

Mon regard d'interprète : l'interprétation, un processus indissociable du texte musical.

Fabien Genthialon

Résumé

Le musicologue et l'interprète abordent le texte musical de manières totalement différentes. Si l'approche du musicologue est largement documentée, celle du musicien ne sort au contraire pas de la salle de cours. Un violoncelliste professionnel fait part du regard qu'il porte à la partition, des outils dont il dispose pour accéder à son contenu émotionnel et explore le sens et les implications du travail d'interprétation.

Mots clés : interprétation ; texte ; partition ; lecture ; contenu émotionnel.

Abstract

Musicologists and performers look at the score in very different ways. Contrary to the musicologists' approach which is well documented, the musicians' point of view is rarely displayed outside of the teacher/student relationship. A professional cellist explains how he looks at the music, by what means he accesses its emotional contents, and investigates the process and the implications of interpretation.

Keywords: interpretation ; text ; score ; reading ; emotional content.

Ma rencontre avec la musicologie m'a laissé dubitatif tant j'ai découvert des conceptions de la musique éloignées de la mienne. J'ai été surpris de voir des scientifiques chercher si souvent des réponses complexes à des questions que l'interprète que je suis résout quotidiennement. Et à l'opposé, j'ai eu l'impression que bien souvent, ce qui constitue pour moi l'essence de mon art les laissait de marbre. J'aimerais donc décrire ici ma vision du texte musical, ainsi que l'approche que j'en ai au cours de mon travail d'interprète.

Ce fossé qui s'est créé entre la conception de la musique de l'interprète et celle du musicologue résulte, à mon sens, d'une ignorance réciproque qui s'est aggravée au cours de ces dernières décennies. Le musicologue s'attache au texte, dressant une analyse presque topographique de celui-ci, et négligeant souvent son essence même, à savoir son contenu émotionnel. L'interprétation est considérée, si ce n'est comme un élément perturbateur, du moins comme une influence extérieure qui « déforme » le texte initial, éloignant l'auditeur de sa signification authentique.

Il me paraît clair que l'on ne peut aborder un texte musical sans l'écoute, que celle-ci soit extériorisée comme lors d'un concert, ou intériorisée, seul face à la partition. Or, l'on oublie facilement que cette écoute ne peut être dissociée d'une interprétation, tout comme il est impossible d'aborder un texte littéraire sans considérer son sens et la résonance qu'il a en nous.

À de rares exceptions près, nous autres instrumentistes n'avons pas cherché à théoriser, à expliciter notre démarche. À tel point que le terme « interprétation » lui-même revêt des significations multiples, désignant à la fois le « produit fini » et le processus qui y mène. Si nous avons développé différentes pédagogies afin d'assurer la transmission de notre art, celles-ci se focalisent avant tout sur le geste et sa technique. La partition est un texte que l'on apprend à lire et à dire. Mais sa *compréhension* et la réflexion qui en découle, qui constituent selon moi ce processus interprétatif, restent des concepts vagues et rarement abordés. Avec nos élèves, nous définissons des buts; nous décrivons, à l'aide de nombreuses métaphores plus ou moins abstraites, des phrasés, des sonorités à rechercher. Ces objectifs résultent d'un processus d'interprétation, mais ne le constituent pas. Certes, le phrasé, dans une certaine mesure, découle de l'harmonie sous-jacente et encore plus de son rythme intrinsèque. L'analyse peut donc aider à sa détermination. Mais un phrasé ne saurait à lui seul être le vecteur d'une émotion. C'est la combinaison d'un phrasé, d'un *vibrato*, de couleurs sonores, d'une agogique, voire d'une certaine magie et d'un charisme personnel, qui crée l'émotion chez l'auditeur.

Si les compositeurs nous laissent parfois des indices au travers d'un laconique *espressivo*, d'un *ausdrücksvoll* ou d'un *Un poco adagio e affetuoso*¹, l'essence même de la musique demeure implicite. Rien, dans les signes inscrits sur la partition, ne dit si tel ou tel la bémol doit être triste ou heureux. Rien ne dit si la fin du *Concerto pour violoncelle Op.104* d'Anton Dvořák est un cri de désespoir ou une lumière de délivrance. Rien, si

1 Ainsi Joseph Haydn annote-t-il en 1772 son Quatuor à cordes Op.20 n° 4 ; c'est l'une des toutes premières indications incluant une intention émotionnelle.

ce n'est le texte lui-même. C'est au « lecteur », à l'instrumentiste de le sentir, au travers de sa sensibilité personnelle, de sa culture propre, de son vécu. Son interprétation se construira alors au fur et à mesure de ses choix.

Après plus de dix ans passés à suivre les enseignements dispensés au conservatoire, force m'est de constater que la compréhension du texte, au sens de l'accès à son contenu émotionnel, n'y est pas enseignée. Elle est le résultat d'une sensibilité personnelle, aiguisée par l'expérience, la culture, la curiosité. Et en tant que professeur, je ne sais comment répondre à un élève qui cherche la signification de la musique, si ce n'est de l'inviter à lire Hugo, à écouter Bach, à admirer Turner, en un mot : à ressentir.

La seule existence matérielle de la musique est la partition. Aussi est-il tentant d'accorder à cet héritage bien palpable un parfum de perfection, voire de sacralité. Et pourtant. L'écriture musicale a évolué au cours du temps, elle n'est qu'un outil façonné par les compositeurs au fil de l'évolution de leurs exigences, pour mieux correspondre à l'idée qu'ils désirent transmettre au musicien. La notation n'est donc que le reflet imparfait d'une intention.

Voyons l'exemple ci-après, issu du prélude de la *Traviata*, de Verdi :



Le rythme croche pointée-double est, « par tradition », légèrement surpointé. Cette « tradition » est tout simplement la traduction d'un rythme, d'un caractère italien, que la notation ne permet pas de reproduire sur le papier avec suffisamment de précision.

Cette « tradition » doit-elle s'appliquer lorsque l'on rencontre un rythme similaire dans l'ouverture d'*Aida*, du même compositeur ?



À mon sens, non, car le caractère recherché n'est pas le même. Mais rien ne l'indique explicitement dans le texte. C'est un parti pris, un choix, basé sur ma sensibilité, sur le sens du texte, et non sur les signes, le « vocabulaire musical » utilisés par le compositeur.

L'écriture musicale au cours de ces derniers siècles est devenue plus précise à chaque nouvelle génération de compositeurs : les manuscrits de Bach ne contiennent presque pas d'indications de nuances, celles-ci sont régulières chez Mozart, Beethoven s'empresse d'ajouter des indications de tempo dès l'invention du métronome, Schumann remplace les formules italiennes par des indications précises de caractère en allemand, Strauss différencie ses dynamiques pour chacun des instruments de l'orchestre et Bartók ira jusqu'à indiquer le minutage de certaines de ses pièces à la seconde près. Que devons nous y voir ? Quelles conclusions en tirer ?

Du temps de Bach et Mozart, la pratique de la musique était réservée aux professionnels, détenteurs d'une tradition de jeu transmise oralement de maître à élève. Petit à petit, les compositeurs, constatant que leurs partitions trouvaient leur

chemin jusqu'à des mains moins expertes, sentirent le besoin de préciser leur pensée, afin que leur musique ne soit pas dénaturée par des mélomanes amateurs qui ne possédaient pas tout le bagage nécessaire à leur exécution suivant les règles de l'art.

De plus, à mesure que l'orchestre s'agrandit et que les œuvres se complexifient, la notation se fait toujours plus précise, pour répondre à des problèmes d'équilibre des voix, pour respecter les différences de chacun des instruments et soulager le travail de coordination qui incombe au chef d'orchestre. Dans un quatuor à cordes, il est relativement aisé pour chaque musicien d'intégrer les trois autres parties à sa compréhension de l'œuvre et à son interprétation. Lorsque l'instrumentiste est noyé dans un orchestre de cent vingt musiciens, la tâche est notablement plus complexe et nécessite une longue étude de la partition.

On peut néanmoins constater un certain paradoxe : la variété des « interprétations » – cette fois-ci au sens du produit fini, présenté à un public – des œuvres de la période romantique n'est pas moindre, bien au contraire, que celle des œuvres baroque, alors que la précision du texte à la disposition des musiciens est supérieure. Doit-on en conclure que l'augmentation de la précision du texte est contre-productive et ne permet pas d'unir les différents interprètes autour de la vision du compositeur ? Loin de là. Il me semble au contraire intéressant de considérer que cette précision est le reflet d'une richesse et d'une complexité grandissantes, intrinsèques à la pièce.

Parallèlement à cette évolution du « vocabulaire » à la disposition des compositeurs, la vocation même de la musique a changé. Le rapport du compositeur à son œuvre a évolué. Bach écrivait pour l'Église ou ses employeurs, Bach écrivait pour vivre. Beethoven écrivait pour lui-même, Beethoven vivait pour écrire, certes en profitant des commandes qu'on pouvait lui passer pour laisser parler sa « voix ». Cette évolution correspond au développement du romantisme, et accompagne en cela l'évolution globale des arts. Elle est aussi rendue possible par le développement d'un mécénat qui soutien petit à petit des artistes sur le long terme, et ne repose plus seulement sur la commande d'œuvres spécifiques. Si la musique de Haydn avait pour vocation première (mais non unique) le divertissement de la noblesse de l'époque, celle de Beethoven, de Schumann, de Brahms, est le fruit d'un besoin irrépressible d'extériorisation d'une émotion intérieure, intimement personnelle et propre à chaque compositeur. Dès lors, en s'affranchissant pas à pas des formes et des normes traditionnelles et en personnalisant leur discours, les compositeurs doivent expliciter et préciser leur propre langage pour l'interprète.

Le texte doit désormais être considéré, non plus comme le message, mais comme le messenger d'un signifiant plus profond.

J'aimerais proposer à la réflexion du lecteur deux phrases d'Arnold Schoenberg qui me paraissent illustrer la dualité à laquelle est alors confronté l'interprète.

Tout d'abord :

L'interprète, pour toute son intolérable arrogance, n'est point nécessaire, à ceci près que ses interprétations rendent la musique intelligible pour un public n'ayant pas la chance de pouvoir lire une partition (Schoenberg cité dans Newlin 1980, p. 164)².

Le rôle du musicien semble ici se résumer à celui d'un lecteur, qui traduit pour les oreilles de l'auditeur les notes laissées par le compositeur. Il est intéressant de constater que la culture anglo-saxonne utilise le terme *performer* et non celui d'« interprète » et se rapproche ainsi de l'idée qu'énonce Schoenberg. Sous cet angle, le texte devient une vérité absolue, un artefact du passé, une trace que les interprètes sont condamnés à reproduire, note par note, dans une quête sans fin de l'idéal qu'est la vision originelle du compositeur.

Mais Schoenberg porte également un regard intéressant sur le processus de composition et la richesse de la partition qui en découle :

Je vois d'abord l'œuvre comme un tout. Je ne compose les détails qu'ensuite. Je perds toujours quelque chose au cours de ce processus. Cela ne peut être évité. Il y a toujours une perte lorsque l'on matérialise une idée. Mais le gain en vitalité qui s'opère la compense (Schoenberg cité dans Armitage 1971, p. 149)³.

Schoenberg fait une distinction qui me paraît essentielle entre l'idée du compositeur et le texte. Pour matérialiser son idée, le compositeur a à sa disposition un « vocabulaire » (des notes, des rythmes, des dynamiques, des articulations, des accents...) qui, pour précis qu'il puisse être, ne peut la traduire parfaitement.

Gustav Mahler exprimait le même sentiment en disant : « L'essentiel n'est pas dans les notes » (Mahler cité dans Specht 1913, p. 87)⁴.

Le musicien doit donc rendre la partition intelligible, pour reprendre l'expression de Schoenberg, en incluant cette dimension essentielle que recèle le texte, qui s'exprime *via* les notes mais qui *n'est pas* les notes.

Les notes sont le vecteur d'une idée plus profonde, d'une émotion, complexe et inintelligible, que le compositeur ressent. Je ne parle pas ici du caractère de la pièce, mais de sa signification, de son essence. Et si une analyse de l'œuvre nous dévoile certains indices et permet d'en saisir quelques aspects, son essence même reste inaccessible

2 « *The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print* » ; ma traduction.

3 « *I see the work as a whole first. Then I compose the details. In working out, I always lose something. This cannot be avoided. There is always some loss when we materialise. But there is compensating gain in vitality* » ; ma traduction. Schoenberg cité dans un entretien avec José Rodriguez réalisé vers 1936 et que retranscrit ici Merle Armitage.

4 « *Das Wichtigste steht nicht in den Noten* » ; ma traduction.

au langage. Les longs accords sur la note *la* de l'*adagio* de la dixième symphonie de Mahler, sont des cris du compositeur à l'adresse de sa femme, Alma (la note *la* en allemand est désignée par la lettre *A*, *A* pour Alma). Mais la signification, le contenu de ces cris ne peuvent être exprimés autrement que via ces accords eux-mêmes. Les notes que Mahler a couchées sur le papier pour retranscrire cette émotion n'en sont qu'une approximation, elles sont déjà une *interprétation* de sa pensée.

En tant qu'artiste, ma tâche est de réaliser le processus inverse, de remonter, à travers le texte, jusqu'à l'émotion qui fut sa source. Le texte n'est qu'un acteur, au même titre que l'est l'interprète, dans le processus qui transmet l'idée du compositeur jusqu'aux oreilles de l'auditeur.

Lorsque je déchiffre une partition, je ne découvre qu'un « texte à trous », qu'un faisceau d'indices, certes extrêmement précis, qui me permettent de deviner en filigrane la pensée du compositeur, et que j'aborde au travers de ma sensibilité personnelle. Un intervalle est déjà porteur d'une émotion, mais la teneur même de cette émotion n'est pas précisée. En lisant l'intervalle, on l'entend, on ressent une « émotion » ; et déjà à cet instant, cette émotion est influencée par notre personnalité, notre oreille. Tout le monde n'entend pas une tierce majeure de la même manière ; la justesse est personnelle, certes dans une certaine limite. Elle n'est pas la même pour les instruments tempérés (le piano) et les instruments à cordes, qui peuvent moduler les intervalles. Ainsi la lecture que j'aurai d'un même texte différera de celle de mes collègues.

Il en va de même pour l'analyse. Chaque personne analysera une même pièce en privilégiant certains aspects : le rythme harmonique, la structure, les carrures rythmiques... En cela, j'estime qu'il est impossible de considérer un texte sans l'interpréter. On ne peut lire un accord sans l'entendre et sans lui prêter une signification, une couleur. Nous voyons, nous entendons à travers nos sens, à travers notre sensibilité. Nous ne pouvons pas considérer la musique uniquement mathématiquement. Et que serait donc la musique, dépourvue de toute sensibilité ?

Le texte est donc source d'une constante recherche, d'un questionnement infini, d'une véritable chasse au trésor pour découvrir de manière aussi précise et sincère que possible l'émotion qui se cache entre les notes. C'est ce processus, ce véritable partenariat entre le compositeur et l'instrumentiste, que je nomme « interprétation ». L'analyse m'est certes d'un grand secours ; elle m'aide à planifier mon discours, comme le permet la rhétorique, et à découvrir, par exemple, des richesses harmoniques qui m'auraient échappé à la première lecture et qui nourriront mon interprétation. Mais la compréhension, la synthèse de la pièce, se fait avant tout grâce au temps, à la connaissance élargie du répertoire et à la culture au sens large. Elle nécessite de s'éloigner du texte pour avoir un regard plus large, de recouper les connaissances que l'on a de différentes œuvres, d'un contexte historique et d'un ressenti propre. Jouer des œuvres de Boccherini enrichira la compréhension que j'ai des concertos de Haydn, tout comme une exposition de tableaux de Turner et sa vision de la mer donneront de nouvelles couleurs à ma conception de *La Mer* de Debussy.

Une interprétation est une réflexion, qui trouve sa source non pas dans l'imagination de l'interprète mais dans la lecture que celui-ci fait du texte qui se trouve en face de lui, source infinie de possibilités, de combinaisons. La valeur d'une interprétation,

pour autant que cette expression ait un sens, se mesure à l'aune de sa cohérence et de sa richesse. En cela, l'interprète doit combiner non seulement une parfaite maîtrise de la technique, mais aussi une grande intelligence du texte, au sens fort du terme. Pour paraphraser Michel-Ange, l'on pourrait dire que l'interprète ne construit pas une interprétation, il la dégage du texte, tout comme le sculpteur *libère la statue de son marbre*⁵.

5 Je tiens à remercier Julie Fuchs, avec qui j'ai partagé les réflexions qui ont inspiré ce texte.

BIBLIOGRAPHIE

ARMITAGE 1971 : Merle Armitage, *Schoenberg*, Freeport, Books for Libraries Press, 1971.

NEWLIN 1980 : Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*, New York, Pendragon Press, 1980.

SPECHT 1913 : Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1913.