Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (1974)

Artikel: Problèmes de l'interprétation

Autor: Mertens, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858861

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.02.2026

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

Prof. Franz Mertens, Bruxelles

Problèmes de l'interprétation

Parler des problèmes de l'interprétation de la musique ancienne ou sacrée, c'est poser d'abord le problème de l'interprétation en général.

Charles-Henri David (dans Musica aeterna) souligne que «si le compositeur va de l'idée à la forme et de celle-ci à sa fixation sur le manuscrit, il est clair que l'interprète doit faire le même chemin en sens inverse, et commencer par l'étude des notes pour arriver à saisir l'idée de l'œuvre d'art et sa forme . . . Tout comme le compositeur a dû développer la technique de sa composition, l'interprète doit faire de même de son jeu, afin de réaliser la signification des notes par la musique . . . Le compositeur se bat pour donner une forme à son idée et pour réaliser cette forme, c.-à-d. qu'il doit donner corps à l'esprit. Par conséquent l'interprète doit être capable de lire ce qui est pour ainsi dire écrit entre les lignes, il doit deviner ce qui a suscité les sons . . . Son but n'est pas seulement de jouer l'œuvre, mais d'en faire sortir tout ce qu'elle contient, de l'exprimer dans sa totalité.»

Ceci dit, le compositeur propose et l'interprète dispose! Qu'est-ce donc que l'interprétation en soi, et que signifie une interprétation qualifiée diversement de belle, bonne, médiocre ou mauvaise? Ou encore de quelconque, de banale, de curieuse, surprenante ou déconcertante?

L'interprétation en soi est avant tout celle qui reste strictement soumise aux règles d'esthétique générales, tout au long d'une élaboration créatrice personnelle. L'artiste qui ne songe qu'à interpréter, sans se soucier des règles d'esthétique commet immanquablement une lourde faute, et verra son interprétation sujette à caution. Celui, par contre, qui respecte les canons imposés par l'esthétique, respecte du même coup la vérité de l'œuvre.

Reniant désormais toutes les qualifications, on dira donc finalement de l'interprétation qu'elle est juste ou erronée. Mais la cerner ainsi ne met pas pour autant un point final à notre propos. Car beaucoup d'entre-nous ont connu sans doute de longs moments d'ennui au cours d'exécutions musicales quasi parfaites, esthétiquement parlant.

Il nous appartient donc de définir à présent les critères qui caractérisent *l'exécution* d'une œuvre par rapport à son *interprétation* dans l'entretien de son «devenir».

Exécuter, c'est communiquer au public le langage et le contenu expressif d'une œuvre avec l'indispensable adresse d'une technique éprouvée et avec l'objectivité d'un artisan consciencieux.

Interpréter, c'est communier avec le public, grâce à une re-création artistique personnelle de l'œuvre, incarnée à travers le subjectif d'une sensibilité toujours en éveil.

L'exécution assure la communication, mais ne dépasse guère le niveau artisanal. Seule l'interprétation peut – et doit – susciter la communion. Le véritable interprète pourra donc se définir par l'expression d'une sensibilité personnelle affinée, tempérée par l'objectivité: La transe contrôlée, en quelque sorte!

Quelle part faut-il dès lors accorder à l'objectivité et à la subjectivité dans l'interprétation? Bon nombre d'artistes font d'excellents interprètes dans la mesure où l'œuvre répond à leur propre tempérament. Ainsi en sera-t-il par exemple de l'extraverti qui révèlera davantage sa personnalité dans les répertoires spectaculaires de pure virtuosité ou de lyrisme généreux. L'intraverti au contraire, se sentira plus enclin à choisir son répertoire parmi les littératures musicales plus contemplatives, d'expression plus contenues ou de forme plus rigoureuse. Le grand interprète ne peut sans doute être le meilleur en tout.

Ceci dit, toute œuvre suppose de la part de l'interprète une attitude d'objectivité attentive aux aspects simples ou complexes de son écriture, aux exigences de son style, à son contexte historique et social, et qui tient compte de son climat psychologique. Elle suppose en outre une attitude de subjectivité orientée vers une réalisation et non complaisante en la rêverie.

On peut affirmer encore que si une œuvre peut être abordée dans une perspective réaliste, seule la perspective stylistique assurera d'une façon constante son rayonnement et sa clarté. L'aventure est périlleuse et constamment semée d'embûches!

Le risque est double: d'une part, l'on ne dépasse guère l'honnête niveau artisanal, et c'est la monotonie, et de l'autre, on se laisse emporter par le flux incontrôlé d'un fleuve qui rompt ses digues, et c'est le raz de marée qui noiera tout dans la confusion. Tout ce qui est excessif demeure sans portée!

Fixer les limites de l'objectif et du subjectif en matière d'interprétation relève en fin de compte entièrement du *conscient;* et chaque littérature en général, comme chaque œuvre en particulier, ne s'éclaire qu'à la faveur d'une étude approfondie de tous ses aspects énumérés plus haut.

L'*inconscient* de l'artiste, qui est sans nul doute la meilleure part de lui-même, ne peut arriver à s'exprimer finalement que pour autant qu'il affleure et demeure à la surface du conscient.

Le travail, est-il besoin de le dire, est long et ardu, et ne peut être mené à bien qu'à la lueur d'une culture étendue à tous les domaines artistiques et historiques.

Il est difficile de croire longtemps à l'artiste inculte et uniquement impulsif: ses limites ne tardent pas à se révéler. Il est non moins vrai que toute interprétation requiert une part de spontanéité sans laquelle elle se cristallise. Je pense ici à certains grands interprètes auxquels j'ai voué longtemps une admiration sans réticence, et qui en fin de carrière ne faisaient plus que se caricaturer eux-mêmes. Le temps venu, un interprète doit pouvoir se retirer et se taire.

Ainsi aurons-nous enfin défini les critères de l'interprétation en soi: celle qui maintient un juste équilibre entre la discipline et la liberté, entre la rigueur et la spontanéité, dans le respect constant de l'œuvre vue sous l'aspect de sa structure comme de son contenue émotif – l'interprétation qui se remet en cause à tout moment et se renouvelle si nécessaire. Chez l'artiste authentique, jeunesse et maturité doivent en commun présider sans cesse aux subtiles combinaisons du jeu et de la nécessité, qui sont l'esprit et la matière d'une œuvre. L'interprète qui ne poursuit que son rêve intérieur, se distrait de la «divine nécessité».

Est-il dès lors possible d'établir des règles générales en matière d'interprétation?

Il fut un temps où toute régle de connaissance se transmettait oralement et par tradition. Quelle qu'elle soit, celle-ci devait fatalement au cours des siècles, s'enrichir grâce à un nouvel acquis d'expérience, mais aussi maintes fois se transformer, ou même se dénaturer à travers le climat psychologique changeant des générations suivantes.

A mesure qu'on remonte dans le temps, il devient plus difficile d'établir avec certitude les règles qui régissaient l'interprétation musicale à l'époque. Certes, quelques rares écrits théoriques demeurent, trop souvent interprété d'ailleurs diversement par les musicologues; mais qu'en est-il de la mise en pratique?

Depuis quelques décades, l'extraordinaire diffusion de la musique enregistrée nous offre à tout moment la possibilité de comparer plusieurs interprétations d'une même œuvre, souvent même – hélas, pourrait-on dire – sous la conduite d'exégètes avertis ou . . . improvisés! L'interprète consciencieux y trouve certes de quoi éclairer sa lanterne, et je ne veux nullement minimiser l'intérêt qu'offre pareille étude. Bien au contraire! Il est même amusant d'écouter, lors d'un concert, les propos d'entr'acte d'un public qui se dit averti, et de constater les énormes divergences de vue qui se font jour sur les conceptions de l'interprétation.

Mais passons, et livrons-nous plutôt à une autre expérience. Imaginons ce même public anonyme mis en présence, grâce à l'enregistrement, de plusieurs interprétations d'une œuvre donnée. Un première sélection élira quasi à l'unanimité deux ou trois interprétations et rejettera les autres comme étant nettement inférieures. On peut affirmer qu'à ce niveau, les deux ou trois interprétations élues, ne l'ont été que par une série de communs-dénominateurs, dont on pourra dégager ensuite les règles fondamentales d'interprétation.

Cette expérience mille fois renouvelée avec les œuvres les plus diverses de la littérature musicale, devrait à la longue pouvoir nous permettre d'éviter la plupart des erreurs hélas encore trop fréquentes de nos jours, tout au moins en ce qui concerne la musique de ces trois derniers siècles. Il n'y a guère, j'entendais encore chanté le «An Chloé» de Mozart dans un mouvement deux fois trop lent! Et j'en passe! . . . Le règne de l'empirisme en matière d'interprétation ne semble pas près de finir.

Cependant, si en abordant une œuvre, l'interprète se donnait la peine de la considérer et de la resituer dans son contexte historique, il éviterait déjà beaucoup d'écueils. C'est là une première règle pratique fondamentale à respecter. En effet, tous les arts à une époque déterminée, offrent entre eux des rapports structurels

et psychologiques communs. Par exemple: l'austérité de l'époque romane et la pure spiritualité de la mélodie grégorienne, le rayonnement du gothique et l'épanouissement de l'Ars antiqua, la plénitude polyphonique à la Renaissance, les débordements du style baroque avec l'avènement de la virtuosité, la rigueur du classicisme et celles des rapports harmoniques, l'affirmation du moi à l'époque romantique et enfin, l'éclatement de la forme et du langage à l'époque contemporaine.

L'interprète conformera son attitude au climat général de chaque époque avec une facilité qui sera fonction même de son degré de culture, mais ceci est une autre question!

Abordons maintenant le problème de l'interprétation sur un plan plus pratique. La musique comme on sait, se compose de deux éléments fondamentaux: *rythme* et *mélodie*. On peut épiloguer longuement sur la primauté qu'il faut accorder à l'un ou à l'autre. Il est certain que le rythme préexiste à la mélodie, et que celle-ci ne peut s'articuler que grâce au rythme. Mais vue sous cet angle, la musique devrait se définir en regard des instruments à percussion à l'exclusion de tout à priorisme sonore.

Je préférerais donc suggérer une définition de la musique en parlant de *rythme* et *son,* et accorderais volontiers cette fois la primauté au *son*. Paraphrasant le Genèse, je dirais: «Au commencement était le son, pur et unique, et le son était en l'homme et le son s'est fait homme!» Car si l'homme inventa très tôt l'instrument, il est indéniable qu'il a chanté d'abord.

Toute l'aventure musicale au cours des siècles est partie de ce premier son, et l'on peut se demander si tout n'y retournera pas un jour. L'on en trouve déjà des signes avant-coureurs dans maintes œuvres contemporaines (notamment chez John Cage et Xenakis).

Le «Recto tono» de la psalmodie constitue donc le principe fondamental de toute musique. Son exécution impose aussitôt une première loi: Celle de la recherche de la beauté sonore en soi, ce qui, dans son application, inaugurait déjà une école. Et nous savons que les écoles de chant se fondèrent très tôt en Occident au sein des nombreuses abbayes.

Avec les flexions psalmodiques, médianes et finales, l'ère de la mélodie était née. Cette mélodie, qui dans sa courbe, amorce un mouvement expressif de tension, s'épanouit et se replie dans un mouvement de détente. C'est l'image même du *souffle* vital.

Elle s'est enfin pleinement épanouie dans les plus belles monodies grégoriennes où elle se déploie planante, aérienne, et libre de toute contrainte – de ces contraintes que le système tonal lui imposera ultérieurement dans le rapport dynamique de ses degrés et le développement de ses agrégations harmoniques de plus en plus savantes. Toute l'histoire de la musique occidentale est celle d'une pure horizontalité longtemps généralisée, mais entravée progressivement au cours des siècles par une verticalité chaque jour plus complexe. Jusqu'au début du XVIIe siècle, la polyphonie n'a eu d'autre souci que de sauvegarder l'horizontalité mélodique à travers toutes ses parties. Finalement, cédant aux exigences chaque jour plus impérieuses de la verticalité harmonique, elle n'a réussi à maintenir sa pureté que

dans une seule voix, et le Lied naquit comme l'on sait, avec Caccini et ses contemporains.

La mélodie gravite si l'on peut dire dans l'espace infini de la musique, elle en est l'esprit, alors que le rythme se meut dans son temps limité, il en est la matière.

Comme la mélodie est née du son unique, le rythme est né des subtiles pressions aériennes sur lesquelles la mélodie appuie sa libre trajectoire. Il m'arrive souvent de visualiser ce concept, en pensant à la liberté du vol de l'hirondelle ou de la mouette. Je dirais encore que le flux mélodique est le domaine d'élection de la musique, qui est un art du temps comme la peinture et la sculpture sont des arts de l'espace.

Durant des siècles, la prépondérance de la ligne mélodique a maintenu le rythme dans l'irrationel, le «non mesuré». Voir le chant grégorien. Avec la polyphonie naissante, il fallait bien trouver un point de référence cadentielle au moyen du tactus, d'où naquit la mesure. Certes, depuis la plus haute Antiquité on connaissait la cadence binaire ou ternaire dans les danses, mais c'était quasi la seule forme où le rythme était soumis à un certain synchronisme. Et d'ailleurs, la musique cadencée était la plupart du temps exécutée par des instruments à percussion. Mais dans toute autre forme, le rythme demeurait le fidèle servant de la mélodie.

Avec la codification de la mesure au XVIIe siècle, le rythme se rationalisa, et dès lors le souci musical majeur fut de concilier l'horizontalité mélodique, la verticalité harmonique et le parcellement rythmique. Démarche qui après avoir fourni d'incomparables chefs-d'œuvre, semble aboutir de nos jours à l'impasse. D'où la dissolution de la mélodie dans la Klangfarbenmelodie, l'éclatement de l'harmonie dans la dodécaphonie, et la libération du rythme dans le système des valeurs relatives ou des valeurs dites «surajoutées (cfr. Webern et Messiaen).

Comme tous les arts, l'histoire de la musique occidentale reflète celle de l'homme. C'est l'histoire d'une désacralisation progressive surtout depuis la Renaissance. Il faudra donc penser et sentir la musique du Moyen Age et de la Renaissance à travers son climat fondamental: celui d'une haute spiritualité exprimée par la prépondérance mélodique.

Le chemin que parcourt la mélodie et le rythme à travers l'histoire, est celui qui va du spirituel du Moyen Age au temporel de l'époque moderne. Faut-il dès lors encore s'étonner d'entendre à l'heure actuelle tant d'interprétations contradictoires surtout en matière de musique ancienne? A la lumière de toutes ces considérations, il devient enfin plus aisé de dégager les règles fondamentales de toute interprétation valable.

En raison même de la discipline du «souffle» qui engendre le son – souffle aussi bien aus sens premier qu'au sens second –, le caractère de la musique traditionnelle est d'être à priori *vocale*.

Dans son remarquable ouvrage (L'interprétation créatrice) Gisèle Brelet déclare: «La sonorité n'est comprise que par le chant intime qu'elle suscite et qui en recrée l'âme temporelle». Elle affirme encore que «la compréhension du son, même

silencieuse, est un acte vocal qui s'ébauche». Et elle conclut: «Le geste musical est avant tout un geste vocal.»

Et puisque le son est en soi source de toute musique, ayons d'abord et surtout le souci de sa qualité, de sa beauté. Celles-ci, étant fonction – acoustiquement parlant – de la justesse absolue, la plénitude et la beauté sonore ne sont obtenues qu'à ce prix. Beauté et justesse absolue sont une et même chose: Plus un son est juste et plus il est beau, et inversément.

A cet égard, je veux évoquer en passant, les admirables exécutions que nous offrent si souvent les chœurs des universités d'Oxford et de Cambridge, plus particulièrement celles de la polyphonie élisabethaine. S'appuyant sur une tradition presque millénaire, ils y ont maintenu les voix de garçons dont le timbre exempt de vibrato, assure à l'ensemble beaucoup plus d'homogénéité. Je pense ici à ce bel enregistrement de la messe à cinq voix de William Byrd, où les quatre parties inférieures sont chantées par quelques voix d'hommes (six à huit tout au plus – maximum deux ou trois par partie), la voix supérieure étant, elle seule, assurée par une douzaine de garçons. Faut-il rappeler d'ailleurs que la voix d'alto était confiée à des «hautecontre» (altus, voulant dire «haut»). Mais tout ceci suppose le maintien d'une école dont on semble vouloir trop souvent ignorer actuellement les précieux enseignements.

Quant aux instruments, ils n'ont jamais été traités que comme des voix avec, bien sûr, des techniques diverses et limitées d'ailleurs à leurs propres ressources. L'homme dans son invention, en a rejeté ou modifié un bon nombre au cours des siècles, et il est assez plaisant de constater que les derniers instruments qu'il a inventés, engendrent des sons électroniques bien proches à nouveau de la voix humaine: Je pense notamment au charme incontesté des ondes Martenot et aux sonorités presqu'humaines qu'un Globokar fait sortir du trombone. Ce qui prouve à suffisance que l'instrument n'est qu'un substitut de la voix. Loin de moi cependant, l'idée de vouloir sous-estimer son importance et méconnaître ses charmes.

François Michel (dans son introduction à l'anthologie Fasquelle) affirme que «si celui qui parle n'est pas d'abord musicien, s'il ne se soucie que du pouvoir libérateur des mots (pouvoir semblable à celui de la monnaie), il manque à son devoir premier, il n'est pas poète! Si on mesure le domaine sonore (pour l'homme le domaine oral), la part royale est celle du chant».

Au Moyen Age on dénommait l'art vocal «ars naturalis», en opposition à l'instrumental que l'on appelait «ars artificialis». Combien de fois ne dit-on pas «faire chanter l'instrument» et combien d'instrumentistes et de chefs d'orchestre ne chantent-ils pas effectivement dans l'exercice de leur fonction?

L'on peut donc affirmer qu'en interprétation, la primauté doit être accordée sans conteste à l'aspect vocal de la musique. L'horizontalité mélodique doit être sauvegardée à tout prix et constamment mise en valeur, non seulement dans la monodie, où cela va de soi, mais surtout à travers toute la littérature polyphonique qui va de Pérotin à Schütz et Monteverdi. On ne peut certifier qu'il en est ainsi dans la plupart des interprétations actuelles (même celles qui ont eu la faveur d'être enregistrées).

Beauté sonore et suavité mélodique (pulchritudo et suavitas) étaient donc les deux règles fondamentales à observer. Et ces deux règles étaient respectées aussi bien dans la musique profane que sacrée. Car nous savons que chez «l'Homo religioso» du plus haut Moyen Age jusqu'au au siècle des «Lumières», tout le profane «procédait» ou mieux «émanait» du sacré.

Une troisième règle doit être dictée par le souci constant de déterminer le centre de gravité d'une ligne mélodique et de conduire la phrase musicale selon l'élégance de son arabesque, plus que selon son contenu expressif; à tout le moins pour la musique ancienne, celle-ci étant plus décorative qu'expressive. Et que l'on y prenne garde: Adopter d'instinct ou de raison comme d'aucuns le font, un certain primitivisme dans l'interprétation de la musique ancienne, me paraît être une erreur grossière! On se demande de quelle esthétique ils peuvent bien vouloir se réclamer! Un retour à l'authenticité? Voire! C'est méconnaître l'existence et l'évolution parallèles de deux musiques à travers toutes les époques, la savante et la populaire.

Dans ces temps lointains, seule la musique savante a été notée et est parvenue jusqu'à nous. L'autre se transmettait par tradition orale ou tombait définitivement dans l'oubli. La musique savante était exécutée chez les princes et les clercs par des artistes formés longuement à la tâche. Raffinée dans son écriture, pourquoi ne l'aurait-elle pas été dans son interprétation? Je m'imagine un esthète de l'an 2500, découvrant un enregistrement d'une chanson à succès d'aujourd'hui échappée par miracle à une catastrophe mondiale, et qui prétendrait que Brahms ou Fauré devait être chanté de la même manière!

Les compositeurs anciens possédaient une science très poussée de l'art vocal. D'autant plus poussée que le nombre d'instruments était fort réduit à l'époque et que ceux-ci ne remplissaient souvent qu'un rôle secondaire de remplacement ou de complément des voix. La musique aléatoire n'est pas nouvelle! Les anciens ne pouvaient concevoir une œuvre dans ses diverses couleurs instrumentales comme nos symphonies ou nos petits groupes de chambre d'aujourd'hui; leurs compositions étaient donc pensées uniquement en fonction des timbres propres à chaque voix: ce timbre qui faisait éviter généralement l'effet harmonique des quintes ou octaves parallèles par un subtil croisement des voix – effet qui demeure entier, si l'on réduit la polyphonie au piano. Je n'en donnerai qu'un exemple frappant et fort en usage notamment chez les polyphonistes espagnols du début du XVIe siècle: Il n'est pas rare d'y voir la voix de basse aboutir sur la quinte de l'accord final par un surprenant saut d'octave, le ténor assurant dès lors la note de basse réelle. Il va de soi, dans ce cas précis, que si la voix de basse ne songe pas à estomper son timbre et son intensité, l'accord perd de sa plénitude et risque de sonner, harmoniquement parlant, comme l'un de ses renversements, compromettant du même coup le tracé contrapunctique des diverses voix.

La quatrième règle à respecter sera donc de sauvegarder la clarté polyphonique en maintenant dégagés tous les mouvements contrapunctiques internes; et je souligne ici en passant, qu'un contrepoint n'est pas nécessairement mélodique, mais qu'il en existe d'autres: rythmiques, dynamiques, syllabiques et expressifs.

Dans une écriture aussi complexe, si l'on veut maintenir la clarté, il me paraît dès lors indispensable de garder toutes les voix des chanteurs dans un état permanent de disponibilité sonore – à moindre dépense, si j'ose dire –, ceci, pour éviter la triste surenchère dans la nuance, qui entraîne inéluctablement un chœur vers un crescendo généralisé, et finit par noyer la polyphonie dans la confusion la plus totale. D'ailleurs, les nuances gonflées (crescendo – decrescendo) comme les modifications de mouvement (du genre «rubato») ne sont que des apports subjectifs de l'époque romantique, et doivent être en principe bannis dans toute interprétation de musique ancienne.

Une cinquième règle enfin à observer: la grande flexibilité rythmique. L'arabesque décorative de la ligne mélodique ne peut être dessinée dans l'espace sonore que par un rythme souple et planant. Dès les premières apparitions de la polyphonie, ce rythme comme on sait, s'animait sous la pulsation du *tactus*. Ainsi pouvons-nous établir une analogie entre le tactus: pouls vital, et la mélodie: souffle vital de toute polyphonie. Mais il est bon de rappeler ici que le tactus n'a jamais eu aucun pouvoir de temps fort, tel que nous le concevons dans la mesure musicale de l'époque moderne, et que toute l'œuvre de J. S. Bach repose, elle aussi, sur cette pulsation interne. C'est ce qu'oublient certains interprètes dans leur souci bien justifié d'ailleurs, de maintenir leur jeu dans un strict tempo. L'interprétation doit être tintée toujours d'un certain abandon, faute de quoi on demeure dans la sécheresse d'une mécanique bien huilée.

D'autre part, que de fois entendons-nous des musiques d'une certaine époque interprétées dans le style d'une époque plus tardive. En disant cela, je me défends bien entendu de toute conception romantique de l'interprétation; mais lorsqu'on aborde le style et le langage d'une époque, sachons tenir compte de ceux qui l'ont précédée et faire abstraction de tous ceux qui l'ont suivie.

Ce respect du tactus concerne aussi les chefs de chœur: le libre flux de toute ligne mélodique se trouve singulièrement entravé lorsqu'on se met à subdiviser les mesures. On peut l'admettre au cours des répétitions; mais à l'exécution, mieux vaut généralement battre un $^4/_4$ en $^2/_2$, et un $^3/_8$ en un, plutôt que le contraire.

Un autre problème important – lié d'ailleurs au précédent – et que pose l'interprétation de la musique ancienne, est celui du *tempo*. Lorsque l'on constate que même dans l'exécution des œuvres modernes, il peut varier du simple au double selon l'exécutant, alors que la plupart du temps il est fixé métronomiquement par l'auteur, il ne faut pas s'étonner des extrêmes divergences qui apparaissent dans l'interprétation d'une même œuvre ancienne, où les indications de tempo manquent totalement. La retranscription en notation moderne ne résoud guère le problème, puisqu'aussi bien, pour une même œuvre, nous voyons ses valeurs doublées ou diminuées de moitié d'une édition à l'autre.

Beaucoup d'interprètes ou de chefs de chœur semblent encore mal informés des règles qui régissaient à l'époque les problèmes de tempo. N'étant guère musicologues et ayant reçu une formation musicale moderne, ils semblent ignorer les principes fondamentaux qui présidaient à la fixation des tempi, tels que les rapports du *tempus integer* et *diminutus* ou du *tempus perfectum* et *imperfectum*. On ne

s'étonne guère dès lors d'entendre hélas trop souvent encore chanter certains motets deux fois trop lent, ou jouer certaines pavanes deux fois trop vite!

Tous ces problèmes étant pris en considération, il me reste encore à dire un mot à propos de l'expression. Elle doit se concrétiser d'une façon générale dans un climat de poésie lyrique – poésie à travers laquelle l'artiste se sent concerné et qui reflète la part de subjectivité indispensable à toute interprétation. La plupart de ceux qui exécutent de la musique ancienne semblent vouloir se défendre de tout lyrisme subjectif en interprétant l'œuvre dans un climat de froideur et de rigueur qui engendrent très vite l'ennui.

Recherche constante de la beauté sonore, souci de maintenir la ligne mélodique, discrétion expressive dans la conduite de la phrase musicale, respect du tempo, grâce et légèreté rythmique, clarté polyphonique, et dans l'ensemble, expression permanente d'un certain climat poétique, tels sont, en résumé, les grands postulats fondamentaux de toute interprétation de musique ancienne.

Il faut souligner toutefois que l'application de ces règles ne résoud pas pour autant tous les problèmes d'interprétation. En matière de musique ancienne, toutes les ambiguïtés ne peuvent être éclaircies: Le manque de soin avec lequel les compositeurs ou les copistes transcrivaient (ou retranscrivaient) leurs manuscrits avant l'ère de l'imprimerie, a dû être la cause de beaucoup d'erreurs ou d'omissions, notamment en ce qui concerne les altérations souvent équivoques dans un système modal qui évoluait insensiblement de jour en jour davantage vers le tonal.

Que l'on pense aussi aux difficultés quasi insurmontables qe l'on rencontre, lorsqu'il s'agit de restituer fidèlement en notation moderne une métrique basée sur l'ancienne notation proportionnelle. N'en déplaise aux musicologues, il faut se résoudre à accepter quelquefois le choix intuitif de l'interprète.

Un dernier mot à propos des ornements. Il faut les employer avec beaucoup de circonspection, et je n'hésite pas à dire qu'il vaut mieux les exclure de toute littérature qui précède le XVIIe siècle! La mode actuelle qui introduit quelquefois leur usage dans la musique des XVe et XVIe siècles doit être répouvée. Josquin des Prés taitait d'ignares les interprètes qui, à l'époque, prenaient la liberté d'ajouter des ornements dans l'exécution de ses œuvres, déclarant que s'il l'avait jugé indispensable, il les aurait écrits lui-même.

A partir du XVIIe siècle, nous verrons s'en étendre l'usage par une série de signes conventionnels encore fort discutés aujourd'hui quant à la manière de les interpréter. Si l'ornement apporte de la grâce et du charme à maintes œuvres instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles, son emploi semble souvent moins fondé dans la littérature vocale, où il sied d'en faire usage avec beaucoup de prudence et d'adresse. Il y a quelques semaines à peine, Paul Collaer interviewé à la radio, parlait des «queues de cochons» que certains interprètes ajoutaient à loisir dans l'interprétation des œuvres de Monteverdi. C'est que, par nature, l'ornement semble être plus instrumental que vocal. Encore que l'on puisse sans doute prétendre qu'il fleurit abondamment dans les chansons folkloriques telles que jodel et flamenco, etc; œuvres qui restent somme toute l'expression d'un art plus populaire.

Venons-en maintenant à la musique de ces trois derniers siècles. L'homme nouveau prenant enfin conscience de son individualité, va se libérer très vite de tout ce qui depuis plus de mille ans le rattachait en permanence au spirituel. Il entre de plein pied dans le temporel. A l'émotivité inconsciente va succéder peu à peu l'expression dramatique consciente, engendrée par la richesse des combinaisons harmoniques et rythmiques. L'écriture verticale supplante de plus en plus l'écriture horizontale. Le rythme va se cadencer dans la mesure. Nous entrons dans l'ère de la subjectivité. L'art sacré, dans son statisme, va être submergé par le dynamisme profane et de ce fait, tomber très vite en décadence.

Et je me permets de faire dans le cadre de ce congrès une courte parenthèse: Il me semble que ce statisme est inhérent aux postulats de toute musique sacrée, car il crée un sentiment d'éternité dans l'immobilité de la contemplation. Et l'on peut se demander si elle ne retrouvera pas un jour un nouveau moyen d'expression dans le statisme ponctuel d'un Webern plutôt que dans le dynamisme d'un Strawinsky. Mais revenons à notre sujet.

La musique instrumentale va prendre un essor considérable et, dans ses diverses factures, elle imposera des techniques et des styles appropriés. Faut-il renier pour autant l'ancienne esthétique et ses règles? Je ne le crois pas: La mélodie anime toujours les plus grandes littératures instrumentales modernes, même celles des instruments à cordes pincées ou frappées, où elle s'égrène comme un collier de perles. Est-il besoin d'évoquer Scarlatti au clavecin ou Chopin au piano?

Cependant, la riche complexité sonore qu'offre la musique de l'époque moderne de Bach à Strawinsky, va poser de nouveaux problèmes à l'interprète. De simple servant, l'interprète va devenir le «Deus ex machina» avec la primauté du drame humain dans la musique. Comme dans tous les autres arts, l'interprète désormais ne «raconte» plus, mais va «se raconter». Le nouvel apport expressif devra passer sans cesse par le double crible de la sensibilité et de l'intelligence. L'interprète devra savoir par exemple finement doser l'effet d'un crescendo ou d'un accelerando en fonction de la longueur de la phrase musicale. Il lui faudra respecter les nombreuses et subtiles indications de mouvements et de nuances, non à la lettre, mais dans l'esprit de l'auteur. D'autre part les œuvres étant plus développées, son attention devra être d'autant plus soutenue, sa résistance à la fatigue d'autant plus grande: Nous entrons dans l'ère de la performance! Qui ne voit là un des aspects négatifs de certaines interprétations d'aujourd'hui? L'artiste devra garder constamment le souci de maintenir l'unité de l'œuvre tout au long de son perpétuel devenir, en évitant de la rompre dans une exécution morcelée en phrases hachées ou en notes martelées, ou au contraire, de la diluer sans relief dans la régularité d'un flux monotone.

L'art vocal, lui aussi, va s'affirmer dans son individualité propre. Avec l'apparition du «bel canto» au XVIIe siècle, la formation du chanteur va prendre une orientation nouvelle: le culte de la voix pour elle-même en quelque sorte. Celle-ci va développer toutes ses possibilités en étendue, en expression et en puissance. Ce développement suscitera l'apparition de toute une littérature nouvelle dont l'interprétation va faire surgir de nouveaux problèmes. D'abord vis à vis du texte littéraire qui illustre

toute œuvre vocale. Celui-ci, au cours des siècles antérieurs, n'eut guère qu'une importance secondaire, hormis peut-être dans les chansons profanes, telles que ballades, rondeaux, virelais, etc. . . . L'on sait que la plupart du temps, les compositeurs écrivaient les textes en marge de leurs manuscrits, et laissaient aux interprètes le soin de les appliquer eux-mêmes à la phrase mélodique. On pourrait parler tout compte fait, de «texte – prétexte». Il serait en effet mal venu de l'articuler outre mesure dans une mélodie qui doit couler de source, ou dans une polyphonie où les syllabes ne tombent pas symétriquement à la verticale. L'accuser trop, serait tomber dans la cacophonie!

Il n'en sera plus de même à partir du XVIIIe siècle. Certes, il y aura toujours deux littératures vocales différentes par rapport aux textes littéraires qui les illustrent: l'une écrite pour un soliste, et l'autre pour de petits ou de grands ensembles. Mais en marge de cette classification un peu sommaire, on peut considérer que si dans le Lied, il est indispensable d'accorder à l'articulation du texte des soins prépondérants – (texte et musique s'épaulant mutuellement) –, cette articulation aura déjà moins d'importance dans les répertoires d'opéra, où toute l'action peut souvent se raconter en dix lignes. Il y a des exceptions bien sûr! Et nombreuses. Je citerai Pelléas, l'Heure espagnole, et tous les récitatifs allant de Gluck à Wagner y compris.

Un autre problème que tout chanteur devra prendre en considération: C'est celui du rythme désormais «mesuré». On peut également parler de deux littératures vocales en regard des deux éléments qui composent la musique: l'une plus mélodique (plus chantante donc!) que rythmique, et l'autre inversément. A titre d'exemple, je citerai deux œuvres d'un même compositeur: «Litanei» et «Auf dem Wasser zu singen» de Schubert. Dans la première, l'émission vocale maintiendra son flux sans relâche d'une syllabe à l'autre, comme si elle collait au texte, alors que dans la seconde, il est indispensable pour la légèreté rythmique, d'alléger l'articulation du texte en ménageant un léger hiatus entre chaque syllabe, comme si la voix se décollait du texte. Toutefois, il faut que le soliste, comme l'ensemble choral, s'abstienne de scander outre mesure les vocalises rapides en «haletant» littéralement sur chaque note. Une telle pratique désarticule toujours le phrasé.

Mais je m'arrête ici, car arrivé à ce point de mon exposé, je m'aperçois que parler davantage des problèmes de l'interprétation m'obligerait à dépasser la durée d'une simple communication, et ferait finalement l'objet d'un cours. Il est donc temps de conclure, en rappelant quelques vérités trop souvent ignorées:

Chez tout interprète de valeur, l'œuvre «préexiste» à son exécution et est restituée dans son unité. On peut dire de lui, qu'il «porte» la musique grâce à une technique éprouvée. L'interprète médiocre par contre, donne l'impression de coller des fragments musicaux les uns aux autres d'une manière inorganique. Le premier semble aller au devant de sa réalisation, alors que le second se traîne à la remorque. C'est donc le «chant intérieur» assimilé, qui régit finalement en nous tout acte ultérieur de formulation expressive.

Le bon interprète n'est pas celui qui s'attache nécessairement à la qualité intrinsèque d'une œuvre; à cet égard, une bonne interprétation révèle et exalte bien souvent une œuvre mineure. Et une banale chanson bien interprétée procure

à l'auditeur infiniment plus de joie qu'un Lied de Schumann médiocrement chanté.

On ne peut interpréter tant que l'on n'a pas maîtrisé sa technique; mais celle-ci doit demeurer fonction des exigences du style. Si la technique pour elle-même n'est que performance, l'interprétation sans technique n'est que rêve!

Se complaire dans sa propre sensibilité est une attitude négative et destructrice, mais la refouler au fond de son être n'engendre que sécheresse!

C'est une erreur de croire que l'interprétation ne puisse être l'objet d'un enseignement au même titre que la technique, puisque, comme je crois l'avoir démontré, elle impose, elle aussi, ses propres disciplines.

Toute interprétation est l'expression d'une spontanéité créatrice: Interpréter représente donc avant tout un acte généreux, mais qui fait la part égale au don et à la science.

Tout devient affaire d'équilibre: cet équilibre qui est la définition ultime de tout art.