

DU DISCOURS ANALYTIQUE À L'ANALYSE EN ACTE

Jean-Louis Leleu

Université de Nice, France

ABSTRACT

Background. Une forme spécifique d'analyse, propre à rendre compte de la logique interne du déroulement de la composition, est souvent nécessaire pour que les interprètes produisent l'événement musical dans lequel se transmue le simple fait sonore, et fournissent ainsi à ceux qui les écoutent l'information nécessaire : celle que constitue l'idée musicale devenue réalité vivante.

Aims. La conscience analytique peut se matérialiser sous la forme d'une « oreille » extérieure – celle d'un conseiller artistique – venant se situer en amont des musiciens eux-mêmes. Le travail que je fais à ce titre depuis douze ans avec le Quatuor Parisii m'a permis d'inventorier un ensemble de facteurs qui pouvaient faire obstacle, chez les musiciens, à la prise de conscience analytique, et, du même coup, à la réalisation de l'idée musicale en quoi consiste l'interprétation en tant qu'analyse en acte.

Method. La prise de conscience passe généralement par la critique d'habitudes ou de réflexes acquis par les instrumentistes durant leur formation, ou relevant, plus largement, d'un certain héritage culturel (la tradition). Au simple repérage de schémas formels, on opposera ainsi une sensibilisation aux enjeux compositionnels : l'intelligence de la conception formelle spécifique de l'œuvre ; à l'usage de techniques instrumentales « efficaces », une réflexion sur l'incidence musicale du choix de tel coup d'archet, de tel doigté, etc. Le propos sera illustré par des exemples significatifs, tirés en particulier de quatuors de Beethoven que j'ai travaillés avec le Quatuor Parisii (la *Grande fugue*, l'opus 131, etc.).

Results. Dans le cas du quatuor à cordes, tout spécialement, la réalisation de l'idée musicale s'accomplit dans un geste par lequel sont mis en relief de façon visible, et par là *donnés à voir autant qu'à entendre*, les éléments essentiels de la texture musicale. Une telle explicitation par le geste est propre à agir en retour sur l'auditeur, conduit à discerner visuellement en même temps qu'auditivement ce que lui révèle cette analyse en acte.

1. L'IDEE MUSICALE COMME OBJET DE L'ANALYSE

Les musiciens professionnels adoptent des comportements très divers quant au rapport entre l'analyse des œuvres et l'interprétation elle-même. Au recours à l'analyse de type académique, que les conduit souvent à pratiquer la formation reçue dans les institutions telles que les Conservatoires, certains opposent une démarche largement intuitive, qui peut se révéler plus riche (cf. à ce sujet les propos du pianiste Sviatoslav Richter). Toutefois, une forme spécifique d'analyse, propre à rendre compte de la logique interne du déroulement de la

composition, est souvent nécessaire pour que les interprètes produisent l'événement musical dans lequel se transmue le simple fait sonore (c'est-à-dire qui est plus et autre chose que ce dernier), et fournissent ainsi à ceux qui les écoutent l'information nécessaire : celle que constitue l'idée musicale devenue réalité vivante. La question reste ouverte de savoir comment cette information est elle-même traitée ensuite par les auditeurs (c'est là le domaine propre des études cognitives) : du moins doit-elle leur être fournie. L'importance de l'acte analytique (conçu comme appréhension de l'idée musicale) pour l'interprétation a été maintes fois souligné, par des théoriciens aussi différents que Heinrich Schenker, August Halm ou Ernst Kurth. Cette préoccupation était centrale dans le milieu de la Seconde Ecole de Vienne, comme en témoignent les travaux de Rudolf Kolisch, et d'une autre manière ceux d'Erwin Ratz, ou encore d'Adorno (cf. aussi bien la *Théorie esthétique* que l'ouvrage, tourné explicitement, lui, vers les problèmes concrets de l'interprétation musicale, intitulé *Der getreue Korrepetitor*)

2. L'“OREILLE” EXTÉRIEURE

La conscience analytique, forme d'intelligence réflexive, n'est jamais mieux matérialisée que lorsqu'une "oreille" extérieure – celle d'un conseiller ou d'un directeur artistique – entre en jeu en amont des musiciens eux-mêmes, et exerce sur la réalisation musicale un contrôle critique rigoureux, en même temps qu'elle constitue pour elle une force d'invention puissante. On a donc au total le schéma suivant : oreille extérieure (conscience analytique, façonnement de l'information) → interprètes (réalisation de l'idée musicale, mise en forme) → auditeurs (saisie de l'idée musicale, traitement de l'information). Le chef d'orchestre a, à cet égard, un double statut : il est cette "oreille" pour l'orchestre, mais agit lui-même directement sur le résultat sonore, ce qui implique qu'il maîtrise également la technique gestuelle permettant de réaliser l'idée musicale. Précisons que l'oreille dite ici "extérieure" dans son rapport critique et fécond à la performance des musiciens est en même temps, dans son rapport au concept musical lui-même, écoute intérieure. On rappellera, à propos de l'importance de cette intelligence analytique pour l'interprète, l'intérêt porté par Furtwängler à la théorie de Schenker, et en particulier, au rôle central joué dans cette dernière par la notion de "Fernhören". Le cas du quatuor à cordes – je suis moi-même, depuis plus de dix ans, le conseiller artistique du Quatuor Parisii – permet d'isoler cette instance de l'"oreille extérieure", en ce sens que le quatuor se "dirige" lui-même, ce qui implique que les musiciens assimilent le concept "analytique" qui leur est proposé (et qu'ils contribuent à élaborer dans l'échange avec le conseiller artistique) au point d'être en mesure de trouver la solution technique de sa réalisation pratique.

3. DÉFAILLANCES DE L'INTERPRÉTATION

Le travail que je fais avec le Quatuor Parisii m'a permis d'inventorier un ensemble de facteurs qui pouvaient faire obstacle à la prise de conscience analytique, et, du même coup, à la réalisation de l'idée musicale en quoi consiste l'interprétation en tant qu'analyse en acte. La prise de conscience passe généralement par la critique d'habitudes ou de réflexes acquis par les instrumentistes durant leur formation, ou relevant, plus largement, d'un certain héritage culturel (la tradition).

3.1. L'intelligence des structures

L'analyse des structures, en particulier, est souvent défaillante, en raison de l'absence d'une réelle sensibilisation aux enjeux compositionnels majeurs (il s'agit là d'un trait distinctif de la tradition musicale occidentale, dans laquelle est privilégié, dans l'enseignement académique, le simple repérage des schémas formels). L'intelligence de la conception formelle spécifique de l'œuvre trouve parfois ses limites jusque chez les plus grands interprètes : par exemple, la cadence parfaite en ut dièse mineur qui, dans l'"allegro" final du *Quatuor en ut dièse mineur* op. 131 de Beethoven, après avoir été longuement différée, vient résoudre les tensions entretenues depuis la fugue initiale (mesures 301-302), n'est nullement traitée en tant que telle, et ne constitue en rien l'événement qu'elle devrait constituer, même dans une interprétation aussi accomplie que celle du Quatuor Melos (Deutsche Grammophon). Le risque que l'importance structurelle de cette cadence passe inaperçue est accru ici par la difficulté, pour le 1er violon et l'alto, de réaliser techniquement le passage du *do dièse* (1er violon) et du *mi* (alto) aigus au *do dièse grave* par lequel débute le motif joué aussitôt après (comparer avec le tout début du mouvement) ; la manière propre à Beethoven d'écrire *contre l'instrument* (et dans cette œuvre le choix même de la tonalité de do dièse mineur est significatif) fait encore des ravages 150 ans après la composition de l'œuvre.

3.2. Le geste instrumental

L'apprentissage par le musicien de techniques instrumentales « efficaces » entrave beaucoup la nécessaire réflexion sur le mode de conduite du discours et sur la qualité de son spécifiques qu'induit le choix de tel coup d'archet, de tel doigté, etc. Le respect des liaisons, notamment, ne fait, traditionnellement, l'objet d'aucune attention particulière dans l'étude du texte musical. Le souci d'un certain confort de jeu, qu'aiguise la nécessité de jouer dans des salles aux dimensions et à l'acoustique souvent inadaptées, fait obstacle d'emblée à une prise de conscience de l'importance de la notation adoptée, à cet égard, par le compositeur. Par exemple : le caractère, et par là l'expressivité propres à la quatrième variation du finale du *Quatuor en mi bémol majeur* op. 74 («Les Harpes») tiennent précisément à la qualité de son obtenue, dans la partie de 1er violon, grâce à la longue liaison (sans coupure) demandée par Beethoven. Il est frappant d'observer que le réflexe premier de l'instrumentiste est d'employer sa maîtrise des techniques de jeu à masquer le changement de coup d'archet (couper sans qu'on s'en aperçoive), plutôt qu'à réaliser la conduite d'archet lente et

soutenue réclamée par la mélodie. Le "piano e dolce" obtenu par le 1er violon s'il joue le coup d'archet correspondant à la liaison écrite a pour effet de contraindre les trois autres membres du quatuor à une intériorité de l'expression qui se perd dès que l'on fait du "beau son" la priorité.

4. EXPLICITATION PAR LE GESTE

Dans le cas du quatuor à cordes, tout spécialement, la réalisation de l'idée musicale s'accomplit (sans aucune théâtralisation artificielle) dans un *geste* par lequel sont mis en relief de façon visible, et par là *donnés à voir autant qu'à entendre*, les éléments essentiels de la texture musicale. Une telle explicitation par le geste est propre à agir en retour sur l'auditeur, conduit à discerner visuellement en même temps qu'auditivement ce que lui révèle cette analyse en acte. Un bel exemple de cette visualisation est fourni par le contrepoint de *L'Art de la fugue* dans lequel sujet et réponse sont exposés dans trois tempi différents (tempo de base, augmentation et diminution) : les quatre énoncés successifs du sujet en valeurs longue, qui passe d'un instrument à l'autre en allant du violoncelle au 1er violon, structure pour l'oeil autant que pour l'oreille le déroulement de la composition si les musiciens adoptent la conduite d'archet lente conforme à la respiration de la phrase musicale, et se singularisent, ce faisant, au sein du jeu collectif. Le même phénomène d'individualisation s'observe également dans le passage de la *Grande Fugue* où l'alto joue pour la première fois un long trille *ff* alors que les deux violons ont un dessin rapide en notes détachées (mesures 370-79) : le souci de concilier puissance et beauté de son, et le réflexe incitant à mimer le type de geste propre ici aux violons, conduisent habituellement les altistes à jouer ce trille en plusieurs coups d'archet, ce qui neutralise l'effet de dissociation interne et de stratification qui caractérise ici le jeu du quatuor : les éléments structurels ne sont plus caractérisés musicalement (le *grain* même du trille, auquel n'a pas à s'appliquer a priori le critère du "beau son", a ici une fonction précise), en même temps que disparaît l'explicitation visuelle. – La réaction des auditeurs, cela étant, diffère beaucoup selon qu'ils assistent ou non aux séances de travail où sont mis au point ces choix d'interprétation.

5. REFERENCES

1. Adorno, Th.W. (1963). *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
2. Furtwängler, W (1954). *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: Brockhaus.
3. Ratz, E (1973). *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Wien: Universal Edition.
4. Winter R. (1977). Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor, Op. 131, In A. Tyson (ed), *Beethoven Studies 2* (pp. 106-137). London-Oxford-New York: Oxford University Press.