

Sous la direction de
Mara Lacchè

L'imaginaire musical entre création et interprétation

L'Harmattan

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt
Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest HONGRIE

Espace L'Harmattan Kinshasa
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et Adm.
BP243, KIN XI
Université de Kinshasa – RDC

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti, 15
10124 Torino
ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso
1200 logements villa 96
12B2260 Ouagadougou 12
BURKINA FASO

L'IMAGINAIRE CRÉATIF ET RE-CRÉATIF DANS LES POÉTIQUES MUSICALES AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE : LE COMPOSITEUR ET L'INTERPRÈTE

CLAUDIA COLOMBATI

L'interprétation musicale apparaît comme le point de convergence entre l'imaginaire créatif et l'expérience poétique du compositeur, et davantage encore entre son parcours créatif et le parcours re-créatif du musicien-interprète. L'œuvre représente en effet le résultat de choix existentiels et esthétiques, et sa communication dans le temps doit garder intacte l'idée créatrice qui y est inhérente. Cela apparaît clairement dans les poétiques des musiciens des premières décennies du XIX^e siècle, pour lesquels la relation compositeur-interprète fut souvent insécable, tout comme les termes de la dimension virtuose-expressive furent inséparables. F. Chopin et F. Liszt, tout comme F. Schubert et R. Schumann, dans le cadre des fantaisies et dans le caractère intime des *Stimmungen* allemandes, en sont des exemples emblématiques.

En effet les poétiques créatives et interprétatives prennent forme, justement, à partir des singularités subjectives et sur les tendances philosophico-culturelles, comme cela se manifeste à l'époque, et particulièrement dans le monde musical français et allemand. L'adhésion à des *Weltanschauungen* individuelles fut motivée par différentes sensibilités et par des choix subjectifs sur les plans artistico-existential, poétique et stylistique, ainsi que sur le plan des conceptions du temps, de la mémoire et donc de l'agogique, de la dimension sonore qui s'y réfère, de l'importance de la mélodie, du rythme et du ton dans une expérience entre la vie et l'art qui a impliqué les compositeurs et les compositeurs-interprètes, et a marqué, depuis lors, une histoire à proprement parler de l'interprétation.

La vision apparaît ainsi en termes d'imaginaire créatif et d'expérience poétique, par rapport au compositeur et à son parcours créatif, et d'imaginaire créatif et re-créatif pour l'exécutant dans son expérience interprétative, en ramenant la réflexion aussi bien dans le domaine de l'analyse esthétique du problème que dans celui de la vision historique. Il s'agit, donc, d'une dimension

imaginaire complexe, liée au patrimoine eidétique, poétique, fantastique, existentiel, ainsi qu'au patrimoine étroitement musical dans ses potentialités tonales, mélodiques, rythmiques, formelles, structurelles, virtuoses et expressives, imitatives et symboliques.

Le compositeur-interprète a représenté, dans la métaphore merveilleuse de la musique romantique, l'image unique du virtuose-poète, déjà souvent distinguée, à l'époque, de la figure du virtuose-interprète. Les cas de F. Chopin et F. Liszt, à côté de ceux de F. Kalkbrenner, C. Tausig, S. Thalberg ou C. H. V. Alkan, pour citer quelques exemples mémorables, représentent un témoignage et ont constitué une référence de la mémoire, donc du patrimoine eidétique et de l'imaginaire re-créatif des grands interprètes. D'où la naissance du mythe de l'interprète et, souvent, aussi, la tendance à la superposition de la personnalité de l'interprète sur celle du compositeur.

Une particularité de l'époque, qui caractérisa surtout les compositeurs lyriques et, par conséquent, quelques grands compositeurs pour instrument, est représentée par le lien étroit, inhérent à l'imagination musicale, entre l'idée, le motif, la ligne mélodique, la sonorité, l'instrument, le mouvement de l'exécution et donc, l'entrelacement des rôles entre l'interprète, l'improvisateur, le transcritteur et le compositeur.

Si pour G. Rossini ou pour V. Bellini, en particulier, la composition fut inspirée de l'exécutant, chez des artistes comme N. Paganini et F. Chopin, elle se focalisa sur les possibilités techniques et expressives parmi les plus expérimentées de l'instrument, élevé ensuite au rang de symbole de leurs poétiques : objet « diabolique » dans la légende et dans les fantaisies qui jaillirent autour de N. Paganini, élément de sublimation poétique dans le monde musical de Chopin.

De plus, le problème de l'interprétation chopinienne est étroitement lié à la poétique du compositeur polonais, là où la création et l'exécution sont profondément liées, ne formant presque qu'une seule entité. La technique, la sonorité, la dynamique, le *rubato*, l'agogique sont en effet des éléments qui proviennent d'un premier moment d'improvisation, correspondant à une idée souvent volontairement cryptique, puis réalisée, avec des indications très précises, sur la page musicale. Souvent, cette conception est confirmée par les mots mêmes du compositeur dans la *Correspondance*, surtout lors de la période formative de Varsovie, et lors des premières années parisiennes, quand l'enthousiasme s'exprimait avec de surprenantes références, concernant presque

uniquement le monde interprétatif opératique, et « belcantiste » en particulier¹. La réflexion fondamentale sur leur vision de l'art et de la musique, y compris par rapport aux influences existentielles, culturelles, nationales, rentre dans cette perspective.

C'est pour cette raison que F. Liszt, par exemple, entre dans un monde partagé entre deux positions : la virtuosité transcendante, spectaculaire et l'idée musicale plus profonde et plus discrète, souvent inspirée par des impressions artistiques, profondément articulée autour d'une technique toujours soumise à la force de l'expression (à ce propos, les pages des *Harmonies poétiques et religieuses des Années de pèlerinage*, et la géniale *Sonate en si mineur*, sont emblématiques).

L'œuvre d'art représente le résultat – souvent magnifique – de choix existentiels, éthiques et esthétiques. Elle contient en elle-même la possibilité de la communication dans le temps, de la mémoire, de la permanence de l'idée, constante dans son ontologie changeante, bien que dans la métamorphose liée au devenir. Goethe parle souvent des longs préparatifs qui précédaient les périodes de son activité créatrice la plus intense. Il écrit ainsi, en 1795, sur son travail autour du *Wilhelm Meister* :

« Quelques grands motifs, légendes, faits transmis par l'histoire universelle s'imprimèrent si profondément dans mon âme, que je les conservai vivants et efficaces, pendant 40 ou 50 ans, dans mon for intérieur ».

Pour Goethe, le plaisir le plus grand consistait dans le fait que ces images mûrissaient, sans changer, en une forme plus claire et plus pure. »²

Cela devient donc un parcours existentiel, ancestral, de la mémoire dans la mémoire, essence même de la *mythopoïétique*, c'est à dire d'une nouvelle émergence, dans la forme artistique, des archétypes latents, des visions naturelles repensées par la poésie, là où il devient possible de comprendre comment l'idée

¹ En particulier la période 1830-1831. Cf. CHOPIN, Frédéric, *Correspondance*, recueillie, révisée, annotée et traduite pour B. E. Sydow en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye, Paris, Richard-Masse-Éditeurs, 1981, vol. I (*L'Aube 1816-1831*) et II (*L'Ascension 1831-1840*). Voir, parmi les autres, la lettre à Titus Woyciechowski – Poturzyn, [Varsovie], le 5 octobre 1830 (vol. I, p. 203-204) – et la lettre à Joseph Elsner à Varsovie – Paris, le 14 décembre 1831 (vol. II, p. 54-55) : « [...] En un mot, c'est ici seulement qu'on peut savoir ce que c'est que le chant. Aujourd'hui, incontestablement la première cantatrice d'Europe n'est point Pasta mais la Malibran (Garcia) – une merveille ! [...] ».

² Les écrits de 1795 de W. Goethe autour du travail pour le *Wilhelm Meister* sont cités dans RÉVÉSZ, Géza, *Talento e genio*, Milano, Garzanti, Milano 1956, p. 84 (notre traduction). Cf. pour l'argument, COLOMBATI, Claudia, « La perspective esthétique-philosophique comme méthode d'analyse de l'œuvre de Fryderyk Chopin », Varsovie, 2003.

peut prendre forme de différentes manières, durant le temps de l'existence de l'artiste et du devenir de sa conscience créative.

De véritables catégories philosophico-esthétiques apparaissent donc, en tant qu'éléments de la créativité et de la re-créativité musicales : les dimensions du sentiment, de la mélancolie, de la nostalgie, de l'amour et de la mort, de la douleur et du tragique, des « Adieux », du populaire et du folklore sublimé, de la danse dans son essence, et de tout ce qui en découle ; les visions de la nature, de la sensibilité nocturne, des autres arts. Ce patrimoine eidétique se manifeste diversement au sein de chaque personnalité suivant la sensibilité intime, l'imagination et l'aptitude à la contemplation, en relation avec le goût, l'époque, le style ou le pays d'appartenance. Combien de représentations de la conception du nocturne, par exemple, apparaissent : de la mystique passionnelle des *Stürmer* à la nuit classique et néoclassique, préromantique et romantique, des valeurs extatiques de la *Casta Diva* de Bellini jusqu'aux méditations mélancoliques ou douloureuses de Chopin, des visions oniriques de Novalis jusqu'à la sensualité wagnérienne et la méditation métaphysique.

D'autre part, ces catégories de l'expression musicale apparaissent comme des *topoi* relatifs au rapport idée-stylème, ou idée-réalisation, dans le langage musical de chaque compositeur et de chaque interprète ; des *topoi* similaires et en même temps différents selon qu'ils se réfèrent à l'imaginaire collectif, au sentir et au goût d'une époque précise : pensons, par exemple, au motif héroïque prométhéen, libertaire, messianique et à ses différentes réalisations, à la vision personnelle, avec ses variantes, du fantastique, de l'onirique, de l'existential, donc du rêve, du souvenir, de la douleur. Les *Lieder* de F. Schubert ou de R. Schumann et les *Mazurkas* de F. Chopin, tout comme les motifs et les rythmes de danse – la valse avec ses multiples caractéristiques est un exemple – furent l'emblème de ces dimensions : ce sont des œuvres qui constituent depuis toujours une délicate problématique musicale, liée à la sensibilité de l'interprète.

Cela a souvent créé des contrastes historiques de type esthétique, au sein même d'amitiés célèbres (celles entre Chopin et Eugène Delacroix¹, Chopin et

¹ La discussion de F. Chopin avec E. Delacroix sur la conception de la couleur (sonorité) est emblématique. Ce témoignage est rapporté par Georges Sand dans *Impressions et souvenirs* (Paris, 1873, p. 72-90) Sur l'argument : cf. DELACROIX, Eugène, *Correspondance générale*, publiée par A. Joubin, Paris, Plon, 1936, vol. II, p. 19-20. L'amitié de Delacroix avec Georges Sand, facilitée par la relation de l'écrivain avec Chopin, s'était renforcée en ces années ; le dialogue entre Delacroix, Chopin et Sand, rapporté dans *Impressions et Souvenirs*, remonte à 1841. Cf. Id., *Diario*, trad. ital. di Lamberto Vitali., Torino, Einaudi, 1954, vol. I (1804-1852), n° 4, p. 180.

Schumann¹), mais aussi des contrastes de type existentiel, à notre avis souvent injustes ou incompréhensibles (ceux entre Clara Wieck et F. Liszt, J. Brahms et F. Liszt, P. I. Tchaïkovski et J. Brahms), à côté d'affinités électives à proprement parler, comme celles entre Rossini et Paganini, Chopin et Bellini, Paganini et Liszt, Brahms et Schumann.

L'interprète qui s'approche de ces poétiques et des œuvres qu'elles ont inspirées, se sert donc d'une sensibilité, d'une intuition particulière, mais aussi d'un parcours personnel dans la conscience de la personnalité du musicien et des pages à exécuter. L'imaginaire créatif de Liszt, considéré dans sa complexité souvent cachée mais profonde, est l'objet d'un malentendu, fréquent chez les virtuoses, attirés par la séduction de la technicité plus que par les liens dramatiques et poétiques avec les cultures française et allemande, exemptes des esthétiques nostalgiques « néoclassiques » tournées vers l'Italie ancienne et le sud magnifique de la culture européenne (selon l'expression de F. Nietzsche).

La grande difficulté interprétative des répertoires romantiques et de la variation de la limite entre la liberté et le respect du texte naît de ces facteurs fondamentaux. Les témoignages des grands interprètes ont contribué à construire une dimension et une complexité ultérieures de l'imaginaire re-créatif : A. Cortot, H. Neuhaus, C. Arrau en ont parlé dans leurs écrits ou dans les interviews qu'ils ont laissés, et qui sont désormais devenues des documentations historiques. De la même manière, la discographie – même celle reconstruite à partir de bandes magnétiques – de leurs exécutions et celle d'autres grands interprètes du passé ont confirmé ces témoignages par le biais de la réalisation artistique. À propos de l'interprétation du *Sixième* et du *Septième Prélude* op. 28 de F. Chopin, Alfred Cortot écrivait :

« Méditatif, mélancolique, automnal, tel est le *Sixième Prélude*. L'impression à rendre n'est pas à proprement parler la douleur, mais... quelque chose que l'on voudrait pouvoir retenir, et qui fuit.

Le *rubato* consiste ici à donner aux notes essentielles de la mélodie, à celles qui sont les plus douloureuses, leur pleine valeur expressive. C'est dans sa dernière ligne que ce chef-d'œuvre se fait le plus touchant, par la qualité du rêve qui baigne alors sa mélodie, par son immatérialisation.

Le thème de ce prélude demande un léger élan dans sa partie ascendante, et l'abandon dans sa partie descendante.

Le *Septième*, bien que simple en apparence, propose cependant, en ses seize mesures, autre chose que des notes.

¹ Cf. les écrits de R. Schumann sur les œuvres de F. Chopin – en particulier les jugements sur les *Préludes* op. 28 et sur la *Sonate en si bémol mineur* op. 35 –, et la *Correspondance chopinienne* pour les allusions sur l'œuvre schumanienne.

Comme dans les *Mazurkas* de caractère doux, il faut y soutenir légèrement le 3^e temps. Souvenez-vous aussi du caractère général de l'anacrouse dans la musique de Chopin. Alors que d'autres compositeurs la chargent d'une signification impulsive, Chopin, lui, l'emploie dans un sens de réserve, comme de pudeur, d'hésitation à commencer. »¹

Par une analyse approfondie des détails du langage et de la signification de l'œuvre du compositeur polonais, le célèbre pianiste, dont la renommée est surtout liée aux interprétations des œuvres chopiniennes, indiquait les caractéristiques spécifiques de chaque morceau, dans toutes ses parties, ainsi que les modalités permettant d'atteindre son potentiel expressif lors de l'exécution. Aux mots du grand artiste français font écho ceux de H. Neuhaus :

« Mais qu'un véritable rubato, joué par un artiste authentique, est beau ! On retrouve le règne de la dialectique. Plus un artiste a le sentiment de la structure rythmique, plus il peut se permettre de s'y soustraire, toujours d'une façon logique qui accentue sa primauté. Souvenez-vous du jeu d'un Rachmaninov, d'un Cortot et de quelques autres !

Il me semble que, dans le rythme comme dans tout art, l'équilibre, la subordination et la correspondance des parties doivent toujours avoir le dessus. Mais qu'est-ce que l'équilibre ? Il est d'abord la conscience d'un ensemble. [...] »²

C. Arrau, également, exprima sa conception interprétative profonde à travers une citation de W. Furtwängler, d'après son livre *À propos de musique* :

« "Du moment où des questions techniques sont considérées comme des fins en soi, l'unité spirituelle de l'ensemble est détruite. Dans une bonne interprétation, l'aspect technique ne devrait pas pouvoir être disjoint un seul instant de l'aspect spirituel, pas même à des fins d'efficacité particulière. Le fait est qu'un *effet* peut être produit ainsi, mais c'est un effet illégitime, puisqu'il distrait de l'essentiel. Mais bien entendu, seuls peuvent s'en apercevoir ceux qu'une exécution précédente a déjà familiarisés avec l'ouvrage et qui en mesurent la vraie nature. C'est la raison pour laquelle de telles interprétations virtuoses des grands chefs-d'œuvre du passé sont si dangereuses en pratiques : elles corrompent le goût." »³

C[audio] A[rrau] – Oh, j'aime cela beaucoup. Une autre chose que Furtwängler dit dans ce livre, c'est son étonnement devant ces gens qui jouent merveilleusement la musique romantique, avec un formidable investissement émotionnel : et devant

¹ CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry, Genève, Slatkine Reprints, coll. Ressources, 1980. p. 45-46.

² NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, trad. du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, s.l., Éditions Van de Velde, 1971, p. 40.

³ FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Concerning Music*, London, Boosey & Hawkes, 1953, p. 53, cité dans *Arrau parle. Conversation avec Joseph Horowitz*, Paris, Gallimard, 1985, p. 154.

Mozart et Beethoven ils se rétrécissent d'intimidation, ils perdent tout pouvoir créateur – et ils ont tort : car ils devraient vivre la musique tout autant que les autres fois ! En fait, mieux vous entrez dans Beethoven, plus près vous arrivez de son sens profond, mieux vous jouerez Tchaïkovski ! »¹

L'expérience de ces artistes recelait l'intention de comprendre la véritable idée créative et interprétative du compositeur : quelles étaient la conception et la représentation de la forme pour chaque compositeur (Chopin, Schumann ou Liszt) ? Quelles furent leurs opinions et leurs positions esthétiques par rapport au problème du contenu, de l'idée poétique, du programme et de l'interprétation ? Et, parmi les nombreuses questions, quelles furent, à l'époque, les conceptions du « classique » et du « romantique » chez les compositeurs et les interprètes, étant donné que leurs rôles n'existaient presque pas séparément ?

La réponse à ces questions se trouve dans les écrits et dans les témoignages théoriques (par exemple le célèbre essai de F. Liszt sur la « musique à programme », né comme une défense et une explication de l'*Harold en Italie* d'Hector Berlioz) et, plus souvent, dans la réalisation à proprement parler des œuvres à comprendre, et donc à interpréter à la lumière d'une intuition de l'idée créatrice.

Dans le feuilleton *Concert de M. Berlioz* (4 décembre 1836) de F. Liszt, nous pouvons lire : « [...] le génie, c'est la grandeur dans la nouveauté ; le génie, c'est la pensée se créant sa forme : c'est le sentiment de l'infini se manifestant dans le fini »². Si, en effet, chaque œuvre – en particulier au sens classico-romantique de l'adhésion de la forme à l'idée – contient, au niveau embryonnaire, son principe original et son devenir (ou développement), le schématisme du problème ne reste que théorique et ne concerne pas l'acte artistique, qu'il soit créateur ou re-créateur. Par conséquent, la recreation exécutive devrait retourner à ce principe originaire, ou archétype, tout en restant inscrite dans différentes visions permises par la phénoménologie mnémonique temporelle.

Ainsi la *Wanderer-Phantasie* de F. Schubert, les deux *Sonates, en si bémol mineur* op. 35 et en *si mineur* op. 58, de F. Chopin (en particulier l'op. 35), la *Sonate en si mineur* de F. Liszt – pour fournir quelques exemples emblématiques – firent partie de la nouvelle vision esthétique-formelle du « poème pianistique » et, comme telles, se retrouvent davantage dans les potentialités interprétatives par rapport à l'imaginaire créatif du compositeur.

¹ C. Arrau dans *ibid.*, p. 154.

² LISZT, Franz, « Concert de M. Berlioz », dans Id., *Artiste et société*, Paris, Flammarion, coll. Harmoniques, 1995, p. 217.

L'effort, chez l'interprète, pour ramener ces œuvres à une conception schématico-formelle, presque dans l'intention de corriger une erreur de composition, écarte la signification intrinsèque de l'œuvre en déviant sa réception. En conséquence, une confrontation entre différentes esthétiques, liées non seulement aux poétiques et au goût, mais aussi à une réflexion sur les diverses périodes de la vie et de la composition, devient nécessaire. Le rapport avec le succès auprès du public et de la critique, la condition existentielle, la liberté sociale, politique et idéologique, mais aussi la réception de symboles culturels, de mythes et de légendes – patrimoine eidétique destiné à être vécu à nouveau selon différentes perspectives, suivant les époques et l'entité des valeurs qui les ont caractérisées –, en furent certainement des facteurs essentiels.

L'étude des personnalités artistiques de musiciens tels que F. Chopin et F. Liszt, laisse apparaître, malgré leur appartenance au même cadre romantique (si l'on se réfère à leur dimension artistique particulière et à leur approche analogue de la vie), une diversité de tempérament : une dimension culturelle, celle de Liszt, inspirée des poétiques franco-allemandes et tendant à une idéalisation de la vie ; une dimension proprement existentielle, celle de Chopin, caractérisée par un équilibre inégalable entre élan slave et élégance française, liée aux événements de sa vie et à son devenir dans la mémoire. Nous devons considérer les extases passionnelles de F. Liszt, si chères à Wagner, d'une manière différente par rapport aux moments extatico-contemplatifs de F. Chopin. Le « naufrage » d'Iseult est annoncé par l'élan mélodique du *pathos* lisztien ; l'*appassionato* chopinien semble être souvent contenu par le détachement mélancolique de l'élégance classique, ce qui implique son irruption dans des culminations désespérées. Les influences italiennes, paganiniennes et belcantistes, agissent également d'une manière différente dans leur imaginaire créatif respectif et, donc, dans la réalisation et dans l'interprétation de leurs œuvres, du point de vue de la mélodie et de la virtuosité. Cela concerne aussi la conception du rythme et donc du *rubato*, dans les genres de danse en particulier.

Chopin, tout en demeurant, dans l'imaginaire du public, l'artiste réservé, dédié aux méditations lyriques et intérieures, présenta à Kalkbrenner, dès son arrivée à Paris, son *Concerto en mi mineur*, plus adapté à la sensibilité virtuose-concertiste des parisiens de l'époque que le *Concerto en fa mineur*. Il livra ainsi à l'interprète une rare et inépuisable complexité de visions. L'histoire nous fournit, à ce propos, de nombreux exemples célèbres, aussi bien dans la musique que dans tous les autres arts. En outre, les différentes réceptions de valeur et d'éthique de l'art et du rapport art-vie représentent un motif essentiel par rapport aux questions qui veulent remonter aux *topoi* fondamentaux de la

conscience artistique : en quoi consiste, en effet, l'éthique dans la musique, pour le compositeur et pour l'interprète, et comment se manifeste-t-elle ?

Cette question fondamentale touche le cœur de l'exécution de l'œuvre musicale, c'est à dire l'interprétation de l'inspiration créative originelle. Il s'agit d'une question ambiguë : comment la vie réelle influence-t-elle, du point de vue éthique, la réalisation artistique ? En faisant une distinction ultérieure entre l'éthique et la morale, comment entendons-nous l'équation éthique-crédation ou re-crédation ? Existe-t-il un prolongement de l'éthique existentielle dans la vérité de l'œuvre d'art ?

En ce qui concerne L. van Beethoven, en particulier, on a pu relier cet élément à son adhésion à la philosophie kantienne, à l'impératif catégorique, à la métaphysique de l'absolu, à l'héroïsme prométhéen, à sa réalisation de l'idée en tant qu'idéal et forme ; et il demeure le compositeur avec la plus grande assurance. Au contraire, dans la vision schubertienne de la musique, on voit presque une dichotomie entre la sublimation esthétique schillérienne, telle la contemplation de la mort continuellement exprimée dans son fatal *Todesrythmus*, et la réalité de la force vitale. Le rythme tragique, qui est contenu, par exemple, dans la brève durée d'un grand *Lied* comme l'*Erlkönig*, sur un texte de W. Goethe, concentre le tragique éternel en un temps métaphysique que seules quelques interprétations célèbres (comme celle de Fischer-Dieskau) peuvent transmettre et rendre perceptibles

Dans le dévouement total à l'amour existentiel et à la musique, dans l'aspiration désespérée à l'absolu, R. Schumann a exprimé sa vision du rapport art-vie. Mais combien d'interprétations parviennent-elles à nous révéler les liaisons intrinsèques de son monde imaginaire avec les imaginations et les visions de Jean Paul Richter, ou avec les visions lyriques de H. Heine ? Pour F. Chopin, ceci se manifesta peut-être par le courage de ses choix de vie et artistiques, et par des détachements consciemment douloureux et tragiques, mais inévitables, dans la perspective d'une sublimation dérivée de l'adhésion art-vie. Pensons aux *24 Préludes* op. 28, un parcours synthétique, fulgurant, de l'existence qui ne pouvait pas ne pas culminer par une conclusion inéluctable : les grands interprètes s'en souviennent, conscients des valeurs symboliques, aussi claires qu'impondérables. Dans l'œuvre de V. Bellini, cet élément fut représenté par l'adhésion aux passions de ses personnages, et par leur expression musicale.

La vision de F. Liszt reste complexe, car les éléments dominants, parmi ses contradictions existentielles, furent l'idéal – déjà schillérien – de la mission de l'artiste et la volonté de transmettre le message d'œuvres immortelles de la poésie, de la peinture, de la littérature ou de la musique elle-même, par la

transcription de grandes pages. Ceci était la raison de sa grandeur mais aussi, peut-être, sa limite esthétique-créatrice.

Dans l'œuvre de Wagner, la question du rapport art-vie reste une interrogation majeure car, même s'il y a un désir ardent, latent et continu de rédemption, un mélange éthico-esthétique, tournant au mystique, une tension entre l'« héroïque » et la sublimation de la passion y transparaissent également. Ce qu'Ernst Bloch écrivit à propos de l'interprétation des œuvres wagnériennes, et donc à propos de la relation existante entre l'imaginaire créatif et re-créatif – ce dernier étant la conséquence des « incrustations », pas toujours positives, de la tradition –, en témoigne :

« La volonté de ne pas renoncer au cri reste intolérable. C'est une erreur de la part du chanteur, une sorte de négligence stridule et dentelée. Mis à part des traits ennuyeux de *Sprechgesang* – par exemple dans les parties de Wotan – caractérisés par un registre presque uniforme, on peut exécuter Wagner d'une manière résolument mélodique. [...]. Il est rare d'entendre, de la part des chanteurs wagnériens, une émission noble, soignée, avec des contrastes nets, une voix qui monte et descend, descend et monte avec une préparation adéquate. [...]. Il y a une grande différence quand les mêmes interprètes exécutent Mozart ou Verdi. [...]. Un bon chef a appris depuis longtemps à rendre l'orchestre plus léger, plus transparent ; c'est la transparence qui manque, au contraire, aux cuirasses et aux héros, toujours et seulement héroïques, là sur la scène. [...]. Il doit y être, à la base, une trame propre à la musique de chambre : le chef d'orchestre qui "salit" le son, qui le barbouille, qui ne manque pas l'occasion pour exalter les timbales, est un ennemi de Wagner [...]. Il faut donc éclaircir partout : le Wagner authentique procède solennel dans son chant, mais sans donner l'impression de tenir un discours de circonstance. »¹

De plus, surtout pendant la période romantique, et en territoire allemand, le sens d'une corrélation éthico-esthétique fut aussi compris comme une nouvelle vision du mythe, devenue presque une nécessité existentielle en tant que symbole d'une illusion. Dans cette vision, la musique est elle-même une illusion dans ses archétypes, éloignés de la mémoire, mais aussi, depuis toujours, l'expression d'un désir ardent de dépasser les étroitesse des limites humaines : problème éternel entre la réalité et la représentation, entre les aspects ontologiques et phénoménologiques de la créativité.

Il est certain qu'à la base des chefs-d'œuvre, comme des interprétations les plus géniales, devenues célèbres, existe un lien profond entre les deux valeurs. Il reste toutefois difficile, ou impossible, d'en calculer les mesures, à moins que cela n'ait lieu par intuition ou avec le sentiment. « Comme

¹ BLOCH, Ernst, « Paradoxa und pastorale bei Wagner », dans Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 297-298.

l'honnêteté, le sentiment est une affaire de dignité morale, une qualité dont personne ne se laisse déposséder – qui fait autorité dans la vie comme dans l'art », a écrit F. Busoni dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*, dédiée à Rainer Maria Rilke :

« Mais, si dans la vie, l'absence de sentiment est pardonnée en faveur d'une qualité de nature plus noble – comme par exemple la bravoure, l'intégrité –, en art, elle s'impose comme la première qualité morale.

Le sentiment (dans l'art musical) appelle toutefois deux compagnons : le goût et le style. À présent le goût se fait aussi rare dans la vie que le sentiment authentique et profond ; quant au style, il appartient au domaine artistique. Ce qui reste n'est qu'un simulacre du sentiment qu'il faut bien qualifier de sentimentalité et d'emphase. [...]. Car même dans la vie, le sentiment s'exprime le plus souvent par des attitudes et des mots ; plus rare et plus vrai est le sentiment qui agit sans paroles, et le plus précieux est un sentiment qui se cache.

Par sentiment on entend généralement : tendresse, douleur et exubérance de l'expression.

La fleur magique du sentiment recèle bien d'autres trésors ! Discrétion et égards, sacrifice, force, action, patience, générosité, gaieté et l'intelligence toute puissante d'où dérive à vrai dire le sentiment.

Il n'y a rien de plus dans l'art qui reflète la vie ; cela est encore plus prononcé dans la musique, qui reprend les émotions de l'existence. Cependant, il faut y ajouter comme je le soulignais – le goût et le style, le style qui distingue l'art de la vie. [...]. Les profanes, les faux artistes, le public (et malheureusement la critique également) confondent la sublimité du sentiment et le défaut de sensation, car ils n'ont pas la faculté de comprendre les grands espaces comme les parties d'un tout encore plus vaste. Donc le sentiment est également économie. »¹

Dans la réflexion du musicien (plus que du philosophe), qui fut en même temps un compositeur et un interprète virtuose, c'est le sentiment qui « sollicite la qualité morale suprême » par ses valeurs multiples éthico-esthétiques, comprenant aussi les composants du style, du goût – dans leurs qualités subjectives et objectives, dans leurs changements suivant le temps et les lieux – et de l'économie :

« Chacun comme une entité, et chacun comme un tiers de tout. En eux et au-dessus d'eux règne une trinité subjective : le tempérament, l'intelligence et l'instinct d'équilibre. [...]. Si les deux triples accords sont finement accordés, alors le sentiment peut et doit s'accompagner d'imagination : s'appuyant sur les six elle ne dégènera pas, et de la réunion de tous les éléments naîtra la personnalité. »²

¹ BUSONI, Ferruccio, « Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale » (1906), in Id., *L'esthétique musicale*, trad. de l'allemand par Pierre Michel, Paris, Minerve, 1990, p. 38-39.

² *Ibid.*, p. 39-40.

L'influence des milieux artistico-culturels sur l'imaginaire créatif et re-créatif a certainement eu une grande importance, tout en prenant en considération l'universalité de l'art. Dans cette perspective, par exemple, en ce qui concerne la sensibilité et la réception du rythme, du chant, des modalités, des tons, les différents genres de danse ont fourni des modèles clairs, là où il a été plus facile d'interpréter le stéréotype, plutôt que le sens réel ou sublimé : les difficultés des *Rapsodies* de Liszt et plus encore des *Mazurkas* de Chopin, ou les particularités rythmico-mélodico-agogiques du *rubato* ont caractérisé des interprétations géniales au cours de l'histoire. La bizarrerie improvisatrice qui identifie le caractère de la danse – qu'elle soit sublimée ou idéalisée dans l'œuvre instrumentale – a été le motif de différentes visions interprétatives au sein du corpus des œuvres d'un même compositeur. Les *Mazurkas* de Chopin en sont un exemple, car elles sont semblables et différentes comme chaque moment du prolongement de la mémoire et du souvenir, d'un aspect plus réel dans la conception des rythmes et de la tonalité (plus présent dans les opus composés dans sa jeunesse), vers une dimension mélancolique et nostalgique dans laquelle la méditation se trouve approfondie par des polyphonies raffinées, vers la sublimation et l'abstraction des dernières (comme la *Mazurka en la mineur*, posthume).

En raison d'une conception différente de la danse chopinienne, du *rubato* et de l'idée de leur sublimation, on a parfois opposé emblématiquement les exécutions des *Mazurkas* de Ignacy Friedmann à celles de Dinu Lipatti ou d'Arturo Benedetti Michelangeli, en évoquant de nouveau le problème de la limite de la liberté créative entre les constantes et les variables. Toutefois, chez un compositeur comme F. Chopin, l'enchaînement de genres différents à l'intérieur d'une même forme – souvent nouvelle et unique comme dans les *Scherzos* ou dans les *Ballades* – nous place face au problème re-créatif de la narration rapsodique : l'héroïsme existentiel la caractérise en exprimant ses diverses dimensions dans une synthèse qui nécessite de l'intuition, consciente ou inconsciente, ou de la prise de conscience du patrimoine eidétique original de la part de l'interprète.

L'endroit même dans lequel ces héritages artistiques furent perpétués a ensuite créé de nouveaux mythes : les écoles fondées par de grands artistes et liées à leur personnalité, les récitals historiques, les groupes d'artistes qui se sont consacrés à la transmission de l'essence de significations uniques. Vienne, Paris, Berlin, l'Europe racontée par C. Arrau ou par A. Cortot, la Russie de A. Rubinstein ou l'Union soviétique de H. Neuhaus en ont été le théâtre.

L'interprétation doit donc être considérée, par rapport à l'œuvre du compositeur, dans la totalité de ses visions multiples et de ses unités, dans la transmission des significations qui y sont inhérentes. Ainsi, l'interprétation

d'une *Mazurka* de Chopin ou d'un *lied* de Schubert devrait recréer, dans les dimensions subjectives de l'imagination et de la mémoire de l'interprète, le monde et le patrimoine eidétique du compositeur à l'instant de la création, re-élaborant ce moment psychico-existential.

La vision des catégories se référant aux époques et à la réception subjective du compositeur devient un autre élément essentiel de l'interprétation au sens le plus élevé du terme : le caractère « héroïque » de la musique de Beethoven, transmis dans les pages magnifiques de sa *Troisième Symphonie*, a presque créé la catégorie de la « tonalité héroïque de *mi bémol* » dans la réception et dans les attentes de ceux qui écoutent, devenant un modèle et un mythe. Et l'interprétation elle-même peut devenir le mythe suivant : l'*Héroïque* de W. Furtwängler, de A. Toscanini, de V. De Sabata, par exemple, selon l'adhésion au texte, à l'écriture du compositeur, dans le respect des stylèmes, de la poétique, mais aussi en relation avec l'intuition et avec la compréhension de son imaginaire créatif. C'est une re-créativité subjective, libre, de l'objectif, mais il s'agit toujours d'un objectif vivant comme l'est et le reste l'œuvre d'art.

En ce qui concerne la question du contenu et du style, la réflexion de L. Pareyson peut se référer également au rapport compositeur/interprète, comme créateur/re-créateur :

« Le contenu de l'œuvre d'art est la personne de l'artiste. Cela ne signifie pas qu'elle le prend comme un objet, en faisant de lui son sujet ou son argument, mais dans le sens que le "mode" dont elle a été formée est celui de ce qui a une spiritualité déterminée et unique. Entre la spiritualité de l'artiste et sa façon de former, il y a un lien si étroit et une correspondance si précise, que l'un des deux termes ne peut exister sans l'autre. Ainsi la variation de l'un entraîne nécessairement la variation de l'autre. [...]. De l'œuvre d'art transparait en entier la personnalité originale et la spiritualité de l'artiste, dénoncées par son très personnel et unique mode dans l'acte de la formation, plutôt que par le sujet et par le thème. [...]. C'est ainsi le mode de former, c'est-à-dire le "style", ce qui entraîne la vie spirituelle entière de l'artiste dans l'art. L'artiste, dans l'acte de former, suit un mode très singulier et incomparable, qui n'appartient qu'à lui et pas à d'autres. Son mode de former, ne peut être que le sien. C'est sa spiritualité qui s'est faite entièrement un mode de former : le style. »¹

L'auteur associe cette vision esthétique à la problématique du « goût comme attente » (« personnalité, universalité, historicité du goût »), et cela touche la question de l'interprétation, en particulier à l'époque romantique, où le triomphe de la subjectivité créa la dimension des variantes infinies de l'aspiration à

¹ PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 2002, p. 28-29.

l'universalité. Tout en appartenant à un style commun, elles l'exprimèrent à travers des poétiques singulières, caractérisées par le choix des formes et des genres, par de profondes différences face aux divers motifs inspireurs, aux attitudes expressives, et donc interprétatives. Ainsi, à l'attente historique s'oppose la réalité des poétiques artistico-psychologiques, qui font, dans l'histoire réitérée des interprétations, l'importance fondamentale de la sensibilité artistique, de la « malléabilité » et d'une sorte d'affinité introspective. À ce propos, L. Pareyson écrit :

« Certaines formes de spiritualité se trouvent, par affinité élective, naturellement et particulièrement "ouvertes" à certaines formes d'art, si que l'on peut dire qu'une spiritualité déterminée a, déjà, *son mode* de former, c'est-à-dire une vocation artistique et un style appropriés. »¹

Il faut ainsi considérer, dans le cadre complexe de cette problématique, la réception et l'appartenance au goût et aux tendances d'une période historique précise ; aux premières décennies du XIX^e siècle, la vision esthétique à Paris était différente de celle de Vienne ou de l'Allemagne.

Dans cette perspective, l'exécution, par exemple, des œuvres chopiniennes, appartient à un goût plus classique, stendhalien, bellinien, par rapport aux dimensions novaliennes de la période de Majorque, ou à la sublimation raréfiée de ses dernières années. L'idée de romantisme chopinien, reconsidérée selon la vision de la fin du XIX^e siècle, de la *Weltanschauung* « tristanienne », induirait une pression sur la sensibilité personnelle, bien qu'une adhésion majeure aux capacités réceptives des époques successives et/ou une dimension interprétative appartenant à d'autres cultures, peuvent aussi justifier des interprétations historiques.

La question porte ainsi sur la sensibilité, sur l'affinité spirituelle, capables de rééquilibrer la relation existante entre l'idée et la personnalité créatrice et la variation inévitable du goût, des modes réceptivo-expressifs et de la valeur esthétique.

(Traduction de l'italien par Mara Lacchè)

¹ *Ibid.*, p. 30.