

Rémy Stricker

octobre 2007

Le retour du vivant

Un récital d'Elisabeth Schwarzkopf et Edwin Fischer en 1954

*Le public ne sait pas et ne veut pas savoir que,
pour recevoir une œuvre d'art,
la moitié du travail doit être accomplie
par celui qui la reçoit.*

Ferruccio Busoni[[1](#)]

Dès les premières séances de notre groupe de travail, il y a six ans, consacrées à la comparaison de deux lieder dans tous les enregistrements dont nous disposions[[2](#)], nous avons déjà constaté que notre position d'auditeur (A) était sujette à des modifications. Soit dans une réécoute du même document après les avoir tous entendus ; soit par comparaison immédiate avec une autre version écoutée, qui induisait des évolutions plus ou moins conscientes du jugement ; soit par un changement d'attitude d'un jour à l'autre vis-à-vis du même document enregistré. Tous phénomènes que chacun peut constater par lui-même. C'est ce qui nous a amenés à inscrire l'auditeur A dans une boucle récursive (C P E A), en tant qu'interprète lui aussi, parmi les trois autres

instances (compositeur, partition, exécutant) qui interagissent entre elles.

Voilà la raison de notre reconsidération de la notion d'oeuvre, non plus réductible à la seule partition – comme il a été longtemps d'usage – mais bien sujette à interprétation continuelle : par le compositeur lui-même lorsqu'il la met par écrit, autant que par l'exécutant qui la rend sonore et par l'auditeur qui la reçoit. C'était admettre que l'interprétation est une mise en mouvement de l'oeuvre, à tous les niveaux, qui ne peut être considérée comme un objet fixe mais bien plutôt en tant que processus en mouvement.

L'expérience que je vais relater ici tend à démontrer cette mobilité complexe, à partir d'un document sonore récemment apparu, un demi-siècle après sa fixation, donc inscrit, déjà au moment de sa fixation mais aussi bien à l'heure présente, dans mon histoire personnelle d'auditeur et qui me met ainsi au centre des instances croisées : de compositeurs que j'ai étudiés depuis ma jeunesse, de partitions qui me sont familières au même titre et d'exécutants que j'ai entendus vivants et dont je connais probablement tous les enregistrements publiés. Cette expérience me paraît d'autant plus saisissante qu'elle met en jeu un document que nous avons étudié il y a six ans et que je découvre aujourd'hui, métamorphosé, dans une nouvelle édition.

*

Lors de nos premières séances de travail sur le lied de Brahms *Feldeinsamkeit* op. 86 n°2 et par comparaison avec les douze autres versions enregistrées que nous possédions entre 1904 et 1999, nous avons écouté et discuté une prise de son live de 1954[3] avec Elisabeth Schwarzkopf et Edwin Fischer. Nous étions bien conscients de l'imperfection du son restitué par ce disque. D'une part. Et d'autre part, il ne nous est pas venu à l'idée, s'agissant d'un concert public dont c'était apparemment le début[4], d'écouter l'ensemble des onze lieder de Brahms enregistrés dans ces conditions, dont ce lied était le premier, avec ce que cela suppose d'un début de récital où l'engagement des interprètes reste conditionné

par une certaine prudence. J'étais donc, par comparaison avec d'autres versions du lied, demeuré sur une impression de beauté apollinienne et de souci du détail qui me paraissaient rester en deçà d'une émotion communicative. Notre groupe de travail avait partagé dans l'ensemble cette impression. D'autant que la prise de son ne rendait évidemment justice (par souci d'éliminer les bruits parasites) ni aux couleurs du timbre de la voix ni moins encore au piano d'Edwin Fischer.

Or il se trouve que paraît aujourd'hui l'intégralité de ce concert public donné le 11 février 1954 dans l'auditorium de la RAI à Turin^[5], et cela vingt ans après le premier disque édité en 1987. La nouvelle gravure, si l'on s'en tient à ce seul lied *Feldeinsamkeit* – écoutée au même niveau sonore et sans corrections – révèle une réalité très différente. Malgré quelques imperfections (bruits parasites de l'acétate d'origine non filtrés et quelques distorsions), tout ce qu'on ne pouvait qu'imaginer des deux interprètes, connus soit par mon expérience personnelle de les avoir l'un et l'autre entendus à plusieurs reprises en concert (donc sans le truchement d'un micro ni la gravure sur un support), soit par leurs autres enregistrements, devient ici, grâce à un meilleur report, une réalité sonore infiniment plus fidèle. Je n'évoquerai de prime abord qu'un seul critère : la voix et le piano, dans une rencontre aussi rare entre un pianiste et une chanteuse d'exception, sont enfin à égalité.

Une égalité rarement respectée à ce point pour la plupart des enregistrements live ou de studio, dans le domaine du lied. Or la première édition de ce récital donnait une image très pâle et qu'on pouvait penser en retrait du jeu d'Edwin Fischer. Et l'écoute de la deuxième édition fait apparaître que le même « gommage », pour ainsi dire, avait affecté la voix d'Elisabeth Schwarzkopf. Voilà donc une première relativisation de mon écoute initiale de ce lied, due à l'infidélité de la reproduction sonore. Il était impossible dans ces conditions de se rendre compte de ce qu'écrit Elisabeth Schwarzkopf elle-même : « Je serais curieuse de savoir comment mon médium, qui déjà pour Schubert n'avait pas la richesse de celui de Lotte Lehmann, a pu répondre à son piano [celui de Fischer] dans Brahms, dont la sonorité de base est autrement profonde et centrale !^[6] » Par surcroît, le disque qui paraît en 2007 révèle que ces onze lieder de Brahms *ne sont que la deuxième*

partie d'un programme commençant par trois lieder de Beethoven et huit de Schubert[7]. Il ne s'agissait pas dès lors d'un premier contact avec le public comme je l'avais cru, mais bien d'un lied détaché de son contexte.

Contexte que nous pouvons aujourd'hui entendre, comme la seule rencontre de Fischer et Schwarzkopf dans un concert vivant, l'autre témoignage de leur collaboration exceptionnelle demeurant le célèbre enregistrement en studio de douze lieder de Schubert[8] (dont huit sont repris à Turin), du 4 au 7 octobre 1952. Quand on sait que les disques d'Elisabeth Schwarzkopf réalisés sous la direction artistique de son mari Walter Legge étaient le résultat d'un travail perfectionniste acharné – lequel a d'ailleurs éliminé beaucoup de prises qu'elle a laissé tout de même paraître après la mort de son mari –, on ne peut les apprécier de la même manière que les quelques enregistrements live de lieder que nous possédons d'elle, où tout se joue en une fois. Parmi ces derniers, on en connaît de très « prudents », si je puis dire (comme son retour à New York[9], après des années d'exclusion), mais aussi d'autres beaucoup plus engagés avec de magnifiques prises de risque, comme j'ai pu en entendre moi-même pendant plusieurs années de sa carrière et comme le disque nous en a conservé quelques-uns[10]. Mais, parmi ces derniers, pas un qui date de la pleine jeunesse de la voix et qui fasse en même temps appel à un pianiste de l'envergure d'Edwin Fischer[11].

Par souci d'examen de la fidélité du document sonore il faudrait régler ici la question de la mise en disque du live. Particulièrement en ce qui concerne la voix. Mais ce qui reste un problème de projection de celle-ci, et par là-même de hausse générale des nuances, lorsqu'elle est confrontée à un orchestre, à l'opéra surtout mais en concert également (donc que l'orchestre soit dans la fosse ou sur scène), ne l'est pas avec un seul piano et dans une salle de dimension moyenne comme l'auditorium de la RAI de Turin. A fortiori dans l'univers du lied qu'Elisabeth Schwarzkopf a au moins autant pratiqué que celui de l'opéra.

Quelles sont les raisons qui font encore l'exception de cette rencontre des deux artistes ? D'abord ce qu'ils ont dit eux-mêmes de leur métier d'exécutant.

Avant de chanter en scène, on répète, et avant de répéter, on se prépare à répéter, on apprend, on travaille à se rendre sûr de ce qu'on apprend. La mémoire, la tenue, la forme physique, la santé, même le plaisir de chanter, tout cela s'acquiert, se rénove, se travaille, oui, tout le temps. Qui veut vivre cette vie ne peut ni s'en vouloir ni s'en permettre une autre, pas même en rêve. L'évasion lui est interdite. Si, à un seul moment, on pouvait penser qu'il y a quelque chose de plus important que le chant, on ne chanterait pas. Si l'on a pour ambition de faire entendre tout ce que le compositeur et le poète ont mis dans leur oeuvre, de le réaliser pour un bref instant, mais dans la plus grande beauté et vérité possible, il y faut un engagement si constant de toutes les forces et facultés du corps, de l'esprit, de l'âme, qu'aucun autre n'est possible. Hors son chant, le chanteur est inutile. Et si le chant était inutile, le chanteur ne serait rien. Ce ne sont pas des soucis de carrière, des ambitions, des intrigues, des chagrins ou des joies personnelles qu'il ramène avec lui après la représentation pour dormir avec, c'est sa discipline, qui le suit jusque dans son sommeil. On croit qu'il vit dans son siècle ? Mais il ne sait rien de son siècle ! Il s'est cloîtré. Pour tout ce qui n'est pas son travail, il est muet et, d'abord, sourd.[\[12\]](#)

En ces temps de technique et de mécanique perfectionnées, un morceau de piano qui ne serait que « joué » (au sens purement pianistique de l'expression) n'aurait plus aucune valeur. Seul un art vécu par l'intérieur et auquel votre personnalité prend une part créatrice, reste intéressant, efficace et constructif. Il faut donc vous atteindre et vous retrouver vous-même. [...]

Si alors tu deviens humble et fort tout à la fois, tu contempleras le paysage de ton être le plus intime, et l'essence des choses : tu auras la notion de la force, de la grandeur, de la beauté, de la douceur et de la transfiguration, et aussi de la souffrance. Lorsque tu auras assumé ces archétypes, vivifie tes actes, ton art, par l'influx de tes forces et façonne tout, ensuite, au gré de ton imagination. L'image de ta beauté, de ta grandeur, de ton amour et de ta tristesse, celle aussi de ton espérance et de ta joie, s'épanouira magnifique et féconde. Tu deviendras créateur...

A ses meilleures heures, l'homme qui crée est d'essence divine. S'il ne t'est pas donné de transposer le monde intérieur de tes représentations par des créations originales, il te reste toutefois les oeuvres des grands maîtres. Elles sont pareilles à des vases prêts à capter tes influx. Ces magnifiques monuments peuvent être l'autre moitié de ta vie. Etreins-les, vivifie-les, sans leur faire violence ! Ennoblis-toi, grandis à leur contact, et prête à ces visions d'un royaume pressenti la force et la chaleur de ta vie.

Cependant ce monde pressenti, spirituel, a besoin des réalités d'ici-bas pour se manifester. Et même s'il est vrai que nous utilisons pour notre art la matière la plus spirituelle qu'il se peut concevoir, celle qui n'est déjà plus liée à cette terre (la vibration), elle aussi, cependant, doit être formée et travaillée. Le chemin est long qui va de l'archétype à travers l'âme, le physique de l'interprète et l'instrument, jusqu'à l'oeuvre musicale, - il se perd quelque chose à chacune des stations de ce chemin de croix, une parcelle seulement de l'archétype finit par se réaliser[\[13\]](#).

Si je reviens un instant sur la boucle récursive CPEA, je note que l'attitude des deux exécutants est définie par eux-mêmes dans les textes que je viens de citer. Et qu'il convient d'ajouter que l'un et l'autre ont prouvé par leur carrière une familiarité renouvelée avec les trois compositeurs de ce récital et leurs partitions. Tout cela permet de mesurer l'importance de leur rencontre vivante ce soir de 1954. Du point de vue de l'auditeur que je suis, je les ai entendus chacun en concert, comme je l'ai dit, et je connais probablement tous les témoignages enregistrés qu'ils ont laissés, soit live soit en studio.

Bien que je n'aie pas assisté moi-même à cette soirée, je peux néanmoins l'entendre et la vivre alors, en fonction de mon expérience personnelle, ce qui n'est pas le cas de la plupart des auditeurs en 2007. En ce qui concerne Elisabeth Schwarzkopf, ceci m'impose le devoir d'abolir ce que je sais pour l'avoir côtoyée dans son travail et à la ville : c'est-à-dire tout ce que l'on a pu entendre à son sujet depuis lors, notamment sur l'évolution de sa voix et de ses interprétations (jusqu'en 1979 où elle s'est retirée de la scène musicale), les écrits qu'elle a publiés, ainsi que les derniers cours d'interprétation qu'elle a donnés qui ont été fixés par l'audiovisuel^[14]. Me voilà donc reporté, plus d'un demi-siècle plus tard, à l'auditeur que je pouvais être en 1954, ce qui est une expérience très troublante que je vais maintenant m'efforcer de décrire partiellement.

Il serait utopique de parler de chacun des lieder de ce programme. Je m'en tiendrai à deux exemples.

Schubert : *Gretchen am Spinnrade*. Les deux autres versions connues de ce lied enregistrées par Elisabeth Schwarzkopf (en studio, 1952, avec le même Edwin Fischer ; en studio, 1970, avec Geoffrey Parsons) n'ont ni l'une ni l'autre cet engagement et cette présence. La première est aussi dramatique en accord avec le piano, mais donne la sensation d'une certaine distanciation, par comparaison avec le live de 1954. La deuxième n'a plus la même jeunesse vocale, compensée

par une plus grande accentuation du détail, avec une partie de piano qui est davantage d'un excellent accompagnateur. En 1954, entre hébétude et désespoir, entre accablement et cri, se joue une action passionnée dont tout le décor, le personnage absent rendu présent par celle qui l'évoque, sont d'une vérité saisissante. On imagine Edwin Fischer en public plus libre qu'en studio de déployer tout l'art de son instrument[15] et que cela entraîne Elisabeth Schwarzkopf à prendre des risques inhabituels et bouleversants pour donner libre cours à son imagination du tableau (ce qu'elle appelait elle-même sa *sängerische Phantasie*[16] et qui s'accompagne de ces couleurs vocales d'une diversité qu'elle est pratiquement la seule à avoir maîtrisée à ce point sans nuire à l'unité dramatique du morceau). Ainsi l'osmose avec le piano se double d'une osmose entre le son du mot allemand et celui du son chanté, autre phénomène qu'elle a été presque la seule à pousser aussi loin. Il semble dès lors que l'une et l'autre des exécutants s'échangent ici, dans l'instant du concert, les plus rares de leurs dons personnels. Le résultat – équilibre très difficile à atteindre dans l'interprétation de ce lied – est une véritable représentation de la scène, suggérée uniquement par le son et le sens du texte, de ce fait intériorisée et non théâtralisée.

Brahms : *Meine Liebe ist grün*. Ce lied tient beaucoup moins d'une action dramatique que d'un bref état d'exaltation passionnée, cri d'amour enivré par la nature.

Mon amour est vert comme le buisson de lilas

Et mon aimée est belle comme le soleil

Qui rayonne d'en haut sur le lilas

Et le comble de senteurs et de joie enivrée.

Mon âme a les ailes du rossignol

Et se berce dans le lilas en fleurs

Et, grisée de son odeur, jubile et chante

Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch

Und mein Lieb ist schön wie die Sonne
Die glänzt wohl herab auf den Fliederbusch
Und füllt ihn mit Duft und Wonne.

Meine Seele hat Schwingen der Nachtigall
Und wiegt sich in blühenden Flieder
Und jauchzet und singet vom Duft berauscht
Tant de chants ivres d'amour.

Viel liebestrunzene Lieder.

Ce que confirme encore la structure du morceau très bref, fait de deux strophes identiques. Le piano inscrit des syncopes permanentes entre des basses monumentales et une partie supérieure de soutien à la voix souvent enrichie d'accords. Formidable déploiement sonore que le chant affronte sans cesse dans le médium aigu et l'aigu : à elle le cri d'amour, à lui le tumulte intérieur et l'explosion de la nature. Écriture qui rapproche ici Brahms au plus près de Schumann.

Mais ce que connaissent par surcroît les interprètes est tout l'arrière plan psychologique qui sous-tend ce lied. L'auteur du poème est Felix Schumann, né en 1854, lorsque son père est déjà interné. Brahms a été son parrain. Le texte a été écrit lorsque Felix avait dix-neuf ans (1873), déjà atteint par la phtisie qui l'emportera six ans plus tard. Brahms a donc mis immédiatement en musique les paroles de son filleul, évoquant rétrospectivement à la fois l'amour de Schumann et le sien propre pour Clara, l'admiration éblouie des deux hommes l'un pour l'autre, sans compter sa tendresse pour les enfants du couple. Cette sorte d'hallucination rétrospective motive le ton schumannien, très rare dans la musique de Brahms à cette époque de sa création.

Il y a donc ici deux interprètes étroitement unis pour faire vivre les sentiments croisés de quatre personnes réelles et absentes de la représentation mais faisant flamber un véritable brasier. Et il n'existe aucun autre enregistrement, à ma connaissance, de ce lied survolté par Elisabeth Schwarzkopf^[17].

Si je réécoute aujourd'hui *Feldeinsamkeit* de Brahms, tout a changé. La beauté et

la richesse sonore du piano entoure à présent la voix d'une sorte de réverbération qui s'étend sur tout le registre de l'instrument, avec cette douceur ferme qui caractérise le toucher d'Edwin Fischer. Quant à la voix, elle a littéralement repris des couleurs, mais celles-ci, à un ou deux passages près qui le demandent, se départit peu dans ce lied d'un ton uni, avec un legato instrumental splendide, reflétant cette rêverie automnale dans la nature. Le seul rayonnement du timbre, délibérément ombré (ce qu'une mauvaise édition ne laissait pas entendre) donne une teinte quasi hymnique au lied, fidèle à l'écriture de Brahms, non moins volontairement inspirée du choral. Et comme on écoute ce disque désormais comme la restitution aussi fidèle que possible d'un récital public il y a plus d'un demi-siècle, ce début de deuxième partie, qui va enchaîner des lieder de Brahms assez contrastés pour se terminer dans l'éclat de rire de *Vergebliches Ständchen*, sonne comme une invitation au recueillement du texte et de la musique, que résumant les premiers et les derniers mots du poème : «*Ich ruhe still ... Und ziehe selig durch ewge Räume*[\[18\]](#) ».

*

Quelques remarques pour conclure provisoirement un texte qui demeure nécessairement ouvert.

Je me suis trouvé, au moment de consigner par écrit cette expérience de retour du vivant, confronté à la manière de la rédiger dans une forme qui rende compte de la pensée complexe[\[19\]](#). Cela m'est d'abord apparu comme un défi comparable à superposer le continu et le simultané, ce que peut la musique mais non la chronologie autoritaire du verbe prononcé ou écrit. Devant l'impossibilité évidente d'un pareil transfert, d'une sorte de polyphonie littéraire, j'ai compris que je devais me limiter à de continuel aller et retour, en partant d'un aspect de mon objet pour évoquer la complexité des liens reliant les diverses instances (C P E A) de l'interprétation. C'est-à-dire assumer une position centrale d'auditeur, en la faisant sans cesse rayonner vers les autres pôles, sans chercher une construction narrative diachronique impossible, mais en acceptant l'apparente imperfection d'un jeu permanent entre le diachronique et le synchronique[\[20\]](#). Mais j'ai en

même temps réalisé que le récit qu'on vient de lire n'avait finalement pris forme que dans la perspective d'un autre texte fondateur de nos travaux : celui de la relation du sujet que je suis à l'objet qui se présentait, par le biais fondamental de l'*objet transitionnel* de Winnicott, créateur d'un *espace potentiel*[\[21\]](#). Je me suis donc laissé guider dans ma rédaction de l'expérience par la référence constante aux quatre textes fondateurs de notre entreprise : Busoni, Morin, Winnicott et Lévi-Strauss.

Il est évident que mon compte-rendu de ce récital de 1954 ne peut que porter sur certains de ses aspects, pour en souligner le caractère d'événement historique d'une importance qu'on ne saurait assez estimer. Sa pleine dimension sensible apparaîtra dans son écoute intégrale, révélant un instant privilégié de l'interprétation musicale au milieu du siècle dernier, dont notre temps s'est assez éloigné pour qu'il mette en lumière – au sens propre et fort du terme – une réalité qui n'*existe* plus dans la pratique musicale aujourd'hui. Qu'on apprécie ce changement en terme de perte de mémoire ou de progrès, laisse intacte l'émotion intense qui naît de ce retour du vivant de deux artistes majeurs du XXe siècle.

Enfin mon implication d'interprète auditeur au centre de cette rencontre avec un enregistrement redécouvert s'inscrit pour moi dans une phénoménale compression du temps de l'écoute entre 1954 et 2007, ce qui ne peut être exclu de tout abord de l'interprétation. Dès lors que cette dernière est considérée comme processus, comme mouvement, il est clair que la même racine de sens affecte le mouvement et l'émotion. Le texte qu'on vient de lire est de ce fait une tentative de transcription de mon émotion singulière.

Annexe

1. Programme du disque Hunt (parution 1997)

Extraits du Récital de 1954, à Turin : Onze lieder de Brahms, avec Edwin Fischer

Feldeinsamkeit op.86 n° 2

Therese op.86 n° 1

Der Tod das ist die kühle Nacht op.96 n°1

Wiegenlied op.49 n° 4

Von ewiger Liebe op. 43 n° 1

Wie Melodien zieht es mir op. 105 n° 1

In stiller Nacht WoO 33 n° 42

Da unten im Tale WoO 33 n° 6

Meine Liebe ist grün op. 63 n° 5

Liebestreu op. 3 n° 1

Vergebliches Stänchen op. 84 n° 4

+ Six lieder de Schubert, avec Giorgio Favaretto (1952)

+ Extraits de La Flûte enchantée de Mozart (1953)

2. Programme du disque Tahra (Parution 2007)

Intégralité du Récital de 1954 à Turin, avec Edwin Fischer

Beethoven

Der Wachtelschlag WoO 129

Neue Liebe, neues Leben op. 65 n° 2

Mit einem gemalten Band op. 83 n° 3

Schubert

An die Musik D 547

Im Frühling D 882

An Sylvia D 891

Wehmut D 772

Die junge Nonne D 828

Auf dem Wasser zu singen D 774

Der Musensohn D 764

Gretchen am Spinnrade D 118

Brahms

Feldeinsamkeit op.86 n° 2

Therese op.86 n° 1

Der Tod das ist die kühle Nacht op.96 n°1

Wiegenlied op.49 n° 4

Von ewiger Liebe op. 43 n° 1

Wie Melodien zieht es mir op. 105 n° 1

In stiller Nacht WoO 33 n° 42

Da unten im Tale WoO 33 n° 6

Meine Liebe ist grün op. 63 n° 5

Liebestreu op. 3 n° 1

Vergebliches Stänchen op. 84 n° 4

3. Programme du disque Schubert enregistré en studio (EMI 1952)

Douze lieder avec Edwin Fischer (Direction artistique Walter Legge)

An die Musik D 547 *

Im Frühling D 882 *

Wehmut D 772 *

Ganymed D 544

Das Lied im Grünen D 917

Gretchen am Spinnrade D 118 *

Nähe des Geliebten D 162

Die junge Nonne D 828 *

An Sylvia D 891 *

Auf dem Wasser zu singen D 774 *

Nachtviolen D 752

Der Musensohn D 764 *

* Lieder figurant aussi dans le programme du Récital de 1954

[1] *Von der Einheit der Musik*, (1922), in *Wesen un Einheit der Musik*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1956, p. 64.

[2] Voir le dossier Présentation, « Présentation du séminaire ».

[3] Hunt Productions HUNTCD 535. Voir le programme détaillé en annexe.

[4] D'ailleurs Elisabeth Schwarzkopf évoquait elle-même dans ses souvenirs « Une soirée Brahms avec Edwin Fischer qui, je le regrette, s'est perdue » (in *Les autres soirs*, Paris, Tallandier, 2004, p. 144). Ce en quoi elle se trompait doublement, puisque Brahms comme on le verra plus loin ne constituait que la deuxième partie du récital.

[5] TAHRA TAH 617. Voir le programme détaillé en annexe.

[6] *Les autres soirs*, *ibid.*

[7] Voir le programme détaillé en annexe.

[8] Voir le programme détaillé en annexe.

[9] Carnegie Hall, le 25 novembre 1956, avec George Reeves.

[10] Notamment aux Pays-Bas en 1957 et 1967, avec Felix de Nobel ; au Festival de Strasbourg, avec Jacqueline Bonneau, le 15 juin 1960 ; au Festival de Nohant le 29 juin 1969, avec Aldo Ciccolini.

[11] Pas même le récital Hugo Wolf de Salzbourg, le 12 août 1953, avec Wilhelm Furtwaengler dont la maîtrise du piano ne peut se comparer à sa stature de chef d'orchestre.

[12] *Les autres soirs, op.cit.* p. 11.

[13] Edwin Fischer, *Considérations sur la musique*, trad. C.M. de Boncourt, Paris, Éditions du Coudrier, 1951, p. 10-12.

[14] Ils sont en effet très différents de ceux auxquels j'ai pu assister à ses débuts dans ce domaine, en 1981 à Tours, et que j'avais enregistrés pour la radio.

[15] Reine Gianoli, grande pianiste aujourd'hui disparue et disciple d'Edwin Fischer, m'a confirmé il y a longtemps, mais après la mort de Fischer, qu'aucun de ses enregistrements en studio ne pouvait donner une idée parfaite de son jeu, car il était alors affecté par la présence du micro.

[16] Si imparfaitement qu'on puisse traduire le mot allemand *Phantasie* par « imaginaire chantant ».

[17] Qu'elle semble d'ailleurs avoir peu chanté en concert, peut-être pour cette question de medium qu'elle pensait, à tort ou à raison, moins solide que le reste de son registre, bien qu'il n'en paraisse rien ici. À la question que je lui avait posée un jour, pourquoi elle chantait si peu de lieder de Schumann, elle m'avait répondu dans le même sens, que son medium n'avait « pas encore » la fermeté nécessaire.

[18] « Je repose paisible ... Et parcours, heureux, les espaces éternels. »

[19] Voir le texte d'Edgar Morin, dans le dossier « Lectures croisée ».

[20] Voir le texte de Claude Lévi-Strauss, dans le même dossier.

[21] Voir le texte de D. W. Winnicott, toujours dans le même dossier.