mélodie sur le même piano, dans les octaves supérieures. Généralement, cela détruit la pensée du compositeur et ressemble à un ravaudage musical. S'il n'y a pas d'autre piano, que le maître se place à la gauche de son élève et frappe, quand il le juge bon, une basse fondamentale qui complètera les maigres sons de l'élève.

VIII. Les gammes de « si majeur » et de « sol dièse mineur » envisagées au point de vue technique sont loin d'offrir la même difficulté. Si majeur est facile et sol dièse mineur difficile. Pourquoi? Parce que l'image de la suite des touches de si majeur se grave facilement dans la mémoire, tandis que celle de sol dièse mineur est difficile à retenir à cause des fréquents passages des touches blanches aux touches noires. C'est pourquoi il faut examiner son clavier avec attention et apprendre à voir ses gammes avant de les jouer. L'image des touches successives propre à chaque gamme doit être connue par cœur et à la fin les doigts doivent savoir les trouver sans le secours de la tête.

IX. Falkenberg a écrit beaucoup, et de bonnes choses, sur l'emploi de la pédale; Alf. Quidant beaucoup moins et cependant trop encore. En tout cas, il y a une observation que je n'ai trouvée ni dans l'un ni dans l'autre, c'est que la pédale doit être complètement abaissée. Il ne faut

pas peser *un peu* sur la pédale mais tout à fait ou pas du tout. Il arrive parfois, avec les vieux pianos, qu'un léger coup de pédale correspondant à l'élévation partielle des étouffoirs de feutre qui couvrent les cordes, donne au son une coloration étrange, nasillarde et tout à fait désagréable. Ce qu'il y aurait de mieux, c'est que le mécanisme de la pédale fût construit de telle sorte que, à gauche comme à droite, on ne pût pas s'en servir à moitié.

X. En face d'un bon élève, je suis aussi un meilleur maître, tant il est vrai que le contact d'un esprit plus développé nous stimule même à notre insu. Rien n'est déprimant comme des rapports forcés avec un être qui, individuellement parlant, flotte dans un demi-sommeil, qui s'ennuie, et ne s'intéresse à aucune idée quelque peu vivement. Cette influence va si loin qu'elle est sensible même dans la correspondance, et que je tâche au moins de ne pas envoyer à des personnes intéressantes les lettres ennuyeuses que j'écris à des indifférents.

XI. On peut comparer l'exécution d'un morceau de musique où manque l'accentuation à une écriture sans pleins ni déliés qui s'allonge en traits partout semblables les uns aux autres.

XII. On dit souvent que les Anglais n'ont pas de talent pour la musique. Erreur et injustice ! Il faut avouer, cependant, qu'un des côtés de la culture musicale est négligé chez eux : c'est l'éducation du sentiment rythmique. Que l'on me montre un élève anglais qui, dans l'op. 14, n° 2 de Beethoven, sache jouer les mesures 18-35 de la 2^{me} partie du 1^{er} mouvement, et je retire mon jugement. Il est rare que l'on trouve une jeune miss sachant faire concorder les rythmes binaire et ternaire, tels qu'ils se rencontrent dans cette sonate. L'une d'elles prenait même des crises de nerfs quand elle arrivait à cet endroit, et sa maîtresse m'assurait que, malgré toute son application, l'élève n'arriverait jamais à jouer le dit passage d'une façon irréprochable.

XIII. Dans une chaîne de montagnes on remarque surtout le point le plus élevé, le sommet. Il en sera de même dans une phrase musicale formée d'un passage ascendant et descendant ; la note principale considérée comme le sommet de cette montagne de sons devra être accentuée et mise en lumière. En gravissant la pente, les derniers pas sont moins rapides ; il y a perte d'énergie comme si la respiration devenait difficile : on joue *ritardando*. A la descente, les premières mesures sont aussi ralenties, imitant les mouvements d'un bloc de rocher qui roule d'abord en bonds espacés et allongés, puis plus vite pour

ralentir sa course au moment de toucher le but.

XIV. Nous avons des cartes de géographie en relief. N'arrivera-t-on jamais à noter la musique de manière que les hauteurs des accents soient devant nos yeux avec leurs valeurs respectives ? Plus d'un Chimborazzo se dresserait imprévu, tandis que la musique la plus simple s'étendrait comme un terrain onduleux coupé de collines. Quant à la musique plate, à la musique de plaine, elle n'existe pas. Gravissez donc les hauteurs ! plus haut vous serez, plus la vue sera belle.

XV. Il est rare que les garçons jusqu'à 16 ans et les jeunes filles jusqu'à 14, exagèrent l'accentuation rythmique. Aussi peut-on la charger un peu sans inconvénient. Mais, quand un adulte met dans son jeu de l'enflure et de l'emphase, il est de rigueur de faire observer strictement la mesure. Rien de meilleur alors que le frein du métronome, car l'excès du sentiment se traduit, non seulement dynamiquement, mais aussi rythmiquement.

XVI. Dans certaines phrases, par exemple dans la seconde mélodie de la III^{me} sonate de Weber, op. 49, mesures 57-78, 1^{re} partie, l'exécutant a une occasion remarquable de placer un accent qui est inévitablement et irrésistiblement expressif. Il est vraiment impossible de *mal* jouer ce passage, sous peine d'être, au point de vue musical une *bûche*.



Là, un joueur délicat se gardera modestement d'une accentuation ordinaire et lourde. Les accents agogiques sont préférables aux accents métriques, c'est-à-dire une légère extension de la valeur des notes, préférable à une pression plus forte. Voir à ce sujet les explications du docteur Riemann.

XVII. Ne demandez donc pas aux doigts de résoudre un problème que la tête même n'a pas saisi ! Ce n'est qu'après compréhension complète d'une série de sons que l'on peut songer à l'interprétation au moyen des doigts. La pensée va alors jusqu'au bout des doigts, même jusqu'au

bout des pieds, car dans le maniement de la pédale ceux-ci doivent agir avec un sentiment fin et délicat, car la pédale ne doit pas du tout être traitée comme un petit tabouret sur lequel les pieds reposent.

C. H. RICHTER.

(Traduction de Mlle E. Willy.)

(A suivre.)



LA VIE DU TÉNOR

LA mort de Duprez, que nous avons annoncée ces jours derniers, a évoqué dans la presse — c'était fatal — tout un monde d'anecdotes. Conter par le menu l'existence du ténor légendaire serait entreprendre l'histoire du drame lyrique depuis 1820. Il est extrêmement rare, en effet, de trouver un chanteur merveilleux, fournissant une carrière aussi bien remplie et aussi étroitement liée à tous les événements artistiques du temps.

En relations intimes avec les grands compositeurs de l'époque, il avait gardé d'eux les autographes, les compliments, les témoignages d'amitié les plus précieux et les plus flatteurs.

Il avait su acquérir également les bonnes grâces des personnalités les plus haut placées, à une époque où le préjugé contre « le cabotin » régnait encore dans toute sa force. Il fut l'enfant chéri de la plupart des cours de l'Europe et s'assit à la table de maintes têtes couronnées. Aussi était-il fort jaloué par ses camarades. Cette jalousie, s'il faut en croire la légende, aurait même coûté la vie à son rival Nourrit, qui, bien que très honnête homme et artiste convaincu, n'eut pas assez de grandeur d'âme pour supporter le triomphe de son rival dans *Guillaume Tell*, à l'Académie royale de musique. On raconte qu'à la suite de ce dépit artistique, Nourrit se précipita, à Naples, où il était en représentation, du haut d'une rampe d'escalier.

* * *

Il ne faudrait pas cependant s'imaginer, d'après ce qui précède, que la vie d'un ténor à la mode est toujours semée de roses. C'est au prix d'un travail acharné et de privations de toutes sortes qu'il acquiert en général la gloire et l'argent. Que d'études, que de vocalises, que d'exercices fastidieux et fatigants avant d'acquérir la souplesse

de voix nécessaire ! Une simple anecdote suffira à en donner une idée.

Porpora, le compositeur fameux, avait pris en amitié un jeune élève, dont les ressources vocales l'avaient de prime abord charmé. Il lui demanda un jour s'il se sentait le courage nécessaire pour suivre sans mot dire et sans se décourager la route qu'il allait lui tracer, quelque ennuyeuse que celle-ci pût lui paraître. Sur la réponse affirmative du jeune homme, il prit une page de papier de musique et y traça toute une série d'exercices, gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, sauts d'intervalles, trilles et appoggiatures et traits de vocalisation.

Pendant une année entière, cette simple feuille de musique occupa seule l'élève et le maître ; l'année suivante y fut encore consacrée, et la troisième n'apporta aucune modification à cet enseignement peu varié. L'élève commençait à murmurer : « Tu m'as promis l'obéissance passive, lui dit Porpora ; tiens ta parole ou je t'abandonne. » La quatrième année s'écoule, la cinquième suit, et l'éternelle feuille est toujours l'unique objet des constants efforts du maître et de l'élève. Enfin, la sixième année apporte quelque variété aux leçons. Sans abandonner les exercices primitifs, Porpora y joignit cependant quelques leçons d'articulation et de diction. Puis un beau jour le professeur dit à son élève stupéfait : « Va, je n'ai plus rien à t'apprendre : la gloire sera ton partage ; car dès aujourd'hui tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde entier. » Porpora disait vrai, car ce modèle des disciples n'était autre que le célèbre Caffarelli, qui remporta sur toutes les scènes de l'Europe les plus brillants succès.

* * *

Le ténor a deux registres : la voix de poitrine et la voix de tête. Avec la première, il monte assez généralement jusqu'au sol aigu ; il prend alors la voix de tête pour donner les notes les plus élevées. Cependant certains ténors donnent le *la*, le *si*, l'*ut* et même l'*ut* dièse en voix de poitrine. Duprez, qui vient de mourir, ainsi que Nourrit, se sont fait remarquer par la puissance avec laquelle il donnaient l'*ut* naturel, et l'on se souvient du foudroyant *ut* dièse de Tamberlick. Mais à quels soins ne sont pas astreints les chanteurs qui peuvent arriver à donner ces notes si en dehors du registre de la voix humaine ordinaire !

Le ténor est difficile à trouver et encore plus difficile à conserver : c'est l'oiseau rare, le *rara avis* des anciens. Son organe délicat réclame des