

## QUESTIONS D'INTERPRÉTATION...

*Orgues Nouvelles a consacré récemment plusieurs articles à la question des tempi chez César Franck. Dans le numéro 47, Joris Verdin résumait ses travaux en la matière, basés sur les indications métronomiques – beaucoup plus rapides que les tempi « habituels » – redécouvertes par Joël-Marie Fauquet. Dans le numéro 48, Marie-Louise Langlais témoignait dans le même sens, alors que Daniel Roth et Pierre Cogen se montraient plus que sceptiques quant à ces « nouveaux » tempi. Bernard Focroulle et Dominique Merlet, deux personnalités musicales bien connues, ont souhaité apporter ici quelques réflexions personnelles afin de nourrir ce passionnant débat – qui n'est probablement pas prêt de se refermer...*

## 1 ..... L'interprétation : une quête toujours en mouvement

Mon premier point concerne le métronome, un instrument que j'utilise assez fréquemment comme interprète et comme compositeur. J'en reconnais l'utilité, à condition de n'en être pas esclave et de s'en servir avec perspicacité, mais je constate également une tendance inéluctable : les indications métronomiques que j'indique sur une partition travaillée à l'instrument ou sur une œuvre en cours de composition sont presque systématiquement plus rapides que l'exécution réelle. Pas aux antipodes, bien entendu, mais il y a presque toujours une différence de quelques degrés.

Ayant travaillé avec beaucoup de compositeurs contemporains, j'ai également constaté un phénomène similaire. Pascal Dusapin me confiait récemment que les tempi qu'il indique très précisément dans ses partitions ont notamment pour vocation de « booster » l'interprète, de l'amener à se dépasser. Tout ceci me conduit à considérer le métronome avec une certaine prudence. Il semble également que, sur le tard, Widor et Dupré jouaient leurs œuvres plus lentement que ce que leurs indications métronomiques préconisaient. Une étude attentive des enregistrements de compositeurs-interprètes serait sans doute révélatrice de certaines tendances. Quant à Beethoven, on sait que ses indications métronomiques, extraordinairement rapides, sont « utopiques » et sujettes à discussion.

### Quelle confiance accorder aux « traditions » d'interprétation ?

Par ailleurs, j'ai tendance à me méfier des « traditions » d'interprétation ! L'his-

toire de la musique indique très souvent un processus de ralentissement progressif dans l'interprétation des œuvres musicales de référence. Je prends deux exemples dans le monde de l'opéra : les opéras de Lully que l'on exécutait au XVIII<sup>e</sup> siècle étaient joués beaucoup plus lentement qu'à l'origine, selon plusieurs témoignages concordants<sup>1</sup>.

*« L'histoire de la musique indique très souvent un processus de ralentissement progressif dans l'interprétation des œuvres musicales de référence. »*

Il en va de même pour Wagner : lorsque Pierre Boulez dirigea *Parsifal* à Bayreuth en 1966, on lui reprocha des tempi beaucoup trop rapides. Il répondit en

1. Sur le ralentissement des opéras de Lully au XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a plusieurs témoignages, mais celui-ci est probablement le plus piquant et le plus explicite : « Ceux qui ont vu représenter les opéras de Lully qui sont devenus le plaisir des nations lorsque Lully vivait encore, et quand il enseignait de vive voix à des acteurs dociles ces choses qui ne sauraient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvaient une expression qu'ils ne sentent plus aujourd'hui. Nous y reconnaissons bien les chants de Lully, ajoutent-ils, mais nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animait ces chants. Les récits nous paraissent sans âme et les airs de ballet nous laissent presque tranquilles. Ces personnes allèguent comme une preuve de ce qu'elles disent que la représentation des opéras de Lully dure aujourd'hui plus longtemps que lorsqu'il les faisait exécuter lui-même [...] ». Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Utrecht : Neaulme, 1732, t. 1, p. 336. Merci à Nicolas Bucher, directeur du Centre de Musique Baroque de Versailles, ainsi qu'à Benoît Dratwicki de m'avoir retrouvé cette source ainsi que d'autres témoignages du *Mercure de France* en mars 1762 ou encore de *Bricaire de La Dixmérie* en 1769.

montrant que la durée de son interprétation était beaucoup plus proche de la durée de la création sous la baguette de Hermann Levi en 1882 – en présence de Wagner ! – que la durée moyenne des représentations à Bayreuth au XX<sup>e</sup> siècle. Quelques chiffres : l'interprétation de Boulez dure au total 231 minutes, soit treize minutes de moins que celle de Levi – 244 min – ; une vingtaine d'années après la création, Karl Muck atteint 266 min (plus 22 min !), et Arturo Toscanini porte la durée à 288 min en 1931. En cinquante ans, la durée de l'œuvre a augmenté ainsi de 44 min ! On voit ici à quel point la soi-disant tradition wagnérienne s'est progressivement écartée de l'impulsion originale. Les comparaisons sur le premier acte sont encore plus frappantes : 94 min chez Boulez (plus rapide encore en 1970 qu'en 1966), 111 min chez Barenboim (1990), 138 min chez Thielemann (2005)<sup>2</sup>. La différence entre Boulez et Thielemann atteint 44 min, soit une augmentation de l'ordre de 45% !!! Inutile de dire que ces différences de tempi produisent aussi une perception musicale et dramaturgique totalement différente.

La comparaison des traditions wagnérienne et franckiste révèle d'ailleurs un certain nombre de points communs : une tendance à la sacralisation, un processus de béatification (à la figure du *Pater seraphicus* répond le culte wagnérien en son temple de Bayreuth, « où il faut se rendre à genoux », disait Lavignac) qui tend à fixer une image idéalisée, et, au final, une norme qui finit par s'imposer comme « vérité ». Comme le rappelle Joris Verdin, la « Sainte Tradition » franckiste porte l'empreinte de l'idéologie restauratrice au sein du monde catholique dans les années 1900. Il est fort probable que Franck avait d'autres sources d'inspiration et véhiculait une énergie d'une nature bien différente.

On retrouve des différences équivalentes dans les interprétations de Mozart : les interprétations issues de la « tradition » sont considérablement plus lentes que celles des « baroqueux » (et de certains précurseurs, tels Hans Rosbaud), beaucoup plus vivantes et rapides, au point d'atteindre parfois des tempi

2. [https://operavivi.pagesperso-orange.fr/pages/pars\\_temp.htm](https://operavivi.pagesperso-orange.fr/pages/pars_temp.htm)

vertigineux. Ici aussi, un ralentissement (documenté par certains témoignages) s'est produit durant le XIX<sup>e</sup> siècle, avec pour conséquence un certain affadissement de cette œuvre pourtant si pleine de vitalité.

### Ce que nous révèle l'analyse des partitions et l'écoute des instruments historiques

À l'inverse, réécoutant avec plaisir l'enregistrement du *Praeludium en mi mineur* de Buxtehude par Michel Chapuis à Thionville (première plage du CD du numéro 47 d'*Orgues Nouvelles*), je suis frappé par le tempo extrêmement rapide du début : nous n'avons aucune indication métronomique pour Buxtehude (fort heureusement... !), mais ce tempo me semble lisser toutes les aspérités du discours tourmenté du prélude. En-dehors des indications métronomiques ou des enseignements des « traditions », l'étude attentive des partitions et l'écoute des instruments historiques peuvent nous donner de précieuses indications sur les tempi qui permettent de faire ressortir au mieux toute la substance des œuvres interprétées.

Comment conclure au sujet des tempi chez Franck à partir de toutes ces observations ? Je ne crois pas à la « vérité » des indications métronomiques (même si je crois en leur véracité documentée), et je me méfie des traditions (même si elles nous livrent des témoignages très utiles). Concrètement, dans le cas de *Prélude, Fugue et Variation*, je perçois l'intention du compositeur en faveur d'un tempo allant, plus rapide que les préconisations des Tournemire et Dupré, mais le 72 à la noire me semble – subjectivement – excessif. La fugue me semble nécessiter un tempo plus rapide que le 88 à la noire préconisé par Tournemire, et se rapprocher de l'indication de Franck (noire = 112), ce qui permettra de conduire la pièce de manière beaucoup plus fluide.

### Reconnaître la part de « création » présente au cœur de toute interprétation de qualité

Ma conclusion plus fondamentale est qu'il ne faut pas croire en une « vérité » absolue, qui serait objective, et dont nous devrions chercher les preuves

scientifiques ou historiques. J'ai la profonde conviction que la vérité de l'interprétation ne se situe ni entièrement du côté du compositeur, ni entièrement chez l'interprète, mais bien dans la relation que chaque interprète construit avec le compositeur et son œuvre. Si nous acceptons l'idée que l'interprétation est une quête toujours en mouvement, il ne peut exister une interprétation modèle, référence absolue et incontournable. Ceci nous donne à la fois une formidable liberté mais nous confère aussi une très grande responsabilité : il nous revient de nourrir notre cheminement d'interprète par un questionnement permanent (notamment sur les informations historiques, musicologiques, instrumentales, esthétiques, philosophiques... que nous apportent les chercheurs), et nous devons assumer la liberté de faire des choix qui comporteront nécessairement une part subjective et arbitraire. Dans toute grande interprétation, il y a une part de (co-) création. ●

Bernard Focroulle



#### BERNARD FOCROULLE

Organiste de réputation internationale, compositeur, Bernard Focroulle a dirigé le Théâtre Royal de la Monnaie de 1992 à 2007 et le Festival d'Aix-en-Provence de 2007 à 2018. Il a enseigné l'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles de 2010 à 2019. Ces dernières années, il multiplie les projets multidisciplinaires associant l'orgue à la danse ou à la vidéo. Figure essentielle et incontournable de l'orgue actuel, il a enregistré plus de quarante CD en soliste qui sont régulièrement salués par la critique. Il est membre d'honneur de notre revue depuis sa création.

## 2.....

## Problèmes de tempi

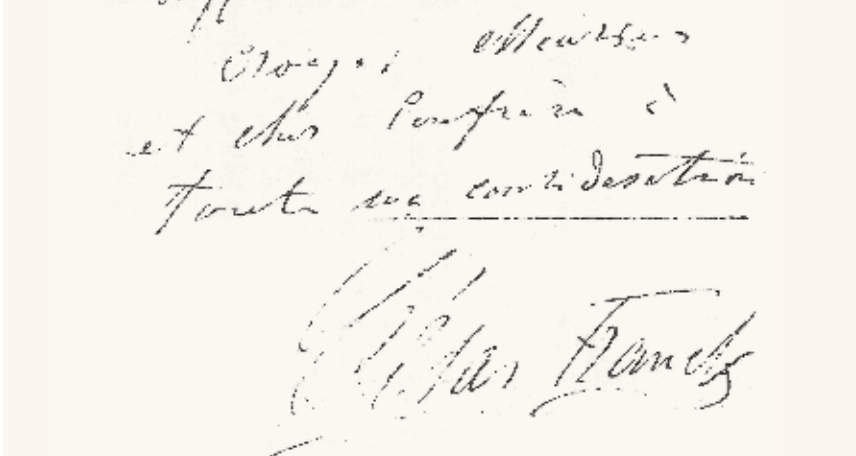
Vos deux articles sur les tempi dans la musique de Franck m'ont vivement intéressé. Ils soulèvent le problème récurrent, de plus en plus répandu aujourd'hui, des tempi lents joués trop lentement et des tempi rapides joués trop vite. Certes, je comprends les doutes émis par Daniel Roth et Pierre Cogen sur les métronomes<sup>1</sup>. Mais il me semble que, dans votre tableau comparatif de la page 44, il y aurait place pour une solution intermédiaire. Par exemple l'Andantino à 64, le Lento à 60 (comme Franck), la Fugue à 104 puis un retour à 64 du début. Il est évident que la fugue gagne beaucoup à être animée!

J'ai en ma possession la copie d'une lettre manuscrite de Franck qui précise à un « cher confrère » (non identifié !) les tempi recommandés pour son Quintette avec piano. Si le tempo indiqué pour le final me semble quasi injouable et à revoir à la baisse, en revanche, celui du mouvement lent est parfait, dans sa souplesse si expressive et sa fluidité. Et, à la lettre G, Franck suggère même à son correspondant d'animer le discours pendant 5 mesures, ce qui n'est pas mentionné dans la partition. J'ai joué ainsi, avec le Quatuor Parisii, ce mouvement lent et c'était splendide!

Je voudrais maintenant évoquer le problème des *alla breve* joués à 4 temps. Cette erreur est trop répandue et déforme le discours musical.

Il y a, bien sûr, l'Adagio de la *Wanderer-Phantasie* de Schubert, à jouer très lentement tout en pensant à 2 temps. Mais il y a aussi une œuvre célèbre dont j'ai la chance d'avoir un somptueux fac-similé : le 5<sup>e</sup> *Concerto* (« L'Empereur ») de Beethoven. Non seulement l'Adagio est indiqué « un poco mosso », mais, contrairement à ce qu'indiquent de nombreuses éditions fautives, Beethoven a écrit en tête un énorme C barré. C'est donc bien *alla breve*. Qui plus est, comme pour toutes les œuvres instru-

1. Joris Verdin nous signale que des études récentes tendent à prouver que le métronome dérégulé de Schumann serait une fausse information... nous y reviendrons.



Lettre manuscrite de César Franck (détail).

mentales de Beethoven, nous avons la chance d'avoir, grâce à son élève Carl Czerny (par son op. 500) une mine d'informations relatives aux tempi et à l'interprétation. Alors que Georges Szell/Leon Fleisher jouent la noire à 38 (!), Van Kempen/Kempff la noire à 42, Czerny recommande la noire à 60, soit 30 à la blanche ! Et c'est admirable. Les phrases se déploient, les pizzicati ne se perdent pas, la progression se fait naturellement et, à la mesure 60, le piano fait entendre ses « battements de cœur » en accompagnement du thème réexposé par les vents. Passage habituellement soporifique et interminable... Pour la transition vers le final, inutile de chercher quoi que ce soit : il suffit de jouer *pp misterioso* bien en mesure et on débouche directement dans le bon tempo Allegro. Unité, concentration, suivi de la ligne pour un très grand Beethoven!

J'aimerais aussi évoquer un souvenir de jeunesse: j'habitais encore Bordeaux, ma ville natale, et la Société « Renaissance de l'orgue » invitait assez régulièrement à la cathédrale Marcel Dupré, alors au sommet de sa brillante carrière (années 1950-52). Ce jour-là figurait dans son programme le grand *prélude et fugue en ut majeur* BWV 547. Conformément à son édition (Bornemann), après un prélude plus majestueux qu'alerte, il aborda la fugue dans un tempo Andante mais à 4 temps et non *alla breve*... L'œuvre se déroula impeccablement, imperturbablement, pendant les trois pages manuelles, mais, lorsque la pédale fit son entrée avec le thème en augmentation, il fut impossible de le reconnaître tellement il se trouvait étiré et dilué...

Il faut donc ne jamais perdre le fil, la direction et l'essence-même de son discours. C'est ce que je peux souhaiter à tous ces jeunes organistes qui prennent la relève sous le contrôle de nouveaux maîtres merveilleux et inventifs. ●

Dominique Merlet

« Il faut donc ne jamais perdre le fil, la direction et l'essence-même de son discours. »



DOMINIQUE MERLET

Dominique Merlet a mené une double carrière de pianiste et d'organiste. Comme pianiste, il a joué, en récital ou avec orchestre, dans le monde entier et a enregistré de nombreux disques salués par la critique. Il a aussi enseigné le piano de 1964 à 2004 dans les conservatoires de Strasbourg, Rouen, Paris/CNSM et Genève, formant de nombreux lauréats internationaux. Mais, en parallèle, il sera, de 1956 à 1990, l'organiste titulaire du grand orgue de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux à Paris. Dès sa nomination, il lance, avec le soutien de la Ville de Paris, la reconstruction complète des deux orgues de cette paroisse par Alfred Kern. C'est lui qui, en accord avec le facteur, en établit les plans sonores et même la composition des mixtures.