

Comprendre les premières indications métronomiques : Le Projet A Tempo

L'article suivant présente un mélange d'histoire de la musique et d'analyse d'extraits musicaux. Les passages orientés vers l'interprète, parfois quelques peu techniques, sont ici conservés afin d'offrir la possibilité de tester les hypothèses avancées.

Diane KOLIN

Introduction

Le sujet des premières indications métronomiques a toujours été une énigme de longue date pour les artistes et les chercheurs. Les chefs d'orchestre et musiciens font face à la difficile tâche d'interprétation des tempi d'œuvres du 19^{ème} siècle, contenant des indications métronomiques qui semblent incorrectes si l'on se base sur nos normes actuelles.

Avant l'invention du métronome, les compositeurs guidaient les interprètes, indiquant leurs préférences de tempo par des termes italiens (par exemple : Allegro, Adagio, Presto). Les aptitudes et les styles des interprètes variaient largement, ce qui poussa Johann Nepomuk Maelzel à commercialiser son métronome en 1815. Une valeur numérique pouvait ainsi être indiquée par le compositeur pour orienter les musiciens. Malgré une popularité grandissante dans le milieu musical, le métronome devint rapidement l'objet de controverses. Les indications métronomiques contredisaient les indications de tempo, provoquant la confusion des interprètes. Certains compositeurs qui l'avaient d'abord adopté cessèrent de s'en servir. Wagner, par exemple, relate :

Pour ne parler que de ce que mon expérience personnelle m'a mis à même d'apprécier, j'avais donné, dans les premiers opéras que j'ai fait représenter, un grand développement à l'indication de la mesure, et j'avais fixé celle-ci (du moins le croyais-je) d'une

manière invariable, à l'aide du métronome. Quand, dans l'exécution d'un de ces opéras, par exemple du Tannhäuser, je constatais l'emploi d'un rythme absurde, on me donnait invariablement pour excuse que l'on s'était conformé avec la dernière rigueur à mes indications métronomiques.¹

Pour quelles raisons ces indications métronomiques, si familières aujourd'hui, étaient-elle plus préoccupantes que bénéfiques dans de nombreuses œuvres du 19^{ème} siècle ?

L'exploration de l'histoire de la direction d'orchestre offre une réponse initiale : les chefs d'orchestres, transmettant leur vision du message de la musique du compositeur aux musiciens de l'orchestre, prenant la décision de respecter ou d'ignorer les indications d'interprétation, de tempo et de métronome inscrites sur la partition. De nombreux enregistrements ont immortalisé ces choix et leurs impacts sur la musique, devenant des points de référence pertinents.

Ceci soulève un autre problème : des différences considérables peuvent être trouvées dans les enregistrements de ces concerts. La comparaison faite par le chef d'orchestre John Mauceri de deux versions de l'opéra *La Bohème* dirigés par Arturo Toscanini et Thomas Beecham révèle une différence de durée de 15 minutes. Bien que les tempi de Toscanini aient la réputation d'être rapides, Mauceri observe :

1. Richard Wagner, De la direction de l'orchestre (*Über das Dirigieren*), trad. Guy de Charnacé (Paris : Pottier de Lalainne, 1873), 288.

*Le temps de représentation est un élément relativement rudimentaire de comparaison des différences et des similitudes entre versions de concert, car en réalité, ce qui se passe à l'intérieur d'un tempo est aussi important que le tempo lui-même. Le temps émotionnel est un sujet très différent de tout ce qu'une horloge nous raconte.*²

L'image de l'horloge pour illustrer le métronome était déjà utilisée par Maelzel lui-même dans sa tentative d'explication du fonctionnement de l'appareil, et de la manière dont il devrait être utilisé. Bien que l'inventeur en donne le mode d'emploi, la façon dont les compositeurs marquaient leurs partitions « selon le métronome » est toujours, de nos jours, un sujet d'interprétation, parfois incroyablement rapide, au point d'être ignorée.

Le pianiste, organiste et compositeur Bernhard Ruchti a étudié différentes hypothèses concernant les premières indications métronomiques et tempi d'origine. La série de vidéos qu'il a produites sous le nom de « Projet A Tempo »³ illustre des tempi d'interprétation originaux d'importantes œuvres du 19^{ème} siècle. Sa recherche inclue de précieuses analyses de partitions et de sources musicologiques telles que des articles de presse concernant des concerts, de la correspondance, des annotations de manuscrits d'origine, et des enregistrements d'œuvres étudiées. Ruchti illustre l'impact de la vision des indications de tempo sur les concerts d'époque et propose un large éventail d'explications des interprétations d'indications métronomiques.

Tempo, le contexte historique

Aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles, des appareils de mesure temporelles firent déjà leur apparition, tels que le Chronomètre d'Etienne Loulié⁴ inventé en 1694⁵. Un pendule était accroché à un cadre en bois calibré d'environ 72 pouces de haut. Une patère située au bout de la corde pouvait être connectée à plusieurs points du cadre. Mais l'unité de mesure de l'époque, le

pouce⁶, étant unique à cette zone géographique, la machine n'a pas été adoptée ailleurs.

En 1701, Joseph Sauveur⁷ améliora l'invention de Loulié avec son échomètre en adaptant la longueur de chaque battement à une unité de temps. Une tierce, par exemple, valait 1/60^{ème} de seconde. Son système de tierce fit office de standard au 18^{ème} siècle en France. Cependant, l'échomètre était utilisé pour calculer les vibrations d'intensités particulières plus que pour mesurer le tempo⁸.

Des livres et guides destinés à aider les chefs d'orchestre dans le choix de leur interprétation du tempo firent leur apparition. La définition historique du terme « battement » contribua à la déviation des tempi. Dans sa conférence *Histoire des Indications Métronomiques, une courte introduction*⁹, Bernhard Ruchti cite un extrait d'un livre scolaire allemand de 1642, dans lequel la définition suivante est donnée :

*Le temps doit être rendu visible en battant vers le haut et vers le bas avec la main / et on dit / que cela s'appelle un temps / si on bat vers le bas avec la main lorsqu'on chante / et de nouveau vers le haut.*¹⁰

Une relation entre le temps et le mouvement du pendule est suggérée, mais ne tient pas compte des divisions de temps de la mesure. Ruchti ajoute :

*Notre mouvement vers le bas est supporté par la gravité, alors que le mouvement vers le haut ne l'est pas. C'est pourquoi notre perception des deux mouvements n'est pas totalement égale. Cela devient naturel de ne pas compter chaque mouvement du bras mais de compter uniquement lorsque la main va vers le bas, formant un « battement intégrale » de deux mouvements seuls. Ceci remonte à l'ancien système métrique dans lequel une mesure complète équivaut à un battement de temps complet divisé en demi temps. Ce système intègre la doctrine commune du 19^{ème} siècle.*¹¹

2. John Mauceri, *Maestros and their Music* (New-York: First Vintage Books, 2017), 208-209. Traduction : Diane Kolin. - 3. Toutes les vidéos du projet A Tempo sont disponibles en anglais et en allemand. Les références trouvées dans cet article sont tirées de la version anglaise. - 4. Etienne Loulié (v. 1654 – v. 1702), Musicien français, auteur et inventeur. - 5. Etienne Loulié, *Éléments ou principes de musique* (Paris : Christophe Ballard, 1696). Plus d'informations peuvent être trouvées sur l'invention de Loulié sur ce site (en anglais) : https://wikivisually.com/wiki/Chronomètre_of_Loulié. - 6. Selon les normes internationales, la définition moderne du pouce est la suivante : 1 pouce = 25,4 mm. Par le passé, il était égal à 1/12 de pied, ou 2,707 centimètres. - 7. Joseph Sauveur (24 mars 1653 – 9 juillet 1716), mathématicien et physicien français, spécialisé dans l'acoustique. - 8. David Fallows, "Metronome", *Oxford Grove Dictionary of Music - Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18521> (en anglais). - 9. Bernhard Ruchti, "Historical Metronome Markings - A Short Introduction", *A Tempo Project*, 23 mai 2020, Partie I sur III, vidéo : 10:37, <https://youtu.be/he79n5q0dOw?t=637>. - 10. *Gothaer Schulordnung (Règles scolaires de Gotha) (Gotha, 1642)*, traduction Diane Kolin, 220. Texte original en allemand : *Den Tact sollen sie durch auff- und niederschlagen der Hand zeigen / und sagen / daß man dieses einen Schlag heisse / wenn man mit der Hand im singen niederschlägt / und wieder auffähret.* - 11. Bernhard Ruchti, "Historical Metronome Markings - A Short Introduction", *A Tempo Project*, 23 mai 2020, Partie I sur III, vidéo : 11:04, <https://youtu.be/he79n5q0dOw?t=664>.

La définition du battement et du temps prit un sens nouveau lorsque l'inventeur allemand Johann Nepomuk Maelzel¹² manufactura en 1815 son *métronome ou chronomètre musical* (la première mention est en anglais : *metronome or musical time keeper*), qu'il prétendait avoir inventé, bien que la mécanique du chronomètre musical ait été inventée par Dietrich Nikolaus Winkel à Amsterdam en 1814. L'idée d'un pendule capable de mesurer avec précision le tempo et le temps, avec une division du temps en minutes, y est appliquée. Le brevet fut acquis le 5 décembre 1815 à Londres.

Le mouvement du pendule du métronome est alors lié à une division de temps en minutes. Maelzel donne des précisions dans le texte de son brevet :

*Pour la manière particulière et le mode que j'ai inventé d'appliquer le pendule à une telle machine, dans laquelle le pendule peut, avec la plus grande facilité, vibrer un plus ou moins grand nombre de fois en une minute à la satisfaction de l'interprète ; et cela admet que chaque vibration soit marquée d'un « tic » ou mouvement d'échappement.*¹³

Maelzel met en relation le terme « vibrer » et le « tic » audible produit par le mouvement du pendule de gauche à droite ou de droite à gauche. Cette compréhension de la « vibration » est différente de celle mentionnée dans le livre scolaire de 1642. Chaque vibration est indiquée par un « tic ». Les nombres gravés sur l'échelle représentent ainsi les nombres de mouvements seuls, ou « tics » seuls, par minute.

Cependant, il est prouvé que certains musiciens l'utilisaient de la mauvaise manière, adoptant, par exemple, l'option de décompte en double temps. Cela poussa Maelzel à publier une déclaration dans l'*Allgemeinen musikalischen Zeitung* de 1821 :

*Puisque mon expérience m'apprend encore tous les jours à quel point les musiciens manquent de connaissance sur les divisions de mon métronome en matière de conseils, et quels usages incorrects se sont installés à cause du fait que le métronome ne soit considéré que comme une horloge de la Forêt Noire, – j'estime nécessaire de recommander que mes instructions soient respectées.*¹⁴

Après cette introduction, Maelzel explique les divisions de l'échelle métronomique, le lien entre la valeur de la note de l'indication métronomique et le nombre donné en termes de valeur de note par minute. Il se plaint ensuite que les noms de mouvement italiens soient encore utilisés et provoquent une confusion sur leur corrélation avec les indications métronomiques. Il termine son article en nommant des compositeurs utilisant le métronome de façon incorrecte : Beethoven, Cherubini, Clementi, Cramer, Méhul et bien d'autres¹⁵.

D'autres chronomètres furent commercialisés, mais le métronome de Maelzel fut largement adopté. Cependant, un mauvais usage de l'appareil était possible et les variations de tempi pouvaient être expliquées par une double lecture des indications métronomiques : un compte à simple temps (un tic audible) ou à double temps (deux tics audibles), ce dernier produisant des interprétations deux fois plus rapide.

Certains compositeurs et chef d'orchestre craignaient que les restrictions imposées par les indications métronomiques mènent à des concerts trop mécaniques. Une lettre de Carl Maria von Weber¹⁶ au directeur musical Ferdinand Praeger¹⁷ à Leipzig en 1828 dit :

*Le battement de temps ne doit pas devenir un marteau tyrannique, gênant ou insistant, mais doit être pour la musique ce que le battement cardiaque est pour la vie d'un homme. Il n'y a pas de tempo lent dans lequel les passages ne demandent pas à devenir plus rapides, afin d'éviter l'impression de s'éterniser. Inversement, il n'y a pas de presto qui ne nécessite pas d'exécution tranquille à de nombreux endroits, afin de ne pas se débarrasser des chances d'expressivité dues à la précipitation. (...) Ni l'accélération ni la décélération du tempo ne devraient donner l'impression de spasmodique ou de violent. Les chances de donner une signification musico-poétique doivent venir de manière ordonnée en périodes et en phrases, conditionnées par la chaleur variante de l'expression.*¹⁸

Richard Wagner et Johannes Brahms eurent des propos similaires.

12. Johann Nepomuk Maelzel (15 août 1772 – 21 juillet 1838), inventeur et ingénieur allemand. - 13. *The Repertory of Arts, Manufactures, and Agriculture* (Londres : Repertory Office - Hatton Garden, 1818), 8. Traduction : Diane Kolin. Texte original : "For the particular manner and mode which I have invented of applying a pendulum to such a machine, whereby the pendulum can with the greatest facility be made to vibrate a greater or less number of times in a minute at the pleasure of the performer; and this admits of each vibration being marked by the tick or drop of the escapement." - 14. Johann Nepomuk Maelzel, *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Leipzig, Septembre 1821). Traduction : Diane Kolin - 15. *Ibid.* - 16. Carl Maria von Weber (18 ou 19 novembre 1786 – 5 juin 1826), compositeur, chef d'orchestre, musicien et critique allemand. -

17. Ferdinand Christian Wilhelm Praeger (22 janvier 1815 – 2 septembre 1891), compositeur, professeur de musique, pianiste et auteur allemand. - 18. Cité dans *Felix Weingartner, On Conducting* (New York : Kalmus), 41.

Premières indications métronomiques dans l'œuvre de Beethoven

Ludwig van Beethoven ne partageait pas l'avis de ses collègues sur le métronome. En 1817, il écrit à Ignaz von Mosel¹⁹ :

*Quant à moi, j'ai imaginé depuis longtemps renoncer à ces appellations absurdes Allegro, Andante, Adagio, Presto; le métronome de Maelzel nous en donne la meilleure occasion.*²⁰

En décembre 1817, Beethoven publia les indications métronomiques pour les huit symphonies déjà composées à cette époque dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, et en ajouta à ses compositions suivantes. Plus tard, Beethoven partagea quelques-unes de ses indications métronomiques avec son ancien secrétaire Ferdinand Ries²¹ pour publication à Londres. Après son décès, l'élève de Beethoven Carl Czerny²² et l'ami de Beethoven Ignaz Moscheles²³ publièrent ses sonates pour piano avec des indications métronomiques que nous pouvons accepter comme fiables, chacun des deux ayant passé de nombreuses heures en la compagnie de Beethoven, étudiant et interprétant ses œuvres pour piano.

Même parmi ses proches, ces indications métronomiques semblent avoir été interprétées différemment par les amis du compositeur. Par exemple, Moscheles publia plusieurs versions des sonates pour piano avec différentes indications²⁴.

Certaines indications métronomiques, qu'elles aient été marquées par Beethoven lui-même ou par ses contemporains, demeurent un mystère. Si on les interprète avec le tempo indiqué, particulièrement pour les mouvements rapides tels que les allegros, certaines œuvres semblent très rapides, presque au point de ne plus faire sens musicalement parlant, et seraient impossibles à jouer sur des instruments d'époque. Ces indications métronomiques semblent incorrectes.

Beethoven ne détailla pas ses indications métronomiques. Cependant, les quatre volumes de méthode pour piano de Czerny, *École du Piano Op. 500*, dont le premier volume fut publié par Richault en 1838 à Paris puis par Diabelli en 1839

à Vienne, clarifient l'interprétation des indications de tempo tels qu'elles furent enseignées dans la première moitié du dix-neuvième siècle.

Czerny introduit le métronome dans sa méthode pour piano, faisant clairement référence au battement à un temps :

*Lorsqu'on ouvre le couvercle qui forme la partie mobile de l'instrument on aperçoit un balancier partant de la base et faisant entendre des battements. Un contrepoids glissant à volonté le long du balancier sert à accélérer ou à ralentir les battements d'après la position qu'il occupe vis-à-vis des chiffres d'une échelle graduée tracée sur le métronome. Le chiffre le plus bas est 50, ce nombre donne les oscillations les plus lentes. En suivant l'ordre successif des mouvements adoptés on arrive jusqu'au numéro 160 qui offre les battements les plus accélérés. Lorsqu'on voit en tête d'un morceau de musique le chiffre du métronome suivi d'une note, cela veut dire que chaque battement représente la durée de cette note.*²⁵

La version allemande, plus complète que l'édition française, offre en complément une analyse des mouvements italiens. Czerny explique par exemple comment le mouvement Allegro devrait être interprété :

Comme toutes les compositions ne sont pas agrémentées d'indications à l'égard du Métronome, et comme les mouvements prescrits par des mots ne suffisent pas à déterminer les différences plus délicates qui existent entre eux, la meilleure façon de découvrir le véritable tempo peut se baser sur :

En 1^{er} le caractère du morceau.

En 2^{ème} le nombre et la durée des notes rapides, qui apparaissent en une mesure.

En 3^{ème} le caractère de l'indication Allegro qui peut varier selon les critères suivants :

a. Tranquille, doux, et persuasif.

b. Réfléchi or enthousiaste.

c. Triste ou harmoniquement complexe.

d. Majestueux, grand, et même sublime.

e. Brillant, mais sans trop de mouvement ou de rapidité.

f. Lumineux, joyeux et sportif.

19. Ignaz von Mosel (1 avril 1772 – 8 avril 1844), fonctionnaire du tribunal, compositeur et auteur autrichien. - 20. Ludwig van Beethoven, *Beethoven's Letters: From the Collection of Dr. Ludwig Nohl*, trans. Grace Wallace (New-York: Ditson & Co., 1866) - 21. Ferdinand Ries (28 novembre 1784 – 13 janvier 1838), compositeur, chef d'orchestre, professeur et pianiste allemand. - 22. Carl Czerny (21 février 1791 – 15 juillet 1857), compositeur, professeur et pianiste autrichien. - 23. Isaac Ignaz Moscheles (23 mai 1794 – 10 mars 1870), compositeur et pianiste bohémien. - 24. Moscheles contribua à de nombreuses éditions, incluant les Éditions Complètes des Sonates de Beethoven avec ajout d'indications métronomiques (Hambourg : August Cranz, 1821) et des partitions individuelles d'œuvres de Beethoven (Stuttgart : Eduard Hallberger, 1860). - 25. Carl Czerny, *École du Piano* (Paris : S. Richault, 1839), Volume 3, 43.

g. Précipité et résolu.

h. Passionné, excité, ou fantastique et capricieux.

i. Tumultueux, rapide; dans le sens sérieux autant que sportif. Dans ce cas nous devons généralement compter sur des effets brillants.

k. Extrêmement sauvage, excité, et effréné ou furieux.²⁶

Cela offre une nouvelle perspective sur la manière dont les tempi peuvent être interprétés. La définition de l'Allegro de Czerny diffère de celle qui lui est associée de nos jours. Si nous considérons un Allegro comme un mouvement rapide, selon Czerny un Allegro peut également être « Tranquille, doux, et persuasif ». Czerny continue à l'identique pour d'autres mouvements italiens, tels que le Presto.

Les deux chapitres de Czerny, l'un introduisant le métronome avec une utilisation à un battement par note, et l'autre expliquant les noms des mouvements avec leur variété d'interprétations de caractères, peuvent sembler contradictoire.

Dans son article à propos du tempo et du caractère de la musique de Beethoven, Rudolf Kolisch étudia la relation entre les indications métronomiques, la signature temporelle et les noms des mouvements :

Les indications de tempo seuls ne permettent pas toujours la classification d'une œuvre dans une catégorie spécifique de tempo. Parfois le système de désignation n'est pas strictement maintenu, et fréquemment la relation entre l'unité métrique et l'unité de tempo reste une question ouverte. (...)

Nous devons donc décider de la qualité de la musique, son « esprit ». Nous pouvons alors assigner à cet esprit son propre « corps ». Beethoven entreprit lui-même d'associer des de caractères aux mouvements par le biais de ses indications métronomiques. Ainsi, si nous arrivons à identifier l'œuvre comme ayant un caractère spécifique, nous pouvons déterminer son tempo.²⁷

Gardant en tête l'article de Maelzel de 1821 et les interprétations de caractères des termes italiens, regardons

de plus près les indications métronomiques de Beethoven, en particulier celles de la première édition de sa sonate *Hammerklavier* Op. 106. Complétée en 1818, elle est souvent considérée comme l'une des compositions les plus difficiles techniquement, la partie solo étant l'une des plus exigeantes du répertoire pour piano classique²⁸.

Le premier mouvement est marqué « Blanche = 138 ». Si nous lisons cette indication métronomique aujourd'hui, 138 indique que nous entendons 138 battements par minute, et Blanche que nous avons 138 blanches par minute, ce qui est très rapide. Ce n'est pas le tempo suivi par la plupart des grands pianistes ayant enregistré l'œuvre, le jouant à un tempo situé entre 108 et 112, à l'exception de Glenn Gould qui joua ce premier mouvement autour de 88 blanches par minute. L'indication de Beethoven « Blanche = 138 » était-elle incorrecte ?

Czerny et Moscheles ont tous deux offert de nouvelles indications métronomiques pour le Sonate *Hammerklavier* No. 29 Op. 106 de Beethoven²⁹. Dans l'introduction de son édition instructive de la sonate publiée en 1875, Hans von Bülow questionna l'exactitude des indications métronomiques de Czerny :

Avec la métronomisation, affectant surtout le caractère principal du motif, l'éditeur se trouve face à plusieurs possibilités décrites par Carl Czerny (« Sur l'exécution correcte », Volume IV de l'École du Piano, Op. 500), qui, en sa qualité de premier interprète contemporain des dernières œuvres pour piano de Beethoven, mérite d'être consulté pour référence, bien que non infaillible. Le tempo de Czerny, ♩ = 138, qui s'accorde si peu avec l'énergie pondérée du thème, et semble être pris trop rapidement, même pour les sections de ce mouvement qui se prêtent à une plus grande accélération, trouve peut-être dans le manque de sonorité des pianofortes viennois une sorte de justification. Sur un grand piano de concert de première qualité (...), le tempo de Czerny provoquerait un effet déconcertant et troublant.³⁰

26. Carl Czerny, *Pianoforte-Schule* (Vienne : Diabelli, 1840), Volume 3, 53. Traduction Diane Kolin. Noter que l'auteur a omis la lettre j. dans sa liste. - 27. Rudolf Kolisch, "Tempo and Character in Beethoven's Music", *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1 (Printemps 1993), 101-102. Traduction : Diane Kolin. - 28. La première représentation publique documentée de la sonate *Hammerklavier* date de 1836 par Franz Liszt dans la Salle Erard à Paris. Franz Liszt l'a probablement étudiée avec Carl Czerny, qui fut son professeur de piano. - 29. La Sonate *Hammerklavier* No. 29 Op. 106 de Beethoven a été éditée par Czerny dans son *École du Piano* Op. 500 par Richault en 1838 et par Diabelli à Vienne en 1839. La version éditée par Moscheles fut publiée par Cramer, Addison & Beale en 1841, par Holle en 1858, et par Hallberger en 1868. - 30. Hans von Bülow, *Grande Sonate pour pianoforte de L. van Beethoven Op. 106* (Stuttgart : J.G. Cotta, 1875), Introduction du 1st mouvement. Traduction : Diane Kolin.

Johann Sonnleitner³¹ a récemment publié une nouvelle édition de la Sonate *Hammerklavier* Op. 106 de Beethoven, pour l'édition viennoise Urtext (Wiener Urtext), incluant

un essai sur les tempi et les indications métronomiques de différentes versions disponibles :

Mouvement	Tempo, mesure	Beethoven, Artaria, Vienne, 1819 (Première édition de Vienne)	Beethoven / Ries, Clementi, Londres, 1819 (Première édition de Londres)	Czerny, <i>École du piano</i> , op. 500, Vienne, 1838	Édition Dunst, Francfort, entre 1829 et 1835	Édition Moscheles, Holle, Wolfenbüttel, au plus tôt 1858	Édition Moscheles, Hallberger, Stuttgart, au plus tard 1868
1 st mvt.	Allegro, 2/2	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138
2 nd mvt.	Scherzo. Assai vivace, 3/4	♩ = 80	♩ (!) = 80	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 132	♩ = 80
mes. 81	Presto, 2/4	-	-	♩ = 152	-	♩ = 160	-
3 rd mvt.	Adagio sostenuto, 6/8	♩ = 92	♩ = 92	♩ = 92	♩ = 92	♩ = 84	♩ = 92
4 th mvt.	Largo, 4/4	♩ = 76	♩ = 76	♩ = 76	♩ = 76	♩ = 76	♩ = 76
mes. 3	Allegro, 4/4	-	-	-	-	-	♩ = 92
mes. 11	Fuge. Allegro risoluto, 3/4	♩ = 144	♩ = 144	♩ = 144	♩ = 144	♩ = 126	♩ = 144

Cet article met en avant les contradictions entre les caractères et les indications métronomiques divergentes.

Les valeurs métronomiques avec battement simple et battement double sont expliquées, et l'auteur suggère qu'il existe une relation entre la valeur de note de la signature temporelle et celle de l'indication métronomique. Sa théorie consiste à dire que les compositeurs du temps de Beethoven utilisaient une approche variable de l'indication métronomique, ce qui signifie que pour le même morceau, ils pouvaient utiliser la valeur à battement simple pour un mouvement, et celle à battement double pour un autre.

Bernhard Ruchti, après une conversation avec Johann Sonnleitner³³ sur le sujet, décida de tester cette hypothèse en tant qu'interprète. Bien conscient du débat controversé autour de la théorie du battement à deux temps, toujours actif depuis qu'elle a été révélée en 1980³³, Ruchti favorisa

en premier lieu la thèse des tempi rapides. Il reconnut alors que l'option du double battement s'accordait bien avec les premières indications métronomiques, empruntant alors l'approche d'un rendu plus lent comme source de découverte musicale ajoutant de la valeur à l'interprétation.

Il partagea les résultats de son analyse de la théorie du double battement avec une approche variable des indications métronomiques de Beethoven dans une série de vidéos dans son « Projet A Tempo ». Examinant les huit symphonies marquées et publiées dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, Ruchti commente :

Deux cas montrant des caractéristiques particulières se détachent. Le premier est celui du Finale de la Symphonie Héroïque, Opus 55. La signature temporelle est 2/4. Ce mouvement inclue trois sections et Beethoven indique : blanche = 76 pour l'Allegro molto, croche = 108 pour le Poco

31. Johann Sonnleitner (né en 1941), organiste, claveciniste, compositeur, musicologue et professeur de musique autrichien. - 32. Johann Sonnleitner, « Tempi et des indications métronomiques chez Beethoven », dans *Ludwig van Beethoven, Hammerklavier Sonata Op. 106* (Vienne : Wiener Urtext / Universal Edition, 2018), XXII. Noter que la date associée à l'édition viennoise de Czerny est erronée dans le tableau, il s'agit en réalité de 1839, pas 1838 qui correspond à l'édition française chez Richault. - 33. Johann Sonnleitner, "Johann Sonnleitner im Gespräch," interview de Bernhard Ruchti, série de trois vidéos en allemand, sous-titrées en anglais, 2019, <https://youtu.be/NhnQlhOEvAs>. - 34. *Willem Retze Talsma, Wiedergeburt der Klassiker* (Innsbruck : Wort und Welt, 1980). Talsma fut le premier mentionner la théorie du double battement. Le livre est présenté par Johann Sonnleitner dans l'interview de Bernhard Ruchti.

Andante, et noire = 116 pour le Presto. Regardons de plus près l'Allegro et le Presto. Les deux parties contiennent le même matériel musical. Par définition de proportion, un Presto se veut relativement plus rapide qu'un Allegro. Cependant, si l'on suit les indications métronomiques de Beethoven, le Presto semble être considérablement plus lent que l'Allegro. L'Allegro, qui est indiquée blanche = 76, ce qui correspond à noire = 152, confronte le Presto marqué noire = 116.

Ludwig van Beethoven: Symphony No. 3 in E flat major Op. 55 (Eroica)
Finale (time signature: 2/4)

Allegro molto	♩ = 76	♩ = 152
Poco Andante	♩ = 108	
Presto	♩ = 116	?

Le fait que Beethoven utilise deux valeurs de notes différentes pour ses indications métronomiques de l'Allegro molto et du Presto est révélateur : la note blanche pour l'Allegro et la noire pour le Presto. La signature temporelle du mouvement est 2/4. Les pratiques habituelles de direction pour un 2/4 consistent à diriger avec un battement vers le bas sur la première noire et un battement vers le haut sur la seconde, formant ainsi un battement entier bas-haut pour une mesure complète. L'indication métronomique pour l'Allegro fait référence à une mesure complète, donc à une blanche, alors que celle du Presto se réfère aux parties de la mesure, c'est-à-dire à des noires. Une fois transposé aux pratiques de direction, la noire de l'Allegro correspond à un battement complet du chef d'orchestre, alors que la noire du Presto correspond uniquement à une « moitié de battement » ou battement simple.

Ludwig van Beethoven: Symphony No. 3 in E flat major Op. 55 (Eroica)
Finale (time signature: 2/4)

Allegro molto	♩ = 76	→ whole bar	→ whole beat of the conductor
Poco Andante	♩ = 108		
Presto	♩ = 116	→ parts of the bar	→ "half beat" of the conductor ("single beat")

Si l'on applique la même logique au pendule du métronome, l'Allegro représenterait une vibration complète ou battement double du pendule, alors que le Presto représenterait uniquement un battement simple du pendule. Le résultat

surprenant serait : noire = 76 pour l'Allegro et noire = 116 pour le Presto, si l'on met les deux indications en battement simple. Le résultat devient alors évident et correspond aux proportions exprimées par le nom des mouvements, Allegro molto et Presto³⁵.

Ludwig van Beethoven: Symphony No. 3 in E flat major Op. 55 (Eroica)
Finale (time signature: 2/4)

Allegro molto	♩ = 76	→ full vibration = double beat	→ ♩ = 76 as audible single beat
Poco Andante	♩ = 108		
Presto	♩ = 116	→ single beat	

Similairement, Ruchti analyse les Allegro et Presto du dernier mouvement de la Cinquième Symphonie, et conclue que les deux exemples suggèrent « *un alignement des indications métronomiques, non pas à un comptage de battements isolés mais à une pratique existante de la direction d'orchestre.* »³⁶ Pour Ruchti, ces analyses montrent que la compréhension du battement double, bien que jamais explicitement mentionné par Beethoven, est encore une option réaliste pour les indications métronomiques du compositeur.

Après avoir appliqué la même théorie à d'autres sonates de Beethoven, Ruchti enregistra les sonates pour piano no1 en Fa mineur Op. 2 et no31 en La bémol majeur Op. 110, basé sur les indications métronomiques données par Carl Czerny. Les deux enregistrements, effectués en 2017 et publiés en 2018, devinrent le point de départ de son « *Projet A Tempo* ».

Il publia la première partie de sa série de vidéos dans laquelle il explique ses calculs d'indications métronomiques, s'alignant sur ses précédentes découvertes et autres sources d'interprétations de la même période. L'enregistrement des sonates et les détails de son étude, incluant l'analyse complète des indications métronomiques de chaque mouvement, sont disponibles dans sa série « *Beethoven A Tempo* »³⁷.

La sonate pour piano no31 offre un exemple précis de l'interprétation historique des premières indications métronomiques : les termes italiens donnent le caractère des mouvements et concordent avec les indications

35. Bernhard Ruchti, « Historical Metronome Markings - A Short Introduction », *Projet A Tempo*, 7 Juin 2020, Partie III sur III, vidéo : 2:35, <https://youtu.be/WMheWdDdE4g?t=155>. Traduction : Diane Kolin. - 36. *Ibid.*, vidéo : 8:58, <https://youtu.be/WMheWdDdE4g?t=538>. - 37. Bernhard Ruchti, « Beethoven A Tempo - English Presentation », *Projet A Tempo*, Aout 2018, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmyAMFyZ8tYIMqYbo-Q8vctDgiW6FFAOZ>

métronomiques lues en battement double. Une version plus lente, plus alignée avec les indications de tempi italiens et la signature temporelle, est également possible.

La sonate pour piano no1 est moins satisfaisante lorsque les indications métronomiques sont lues en double battement, en particulier l'Allegro et le Prestissimo marqués blanche = 108. La signature temporelle, 2/2, semble incohérente. Les indications de mouvement peuvent suggérer un tempo plus lent, laissant plus de liberté à l'interprète, et laissant sous-entendre la possibilité d'une interprétation différente.

Les sonates pour piano no1 en Fa mineur Op. 2 et no31 en La bémol majeur Op. 110 font partie de sa série de vidéos « Beethoven A Tempo »³⁸.

Premières indications métronomiques dans l'œuvre de Liszt

Liszt n'utilisa pas d'indications métronomiques. Il leur préférait les termes italiens et laissait des instructions d'interprétations dans ses partitions. Ainsi, les versions autographes contiennent des informations complémentaires sur les parties qui étaient parfois annotées, ou même supprimées par le compositeur. Les indications métronomiques des œuvres de Liszt furent cependant données par ses élèves, ses contemporains, musiciens, amis et collègues. Les pianistes sélectionnés pour participer aux fameuses masterclasses de Weimar apprirent énormément des tempi et caractères préférés de Liszt.

S'il l'on prend, par exemple, la Sonate pour piano en Si mineur, la première indication métronomique, suggérée par son élève August Stradal³⁹, fut publiée dans le *Liszt-Pädagogium*⁴⁰ en 1908. Lina Ramann⁴¹, la biographe officielle de Liszt, compila les remarques qu'il fit à ses élèves sur ses propres œuvres. En 1996, Kenneth Hamilton⁴² publia son étude de la Sonate dans laquelle il donna des indications métronomiques alternatives, affirmant qu'il y avait des erreurs dans deux des mouvements. Dans l'*Allegro energico*,

à la mesure 8, la valeur de métronome suggérée est noire = 72. Hamilton considère qu'il s'agit d'une erreur et donne une valeur corrective de blanche = 72 ; dans l'Andante sostenuto, à la mesure 331, l'indication métronomique suggérée est noire = 96, Hamilton considère qu'il s'agit de blanche = 69⁴³.

Pour en arriver à de telles conclusions, Hamilton étudia le *Pädagogium* de plus près, dans lequel le tempo était décrit plus que donné métronomiquement parlant, ainsi que des études pour piano similaires, enregistrés sur rouleau de cire par ses élèves.

D'autres étudiants de Liszt, August Göllerich⁴⁴ et Carl Lachmund⁴⁵, tenaient des journaux dans lesquels ils prenaient note des échanges avec Liszt et entre élèves durant les masterclasses de Weimar, Rome et Budapest. Si le caractère et l'interprétation y étaient largement discutés, la notion de tempo était ambiguë. Un des exemples était l'Étude Op. 10 No 3 de Chopin en Mi majeur. Lachmund reporta que les élèves la jouait soit trop rapidement soit trop lentement :

*Il était sarcastique avec une jeune fille qui entama la très belle Étude en Mi majeur de Chopin trop rapidement (c'était celle que j'avais attaquée trop lentement).*⁴⁶

Lachmund se souvient également d'une interprétation particulièrement touchante par Liszt lui-même de deux Études de Chopin en La bémol majeur Op. 25 :

*Il joua les deux études avec la même facilité calme et avec une lucidité dans son phrasé qui impressionnait toujours l'auditeur, et il y avait une totale absence de démonstration de virtuosité ou de dynamique extrêmes, comme on l'entendait si souvent dans l'interprétation de grands pianistes virtuoses. Son apparente indifférence de la métrique temporelle, sans pour autant perturber la symétrie de l'équilibre rythmique, qui donnait un charme Lisztien à son phrasé, était des plus caractéristiques et extraordinaires.*⁴⁷

38. 38. Bernhard Ruchti, « Ludwig van Beethoven: Piano Sonata in F minor Op. 2 No. 1 », Projet A Tempo, 28 Aout 2018, <https://youtu.be/XNDIOQXuY1A>; et Bernhard Ruchti, « Ludwig van Beethoven: Piano Sonata in A flat major Opus 110 », Projet A Tempo, 28 aout 2018, <https://youtu.be/jTNAC3U9Rqo>. - 39. August Stradal (17 mai 1860 – 13 mars 1930), pianiste virtuose, arrangeur et professeur de musique Bohémien. - 40. Lina Ramann, *Liszt-Pädagogium* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902). - 41. Lina Ramann (24 juillet 1833 – 30 mars 1912), auteur et professeur allemand. - 42. Kenneth Hamilton, pianiste et auteur écossais, connu pour ses interprétations virtuoses de la musique romantiques, en particulier Liszt, Alkan et Busoni. - 43. Kenneth Hamilton, *Liszt: Sonata in B Minor* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), 76. - 44. August Göllerich (2 juillet 1859 – 16 mars 1923), pianiste, compositeur et chef d'orchestre autrichien. - 45. Carl Valentine Lachmund (27 mars 1853 – 20 février 1928), pianiste, professeur, chef d'orchestre et auteur américain. - 46. Carl Lachmund, *Living with Liszt, From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884 / edited, annotated and introduced by Alan Walker* (Stuyvesant, New-York : Pendragon Press, 2ème édition, 1998), 159. - 47. *Ibid.*, 244.

Hamilton étudia les observations faites lors des masterclasses dans sa démarche d'ajouter des indications métronomiques aux compositions de Liszt. Cependant, Liszt composa fréquemment plusieurs versions d'une même œuvre, parfois dans une variation pour quatre mains ou pour différents instruments, retravaillant quelques fois la musique qu'il avait composé plusieurs années auparavant. De plus, Liszt interprétait rarement ses propres œuvres en regardant la partition. Pendant les masterclasses, il jouait différentes versions de ses compositions, disant parfois à ses élèves qu'il aurait dû changer ce qu'il avait écrit en premier lieu⁴⁸. Ces nouvelles versions n'étaient pas reportées ou republiées. Il confia à ses élèves le soin de perpétuer son jeu.

Durant une conférence à propos de l'héritage musical de Liszt, donnée en 2012 à l'Université de Cardiff (Cardiff University School of Music)⁴⁹, Hamilton examina l'arrangement pour piano de la 6^{ème} des *Soirées de Vienne* (S. 427), composé au début des années 1850, basées sur les Valses de Schubert. C'est la version qui a été publiée et qui est souvent interprétée de nos jours. En 1869, Liszt écrivit de Rome à son élève Sophie Menter⁵⁰ une lettre qui est aujourd'hui conservée à la Librairie des Congrès de Washington. Liszt lui envoyait une version de l'œuvre intégrant un accord suggéré par un autre élève, Hans von Bülow, ainsi que d'autres idées de variations trouvées par Liszt. Le manuscrit n'est pas publié.

En 1883 sortit une nouvelle version révisée incluant l'accord de Bülow et ajoutant une Cadence basée sur la même harmonie. D'autres variations furent probablement données à ses élèves pendant les masterclasses de Weimar. Les rouleaux de cire en capturent certaines, que les étudiants apprirent du Maître. Bernhard Stavenhagen⁵¹ ajouta au titre de son enregistrement la mention « Selon les souvenirs personnels de Liszt ». Arthur Friedheim⁵² ajouta au sien des notes à propos des révisions documentées dans des lettres mais jamais publiées.

Si les enregistrements et écrits des élèves nous aident à comprendre les tempi et le caractère que Liszt souhaitait

transmettre, des sources fiables peuvent être trouvées dans sa correspondance et dans les revues de presse. Ce fut l'approche choisie par Bernhard Ruchti pour son étude de la Fantaisie et Fugue pour Orgue sur *Ad nos, ad salutarem undam* (souvent appelée simplement *Ad nos*) de Liszt. Dans son « Projet A tempo », Ruchti utilise des documents historiques rédigés à l'époque de la composition pour en avoir une meilleure compréhension.

Après avoir assisté à une représentation à Paris de l'opéra de Giacomo Meyerbeer *Le Prophète*, composé en 1849, Liszt écrivit trois arrangements pour piano, publié par Breitkopf & Härtel en 1850 sous le nom d'Illustrations du Prophète. Plus tard la même année, il y ajouta un quatrième arrangement pour orgue et piano quatre mains sur l'hymne *Ad nos, ad salutarem undam*, publié en 1852.

Ce fut sa première composition pour orgue, qui reste, même aujourd'hui, l'une des pièces les plus connues du répertoire pour orgue. Elle fut jouée pour la première fois en 1855 par Alexander Winterberger⁵³, un étudiant de Liszt, au concert d'inauguration du nouvel orgue installé dans la Cathédrale de Merseburg près de Halle en Saxe, Allemagne. Construit par Friedrich Ladegast, cet orgue était considéré comme l'instrument le plus moderne de l'époque, permettant un haut niveau d'orchestration, que Liszt n'hésita pas à inclure dans sa nouvelle composition. Avant le concert, il travailla durant quelques jours avec Winterberger à Merseburg pour profiter pleinement des capacités de l'instrument.

Le concert du 26 septembre 1855 fut excessivement commenté, particulièrement sur sa longueur, qui était de 45 minutes. Étonnamment, la durée moyenne d'interprétation de la même pièce de nos jours est de 30 minutes, illustrant une disparité entre l'approche d'interprétation de l'époque de Liszt et de la nôtre. En analysant les descriptions que Liszt a faites au moment de son travail avec Winterberger, les revues de presse du concert et les lettres des spectateurs présents dans l'assistance, Ruchti réussit à déduire le tempo et les variations de l'œuvre.

48. *Ibid.*, 328 : Dans le premier morceau, un des siens, il y avait un accord haut avec une basse très basse. Il n'aimait pas cet accord et en proposa un nouveau d'uniquement une octave plus basse devant l'accord haut. « De tels accords hauts ne sonnent pas très bien », dit-il. « Aujourd'hui je ne les écrirais plus ainsi. » Traduction : Diane Kolin. - 49. Kenneth Hamilton, "Professor Kenneth Hamilton discusses Liszt's Legacy to his Students", 15 octobre 2012, vidéo : 7:05, <https://youtu.be/vaU-T8ZAHkc?t=425>. - 50. Sophie Menter (29 juillet 1846 – 23 février 1918), pianiste et compositrice allemande. Une des élèves favorites de Franz Liszt. - 51. Bernhard Stavenhagen (24 novembre 1862 – 25 décembre 1914), pianiste, compositeur et chef d'orchestre allemand. Un des élèves favoris de Franz Liszt. - 52. Arthur Friedheim (26 octobre 1859 – 19 octobre 1932), pianiste russe. Un des élèves favoris de Franz Liszt. - 53. Alexander Winterberger (14 août 1834 – 23 septembre 1914), organiste et compositeur allemand.

Dans le but de recréer le résultat de la production de 1855, Ruchti enregistra *Ad nos* sur l'orgue Ladegast à Mesreburg, avec sa richesse de registres, suivant les détails des 45 minutes du concert d'origine. De même que pour les œuvres de Beethoven, il partagea son expérience dans les vidéos de « Liszt A Tempo ». De multiples variations étaient basées sur le thème *Ad nos, ad salutarem undam* tiré de l'opéra de Meyerbeer. A l'exception de quelques mesures, la composition entière consiste en une série de variations sur ce thème.

Puisque Liszt n'a pas laissé d'indications métronomiques, la source de Ruchti était la partition de l'opéra de Meyerbeer. Le morceau *Le Prêche Anabaptiste* (No 5), où le thème d'*Ad nos* peut être trouvé, est en 4/4 et le mouvement est indiqué *Moderato*. La valeur métronomique donnée par Meyerbeer est noire = 100. Si l'on compare le thème principal de Liszt au thème Anabaptiste dans l'opéra de Meyerbeer, on note que Liszt a transformé la structure rythmique afin de développer les notes de ses variations : le thème original est en 6/4, et Liszt l'a changé en 4/4.

Afin de déduire le tempo, on applique les indications métronomiques de Meyerbeer à la composition de Liszt, comme illustré ci-dessous. L'indication de Meyerbeer est noire = 100 en 6/4, ce qui correspond à blanche = 33 si l'on compte la valeur isolée de la structure blanche pointée + noire ; avec Liszt, la structure devient noire pointée + croche, donc pour le calcul du tempo nous n'utilisons plus la blanche pointée mais la blanche régulière : converti en 4/4, cela nous donne blanche = 33, ou noire = 66⁵⁴.

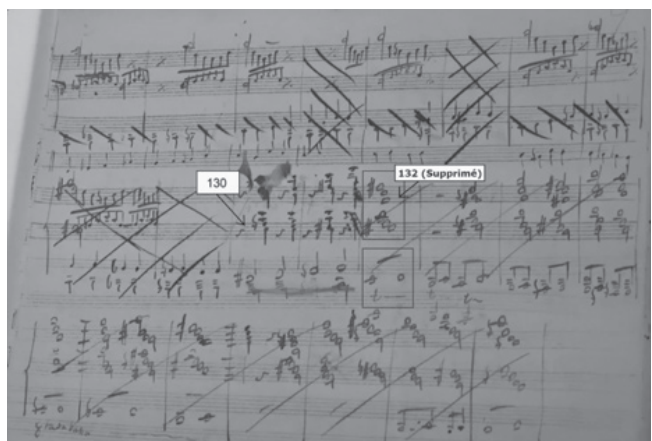
Meyerbeer
♩ = 100
♩ = 33

Liszt
♩ = 33
♩ = 66

En étudiant la partition de Liszt, on réalise que les notes qu'il a laissées pour guider l'interprète ne mentionne aucun changement de tempo avant la mesure 74. Nous pouvons en

déduire que le tempo reste à noire = 66 jusqu'à ce point. A la mesure 74, Liszt indique *Animando poco a poco*, ce qui signifie une accélération lente et progressive jusqu'à l'*Allegro* noté à la mesure 96. L'interprète doit se souvenir que la noire est le point de référence même dans le passage *Allegro*.

Il existe une confusion à la mesure 132. *Tempo Giusto* est indiqué dans la version imprimée de la partition, instruction habituellement ignorée de nos jours car elle apparaît au milieu d'une section d'accélération. Cette indication était peu fréquente dans une partition du milieu du 19^{ème} siècle. Ruchti se tourna de nouveau vers la version autographe de la partition pour résoudre ce mystère : les valeurs de notes de la mesure 132 sont doublées en comparaison à celles de la version imprimée. Dans la version autographe, un passage qui contient des rondes et des croches à la pédale a été entièrement barré. Dans la version imprimée, il s'agit de blanches et de doubles croches à la pédale. La musique est la même donc les croches de la version autographes sont égales aux doubles croches de la version imprimée. Cela permet une meilleure lisibilité pour l'interprète. Liszt utilisa le terme *Tempo Giusto* dans la version imprimée pour indiquer qu'à la mesure 132 l'interprète devrait jouer à la moitié du tempo. L'accélération se fait de nouveau jusqu'à la fin de la première partie du morceau. A l'indication *Tempo Giusto*, la noire présente avant la mesure 132 est égale à la croche à partir de la mesure 132.



Partition autographe, passage annulé⁵⁵

54. Pour écouter les deux extraits et l'explication complète (en anglais), voir Bernhard Ruchti, "The story behind Franz Liszt's «Ad nos, ad salutarem undam» (Segment III)", Projet A Tempo, 24 novembre 2019, vidéo : 3:36, <https://youtu.be/C9dMfk1o-JA?t=216>. - 55. Copie de la partition autographe, Bernhard Ruchti, "The story behind Franz Liszt's «Ad nos, ad salutarem undam» (Segment III)", Projet A Tempo, 24 novembre 2019, vidéo : 8:26, <https://youtu.be/C9dMfk1o-JA?t=506>.

Partition autographe, *Tempo Giusto* écrit au crayon⁵⁶Première édition imprimée⁵⁷

Le tempo est la fondation de la démarche de Ruchti de se rapprocher le plus possible du concert de 1855. Le tempo de la mesure 132 est connu, l'accélération continue jusqu'au *Vivace* de la mesure 142, à la fin de la première partie. La noire reste l'unité de temps de référence tout au long de la composition. Lorsque l'*Adagio* démarre à la mesure 243, le tempo est plus lent qu'au commencement du morceau. Ruchti nous rappelle que « *si Liszt ne mentionne pas de changement de tempo, c'est qu'il n'a pas de prévu de changement de tempo.* »⁵⁸ C'est pourquoi le tempo de l'*Adagio* est le même tempo que le premier mouvement, inchangé jusqu'à la mesure 357 où un *poco più di moto* est indiqué.

Cette section permet à l'organiste de tenir ses notes pour un long moment, connaissant la préférence de Liszt pour la caractérisation. Ruchti le décrit comme « *le lieu où la magie se fait.* » La Fugue, qui suit l'*Adagio*, requiert une précision de l'articulation et du rythme, impliquant des accents, du staccato, des doubles croches et des notes d'agrément. Dans le *Vivace Molto*, l'interprète doit maintenir le dynamisme des doubles croches sous-jacentes du thème principal, avec son caractère *Moderato*, jusqu'à la fin du morceau.

En préservant le caractère et la durée originale d'interprétation de l'œuvre (45 minutes), le jeu de Bernhard Ruchti nous offre une authenticité et une profondeur rarement trouvée dans les enregistrements d'*Ad nos*. Le concert sur l'orgue de Ladegast peut être écouté dans sa série de vidéos « Liszt A Tempo »⁵⁹.

Premières indications métronomiques dans l'œuvre de Schumann

Au contraire de Liszt, Schumann donna des indications métronomiques pour quelques-unes de ses compositions. Comme pour Beethoven, certaines de ces indications furent questionnées. Premièrement, les structures de compositions de Schumann sont souvent difficiles à lier à un tempo unique pour une œuvre donnée puisque de nombreuses variations d'indications de tempi peuvent être trouvées dans chaque composition. Deuxièmement, parce que les indications métronomiques données par Schumann pour publication étaient considérées comme trop rapides. Des explications similaires à celles faites pour Beethoven furent données : métronome défectueux, indications métronomiques mal reportées, etc. Hans von Bülow, dans ses *Études Sélectionnées de Cramer*⁶⁰, écrivit en 1868 :

*En ce qui concerne les indications métronomiques qui, comme dit précédemment, ont été copiées exactement depuis l'original, nous ne pouvons pas cacher qu'elles paraissent être extrêmement rapides dans la majorité des cas – non seulement pour ce qui est du temps emprunté pour les travailler, mais également pour les représenter au public comme simple pièce de musique. Il est possible que, comme il est arrivé chez Beethoven, et plus récemment chez Schumann (qui dit qu'il a métronomisé avec un Maelzel défectueux pendant une période créative entière), la proportion comparée entre le compas de J. B. Cramer et une pyramide semble s'approcher de celle du Fahrenheit et du Réaumur.*⁶¹

Après le décès de son mari, Clara Schumann a publié ses œuvres complètes⁶² entre 1879 et 1893, enrichies en 1887 de son Édition Instructive⁶³ dans laquelle elle donne des indications métronomiques et de tempi pour certaines des compositions de Robert Schumann.

56. *Ibid.*, vidéo : 9:09, <https://youtu.be/C9dMfk1o-JA?t=549>. - 57. Franz Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam*, S.259, Première édition (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1852), 12. - 58. Bernhard Ruchti, "The story behind Franz Liszt's «Ad nos, ad salutarem undam» (Segment III)", *Projet A Tempo*, 24 novembre 2019, vidéo : 12:34, <https://youtu.be/C9dMfk1o-JA?t=754>. - 59. Bernhard Ruchti, "Franz Liszt: Fantasy and Fugue on «Ad nos, ad salutarem undam» (Original duration)", *Projet A Tempo*, 21 décembre 2019, <https://youtu.be/zt3OqDn7U1w>. - 60. Johann Baptist Cramer, "Hans von Bülow, 50 ausgewählte Klavier-Etuden" (Munich : J. Aibl, 1868), Préface. -

61. *Ibid.* Traduction : Diane Kolin. Le thermomètre de Réaumur était utilisé avant l'adoption de l'échelle de Celsius en 1948. - 62. Clara Schumann, *Robert Schumann Werke - Series I-XIV* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879-93). - 63. Clara Schumann, *Klavier-Werke von Robert Schumann. Erste mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehene Instructive Ausgabe* [Piano Works by Robert Schumann. First Instructive Edition with Fingerings and Performance Markings], (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887).

La Fantaisie en Do majeur Op. 17 de Schumann illustre ce débat. L'œuvre est liée à Franz Liszt et à Ludwig van Beethoven. Elle fut dédiée à Liszt par Schumann et fut composée pour la collecte de fond du Monument Beethoven de Bonn en Allemagne. Schumann transposa le lied de Beethoven *An die ferne Geliebte* (À la Bien-aimée lointaine) Op. 98, de Mi bémol majeur à Do majeur. Au moment de sa composition en 1836, Schumann fut séparé de Clara Wieck, qui devint sa femme quelques années plus tard.

Deux versions de cette pièce sont connues. La version autographe, datée de 1836, numérotée Opus 16, était appelée *Sonate et non Fantaisie*. Le titre original était *Grande Sonate, Obolen auf Beethovens Denkmal* (Mites towards Beethoven's Monument). Les trois parties étaient nommées : *Ruinen, Trophäen, Palmen* (Ruines, Trophées, Palmiers). Il envoya sa composition à son éditeur, Kistner, qui la refusa. Schumann apporta des modifications en 1838, qui apparurent dans la première version imprimée en 1839⁶⁴. Dans son étude de toutes les versions connues de la *Fantaisie* Op. 17, Sara Haltiwanger Bencini compila les différents changements effectués entre la version autographe et d'autres versions, particulièrement la première impression de la partition. La version originale de la seconde version avant impression de 1838 fut vendue aux enchères par Sotheby's à Londres en 1977, et rendue publique :

La philosophie qui se répand dans toute l'œuvre est suggérée par Friedrich Schlegel, dont le poème fut placé au dos de la page de titre de la Fantaisie :

*Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.*

*(À travers tous les sons retentit
Dans le rêve multicolore de la terre
Un son faible dirigé
Vers celui qui écoute secrètement.)
(Traduction Guy Laffaille, 2012)*

*Une inscription à Liszt avait été ajoutée à la page de titre :
« Dichtungen für das Pianoforte H[er]rn, Franz Liszt, zugeeignet*

von Robert Schumann Op. 16 ». Le second titre « Dichtungen » avait été barré, laissant la place pour le nouveau titre de « Fantaisie ». Op. 16 avait été remplacé par Op. 17. Tous les titres des mouvements avaient été biffés : « I. Ruinen » ; « II. Siegesbogen » ; « III. Sternbild ». Au pied de la première page de musique, Schumann laissa à destination de l'imprimeur l'instruction de placer trois étoiles en en-tête de chacun des trois mouvements individuels et d'ajouter l'épigraphe de Schlegel à l'arrière de la page de titre. Les révisions à l'intérieur du manuscrit furent rajoutés dans les marges et collées, ainsi que plusieurs instructions complémentaires pour l'imprimeur. Le dernier mouvement se terminait à l'origine par une citation du sixième chant (VI. « Nimm sie hin denn, diese Lieder ») tiré du « An die ferne Geliebte » de Beethoven, avec des changements d'harmonie faits par Schumann; ce dernier barra toute cette section plus tard et la remplaça par la coda, par laquelle la Fantaisie se termine désormais. ⁶⁵

A noter que les noms des mouvements devinrent brièvement *Ruinen, Siegesbogen, Sternbild* (Ruines, Arc de Triomphe, Constellation), avant d'être éliminés. L'addition du poème de Schlegel donne une idée de l'état d'esprit du compositeur.

Dans la même étude, Haltiwanger Bencini compara avec d'autres versions plusieurs éléments de la composition, incluant les indications métronomiques, les tempi, les phrases musicales, les indications de pédale, de dynamique, et de doigtés, avec un avertissement aux interprètes que toutes les versions devraient être considérées afin d'avoir une idée des intentions de Schumann :

Chaque édition a de la valeur, mais uniquement dans la mesure où on comprend la différence entre la manière distincte de Schumann de composer pour le piano et la prise de conscience de son imagination et son expression poétique. Une connaissance de la source originale et des autres versions, et une exploration des altérations ou ajouts successifs de Schumann dans chaque édition, sont des prérequis pour l'interprétation de la Fantaisie. Le souhait est qu'en combinant les éditions variées à la copie autographe d'origine,

64. Robert Schumann, *Fantasia* Op. 17 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839). - 65. Sara Haltiwanger Bencini, "Robert Schumann's *Fantasia* in C major for piano, opus 17 (1839): A comparative study of selected sources and their effect on the performer" (dissertation Doctorale, Université de Caroline du Nord à Greensboro, 1989), 21-22. L'auteur cite des extraits d'Alan Walker, "Liszt and the C Major *Fantasia*, Op. 17: A Declining Relationship" (Oxford University Press, Music & Letters, 1979). Traduction : Diane Kolin. La traduction de Guy Laffaille a été ajoutée par Diane Kolin. La version originale de l'article en anglais contient une traduction anglaise par Schauffler datant de 1945.

*l'interprète réalisera ses propres conclusions et évaluations qui le mèneront à un jeu convaincant dans l'exécution de la Fantaisie.*⁶⁶

Dans une longue lettre à Schumann pour le remercier des œuvres qu'il lui avait envoyées, et pour la dédicace, Liszt félicite son collègue :

*La Fantaisie qui m'est dédiée est une œuvre de l'ordre le plus élevé – j'en suis en vérité fier de l'honneur que vous me faites en m'adressant une si grandiose composition.*⁶⁷

Il cite alors le poème de Schlegel et l'émotion qu'il éprouve :

*Aussi veux-je la travailler et la pénétrer à fond, afin d'en tirer tout l'effet possible.*⁶⁸

Mais plus tard dans la même lettre, il s'inquiète de l'impression que l'œuvre pourrait laisser aux auditeurs :

*Le Kreisleriana et la Fantaisie qui m'est dédiée, sont de digestion plus difficile pour le public – je les réserverai pour plus tard.*⁶⁹

Bien que la correspondance de Liszt suggère qu'il a joué cette composition devant un cercle privé, elle ne fut pas présentée au Beethovenfest de Bonn de 1845, où Liszt dirigea une série de concerts pour l'inauguration du Monument Beethoven. Clara Schumann n'a quant à elle interprété cette œuvre publiquement qu'en 1866, dix ans après le décès de son mari, et trente ans après la première version de la composition.

En ce qui concerne le tempo, bien que toutes les versions connues (Haltiwanger Bencini en a listé onze) soient pertinentes, trois versions seront utilisées comme points de référence dans cet article : la version autographe de 1836, la première version publiée de 1839 et celle de l'Édition Instructive de Clara Schumann de 1887. A cause du caractère poétique de l'œuvre ainsi que de ses multiples changements de tempo, il est difficile de penser à cette musique comme étant rattachée à une indication métronomique spécifique. Cependant, Schumann laissa des notes d'interprétation pour s'assurer que la composition soit bien jouée de la manière dont elle a été envisagée.

Les commentaires à propos de ses indications métronomiques erronées, comme nous avons pu le voir avec Bülow, laissent à penser que le double battement de temps pourrait être une explication possible. Pour son « Projet A Tempo », dans une série de vidéos dédiées à Schumann, Ruchti examine la Fantaisie en Do majeur Op. 17, appliquant les découvertes faites avec Beethoven et Liszt au contexte historique d'interprétation de la composition de Schumann.

Après une étude des différentes versions et parties, Ruchti analyse le troisième mouvement, qui est le plus frappant. La structure elle-même est en 12/8. Dans l'édition originale, Schumann indique noire = 66. Il y a deux façons de lire cette indication. Comme Ruchti l'explique⁷⁰, puisqu'une mesure en 12/8 consiste en quatre parties, il est possible que l'indication noire = 66 se réfère au quart de partie de la structure de la mesure, ce qui voudrait correspondre à noire pointée = 66.



Il semble que ce soit ainsi que Clara Schumann l'interpréta, car dans son Edition Instructive⁷¹ elle remplaça la noire par une noire pointée. Elle modifia même la valeur métronomique en noire pointée = 60. De plus, le nom du mouvement indique *Langsam getragen* :



La phrase est difficile à traduire en français, mais l'idée en est que l'interprète devrait porter quelque chose de cher et précieux. C'est pourquoi l'option de ralentir le mouvement est une possibilité valable. A plusieurs reprises, Ruchti joue quelques extraits de ce mouvement, avec un tempo en simple battement puis en double battement. La version en double

66. *Ibid.*, 67. - 67. Franz Liszt, lettre à Robert Schumann, 5 Juin 1839, dans "Franz Liszt's briefe, Bd. 1: Von Paris bis Rom", La Mara (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1893), 26-27. -

68. *Ibid.* - 69. *Ibid.* 70. Bernhard Ruchti, "Schumann A Tempo: English Introduction (II)", Projet A Tempo, 15 mars 2020, vidéo : 9:29, <https://youtu.be/JE1Btcpzn1w?t=569>. Noter que tous les exemples audio sont également disponibles dans ses vidéos. -71. Clara Schumann, Phantasie Op. 17, dans *Klavier-Werke von Robert Schumann* (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1887).

battement semble mieux s'aligner avec le nom du mouvement que l'interprétation en simple battement.

Si l'option est plausible pour le troisième mouvement, le même procédé pourrait également être appliqué aux premier et second mouvements. En regardant le second mouvement, on fait face à une énigme similaire, malgré une structure de mesure différente. La signature temporelle est en 4/4 et l'indication métronomique dit blanche = 66.



Puisqu'il s'agit d'un 4/4, même si l'indication métronomique se réfère à une blanche, la valeur de note, c'est-à-dire ce qui est compté d'après la signature temporelle, est une noire. Autre point intéressant : le mouvement indique *Mässig*, ce qui veut dire *Modéré*, et Schumann ajoute également *Durchaus energisch*, qui peut être traduit par *Assez énergique* mais aussi par *Assez déterminé*, selon l'interprétation. Cependant, dans la version autographe, Schumann avait marqué *Ruhig und glänzend*, ce qui veut dire *Calme et lumineux*. Dans une lettre écrite à Schumann en 1839, Clara Schumann caractérise ce mouvement comme *erhaben*, qui signifie *sublime* ou *majestueux*⁷². Pour l'interprète, afin de produire le caractère calme et sublime du mouvement, l'interprétation à double battement sera certainement préférée.

En appliquant la même logique au premier mouvement, on observe que son indication est *phantastisch und leidenschaftlich*, signifiant imaginativement et passionnément. En relation au poème, il pourrait être autant joué dans un tempo rapide que lent. Il s'agit d'une structure en 4/4, avec blanche = 80.



72. Clara Schumann, lettre à Robert Schumann, 4 juin 1839, dans "Clara und Robert Schumann, Volume II. 1839", Eva Weissweiler (Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1987), 549: « Mit wahren Entzücken, so recht innerlichem Genuss spiele ich immer dir Fantasie - der Marsch, Robert, der ist doch gar erhaben. » (« Avec un réel délice, un réel plaisir, je joue toujours votre Fantaisie – la Marche, Robert, elle est vraiment sublime. ») - 73. Bernhard Ruchti, "Schumann A Tempo: English Introduction (II)", Projet A Tempo, 29 mars 2020, vidéo : 15:10, <https://youtu.be/VXl75uI5jQI?t=910>. Traduction : Diane Kolin. - 74. Bernhard Ruchti, "Robert Schumann: Fantasy in C major Opus 17", Projet A Tempo, 11 avril 2020, <https://youtu.be/IX3qw2MWrD0>.

De nouveau, on peut s'aider de la version autographe. Par exemple, à la mesure 91, après un *Adagio* et une section *A tempo*, Schumann avait indiqué *grave*, qui l'on peut traduire par *lourd* ou *lent*. Cette partie, jouée en battement simple, semble trop rapide pour être défini comme *lourd*.

Il y a plusieurs autres exemples illustrés par Ruchti. A propos du premier mouvement, il conclue :

*J'utilise l'indication métronomique en battement double avec blanche = 80 ou en battement simple avec noire = 80 comme tempo commun et je l'accélère et le décélère tout le temps, inspiré de la remarque de Schumann tirée de sa version autographe disant que le premier mouvement devrait être joué entièrement librement. Cette interprétation permet également d'extraire cet élément de dissolution constante dont je parlais plus tôt. C'est comme si la musique se battait constamment avec l'éternité, et c'est simplement merveilleux de ressentir ce caractère poétique dans ce tempo.*⁷³

Son enregistrement complet de la Fantaisie en Do majeur Opus 17 de Schumann peut être entendu dans les vidéos de la partie « Schumann A Tempo »⁷⁴ de son travail.

Conclusion

A travers notre exploration du tempo et de l'interprétation des œuvres de trois compositeurs, nous avons observé les variantes de jeu dues au battement simple et au battement double de la mesure. Les indications métronomiques de Beethoven introduisirent une ambiguïté au sein d'un même morceau, alors qu'un mouvement pouvait être interprété en battement simple, et un autre en battement double. Pour Liszt, qui préféra donner des indications de caractère de ses œuvres plutôt que des indications métronomiques, la correspondance laisse pour certaines de ses compositions la durée d'interprétation d'origine. Les divergences de publications peuvent être conciliées avec les durées connues pour en déduire le tempo. Schumann, qui livra des indications métronomiques sommaires,

adopta une approche de référence poétique, pour laquelle les variations de tempi permirent d'interpréter ses œuvres tant en battement simple qu'en battement double, tout en restant cohérent.

Dans son étude des trois cas, Ruchti détermine les effets des tempi rapides et lents sur les interprétations. Bien que nous ne puissions être sûrs de l'intention d'origine, puisqu'il n'existe aucun critère pour défendre une théorie plutôt que l'autre, la recherche de Ruchti nous offre des pistes d'exploration. Toutefois, le battement de mesure double se doit d'être évalué pour chaque œuvre, incluant la relation entre l'indication métronomique et la signature temporelle, afin de déterminer si le battement double serait une option appropriée ou non

pour une composition donnée.

Au final, la pratique surpasse la théorie : ce qui prévaut est la manière dont l'interprète comprend les intentions historiques du compositeur. Les décisions de tempo peuvent contribuer à une amélioration de l'expérience de l'auditoire.

◀ Diane KOLIN

Article original en langue anglaise, traduit par l'auteur, publié dans le Journal of the Liszt American Society (JALS), Volume 70-71, en avril 2021.

