

LE MENESTREL

Tempo Giusto!

« C'EST le ton qui fait la chanson », dit le proverbe; l'inflexion de la voix autant que l'allure du débit, le timbre autant que la rapidité ou la lenteur du mouvement.

La musique étant par elle-même un art mobile, son expression demeurera étroitement liée aux fluctuations du rythme et à la vitesse dans laquelle celui-ci est énoncé.

Quelle différence, en effet, entre une œuvre jouée « dans le mouvement » par un virtuose, et la même œuvre mise à la portée de tous par une exécution ralentie! L'une n'apparaît plus que comme l'ébauche informe et maladroite de l'autre, qui dresse dans l'air ses formes élégantes et nettes. A la fois émerveillé et confondu, l'apprenti pianiste reconnaît à peine, sous les doigts d'un artiste renommé, ces pages qu'un labeur assidu semblait lui avoir rendues familières.

Aussi l'amateur qui pousse assez loin l'amour de la musique pour s'astreindre à l'étude journalière d'un instrument considère-t-il, à bon droit, comme une victoire de parvenir à jouer une œuvre d'exécution transcendante dans l'allure requise.

On ne peut que le féliciter de cet effort et de cette ambition. D'autant plus que ces allures, ces *tempos*, comme on les nomme, sont toujours, ou presque toujours, basés sur une tradition née de la raison musicale et non du caprice.

Dans une précédente étude (1), nous avons tenté d'esquisser comment, pour des œuvres ne portant aucune indication de mouvement, on pouvait donner, de leurs *tempos*, une évaluation très approchée.

Cependant le souci d'assurer à une œuvre l'exécution la plus étroitement liée à la volonté de son auteur, et, pour l'auteur, le désir de voir respecter cette volonté firent accueillir et se répandre bientôt la pseudo-invention de Maëzels : le métronome.

Notre distingué confrère, M. Landormy, a publié ici même (2) une étude à laquelle on voudra bien se reporter pour tout ce qui concerne ce compteur, inflexible comme la loi.

Combien utile cependant! Car il est, juge impartial, la preuve assurée d'un acquis nécessaire à l'exécution parfaite en tous ses endroits de telle ou telle pièce. Une fois cette assurance mécanique obtenue, commence le travail artistique. On quitte alors l'étroite mesure pour le grand rythme dans lequel s'inscrivent de subtils rubatos, caressant un chant, précipitant un envol, adoucissant une courbe ou, au contraire, en accentuant

la brisure. Mais cela sans altérer l'allure générale qui affirme le caractère de l'œuvre.

Que si l'auteur a pris soin, comme il devrait toujours le faire, d'indiquer en tête d'un morceau le chiffre métronomique correspondant au mouvement qu'il a choisi, le caractère fondamental de ce morceau sera fixé sans contestation possible.

L'on nous objectera que la musique sait faire preuve d'élasticité et qu'il est, avec Euterpe, des accommodements pour des raisons diverses : vastes proportions d'une nef ou d'une salle, volume sonore d'une masse chorale ou d'un orgue, acoustique, simple question aussi de sensibilité personnelle. Arguments à ne considérer qu'avec réserve.

Qu'un *tempo* chiffré 112 à la noire soit poussé à 120 ou ramené à 104, si l'exécution doit y gagner en esprit, en clarté, en expression pour l'une des raisons susdites, cela est admissible. Mais qu'à la noire indiquée on tente de substituer la croche ou la blanche, comme nous avons pu en demeurer parfois le témoin, c'est franchir les limites au delà desquelles le caractère de la pièce est faussé, l'auteur trahi. Schumann recommandait avant tout la clarté, dût le mouvement en être quelque peu altéré; mais ce conseil *aux jeunes pianistes* ne saurait être retenu pour des exécutions données au concert.

Il est rapporté que, volontairement, Debussy s'est abstenu d'indiquer le chiffre métronomique de certaines de ses œuvres, estimant que celles-ci pouvaient receler des possibilités d'exécutions diverses, modelant leur plastique suivant des sensibilités différentes. Quelque variété poétique qu'il en puisse résulter, il faut cependant noter que, tôt ou tard, nous éprouvons le regret de n'avoir point de base certaine pour interpréter ces œuvres. Les amis, les mélomanes se raccrochent à leurs souvenirs, évoquant les conseils verbaux du maître disparu, appelant à la rescousse les « créateurs » de l'œuvre. Tout cela ne vaut pas l'élémentaire affirmation du chiffre.

Il y a cependant des œuvres dont la tradition a suffi à fixer les mouvements. Pour les XVII^e et XVIII^e siècles, les danses donnent de précieux témoignages et l'Opéra en fournit d'autres non moins utiles, corroborés par les récits des contemporains sur l'art du chant, du toucher de l'orgue ou du clavecin, et, bien entendu, par l'esprit même de la musique de cette époque.

Au XIX^e siècle, nous touchons de plus près. La fille de Schumann et celle de Liszt, devenue Cosima Wagner, vivaient il y a peu d'années. Wagner, Liszt, Brahms, Franck, Saint-Saëns, Debussy, et plus près encore Fauré, Dukas, Roussel, Ravel, ont été connus, approchés qui par nos pères, qui par nous-mêmes. Ils ont été en contact direct avec leurs traducteurs, les Bulow, les Nikisch, Mottl, Chevillard, Pierné, etc., chefs d'orchestre, et aussi avec les virtuoses, les acteurs qui créèrent leurs œuvres.

(1) L'Interprétation de la Musique au XVIII^e siècle. *Le Ménestrel*, Mai 1937.

(2) *Le Ménestrel*, 16 et 23 décembre 1938.

Négliger l'apport de la tradition par de tels intermédiaires, c'est prétendre vouloir réinventer un monde à soi tout seul. Ce que l'auteur a omis de préciser mathématiquement par le chiffre, la tradition peut néanmoins le consacrer, basée sur l'attestation sérieuse, le goût, l'audition répétée.

Qui ne se souvient d'une reprise de *La Flûte Enchantée*, il y a quelques lustres à peine, sous la direction d'un chef étranger? Sous prétexte de rajeunir (?) l'ouvrage, tous les Allegros devinrent des Prestos, les Andantes des Adagios, et ainsi du reste. Artifice qui nous faisait tomber du vertige dans la langueur.

Récemment, nous avons dénoncé combien les *Symphonies* de Brahms pâtissent des mouvements fantaisistes qu'on leur inflige. Ici, la tradition allemande prévaut, et c'est un non-sens d'emporter l'Allegro initial de la IV^e *Symphonie* à 132 à la noire au lieu du normal 92, d'abattre le tout en trente-cinq minutes au lieu de quarante-quatre, comme nous l'avons entendu faire à plusieurs reprises par certains de nos chefs. Loin de la raccourcir, loin de l'alléger, une telle erreur défigure une œuvre, qui alors nous heurte et nous lasse.

Car, là non plus, le temps ne fait rien à l'affaire. Telle pièce médiocre ou pédante, morne et sans poésie, d'une durée de dix minutes, peut sembler interminable alors qu'un chef-d'œuvre vous tient en haleine durant trois quarts d'heure. Nous ne disons pas que le mouvement soit tout dans une exécution, mais qu'il en est une qualité foncière, sur laquelle les autres qualités d'équilibre et de volume sonore, réglage des coups d'archets, distribution du rythme, etc., ne sauraient empiéter sans dommage pour l'œuvre elle-même.

Sous prétexte de raffinement dans l'extase, n'avons-nous pas entendu *Siegfried-Idyll* étiré sur plus de vingt minutes au lieu des quinze ou seize qui lui conviennent? On s'expliquerait qu'ainsi déformée l'œuvre ait pu sembler parfois « un peu longue », alors qu'il faut lui conserver son élan d'un bout à l'autre.

A l'encontre, le Prélude de *Parsifal* est presque toujours pris trop vite, donnant à tort l'impression d'épisodes cloisonnés, alors que le *tempo giusto* en dégage le principe unitif.

Prenez la peine de vous former à reconnaître quelques tempos métronomiques à l'audition, d'en inscrire les battements dans votre mémoire, de posséder en vous quelques repères; écoutez et notez ce que font, par exemple, Toscanini, Weingartner ou Mengelberg, et vous mesurerez alors la distance qui les sépare de nos serveurs de plats du jour.

Lorsque le chiffre métronomique a été précisé par l'auteur, tout écart — même infime — toute entorse à cette indication risque de n'être plus qu'une dégradation de l'œuvre d'art.

Nous voyons cependant certains chefs, certains artistes, user de telles latitudes envers les tempos chiffrés que nous en demeurons à la fois déroutés et stupéfaits. L'un de ces abus s'exerce sur le *Requiem* de Fauré, dont les mouvements ont été chiffrés par l'auteur. On presse

le *Kyrie*, malgré le Molto largo (♩ = 40), ce qui en exagère la rigidité métrique et, au début, nuit à l'effet des trombones. Ralentir le *Pie Jesu* est chose courante (♩ = 44). Au mépris du texte et de la musique, on retient le dramatique *Libera me*, rognant ainsi ses ailes schumaniennes. Ne va-t-on pas jusqu'à dédoubler

l'*Agnus Dei* (♩ = 69-72)? Du jaillissement mélodique, à l'orbe harmonieux, on fait alors une cantilène sirupeuse et salonnarde. Abus qu'aucun musicien ne devrait tolérer, encore moins commettre.

Aux premiers jours du *Boléro* de Ravel, les exécutions d'allures les plus diverses entraînent des protestations justifiées de la critique. L'auteur ayant fixé la ♩ = 72, désormais l'œuvre est théoriquement à l'abri des sautes d'humeur... et de mouvements.

Car cette mode de se substituer à l'auteur dans ses intentions, de prétendre insuffler à son œuvre une personnalité nouvelle, va s'étendant dans tous les domaines, facilitée par le disque et l'énorme consommation musicale de la radio.

Les organistes eux-mêmes, pourtant gens de réputation austère ne se refusent pas certaines latitudes discutables. Un exemple nous en est fourni par le *Canon n° 5 en si mineur*, extrait des pièces pour piano-pédalier de Schumann. Pièce bien connue, « ravissante » dans son aérien scherzando. Délicate à jouer à l'orgue, où le *staccato* doit être fin, nerveux, souple et d'une impeccable précision. Schumann a indiqué : *Pas trop vite*

♩ = 96.

Or, voici que certains organistes — et non des moindres, desquels donc la virtuosité ne saurait être un instant suspectée — nous servent maintenant cette pièce avec un ralenti tel que, si cela continue, à la place du 96 à la noire s'installera le 96 à la croche! Et de corser la registration, de s'amuser des rentrées canoniques, au mépris absolu du caractère indiqué, voulu par Schumann.

Mépris que rien n'autorise, fors l'arbitraire fantaisie de l'exécutant.

Allèguera-t-on une question d'acoustique? Il suffit de registrer convenablement pour y remédier. La preuve en est faite, puisque, tant au concert qu'au micro, ce *Canon n° 5*, joué jusqu'à présent dans son *tempo* réel, s'est imposé comme tel.

Allèguera-t-on la transposition du piano à l'orgue? Mauvaise raison. La sonorité de l'orgue peut être beaucoup plus fine et pénétrante que celle de n'importe quel piano, alourdi d'une partie de pédale.

Enfin, comme l'a judicieusement remarqué l'un des maîtres les plus éminents de l'orgue, dans ces mots : *Pas trop vite*, écrits par Schumann, le plus important, qui fixe l'allure, c'est le mot *vite*. C'est donc lui, nonobstant la précision métronomique, qui régit le mouvement du morceau.

Transformer ce scherzando en une espèce de danse éléphantique et balourde reviendrait à transposer la *Valse des Sylphes* à la contre-basse, avec l'esprit de Saint-Saëns en moins.

Uti, non abuti; car si la musique peut se montrer bonne fille et le public bon enfant, le métronome, lui, est sans pitié. *Tempo giusto!* Maurice DAUGE.

NOS SUPPLÉMENTS MUSICAUX (pour les seuls abonnés la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartés dans ce numéro : *Chanson Nocturne*, de Max d'OLONNE, poésie de Stéfán GEORGE, traduction de Henry BEURATH, pour les abonnés au 2^e mode; *Nuit au Cimetière arabe*, de Gaston KNOSP, extrait du recueil *Ex oriente lux*, six esquisses orientales, pour les abonnés au 3^e mode. Les abonnés au 4^e mode recevront simultanément ces trois suppléments.