AD VERITATEM

INTONATIONS

LE SOUFFLE DU TEMPS

AGOGIQUE, MÈTRE ET PHRASÉ
DANS L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

LUIGI GAGGERO

AD VERITATEM

AD VERITATEM

Intonations

Première édition française Ad Veritatem : 2026

© 2026 Luigi Gaggero
pour le texte et les contributions originales de cette édition.
Tous droits réservés.

Publié sous la marque éditoriale Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-39-5

Sommaire

Note sur les enregistrements vii

Introduction ix

1 L'empreinte du mètre 1

2 Écouter le mètre dans la poésie 5

2.1 La lecture mécanique (Tom O'Bedlam) 7

2.2 La lecture sentimentale (Richard Burton) 8

2.3 La lecture organique (Jonathan Roumie) 9

3 Écouter le mètre dans la musique 11

3.1 Mètre et souffle 11

3.2 Loi ou goût ? 12

3.3 Erreurs et incompréhensions de la structure métrique 13

4 Clarté et confusion métriques dans l'interprétation 15

4.1 Mise en relief agogique des notes longues 15

4.2 Retard agogique avant un accord « intéressant » ou une modulation 18

4.3 Mise en relief agogique de la dernière note d'une phrase 22

4.4 Précipiter le mouvement avant un accent 23

4.5 Accélérer et/ou ralentir avant une syncope 25

4.6 Ralentir avant chaque mesure 29

4.7 Ne pas respirer à la fin d'une phrase 32

4.8 Ignorer le silence placé sur le premier temps de la première mesure 34

4.9 Lire incorrectement la structure métrique des groupes de mesures 36

4.10 Mauvaise conduite du *rubato* 38

4.11 Confondre les accents du texte chanté avec les accents métriques 40

4.12 Divergence entre le soliste et le chef — ou au sein d'un même ensemble 43

5 Interprétation des musiques à mètre flexible 49

5.1 Le chant grégorien 49

5.2 La musique contemporaine 53

6 Le temps retrouvé 57

6.1 Éduquer l'oreille 57

6.2 Résonances au-delà de la musique 60

6.3 Forme, temps, interprétation 64

Remerciements 67

Glossaire 69

Œuvres et enregistrements cités 71

Autres livres de l'auteur 75

L'auteur 77

NOTE SUR LES ENREGISTREMENTS

Les exemples commentés dans ce livre renvoient à des enregistrements audio et vidéo disponibles en ligne. Les adresses internet pouvant être longues, peu commodes à transcrire et susceptibles de changer au fil du temps, nous avons réuni tous les enregistrements sur une page dédiée :

http://luigigaggero.com/styled-20/styled-38/

Les numéros indiqués dans le texte correspondent aux références de cette page, classées dans l'ordre des chapitres. Le lecteur peut ainsi accéder plus aisément aux enregistrements, et la liste peut être mise à jour si l'un des liens venait à ne plus fonctionner.



INTRODUCTION

Ce livre se propose de décrire et d'établir la *Loi agogique*[1] qui régit le juste écoulement du temps dans la musique classique occidentale.[2] Cette loi naît de la relation profonde et dynamique entre la *forme* d'une composition (sa structure métrique) et son *contenu* (mélodies, harmonies, rythmes, accents...). Les problèmes d'interprétation proviennent souvent de deux attitudes opposées, mais également problématiques. D'un côté, une approche « naïve », attirée affectivement par les « éléments intéressants » de la composition sans reconnaître leur fonction dans son organisation métrique ; elle déforme ainsi non seulement ces éléments eux-mêmes, mais aussi le sens global de l'œuvre. De l'autre, une approche « structuraliste » qui, au nom d'une prétendue « objectivité », réprime toute émotion et se montre incapable d'entrer en résonance avec le contenu. Symptôme d'un rapport aliéné à la forme, elle produit un temps uniformément privé d'affect et vidé de sens. *L'interaction dynamique entre le mètre et l'affect, incarnée et révélée par le souffle, engendre au contraire un écoulement du temps nécessaire et cohérent.* Tel est l'horizon vers lequel devrait tendre toute bonne interprétation d'une œuvre, malgré la diversité potentiellement infinie des interprétations possibles. Cet écoulement est de nature ondulatoire : il ne consiste pas en une simple alternance d'accélérations et de ralentissements, mais en une hiérarchie de dilatations et de contractions infimes agissant à plusieurs niveaux, depuis la mesure et les groupes de mesures jusqu'à la phrase, à la période et, enfin, à la grande forme. Bien jouer, c'est habiter cette structure ondulatoire du temps, en permettant à chaque événement musical de trouver sa fonction dans la vague plus vaste qui le contient.

Le développement de cette intuition est le fruit d'une longue réflexion, constamment soumise à l'« épreuve pratique » rendue possible par une vie de concert intense. L'idée de la consigner par écrit a toutefois une origine très précise que je raconterai au lecteur avec une légère pointe d'ironie.

En 2023, je dirigeais en Autriche le *Cinquième Concerto pour piano* de Beethoven. Bien que j'aie toujours essayé d'éviter ce genre de situation, le soliste — peut-être trop célèbre et trop occupé pour répéter avec nous — ne s'était rendu disponible que pour la générale. Une demi-heure avant notre entrée en scène, le pianiste m'invita dans sa loge afin de m'expliquer les « points essentiels » de son interprétation (l'idée que je pusse, moi aussi, en avoir une ne semblait pas l'avoir effleuré). À peine avais-je franchi le seuil qu'il s'assit au piano et prononça ces mots : « Je n'ai qu'une chose fondamentale à vous dire : dans un groupe de mesures, *je n'attends jamais sur la*

[1] Voir « agogique » dans le Glossaire.

[2] Notre propos concerne principalement, sans toutefois s'y limiter, la musique classique occidentale organisée en mesures : en termes généraux, le répertoire qui s'étend du milieu du XVIIe siècle à la première moitié du XXe siècle.

dernière. Je réalise toujours mon *rubato* en allongeant les mesures précédentes, mais *je ne ralentis jamais avant le début du groupe suivant*. » Tandis que j'essayais d'esquisser quelque chose qui ressemblât à un sourire cordial et professionnel, je compris que ce concert serait difficile. Comment un artiste proche de quatre-vingts ans, ayant derrière lui toute une vie d'étude, pouvait-il témoigner d'une telle incompréhension des fondements du phrasé dans le mètre classique ? De fait, le-pianiste-qui-n'attend-jamais-sur-la-dernière-mesure s'apprêtait déjà à me jouer quelques exemples de son phrasé, confirmant exactement ce que je redoutais : il plaçait systématiquement une *mise en relief agogique* sur les notes longues à l'intérieur de la phrase — c'est-à-dire qu'il en retardait l'arrivée en dilatant les notes qui les précédaient — et créait ainsi une « confusion métrique » que, heureusement pour lui, Herr Beethoven n'était plus là pour entendre. Ce phrasé faisait des notes longues situées sur la deuxième unité métrique le sommet de la phrase, donnant l'illusion qu'elles tombaient sur la première ; celle-ci perdait par conséquent sa fonction et devenait une sorte de *levée*...

De retour chez moi, je me mis à réfléchir sérieusement à la question. Un phrasé qui *met en relief la deuxième unité de la structure métrique* — qu'il s'agisse de la deuxième noire d'une mesure ou de la deuxième mesure d'un groupe — *et qui produit corrélativement une accélération d'un groupe de mesures au suivant* m'avait toujours paru si laid que je n'avais jamais envisagé que quelqu'un pût l'entendre autrement. En écoutant avec davantage d'attention, je découvris pourtant que d'autres interprètes célèbres phrasaient de la même manière. Mon instinct musical me disait cependant que l'on ne pouvait réduire la question à une simple « affaire de goût ».

Ainsi commença la gestation du livre que vous tenez entre les mains. Comme je tenterai de le montrer dans les pages qui suivent, il existe fondamentalement, à mon sens, deux manières d'écouter — et donc de jouer — la musique. La première est *ontologique*[3] (ou *organique*) : elle inscrit le sentiment dans la mesure imposée par la structure métrique et crée un équilibre dynamique où forme et expression s'intègrent sans que l'une prenne le dessus sur l'autre. La seconde est *sentimentale* (ou *naïve*) : elle concentre au contraire l'attention sur des éléments musicaux « saillants » — notes longues, notes aiguës, modulations, accents, etc.[4] On peut comparer ces deux attitudes à deux manières de lire un poème : soit en respectant ses *vers* (sa structure

[3]Dans ce livre, les termes « ontologique » et « organique » désignent donc une approche fondée sur l'*alliance entre structure et affect*. L'interprétation musicale ne se borne pas à exécuter une structure abstraite et ne se laisse pas davantage guider par la seule émotion : elle respecte la tension créatrice entre forme et sens, mètre et souffle.

[4]Le lecteur se souviendra qu'au début de cette *Introduction* nous avons également décrit une *troisième* approche : celle qui suit le mètre avec rigidité, sans entrer en résonance avec le contenu. Il faut cependant souligner ici une distinction fondamentale. Si erronée soit-elle, l'écoute « naïve » demeure *naturelle* : elle résulte simplement d'une compréhension ou d'une culture musicales limitées, auxquelles l'étude peut remédier — avec, nous l'espérons, l'aide d'un livre comme celui-ci. La *répression de l'affect* propre à une écoute « rigidement métrique », en revanche — qu'elle procède d'un parti pris structuraliste délibéré ou d'un manque de conscience chez l'interprète — semble, dans les deux cas, révéler un problème plus profond, qui excède la sphère musicale. Cette attitude n'est pas seulement une insuffisance interprétative, mais une difficulté à s'écouter soi-même, dont le défaut d'écoute musicale n'est « que » la conséquence. Il ne s'agit donc pas d'un troisième mode d'écoute, mais plus exactement d'un mode de *non-écoute*, si intentionnel soit-il.

Pour résoudre cette difficulté, il faudrait emprunter — sinon exclusivement, du moins en priorité — des voies extérieures au domaine musical et qui dépassent donc le cadre de cette enquête spécifiquement consacrée à la musique. Chaque fois que cela sera pertinent, nous ne manquerons cependant pas de signaler les effets que cette approche peut produire sur l'interprétation de certaines compositions et de la mettre en relation avec les deux autres.

métrique), soit en ne considérant que les *accents* et le *sens* de certains mots, ce qui détruit son rythme et le transforme en prose.

Ce livre vise donc à décrire les principales caractéristiques du phrasé musical qui naît d'une écoute organique ou d'une écoute naïve, et à défendre la thèse selon laquelle la première est « objectivement » plus juste que la seconde.

Quand bien même nous ne parviendrions pas à convaincre le lecteur, nous nous réjouirions déjà d'avoir décrit deux attitudes musicales radicalement opposées, aidant interprètes et mélomanes — ainsi que les amateurs de poésie — à mieux comprendre leur propre *poétique musicale* et celle qui s'incarne dans leurs interprétations préférées. En somme, nous espérons que ce livre pourra être utile à tous les musiciens — y compris à ceux qui, après l'avoir lu, choisiront de continuer à *ne pas* attendre sur le dernier temps.

Luigi Gaggero, janvier 2025

1

L'EMPREINTE DU MÈTRE

Les poèmes épiques, fondements de la culture occidentale, furent transmis oralement durant des siècles par les *aèdes*, chanteurs qui s'accompagnaient à la lyre. L'*Iliade* et l'*Odyssée* elles-mêmes, avant qu'Homère ne les fixe par écrit entre le VIIIe et le VIIe siècle avant notre ère, furent avant tout *chantées*. Afin de faciliter la mémorisation et la compréhension de ces textes immenses, on les organisa en *vers*.[1] Au cours des siècles suivants, lorsque les textes poétiques s'« émancipèrent » du chant, ils en conservèrent néanmoins l'*empreinte* : la *forme métrique*.

Parallèlement, avec l'essor de la musique instrumentale européenne aux XVIe et XVIIe siècles, les compositions conservèrent la *structure métrique*[2] qui, jusque-là, avait été « garantie » par les textes poétiques des œuvres vocales.

C'est vers l'époque de J. S. Bach (1685-1750) que les compositeurs commencèrent à organiser leurs œuvres en mesures régulières, régies chacune par une indication de mesure constante (4/4, 3/4, 6/8...). Cette division en « portions de *mètre* » égales[3] — les mesures — engendra une *alternance périodique de temps forts et de temps faibles*, qui devint rapidement l'un des traits distinctifs de la musique occidentale.

En poésie comme en musique, le mètre est donc une structure horizontale qui, par sa périodicité rassurante, guide notre écoute et organise l'écoulement naturel de la matière sonore. Les éléments musicaux d'une composition — harmonie, mélodie et rythme — sont embrassés par cette structure, qui constitue leur principe d'organisation et prime ainsi sur les autres éléments de la composition.

En poésie, nous distinguons différents *ordres métriques*.[4] Le poème de Victor Hugo *Demain, dès l'aube...*, par exemple, se compose de *douze alexandrins* répartis en *trois quatrains*, selon le schéma de rimes croisées ABAB CDCD EFEF. La syntaxe franchit à plusieurs reprises la fin du vers : dans *la campagne, / Je partirai* et *sur ta tombe / Un bouquet*, le sens se poursuit au-delà de la limite métrique, produisant des enjambements qui montrent que le mètre articule la pensée au lieu de l'emprisonner :

[1] Leur *mètre* était normalement l'hexamètre, que les poètes latins utiliseront eux aussi — l'*Énéide* de Virgile suffira ici comme exemple.

[2] Voir « structure métrique » dans le Glossaire.

[3] Voir « mètre » dans le Glossaire.

[4] Nous évitons délibérément certains termes musicologiques récents, tels qu'« *hypermètre* », qui nous paraîtraient ici inutiles, voire franchement trompeurs.