
QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

Quelques réflexions après la lecture
des écrits de Nikolaus Harnoncourt

Hubert GUÉRY

Même en se bornant à considérer l'art musical de l'Occident, et en exceptant volontairement toutes les formes de musiques de « consommation » (*Unterhaltungsmusik*), c'est proférer un truisme que dire qu'il n'y a jamais eu autant de musique à connaître qu'à notre époque. Les concerts et les enregistrements nous donnent à entendre, pour peu que nous attachions de l'importance à la diversité, plusieurs siècles d'histoire de la musique — *grosso modo*, des débuts de la polyphonie à nos jours. Certaines zones de cet immense territoire sont certes plus fréquentées que d'autres, et je veux bien croire qu'il en reste d'ignorées ; mais laissons là la question de l'inévitable injustice de notre mémoire, qui n'est peut-être assez souvent que justice.

Il était fatal qu'à partir d'un certain moment l'interprétation en fût affectée ; il est frappant de constater que nombre de spécialisations dans l'interprétation ont pris un essor définitif après la seconde guerre mondiale. S'il ne s'était agi en l'occurrence que d'une affaire de goût pour telle ou telle partie du répertoire instrumental et vocal, ou même de concessions aux nécessités de la carrière — on ne peut tout jouer, ni peut-être se faire connaître sans se limiter — ce phénomène ne vaudrait pas d'être discuté.

D'entre les spécialistes, les adeptes de la musique ancienne offrent un visage bien typé. On pourrait les comparer aux interprètes spécialisés dans la musique contemporaine, si (sans même parler des différences d'extension dans le monde musical) un fait singulier ne rendait cette comparaison difficile :

il est rare que l'« engagement » dans la musique contemporaine s'accompagne d'un désintéret pour la musique du passé (pratiquée ou non), tandis que les interprètes de musique ancienne ont souvent une horreur affichée pour tout ce qui s'est composé après le dix-huitième siècle, ou au moins pour tout le dix-neuvième, dont on a souvent l'impression qu'ils le voudraient mettre entre parenthèses. Je n'ignore pas qu'il existe aussi des instrumentistes et des chanteurs qui pratiquent, à l'exclusion de tout le répertoire du dix-neuvième siècle, les répertoires contemporain et ancien. Il peut y avoir à cette attitude-ci des raisons dictées par le goût — et il est remarquable que certains compositeurs le partagent, non sans que cela ne les rende parfois un peu suspects — mais aussi, plus prosaïquement, des raisons dues aux trous du répertoire de certains instruments ; sortis de l'orchestre symphonique, la flûte ou le hautbois, pour ne citer qu'eux, manquent cruellement de chefs-d'œuvre du dix-neuvième siècle. Evoquons aussi, sans trop insister, des faiblesses techniques qu'on espère inattendues dans des morceaux moins connus du public, ou réputés, souvent sans raison, d'exécution moins difficile.

Toujours est-il qu'une certaine hostilité règne entre les uns et les autres. Quant aux vedettes internationales de l'interprétation — instrumentistes solistes et chanteurs — aux grands orchestres symphoniques, aux conservatoires et académies de presque tous les pays, la plupart continuent le plus souvent d'ignorer à la fois l'existence de la musique contemporaine, et les lois qui régissent ou régiraient l'interprétation de la musique d'avant 1800. Néanmoins, il semble qu'on laisse de plus en plus non seulement l'interprétation des musiques ancienne et baroque, mais aussi, depuis peu, celle de Haydn, Mozart — voire Beethoven et Schubert — à ces nouveaux musiciens venus d'« ailleurs », des vieux traités et des instruments d'époque. Si l'on peut se permettre le luxe d'un *instrumentarium* chaque fois différent, je ne vois pas pourquoi on s'en priverait dans la mesure où c'est nécessaire¹. Puis, si le minutieux décryptage des règles et des coutumes propres à chaque époque permet d'améliorer « localement » l'interprétation, je n'y vois pas d'inconvénient non plus, persuadé qu'il n'y a pas un détail, si infime paraît-il, dont le soin ne puisse contribuer à la beauté d'une exécution.

Mais est-on sûr de créer les conditions d'une amélioration générale de l'interprétation par ce foisonnement de principes qui seraient si différents d'une époque à l'autre, par ces contradictions (au moins apparentes) dans les directives données aux exécutants², propres à tourner la tête de ceux, hélas nombreux, qui n'ont pas le temps ou le goût de les examiner

1. Je ne fais pas partie des gens que le timbre de l'instrument ancien gêne — ni ne séduit — par lui-même, ni n'ai trop de difficulté à m'adapter à un autre diapason, voire à une autre intonation (pourvu qu'elle soit contrôlée) que ceux couramment en usage. Mais je ne pense pas que ces questions soient en elles-mêmes d'une grande importance.

2. Un sage chinois dit qu'il ne faut pas trop souvent agiter la poêle quand on fait une friture de petits poissons.

3. Le *Dialogue musical*, avant-propos.

de façon critique, et dont les réactions favorables ou hostiles risquent de ne réfléchir que de plates différences du tempérament ? Cette dispersion des intérêts des interprètes et des faveurs du public, peut-être fatale « culturellement » est-elle saine pour autant ? Enfin, peut-on tirer de réactions, louables, de points de vue respectables, de réalisations incontestablement nées d'un amour désintéressé de la musique, des vues plus fécondes que la sèche constatation d'un fossé, d'une coupure dans l'interprétation de la musique avant et après 1800 ?

Cette nouvelle race d'interprètes a ses modestes troupiers et ses chefs de file, d'entre lesquels Nikolaus Harnoncourt est incontestablement, de par son activité d'interprète mais surtout ses déclarations et ses écrits, une figure dominante. Je ne veux pas ici juger de ses concerts ou de ses nombreux enregistrements en tant que violoncelliste et chef d'orchestre, pas plus d'ailleurs que des exécutions réussies ou ratées de quiconque. Seuls m'intéressent présentement les discours, articles et conférences groupés en deux livres : *Le Discours musical* — Pour une nouvelle conception de la musique — et *Le Dialogue musical* — Monteverdi, Bach et Mozart —, tous deux traduits de l'allemand par Dennis Collins et parus aux éditions Gallimard. Ces textes ne sont évidemment pas tous d'un égal intérêt. Certains parlent directement de l'expérience de l'auteur, lui servant en même temps de plaidoyer pour des conceptions interprétatives dont la plupart commencent à être bien connues ; d'autres sont plus « techniques », portant sur les instruments anciens, l'état des recherches musicologiques, la notation, etc. ; d'autres encore ont une plus vaste ambition, veulent faire un bilan de la vie musicale, voire porter un jugement sur la société à travers les habitudes de la vie musicale. Ces opinions tranchées ont l'avantage de donner prise à la critique ; mais même dans le cas de détails techniques, Harnoncourt choisit toujours franchement et en fonction de ses conceptions. Ce qui nous vaut des articles certainement plus vivants que ne le serait le recensement de recherches musicologiques. Il faut ici louer l'auteur de ce qu'il ne nous assomme pas de « toutes les sources auxquelles [il] puise » sous forme de « notes, renvois et références ». Puis : « A mon sens, les extraits empruntés aux sources en sauraient servir de preuves, car leur choix trahit déjà le point de vue et l'orientation de celui qui les cite »³. On ne saurait mieux dire.

J'aimerais dire un mot des vues culturelles d'Harnoncourt, car je pense qu'elles sont à l'origine non seulement d'une réac-

tion⁴ qui l'a amené à explorer le répertoire « ancien », mais aussi de certaines erreurs, en particulier sur l'idée qu'il se fait de la musique du dix-neuvième siècle et de son interprétation.

Il suffit pour en avoir la tonalité générale de lire les premiers articles du *Discours Musical*, et tout particulièrement celui qui ouvre le recueil⁵ : la musique, si l'on n'y prend garde, ne constituera bientôt plus qu'un massage sonore plus ou moins agréable ; notre époque, tournée presque exclusivement vers la musique du passé, n'a plus de vitalité musicale propre ; le lien ancien entre langage et musique est perdu ; seule la musique « de variété » a gardé, en même temps que la faveur du grand public, des traces (je dirais : des résidus) des anciennes fonctions de la musique ; etc. Quant à la musique contemporaine, à part une remarque en passant sur le son « laid » que le vingtième siècle aurait à nouveau intégré au langage musical, Harnoncourt n'en parle que pour constater le fait qu'elle est coupée du public. On lit même ceci : « ... et si on ne réussit pas à restaurer une unité entre notre écoute de la musique, notre besoin de musique et la vie musicale — que ce soit en retrouvant un équilibre entre l'offre et la demande dans la musique contemporaine ou en redécouvrant une nouvelle manière de comprendre la musique classique ancienne — la fin est proche ». Cette nouvelle manière de comprendre la musique ancienne, voilà donc la tâche que s'est fixée Harnoncourt. Ce qu'on ne dit pas ici, c'est la manière dont on doit composer pour créer une demande, ni ce qu'est la demande en matière d'art. (Du reste, quand les spécialistes de la musique ancienne se sont attelés à leur labeur — à bien des égards admirable — ils n'obéissaient, que je sache, à aucune « demande ».) Dans la mesure où elles se bornent à constater des faits de société, ces considérations ne sont évidemment pas toutes fausses. Quant à la vision d'une « débâcle culturelle générale » qui nous pendrait au nez, je ne crois pas nécessaire de lui opposer un robuste optimisme systématique que les faits s'ingénieraient peut-être à démentir. On n'est jamais sûr qu'une foi bornée en l'avenir ne semble pas *a posteriori* aussi ridicule qu'une naïve nostalgie d'un passé idéalisé. Faut-il pour autant se représenter l'« unité culturelle » du dix-huitième siècle sous des couleurs qui rappelleraient presque la reconstitution par le pseudo-Renan des *Pastiches* de Proust, de la « riante vallée » des environs de Lille ?

Une autre obsession me semble remarquable : le rôle joué par la Révolution française en matière d'art, et par les institutions musicales qu'elle a générées — particulièrement les conservatoires. Là non plus, il n'est pas faux de dire qu'un des idéaux de 1789 était de créer un art accessible à tous, ni

qu'un tel idéal n'était possible à réaliser qu'au prix d'un rabaissement de l'art au niveau d'un grossier « opium du peuple⁶. Mais les décrets suffisent-ils à infléchir la course de l'art ? Les compositeurs d'après 1800 n'ont-ils œuvré qu'en se conformant — même inconsciemment — aux idéaux de la Révolution française, même s'ils ont exercé une indéniable influence sur Beethoven et Wagner, entre autres ? Quant à l'enseignement systématisé qui s'est progressivement étendu tout au long du dix-neuvième siècle, quels que soient ses défauts et ses qualités, il ne saurait être tenu pour entièrement responsable de l'évolution de l'interprétation.

Toujours est-il que pour Harnoncourt c'est au tournant du dix-neuvième siècle que se fait une révolution dans le monde musical, révolution qui modifie totalement l'image sonore, et qu'il définit ainsi : « Pour simplifier, je dirais de manière un peu grossière : la musique d'avant 1800 parle, la musique d'après peint ». Remarquons que cette idée est souvent partagée par la critique (qui sait maintenant qu'il convient de louer un soliste baroque, non pas de sa « splendide sonorité », qui serait de mise dans Brahms, mais de sa belle intelligence du discours musical propre aux œuvres de cette époque) mais aussi par nombre d'interprètes qui ne jouent que la musique du dix-neuvième siècle : ne sachant que peindre, ou plutôt n'étant conscients que de peindre, ils ne s'étonnent pas que cela soit désigné comme un idéal d'interprétation. Quant aux adeptes de la musique ancienne, ils ne trouvent sans doute pas gênant, n'aimant pas Wagner — par exemple — que l'interprétation de ses œuvres se réduise souvent à un grossier barbouillage. Mais sans examiner pour le moment quels seraient les devoirs de l'interprète dans la musique d'après 1800, voyons quelle était sa préoccupation majeure quand la musique « parlait ».

Le « son du dix-huitième siècle » — pour parler comme une publicité discographique — n'existe pas sans l'articulation. Le timbre propre des instruments anciens vient ici en second, et il faut savoir gré à Harnoncourt de souligner cette priorité. Tous ceux que la question intéresse devraient lire le chapitre intitulé l'*Articulation* (dans le *Discours musical*) et accessoirement *Indications d'interprétation écrites et non écrites chez Mozart* (dans le *Dialogue musical*).

Le musicien baroque, pour rendre un texte musical, ne s'intéressait pas en premier lieu à la dynamique — que la plupart des instruments ne permettaient d'ailleurs de varier que dans une faible mesure, du moins par rapport à ce dont sont capa-

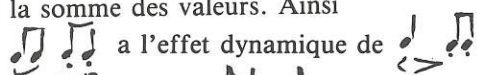


6. Notre siècle n'aura pas été avare en tentatives de ce genre.

bles la plupart des instruments modernes — mais à ce que Harnoncourt appelle la micro-dynamique, par l'effet des coups de langue chez les instrumentistes à vent, des coups d'archet chez les instrumentistes à cordes, isolant ou groupant ainsi les notes. Il s'ensuivait une certaine configuration qu'on notait rarement, les conventions d'exécution suffisant dans la plupart des cas, et l'exécutant bénéficiant d'une certaine liberté dans ce domaine : trouver une bonne articulation faisait partie intégrante du métier.

Très intéressante est la conception de la note isolée, que Harnoncourt appelle « la plus petite des articulations » (à mon sens, il serait plus correct de parler d'une articulations de la note avec le silence) : toute note doit être écourtée d'une partie de sa valeur. Mais ici se pose la question de savoir comment il convient de le faire : s'agit-il d'un geste technique écourté — mais le son peut continuer à résonner — ou d'un véritable silence perçu comme tel ? (A vrai dire, on retrouve le même problème, quelle que soit l'époque, quand on utilise le terme « détaché » : à partir d'une certaine vitesse d'exécution, qui varie selon l'instrument, l'acoustique, et l'instrumentiste, les notes dites « détachées » ne sont plus réellement entrecoupées de silences).

Harnoncourt se tient ici loin de certains excès dûs à une interprétation à la lettre de cette règle ; il se réfère à la « Violinschule » de Léopold Mozart : « Toute note, y compris celles qui sont jouées le plus fort, est précédée d'un instant de douceur, à peine perceptible... Cette même douceur doit s'entendre à la fin de chaque note... De telles notes doivent être jouées fort et être tenues de manière qu'elles se perdent progressivement dans le silence, sans autre pression. Comme le son d'une cloche... s'éteint petit à petit ».

Chaque note « isolée », par cette manière de se relier au silence, possède sa courbe dynamique propre. J'y vois une conséquence très importante au point de vue rythmique : la noire n'occupe pas simplement une portion de temps — de son — deux fois plus importante que la croche ; elle est « qualitativement » différente. Les notes groupées dans une liaison d'articulation adoptent le profil dynamique d'une note représentant la somme des valeurs. Ainsi

et  a l'effet dynamique de  celui de 

ce dernier exemple étant remarquable en ce qu'il crée une syncope.

Un cas très intéressant à ce point de vue est celui du clavecin : privé de tout moyen d'agir sur la dynamique, le clave-

ciniste s'en remet entièrement aux proportions des valeurs de silence par rapport aux valeurs de son. Antoine Geoffroy Dechaume l'explique clairement dans un petit ouvrage intitulé *Le langage du clavecin*, paru aux éditions Van de Velde. Je cite la conclusion de la première partie : « Le toucher est donc l'art d'utiliser les silences. Le claveciniste doit pouvoir jouer des silences exactement comme il joue des sons, c'est-à-dire faire preuve d'autant de contrôle et de disponibilité pour les uns que pour les autres ; avant tout il doit les considérer avec une égale attention ». A utiliser ainsi les valeurs de son et de silence, on peut obtenir non seulement une claire prononciation des parties, mais aussi une mise en valeur des notes les unes sur les autres dans le sens vertical.

N'y a-t-il pas là une manière de créer du timbre, rythmique et polyphoniquement, en ne tenant — théoriquement — aucun compte de l'intensité ? L'orchestre baroque, comme le souligne Harnoncourt, était considéré, à l'image de l'orgue ou du clavecin, comme un ensemble de registres, de rapports fixes de timbres ; la préoccupation de l'articulation, en vue de rendre claire chaque partie, produisait là aussi du timbre, ce qui est trop rarement souligné. L'exécutant avait donc effectivement une responsabilité (même passée sous silence) en matière de timbre, qui découlait de la responsabilité de l'articulation. Harnoncourt l'exprime ainsi : « Dans la peinture à l'huile glacée, la couleur est transparente ; on peut toujours voir une couche à travers l'autre, si bien qu'on peut voir à travers quatre, cinq couches jusqu'au dessin qui est en dessous. Il en va de même pour nous à l'audition d'un morceau de musique bien articulé ; on se promène avec ses oreilles dans les profondeurs et on entend ainsi clairement les différentes couches, qui se fondent cependant en un tout ».

L'affirmation d'Harnoncourt, selon laquelle les classiques ont hérité en grande partie des signes d'articulation du baroque, est juste. De nombreuses petites articulations, chez Mozart, Haydn ou Beethoven doivent s'y jouer de la même manière. Ainsi dans la symphonie 103 de Haydn



(Il serait dommage de ne pas faire entendre l'effet de syncopes.) Mais il arrive à Beethoven d'indiquer sur de petites liaisons que les interprètes auraient pu exécuter à l'ancienne le

profil dynamique qu'il désire, et que permet plus aisément l'instrument « moderne » (l'archet de Tourte, en l'occurrence). Ainsi dans le 13^e quatuor en si bémol

Alla danza tedesca.

Allegro assai.

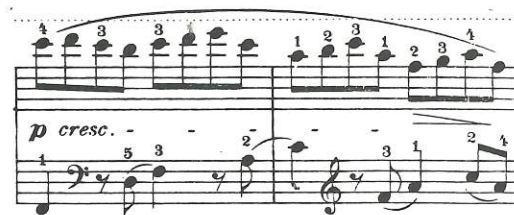


L'articulation à l'ancienne aurait accentué la première note, et l'aurait rallongée quelque peu ; elle n'aurait pas suggéré la valse, où le deuxième temps s'allonge.

Les longues liaisons font problème. Elles apparaissent fréquemment dès l'époque de Mozart ; certains musicologues les désignent par l'appellation « liaisons de legato ». Ainsi Paul et Eva Badura-Skoda dans leur livre *L'Art de jouer Mozart au piano* (qui en réalité ne s'adresse pas aux seuls pianistes). Cette distinction est logique dans la mesure où l'on se réfère au langage : dans le premier cas (liaison d'articulation), on note l'effet de deux notes sur syllabe, dans le second (liaison de legato), l'obligation de lier les syllabes entre elles, comme un chanteur peut effectivement le faire. Ce type de liaison va couvrir des distances de plus en plus grandes chez Beethoven, et bien sûr tout au long du dix-neuvième siècle. Ainsi dans le quatuor opus 131 en do dièse mineur :



ou dans la sonate Hammerklavier :



Les deux exemples montrent bien la volonté de gommer la petite articulation dont les figures rythmiques ou mélodiques invitaient à user. En ce sens on pourrait donner raison à Harnoncourt lorsqu'il affirme : « Il s'agissait de remplacer la rhétorique par la peinture ».

Mais la grande liaison de legato du dix-neuvième siècle, pas plus que n'importe quelle indication de jeu, ne saurait être un signe univoque. Le son « plan » maintenu sur toute la longueur de la liaison constituerait plutôt une façon passive de lier les notes et correspondrait effectivement à cette « simple indication technique » dont parle Harnoncourt — ne pas interrompre le souffle ou l'archet. Or il existe une façon active de lier une note à l'autre : on a le plus souvent intérêt à donner un profil dynamique à chaque note (ou aux groupes de notes lorsqu'elles s'enchaînent trop rapidement ou que leur configuration y invite). Même si cela ne se laisse pas directement percevoir — l'illusion de continuité pouvant même s'en trouver paradoxalement renforcée — il y a plusieurs avantages à penser ainsi le legato, sur les plans du rythme, de la dynamique, de la polyphonie et enfin du timbre. Le rythme : les valeurs se trouvent ainsi respectées plus subtilement que par la simple découpe de portions de temps dans un ruban sonore uniforme. La dynamique : on « économise » le crescendo et le diminuendo en variant non pas uniformément l'épaisseur du trait, mais l'importance des pleins et des déliés. La polyphonie : les minuscules fluctuations de l'intensité font mieux percevoir chaque ligne, et créent verticalement de la transparence — au lieu qu'une balance pensée par la différenciation de l'intensité de traits uniformes oblige à une hiérarchie plus grossière dès que les parties prolifèrent. L'effet de timbre se manifeste doublement : les différentes façons de lier font déborder chaque instrument de son identité, le timbre propre de chacun se déplaçant légèrement ; puis, la transparence polyphonique aidant, les timbres réagissent l'un sur l'autre plus finement. On pourrait répéter ici les mots de

Harnoncourt, que j'ai cités plus haut, à propos des couleurs de l'orchestre baroque. Ce ne sont plus des valeurs de silence qui créent la variété du timbre, mais, dans ces lignes en apparence continues, le conflit permanent du son et du silence.

S'il y a moyen même dans le cas de lignes liées de créer par une sorte d'articulation intérieure des effets de timbre, cela est d'autant plus vrai quand se mélangent divers types d'articulation. Nous retrouvons dans le détaché l'ancienne notion de valeur de silence, sans qu'ici non plus elle ne soit à prendre à la lettre. C'est le profil dynamique particulier donné à la note — de l'attaque elle aussi modulable à sa rentrée plus ou moins abrupte dans le silence, qu'elle y parvienne ou non — qui donne sa spécificité au détaché, pouvant se rapprocher du lié à tel point qu'on n'en distingue plus la limite, fluctuante selon l'acoustique et le tempo. Du contrôle de ces diverses façons de lier et de détacher découle une obligation supplémentaire au point de vue de la balance : à celle dont on parle toujours, qui pour fondre ou distinguer les timbres se fait en différenciant par plans leurs intensités, il faudrait ajouter une seconde qui serait l'équivalent de la balance d'articulation des baroques, laquelle ne saurait être indépendante de la première. La maîtrise de ces deux balances a pour immédiate conséquence une plus fine régulation du tempo en liaison avec l'acoustique : une des tendances actuelles, s'appuyant sur la « phénoménologie de la musique », est de ralentir le tempo lorsque l'acoustique devient plus réverbérante. A résonance plus longue, tempo plus large, dit-on. Une recherche plus poussée dans le sens de la « micro-dynamique » permettrait à mon sens, sinon de retrouver le tempo d'origine, du moins de réduire l'écart⁷. Il arrive à vrai dire que tout cela soit pris en compte par les meilleurs interprètes, mais de manière sans doute insuffisamment raisonnée ; les effets bénéfiques s'en trouvent limités à certains styles mieux sentis que d'autres — ce qui expliquerait le fait que des interprètes excellents dans le répertoire du dix-neuvième siècle voient s'effondrer une partie de leurs moyens dans la musique contemporaine ou dans la musique ancienne.

On pourrait, en fonction de ce qui précède, et en dehors de toute considération d'époque ou de style — dont on ne peut évidemment se passer en pratique — tenter de cerner un idéal interprétatif qui trouverait sa source dans un conflit entre l'énergie sonore pure et l'énergie rythmique (l'articulation au sens le plus large du terme) ; d'une exploitation systématique de ce conflit s'ensuivrait une approche du timbre qu'on ne peut évidemment totalement maîtriser. Deux défauts majeurs très courants peuvent s'interpréter par l'ignorance de ce conflit, qui malgré tout produit toujours ses effets. Le

7. De même, une acoustique trop sèche doit pouvoir être corrigée par le même moyen sans resserrement excessif du tempo.

premier consiste à attacher une importance exagérée au timbre statique, à la beauté d'un son contemplé qui finit par générer son propre rythme, qui n'est plus celui de l'œuvre ; s'accompagnant ou non d'une surenchère dans la puissance, cette conception de l'interprétation court le risque de prolonger l'idéal du luthier ; elle est incapable, rabaisant le discours musical au niveau d'une succession d'instantanés plus ou moins agréablement colorés, de rendre justice aux tensions rythmiques qui habitent les grandes formes, ni de maîtriser le timbre à partir d'un certain niveau de complexité de l'œuvre⁸. (Ainsi, il peut arriver que, même dans une formation réduite et relativement homogène comme le quatuor à cordes, quatre instrumentistes pourvus chacun d'une splendide sonorité s'annulent). Le second est de miser sur l'énergie rythmique, privilégiant le tempo, l'architecture des œuvres ; cette attitude (plus rare en général, hélas, car à tout prendre plus logique au départ) a l'avantage de mettre en valeur les œuvres puissamment construites, dans la mesure toutefois où elles s'accroissent de la naissance en certains endroits de « nœuds » où l'impérieuse domination du rythme vient briser la sonorité⁹. Les hommes du baroque, au départ, se rangent clairement dans la seconde catégorie, dans la mesure où leur articulation épouse l'écriture séquentielle de cette époque. (Il est vrai qu'ils cèdent peut-être d'un autre côté à la bigoterie du son dans leur recherche passionnée de l'instrument d'origine, qui tourne chez certains d'entre eux au fétichisme).

Il faut absolument reconsidérer l'instrument moderne en fonction de cette capacité de moduler à la fois l'intensité et l'articulation. C'est parce qu'il est souvent utilisé pauvrement (d'un côté du son continu, des articulations primaires de l'autre) que paradoxalement ceux qui se privent d'une partie de ses moyens en recourant à l'instrument ancien paraissent y gagner en richesse. La comparaison entre le clavecin et le piano m'apparaît ici particulièrement significative. Réagissant contre l'opinion qui avait prévalu un temps, que l'on jouait du clavecin de la même manière que du piano (ce qui ne veut rien dire), on considère maintenant que les techniques des deux instruments n'ont rien de commun. Le dernier à la mode de ces lieux communs est énoncé on ne peut plus clairement par Antoine Geoffroy Dechaume dans son livre déjà cité : « La première [la technique du clavecin] est basée sur la diversité de durée des sons, la seconde [la technique du piano] sur la diversité de leur intensité ». Se préoccuper de l'intensité des sons ne dispense nullement de se préoccuper également de leur durée ; il faut affirmer qu'au piano comme au clavecin le relevé de la touche est aussi important que son enfoncement. Tous deux, pourvu que la

8. Cette manière est incontestablement à la mode, sans que tout le monde n'arrive à cette splendeur sonore si enviée. Elle me semble typique du culte du moi entretenu chez les vedettes de l'interprétation et ne passe peut-être pour idéale dans le répertoire du dix-neuvième siècle que dans la mesure où lesdites vedettes s'y illustrent de préférence.

9. Bien entendu, on peut produire des sons « laids » volontairement aux endroits qui paraissent le réclamer. Seul le manque de contrôle est gênant.

mécanique soit bonne et bien réglée, sont modulables au piano, et nullement au clavecin. Il faut donc conclure, en toute logique, que le jeu du clavecin est un cas particulier du jeu (idéal) du piano. Du premier au second se fait un glissement de la valeur-silence : si au clavecin, pour employer l'expression de Antoine Geoffroy Dechaume, il est exclu de lier à cent pour cent¹⁰ au piano il convient très souvent que le relevé d'une touche ne soit pas entièrement effectué quand la suivante s'enfonce déjà, et ce, pour donner l'illusion du legato, mais même, au moins à partir d'une certaine vitesse d'enchaînement, dans certains détachés. (En réalité, l'effet de lié dépend des rapports des vitesses d'attaque et de relevé des touches pour une vitesse d'enchaînement donnée. Toute modification du tempo modifie l'effet)¹¹. C'est dans cette possibilité de moduler à la fois l'intensité des sons et leur rentrée dans le silence que réside la capacité du piano, instrument neutre s'il en est (bien plus que le clavecin), de suggérer d'autres timbres, d'emprunter d'autres identités. Bien sûr, les spécialistes du clavecin sont d'autant plus excusables de l'ignorer que la plupart des systèmes techniques du piano ne tiennent compte que très partiellement de ces possibilités, qui sont le plus souvent laissées aux hasards de la musicalité « naturelle », des traditions ponctuelles d'exécution, de la morphologie.

La préoccupation exclusive de la dynamique fausse aussi l'image sonore des instruments à archet ou à vent « modernes ». Le hautbois, le violon baroques n'ont par eux-mêmes, comme le prétend Harnoncourt, un son en « relief ». C'est le geste de l'instrumentiste, relativement simple, relativement « naturel », qui le lui donne. A l'instrument moderne, le son plan, soutenu droit dans toute sa longueur, reflète simplement la possibilité de contrôle continu du champ dynamique, plus important qu'à l'instrument ancien, et nullement une adéquation à l'esthétique d'après 1800. Que cette faculté de moduler également l'intensité se paie généralement d'une perte de qualité du timbre propre n'est pas niable ; mais l'instrumentiste n'en a que plus d'importance, pourvu qu'il sache façonner un visage changeant à un instrument moins typé au départ.

En bref, l'instrument moderne n'est pas simplement « plus puissant » ; la plupart du temps, son champ sonore s'est élargi vers le *piano* et vers le *forte* ; il est moins identique à lui-même, ou plutôt, il a une identité élargie qui comprend souvent l'ancienne (ainsi le cor).

Il se peut que les obsessions venues de l'enseignement « moderne » soient à l'origine d'une fausse conception de l'idéal sonore. Dans l'apprentissage d'un instrument au large champ dynamique, le contrôle de l'intensité et de la qualité

du son est une base indispensable. Les techniques instrumentales visent d'abord à maîtriser l'archet ou le souffle tout au long d'un son soutenu : colonne d'air de l'instrumentiste à vent, adhérence de l'archet. Ces techniques sont la plupart du temps postérieures à l'invention et à l'utilisation des instruments modernes (dans un premier temps s'est fait une adaptation plus au moins heureuse selon les individus de l'ancienne technique d'articulation¹² dont des restes subsistent souvent dans lesdites techniques modernes dans la mesure où elles n'arrivent pas à englober toutes les possibilités d'articulation dans un système cohérent.)

Mais les moyens préconisés pour réaliser cette adhérence n'ont pas toujours, malgré les renforts de la relaxation¹³, l'élasticité voulue, privant l'exécutant de certaines possibilités d'articulation, et donc de timbre. Ces défauts dans la technique passent pour moins criants dans certains répertoires, parce qu'on s'y habitue ; tous les efforts convergent vers une maîtrise statique du timbre, efforts qui ont pour effet paradoxal de le faire fuir (et resurgir là où on ne l'attendait pas.) Une pratique musicale cohérente devrait intégrer au départ l'idée du timbre comme produit du conflit de l'énergie sonore et de l'énergie rythmique au lieu de cultiver des qualités qui au fond sont négatives : ne pas avoir un son incontrôlé¹⁴. Ce qui est évidemment plus facile à dire qu'à faire — et plus facile à faire, n'en déplaise à d'aucuns, à l'instrument « ancien » qu'à l'instrument moderne. Pour me résumer pédantesquement : le devoir de l'instrumentiste, dans le premier cas, est de donner une continuité au discours musical en assemblant des gestes discontinus (la valeur de silence) ; dans le deuxième, il consiste, même pour produire l'effet de continuité, à recréer une discontinuité sur la ligne imaginaire du son, garante du contrôle de l'intensité.

L'interprétation de la musique du vingtième siècle, sur le plan du timbre et de l'articulation, fournirait matière à de nombreuses remarques que je ne puis songer à exposer toutes ici. Il y aurait bien des choses à dire sur la résurgence dans les œuvres néo-classiques d'une articulation inspirée de celle des baroques : souvent plus rudimentaire — proche d'une parole abstraite — que celle qui lui a servi de modèle, elle a coïncidé avec une mode de la « rigueur » interprétative souvent toute en raideur tranchante et en couleurs tranchées, qui a fâcheusement — quoiqu'en disent certains — déteint sur l'interprétation de la musique ancienne. Plus proche de la parole, plus authentique, est l'articulation de Bartók dans ses œuvres directement inspirées par le folklore.

12. Quant aux méthodes écrites par Baillot, Kreutzer et leurs homologues pour les autres instruments, que Harnoncourt accuse de tant de maux, elles reflètent simplement la croyance naïve (de nos jours encore souvent partagée) qu'un catalogue de figures de notes, appris consciencieusement, suffit à former un instrumentiste.

13. Je dirais volontiers de la relaxation - ou de la décontraction - ce que Henry James disait de la naïveté en art : qu'elle est « comme un zéro dans un nombre ; son importance dépend du chiffre auquel il est accolé » (cité par Antoine Bonnet et François Nicolas dans l'article : Franco Donatoni : une figure ; Entre-temps N° 2).

14. Ou : ne pas jouer « inégal », ne pas changer de couleur par maladresse.

10. Ce que je ne crois pas être vrai dans tous les cas de figure.

11. Je renvoie le lecteur que cette question intéresserait spécialement au livre de Bertrand Ott : *Liszt et la pédagogie du piano* — Collection psychologie et pédagogie de la musique. Cet ouvrage, bien plus technique - heureusement — que pédagogique, a le grand mérite de traiter de cette question généralement passée sous silence.

Comment, parlant de valeurs de son et de » valeurs de silence, ne pas penser à Webern qui a fait du silence un véritable élément de composition ? Ici aussi, la finesse de timbre dépend autant de la façon de quitter la note que du soin apporté à différencier les attaques : plus ou moins abrupte, plus ou moins progressive, l'entrée dans le silence d'une note fait valoir l'autre.

Chez Debussy nous trouvons souvent non seulement une complexité rythmique, polyphonique, et instrumentale qui vise à produire du timbre, mais encore une richesse dans les indications d'articulation qui confère aux exécutants le pouvoir de l'affiner. Ce compositeur a été à cet égard un inventeur de signes (ou plutôt de combinaisons de signes) auxquels les instrumentistes n'avaient pas été jusque là confrontés, qui ne rentraient pas dans les catégories de gestes habituels, indiquant d'infimes nuances de lié et de détaché, jouant à leur frontière¹⁵. Ces différentes manières de « prononcer » les notes n'ont plus grand-chose à voir avec la parole, d'autant moins qu'en de nombreux passages aucune partie ne doit se faire clairement entendre. Pourtant, d'une prononciation soignée de chacune des lignes instrumentales dépend directement la qualité de l'exécution ; créant des gradations dans le fondu du timbre les balances d'intensité et d'articulation jouent à l'intérieur du tempo. Ici non plus, pas de peinture qui ne soit le produit d'un discours, que ce soit du point de vue de la composition ou de celui de l'interprétation.

Un des problèmes les plus aigus dans l'interprétation de la musique du vingtième siècle vient justement de cette prolifération des indications de jeu. Quand Harnoncourt distingue une « notation de l'œuvre » (jusqu'à « environ 1800 ») d'avec une « notation de l'exécution » (qui aurait cours après), il est évident qu'il s'agit là d'une vue particulièrement schématique ; en effet, le compositeur ne peut pas noter l'exécution, il ne peut qu'indiquer plus ou moins précisément des différences que l'exécutant a pour mission d'interpréter¹⁶. Certes, à voir dans beaucoup d'œuvres contemporaines — et non des moindres) la précision des indications de dynamique, d'articulation et de tempo, on pourrait penser que chaque signe correspond à un geste précis, tiré d'un catalogue. Il arrive que le compositeur conçoive ainsi l'exécution ; l'interprète ne devrait jamais le faire, mais penser toujours des rapports de dynamique et d'articulation agissant sur le tempo.

Une des raisons de cette multiplication des signes est la disparition de conventions de style¹⁷. Ainsi pour la dynamique, là où Beethoven ou Brahms, ou même Prokofiev pouvaient se contenter de noter une intensité générale — à laquelle chaque note n'est pas censée obéir à la lettre, variant son

15. Beaucoup de ces signes viennent de ses œuvres de piano, où il suggère génialement cet art de l'étouffoir dont j'ai parlé plus haut. Boulez en est à ce point de vue l'héritier, même s'il vise plutôt à des effets variés de percussion, et non à « faire oublier les marteaux » (La technique, pour le pianiste, obéit aux mêmes principes).

16. Harnoncourt parle fort justement des différences d'exécution possibles d'un seul et même signe dans une œuvre de Mozart — le point par exemple, qu'il faut varier selon la durée des notes, l'intensité, le tempo, le contexte, etc. Mais la multiplication des signes d'articulation ne saurait épuiser les possibilités de l'exécutant qui restent — au moins théoriquement — infinies (de même qu'en mathématique, on considère comme infinie la série des nombres pairs, qui est pourtant plus « petite » que celle des nombres entiers.)

17. Ainsi Schoenberg, pour suggérer dans un texte atonal l'effet d'appoggiature suivie de sa résolution, a usé d'un signe particulier que certains pédagogues ont repris pour signaler les appoggiatures dans Mozart, ce qui est absurde.

intensité propre selon l'instrument, la tessiture, la hiérarchie des parties, la place dans la « phrase », etc — le compositeur d'aujourd'hui peut aller jusqu'à indiquer une intensité différente sur chaque note, même dans le cas où il ne souhaite pas de brusques écarts de dynamique. Cela entraîne l'interprète à une opération inverse de celle qu'il peut faire lorsqu'il analyse les intensités effectivement jouées dans le premier cas (ce qui n'est pas nécessairement utile). De même pour l'articulation ; ce qui, dans le premier cas, est réalisé en détail grâce à la familiarité de l'interprète avec un style musical — pour peu que sa technique lui en donne les moyens au départ — doit, dans le second, être en quelque sorte recomposé dans la globalité du timbre à partir du détail donné. Les « masses bruissantes d'une langue inconnue » auxquelles on compare parfois la musique contemporaine ne peuvent naître d'un simple respect du texte. Ici pas plus qu'ailleurs, il ne saurait constituer un idéal interprétatif — même si, le texte étant difficile, le respect en est particulièrement méritoire.

Pour en revenir à Harnoncourt, on aura remarqué que ceux de ses avis que je trouve pertinents — et ils sont nombreux — me semblent pouvoir être étendus par-delà les frontières dont il établit lui-même le tracé. Il serait dommage, et peut-être à la longue nuisible, que l'interprète ne se donne plus les moyens à la fois théoriques et pratiques de penser toute l'étendue du répertoire. Le savoir de l'auteur du *Discours musical* est indéniable ; pouvant nuire à une synthèse, il peut aussi, y contribuer. Convaincu que l'art — y compris celui de l'interprétation — ne peut vivre qu'à condition de se « recomposer », de se « récapituler », qu'il n'y a là rien de forcément malsain, ni rien de forcément grandiose, je veux croire que de modestes considérations artisanales pourraient aider à dénouer l'écheveau des contradictions historiques.