Document generated on 05/09/2025 7:46 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Variations et variantes
Variations and variants

Jacques Hétu and Réjean Beaucage

Volume 15, Number 1, 2004

Interpréter la musique (d')aujourd'hui

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902338ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902338ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Hétu, J. & Beaucage, R. (2004). Variations et variantes. *Circuit*, *15*(1), 19–26. https://doi.org/10.7202/902338ar

Article abstract

The composer Jacques Hétu returns to what he calls the experience of violent "shock" that the 1967 Glenn Gould recording of *Variations for Piano* represented to him. He reminds us firstly that Gould, who expressed himself essentially through performance, also dreamed of being a composer. The author examines the way in which Gould "transformed the music of others, sometimes by disfiguring it, sometimes by transfiguring it."

Through examples pulled from each of the variations, the author points to the discrepancies between score and performance that underlie Gould's choices of *tempi*, articulation and dynamics, as well as his divergent use of the pedal; all this suggests a Gould who allows himself to grow more and more distant from the score as the work unfolds.

Acknowledging that this interpretation does possess an internal logic, Jacques Hétu recognizes in Gould an authentic creative artist who "imperiously communicated his unique musical universe."

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Variations et variantes

Jacques Hétu
Introduction de Réjean Beaucage

J'AI EU LE PLAISIR de m'entretenir avec Jacques Hétu, le 16 juillet 2003, pour un article[1] portant sur la création, le 26 juillet 2003, de son *Triple concerto* par le Trio Hochelaga et l'OSM, sous la direction de Jacques Lacombe, au Festival de Lanaudière. À cette occasion, j'avais tenté d'aborder la « question Gould » avec le compositeur. Ce dernier s'était montré très réticent à en parler, se contentant de me dire qu'il s'était déjà exprimé là-dessus et me référant au texte qui suit.

1. « Suivre sa propre voie », *Voir*, 24 juillet 2003.

Il s'était montré plus ouvert lors d'un entretien accordé à Renée Larochelle pour le 31e volume de l'*Anthologie de la musique canadienne*, publié en 1988 par Radio-Canada International (4-ACM 31). Voici donc, en guise d'introduction au texte *Variations et variantes*, une transcription des propos tenus à l'époque par Hétu à propos de l'enregistrement que fit Glenn Gould de ses *Variations pour piano*.

« J'ai su qu'il [Glenn Gould] les avait enregistrées quand j'ai reçu le petit contrat de la compagnie de disque et là je me suis dit : « Tiens ! » J'étais ébahi mais tout avait déjà été fait. Lorsque je l'ai écouté quelques mois après la sortie du disque, j'ai été complètement abasourdi. Parce que Glenn Gould avait fait quelque chose d'intéressant, mais qui ne ressemblait plus beaucoup à ce que j'avais écrit, surtout par endroits. Écoutez, l'œuvre, les *Variations pour piano*, dure entre 8 et 9 minutes. Avec Glenn Gould, elle dure entre 11 et 12 minutes, je ne sais pas si vous vous figurez la différence de *tempi*. Mais il en avait fait quelque chose. Ce n'est qu'il y a deux ou trois ans que j'ai pu commencer à apprivoiser l'interprétation de Gould, parce que j'estimais énormément et

j'estime encore énormément le travail de Glenn Gould, chez certains compositeurs évidemment, Bach en particulier. Ce qui fait que je me suis dit : « Je ne suis pas pour aller voir ce gars-là pour lui dire que je n'aime pas ça, ça n'a pas de sens. »

Dans les années qui ont suivi, j'ai fait quelques voyages à Toronto, et trois fois j'ai essayé de le joindre, mais il n'était pas là et... il est mort en 1982, je crois. Alors, au début de 1981, je me suis dit : « Quand même, je vais prendre un rendez-vous, je vais lui écrire s'il le faut, il faut que je rencontre cet homme. » Ma décision a été un peu tardive. Parce que je le regrette maintenant, mais j'avoue que son interprétation avait été un choc. Mais bon, par la suite j'ai compris, pour avoir fait le tour et écouté beaucoup d'autres œuvres, que finalement, il avait joué le même tour à plusieurs compositeurs, on le sait ! La musique qu'il touchait, il la faisait sienne, avec une grande logique. J'ai toujours considéré Gould comme un immense bonhomme, mais dans le fond, comme un compositeur avant tout, un compositeur frustré de n'avoir jamais été compositeur, et qui prenait la musique des autres et la créait. Ça a donné un superinterprète qui était parfois génial dans certaines choses, mais d'autres fois, non, ça ne marche pas du tout. »

Réjean Beaucage

Extrait de *Glenn Gould Pluriel*, textes réunis et présentés par Ghyslaine Guertin, Louise Courteau Éditrice, 1988.

On sait que, très jeune, Gould avait décidé d'être d'abord compositeur. Souvenons-nous qu'au début de sa carrière il écrivait : « J'aimerais, avant d'atteindre 70 ans, avoir réalisé un certain nombre de bons enregistrements, avoir composé de la musique de chambre, deux ou trois symphonies et un opéra. » Glenn Gould avait une très bonne connaissance des techniques d'analyse et possédait en outre un remarquable métier de compositeur... chose rare de nos jours chez les interprètes... et même chez les compositeurs !

Glenn Gould avait un goût musical très sélectif et souvent très particulier, comme un compositeur ! Gould préférait le disque au concert : l'enregistrement est un travail solitaire, composer est aussi un travail solitaire. Concevoir une émission de radio, de télévision, ou concevoir un enregistrement comme il le faisait, impliquant une telle architecture du montage sonore, voilà un processus qui rejoint celui de la composition.

Bien sûr, le génie de Glenn Gould s'est exprimé surtout à travers l'interprète, mais il rêvait aussi d'être compositeur. Irais-je jusqu'à dire que, dans certaines de ses interprétations, il se substituait au compositeur ? Est-il convenable de dire que ce superinterprète s'emparait parfois de la musique des autres et la

transformait, parfois en la défigurant, parfois en la transfigurant? Au fond, pour Glenn Gould, quelle était la valeur intrinsèque d'un texte musical, texte qu'il abordait souvent en tant que « pré-texte » à une formidable construction sonore où son propre univers musical, nourri par celui du compositeur, s'étalait et s'imposait à l'auditeur avec une logique irréfutable? Une logique d'interprète ou une logique de compositeur? Personnellement, j'ai souvent pensé que Gould pouvait être un compositeur frustré qui, consciemment ou non, canalisait une grande partie de son énergie créatrice à travers les interprétations parfois très recherchées que l'on connaît.

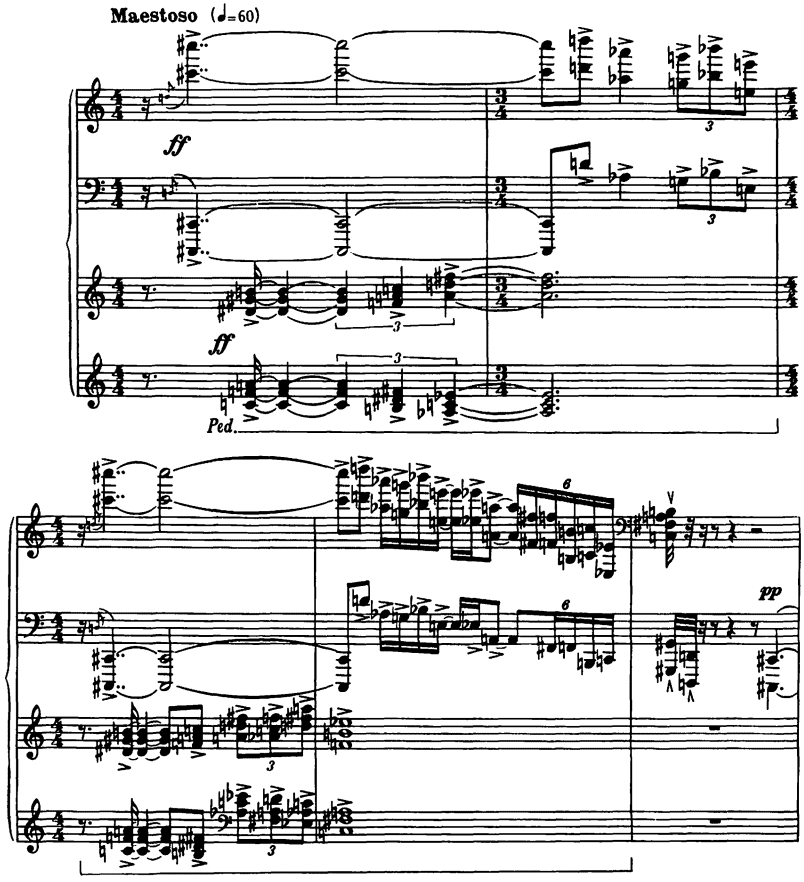
Vingt ans après avoir subi un choc violent à l'audition de l'interprétation par Glenn Gould de mes *Variations pour piano*, je me sens suffisamment guéri pour vous livrer aujourd'hui une analyse de cette interprétation. Il faut d'abord se souvenir de cette phrase que Gould écrivit en 1956 : « Rien de ce qu'on peut dire concernant mes interprétations ou mes compositions ne me touche, mais la moindre critique de mes écrits me fait mal. » Que Gould repose en paix; en effet, la brève analyse de mon œuvre qu'il rédigea pour la pochette de son disque consacrée à la musique canadienne est d'une admirable justesse, que ce soit au sujet des éléments de la structure ou de l'ensemble de la forme. Mais alors, que s'est-il passé chez Gould au moment de l'exécution de ces *Variations?* Y a-t-il un rapport entre cette perception subtile de l'œuvre que nous démontre l'analyse et cette transposition musicale, par endroit si éloignée de la partition, que nous livre l'interprète? Or, j'ai toujours admis que cette interprétation possédait sa propre logique, une logique évidemment très gouldienne mais qui, paradoxalement, pourrait s'appuyer en partie sur l'analyse elle-même. Dois-je préciser que ce n'est là qu'une hypothèse, puisque je n'ai jamais rencontré Glenn Gould. Voici d'abord un extrait du texte de Gould concernant mes *Variations* : « Après une introduction qui sert de thème, et dans laquelle le matériau de la série est établi à coup d'octaves accentuées dans le registre aigu, chacune des quatre variations successives s'adonne à une exploitation de plus en plus dense, et de moins en moins littérale, de la série. »

En d'autres termes, Gould constate que le matériau initiale est traité de plus en plus librement par le compositeur... et c'est précisément ce qui se produit chez l'interprète : il prend de plus en plus de liberté, s'éloignant de plus en plus de la partition, au fur et à mesure que l'œuvre se déroule, Face à la partition, un premier indice inquiétant se manifeste dans le minutage de la pièce : les *Variations* ont une durée moyenne de 8 minutes 45 secondes, la version de Gould dure 11 minutes 18 secondes. Globalement, il modifie considérablement certains *tempi*, change les *legato* en *staccato*, un *piano* en *forte* et vice versa, il clarifie certains passages brumeux, embrouille certains autres normalement

clairs et ainsi de suite, comme le négatif d'une photo par rapport à l'image véritable. Alors, direz-vous, y a-t-il lieu de questionner l'écriture de l'œuvre pour justifier que l'interprète y apporte tant de variantes ? Gould a pourtant écrit : « Hétu possède un flair indéniable pour l'instrument. Tout chez lui sonne et se prête admirablement à la configuration de la main [...]. Ce qu'il y a d'impressionnant dans ces *Variations* [...] provient de ce qu'elles possèdent une cohérence due à un sens très sûr des valeurs musicales inhérentes au matériau à partir duquel elles sont construites. » Ce n'est donc pas la faute du compositeur !

En écoutant l'œuvre, partition en main, que se passe-t-il ? Les deux premières pages, soit l'Introduction, sont présentées avec force et conviction et un respect absolu de tout ce qui est inscrit sur la partition. Il est à noter que j'inscris absolument tout dans mes partitions pour piano, y compris les indications de pédale (ex. 1).

EXEMPLE 1. *Variations pour piano* (Jacques Hétu, 1964)
Introduction



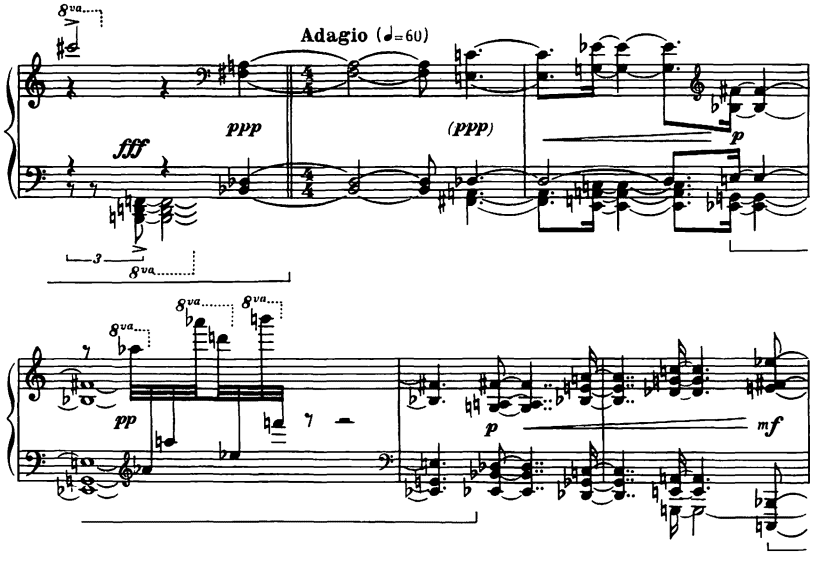
© Berandol Music Limited

La première variation, marquée *Vivace*, est un canon à l'octave, ou plus précisément à la double octave, à distance d'une croche. Gould est évidemment très enclin à faire ressortir ce contrepoint et à sculpter les « querelles d'accents » inhérentes à ce type d'écriture. Il le fait avec un sens rythmique irrésistible, dans une joyeuse envolée sonore qui se maintient rarement au-dessous de la nuance *forte*. Mais voilà, la partition indique *pianissimo legato* ; un seul passage est inscrit *fortissimo*, tout le reste doit se dérouler dans un mystérieux clair-obscur. L'indication métronomique de ce *Vivace*, noire à 144, est devenue noire à 200, mais ce *tempo* est logique compte tenu du caractère frénétique adopté par l'interprète.

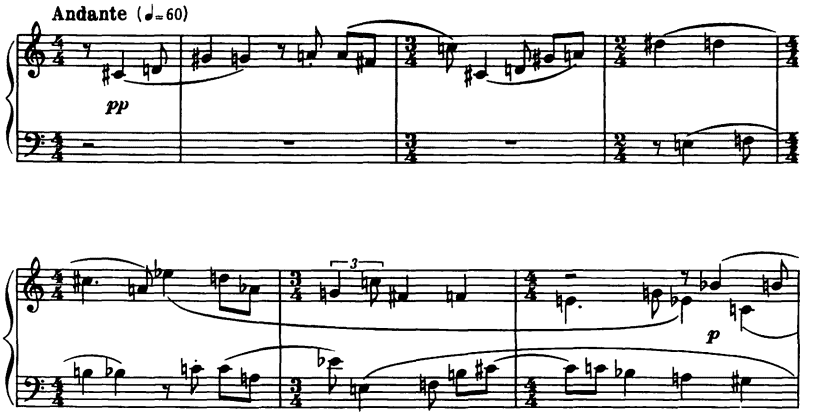
La deuxième variation, marquée *Adagio*, est fondée sur des appositions de registres : par paliers, une succession d'accords lourds et graves émerge lentement, s'opposant à un groupe de notes rapides dans le suraigu, à la manière d'un glockenspiel, le tout baignant dans la pédale (ex. 2). Or, on connaît l'aversion de Gould face à l'utilisation excessive de la pédale, c'est même là une des raisons qu'il invoquait pour se tenir éloigné des œuvres de Chopin ou Debussy. C'est sans doute cette phobie des harmoniques entremêlées qui l'a incité à changer l'« orchestration » de ce passage : le glockenspiel est devenu un xylophone ! Gould, fidèle à ses goûts et à ses convictions, ne pouvait faire autrement que de contourner l'aspect impressionniste de cette page.

La troisième variation est une courte fugue marquée *Andante*, à 60 à la noire, qui se métamorphose chez Gould en un *Lento assai*, à 60 à la croche, soit exactement deux fois plus lent (ex. 3)

EXEMPLE 2. *Variations pour piano* (Jacques Hétu, 1964)
variation II



EXEMPLE 3. *Variations pour piano* (Jacques Hétu, 1964)
variation III

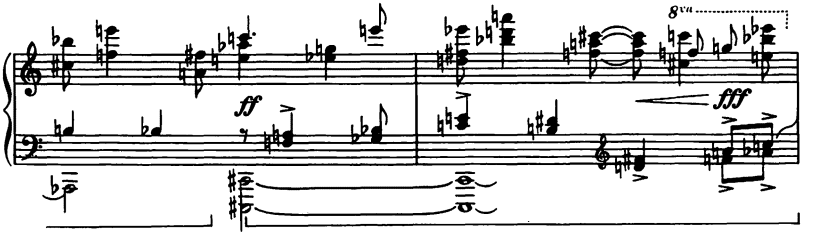


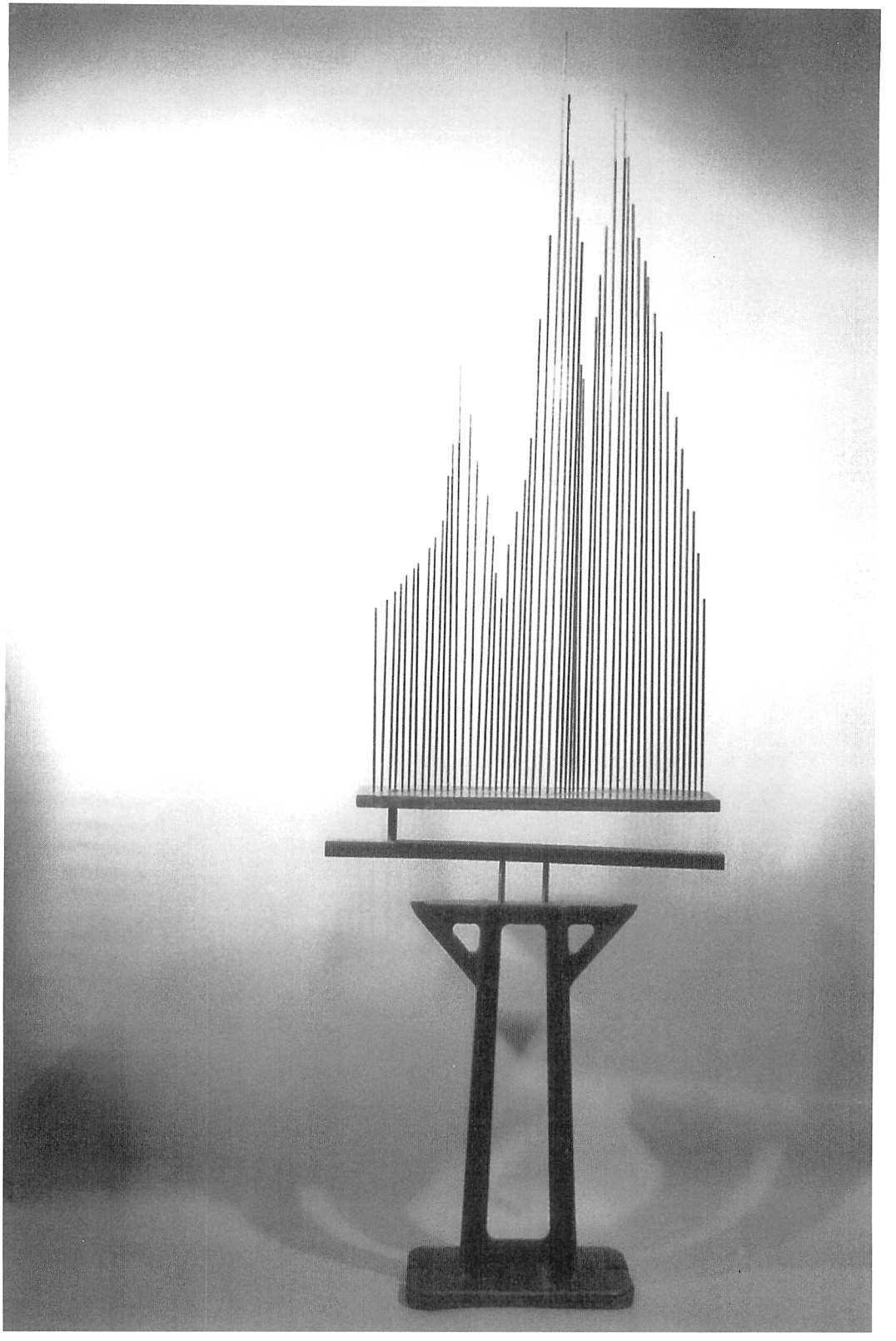
Le caractère de la musique s'en trouve radicalement changé : le contrepoint chantant des trois voix laisse place à un climat d'immobilité, hautement contemplatif, et en définitive très près de l'atmosphère qu'il avait créée dans la vingt-cinquième variation des *Goldberg* lors de son premier enregistrement. Une telle lenteur a forcément des répercussions sur les possibilités du piano face à la durée des sons : la partie centrale de cette variation est une strette formant *crescendo* et aboutissant à son point culminant à un triple *forte*, où les harmonies sont soutenues par un *do* dièse grave octavié, maintenu pendant six temps (ex. 4).

Le *tempo* adopté par Gould rendait ce passage impraticable avec les nuances inscrites sur la partition ; il a donc inversé le tout : ce point culminant, marqué *fortissimo, crescendo*, triple *forte*, est devenu *fortissimo, decrescendo, piano*... c'est très logique, très musical et très beau, mais !...

La quatrième et dernière variation est une *toccata* qui renoue peu à peu avec les éléments premiers de l'Introduction. Même démarche chez Gould, qui est

EXEMPLE 4. *Variations pour piano* (Jacques Hétu, 1964)
variation IV



hallucinant de virtuosité, mais qui supprime à plusieurs endroits la pédale, et, curieusement, il embrouille certains passages, encore une fois, par un jeu de dynamiques inversées : *piano* pour un élément secondaire et *forte* pour l'élément principal... de nouveau cette idée du négatif de la photo ! Toutefois, les deux dernières pages de l'œuvre, comme les deux premières, sont tout à fait conformes aux indications de la partition. Après avoir visité la maison du compositeur en y déplaçant quelques meubles, l'interprète repasse le seuil de la porte d'une manière aussi polie et correcte que lors de son arrivée !

En conclusion, qu'est-ce que mon intervention a pu apporter, si ce n'est que de n'avoir pu démontrer à travers cette pièce que Gould restait fidèle à ses principes esthétiques concernant la musique en général et le piano en particulier. D'autres pièces auraient pu servir d'exemple, mais j'étais mieux placé pour parler de celle-ci. En fait, je n'ai fait que témoigner à propos de ce que nous savions tous : que Glenn Gould n'était pas un interprète comme les autres, que Glenn Gould ne pouvait se contenter d'exécuter une partition et qu'à travers la musique des autres, il nous communiquait impérieusement son propre univers de musicien parce que, en définitive, Glenn Gould était un authentique créateur. ◆