

# INTRODUCTION

Parmi tous les arts la musique a ses particularités.

En premier lieu, une œuvre musicale, à la différence d'une peinture ou d'une sculpture, ne peut se révéler dans sa spécificité que par l'intermédiaire de tiers. On objectera que l'architecte doit faire appel à toute une main-d'œuvre pour concrétiser sa création. Toutefois, outre qu'il en surveille généralement la réalisation, une fois celle-ci achevée, elle se suffira à elle-même. On pourra aussi observer que, sans acteurs plus ou moins bien dirigés par un metteur-en-scène, une pièce de théâtre ne trouvera pas sa pleine justice. Certes. Mais la simple lecture des comédies de Molière ou des tragédies de Shakespeare apporte déjà beaucoup à celui qui en bénéficie.

Il n'en est pas de même d'une œuvre musicale qui, tant qu'elle n'est pas exécutée par une ou plusieurs personnes, n'existe que sous la forme d'une sorte de script quelque peu abstrait et qui ne pourra être appréciée en fin de compte que par l'intermédiaire d'*instruments*, qu'il s'agisse de ces objets que sont les instruments de musique ou bien de cet instrument naturel qu'est la voix.

L'instrumentiste ou le chanteur (qui n'est en fait qu'un instrumentiste particulier), aux fins d'être à même de rendre justice aux œuvres musicales dont il a en quelque sorte la charge, devra d'abord se soumettre à un apprentissage.

Cet apprentissage se situe dans deux domaines différents. Le premier, que l'on peut qualifier de *technique*, implique le développement d'éléments physiques, tels une agilité et une force musculaire particulières, la maîtrise de la respiration, le contrôle du souffle, le bon placement de la voix, etc. Le second, beaucoup plus difficile à cerner, est celui de *l'interprétation*. Tout en admettant une certaine liberté, il exige des connaissances objectives sur l'auteur de même qu'un certain recul par rapport à l'œuvre à "interpréter" et couvre ainsi un champ vaste et complexe.

Parmi les interprètes, c'est-à-dire ceux à qui incombe la lourde responsabilité de faire bénéficier un public d'une œuvre musicale, il en est un qui, dans l'exercice de cette activité, n'est, en tant que tel, ni instrumentiste ni chanteur: c'est le chef d'orchestre ou le chef de chœur. Dans ces deux domaines propres à tout interprète que sont la technique et l'interprétation, ceux-ci se distinguent radicalement de leurs congénères.

Dans le domaine de la direction, il importe toutefois de faire une place à part au chef de chœur et cela pour plusieurs raisons. D'une part, il devra posséder nécessairement une connaissance poussée de l'art vocal à même de la communiquer au chœur dont il aura la charge: ainsi la mise en voix en est un élément important qui contribue à asseoir son autorité. D'autre part, il aura devant lui un ensemble homogène de musiciens: uniquement des chanteurs qui constituent au départ une collectivité unie, cela à la différence d'un orchestre symphonique où la coordination des différents groupes d'instruments ne va pas de soi.

Ainsi toutes les différences entre un chef de chœur et un chef d'orchestre ne relèvent que d'un matériau sonore unique et spécifié: la voix dans toutes ses particularités qui a fait

l'objet d'ouvrages remarquables comme ceux de Garcia et Lehmann et que l'on recommande comme complément de lecture à cet essai pour quiconque voudrait approfondir cette branche de la direction. Ce sont des traités de chant, car aucun conseil sur le geste de direction ne remplacera la connaissance de la respiration et du mouvement corporel du chanteur.

De toute manière, le chef d'orchestre et le chef de chœur, au-delà de leurs différences, ont en commun deux points fondamentaux. D'une part ce qu'on appelle la *battue*, d'autre part *l'interprétation*. Dans ce dernier domaine, ils n'agiront pas directement, mais, afin d'exprimer leur conception d'une œuvre, ils devront s'en remettre au savoir-faire de musiciens auxquels ils ne pourront que donner des instructions qui ne seront au mieux qu'autant de conseils. En outre – et cela est sans doute encore plus fondamental – ils devront obtenir de tout un ensemble de musiciens chevronnés à la fois cohésion dans l'exécution et unité dans la conception de l'œuvre.

C'est pourquoi les problèmes techniques de battue, quoique sans commune mesure avec ceux qu'un instrumentiste se doit de maîtriser par un long et assidu travail quotidien, n'en sont pas moins réels et se posent au chef de chœur comme au chef d'orchestre<sup>1</sup>. Mais pour un instrumentiste l'apprentissage de la technique proprement dite se compte en années ; pour le chef ce sera au maximum une affaire de mois, peut-être même seulement de semaines, voire de jours. En effet, la technique de battue propre au chef, si elle nécessite certes une réelle habileté, n'exige par contre aucun développement *physique* particulier, tout au plus lui importera-t-il de se débarrasser éventuellement de certaines raideurs qui frappent, souvent à leur insu, nombre d'individus.

Certes il existe déjà de nombreux ouvrages traitant de la direction d'orchestre et émanant de chefs célèbres. Mais ceux-ci en abordent généralement toutes sortes d'aspects tout en reflétant largement la personnalité de leurs auteurs et, de ce fait, il est assez difficile d'en tirer des enseignements pratiques<sup>2</sup>.

Le but de ce petit essai est tout autre: se contenter de mettre en lumière d'une manière aussi neutre que possible un certain nombre d'éléments difficilement discutables, libre à chacun de les adapter ensuite à sa propre personnalité.

Disons-le tout net. Il y a comme un gouffre entre les difficultés qui sont le lot de tout instrumentiste (avec les *risques* qu'elles impliquent) et celles que le chef doit affronter.

Otto Klemperer dit un jour que les deux métiers musicaux les plus faciles étaient ceux de critique musical et de chef d'orchestre. Derrière cette boutade il existe une grande part de vérité. Et le fait est qu'un grand nombre de simples amateurs (certains étant parfois des personnalités établies dans d'autres domaines) parviennent parfois à se produire publiquement à la tête d'orchestres, alors qu'une telle éventualité leur serait totalement

---

<sup>1</sup> Les particularités propres à la direction chorale seront évoquées à propos de l'usage ou non de la baguette.

<sup>2</sup> Citons entre autres ceux de Hermann Scherchen, d'Erich Leinsdorf et de mon regretté ami Max Rudolf, l'un des plus réfléchis, mais aussi des plus longs (481 pages !). Il importe aussi de signaler les très détaillées et pertinentes observations de Berlioz au sein de son célèbre « Grand Traité d'Instrumentation » (1843), mais qui sont évidemment marquées par l'époque où celui-ci fut écrit.

exclue en tant qu'instrumentistes. En effet apprendre à "battre la mesure", c'est-à-dire 1-2, 1-2-3 ou 1-2-3-4, etc., et marquer un ou deux temps préparatoires est à la portée de beaucoup.

Toutefois, n'est pas Klemperer qui veut.

En effet, au-delà la gestique il y a la *communication* aux musiciens de la conception qu'a le chef d'orchestre de l'œuvre, car ce sont finalement ceux-là qui seront chargés de la traduire dans la réalité, et cela est une tout autre affaire.

Il y a incontestablement dans cet aspect un élément purement psychique: l'établissement d'un contact profond avec les musiciens d'orchestre qu'on peut appeler *la présence* et qui, elle, ne s'apprend pas. Parmi ceux que l'on nomme "les grands chefs d'orchestre" cet aspect-là est essentiel. Jadis il était primordial. Des célébrités comme Serge Koussevitsky, Charles Münch ou Leonard Bernstein à ses débuts, entre autres<sup>3</sup>, ne brillaient pas particulièrement par la qualité de leur gestique. Aujourd'hui les choses ont changé. Dans le domaine de la direction d'orchestre comme dans celui du monde exclusivement instrumental, l'aspect purement technique prime tout et les musiciens d'orchestre supportent de moins en moins des chefs n'ayant pas des gestes d'une parfaite clarté.

Quoi qu'il en soit, ces deux aspects – physique et psychique – sont indissociables.

Personnellement je n'ai pas bénéficié d'un apprentissage classique. Je n'ai d'abord appris que quelques principes élémentaires et profité des conseils de Robert Irving qui, au New York City Ballet dont j'étais alors le pianiste principal, me mit en quelque sorte la main à la pâte en me suggérant de me lancer dans la direction d'orchestre. Ensuite, ce furent les conseils de Thomas Schippers, dont je fus pendant une saison l'assistant au Festival de Spoleto; enfin et beaucoup plus tard, ceux de Giuseppe Patané qui, très brièvement mais d'une manière décisive, attira mon attention sur quelques points et en particulier sur un défaut que j'avais au niveau de l'épaule droite et dont je n'avais pas conscience.

De ce fait, l'essentiel de mes activités de chef d'orchestre qui se sont échelonnées sur quelques dizaines d'années a été surtout basé sur un ensemble d'observations, fruits à la fois d'expériences souvent difficiles<sup>4</sup> et de réflexions personnelles conséquences de ces expériences. Lors de mes sept années jadis passées à la tête du Conservatoire Américain de Fontainebleau, j'eus parfois l'occasion de faire part, hors cursus, à certains élèves qui me le demandaient, de quelques unes de ces réflexions et beaucoup insistèrent pour que je les mette un jour noir sur blanc. C'est ce que je vais maintenant tenter de faire.

---

<sup>3</sup> Ainsi, aux dires de ceux qui jouèrent sous sa direction, la force de Toscanini résidait surtout dans l'emprise psychologique totale qu'il exerçait sur ses musiciens. D'autre part, Serge Baudo déclara un jour que, alors timbalier à l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, il avait dû utiliser la partition d'orchestre pour ne pas se perdre dans la 5<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven lors d'un concert dirigé par Wilhelm Furtwängler !

<sup>4</sup> Parvenir à faire exécuter tant bien que mal par de médiocres orchestres sud-américains des œuvres telles que « Billy the Kid » d'Aaron Copland ou « Fancy Free » de Léonard Bernstein n'était pas évident...

# GÉNÉRALITÉS

Comme déjà mentionné dans l'Introduction, diriger c'est d'abord "battre la mesure", en réalité *les mesures*, et de telle manière qu'au minimum les musiciens d'orchestre puissent disposer d'une référence commune qui leur permette de "jouer ensemble" et, si possible, d'une sorte d'incitation visuelle à jouer personnellement au mieux le texte musical qu'ils ont devant les yeux.

Or, qu'elles soient binaires (à 2 ou à 4), ternaires, telles 3, 6, 9 ou bien combinaisons des deux comme 5, 7 ou 11, toutes les mesures ont un point commun, et un seul: un *premier temps*. C'est celui-là qu'au cours d'un morceau observent avant tout autre les musiciens d'orchestre et auquel, dans le doute, ils se réfèrent en premier lieu. Il importe donc d'y accorder la plus grande attention.

Considéré d'une manière isolée, il sera marqué par l'intersection en une sorte de *rebond* de deux mouvements distincts de l'avant-bras : le premier de haut en bas, le second de bas en haut. Pour la clarté, j'utiliserai pour définir ces deux mouvements les termes anglais : *downbeat* et *upbeat*. De toute évidence, l'avant-bras, une fois remonté dès après ce rebond, marquera comme une nouvelle intersection avant de redescendre. Mais, et cela est capital, il ne s'agira pas cette fois d'un rebond, mais au contraire d'un court *temps d'arrêt*. En d'autres termes, ce mouvement binaire et alternatif de haut en bas et de bas en haut est tout sauf un mouvement régulier. Essayons d'illustrer graphiquement ce double mouvement, ce qui ne pourra être qu'une approximation puisqu'en fait celui-ci s'effectuera toujours sur un même plan vertical :



Pour l'étudiant en direction d'orchestre, il importera avant toute chose de déterminer en fonction de sa propre morphologie où se situera ce rebond. D'une manière générale, ce sera environ à l'angle droit formé par l'avant-bras et le bras, la main étant à peu près à hauteur du nombril. J'insiste sur ces mots « d'une manière générale ». D'une part parce que tous les individus ne sont pas faits sur le même modèle, mais aussi parce que, dans le cours d'un même morceau, il pourra souvent se faire que, pour toutes sortes de raisons, ce premier temps ne se situera pas toujours sur ce même plan de base. Mais, par contre et c'est là l'essentiel, ce *réflexe* du rebond devra rester le même et c'est pourquoi il me semble important d'y accorder la priorité dans l'étude.

Le trait en continu traduit un geste volontaire souligné par la flèche descendante V , celui en pointillé n'est que la conséquence naturelle de ce geste primordial après le rebond

indiqué par la flèche ascendante  $\wedge$ . Quant au trait - , il symbolise ce court temps d'arrêt avant la reprise du geste descendant<sup>5</sup>.

Ce mouvement de base est comme à l'image du rythme fondamental de la vie qu'est le rythme respiratoire dont les deux composantes, inspiration-expiration, n'ont pas la même durée ni n'alternent de manière régulière. Or, autre particularité de l'art musical, peut-être encore plus essentielle que les autres déjà mentionnées, il est à l'image de la vie dont chaque instant n'est pas plus séparable de celui qui le précède que de celui qui le suit, de même qu'un groupe de notes d'un chef-d'œuvre musical – disons la Neuvième Symphonie de Beethoven – n'a pas de valeur en soi, coupé du précédant et du suivant. Il est donc naturel que la musique s'inspire de la vie dans ce qu'elle a de plus fondamental et particulièrement de ce rythme primordial qu'est la respiration, l'autre étant bien sûr le rythme cardiaque qui lui-même n'est pas non plus régulier : systole et diastole ne sont pas égales. Tout ceci pour dire que toute rigidité dans le déroulement du discours musical – dont le contrôle est comme le domaine propre du chef d'orchestre – est contraire à l'essence même de la musique.

Mais revenons à ce premier temps. Il est d'importance, non seulement parce qu'il est commun à toutes les mesures, mais aussi du fait que de très nombreuses œuvres musicales pourtant indiquées à plusieurs temps sont en fait battues comme un seul premier temps, c'est-à-dire « à 1 ». C'est ainsi le cas de mouvements rapides à  $\frac{2}{4}$ . Exemple entre mille, la finale « Presto » de la Symphonie « Linz » de Mozart :

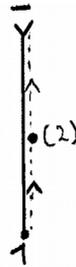


The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The time signature is 2/4. The dynamic marking is 'p' (piano). The score consists of eight measures. The Violino I and II parts have melodic lines with some rests. The Viola part has a melodic line with some rests. The Violoncello e Basso part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Il est bien évident que, entre ces battues à 1 du chef, les musiciens d'orchestre *joueront*. S'il effectue son geste correctement, c'est-à-dire un rapide mouvement ascendant, un court arrêt en haut de parcours avant une redescente plus contrôlée jusqu'au court rebond pour la mesure suivante et ainsi de suite, les musiciens auront un sentiment de liberté et ne se sentiront pas « gênés » (ce qui est loin d'être toujours le cas). Cela parce que ce double geste correspondra ainsi à ce rythme vital qu'est la respiration. C'est déjà beaucoup, dira-t-on, mais est-ce suffisant ? Évidemment non, car dans ce cas le chef renonce à tout contrôle sur la *manière* dont le finale sera exécuté et il ne sera alors qu'un bon « batteur de mesures ».

<sup>5</sup> Adapté aux différentes mesures, un tel schéma se retrouvera, plus ou moins modifié, dans tous les autres exemples de cet essai.

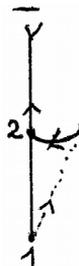
Pour qu'il ait cette possibilité, il lui faut avoir au minimum conscience de la *place* qu'occuperont au sein de ses mouvements, sinon chaque note de la trame musicale, du moins les principales et en premier lieu chacun des deux temps qui en constituent l'ossature. Il est évident que le début du premier temps coïncidera avec le début de l'upbeat, et le deuxième temps, au milieu, avant ce court arrêt qui marque le début du downbeat dont il sera en fait l'initiateur. Il suffira alors au chef, au sein de cette battue « à 1 » qui est le fait de son avant-bras, de le marquer d'un court mais net geste du poignet pour l'indiquer clairement :



Mais à la mesure 9 :



il sera préférable pour la cohésion de l'ensemble que le rebond de l'avant-bras soit d'abord orienté vers la droite avant de s'enchaîner en un geste volontaire et légèrement incurvé vers ce même point, ce qui n'est rien d'autre que la battue d'un véritable « 2 temps » :

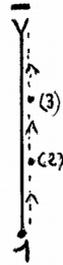


quitte à reprendre, mesure 13, la battue à 1 du début et ainsi de suite.

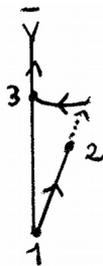
On voit ainsi qu'il y a en réalité peu de différence entre un véritable « 2 » et un « 1 » dont la subdivision à 2 est clairement indiquée par un geste du poignet et qu'il est de ce fait aisé de passer de l'un à l'autre.

Mais il n'y a pas que les mesures à 2 temps à pouvoir être ainsi éventuellement battues à 1 : c'est de même souvent le cas des mesures à 3 temps ; dans ce cas aussi, le chef d'orchestre devra avoir conscience de la place qu'y occupent chacun de ces trois temps.

Tout comme dans le cas précédent et au-delà de cette division ternaire, il n'y aura toujours qu'un upbeat et qu'un downbeat. C'est le troisième temps qui sera cette fois le précurseur du downbeat, le deuxième temps n'étant qu'un *prolongement* de l'upbeat. Comme dans le cas du  $\frac{2}{4}$ , ces deux temps intermédiaires pourront être marqués par de courts mouvements du poignet, de cette manière :



Et cette battue à 1 par l'avant-bras subdivisée en 3 par le poignet pourra, comme dans le cas précédent du  $\frac{2}{4}$ , se muter par le même geste alternatif droite-gauche de l'avant-bras en un véritable  $\frac{3}{4}$ . A ceci près que le mouvement vers la droite, contrairement à  $\frac{2}{4}$ , bénéficiera cette fois d'une impulsion plus volontaire jusqu'au deuxième temps qui sera également marqué par un court temps d'arrêt :



Le chef d'orchestre pourra là aussi, selon la double exigence de la réalité musicale et de la nécessaire cohésion de l'ensemble, passer sans problème (et parfois même instinctivement) d'un  $\frac{3}{4}$  battu comme un simple « 1 » à un « 1 » nettement subdivisé en 3 et jusqu'à un véritable  $\frac{3}{4}$ . Le premier mouvement de la Symphonie « Héroïque », et singulièrement son début, offre à cet égard un parfait terrain de démonstration. Si les deux premières mesures peuvent sans problème être battues « à 1 », il n'en est pas de même des suivantes où une subdivision à 3 est souhaitable pour la précision des batteries des seconds violons et des altos sans nuire pour autant au legato expressif des violoncelles. Une subdivision qui à son tour pourra à la mesure 7 se muer naturellement en un véritable « 3 » pour aider à l'exécution des syncopes des premiers violons, quitte à repasser ensuite à un « 1 » subdivisé ou non :

Violin I *f* *p cresc.*

Violin II *f* *p* *cresc.*

Viola *f* *p* *cresc.*

Violoncello *f* *p* *cresc.*

Contrabass *f* *p* *cresc.*

9

Ces différentes manières de battre à 3 s'appliquent bien sûr également à 3/8. En fait, tout particulièrement à 3/8 où l'impression d'un tempo « par mesure » est presque toujours ressentie. Le « Poco allegretto » de la 3<sup>e</sup> Symphonie de Brahms en est un bon exemple qui invite ainsi constamment à passer de 3 (comme au début) :

Violin I *pp legg.* *p*

Violin II *pp legg.* *p*

Viola *p*

Violoncello *espr.* *mezza voce pizz.*

Contrabass *p*

à un « 1 » subdivisé ou non dans de multiples occasions, ainsi :

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass *arco*

ou

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

*p* *dim.*

Ces comparaisons entre les différentes manières de battre 2 et 3 nous apportent plusieurs enseignements qui éclaireront la suite de cette étude.

En premier lieu, que ce soit à 2 ou que ce soit à 3, on a vu qu'il n'existe en fait que *deux* temps primordiaux : l'upbeat et le downbeat. En second lieu, ils se situent toujours dans un même plan vertical, le point de départ du downbeat étant aussi toujours plus haut que celui de l'upbeat. Ensuite, ils ne sont pas nécessairement égaux : dans un  $3/4$  l'upbeat est de toute évidence plus long que le downbeat, le deuxième temps n'étant comme nous l'avons vu que le prolongement du premier.

Il existe toutefois une exception dans le cas de certaines danses à trois temps, tout particulièrement la valse, où c'est l'upbeat qui est le plus court et le downbeat le plus long et la battue du chef en sera évidemment affectée. Prenons pour exemple la célèbre « Valse des Fleurs » du *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky :

Cor (F) *a tempo* *dolce cantabile*

Vla. *pp* *dolce cantabile* *simile*

Celli *pp* *pizz.* *simile*

C.-B. *p* *simile*

Dans ce cas, la subdivision se fera naturellement de cette manière :



Toutefois, avant de repasser à une régulière battue à 3 (ainsi pour la fin de la valse), le chef devra auparavant reprendre la subdivision « classique » à 3, ce qui ne posera aucun réel problème.

En tout état de cause, dans le cas d'alternance entre mesures à 2 et mesures à 3 toutes deux battues à 1, le mouvement upbeat-downbeat sera de toute évidence moins grand dans le premier cas que dans le deuxième. Il en est ainsi dans ce passage dans le premier mouvement du Concerto pour orchestre de Bartok (nous en verrons plus loin les conséquences dans l'étude des mesures à 5 ou à 7/8) :

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Enfin, il ne faut jamais perdre de vue que notre musique occidentale est soit binaire soit ternaire soit combinaison des deux. Chaque valeur est en effet soit liée à sa moitié et à