

Michel BENHAÏEM

Concert-lecture

« Musiques brèves »

Pièces pour piano de

Beethoven, Schumann, Brahms, Debussy, Webern

19 janvier 2004

Les moments où M.B. est au piano sont signalés entre parenthèses

M.B. ouvre la séance en jouant la *Bagatelle op. 119, n° 10* de Beethoven- « Voilà! dix secondes, une ligne de musique : je n'ai pas pu trouver plus court... »- et enchaîne avec deux pièces un peu plus longues, l'une de Schumann (*Bunte Blätter, n° 4*), l'autre de Webern (*Variations op. 27, n° 2*)...

« Voilà le champ des pièces que je souhaite jouer et faire entendre. Mon objet c'est la brièveté en musique, que j'envisage à travers des pièces qui vont de Beethoven à Debussy : je m'intéresse à la pièce brève comme **genre**, un genre qui comporte des œuvres de Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Debussy, Schoenberg, Webern.

Après n'avoir eu qu'une place marginale dans la musique, les pièces brèves se sont constituées en genre musical à part entière, un genre qui est même devenu central chez certains compositeurs (Schumann, et dans une certaine mesure Debussy). Pourquoi cette évolution et pourquoi ce désir de faire bref ? Y aurait-il une autre **qualité** du temps musical, induite par la brièveté ?

Ni philosophe, ni musicologue, je suis interprète : mon propos n'est pas d'apporter un « savoir » sur ces pièces mais de faire entendre un certain nombre d'œuvres qui me tiennent à cœur, avec l'idée que c'est la musique elle-même –chaque pièce avec sa beauté propre- qui répond aux questions sur le « comment » et le « pourquoi » de la brièveté.

Je parlerai des œuvres sous l'angle de la brièveté, mais d'**autres** approches sont possibles ; j'en parlerai avec mes propres mots mais d'**autres** mots sont possibles. Je pense qu'il n'y a pas d'équivalence facile, pas de congruence entre les sons et les mots, qu'il n'est pas très simple de parler de musique ; c'est une des raisons pour lesquelles je m'y essaie...

Dans mon approche progressive des pièces (quatre étapes), je procéderai d'abord à un **repérage** de leur durée et de leur statut ; j'examinerai ensuite leur **caractère** (entre « légèreté » et « profondeur »), puis leur **déroulement** ; j'en viendrai enfin à la **matière sonore** et au sentiment de brièveté induit chez l'auditeur.

I – Repérage : durée et statut.

Il faut distinguer trois choses : la durée mesurable (et variable), l'appartenance au genre des pièces brèves (en opposition au « long » et à des formes longues comme les formes « sonate » ou « thème et variations ») et le sentiment de brièveté.

Je vais maintenant vous jouer une des quatre ballades de Brahms, qui sont une œuvre d'une jeunesse déjà mûre (3^e *Ballade*, *op. 10*) : ce sera la plus longue des pièces jouées ce soir (quatre minutes). Elle est dite « brève » car c'est une « ballade », une pièce dont la forme est simple et peu développée, à l'inverse des formes longues. Et si elle peut paraître assez longue à l'écoute, elle apparaît bien comme brève dans l'ordre des quatre ballades : notée comme *Intermezzo* (ce qui « vient entre »), elle fait irruption dans un ensemble très long (vingt-cinq minutes...) ; sa figure rythmique de base est elle-même « brève » (pour autant que cela peut être dit d'une figure rythmique), elle est coupante, elle tranche, elle introduit une rupture dans l'ordre de l'ensemble des quatre ballades. C'est une pièce abrupte, vive et sombre à la fois ; elle faisait l'admiration de Schumann qui parlait d'une « page démoniaque, vraiment splendide ». Je vais l'interpréter en jouant un peu de ce qui la précède et un peu de ce qui la suit... (...)

La question du **statut** des pièces se pose surtout au début, chez Beethoven. S'agit-il de pièces achevées ou d'esquisses (ou d'ébauches, de croquis) ? Chez Beethoven, parce que l'on est à la naissance du genre, on trouve les deux, et les deux dans un même recueil. Il a écrit trois recueils de Bagatelles, et c'est seulement dans le troisième, l'*Opus 126*, que toutes les pièces ont un caractère d'œuvres achevées (et ces petites pièces sont vraiment de grandes œuvres). Au début, Beethoven tenait sur elles des propos ambivalents, les baptisant « bagatelles », les qualifiant de « petites choses », ou de « pièces faciles et agréables ». Il a essuyé le refus d'un éditeur frappé par la coexistence de deux types de pièces, les unes comme jetées sur le papier, les autres extrêmement travaillées, et par le contraste de ces « petites » pièces avec les « grandes » œuvres du compositeur (sonates, symphonies). On peut imaginer Beethoven, grand improvisateur, improvisant la pièce jouée tout au début (*Bagatelle*, *op. 19*, n° 10)... Cette pièce, que je joue à nouveau, est notée *Allegro* (avec allégresse) ; c'est l'avant-dernière du recueil. (...)

On a parfois le sentiment que Beethoven « s'amuse » : dans une autre bagatelle (*Bagatelle*, *op. 33*, n° 7), la dernière d'un autre recueil, il y a deux idées que je vais vous faire entendre au piano (...) Sur ces deux idées, Beethoven procède par répétition. La première figure est elle-même répétitive, et ne subira que de légères variations au fil de la pièce ; la deuxième joue sur

les registres de l'instrument (très fort, puis très doux dans la résonance de la pédale...)Beethoven joue visiblement avec les timbres du piano). L'agencement de cette pièce évoque un comique de répétition, appliqué à un matériau très mince.

(...).

II – Caractère : entre légèreté et profondeur.

1 – Légèreté.

La veine humoristique inaugurée par Beethoven se poursuivra : je joue le début de *Minstrels*, une pièce de Debussy dont le titre fait référence au music-hall américain du début du siècle ; elle a un côté pochade, semble écrite assez vite, et présente un caractère burlesque qui n'est pas si fréquent dans les préludes de Debussy .(...)

Les pièces comme celle-ci sont, plutôt que des esquisses, des pièces à matériau simple . Elles se présentent comme des pièces qui ne prêtent pas à conséquence: elles sont « légères », je veux dire enjouées, ou aimables, ou comiques. La pièce brève est volontiers légère à l'époque classique (jusqu'à Beethoven), ce qui après tout peut satisfaire un certain bon sens : on peut se dire que ce qui dure peu ne devrait pas peser lourd et qu'à l'inverse il faut du temps pour atteindre la profondeur. Mais cela va changer, et déjà chez Beethoven.

2-légèreté **et** profondeur.

Je vais jouer la *Bagatelle, op. 126, n° 5*. L'opus 126 est le dernier recueil de *Bagatelles* de Beethoven, et aussi **sa dernière œuvre** pour le piano (qui est donc, c'est à noter, un ensemble de pièces brèves et non une sonate, la dernière, l'op.111, ayant été composée quelques années auparavant)... Cette petite bagatelle d'une page commence par une mélodie toute simple, qui va devenir une petite danse, puis la danse se tend jusqu'à un accord unique, poignant : il y a ici comme un drame qui affleure, puis tout cela se résorbe, et on entend une dernière fois la mélodie du début, dans l'aigu, en apesanteur. Tout un monde en une page de musique.

(...)

Une alliance miraculeuse de légèreté et de profondeur. La légèreté réside ici à la fois dans le côté « aimable » de la mélodie et dans le fait de dire beaucoup avec peu ; le trait est léger, l'émotion est profonde. Rien n'est imposant, la musique vient nous parler à l'oreille. Cette esthétique de la concision est sans doute l'essence de la bagatelle beethovénienne. Il y a là un renversement de sens : on dit peu **et** on dit plus. Cette bagatelle préfigure le Schubert des *Moments musicaux* , mais aussi, au XXe siècle, Webern : le minimum de sons, le maximum

d'intensité ; concision extrême d'un art qui vise à l'épure. Je joue le début de la troisième des *Variations* op 27 de Webern (...)

3 – Profondeur.

Le renversement se poursuit à l'époque romantique où la brièveté va devenir le lieu par excellence de la profondeur ; la brièveté ajoute à la profondeur comme elle ajoutait à la légèreté. Cette petite chose que le compositeur nous fait comme ça, « comme ça lui vient » peut être celle où il va au plus profond de lui-même justement parce qu'il la fait « comme ça lui vient ». Cette immédiateté n'est bien sûr qu'apparente car ces œuvres sont extrêmement travaillées : il ne s'agit pas d'esquisses, c'est le fait d'une esthétique, d'une façon de concevoir le rapport à la musique.

La pièce brève peut alors devenir le lieu où se dit l'ultime parole ; ce fut le cas avec Schumann qui, quelques semaines avant de perdre la raison et d'aller se jeter dans le Rhin, écrivit les *Chants de l'aube*. Je joue le premier de ces *Chants*, qui est marqué par une gravité sereine, des dissonances sans tension qui évoquent un apaisement étrange. On a le sentiment dans cette œuvre que Schumann est sorti de lui-même pour goûter la paix d'une aube à la clarté incertaine
(*Chants de l'aube*, n° 1)...

Je vais maintenant vous jouer une pièce de Brahms au moins aussi étrange : l'*Intermezzo*, op. 116, n° 5 . Brahms indique : *Andante con grazia et intimissimo sentimento* (avec le sentiment le plus intime). L'intimité, on peut souhaiter la préserver ou la partager, mais le plus intime reste souvent caché des autres et même de soi. Cet *Intermezzo* est une des pages les plus secrètes de Brahms ; c'est une danse lente avec un balancement fantomatique, des harmonies troublées, un morceau de musique qui semble clos sur son énigme. Brahms disait : « Même un seul auditeur est de trop »... (...)

Plusieurs questions se posent à partir de là.

1. Quel est le «sens» de la musique ? Si on ne sait pas par avance que Brahms indique pour cette pièce le « sentiment le plus intime », on entendra certes à l'écoute de cette pièce beaucoup de choses, et des choses étranges, mais va-t-on se dire qu'elle exprime précisément cela : le plus intime sentiment ? La musique **imprime** en nous des sensations, des émotions, c'est un fait; je suis d'autre part convaincu qu'elle « **exprime** » ; mais qu'exprime-t-elle ? Exprimer pour la musique, c'est transformer, faire œuvre là où il y a des affects, passer ou faire passer à une autre réalité, et aussi bien masquer des affects désagréables et

peut-être les vaincre. L'intimité de Brahms n'était probablement pas agréable ; elle était au moins troublée.

2. Mais que recouvre le mot « intimité », que désigne le vocabulaire du sentiment ? Le sentiment se diffracte ; on a un seul mot (« intimité ») pour désigner en fait tout un processus, une somme d'états. C'est tout le discours qui pourrait faire sens pour traduire l'épaisseur interne d'un sentiment en son mouvement . Or je suis convaincu que, par-delà les mots, il pourrait y avoir une correspondance entre le mouvement de la musique et celui du sentiment qui est à la source d'une œuvre comme celle que je viens d'interpréter, correspondance à laquelle l'auditeur est plus ou moins sensible, dont il est plus ou moins conscient. Ainsi sur l'intimité pour le moins troublée de Brahms, je risquerais bien quelques mots (en dépit de mes réserves...) pour repérer son déploiement dans cette pièce : une interrogation angoissée, des élans, un apaisement, une fêlure, le tout dans une sorte de clair-obscur.

Après ces questions, une réponse, celle de Brahms : il a parlé de ces *Intermezzi* comme de « berceuses de sa douleur ». Ces pièces allient douleur et sérénité, et l'on ne peut douter que la musique, sa musique, soit le lieu où ses sentiments passaient, s'exprimaient, se transformaient. D'autre part Brahms, qui fut un compositeur de grandes formes, qui a composé des sonates dans sa jeunesse, ayant atteint la maturité de son art n'a plus écrit pour le piano que de petites pièces (les trente *Intermezzi*). C'est un renversement complet par rapport à l'époque classique. Pour Brahms, grand pianiste-compositeur, à l'instar d'ailleurs des autres compositeurs évoqués aujourd'hui (à l'exception de Webern), le piano était un interlocuteur, était en fait le confident et les *Intermezzi* sont une manière de journal intime du musicien.

III – Déroulement.

1 – Deux instants ?

Comment la durée est-elle occupée ? Je reprends l'*Intermezzo, op. 116, n° 5* de Brahms... On y entend deux choses assez distinctes : un premier élément, puis une sorte de « réchauffement » (quelque chose de plus lyrique), et ensuite un retour au premier élément avec un léger changement : soit A-B-A'. Néanmoins le motif du milieu se présentant plutôt comme une variation du premier, on peut se demander s'il y a vraiment deux instants : cette pièce est en définitive d'un seul tenant.

2 – L'instant.

a) Répétition.

Dans Schumann, la répétition l'emporte nettement sur le changement. Je rejoue le début de *Bunte Blätter*, n° 4 dans lequel il y a une idée qui est stationnaire, horizontale... Dans une deuxième partie, cette idée va essayer de « monter », d'aller ailleurs... Cette tentative n'aboutit pas, on revient à la fin à l'idée stationnaire : cette pièce est immobile. Elle est suivie d'une autre qui a l'air d'être tout le contraire d'abord parce qu'elle est extrêmement rapide alors que la première est lente ; elle comporte deux éléments... Des coups sourds interviennent, qui deviennent de moins en moins sourds... Tout cela se répète fiévreusement jusqu'à exaspération, la répétition accusant le fait qu'il n'y a pas d'autre idée possible ; cela bute sur l'idée fixe jusqu'à l'explosion finale, avec une désagrégation rapide du motif. Je joue maintenant *Bunte Blätter*, n° 4 et n° 5 (...)

La première pièce est immobile et dans la dernière, qui ne fait que passer, il n'y a ni avant ni après, seulement l'urgence d'un présent qui submerge. Ces pièces montrent, à la façon de Schumann, ce qu'est l'essence de la pièce brève : c'est une musique de l'instant. Les termes pour la désigner sont frappants : on a d'abord eu « bagatelle » qui indique une espèce de hors-jeu de la musique; ensuite d'autres termes indiquent une sorte de hors-temps : chez Schubert « moment » musical, « impromptu » (fait dans l'instant, sans préparation), *intermezzo* (ce qui vient entre), « prélude » (ce qui vient avant) : on n'est jamais « dedans »! La pièce brève est toujours située en dehors du temps « normal », qui est régi par des formes longues : le temps évolutif du discours musical, avec une construction en plusieurs parties, une direction, un développement, et surtout un travail sur les idées de départ, sur un matériau initial. Voici les premières notes de la *Cinquième Symphonie*, à partir desquelles Beethoven fait tout le premier mouvement de la symphonie en transposant, en travaillant cette matière simple... On ne trouve pas cela dans les pièces brèves. Schumann était le spécialiste de l'instantané selon le principe : une idée, une pièce ; les pièces sont juxtaposées (*Bunte Blätter* signifie « Feuilles multicolores »). Schumann avait « trop » d'idées et ces idées parfaites en leur exposition première, n'appelaient pas de développement. Schumann, qui avait la brièveté fiévreuse a pu composer les *Kreisleriana*, oeuvre immense, en quatre jours .

b.L'instant éternisé.

Schumann éternise l'instant dans le premier des *Chants de l'aube* joué tout à l'heure : les durées sont longues, le débit est lent et régulier, une seule et même idée se trouve transposée, répétée. En voici, à nouveau, quelques mesures... C'est aussi une pièce désincarnée ; le « sujet » Schumann n'est pas ici, il s'est mis à l'écart, comme sujet, de la musique qu'il était en train d'écrire.

b) L'instant qui dure.

À l'inverse de ce qu'on entend dans la pièce précédente, il y a l'instant que l'on fait durer et qui, lui, évoque l'intimité. On le trouve aussi chez Schumann. Pour la première pièce des *Bunte Blätter*, il emploie le mot *Innigkeit* dont la signification se situe quelque part entre intériorité et intimité ; il s'agit d'une romance à la mélancolie intériorisée, d'un « morceau » de musique qui nous fait oublier sa condition de « morceau » en évoquant une totalité par le sentiment de complétude qui s'en dégage. Il y a initialement une sorte de bulle (première pièce), qui se trouve brisée par la seconde pièce, et les quatorze pièces s'enchaînent: quarante minutes de musique, du très long. Schumann faisait donc du long à partir du bref, par juxtaposition. Je joue le premier des *Bunte Blätter* et le début du second (...)

Une autre œuvre me semble représenter un instant de musique idéal, peut-être plus encore que la précédente : *La fille aux cheveux de lin* de Debussy. C'est un instant qui se prolonge, une évocation tendre et sereine que Debussy laisse se développer comme d'elle-même en une seule longue phrase, avec abandon(il indique : « sans rigueur »...) (...)

c) L'instant éclaté.

Après *La fille aux cheveux de lin*, je vais jouer une pièce de caractère opposé ; *Minstrels* du même Debussy. C'est l'éclatement de l'instant ou une multiplicité d'instant comme autant d'éclats de temps (...)

3 – L'esprit d'improvisation.

Les deux pièces successivement jouées présentent deux visages de Debussy improvisateur (Debussy était un grand improvisateur au piano, comme Beethoven, comme Brahms). On entend dans *Minstrels* le côté actif, présent, de l'improvisateur qui peut décider à chaque instant d'un changement de direction ; cette pièce a un aspect décousu que Debussy assume jusqu'au pied de nez final qui est aussi la fin du recueil tout entier (le premier livre des Préludes), comme si le compositeur jetait alors brusquement l'ouvrage. À l'inverse, dans *La fille aux cheveux de lin*, on laisse faire la musique, dans une sorte d'état méditatif, comme si la musique elle-même improvisait. On retrouve cela dans toutes les formes de musique, chez Schubert (dans les *Impromptus*), chez Keith Jarrett pour le jazz ou encore dans des raga ; c'est une musique qui se déroule d'elle-même, où l'on ne sent pas la présence de celui qui compose ou de celui qui joue. Cet esprit d'improvisation culmine chez Debussy, mais il marque l'ensemble des pièces brèves : règne de l'instant, d'une musique faite dans l'instant ou qui plus exactement se donne à entendre **comme** faite dans l'instant. Dans ces pièces de Debussy, le temps est comme suspendu et les *Préludes* de Debussy sont des évocations

fugaces (il écrit les titres des œuvres à la fin, avec des petits points...), avec des particules musicales qui sont elles-mêmes comme en suspension. Ce caractère improvisé est une dimension essentielle dans l'ensemble de l'œuvre de Debussy. Il avait en horreur tout développement discursif, pour lui marqué de lourdeur, et toute sa musique témoigne d'une tendance à vouloir abolir le temps qui passe. Mais c'est plus généralement une constante dans la musique écrite que de chercher à évoquer la liberté de l'improvisation, cette musique composée dans l'instant ; et cela plus particulièrement avec les pièces brèves. C'est bien la **liberté** de la pièce brève qui explique son succès auprès de tous ces compositeurs, qui explique qu'elle ait pu devenir un genre à part entière, voire le genre premier chez certains (chez Schumann par exemple, on trouve bien plus de recueils de pièces brèves que de formes longues). La liberté de la pièce brève, qui semble inventer sa forme dans l'instant, se décline différemment selon les compositeurs : elle se traduit par la spontanéité fraîche et travaillée à la fois de Debussy, par l'instantané chez Schumann, par le secret de la confiance chez Brahms.

L'aspect improvisé implique la rupture du discours , le changement de direction. Cela peut se produire aussi dans des pièces longues, mais la pièce brève, sans forme fixée a priori, favorise cette liberté et ce type non linéaire de discours . Dans la *Bagatelle op. 126, n° 1*, on peut voir comment Beethoven s'arrange pour qu'un thème donné dans l'aigu passe au grave. Au lieu de faire une transition logique de l'un à l'autre, il fait un tour de passe-passe. Je joue le début... Ensuite le thème apparaît à la basse... Mais il y a, entre ces deux moments, un point d'orgue (un moment où le tempo s'arrête), avec une guirlande de petites notes : c'est que l'on appelle une « cadence », c'est-à-dire un moment d'improvisation (comme lorsque le soliste improvise à la fin d'un concerto). Ce moment est magique : c'est à la fois un élargissement du temps dans le point d'orgue et un raccourci permettant de passer de haut en bas sans solution de continuité. Dans cette pièce, le chant s'épanouit librement, avec un lyrisme fervent. Cette pièce totalement achevée est un chef-d'œuvre du laboratoire de Beethoven . Celui-ci ne s'y trompait pas et considérait ces *Bagatelles* comme « les meilleures » (c'est sa dernière œuvre pour piano, son testament pianistique). Je joue donc cette *Bagatelle opus 126, n° 1* (...)

L'ultime message pianistique de Beethoven est donc, comme pour Brahms, comme pour Schumann, un ensemble de pièces brèves, dans lesquelles on ressent particulièrement cette intimité du pianiste compositeur avec son instrument, celui qui a représenté son premier contact avec la musique. Cette intimité fut aussi celle de Debussy, sans doute plus libre au piano que nulle part ailleurs.

IV – Matière musicale et sentiment de brièveté.

1 – Longueur et brièveté des sons.

Indépendamment de la durée globale de la pièce, il y a des durées à l'intérieur de la pièce, des échelles de la durée : l'on n'a pas le même sentiment de la durée selon que les sons sont longs ou brefs. Les sons longs évoquent une durée étale (*Chants de l'aube, n° 1*)... À l'inverse, dans *Intermezzo op. 116, n° 5* de Brahms, il y a des sons brefs et une figure rythmique qui est comme happée par le silence... Six sons, deux sons, le silence ; à nouveau six sons, deux sons, le silence etc.

2 – Masse et évènements.

En plus de la durée, d'autres paramètres sont en jeu qui conditionnent la perception de ces pièces : le tempo(la vitesse), la masse (le nombre) des notes, la dynamique(forte, piano...), les évènements. Par ce dernier terme, il faut entendre tout ce qui se passe dans la musique : beaucoup de choses ou peu de choses, de façon homogène ou avec des ruptures, dans un cours tranquille ou perturbé. La signification et la perception des pièces dépendent largement de ces éléments. Dans les *Chants de l'aube*, il y a des sons longs, mais cela ne suffit pas ; il y a aussi une sorte de tranquillité générale du débit, quelque chose qui a l'air de ne pas bouger et évoque un temps sans accidents, comme une portion d'éternité. À l'inverse dans le Brahms, quand les durées sont brèves, les silences affleurent, mais cela d'autant plus que la matière est ténue, évanescence, le matériau léger (peu de notes). Peu de volume aussi : la nuance demandée est *piano* , comme pour le Schumann , et les deux pièces ont en commun de devoir être jouées doucement ; mais elles sont profondément différentes : instant éternisé d'un côté et de l'autre comme des bribes égrenées.

3 – Silence.

Webern est, au XX^e siècle, le compositeur de la brièveté. Il a composé des œuvres de musique de chambre très courtes : ainsi les *Trois petites Pièces pour piano et violoncelle* qui, toutes ensemble, durent moins de deux minutes. Et sa musique entretient un rapport essentiel au silence, manifeste à chaque instant sa proximité avec lui. Je souhaite mettre en rapport deux fleurons de la musique « moderne » : une pièce de Webern (avec ce rapport essentiel au silence) et une pièce de Debussy (un trop plein de matière) : *Variations, op. 27, n° 3* (1936) de Webern et *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (1910) de Debussy.

La pièce de Webern relève en fait d'une **forme longue** (Thème et variations), la seule de la soirée ! elle présente un déroulement en plusieurs parties avec, sinon thème et

variations, du moins exposition et variations ; c'est la plus brève des formes longues possibles (trois minutes) mais pour Webern, c'est long !

-En comparant ces pièces terme à terme (sans trop entrer dans les détails), il faut d'abord remarquer que le **vocabulaire** des deux pièces n'est pas du tout le même. Je vous fais entendre la différence entre « atonal » (Webern) et « tonal » (Debussy)... Chez Debussy, on entend des « accords parfaits », qui existent depuis des siècles ; Debussy les reprend mais ils ne vont jamais là où on a l'habitude qu'ils aillent ; il utilise un vocabulaire « tonal » dans une logique « atonale » : l'oreille est constamment déroutée, aux prises avec quelque chose qu'elle ne pouvait pas prévoir.

-La pièce de Webern est une forme **construite** avec une exposition, trois variations qui accélèrent et s'intensifient jusqu'à une quatrième variation (plateau où l'intensité culmine), tout retombant avec la cinquième variation qui revient au silence (ce silence dont émergeait l'exposition de la pièce). Que l'on soit ou non familier avec le langage de Webern, cette construction est sensible, mais je lèverai la main (si j'y pense) au passage des variations pour la rendre encore plus sensible, et si j'oublie de le faire, faites-le vous-même ! Chez Debussy, il y a une **instabilité** totale du discours ; c'est une pièce limite chez lui, une pièce extrêmement violente et sous haute tension, évoquant un cyclone. La pièce semble totalement improvisée, elle fait comme des trous d'air : on alterne brusquement *forte* et *piano*, l'oreille est constamment déroutée dans un flux continu et continûment instable.

-Enfin chez Webern, le rapport au **silence** est constant ; il y a peut-être plus de silences que de notes, des phrases entières sont composées de quelques rares sons qui sont comme arrachés au silence et immédiatement repris par lui : dépouillement et concision extrêmes. Chez Debussy c'est absolument l'inverse, il y a un maximum de masse et d'évènements en un minimum de temps, un **trop-plein** de matière. Je joue ces deux pièces...

Une telle violence et ce caractère atonal du discours sont rares chez Debussy, surtout à cette époque (1910 : Debussy est mort en 1918 et son langage a continué d'évoluer). Dans cette pièce, le langage lui-même semble improvisé, et c'est une matière éruptive, plus que concentrée : saturée.

À l'inverse, chez Webern, la matière sonore est fragmentée à l'extrême pour un discours musical achevé. Schoenberg, qui était professeur de Webern, disait de cet art qu'il permettait d'« exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une seule respiration ». Il y a semble-t-il chez Webern une réponse à la fois extrême et conséquente à la question ultime de la brièveté : comment faire de la musique avec seulement quelques sons ?

Mais Beethoven –encore lui- était déjà sur l’affaire et sur cette idée que tout peut se dire en quelques secondes et quelques sons. Je vais interpréter pour finir deux *Bagatelles* de Beethoven. La première a été déjà entendue, c’est l’avant-dernière du recueil (le petit bolide de dix secondes !) ; elle introduit à une très belle pièce, la dernière, que je vais jouer à la suite. Celle-ci, miniature totalement achevée, joyau de moins d’une page, répond magnifiquement à la question de la brièveté. Beethoven écrit très joliment *Innocentemente et cantabile* (avec innocence et en chantant). Cette pièce a quelque chose d’étonnant, de touchant :elle se conclut sur une **trame de silence** ; là où la pièce est la plus intense (selon les indications de Beethoven lui-même qui écrit à cet endroit *Molto cantabile*), elle est en effet la plus ténue (*Pianissimo*) et apparaissent à la main gauche des silences que l’on n’avait pas du tout avant. Je vous fais entendre le début, (noté « avec innocence et en chantant ») puis la fin (*Molto cantabile, Pianissimo*, passage le plus intense, avec des silences à gauche)... À la fin, c’est comme si, **sous** cette pièce, on **entendait** la trame de silence elle-même. Sur cette pièce Beethoven achevait son recueil, et je terminerai sur ce silence....

(Bagatelles, op. 119, n° 10 et n° 11...)

Michel Benhaïem est concertiste et professeur à L’École Nationale de Musique d’Orsay.

Il est diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, de l’Université d’Indiana (E. U.), et titulaire d’une Maîtrise de Philosophie.

Il a produit des émissions sur France-Musique.

Il prépare actuellement un C. D. consacré aux *Bagatelles* de Beethoven.
