



volume ?... espace ?

Un nouveau regard sur les partitions romantiques.

MÉTHODES

« *Le malheur des hommes provient généralement de ce qu'ils attribuent leur existence à la forme, et non au mouvement* ».

Samson François

« *Il court du sang sous le poli de certains marbres...* »
L'Immobile et le Mouvant

Maurice Courat

« *Le malheur des interprètes provient généralement de ce qu'ils basent leurs exécutions seulement sur le volume et non aussi dans l'élasticité du temps* ».

E.H.

CET essai n'a point pour but de révolutionner l'interprétation, mais de faire apparaître avec plus de clarté le rapport entre les signes des compositeurs romantiques, et leur réalisation telle que nous l'ont enseignée oralement nos maîtres. Par bonheur, cette tradition orale a été juste, et je ne viens aucunement mettre en doute la valeur de l'enseignement musical qui m'a été dispensé. Cependant, lors de mes études, il m'arrivait parfois de me sentir en porte-à-faux entre l'enseignement de mes maîtres, dont je percevais la justesse, et une lecture du texte qui m'apparaissait autre. Pour suivre leurs indications pertinentes, il me semblait qu'il fallait rectifier les « nuances » du compositeur sur la partition !... que je taxais alors sans scrupules de mauvaise édition... Me trouvant main-

tenant du côté des enseignants, il m'arrive, en m'appuyant sur une indication de l'auteur que je souligne à un élève, de rencontrer le même scepticisme, naissant d'une difficulté de compréhension du signe indiqué. Voici donc un **essai de différenciation** entre les signes de volume et de mobilité dans la musique romantique.

Si des témoignages écrits des contemporains de Mozart, ayant écouté ce compositeur jouer ses propres œuvres, relataient la mobilité permanente de son jeu, rares sont les signes sur ses partitions, autres que ceux de volume, **p**, **f**, **dim.**, **cresc.** A cette époque, la tradition était donc orale en ce qui concernait le flux et le reflux du phrasé. Beethoven, s'enfonçant tête baissée vers les orages romantiques, éprouvera le premier le besoin logique d'introduire des signes de mobilité qui, Dieu sait pourquoi, quand et par qui, ont été confondus par la suite avec les signes de volume.

Il n'est pas question ici de remettre en cause les termes **cresc.**, **dim.**, et **decresc.** qui restent invariables dans leur signification. Bien au contraire, j'y vois un renforcement de leur distinction par rapport aux signes de mobilité signalant dès leur apparition, outre leur volume, une structuration plus rigoureuse de l'espace, **decresc.** voulant dire : diminuer sans l'ombre d'un ralenti.

Si on regarde attentivement les sonates de Beethoven – que ce soit solo ou, encore mieux, en musique de chambre – on voit fréquemment se succéder

MÉTHODES

les signes puis, **dim.** ou **decresc.** à la mesure suivante (exemple : dernière ligne du mouvement lent de la *Sonate pastorale n° 15*). En solo, on pourrait croire à un caprice du compositeur se servant à son gré d'un signe ou de l'autre... mais quand nous constatons au violon ou cello qu'à la mesure correspondante on trouve les signes identiques, il est du devoir du lecteur de faire un effort de compréhension.

Beethoven

Ainsi voit-on apparaître chez Beethoven les signes : On peut regretter que dans le vocabulaire français, le signe s'appelle communément **soufflet**. Ce terme erroné sous-entend donc, pour ceux qui l'emploient, un accroissement du volume doublé d'accélération pendant la première phase; et diminution du volume avec ralenti dans la seconde phase.

Il serait urgent de remplacer ce terme non adéquat par un autre terme, restant à définir, faisant comprendre, **au contraire**, à la manière d'un poumon, la **dilatation temporelle dans l'espace** pendant la première phase, suivie de son expiration naturelle dans la seconde. Cette dilatation peut être, ou non, doublée d'un changement de volume. Ainsi,

inspirer

expirer

élargir

rétrécir

peuvent être envisagés uniquement dans l'élasticité du temps, ou doublés d'une nuance, l'élargissement n'allant pas forcément de pair avec le **cresc.**, de même que le rétrécissement n'est pas condamné au **dim.** (Lors de l'éternuement, pour prendre un exemple humain, il y a accél. et **cresc.** au moment de l'expiration!).

L'accentuation d'une seule note devient, au gré de Beethoven, sujette – ou non – à mobilité. Lorsqu'il désire un accent dans un « *tempo giusto* », il écrit **sfp**, demandant un accent incisif n'ayant aucune incidence sur l'espace; alors que **sf** implique que l'accent attaqué **forte** devra être suivi dans l'espace par l'oreille de l'exécutant écoutant l'amenuisement progressif de cette note prolongée... jusqu'à ce qu'elle atteigne la nuance **piano**. Cet allongement peut avoir deux raisons :

1. – soit de prendre volontairement un certain retard dans le temps, qui sera rattrapé progressivement dans les temps ou les mesures suivantes.

Ex : *Sonate Op. III 1^{er} mvt, mesure 50; 2^e temps allongé...*



... et rattrapé dans la mesure 51, contexte que Debussy appellera plus tard **tempo rubato**...

2. – soit, à l'inverse, après quelques mesures d'**agitato** (où l'on était un peu en avance sur le temps), de retrouver, par cette note allongée, le **tempo giusto**.

Ex : *Tutti orchestral du 1^{er} mvt du 4^e concerto en sol majeur*.



Ces deux mesures peuvent être un peu précipitées jusqu'à l'accord qui sera là pour élargir de nouveau l'espace. Puis, **tempo giusto**. On peut faire un schéma qui aide à comprendre l'élasticité du temps en même temps que la rigueur du tempo :

Tempo giusto

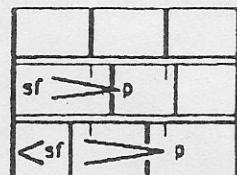
Tempo rubato 1

1^{ère} mesure allongée

- et rattrapée

Tempo rubato 2

1^{ère} mesure écourtée



Si dans les deux derniers cas, il y a accélération, le mobile et le moment en sont différents :

– dans « **tempo rubato 1** » il s'agit de rattraper un retard,

– dans « **tempo rubato 2** » il s'agit de prendre une avance.

Il convient donc de ne pas confondre l'exigence absolue du dieu Chronos et la liberté quasi-totale de son aménagement : l'exemple parfait en est la mer qui, soumise à la seconde précise aux exigences de la marée, est totalement libre à l'intérieur de ses limites. Étudions le *largo con gran espressione* de la *4^e sonate en mi bémol majeur de Beethoven* : nous y trouverons de très intéressants spécimens. Aux mesures 9 et 11, le signe est placé entre les noires, souligné de la mention expresse « **tenute** ». (Il est intéressant de constater la perma-

VOLUME ?... ESPACE ?

nence de ce signe entre les notes jusqu'à Alban Berg. Ex. : *1^{re} sonate Op. 1*. Page 5, 1^{re} mesure, 1^{er} temps). Ce qui veut dire que l'espace doit être élargi entre les noires... « tenues » dans le temps et pas seulement par les doigts... qui, du reste, sont bien obligés de quitter l'accord, puisqu'il faut le rejouer ! En revanche, mesure 13, nous avons  sans son symétrique, aboutissant au sf.

Bien qu'il m'ait fallu moi-même un certain temps pour en accepter sa signification contraire, je suis arrivé à la conviction absolue qu'avec le signe  seul, il ne s'agit plus d'élargissement du temps, mais – à l'opposé – d'un élan dans l'espace, aboutissant ici volontairement en porte-à-faux sur le sf, en suspension sur le contre-temps (mesure 14).



Il nous faut donc admettre, à notre grand dam, que  veut dire le contraire de  selon qu'il est suivi – ou non – de .

Dans le cas où il est élan :  on pourrait, comme font tous les chefs d'orchestre, le remplacer pour plus de clarté par une flèche, évitant ainsi une confusion entre dilatation – expiration  et élan : .

Continuons l'étude du *largo* : à cheval sur les mesures 22 et 23, nous trouvons  pp.  pp.

Ici, l'auteur a pris soin de remettre le terme pp à l'issue du signe .



Dans ce cas, il est évident que la dilatation de l'espace a entraîné un accroissement de volume que l'on accueillera pour trois raisons :

- arrivée sur le premier temps (fort dans le sens rythmique) ;
- arrivée sur une dissonance ;
- point d'appui sur une note longue (la noire).

En revanche, dans la mesure suivante – 24 – nous avons apparemment le même signe



mais sans encadrement de nuance, imaginé par l'auteur pour mieux nous faire respirer sa modulation magique d'ut majeur à la bémol majeur. Dans ce cas, la dilatation de l'espace doit être au contraire doublée d'une **diminution** de volume vers la note mi bémol que l'on atteindra moralement sur la « pointe des pieds »... de nouveau pour trois raisons :

- arrivée sur mi bémol sur un temps « faible » (3^e temps) ;
- continuation des doubles croches sans point d'appui, ce qui entraîne à penser que :
- la bémolisation du mi doit être ressentie ici comme fragilisée plutôt qu'assombrie.

Voyons maintenant les mesures 37 et 39. Nous avons, sur mesure 37, une blanche qui doit être mentalement construite en deux noires égales. En revanche, mesure 39 – sur la blanche – nous avons la mention p  et sf sur le 3^e temps. Là, l'interprète devra s'interdire de la partager mentalement car le signe  sf exige une accélération foudroyante juste avant la note suivante, comme dans le fameux début de *Coriolan*. Poursuivons : mesure 41, à la réflexion, on comprend pourquoi Beethoven, plutôt que de marquer un ralenti qui amollirait cette mesure tendue, préfère opter pour « tenuto » à la basse puis à l'aigu. Il demande par là une grande densité de chaque temps (noires au lieu de croches sur mesures précédentes) afin que la réexposition du thème, à la mesure 42, paraisse – en opposition – s'élever dans les airs comme un ballon délesté. Puis : sf sf sf sf sf mesures 45 et 46 ; tempo giusto : six temps rigoureux – autant de coups de poignard ! Soudain, mesure 47, les signes

MÉTHODES

sf  p indiquent le 1^{er} temps allongé : on a la sensation physique du blessé qui s'écroule, impliquant l'obligation d'une récupération imperceptible sur les cinq temps suivants. A l'inverse, dans les mesures 88 et 89, les sfp interdisent l'allongement du double accent, ressenti alors comme un coup de poing rageur.

Parfois les signes se superposent : Ex : Beethoven, opus 101, 1^{er} mvt ; avant-dernière mesure :

cresc 

Deux fonctions superposées :

- volume augmenté jusqu'au bout cresc.
- allongement du sol dièse 

Utilisant les trouvailles de Beethoven, Chopin, Schubert, Liszt et Brahms en accentueront la signification en poussant leur recherche dans le domaine du code de l'espace. En effet, nous trouverons chez ces compositeurs des signes qui paraissent totalement incompréhensibles si l'on n'a déjà une claire conception du code Beethovenien.

Schubert

Dans la sonate en ut mineur de Schubert, 1^{er} mvt, variation du 2^e thème, nous trouvons – mesure 67 – le signe p  mf, absurde s'il est envisagé comme une nuance diminuendo... et parfaitement logique s'il est considéré comme rubato, c'est-à-dire donnant l'impression d'un arc bandé dont la flèche atteindra de plein fouet la nuance d'un degré supérieur mf, accusant la soudaineté de l'arrivée en mi bémol mineur qui peut être entendu comme suit :

p étirer et  mf

signe juste



signe raccourci donnant un faux accent

Chez Schoenberg, nous aurons « l'absurdité » inverse dans l'opus 11, 1^{er} mvt :

volume diminué

pp  ppp

mais espace agrandi

Liszt

Avec Liszt, sonate en si mineur, nous trouvons l'un au-dessus de l'autre le terme **riforzando** et  . Contradictoires ? Non. Le  est logique, considéré comme l'écartèlement de l'accord de quinte augmentée ; support exaspéré à la main gauche d'un passage en octave à la main droite de la plus grande véhémence (une mesure après 41, édition Cortot).



Encore Franz Liszt, variations sur un thème de Paganini (var. III), indication « **sempre forte** » valable jusqu'au bout, nous trouvons à la dernière mesure :  . Il serait désastreux de confondre cet âpre rubato (indiqué par Liszt pour mettre en valeur la tension sol dièse – sol bécarré – dont la conclusion doit être violemment arrachée – n'oublions pas **sempre forte**...) avec un tardif et couard diminuendo qui donnerait l'impression d'une roue qui se dégonfle, réduisant à néant tout le caractère héroïque de la variation. Il est piquant de constater que dans l'édition Schirmer's, revue par un certain M. Gallico, le signe  est purement et simplement supprimé, ce qui fait penser que ce M. G. étant « bon musicien » ne pouvait admettre un **dim.** (jusqu'ici bravo !), mais, ignorant la signification du signe  n'a pas été jusqu'à suivre Liszt dans son resserrement de l'espace.

Certains professionnels sont gênés par le mot « **rubato** ». Peut-être, dans leur esprit, ce terme dérivé de l'italien est-il synonyme de libertés douces... Or, pour redonner à ce terme ses lettres de

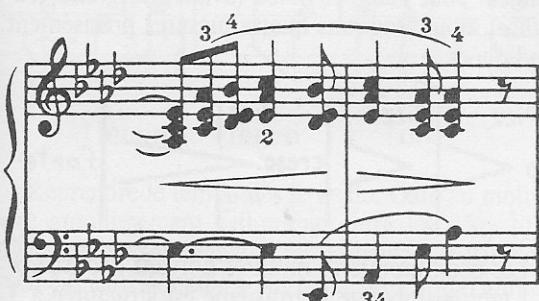
VOLUME ?... ESPACE ?

noblesse, il faut y sentir une formidable exigence rythmique : loin de « détricoter » la phrase, bien souvent le rubato en est le nœud gordien. A ce propos, je me souviens que Blanche Bascourret – assistante de Cortot – (à la mémoire de laquelle je dédie cet essai), faisait une distinction entre les « bons musiciens » et les artistes. Je ne crois pas trahir sa pensée en écrivant que les « bons musiciens » connaissent les règles du volume et quelques autres... alors que les artistes se meuvent à l'aise dans l'espace. Dans un bouquet de fleurs, l'harmonie vient de l'espace choisi entre celles-ci. Les japonais font surgir la poésie de trois herbes joliment composées... alors que tant d'interprétations ressemblent à des bouquets plantés raides et trop serrés.

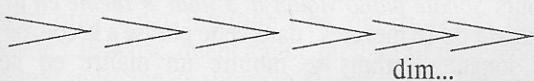
Chopin

Quant aux signes de Chopin, ils sont si déroutants à première vue qu'on a souvent envie de faire le contraire de ce qu'on voit lorsque l'on confond la mobilité et le volume.

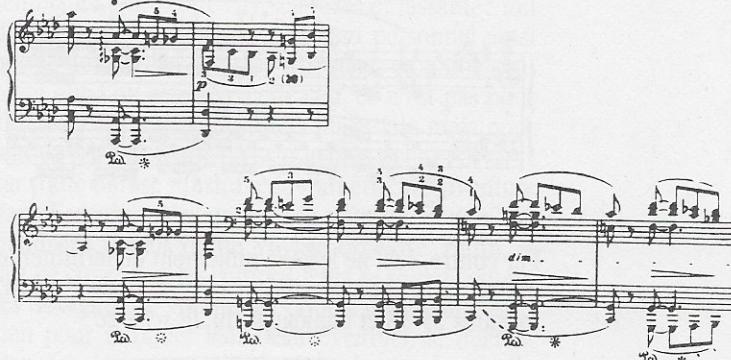
—3^e ballade, première phrase de 8 mesures : quelle souffrance, ce



sur les 7^e et 8^e mesures qui la terminent, si l'on considère ce signe comme un vulgaire soufflet : l'accroissement sonore qu'il dégage, alors que nous souhaitons revenir paisiblement sur la tonique, donne un véritable malaise. Tout s'éclaire si l'on comprend ce signe d'élargissement sans cresc. comme flottant en apesanteur dans l'espace. Cette fin de phrase guettée par la trivialité avec un cresc. devient alors ineffable... Plus loin, nous trouvons une succession de six fois le signe :

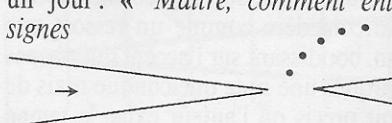


le mot **dim.** n'apparaissant superposé que la cinquième fois. Si l'exécutant diminue, croyant bien faire, de la même façon pendant six fois, l'auditeur a l'impression que l'auteur se répète ou bien que le disque revient désespérément dans son sillon.



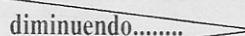
Mais tout devient limpide si les quatre premiers signes, compris comme **rubato**, relancent par leur élan le groupe suivant devenu alors nécessaire au même auditeur, jusqu'à ce qu'intervienne le « **dim.** »... qui lui enlève progressivement sa force. Lorsqu'après des signes de mobilité apparaît le signe de volume, c'est l'endroit précis où les fluctuations étant terminées, nous ne devons plus rien à Chronos (exemple parfait chez Beethoven : final de la sonate n° 12 à variations, dernière ligne : le signe est **rubato** pour la sous-tonique puis **dim.** sur l'arrivée de la tonique). Yvonne Lefébure disait avec justesse : « *Le rubato est le voleur honnête qui rend dans x temps ce qu'il a pris...* ». J'ajouterais que l'apparition du signe de volume correspond ici au moment précis où la dette est réglée !

Ayant eu le privilège de jouer plusieurs fois en concert devant Arthur Rubinstein, l'interprète inattaquable des Polonoises de Chopin, je lui demandai un jour : « *Maître, comment entendez-vous les signes*



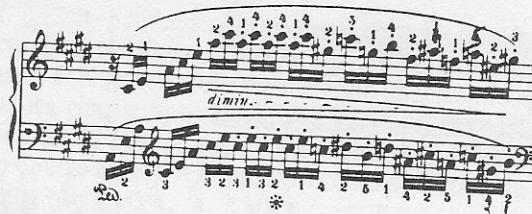
qui marquent la célèbre descente en grappe que tout le monde a en mémoire, est-ce un diminuendo ? (mesures 23 et 24 *Polonaise héroïque en la bémol*). Connaissant sa célèbre interprétation, c'était une provocation de ma part ! Je le verrai toute ma vie prendre sa crinière à deux mains et, me foudroyant du regard : « *crescendo et accelerando !* » J'eus ce jour-là confirmation de plusieurs années de recherches.

Chopin, qui emploie si fréquemment le signe de mobilité tout seul, éprouve parfois le besoin d'y inclure le terme **dim.** lorsqu'il veut que son rubato soit doublé d'un diminuendo :



Ex : *Concerto en mi mineur 2^e mvt*, lors de la petite cascade en tierces staccato qui accompagne la reprise du thème à l'orchestre.

MÉTHODES



Par contre, cela ne le gêne nullement de terminer le même signe par un accent $\nearrow >$. Ainsi, mesures 25-33 et analogues du *1^{er} scherzo*:

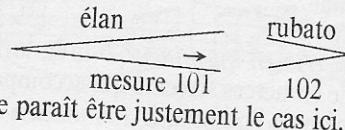


et no



comme l'indiquent de mauvaises éditions ; ce signe, incompréhensible s'il est pris comme un trop court **dim.** qui s'écraserait le nez sur un accent, devient logique si on le considère comme un ressort que l'on tend, **rubato**, bondissant sur l'accent qui n'a pas pour but de marquer une note quelconque mais de signaler l'endroit précis où l'auteur exige le **tempo giusto**. Dans le chemin d'une partition, le volume et l'espace sont comme deux coéquipiers : tantôt distancés, tantôt ensemble. Mais, même quand ils vont de pair, nous jouons le passage différemment suivant que nous pensons que l'espace entraîne le volume, ou.... l'inverse.

Ex : Chopin, 4^e ballade, mesures 101 et 105, si nous pensons à un élan, cela entraînera un léger **crescendo**, ce qui est très naturel et souhaitable. Mais si pour le même passage, nous pensons **cresc.** cela empêche la sonorité et freine l'élan ! Hélas, il reste une dernière confusion possible chez Chopin entre deux signes apparemment identiques :  que nous connaissons déjà



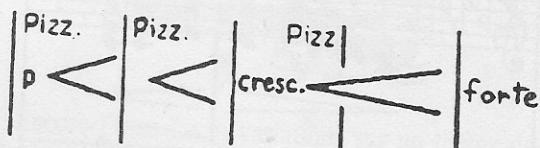
qui me paraît être justement le cas ici.

Additif sur la différenciation des silences

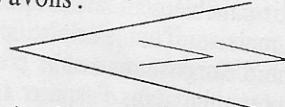
On peut regretter également que les compositeurs n'aient à leur disposition qu'un même signe pour les silences **respirés** (qui sont là pour donner du souffle au phrasé) et les silences qui sont là pour que, solfégiquement, la mesure y trouve son compte. Car il serait puéril et souvent ridicule de respirer à la vue de tout silence. C'est à l'interprète, par un choix purement subjectif, de faire le tri afin que son exécution évite à la fois l'étouffement et le décousu. L'étude de la *première ballade* de Chopin est passionnante à ce sujet. Dans l'épisode qui précède la coda, j'opte personnellement pour deux faux silences en maintenant la pédale, afin de donner une signification plus angoissée au dernier silence suffocant, avec rupture de pédale avant l'intervalle de tierce fa dièse – la bécarre.

Brahms

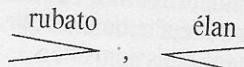
Mais le compositeur qui paraît maîtriser avec le plus de brio l'enchevêtrement de tous ces signes est Brahms. Dans le dernier *vivace* de la *sonate en la majeur pour piano et violon* (avant l'*allegretto grazioso*), nous trouvons quatre mesures précisément indiquées :



Les deux premières mesures doivent « tourner » à 1 temps alors que la troisième est structurée à 3 temps, soulignée d'un **pizz.** du violon sur le 3^e temps avant l'élan final. *Scherzo, 3^e sonate piano violon « un poco presto e con sentimento » aux mesures 13 et 14, nous avons :*



ici superposés ; 2 signes de mobilité : un, général, affectant 3 mesures et à l'intérieur de celui-ci, 2 courts inversés affectant seulement 2 croches ! Toujours *Sonate piano violon n° 3 final 2^e thème en ut majeur* de 16 mesures : dans cette phrase à la courbe si longue, Brahms se montre un maître en la matière, par la perfection de son code de phrasé. Suivons à la lettre la précision de ces signes tour à tour :



VOLUME ?... ESPACE ?

crescendo, dilatation, expiration, diminuendo et nous respirons en plein accord avec le compositeur. Notre tentative d'y voir clair n'est pas facilitée car chaque compositeur a sa graphologie propre.

Schumann

Ainsi Schumann, pour obtenir la même dynamique que Chopin, emploie un autre signe. Dans l'avant-dernière pièce des *Kreisleriana*, il se sert du mot « **rit.** » marqué sur chaque groupe de notes. Il ne s'agit pas d'un **ritenuto** régulier qui serait indiqué : **rit -----**, mais d'une succession d'élans avortés, marqués chaque fois « **rit.** » (nous retrouverons également ce « **rit.** » sur une seule note dans Berg, *1^{re} Sonate, page 6, 3^e ligne, 3^e mesure*). Idem dans la *fantaisie en ut* de Schumann *1^{er} mvt* : passage « *Dans le caractère d'une légende* » on trouve aussi « **rit.** » sur une seule note, le ré ! Nous avons une succession de tierces, et voilà soudain un ton (intervalle plus court). Schumann donne alors, pour souligner le caractère archaïque, le même espace que celui que l'on accorderait à une tierce.



Reprendre le tempo dès le 1^{er} do. Gare au moindre amollissement rythmique entre les deux ut ! Dans un cas semblable, il est probable que Beethoven eût écrit « **tenuto** » sur le ré... et Chopin aurait opté pour son cher >.

Afrodito Corto, avec qui j'ai pris des leçons jusqu'en 1956, suivait aussi, à la lettre, les différenciations de volume et de mobilité : il n'est que d'écouter son enregistrement des *Préludes* de Chopin pour s'en convaincre (admirable compréhension du signe dans les montées du 25^e!). Ses exemples étaient géniaux, mais je ne me souviens pas qu'il les ait jamais fondés pour ses élèves sur une étude des signes.

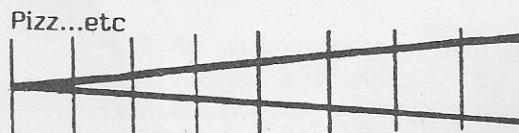
Ces maîtres connaissaient-ils ces secrets par tradition orale ? par intuition ? les ont-ils percés par génie ? Je pense, quant à moi, qu'il serait préférable à tout musicien de suivre sa propre intuition plutôt que d'obéir aveuglément à des signes dont il aurait perdu la clef. Du reste, en faisant le tri dans ces signes, je ne prétends pas étendre tous les interprètes sur le lit de Procuste, forçant chacun à une exécution

semblable, qui serait vite sclérosée et lassante : nul danger ! Le son de chacun restant personnel ainsi que le dosage des élans, le caractère, etc. Si je souhaite que l'on retrouve cette clef, ce n'est pas pour enfermer les interprètes dans un moule mais pour leur ouvrir un champ beaucoup plus riche et divers ; car toute phrase musicale devrait être une aventure dans l'espace, alors qu'avec le volume, nous n'obtiendrons jamais qu'un voyage organisé. Enfin, le fait de croire que les compositeurs se soient contentés de signes de volume en double exemplaire sans rien pour indiquer leur désir éventuel de fluctuation, me paraît singulièrement les sous-estimer. Faut-il attendre nos contemporains, hantés soudainement par l'espace au point de vouloir le chronométrier ? ! (dans certaines partitions, on lit : *telle note sera tenue tant de secondes*)... retour bien naturel des choses, là ce sont les compositeurs qui sous-estiment les interprètes.

Autre signification de ces signes dans la musique française

Les éditeurs français ayant fait un dangereux amalgame, derrière eux, les musiciens français suivront.

Ex : *concerto* de Francis Poulenc pour 2 pianos, final : dans une double montée en trolets égaux, en **tempo giusto**, ponctuée d'accents réguliers à l'orchestre, nous trouvons :



veut dire crescendo régulier

Ici, pas question d'élans, encore moins d'élargissement ; Poulenc marque à la manière française son désir de **cresc.** Nous sommes maintenant tellement habitués à le considérer comme tel qu'il nous faut faire un rude effort pour revenir, dans la musique romantique, à ses premières significations.

Pour terminer, prenons un exemple enfantin : dans le couloir du métro, une flèche indique le plafond lorsqu'il faut prendre son chemin tout droit ; il s'agit donc d'un code... et non d'une invitation à chercher une échelle ! Eh bien, lorsque nous faisons, croyant être fidèles à l'auteur, un contre-sens sur un de ses signes, nous commettons le même acte absurde que celui qui s'obstinerait à grimper au mur... alors que nous sommes tout naturellement invités à poursuivre notre route.

E.H.