

[www.hodie-world.com](http://www.hodie-world.com)

MAXIMIANN COBRA EDITION

## TEMPO, ESPACE ET MUSIQUE

*« (...) le théâtre n'est un art qu'à condition de mettre en cause ses propres procédés - sinon il tombe au rang d'un assortiment d'effets conventionnels ou se dégrade en imitation pure et simple. Il convenait donc de doubler la pratique d'une réflexion sur cette pratique. Et aussi de communiquer le résultat de cette réflexion aux autres. Car s'il est impossible de susciter des créateurs, il est possible, il est même indispensable d'indiquer aux hommes de théâtre, et tout spécialement aux comédiens, les voies par lesquelles ils peuvent, eux, accéder à cet état créateur hors duquel il n'y a pas d'art du théâtre. (...)»*

Constantin Stanislavski

Si, dans la foule des acteurs autoproclamés de la diffusion musicale, certains se trouvaient avoir le loisir de réfléchir sur ce remarquable paragraphe de Stanislavski, ils n'auraient guère besoin que de changer le mot «théâtre» pour celui de «musique», et ils n'hésiteraient plus à mettre leurs perruques à l'envers, à défaut d'avoir le courage de les jeter à la poubelle. Nous essayons de réfléchir, de partager nos réflexions et de proposer, moyennant les évidences et surtout nos doutes, une application de nos conclusions.

**Premièrement** - En ce qui concerne les «Tempi», RIEN n'est systématique et RIEN n'est superflu. Nantis de ces petits riens, nous sommes prêts pour une approche fondamentale, qui vise à identifier la «direction» rythmique d'une œuvre. Les nomenclatures italiennes «ordinaires» : Adagio, Andante, Allegro, Presto ne sont que des outils d'écriture qui, attachés à une partition, indiquent la direction générale du mouvement rythmique qui l'anime.

**Deuxièmement** - Aucune indication de Tempo ne doit être lue indépendamment de l'œuvre à laquelle elle est destinée. L'indication prestissimo ne signifie pas à elle seule «AU PLUS VITE», pas plus que l'indication Adagio ne signifie «AU PLUS LENT». «Tempo» n'est pas synonyme de «vitesse» : le terme renvoie à un type de mouvement donné, qui reste à identifier en fonction de la structure rythmique et du caractère formel et sensoriel d'une œuvre.

**Troisièmement** - Une fois la structure de l'œuvre comprise et son mouvement déterminé, reste à considérer dans quelles conditions d'exécution l'œuvre sera matérialisée. Selon ces conditions, des fluctuations du mouvement général seront acceptables dans la mesure ou elles ne défigurent pas la structure du texte et par conséquent son contenu sensoriel.

Le grand problème, de nos jours, c'est qu'on ne pense plus le Tempo, on le reproduit, et ce faisant on ne joue plus une partition, on la «reprend». Certains même ne la lisent plus. Certes, en un sens, il n'est rien de plus simple que les indications de Tempi chez Mozart, rien de plus translucide que l'écriture chez Mozart ; mais force est de constater que rien n'est plus facile que de se tromper, surtout si l'on tombe dans les automatismes maniéristes de ce que l'on a pris l'habitude d'appeler la tradition. Comment dès lors former le projet de jouer Mozart, et en particulier, selon quels critères effectuerons-nous les choix de Tempi qui permettront de restituer l'unité organique de l'œuvre ? Nous pensons qu'il n'y a ici ni recette, ni réponse toute faite ; mais il y a des démarches nécessaires, démarches complexes, parfois lourdement académiques, mais au terme desquelles des conclusions se profilent.

La partition est ici seule référence légitime absolue. Il est donc clair que l'analyse complète de l'œuvre (analyse harmonico-rythmique, formelle, stylistique) s'impose d'emblée. Cela suffit-il ? En un sens oui. Et pourtant, parce que notre démarche et les résultats que nous en avons présentés ont suscité bien des objections, il convient d'exposer en quelques mots, et sans pouvoir prétendre ici à l'exhaustivité, quelques fondements théoriques et quelques axes fondamentaux de notre démarche.

Un dernier avertissement pour répondre par avance à une question générale que l'on nous pose souvent et mesurer l'ampleur des déplacements à opérer : notre démarche musicale, si elle est fondée, doit s'appliquer jusqu'à la fin du XIXe siècle et dans certains cas jusqu'à 1911 (année de la mort de Mahler).

Il nous est nécessaire ici de reconnaître notre dette envers les travaux du Prof. Willem Retze Talsma, dont l'ouvrage principal, *Wiedergeburt der Klassiker*, publié en 1980, a donné naissance en Allemagne et en Hollande au mouvement aujourd'hui appelé *Tempo Giusto*. Cet ouvrage, qui exposait sur des bases scientifiques, la problématique des tempi, a ouvert une voie qu'explorent désormais de trop rares chercheurs, tels les Dr Grete Wehmeyer et Dr Christoph von Gleich.

### **Mozart ?**

Mozart n'a métronomisé aucune de ses œuvres. L'invention du métronome lui est postérieure, et il n'a pas eu recours au chronomètre ni à la pendule, d'usage trop marginal. On possède certaines métronomisations qui sont le fait de ses contemporains Czerny et Hummel, et qui peuvent fournir de précieux renseignements, sujets à précautions, et dont l'interprétation renvoie aux mêmes principes que celles qui s'imposent à la lecture des indications métronomiques beethovéniennes. Mais il est clair que les principes de cette réflexion sur les métronomisations doivent également présider à l'étude et à l'interprétation des indications «à l'italienne» telles qu'on les trouve chez Mozart, car c'est en fonction de la même pensée que les auteurs eurent recours à l'une ou l'autre de ces types d'indications. On imagine bien que, plus contraignantes en apparence, les indications métronomiques, interprétées souvent de manière purement mathématique (comme on a une nouvelle fois tendance à le faire aujourd'hui, dans une intention louable mais mal dirigée d'«exactitude historique»), donnent lieu à des contresens qu'une indication apparemment plus «souple» ne justifierait pas ; c'est peut-être la raison pour laquelle bien des compositeurs du XIXe Siècle, d'abord séduits, renoncèrent à leur usage.

Petit soulagement pour l'âme tourmentée de Wolfgang, ses interprètes doivent être à même de comprendre les rapports entre son écriture et l'indication périphérique de tempo qui y est attachée. Isaac Newton disait volontiers qu'il écrivait «difficile» pour décourager les mauvais mathématiciens ; nos compositeurs, jusqu'au début du XIXe siècle, n'ont malheureusement pas réussi à décourager grand-monde.

### **Les données théoriques ou Les pourquoi ?**

Élément de base de toute œuvre musicale, sur lequel se fonde tout acte de langage, toute recherche de forme et d'effet sensoriel, le rythme a été et reste la pierre angulaire, le centre de gravité qui rend vivante toute partition musicale. Le premier souci d'un compositeur, d'un musicien et d'un pédagogue responsable à l'égard d'une œuvre musicale doit se situer dans ce registre. Mal écrite ou mal comprise, la structure rythmique d'une partition peut ébranler tout ou une grande partie de son contenu sensoriel.

Depuis la Renaissance, les réflexions concernant le mouvement de la musique s'incarnent dans une multitude d'écrits théoriques, lesquels reflètent bien évidemment en partie les préoccupations des compositeurs eux-mêmes. Là où certains compositeurs et théoriciens se contentent de donner les traits caractéristiques de la mesure et font confiance aux interprètes, d'autres, stupéfaits parfois des différences qu'ils constatent entre les diverses interprétations d'une même œuvre, et des déformations auxquelles ces divergences exposent leurs propres œuvres, cherchent visiblement et très sérieusement à trouver un moyen fiable pour faire comprendre leurs intentions.

### **Entre dualité et parole :**

Comment indiquer le mouvement d'une œuvre ? Jusqu'au début du XIXe siècle les théoriciens et/ou les compositeurs ont prôné et eu recours à trois outils fondamentaux :

- 1) Le pouls humain (Systole-Diastole) ;
- 2) Des mots (indications Italiennes : Adagio, Andante, Allegro, Presto..., Tempo ordinario, Tempo giusto) ;
- 3) La seconde (TIC TAC) de la pendule et de l'horloge.

Depuis les débuts de l'ère polyphonique il va de soi que les battements d'une mesure doivent être fondés sur le pouls humain. Or cette évidence, qu'il faut interpréter avec précaution, a deux conséquences immédiates. La première est que toute unité de mesure est d'emblée ressentie comme décomposée, conformément à l'alternance organique systole-diastole. La seconde apparaît avec le développement du langage musical et de la musique instrumentale, la structure rythmique des partitions se fait de plus en plus élaborée et donc précise.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle il devient nécessaire de se donner des moyens pour compléter l'indication trop générale du pouls humain. Les italiens et les français se préoccupent surtout de préciser par des mots le caractère ou *l'affeto* des partitions ; en même temps ils essaient de rationaliser davantage le rythme par l'invention des mécaniques comme la Pendule.

Les paroles italiennes prennent plus d'un siècle pour s'imposer ; les indications françaises, trop attachées aux danses et Airs de caractère, disparaissent. Mais l'information fondamentale que les indications italiennes donnaient aux compositeurs se réduit rapidement à la seule fonction d'indiquer, grosso modo, si le mouvement général de l'œuvre est lent, modéré ou vif. Quant aux mécaniques, la pendule sera, à cause de sa lourdeur mécanique, d'abord remplacée par d'autres machines appelées chronomètres, avant de prendre la forme définitive du métronome et cela presque deux siècles après son invention. C'est donc presque parallèlement que l'élaboration théorique et la mise en pratique de ces deux outils se développent.

S'il existe quelques problèmes mineurs dus au caractère trop général des principales indications de *Tempi* italiens, la possibilité d'accorder à une valeur de mesure une valeur numérique ne devrait semble-t-il en présenter aucun. Mais c'est tout le contraire qui se produit. Et tout le problème devient de savoir si cette valeur numérique doit être appliquée dans un sens mathématique ou métrique.

L'idée principale est que le principe de Thesis - Arsis (poser-lever) est au fond commun aux deux méthodes pour déterminer le Tempo. Ce principe renvoie, en référence au pouls humain, à la succession systole-diastole ; au mouvement aller et retour de la pendule, et par analogie, pour le métronome, à deux battements de la hampe (tic-tac).

Cela est fondamental, car lorsqu'il s'agira d'avoir recours, par exemple, à une métronomisation, celle-ci se fera la plupart du temps par analogie avec le battement du pouls : ainsi une indication métronomique du type «72» à la noire pour une mesure à 4/4, sera à comprendre ainsi : le métronome est réglé sur «72», mais la noire, unité de mesure, est naturellement matérialisée par un aller-retour de la hampe du métronome (soit, eu égard à notre lecture moderne, «mathématique» des indications métronomiques, un Tempo de «36» à la noire).

Pour ceux qui veulent connaître l'étendue de l'application métrique en tant que règle fondamentale dans d'autres arts outre la musique et la danse, on conseillera de considérer un instant les fondements métriques de la langue théâtrale et poétique. Sans la sous division métrique des syllabes nous ne pouvons pas concevoir ni l'immobilisme du quatorzain, vers de sept accents avec deux césures nettement marquées, ni l'explosion des variantes du pentamètre iambique - vers blanc - élisabéthain utilisé par Shakespeare. Et cela va beaucoup plus loin qu'une simple analogie entre la dialectique écrite et le discours musical.

### **Parce que métrique !**

#### **Notions analytiques sur l'unité de temps et son emploi mathématique et métrique :**

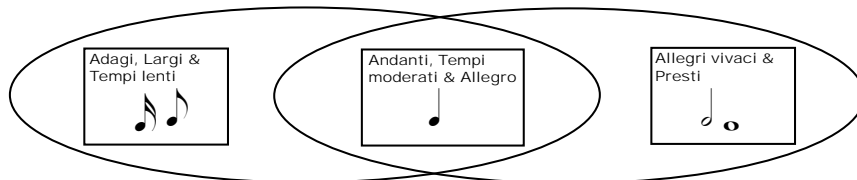
Quels sont les principes de base pour l'application de l'unité de temps aux indications italiennes ou générales des *Tempi* ?

Notre analyse repose sur l'examen croisé de trois données fondamentales :

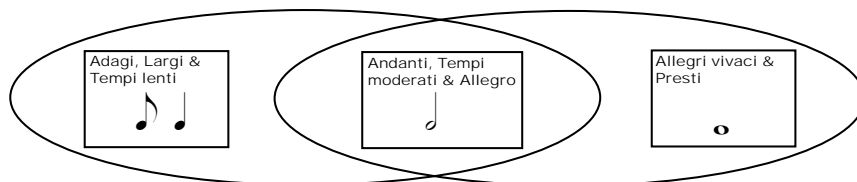
- 1) les durées de notes (ronde, blanche, noire, croche, etc...);
- 2) les signes de mesure 4/4, 3/4, 3/8, 6/8, etc... et ses temps de mesure respectifs 1/4, 1/8...;
- 3) les indications agogiques tels que Adagio, Andante, Allegro et Presto.

Il faut avoir comme point de départ l'unité de temps de la mesure ; à partir de celle-ci, plus le Tempo sera vif, plus sa valeur sera naturellement agrandie, et plus le Tempo sera lent, plus sa valeur sera réduite. Cet effet de miroir est fondamental, soit pour pouvoir identifier les indications mathématiques, soit pour interpréter la métrique qui en découle.

### Mesures portant comme unité de temps la noire :



### Mesures portant comme unité de temps la blanche :



On voit donc en quel sens on aboutit, à la fin du XVIIIe siècle, à une idée qui risque de devenir inerte, celle du *Tempo Giusto*. Ce *Tempo Giusto* pose comme référence une mesure ♩ *Alla Breve* dont la blanche équivaut à «Métronomie»: ♩ = 60 ou 72 ou 80 et ses subdivisions conséquentes. Conformément à la théorie, ce *Tempo giusto* est au cœur de toute écriture musicale, même s'il est dissimulé sous des indications qui ne le désignent pas directement. La difficulté à laquelle se heurte l'interprète, c'est d'analyser les rapports entre les indications agogiques, le signe de la mesure et l'unité de temps, le tout dans un rapport organique avec ce *Tempo Giusto*. C'est la nécessité d'une telle interprétation qui constituera le point de litige principal entre l'approche analytique et artistique que nous appliquons et celles qu'on utilise couramment.

Etudiant les indications métronomiques laissés par plusieurs compositeurs, et en premier lieu par Beethoven, nous constatons que ce ne sont pas les indications métronomiques qui sont problématiques, mais que c'est la manière de les lire qui peut entraîner des complications. On aura donc, de manière générale, affaire à des indications mathématiques qui auront besoin d'être lues de façon métrique (c'est-à-dire compte tenu de la subdivision de l'unité de mesure à laquelle l'indication métronomique s'applique).

Ainsi, dans le premier mouvement de la Symphonie N° 9 de Beethoven, l'indication mathématique ♩ = 88 impose la lecture «métrique» ♩ = 88.

Par contre, les lectures métriques ne doivent être, à notre avis, ni systématiques, ni détachées de la prise en considération du contexte de réalisation musicale, surtout lorsqu'il faut aborder les Adagi et les Andanti. Ce n'est pas ici le lieu d'évoquer la manière dont ces principes s'appliquent de manière différenciée aux différents tempi, plus rapides ou plus lents, binaires ou ternaires. Mais les principes sont fermes, et les questions désormais clairement ouvertes.

## **L'évidence des équivalences :**

De nombreuses applications concernant le changement de Tempo à l'intérieur d'une même œuvre vont entraîner des équivalences claires entre les parties lentes et plus mouvementées et en ce qui concerne les transitions entre des signes de mesure binaires et ternaires. Pour être entendu à l'identique, une même cellule rythmique ou un motif thématique doit évidemment être écrit différemment si le Tempo a changé ; si l'analyse rythmique, formelle et thématique montre que ce motif doit effectivement être entendu à l'identique, le rapport organique entre deux tempi sera établi et devra être intégralement assumé.

Au point de vue formel les contractions et les élargissements causés par des équivalences rythmiques sont un outil et l'un des points d'appui les plus importants pour défendre et lire les indications métronomiques qui nous sont parvenues d'une façon métrique. Cette pratique, très utilisée au XVIIIe et au XIXe siècles, est d'ordre purement structurel : si fluctuations il y a quand on double ou divise les unités de la mesure, c'est pour préciser avec beaucoup de minutie l'équivalence. Cela montrera à l'interprète qu'il doit prendre en compte le mouvement interne de ce qui vient d'être joué, ainsi que de ce qui va être joué.

## **Conclusion :**

En établissant l'unité de la mesure comme centre de gravité pour les lectures métriques, nous respectons les principes de base de la théorie musicale. Nous avons essayé de démontrer qu'au-delà d'une lecture mécanique standard des indications métronomiques, la lecture de la partition demeure le seul élément pour permettre de décrypter son écriture, son fond et sa forme.

La décision, par exemple, de prendre en compte à la lettre les indications de Tempo d'un compositeur, s'impose donc au nom de deux principes pourtant radicalement opposés : elle peut tenir, et c'est dans cette voie qu'il nous semble qu'il faut s'engager résolument, à un souci de compréhension de l'écriture de l'œuvre qui s'efforce de dégager sa cohérence interne et externe et celle des indications qui nous livrent un accès à sa réalité rythmique ; elle peut également tenir à une démarche qui isole les indications de Tempo des conditions réelles d'exécution sonore, démarche qui, à ce qu'il nous semble, en prétendant donner à ces indications une légitimation mathématique inéluctable, ne peut conduire qu'à relativiser leur valeur et surtout à aseptiser gravement le discours musical que l'on prétend comprendre. Les outils destinés à déterminer les Tempi, sont, pour nous, fondamentaux pour la formation de la pensée.

**«(...) Grises, mon cher ami, sont toutes les théories, et vert l'arbre doré de la vie. (...)»  
Goethe / Faust**

**Maximianno Cobra**  
© Copyright 2002 HODIE Corporation