

# RENÉ LEIBOWITZ

le compositeur  
et son double



**TEL** gallimard

Extrait de la publication









*Cet ouvrage a initialement paru  
dans la collection « Bibliothèque des Idées » en 1971.*

© Éditions Gallimard, 1971.  
© Éditions Gallimard, 1986, pour la présente édition.

*« La biographie d'un artiste authentique est l'histoire de son éternel mécontentement de lui-même. »*

**VSEVOLOD MEYERHOLD :**  
Discours aux metteurs en scène  
en avril 1936.





## AVANT-PROPOS

*Voici un recueil d'essais dont la conception et la rédaction s'étendent sur une période de plus de trente ans. Leur propos est de constituer une série d'approches au sein desquelles certains problèmes fondamentaux de l'interprétation musicale se trouvent posés sans la moindre complaisance et avec tout le radicalisme dont nous sommes capable.*

*L'interprétation musicale, cet art très particulier, qu'il s'agit de comprendre, de définir, de commenter et dont nous avons cherché à élucider certains aspects, semble n'être qu'une activité purement empirique. Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'on en parle généralement de façon empirique. L'un des buts principaux que nous avons poursuivis, a été précisément de chercher à nous dégager de cet empirisme et d'arriver à une appréhension essentielle des questions qui nous intéressent. Certaines de ces questions ont été posées de manières diverses ; je veux dire que nous y revenons de nombreuses fois afin que la lumière les pénètre de plusieurs côtés. Nous sommes conscient des répétitions et redites qu'un tel procédé a pu parfois occasionner, mais nous sommes persuadé aussi que la lumière se fait mieux ainsi, et qu'on pourra tout au plus nous reprocher une certaine maladresse.*

*Le plan même de l'ouvrage n'exige, à notre avis, aucune justification ni aucun commentaire particuliers. Certains principes exposés dans la première partie, « théorique », du livre sont illustrés à l'aide d'exemples « pratiques » dans les deux parties suivantes, et même la quatrième partie, consacrée à des problèmes d'un ordre quelque peu différent, les reprend à sa*

manière. Un tel plan peut évidemment donner l'impression d'être en contradiction avec les buts que nous venons de définir, puisque l'idée même de ces « illustrations pratiques » semble devoir nous replonger dans cet empirisme que nous condamnons. Je crois qu'il n'en est rien, et la lecture attentive des chapitres qui composent les deuxième, troisième et quatrième parties du livre démontrera, je pense, qu'il n'y a aucune trahison ici à l'égard des principes rigoureux exposés dans la première partie. En effet, nos illustrations s'efforcent constamment de révéler l'essence même de la pensée musicale qui anime les œuvres discutées, et elles ne s'appuient à aucun moment sur les données empiriques des traditions des exécutants. Tout cela explique aussi le fait que nous parlons principalement d'œuvres que nous avons nous-même dirigées. Rien de plus normal, étant donné que la praxis musicale nous a facilité la compréhension de certains problèmes, ou, plutôt : elle nous a forcé à chercher des solutions qui nous paraissent authentiques. D'un autre côté, il nous faut avouer que certains essais furent écrits avant que nous ayons dirigé les œuvres dont ils traitent, et qu'il en est même qui parlent d'œuvres que nous n'avons pas encore interprétées (et que nous n'interpréterons peut-être jamais). Malgré ce qui vient d'être dit sur le rôle de la praxis musicale, de telles contingences n'ont que très peu d'importance à nos yeux, puisque nous soutenons tout au long de ces pages que la véritable prise de conscience de l'œuvre musicale trouve son origine dans ce que nous appelons la lecture radicale de la partition. Et cette tâche nous l'avons accomplie pour toutes les œuvres dont il s'agit ici. Cela ne veut pas dire, évidemment, que nous ne saurions profiter des expériences qu'une exécution subséquente pourrait nous apporter à l'égard de telle ou telle œuvre que nous n'avons pas encore jouée. On n'a d'ailleurs jamais fini de lire une partition et il serait totalement fallacieux de croire qu'il est possible — quel que soit le nombre des exécutions d'une œuvre qu'on a pu en donner — d'arriver au point où l'on « sait tout » de cette œuvre. Il reste vrai, cependant, qu'une fois l'acte de lecture radicale accompli, il y a peu de chances pour qu'on soit amené à réviser profondément la compréhension essentielle que cette lecture nous a fournie.



*La plupart des chapitres de ce livre s'appuient sur les problèmes de la direction d'orchestre. Cela aussi est normal, puisque c'est la « branche » de l'interprétation musicale que nous connaissons le mieux. Mais nous ne croyons pas — ici non plus — qu'il faille voir dans cet état de choses une concession à l'empirisme. Nous parlons de ce que nous connaissons — cela va de soi — mais la manière dont nous sommes arrivé à cette connaissance n'a rien d'empirique. Nous pensons même (et nous le souhaitons) avoir réussi à dépasser le plan de la « spécialisation », et nous croyons aussi que nos analyses et considérations parviennent à atteindre — même là où il ne s'agit que de direction orchestrale — un niveau plus « universel » et plus essentiel.*



*Pour finir, il nous faut admettre que nous sommes très conscient du ton polémique de la plus grande partie de ces essais. Cela incitera — je n'en doute point — beaucoup de gens à croire que ces écrits ne sont que la manifestation d'une vanité arrogante ou d'une sorte de sinistre aigreur. N'y a-t-il pas chez tout interprète l'idée ou le sentiment qu'il « sait faire les choses mieux qu'un autre »? Il se peut; mais nous pouvons affirmer en toute franchise et candeur que ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. Pour prouver notre bonne foi, il nous suffira de dire que nous avons tout d'abord appris chez d'autres le respect des valeurs que nous défendons et que — par conséquent et de manière générale — notre attitude, nos convictions et connaissances ne seraient absolument pas concevables sans certains exemples qui nous sont plus chers que tout au monde. Nous savons aussi que d'autres ont souvent « fait mieux » que nous, ce qui, loin de nous rendre jaloux ou aigri, ne fait que stimuler nos efforts. Nous sommes, enfin, beaucoup trop conscient des difficultés innombrables (souvent presque insurmontables d'ailleurs) du métier d'interprète musical, pour avoir l'outrecuidance de minimiser les efforts de nos semblables, ou de chercher à nous moquer de leurs échecs. De telles considérations, une telle attitude n'ont en fait rien à voir avec le sujet de notre ouvrage. Il se propose seulement de faire un peu de lumière en un domaine*

*fort complexe et dont les complexités mêmes dégagent une opacité qui en rend l'abord extrêmement ardu.*

*Malgré de telles « professions de foi », on nous accusera certainement de toutes sortes de crimes commis au nom de je ne sais quels motifs peu avouables. Je le regretterais, car — encore une fois — je n'ai jamais songé à autre chose que de m'engager, d'une manière aussi désintéressée que possible, le long d'une voie sur laquelle certains musiciens illustres m'ont précédé. Ce que ce livre leur doit, je n'ai pas besoin de le dire, puisque la plupart de leurs noms reviennent souvent dans les pages qui suivent. Je voudrais seulement faire observer ceci : j'ai eu la chance exceptionnelle d'avoir pu profiter des conseils (et, dans certains cas, de l'amitié) de certains d'entre eux. Ce sont (ou c'étaient) des artistes d'une intégrité sans tache, et je suis fier de ce qu'ils ont montré, quelquefois, de la bienveillance à l'égard de mon activité. Cela aurait pu aussi me rendre orgueilleux, n'était le fait que leur exemple m'a toujours conduit, fort heureusement, à des réactions de sévérité envers moi-même.*

*C'est cela qui explique — et justifie peut-être — le ton sévère de certaines pages qui vont suivre.*

**ADDITIF**  
*(mai-juillet 1971)*



*Ce livre ayant à peine paru, j'ai pris conscience de certains manques sérieux dont le texte — qui, sans m'avoir jamais paru « définitif », me semblait tout de même « se tenir » dans l'ensemble — témoignait à plusieurs endroits. C'est pourquoi je saisis l'occasion qui m'est offerte par la présente édition de réparer ces manques en ajoutant quelques pages supplémentaires qui, je crois, donneront plus de « corps » à l'ouvrage et réussiront, je l'espère, à clarifier certains points particulièrement difficiles.*



Le premier texte que j'ai rédigé peu après la parution de l'ouvrage, *Réflexions sur le tempo*, doit se situer à la fin de la première partie (*Théorie et Praxis*). Je n'arrive pas à m'expliquer comment j'ai pu omettre de l'élaborer plus tôt, d'autant plus que les premières notes prises en vue de cette élaboration (notes que je n'ai retrouvées que tout récemment) remontent à plus de dix ans déjà. Cela constitue une négligence grave que je ne peux justifier (sans chercher des excuses), d'une part, que par la difficulté du problème traité (ce qui m'a — inconsciemment peut-être — fait oublier l'existence même des notes en question), et, d'autre part, par le fait que tout au long de ces dernières années j'ai surtout été préoccupé par des tâches « non littéraires ». Quoi qu'il en soit, je pense que le lecteur aura tout avantage à lire ce texte comme conclusion à la première partie, car il aura acquis ainsi les moyens de mieux comprendre à la fois l'« infrastructure » théorique de l'ouvrage et naturellement aussi — et à cause de cela même — les nombreux essais qui traitent du problème du tempo que l'on lira dans les deux parties successives du livre.

Le deuxième texte, *Lectures de l'ouverture de Coriolan*, doit logiquement prendre sa place à la suite des différents écrits sur Beethoven qui se trouvent dans la deuxième partie. Je ne crois pas que ce « supplément » constitue un acte pédant de ma part, impression qu'on pourrait peut-être ressentir étant donné la place si importante réservée déjà à Beethoven et aux différents aspects de l'interprétation de ses œuvres. Bien que, ici encore, j'eusse pris des notes il y a quelques années, le fait de ne pas les avoir élaborées s'explique plus facilement. C'est que, tout simplement, je n'avais jamais réussi, jusqu'il y a peu de temps, à exécuter le morceau en question d'une manière qui m'ait satisfait, et il m'arrivait parfois de douter de la validité de mes assertions. Une exécution récente m'a heureusement redonné confiance. Sans vouloir prétendre que cette exécution fût véritablement réussie, elle m'a prouvé, néanmoins, que la conception que je me faisais du morceau était parfaitement réalisable, et c'est cette expérience qui m'incita à rédiger le texte dont il s'agit. Je me rends compte, évidemment, qu'une telle « vérification » empirique d'une prise de conscience essentielle d'un phénomène d'interprétation peut faire naître des doutes dans l'esprit du lecteur, puisque cette démarche semble être en contradiction avec certaines idées exprimées dès la préface du livre. A cela je ne peux répondre qu'en faisant mon *mea culpa*, c'est-à-dire que j'aurais dû avoir le courage de coucher par écrit ce qui me paraissait constituer une vérité, *même si elle n'était pas réalisable dans la pratique*. De toute manière, je ne cherche, ici non plus, aucune excuse; qu'il me suffise de dire que je suis heureux de pouvoir proposer à présent ce qui me semble être une excellente illustration de cette « lecture radicale » dont il est si souvent question dans ce livre, lecture qui demande un effort que sans doute — et je l'avoue sans honte — je n'étais pas en mesure de fournir il n'y a pas si longtemps encore.

Il me faut aussi réparer un troisième oubli qui concerne mon texte sur *Une symphonie perdue de Schubert* (appendice au quatrième chapitre de la deuxième partie). Ayant pris soin de proposer des mouvements métronomiques pour tous les mouvements des symphonies de Schubert dans l'essai consacré à ces symphonies, j'aurais dû, de toute évidence, en faire autant pour la « symphonie » dont il est question ici.

Voici donc les tempi qui me paraissent convenir, ainsi que quelques observations justificatives.

*Premier mouvement.* Schubert indique *allegro moderato (alla breve)*. Je propose 84 pour la blanche, étant donné que



le caractère est celui d'un typique *allegro cantabile* (tel qu'on le trouve aussi dans maints mouvements de Beethoven, lequel indique presque toujours un tempo semblable). Inutile d'ajouter que le morceau doit être joué avec beaucoup de souplesse et de liberté, ce qui ressort avec évidence dès qu'on a pris conscience de la structure et de la conception si originales de ces pages. Songeons, en effet, que ce typique « mouvement de sonate » n'utilise, fondamentalement, qu'une seule cellule motivique, à partir de laquelle s'élaborent aussi bien le thème principal, le deuxième thème et la section conclusive. Par ailleurs les figures en triolets, qui ne sont à l'origine que des figures d'accompagnement, exigent souvent — lorsqu'elles cessent d'être des figures d'accompagnement — un véritable *agitato*.

*Deuxième mouvement* : *andante* à 3/8. La parenté avec le deuxième mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Beethoven (que Schumann avait déjà signalée) est si évidente qu'il semble logique d'adopter ici le même chiffre métronomique, à savoir 92 pour la croche. On objectera peut-être que le mouvement de Beethoven est un *larghetto*, mais nous nous sommes suffisamment expliqué sur ce problème dans le premier appendice au chapitre sur Beethoven pour ne pas avoir à y revenir.

*Troisième mouvement*. C'est un scherzo à 3/4, marqué *allegro vivace*. Encore une fois nous avons affaire à une catégorie de tempo si fréquente chez Beethoven (dont Schubert semble s'être particulièrement inspiré ici) que nous pouvons proposer sans crainte le chiffre caractéristique de 116 à la blanche pointée, tempo qui rend aussi admirablement justice aux figures en valeurs longues du trio.

*Quatrième mouvement* : *allegro vivace* à 2/4. Schumann y voit des réminiscences du dernier mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven (*allegro con brio*, à 2/4 également, la blanche à 72). Personnellement, j'y sens aussi des rapports avec les derniers mouvements de la *Première et de la Quatrième Symphonies* (respectivement *allegro molto e vivace* à 2/4, la blanche à 88 et — énigmatiquement — *allegro ma non troppo* à 2/4, la blanche à 80). Quoi qu'il en soit, la vérité se situe, à mon avis, entre ces extrêmes. Le tempo de 72 à la blanche paraît logique, mais il risque de donner assez rapidement l'impression de traîner, de sorte que celui de 80 pour la blanche me semble être plus authentique dans l'ensemble. Le *più lento*, qui introduit la dernière partie du mouvement, pourra être pris à 63 pour la blanche (la noire à 126), et le *più mosso*, qui constitue la coda proprement dite, se réalise authentiquement à 88 pour la blanche.

Toutes ces remarques ne doivent pas prêter à confusion; l'adoption de certains tempi typiquement beethovéniens ne cherche à résoudre qu'un seul des problèmes de l'interprétation de la « symphonie » qui nous occupe. En fait, l'influence de Beethoven sur Schubert ne se manifeste ici que dans cette seule dimension, à savoir que Schubert emprunte certains modèles caractéristiques du point de vue des catégories agogiques. Il va de soi que, du point de vue de l'expression en général, ainsi qu'au niveau de certains caractères musicaux particuliers, nous avons souvent affaire à des problèmes d'une toute autre nature que ceux que pose l'interprétation des symphonies de Beethoven. En fait, cependant, il n'y a aucune contradiction entre les différents termes que nous avons exposés.

Enfin, voici pour finir quelques notes prises au cours d'un récent concours de jeunes chefs d'orchestre (*Premio Cantelli*, La Scala, Milan, juillet 1971) où je faisais partie du jury. Ces notes compléteront certaines observations faites dans le quatrième chapitre (*Les maestri et leur maîtrise*) de la première partie de cet ouvrage, et apporteront, je l'espère, quelques précisions utiles pour l'ensemble de notre thèse.

De manière générale, ce concours ne fit que confirmer les idées que j'ai déjà exprimées, à savoir que si le niveau technique élémentaire de la plupart des concurrents ne laissait que peu de choses à désirer, leur préparation musicale m'a souvent paru très défectueuse. Cela veut dire que c'est encore une fois leurs professeurs et maîtres qu'il nous faut incriminer. Aussi, au risque de commettre une indiscrétion, je ne puis m'empêcher de citer une « exclamation » de l'un des membres du jury (qui est, au demeurant, un chef d'orchestre « chevronné »), « poussée » au cours d'une des discussions sur les mérites respectifs des différents candidats : « Nous ne sommes pas ici pour juger des qualités *musicales*, mais des qualités *directoriales* des concurrents », ce qui, malheureusement donne raison à notre thèse — exprimée tout au long de notre livre — sur le rôle de l'empirisme dans l'interprétation musicale.

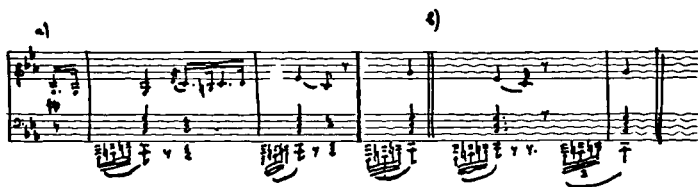
Pour parler plus précisément, voici quelques défauts majeurs que j'ai pu constater. Les épreuves éliminatoires comportaient pour chaque candidat un mouvement (tiré au sort quelques instants avant l'épreuve) extrait soit de la *Troisième*, soit de la *Sixième Symphonie* de Beethoven. Chaque candidat avait à sa disposition une répétition d'une durée de quarante minutes, répétition suivie de l'exécution du mouvement. Or, un musicien bien préparé devrait savoir que l'on ne peut guère, en quarante minutes, travailler à fond l'un quelconque de ces

mouvements, et il devrait savoir aussi qu'un orchestre comme celui de La Scala n'a pas besoin d'une « mise en place » (au sens superficiel du terme) de ces morceaux. La seule solution possible ne pouvait, par conséquent, être que la suivante : expliquer à l'orchestre certains principes généraux et mettre au point certains passages particulièrement « délicats » ou difficiles, ce après quoi l'exécution aurait eu chance de se dérouler d'une manière sensée. Mais cette solution n'a effleuré l'esprit d'aucun des candidats en présence, ce qui fit que toutes les exécutions se sont déroulées d'une manière plus ou moins conventionnelle et semblable, où rien ne laissait paraître une véritable élaboration du discours musical.

Je n'insisterai pas ici sur les défauts principaux et si communs de toutes ces interprétations, puisque nous en parlons tout au long des pages que nous avons consacrées à Beethoven ; je dirai seulement, en passant, que le fameux *spiccato*, prétendument indiqué par des points sur les notes, trouve un démenti flagrant dans la marche funèbre de la *Troisième Symphonie*, où toutes les double-croches du contre-sujet du *fugato* (pour ne citer que ce seul exemple) sont pourvues de points, et où — par miracle ! — il n'est jamais venu à l'idée de personne d'exécuter ces passages autrement qu'« à la corde ».

Voici cependant quelques exemples précis et nouveaux pour nous qui témoignent du manque d'une lecture attentive de certains passages.

Les premières mesures de la marche funèbre de la *Troisième Symphonie* sont notées par Beethoven ainsi que nous les reproduisons dans notre exemple X a, alors que la reprise du thème au début du développement (*minore*) comporte une importante variante au cours de la deuxième et de la troisième mesures (exemple X b). En effet, si la première mesure est identique, la deuxième fait entendre (au cours de la reprise) une noire pointée au lieu d'une noire dans les parties moyennes, et la troisième mesure ne fait guère entendre le *gruppetto* en petites notes des contrebasses, notes qui apparaissent dès la deuxième mesure sous la forme d'un triolet de triple-croches.



Exemple X a, b

J'avoue que cette discrédance m'a toujours intrigué, et je suis de l'avis qu'il faudrait adopter la version de la reprise pour le début également. Tout d'abord, la noire pointée paraît plus logique étant donné le motif des premiers violons (partie supérieure); en deuxième lieu les petites notes des contrebasses (si elles sont jouées comme il se doit, c'est-à-dire *sur* le premier temps) font entendre un accord de quarte-et-sixte, alors que c'est évidemment l'accord en position fondamentale qui s'impose. Quoi qu'il en soit — et quelle que soit la version qu'on adopte —, le problème mérite au moins d'être posé et discuté, ce qui ne fut pas le cas au cours des exécutions en question.

Il en va de même pour le deuxième mouvement de la *Sixième Symphonie*, qui présente une curieuse « anomalie ». En effet, le premier pupitre seulement des violoncelles doit jouer avec sourdines, alors que tous les autres pupitres de violoncelles (ainsi que le reste des cordes) jouent sans sourdines. On pourrait épiloguer longuement sur les raisons de cet étrange effet sonore; on pourrait, à la rigueur, excuser — du fait que cet effet est à peine perceptible (surtout de nos jours où l'on joue les symphonies de Beethoven avec un très grand effectif de cordes) — les chefs d'orchestre qui ne suivent pas l'indication du texte. Mais ici encore, il faut au moins mentionner la chose en s'adressant aux deux premiers violoncellistes. Aucun des candidats ne s'est donné la peine de le faire, ce qui prouve probablement qu'aucun d'entre eux n'a lu l'indication qui nous intéresse.

Pour en rester à la *Sixième Symphonie*, l'un des rares jeunes chefs qui semblait vouloir se préoccuper de coups d'archets, commit, ce faisant, une grave erreur. Il s'agit du trio du troisième mouvement (2/4), où il changea la liaison indiquée par Beethoven (qui s'étend sur toute la mesure) en exigeant deux coups d'archets (exemple Y a), ce qui provoqua tout naturellement deux accents au lieu d'un seul.

Dans le premier mouvement de la même symphonie, le développement est caractérisé par des tenues de quatre mesures qui suivent ou se superposent à l'*ostinato* sur la tête du sujet principal (exemple Y b). Certains candidats se sont rendus compte du fait que ces tenues devaient être mises en valeur (*espressivo*), puisque l'*ostinato* ne peut en aucune manière passer inaperçu. Malheureusement cette « prise de conscience » ne se manifestait qu'aux moments où les tenues se trouvaient dans la partie supérieure, alors que chaque fois qu'elles se trouvaient dans une partie moyenne il était difficile de les entendre, tout simplement parce que le chef n'y prêtait pas l'attention voulue.



# RENÉ LEIBOWITZ

## le compositeur et son double

Tout le monde sait que la musique existe. Mais où exactement se trouve-t-elle? Notée sous forme de partitions, elle est chez vous, chez moi, chez les marchands de musique. Mais cette existence n'est que latente, virtuelle tant qu'elle n'est pas jouée. Quand elle est interprétée au concert, à l'opéra, dans un salon, elle se déroule à l'intérieur d'un espace défini et pendant le temps que dure son exécution. En fait, cependant, elle ne se situe pas dans cet espace et son temps n'est pas celui de l'expérience quotidienne.

Paradoxalement cet art éphémère entre tous exige un code d'une précision extrême et, pour être noté et interprété, des systèmes et des techniques complexes et difficiles. On sait qu'il faut des années, voire des décennies pour faire d'une personne même douée un pianiste, un violoniste, un chef d'orchestre, un chanteur. Parvenus à ce qu'il est convenu d'appeler la maîtrise de leur art, ces musiciens continuent néanmoins à éprouver des difficultés et des incertitudes. Les raisons d'un tel état de choses sont faciles à comprendre : le compositeur, dont les œuvres constituent la raison d'être de l'interprète, exige de celui-ci un effort de lecture qui est une des tâches les plus ardues qui soient. On peut dire qu'aucun interprète n'a jamais fini de déchiffrer un texte et qu'il réussit rarement à se confondre avec ce texte, à devenir le *double* du compositeur.

Introduire un peu de clarté en ce domaine jusqu'à présent relativement peu exploré, tel est le but que se propose le présent ouvrage.

R. L.

René Leibowitz est né en 1913 à Varsovie. Il a appris le violon dès l'âge de cinq ans et, à neuf ans, il donnait ses premiers concerts. Compositeur, chef d'orchestre, musicologue, professeur de composition et de direction d'orchestre, il a eu, à travers ses élèves et ses livres, une grande influence sur la musique contemporaine. Parmi ses livres : *Le compositeur et son double*, *Les fantômes de l'Opéra*, parus chez Gallimard, et aussi *Schoenberg et son école*, *Introduction à la musique de douze sons*, *L'évolution de la musique*, *L'artiste et sa conscience*, *Histoire de l'opéra*. Il est mort à Paris, en 1972.

Photo droits réservés



9 782070 703760



86 II A 70376 ISBN 2-07-070376-2

55 FF tc