

Réflexions sur les problèmes de tempo dans les symphonies d'Anton Bruckner

« 100 nach Mälzel, aber nur bezüglich der ersten Takte, da das Gefühl auch sein eigenes Tempo hat und nicht durch diese Zahl ausgedrückt werden kann¹. »

Ludwig van Beethoven, 1817

Partition autographe de son lied

« Nord oder Süd » ou « So oder so », WoO 148

A l'exception du début du Finale de la Huitième Symphonie², Bruckner ne nous a jamais laissé une seule indication de tempo dans ses manuscrits considérés aujourd'hui comme définitifs. La manière de concevoir ces symphonies, notamment du point de vue des tempos, a beaucoup évolué tout au long du 20^{ème} siècle. Aujourd'hui, il est habituel de les entendre interprétées de manière plutôt modérée voire lente et/ou statique. Grâce aux écrits de contemporains de Bruckner, des premières éditions imprimées des symphonies (négligées depuis de nombreuses décennies), ainsi que d'un certain nombre de témoignages et d'enregistrements « historiques », il paraît légitime de pouvoir affirmer que cet aspect essentiel du tempo et de sa flexibilité dans l'œuvre de Bruckner (et plus spécialement dans son œuvre symphonique) semble être globalement mal compris ou tout simplement ignoré par nombre d'interprètes.

1. La technique de direction d'orchestre de Richard Wagner et ce que nous pouvons en conclure.

En comparant un large éventail d'enregistrements, nous remarquons au cours de la seconde moitié du 20^{ème} siècle que les tempos choisis pour les symphonies de Bruckner ont été de plus en plus ralentis et surtout se sont figés. Il semblerait que la musique de Bruckner ait été superficiellement amalgamée à celle de Wagner ou plutôt à une sorte de « solennité germanique » impliquant un son large et généreux ainsi que des tempos plutôt retenus et relativement statiques. Cependant cette esthétique de l'interprétation apparaît complètement opposée aux conceptions de Wagner sur la direction d'orchestre. Celles-ci, héritées de Carl Maria von Weber³, sont décrites par Wagner lui-même dans son livre *De la direction d'orchestre* (1869), un ouvrage des plus importants rédigé au 19^{ème} siècle consacré à l'interprétation du répertoire classique et romantique. Ce qui concerne le tempo peut être succinctement résumé comme consistant en de « constantes modifications du tempo » qui sont aussi essentielles que « l'intonation correcte des notes elles-mêmes ». Un bon exemple de cette manière de diriger se voit illustrée par l'enregistrement de la Cinquième Symphonie de Beethoven dirigée par Richard Strauss :

*Ludwig van Beethoven : Cinquième Symphonie
Berliner Staatsoper/ Richard Strauss (1928)*

Exposition

Motto à 69~72. Toutes les réapparitions de ce motto donneront lieu à des ralentissements.

1^{er} thème à 100~104.

2nd thème commence à 84 puis *accelerando* jusqu'à 108 pendant le *crescendo*.

Développement

Oscille entre 96 et 104 avec de fréquents *accelerandos* dans les *crescendos* et *rallentendos* dans les *decrecendos*.

Réexposition

1^{er} thème à 100~104, allant jusqu'à 112 après la cadence du hautbois.

2nd thème à 84, *accelerando* jusqu'à 112 pendant du *crescendo*.

Développement terminal sur le 1^{er} thème oscillant entre 108 et 112.

Coda débute entre 80 et 84 (*piano*) et 112~116 (*forte*).

¹ « 100 selon Mälzel, mais ceci ne vaut que pour les premières mesures, car le sentiment aussi a son tempo qui ne peut être entièrement exprimé par ce chiffre. »

² Sur chacun des manuscrits du Finale que nous avons, Bruckner a indiqué 69 à la blanche pour le 1^{er} groupe thématique et 60 à la blanche pour le 2nd; il est intéressant de constater que ces indications ne sont presque jamais suivies. La plupart du temps, le 1^{er} groupe thématique est joué trop vite, le second trop lentement.

³ Lettre du 8 mars 1824 au directeur de l'Opéra de Leipzig, citée par René Leibowitz dans *Le compositeur et son double* et par Weingartner dans son livre commenté plus bas.

Les éléments remarquables de cet enregistrement sont la vivacité et la fluctuation du tempo, caractéristiques plutôt éloignées de la soi-disant tradition wagnérienne de lenteur et de lourdeur. Nous pouvons également observer que ces fluctuations de tempo ne sont absolument pas arbitraires mais qu'au contraire elles contribuent à structurer rhétoriquement le mouvement. Il y a clairement deux tempos, un pour chaque groupe thématique. Cette interprétation est vraisemblablement dans la continuation des théories de Wagner, d'autant plus si nous la comparons avec les exemples donnés par celui-ci dans son traité (le premier mouvement de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven et l'ouverture du *Freischütz* de Weber, entre autres).

De plus, lorsque nous mettons en relation les écrits de Wagner avec les partitions annotées par Felix Mottl ou Heinrich Porges pendant les répétitions à Bayreuth, nous pouvons constater que le compositeur était en fait opposé à des tempos étales et étirés dans les interprétations de ses propres œuvres. Felix Weingartner, dans son livre lui aussi intitulé *Sur la direction d'orchestre* (écrit entre 1895 et 1913), expose les dérives des tempos de plus en plus lents imposés par Cosima Wagner à Bayreuth après la mort de son mari⁴. Cette tendance à la lenteur a été aussi ouvertement critiquée par Richard Strauss lors du Festival de 1933 au cours duquel il avait dirigé Parsifal et la Neuvième Symphonie de Beethoven. Tous ces éléments nous amènent à penser qu'une tradition wagnérienne basée sur la lenteur des tempos est plus que certainement... un *mythe*.

Quelques mots sur l'ouvrage de Weingartner : Est-il contre les prescriptions de Wagner?

Contrairement à ce que l'on pourrait penser ou ce qui a été écrit à son sujet, ce livre n'a pas été rédigé afin de désapprouver les principes wagnériens sur le tempo et ses fluctuations, il s'agit au contraire d'un plaidoyer pour ceux-ci. En effet, le but de Weingartner est plutôt de condamner les abus qui, après la mort de Wagner, ont souvent mené à des exagérations jusqu'au délire voire à la déformation des œuvres, notamment par Hans von Bülow⁵ - et ses « imitateurs » Arthur Nikisch, Gustav Mahler et Richard Strauss⁶, quatre des chefs les plus réputés de cette période. Ce style de direction était fait d'absurdes ralentis et accélérations⁷ et de rubatos excessifs et aberrants, ce que Weingartner, préconisant un retour aux principes de Wagner, conteste totalement⁸.

Cette lenteur et ce statisme pseudo-wagnériens que nous dénonçons se sont répercutés dans l'interprétation des symphonies de Bruckner. Aujourd'hui il est habituel voire conventionnel d'entendre ce que l'on peut nommer des mésinterprétations des indications de tempo dans le cas de certains mouvements. Par exemple, le 1^{er} mouvement de la Sixième Symphonie, Majestoso à 2/2 : cette indication est semble-t-il mal comprise par la majorité des interprètes qui transforment la mesure 2/2 voulue par le compositeur en un large 4/4. Cette battue à quatre temps modifie le caractère du

⁴ Le chef d'orchestre Hartmut Hænchen, dans ses récentes entrevues à l'occasion de son interprétation de Parsifal à Paris, explique cette lenteur par des raisons politiques après le décès de Siegfried Wagner en 1930.

⁵ Hans von Bülow était le disciple le plus proche de Wagner, celui qu'il considérait comme son successeur. Les enregistrements qui peuvent être les plus proches du style de von Bülow sont ceux de la Cinquième Symphonie de Beethoven par Arthur Nikisch et de la Seconde Symphonie de Brahms par Walter Damrosch, sans oublier bien sûr Willem Mengelberg. De nos jours, un chef d'orchestre comme Mikhaïl Pletnev semble de plus en plus - consciemment ou non - tendre vers ce « style » de direction (voir sa récente intégrale des symphonies de Beethoven).

⁶ Il est notoire que Richard Strauss a été dans sa jeunesse un ardent « suiveur » de Hans von Bülow et du style de direction de celui-ci avant de *radicalement* changer dans ses années de maturité. L'enregistrement de la Cinquième Symphonie dont nous parlons ici, réalisé en 1928, ne doit pas être compris comme illustrant le style de von Bülow.

⁷ Weingartner en donne un exemple édifiant avec le début de l'ouverture Coriolan, dans laquelle von Bülow se permettait des intentions pour le moins extravagantes : « Mais Bülow le prenait dans un andante rapide, et pressait ensuite le mouvement jusqu'à la pause de la septième mesure ; après quoi il reprenait un mouvement lent et accélérât la séquence de la même manière. »

⁸ Et cela est confirmé par la plupart des enregistrements disponibles de Weingartner, par exemple son enregistrement de l'Eroica avec la Philharmonie de Vienne.

mouvement au point que les superpositions rythmiques binaire/ternaire perdent de leur naturel et de leur fluidité et deviennent ampoulées et plus difficilement intelligibles⁹ :



Réduction, mesures 1 à 6

Le cas du Finale de la Huitième Symphonie a déjà été évoqué. Nous pouvons encore citer les adagios en 2/2 de la Cinquième Symphonie, celui de l'introduction du premier mouvement :



Réduction, mesures 1 à 6

et celui du second mouvement :



Cordes en pizzicato, mesures 1 à 4

ou encore les premiers mouvements des Troisième et Septième Symphonies (nous parlons plus bas de ce dernier cas). Mais le second aspect qui nous intéresse - à savoir la flexibilité des tempos - est encore plus important que le premier car il concerne de manière globale l'œuvre symphonique brucknérienne.

2. Application des théories de Wagner aux symphonies de Bruckner.

Un exemple: l'enregistrement par Furtwängler du Finale de la Sixième Symphonie

Le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler est le plus célèbre parmi ceux qui incarnent le legs de Wagner chef d'orchestre. Sa femme Elisabeth, dans ses mémoires¹⁰, rappelle qu'il regrettait de ne jamais avoir vu Wagner diriger. En 1918, Furtwängler a écrit dans un Essai sur Beethoven, que Wagner avait été le premier à préconiser cette « modification constante du tempo, seule capable de faire du morceau de musique figé, classique, joué pour ainsi dire d'après le modèle imprimé, ce qu'il est à proprement parlé : une origine et un développement, un processus vivant... »

Bon nombre des enregistrements que nous avons de lui, et spécialement ceux captés durant la seconde Guerre Mondiale, sont extrêmement impressionnants du point de vue de la fluctuation des tempos¹¹. Il faut par exemple écouter son incroyable interprétation de la Grande Symphonie de Schubert¹². Les différents enregistrements par Furtwängler de symphonies de Bruckner exemplifient également la manière « wagnérienne ».

Dans son enregistrement malheureusement incomplet de la Sixième Symphonie (le premier mouvement est manquant), Furtwängler débute le Finale par un tempo relativement retenu puis accélère progressivement pour atteindre le tempo principal (Bewegt, doch nicht zu schnell - « agité, mais pas trop rapide » - qui n'est pas à proprement parler un tempo lent) : cela semble typique de l'approche wagnérienne, surtout si l'on se réfère à la phrase de Hans von Bülow à propos de l'ouverture Leonore III de Beethoven : « Alla Wagner! Poco a poco accelerando, sans mettre tout de suite les pieds dans le plat de la gradation vers le presto »¹³. Le raisonnement de Furtwängler à propos

⁹ Il existe deux vidéos (disponibles sur Youtube) documentant ceci : une de Sir Georg Solti dirigeant (clairement à 4) le Symphonique de Chicago, et une autre de Sergiu Celibidache dirigeant le Philharmonique de Munich (battue mixte, tantôt à 2, tantôt à 4, mais à cause de la lenteur du tempo le mouvement semble pensé et battu à 4 de manière permanente).

¹⁰ Elisabeth Furtwängler, « Wilhelm Furtwängler », Editions Jean-Claude Lattès, 1983

¹¹ Mais elles n'ont rien à voir avec les aberrations de von Bülow décrites dans le livre de Weingartner (cf. supra)

¹² Contrairement à ce que certains pourraient imaginer, cette interprétation n'est pas idiosyncratique : il n'y a qu'à écouter l'enregistrement public réalisé durant les années 50 par le vieux Leo Blech (1871-1958) pour en être convaincu.

¹³ Citée par Fritz Busch dans son livre *Der Dirigent* (1940)

de l'utilisation des fluctuations de tempo semble être similaire à celui de Strauss dans l'enregistrement commenté plus haut. En effet, il dirige le 2^{ème} groupe thématique plus calmement puis revient à un tempo plus animé pour le 3^{ème} groupe thématique. Ensuite la pulsation fluctue tout au long du mouvement, suivant les différentes apparitions des thèmes et leurs caractères et affects respectifs, pour conclure le mouvement à un tempo plus rapide que celui de base.

Naturellement on peut objecter que la grande majorité de ces changements ne sont pas écrits dans la partition éditée correspondant au contenu du manuscrit de Bruckner (l'édition officielle ne contient en effet que de rares indications). Le résultat obtenu par Furtwängler ne donne cependant jamais l'impression d'une quelconque artificialité, la musique coulant et se développant naturellement. Si nous nous penchons sur la première édition imprimée préparée par Cyrill Hynais, ancien élève de Bruckner¹⁴, nous constatons que celle-ci inclut *beaucoup* d'indications supplémentaires : le 2^{ème} groupe thématique est indiqué « *Gemäßigtes Hauptzeitmass* » (*Tempo principal modéré*), la coda est indiquée (après un début « *A Tempo* ») « *Beschleunigtes Hauptzeitmass* » (*Tempo principal accéléré*), et tout au long de la partition nous pouvons trouver des indications comme « *etwas gedehnt* » (*un peu étiré*), « *Schnell* » (*rapide*), « *Wieder ruhiger* » (*à nouveau plus calme*) etc. Cet article n'a pas pour objet de faire une liste exhaustive de toutes ces indications et de leur pertinence, nous pouvons noter cependant que Furtwängler, consciemment ou non, « *suivait* » la plupart d'entre elles, bien qu'il dirige pour ce concert public la version Haas.

3. Indications de tempo et de rubato dans les premières éditions et leur pertinence.

Les indications des premières éditions des symphonies de Bruckner, si elles ne sont pas directement du compositeur lui-même¹⁵, nous donnent cependant une preuve écrite de ce que nous avons relevé dans les enregistrements illustrant la manière wagnérienne (et n'oublions pas que tous les chefs qui créèrent les symphonies de Bruckner étaient des « *wagnériens* », que ce soit Hermann Levi, Hans Richter, Felix Mottl ou bien sûr Bruckner lui-même), et plus particulièrement en ce qui concerne les liens entre les articulations formelles et le rubato.

Exposition du 1^{er} mouvement de la Septième Symphonie :

-1^{er} thème : Allegro moderato (MM=58 à la blanche) :



Violoncelles, mesures 3 à 11

-2^{ème} thème : Ruhig (MM=108 à la noire) :



Premier hautbois, lettre B

-3^{ème} thème : Ruhig (MM=96 à la noire) :



Réduction, Lettre E

¹⁴ Il y travailla peut-être avec Bruckner lui-même en 1894 mais, la publication datant de 1899, le doute subsiste.

¹⁵ Nous avons des indications de métronome pour les Quatrième et Septièmes Symphonies. Les musicologues ne s'accordent pas sur elles. Pour Paul Hawkshaw elles sont plus que suspectes, mais d'après William Carragan, les indications de la Septième Symphonie « *viennent à coup sûr de Bruckner* », et pour Benjamin Korstvedt celles de la Quatrième « *ont été ajoutées en répétition en différentes écritures manuscrites, possiblement avec Hans Richter* ».

Si nous suivons scrupuleusement ces indications de l'édition Gutmann de 1885, le 1^{er} thème doit être dirigé clairement à 2 temps modérés, le 2^{ème} doit être dirigé *plus lentement* et le 3^{ème} encore plus lentement, les deux avec une battue à quatre temps : c'est ce genre de proportion que nous retrouvons, par exemple, dans l'enregistrement de cette symphonie par Oswald Kabasta¹⁶.

Mais la plupart du temps nous entendons le contraire : le 1^{er} thème est clairement dirigé avec une battue modérée, comme pensée en 4/4 (cela sonne en fait comme une large introduction « Adagio »), le 2^{ème} thème plus vite et le 3^{ème} encore plus rapide. Cette conception correspond davantage à une interprétation hédoniste en ce qui concerne le thème initial des violoncelles, et plus globalement « artificielle », option certes attractive par certains points (spécialement l'envolée par paliers successifs du mouvement) mais incohérente par l'inversion des caractères voulus par le compositeur pour les différents thèmes. Il s'agit là d'une des fréquentes mésinterprétations dont nous parlions plus haut, typique de l'équation Bruckner=Wagner= « Germanique »=Lenteur et solennité¹⁷. Ainsi les chefs d'orchestre dirigent très souvent ce mouvement en assimilant l'indication « moderato » à une sorte de « Feierlich » (*solennel*) très retenu, alors qu'elle se rapporte pourtant en la nuanciant à l'indication principale « Allegro ». Mais ont-ils remarqué que la *seule* indication « Sehr feierlich » présente dans ce premier mouvement se trouve à la lettre W, c'est-à-dire au début de la Coda, et non pas à la mesure 1 ?

Bien sûr, les indications des premières éditions peuvent être considérées pour la plupart comme « suspectes » car un doute subsiste quant à leur provenance... Mais nous pouvons toujours imaginer que Bruckner a pu demander à un de ses élèves ou au chef d'orchestre d'écrire sur la partition des indications qu'il a données oralement. Ceci est confirmé par Josef von Wöess qui semble être un important témoin car celui-ci, employé comme correcteur d'épreuves chez Eberle et Universal dans les années 1890, fut le témoin des premières publications des symphonies de Bruckner. Il répondit à une sollicitation privée de Furtwängler par une lettre ouverte dans le Neue Zürcher Nachrichten du 23 juin 1936. Un extrait en est reproduit dans le livre de Christa Brüstle « Bruckner und die Nachwelt¹⁸ ». Malheureusement, von Wöess n'a pour lui que sa mémoire, et ainsi sa contribution a sans doute été trop aisément écartée. Dans sa déclaration, von Wöess donne des informations sur la publication des œuvres de Bruckner depuis 1890. Il établit que les « Stich-Vorlagen » des partitions de Bruckner, à l'exception du Scherzo de la Première Symphonie, étaient des copies manuscrites de Josef et Franz Schalk, Ferdinand Löwe et Cyrill Hynais. Et par la suite :

« Après correction, tous les « Abzüge » (*épreuves*) avec les « Vorlagen » (*copies manuscrites*) étaient données à Maître Bruckner et, après qu'il les ait relues, renvoyées par lui avec la mention « prêt pour l'impression ». Ainsi, à l'exception de la Neuvième Symphonie, toutes ses œuvres lui ont été présentées avant qu'elles ne soient imprimées. Je ne peux plus dire aujourd'hui s'il a fait lui-même les derniers amendements ou les a laissés faire par ses élèves ; cependant, je pense me rappeler - je ne pourrais pas le jurer après plus de quarante ans - avoir vu des annotations de la main de Bruckner ici et là sur les « Vorlag-Partituren » (*partitions manuscrites*) ainsi que sur les « Druckabzüge » (*épreuves relues*)¹⁹ ».

¹⁶ Proportions que l'on retrouve également dans les enregistrements de Volkmar Andreae avec le Symphonique de Vienne, d'Otto Klemperer avec le Philharmonique de Berlin et plus tard avec le Philharmonia, et enfin l'enregistrement de Nikolaus Harnoncourt avec le Philharmonique de Vienne.

¹⁷ Sir Roger Norrington a récemment donné (26/09/2008) une interprétation de ce mouvement que l'on peut comprendre comme étant une réaction par rapport à l'habituelle tendance solennelle mais hélas caricaturale par sa très grande rapidité. Lui non plus ne tient absolument pas compte des indications contenues dans l'édition Gutmann, en étant trop rapide d'emblée (69/72 à la blanche) d'une part et en gardant quasi-inflexiblement le même tempo pendant toute l'exposition d'autre part.

¹⁸ « Bruckner et la postérité », Metzler, 1998

¹⁹ „Nach erledigter Korrektur wurden sämtliche Abzüge mit den Vorlagen stets Meister Bruckner zugestellt und von ihm nach Durchsicht seinerseits mit der Bezeichnung 'druckreif' zurückgesandt. Er hat also (mit der Ausnahme der 9.) alle seine Werke vor dem Druck vorgelegt erhalten. Ob er die Schlusskollationierung selbst vorgenommen oder teilweise von seinen Schülern hat besorgen lassen, kann ich heute nicht mehr sagen; doch glaube ich mich erinnern zu können - freilich vermöchte ich auch dies nach mehr als 40 Jahren nicht zu beedigen - Eintragungen von der Hand Bruckners sowohl in den Vorlags-Partituren als in den Druckabzügen hie und da gesehen zu haben“.

En comparant toutes ces éditions, on peut remarquer qu'elles sont similaires du point de vue de l'utilisation des indications de tempo et de leur flexibilité, et ce malgré le fait qu'elles aient été « révisées » par différents élèves proches de Bruckner. Ne pouvant pas sérieusement imaginer une conspiration coordonnée de ceux-ci avec les éditeurs dont le but conjoint aurait été la distorsion des symphonies de Bruckner jusqu'à leur déstructuration temporelle, nous en concluons qu'elles correspondent globalement à un choix fait avec la totale collaboration du compositeur. Nous avons donc le devoir de les prendre sérieusement en considération.

Un exemple : le second groupe thématique du Finale de la Quatrième Symphonie
 Ci-dessous une comparaison entre les indications de tempo et de rubato contenues dans les éditions 1880 et 1888²⁰ :

		1880	1888	Propositions
A partir de B (mes. 93) Mes. 103	Ila	Noch langsamer (4/4) Ritard.	Die Viertel wie vorher die Halben. (4/4) Ein wenig zurückhaltend.	Noch langsamer (4/4) Ein wenig zurückhaltend.
A partir de C (mes. 105)	Ilb	A tempo	Belebter	Belebter
A partir de mes. 109 Mes. 124	Ilc		Noch etwas belebter.	Noch etwas belebter. Rit.
A partir de D (mes. 125)	Ilb1+Ilb2			A tempo
A partir de mes. 129 A partir de mes. 131	Ilc		Etwas gemächlich. Nach und nach etwas belebend	Etwas gemächlich. Nach und nach etwas belebend
A partir de mes. 139 Mes. 142	Ilb		A tempo. Rit.	A tempo. Rit.
A partir de mes. 143 Mes. 153	Ilc		A tempo. Rit.	A tempo. Rit.

Les indications de la version de 1880 montrent que ce groupe thématique doit être joué quasi « *a tempo sempre* », avec seulement deux mesures de *ritardando* à la fin de la première phrase ; ce qui nous semble musicalement pauvre. En revanche, lorsqu'on suit les indications de l'édition de 1888, la même musique doit être jouée à différents tempos, agrémentés d'*accelerandos* et *ritardandos*. De plus, les changements de tempo pour les différentes parties impliquent des caractères contrastés pour chacune d'entre elles (par exemple, l'allure « *quasi-scherzando* » des phrases Ilb et Ilc, absente de la version 1880). Toutes ces indications nous paraissent pertinentes.

Ces deux tableaux comparatifs montrent un large éventail d'enregistrements :

1°/ des interprétations « historiques »:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
B	MM = 92	76	80	66	100	92- 100	80	88- 92	84	80
C	100	96	92	84	108	100	88-92	108	92	88
A partir de mes. 109	104/ 116	100 to 116	104 to 120	100 to 120	116 to 132	116 to 120	96 to 104	116 to 120	96 to 104	92 to 100
D	104	92	100	96	108	116	96	104	92	92
De mes. 129 à 138	104 to 116	96 to 108	104 to 116	96 to 116	100 to 112	116 to 120	96 to 108	104 to 116	92 to 100	92 to 108
139	104	92	108	104	96	112	96	112	88	108
142	Rit.	Rit.	Rit.	Rit.	Rit.			Rit.		
143	100- 96	100	108 to 112	108	112	116	100	112	88	108

1. Jochum/ Staatsphilharmonie Hamburg -1939
2. Kabasta/ Münchner Philharmoniker -1943
3. Abendroth/ Rundfunk SO Leipzig -1949
4. Furtwängler/ Wiener Philharmoniker -1951
5. Andrae/ Wiener Symphoniker -1953
6. Knappertsbusch/ Wiener Philharmoniker -1955
7. Heger/ « Berlin Festival Orchestra » -19??
8. Jochum/ Berliner Philharmoniker -1965
9. Klemperer/ SOBR -1966
10. Leinsdorf/ BSO -1966

²⁰ Les indications de tempo et de rubato de la version 1888, même si elles semblent musicalement et structurellement pertinentes, peuvent cependant apparaître comme insuffisantes. C'est pour cela qu'une colonne « propositions » a été ajoutée, indiquant des intentions supplémentaires qui nous ont paru intéressantes et justifiées.

2°/ des interprétations « plus récentes » :

	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
B	92	76	100/96	80/84	84	100	76/84	66/69	92	76	80/76	66	88/92	80/76	88	88	84
C	88	92	96	88	88	100	92	72	100	80	80	92	92	92	92	92	92
De mes. 109	88-84	100 to 108	92 to 100	88 to 100	92 to 96	104 to 120	96 to 104	84 to 92	104	84 to 92	80 to 84	96 to 100	96-92	96 to 100	96 to 104	104 to 112	100 to 104
D	80	96	92	88	92	96	96	76	96	88	80	96	88	92	92	100	100
Mes. 129 à 138	80 to 76	96 to 88	96 to 88	88 to 80/84	96 to 88	96 to 120	96 to 100	80 to 84	96 to 104	92	88	96 to 88	96 to 92	92 to 100	96 to 104	96 to 100	100
139	76	96	96	84	92	108	92	72	100	88	88	92	88	88	92	96	96
142			Rit.	Rit.					Rit.						Rit.	Rit.	
143	80	104	92-88	88	88	112	92	84	100	92	88	96-100	92	100	96	104	100

11. Karajan/ Berliner Philharmoniker -1970
 12. Kempe/ Münchner Philharmoniker -1972
 13. Böhm/ Wiener Philharmoniker -1973
 14. Karl Richter/ DSO Berlin -1977
 15. Haitink/ Wiener Philharmoniker -1985
 16. Rögner/ RSO Berlin -1987
 17. Sinopoli/ Staatskapelle Dresden -1987
 18. Celibidache/ Münchner Philharmoniker -1988
 19. Tennstedt/ London Philharmonic -1989

20. Abbado/ Wiener Philharmoniker -1990
 21. Asahina/ Osaka Philharmonic -1993
 22. Salonen/ LAPO -1997
 23. Wand/ Berliner Philharmoniker -1998
 24. Rattle/ Rotterdam Philharmonic -2000
 25. Harmoncourt/ Wiener Philharmoniker -2003
 26. Naito/ Tokyo New Symphony Orchestra -2005
 27. Herreweghe/ Orchestre des Champs-Élysées -2007

En laissant tout goût personnel ou jugement de valeur de côté, nous pouvons observer à la lecture de ces tableaux que :

1/ les chefs d'orchestre des interprétations « historiques » dirigent ce passage globalement de manière plus rapide que les « récents ». Parmi ceux-ci, Rögner (n°16) semble être une exception, et Naito (n°26) est à part car il dirige la version 1888²¹.

2/ de manière plus précise et plus significative, les « historiques » ont une plus grande latitude dans les tempos que les « récents », et ne sont pas timides quand il est question d'accélérer (par exemple Furtwängler, dont les écarts de tempos sont les plus accusés : de 66 à 120 pour la noire, soit une différence de presque 50 %). La majorité des chefs d'orchestre « récents » est à l'opposé : beaucoup d'entre eux n'ont même quasiment pas d'écart de tempos, le plus « rectiligne » étant Haitink (n°15).

3/ les plus grandes différences sont observables dans la phrase « Ilc » : ce passage, indiqué « *Nach und nach etwas belebend* » dans la version 1888, est basé sur la répétition du même motif durant 10 mesures. Nous pouvons noter que tous les chefs d'orchestre du premier tableau font cette accélération alors que la plupart des chefs du second tableau ne la font pas, certains d'entre eux allant même jusqu'à ralentir. A la place d'une séquence *scherzando*, joyeuse et ductile chez les « anciens », nous entendons plutôt une musique qui tend à devenir poussive et mécaniquement répétitive...

4/ presque tous les chefs « récents » suivent la partition de 1880 et n'ajoutent que très peu d'intentions musicales. Tous les « anciens », quelle que soit l'édition qu'ils dirigent (1880 pour Andreae, Jochum, Kabasta, Leinsdorf, Klemperer and Abendroth, 1888 pour Furtwängler and Knappertsbusch) suivent globalement les indications contenues dans la version 1888²². Bien sûr on pourra objecter qu'ils suivent des intentions musicales qui n'ont peut-être pas été notées directement de la main de Bruckner. Doit-on pour autant en conclure qu'ils ont *tous ensemble* « musicologiquement » tort ?

²¹ Nous avons été surpris de découvrir récemment l'enregistrement de la version 1888 dirigé par Jean-Philippe Tremblay : dans cette interprétation le chef d'orchestre ne suit pas du tout les indications métronomiques de cette édition. La seule et unique question qui nous vient à l'esprit : « à quoi bon, alors ? »

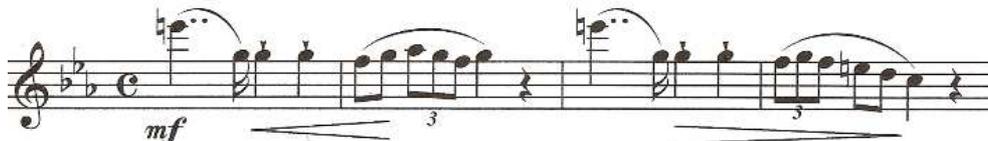
²² L'attention mérite d'être portée sur la version de Volkmar Andreae (n°5) : c'est la seule version dans laquelle le chef suit scrupuleusement les indications de la version 1888, et ce pour l'intégralité du mouvement.

Une ultime remarque : un regard sur la version originale de 1874 de ce mouvement²³ nous indique que ce thème a été pensé dès son origine *alla breve* et *scherzando*. Voici le premier motif de ce thème (que nous avons nommé « IIb » plus haut) tel que Bruckner l'a pensé initialement en 1874:



Flûtes dans la version de 1874 (mesures 105 à 108)

On remarque que Bruckner, dans la version de 1880, a modifié la métrique de ce thème (passage de deux à quatre temps) et transformé les figures de quintolets en alternance de triolets et de croches, rendant celui-ci plus souple - rappelons que ce motif IIb est indiqué « Belebter » (« *Plus animé* ») dans la version de 1888 :



Flûtes dans la version de 1880 (mesures 105 à 108)

De manière encore plus significative, on note que le motif suivant (que nous avons nommé « IIc » plus haut) contient dans la version de 1874 un quintolet de noires assez délicat à réaliser :



Premiers violons dans la version de 1874 (mesures 111 et 112)

En 1880 Bruckner, outre le passage de deux à quatre temps, supprima ce quintolet (quasiment irréalizable à quatre temps). Dans la version 1888, ce motif est indiqué « Noch etwas belebter » - « *Encore plus animé* » :



Premiers violons dans la version de 1880 (mesures 109 et 110)

Certes, Bruckner a transformé la métrique de ce passage de deux à quatre temps, mais il nous semble absurde de penser que ce thème doit être joué deux fois plus lentement, changeant ainsi absolument le caractère de ce thème, et ce même si le changement métrique induit évidemment un ralentissement du tempo. Le respect des indications de tempo de la version 1888 permet de retrouver une partie de l'atmosphère *scherzando* originelle, qui avait pour ainsi dire totalement disparu dans la version de 1880.

²³ Ce mouvement est indiqué « Allegro », c'est-à-dire à un tempo nettement plus rapide que ceux indiqués dans les éditions ultérieures (« Bewegt, doch nicht zu schnell » - « *Animé mais pas trop rapide* » - pour la version de 1880, et « Mäßig bewegt » - « *Modérément animé* » - suivi de l'indication métronomique la blanche =72 pour la version de 1888). Aucune autre indication de tempo n'apparaît durant le Finale de la version 1874, ce qui ne contre-indique pas pour autant de retenir légèrement le tempo pour ce second thème !

4. Importance des enregistrements historiques et des premières éditions : la voie vers une vraie « interprétation historiquement informée » ?

« [...], la plupart des débats sur l'authenticité a échoué à rendre claire la distinction vitale entre les problèmes de sonorité qui sont largement cosmétiques - quels instruments sont utilisés, comment ils sont placés sur scène etc. - et le problème beaucoup plus fondamental du tempo, qui est tout aussi essentiel à un morceau de musique que les notes devant être jouées. Bien sûr, ce n'est pas un problème insignifiant si la pièce est jouée sur un piano ou un clavecin, sur un cuivre pourvu ou non de pistons, sur un instrument à cordes faites en métal ou en boyau. Mais le tempo auquel doit être joué un morceau - un problème souvent mélangé avec les autres paramètres dans les débats sur l'authenticité - est d'une dimension autrement importante. » Benjamin Zander²⁴

Les chefs d'orchestre enregistrés à un âge relativement avancé durant les années 40 et 50 étaient tellement imprégnés de cette pratique du « tempo rubato » que l'on peut se demander si cela aurait vraiment perturbé les compositeurs du 19^{ème} siècle ou plutôt, si ces derniers auraient considéré cette flexibilité comme étant normale et n'ayant pas nécessairement besoin d'être indiquée sur la partition. Rappelons ce qu'écrivait Arnold Schönberg en 1948²⁵:

« Lorsqu'on exécute aujourd'hui de la musique du genre dit « romantique » en supprimant tout ce qui en extériorise la sensibilité et en s'abstenant de toute modification de tempo et de toute nuance non expressément écrite, on se modèle sur la façon dont est jouée la musique de danse élémentaire. [...] La musique doit être jouée en mesure, cela ne fait aucun doute. Mais c'est un être humain qui se manifeste à travers elle et elle ne saurait, à tout le moins, échapper aux changements de rythme imposés par la circulation de notre sang. Notre pouls bat plus ou moins vite suivant nos émotions, et souvent sans que nous en ayons conscience. [...] Les changements de fréquence des battements du cœur correspondent exactement aux changements de tempo. Quand un compositeur « s'enfièvre », il peut se sentir contraint de modifier ses harmonies et ses rythmes. Un changement d'ambiance, un contraste violent amènent souvent une altération de tempo. Mais les changements les plus importants s'imposent quand on veut marquer les diverses phrases qui composent un passage. [...] Cette façon de faire peut évidemment paraître romantique à ceux qui n'ont pas entendu les grands artistes du passé : ceux-ci pouvaient oser des choses incroyables dans tous les domaines sans jamais se tromper, sans rompre en quoi que ce soit l'équilibre, sans jamais commettre une faute de goût. »

Après la fin de la seconde guerre mondiale, l'utilisation progressive des éditions des symphonies de Bruckner éditées par Haas puis par Nowak reflète probablement l'esthétique qui commença alors à dominer dans les années 50, esthétique dans laquelle le respect du moindre détail de la partition était une fin en soi : enfin toute la « vérité » sur les symphonies de Bruckner révélée sans la moindre « faute de goût » ou addition d'une main étrangère ! En quelque sorte, la partition parfaitement hygiénique... Mais, dans ces manuscrits édités par Haas et Nowak, Bruckner était-il vraiment aussi méticuleux et précis dans sa notation qu'un compositeur de la seconde moitié du 20^{ème} siècle ? Les premiers compositeurs à indiquer des intentions musicales de manière exacte et quasi-maniaque furent Piotr Tchaïkovski et Gustav Mahler. De plus, au début de la première décennie du 20^{ème} siècle lorsqu'un compositeur comme Alban Berg notait beaucoup d'indications de tempo dans ses partitions (et très souvent en indiquant « Tempo I », « Tempo II » etc.) en composant une forme-sonate stricte (comme par exemple sa Sonate op.1,

²⁴ Extrait de son article sur l'interprétation de la Symphonie n°9 de Beethoven, « The fundamental reappraisal of a classic », <http://benjaminzander.com/news/detail.asp?id=158>

²⁵ Dans son livre *Le style et l'idée*.

composée en 1907, soit onze ans seulement après le décès de Bruckner), nous pouvons aisément imaginer qu'en faisant cela il écrivait explicitement sur la partition tout ce qui était auparavant implicite.

Nous pouvons également remarquer que Johannes Brahms, contemporain et rival de Bruckner, indiquait des accélérations et des ralentissements sur ses manuscrits avant de les retirer pour la publication : en effet on peut trouver des annotations que Brahms crayonna sur la partition autographe du Finale de sa Quatrième Symphonie, indiquant des fluctuations de tempo pour des variations spécifiques (il est possible d'entendre de telles fluctuations de tempo dans les enregistrements de Max Fiedler - un chef d'orchestre ayant bien connu Brahms - dirigeant les symphonies n°2 et 4). Brahms supprima ces indications avant l'impression de la partition, mais cela ne veut vraisemblablement pas dire qu'il avait changé d'avis. Brahms en parla dans une lettre à Joseph Joachim en janvier 1886 : « J'ai ajouté au crayon quelques modifications au tempo. Celles-ci sont souhaitables et utiles, voire nécessaires [...] pour la première interprétation, tant que l'œuvre n'est pas familière à l'orchestre (ou au virtuose)²⁶ ». Une fois que les interprètes connaissaient parfaitement l'œuvre, ils modifiaient naturellement les tempi, et ces indications étaient rendues superflues. Cela sous-entend donc sans aucun doute que Brahms attendait davantage de modifications de tempo qu'indiqué sur la partition imprimée.

Un autre aspect mérite d'être examiné : la « récupération » progressive de la musique de Bruckner par l'idéologie nazie durant les années 30. Afin de célébrer la grandeur de la musique allemande, ce dogme avait besoin d'interprétations lentes et monumentales²⁷. De telles interprétations de la musique de Bruckner avaient déjà été revendiquées dans le livre d'Oskar Lang²⁸ « Anton Bruckner, Wesen und Bedeutung²⁹ » en 1924 dans le chapitre « Probleme der Wiedergabe³⁰ », et cela quelques années avant l'apparition des nouvelles éditions de Robert Haas. Même s'il est vrai que les nouvelles éditions ont été plus ou moins liées au climat politique³¹, il peut apparaître certainement un peu exagéré de voir l'idéologie nazie comme la racine principale de cette nouvelle manière d'interpréter la musique de Bruckner. Il n'empêche que ces nouvelles éditions parues dans les années 30 ont confirmé et aidé à répandre une tendance interprétative qui existait déjà auparavant. Il n'est pas non plus exclu de comprendre le nettoyage des partitions fait par Robert Haas comme étant la recherche d'une « vérité pure et philosophique » détachée de tout point de vue interprétatif et historique. Ainsi, l'idéologie nazie peut avoir été une des motivations de Haas, lui-même et Alfred Orel étant connus comme ayant été des nazis convaincus bien avant l'Anschluss³². En remplaçant les publications originales, les nouvelles éditions ont été la cause principale du changement massif du style interprétatif à travers le monde à partir des années 50.

Les indications de tempo contenues dans les premières éditions nous semblent très importantes et doivent être prises en compte afin d'arriver à une certaine objectivité historiquement et pleinement informée sur l'interprétation de la musique de Bruckner. L'amalgame entre les révisions, les coupures et réorchestrations d'une part et les indications de tempo d'autre part doit être absolument évité car tous ces paramètres ne sont absolument pas à mettre sur le même plan. Tous les éléments contenus dans ces partitions ne peuvent être considérés comme « suspects ».

²⁶ « Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein... solange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. »

²⁷ Oswald Kabasta, un chef d'orchestre qui dirigeait Bruckner de manière très contrastée (comme nous l'avons vu plus haut), fait exception. Il était pourtant membre du parti Nazi...

²⁸ Oskar Lang (tout comme le chef d'orchestre Hans Weisbach, qui lui aussi accueillit favorablement l'apparition des « Originalfassungen » durant les années 30) était lui aussi proche du parti nazi.

²⁹ « Bruckner, nature et signification ».

³⁰ « Problèmes de l'interprétation ».

³¹ Cela est notamment documenté par la préface écrite de Robert Haas pour son édition de la Huitième Symphonie dans laquelle l'éditeur accentue la référence que Bruckner fait au « Deutscher Michel » (personnification emblématique de la nation allemande).

³² Tout ceci est documenté dans l'entrevue donnée par le témoin oculaire Joseph Braunstein à Benjamin Korstvedt, et publié dans le Bruckner Journal.

5. Perspectives d'avenir ?

La récente publication par la MWV des éditions 1872 et 1877 de la Deuxième Symphonie par William Carragan constitue de ce point de vue un modèle exemplaire : en effet dans ces éditions sont restituées les indications de fluctuations du tempo contenues dans la première édition de cette symphonie en 1892, l'éditeur n'hésitant pas à en ajouter à des endroits où elles pourraient être ressenties comme manquantes. Une démarche similaire mériterait d'être effectuée pour une future publication d'éditions « interprétatives » des autres symphonies de Bruckner. Libre ensuite à l'interprète, « historiquement informé » ou non, de les suivre ou au contraire de les rejeter. Mais si nous prenons sérieusement en compte ces aspects importants que sont les tempos et leur flexibilité, ne serait-ce finalement pas rendre à la musique de la période romantique et à celle de Bruckner en particulier une part significative de sa complexité et de sa richesse expressive que beaucoup d'interprètes et de musicologues sont tentés d'occulter ?

« [...] les interprètes doivent être soumis au texte, mais ne doivent pas être esclaves d'une soumission aveugle, sans compréhension. Rechercher l'Urtext d'une œuvre et chercher la bonne façon de la diriger est une même activité, qui ne se résume pas à suivre les signes le plus exactement possible.

Qu'il s'agisse d'éditer ou de jouer, on ne doit d'abord jamais se dispenser de comprendre. »

Kurt Masur³³

Nicolas Couton,
Creil, France, 2008

Avec de grands remerciements à
Lionel Tacchini et Sébastien Letocart
pour leur aide précieuse et leurs conseils.

Nicolas Couton est chef d'orchestre et vient d'enregistrer, avec le MAV Symphony Orchestra Budapest, la Neuvième Symphonie d'Anton Bruckner avec le Finale complété par le compositeur belge Sébastien Letocart.

³³ Extrait d'une récente entrevue à propos de son interprétation des symphonies de Beethoven en relation avec son travail éditorial pour les éditions Breitkopf. Théo Bélaud, « Après une lecture de Beethoven : Kurt Masur, bilan et entretien », <http://classiqueinfo.com/spip.php?article201&lang=fr>