

Une première expérience de discographie comparée

Le texte qu'on va lire retrace et résume l'expérimentation menée autour des lieder de Brahms et de Schubert[1]. Il est fondé sur les diverses étapes d'écoutes individuelles et collectives, les débats autour des analyses des poèmes et des partitions, les diverses approches croisées de la discographie comparée, nous plaçant progressivement en interprètes des œuvres et de leurs versions.

À partir des premières écoutes, les objectifs se sont dégagés peu à peu : débats autour de concepts dessinant peu à peu les contours théoriques de notre réflexion. J'ai rassemblé et résumé les notes prises au cours de la première année, dans l'effervescence d'échanges en tous sens, sans qu'il soit possible de singulariser la participation de chacun. D'où les citations sans signatures qui apparaissent en italique : propos tenus en direct et consignés hâtivement.

Faisant suite à cette synthèse, cinq contributions pratiques offrent un aperçu des travaux dans leur phase expérimentale. Soit trois articles qui se présentent sous la forme de notes analytiques peu rédigées[2] ; les deux autres développent plutôt un retour permanent sur des problématiques de fond, notamment sur les notions de jugement critique, de clôture et de narcissisme[3]. Ils représentent ainsi pour le lecteur une autre approche, à laquelle ont pu s'adosser nos travaux ultérieurs.

1. De l'écoute partagée aux premières idées de méthode

La démarche choisie consistait à commenter en détail chaque version des lieder, comme immersion sonore ouvrant une réflexion générale sur l'interprétation. Le projet était moins de fixer des orientations précises, que de réagir de manière sensible à l'objet musical, seul vecteur de notre recherche.

Dès les premiers échanges, la richesse du sujet impliquait de mener en parallèle plusieurs objectifs, en définissant pour chacun les modalités de recherche.

Notre objet d'étude

Le support disque délimite à lui seul un périmètre de recherche à comparer avec le concert (visualisation des gestes, rapport avec un public...) De plus, les conditions d'enregistrement *live* ou en studio ne sont pas neutres et constituent également un paramètre important. Après de nombreux débats à ce sujet, le groupe a finalement décidé de différer le recours possible à des sources aussi diversifiées, d'une étude trop complexe, pour s'en tenir à l'objet disque. De même, un projet d'histoire de l'enregistrement a paru prématuré, sans être écarté pour autant. En 2007, le sujet a été repris, à propos des prises de son *live* ou en studio ; de la numérisation d'enregistrements analogiques, les transferts modifiant parfois de manière considérable les sources sonores[4].

Éléments pour une histoire de l'interprétation

À partir de disques s'échelonnant de 1904 à nos jours[5], devons-nous envisager une relation possible avec une histoire générale de l'interprétation (technique vocale, traditions stylistiques, écoles de chant...) ? Là encore, le périmètre a été réduit aux références sonores des lieder. Il est apparu rapidement que l'objectif fondamental de notre démarche consistait à faire émerger des problématiques évidemment relatives à l'histoire de l'interprétation, sans prétendre pour autant à une recherche documentaire exhaustive en ce domaine.

Éléments pour une méthode d'analyse

Pour aborder les différents types d'interprétation dans les lieder, une grille analytique a été aussi proposée, en discutant chaque fois la pertinence de ses composantes : la vocalité (technique vocale, timbre, diction et prosodie...), le rapport texte/musique (global et de détail), le rapport chant/piano. Très vite, a émergé la question de l'analyse : quelle est la part de l'inanalysable ou l'inanalysé, dans notre démarche ? Cela touche plus particulièrement des paramètres difficilement quantifiables : la vocalité (ou « grain » de la voix), le timbre, les modes de présence (investissement énergétique, le rapport à l'égo du chanteur...).

2. Objectifs liminaires

Ces premiers constats menaient à manier autrement l'analyse de l'œuvre, en interrogeant l'histoire de son interprétation et son statut dans sa relation à l'interprète. Problématique qui trouve actuellement un écho grandissant. Car la recherche universitaire se préoccupe de plus en plus du sujet, avec l'introduction récente en France des *performance studies*, partant notamment d'une analyse des gestes instrumentaux et faisant l'objet d'une modélisation quantitative des choix d'interprétation.

Ensuite, se confirmait notre intuition de la complexité des paramètres liés à l'activité interprétative. Les angles d'approche se sont multipliés. Parallèlement à des considérations relativement traditionnelles, portant sur le rapport piano/chant ou les prises de libertés des interprètes par rapport au texte, sont apparus des questionnements plus subtils au regard de la littérature analytique courante. Ils recouvrent d'autres champs d'étude :

-la dimension psychologique dans le rapport de l'interprète à sa voix (volonté

de maîtrise ou plus grand lâcher prise, plaisir d'écouter son propre timbre...) et dans son rapport au public (égotisme d'un faire valoir ou au contraire humilité au service d'une oeuvre...).

-la vocalité et ses idéaux implicites de bel canto, tant au niveau technique que stylistique. Les diverses manières de conduire les ports de voix, d'utiliser la voix de tête ou bien de traiter le vibrato (vitesse, amplitude) s'inscrivent dans des contextes historiques et esthétiques particuliers, pas toujours aisés à intégrer dans l'analyse. Ainsi, à plusieurs reprises, certaines versions du début du XX^e siècle ont d'abord déclenché des phénomènes de rejet (problèmes de justesse, de diction, de vibrato trop large...) Plusieurs écoutes se sont avérées parfois nécessaires pour réviser notre perception première.

-la relativité de nos jugements esthétiques, fluctuant au cours des écoutes répétées ou selon l'ordre d'enchaînement des versions. L'écoute pouvait-elle vraiment représenter un paramètre à part entière dans l'analyse d'une interprétation, à partir de critères objectifs ? Bien au contraire, cette écoute évolutive donnait naturellement sa place à l'auditeur, dans l'évaluation. La question a fait naître notre idée d'une chaîne interprétative[6]. Et pourtant certains paradoxes demeuraient : en dépit de la beauté incontestable d'un timbre ou d'un phrasé, certaines versions ne parvenaient pas à nous toucher ; inversement des imperfections techniques, voire une qualité vocale discutable, semblaient transcendées par l'ineffable d'une présence. Comment rationaliser ce qui ne semble pas pouvoir l'être, et, dans un tel contexte, qu'est-ce qui fait réellement « œuvre » ? La partition, son exécutant, son auditeur ? À ce stade, il apparaissait donc que c'était bien l'ensemble du dispositif œuvre/compositeur/auditeur qui était à prendre en compte.

3. Stratégies d'écoutes

Elles se sont diversifiées progressivement :

Le global et le détail

Certains chanteurs pensent l'œuvre en terme de globalité ; le problème est alors de faire en sorte que cette globalité ne soit pas simplifiante : réussir un équilibre entre le statisme et le mobile, entre le planant et l'agité... Certains partent du détail, s'installent presque dans le maniérisme. On souligne chaque mot au dépend du phrasé mélodique, le miniaturisme l'emportant sur la conduite générale. Maniérisme qui renvoie souvent à une volonté de faire valoir, sous-estimant l'intelligence musicale de l'auditeur (prosodie forcée ou effets expressifs outrés). À l'inverse, se posait la question de la hauteur de vue. Pour certains interprètes, il est clair que l'on sait où l'on va dès la levée. Mais on peut également relever ceux qui nous invitent à une découverte du lied pas à pas, linéaire, par rapport à d'autres qui nous le donnent comme une évidence à écouter, et que l'on a tout prévu avant de commencer

.

Le rapport piano/chant

Pianiste et chanteur partagent-ils la même analyse préalable ? Dans quelle mesure est-il possible d'appréhender le travail antérieur à l'exécution ? Certaines versions donnaient l'impression d'une grande évidence, d'autres nous échappaient davantage. Questions qui sont elles-mêmes dépendantes du contexte historique. Dans les enregistrements les plus anciens, une vision du lied proche de l'opéra semble prédominer (pianiste assigné à un simple rôle d'accompagnateur, vocalité extravertie...). Plus tard, s'affirme la vision chambriste : le pianiste pouvant aller jusqu'à se distinguer du chanteur.

Le compositeur et son œuvre

Alors que Schubert semble laisser de la place à l'évènement, Brahms est verrouillé d'un bout à l'autre. Cette affirmation lancée dans le vif des débats réveille la part de liberté accordée aux interprètes : chez Schubert l'écriture musicale permet plusieurs approches (deuxième section du lied relevant soit d'un récitatif

dramatisé, soit d'un arioso plus contemplatif) ; chez Brahms, en revanche, la continuité du discours et l'orientation harmonique soudent un ensemble, moins malléable en apparence. Qu'en est-il, dès lors, d'une fidélité à l'œuvre : fidélité à la volonté compositeur ou bien fidélité à la trace matérielle que laisse la partition ? Ou bien encore fidélité de l'interprète à lui-même : ses intuitions, sa musicalité, censées prolonger l'élan créatif du compositeur ?

4. Vers la chaîne interprétative

Un objet mouvant.

Deux approches complémentaires se dessinaient **à présent** : la prise en compte de données objectives, historiques et stylistiques, pour affiner les critères d'évaluation ; et une écoute plus subjective, critique, polarisée sur l'objet sonore en soi. *L'interprétation d'une œuvre est un objet mouvant. Impossible de trouver une norme expressive historique, il y a trop de personnalités différentes à la même époque. Mais on peut rechercher, par exemple, ce qui était toléré ou pas, déterminer des mouvances, des écoles. Pour autant, le pouvoir de l'interprétation demeure : L'effet de conviction, chez les plus grands interprètes, me fait adhérer à une vision de l'œuvre ne correspondant pas forcément à ce que j'en attendais et révéler des aspects que je ne soupçonnais pas.*

Et c'est à partir de cette expérience d'altérité, que les débats se sont décidément orientés, dans toute perception de l'œuvre, vers le rôle actif de l'exécutant, mais aussi de l'auditeur.

L'acte d'interpréter

L'interprète est cet acteur paradoxal, soumis à une partition fixée (musique savante notée) qu'il sert et ne conteste pas, mais aussi sommé de choisir en elle un trajet particulier, un tempo, c'est-à-dire une certaine façon de laisser filer le paysage ou de s'y attarder. Pouvoir extraordinaire de cet étrange personnage : entre

l'alchimiste de prestige et le serviteur qui ouvre la porte...

Autre aspect fondamental : la question du sens. Les propos de Paul Ricoeur donnent à penser: « Les véritables significations sont indirectes ; je n'atteins les choses qu'en attribuant un sens à un sens. Tout reste à faire alors pour fonder une théorie de l'interprétation conçue comme intelligence des significations à multiples sens[7] ». Entre « l'alchimiste », les stratifications du sens et l'écoute participative de l'auditeur, se profilait dès lors une vision plus claire de l'interprétation en acte, comme processus d'élaboration.

Enjeux psychiques de l'interprétation

Enfin est évoquée la spécificité de lectures psychanalytiques par rapport à l'interprétation musicale. *Dans les deux cas, la démarche commune consiste à donner sens, mais la psychanalyse fonctionne comme une série d'associations, interprétables dans le même langage, ce qui n'est pas possible en musique.* Néanmoins, il apparaît que certains concepts psychanalytiques peuvent fournir des clés. Par exemple, chez les chanteurs plus particulièrement, se pose la question du narcissisme. À propos d'Elisabeth Schwarzkopf : *L'interprète chante à son miroir, elle s'écoute, on l'écoute se contemplant. La beauté de sa voix est le résultat d'une construction.*

Ainsi, l'interprétation met en acte un mode de liaison au monde : *Quand j'aime une interprétation, j'aime un rapport, une attitude de vie qui la traverse.*

Elle se déploie dans une chaîne reliant le compositeur, l'exécutant, mais également l'auditeur ; elle invoque, pour chacun d'eux, *la source même du désir de musique ; avec ses corollaires d'Idéal du moi, d'omnipotence, de narcissisme...* Cet aspect du problème a entraîné le recours à certains textes de Freud et de Winnicott, entre autres[8].

Le périmètre de l'œuvre.

À partir d'une œuvre, se tisse donc tout un ensemble de liens. Certaines

approches sociologiques de la musique étudient bien les nombreuses médiations entre l'objet et le récepteur, soumettant le destin de l'œuvre aux aléas des pratiques sociales, éditoriales, organologiques...Ce qui élargit le périmètre de l'œuvre à ses modalités d'appropriation, sans cesse évolutives. Mais cette lecture ne peut se suffire à elle-même. *Le but devrait rester tout de même d'interroger la relation du sujet récepteur à l'objet sonore et de tenter de comprendre de ce qui se joue là, en évitant la simple adhésion (j'aime, je ne sais pas pourquoi) ou le simple rejet (je n'aime pas, je ne sais pas pourquoi).*

Cette étape de la réflexion a été décisive. À partir d'une discographie comparée, pouvant relever d'une sorte de tribune des critiques de disques, le groupe en était arrivé maintenant à relativiser l'intérêt d'un jugement de valeur. Il devenait aussi nécessaire de décentrer la notion d'œuvre, au-delà de la seule partition, pour l'inclure dans l'ensemble d'une chaîne interprétative (CPEA[9]).

Nous nous sommes alors engagés dans une nouvelle expérience, qui fait l'objet du dossier Berlioz. Sur un objet unique, cette fois, la vidéo de la représentation au Festival de Salzbourg (1999) de *La Damnation de Faust*, chacun de nous a écrit un texte personnel d'interprète spectateur/auditeur, en se fondant sur des critères de son choix. Ces textes ont ensuite été discutés et harmonisés dans nos séances de travail.

[1] Voir le fichier « Liste des lieder enregistrés ».

[2] Voir les fichiers « *Am Meer* de Schubert (Hélène Pierrakos), « Proposition d'analyse de *Am Meer* » (Sylvie Pébrier), « Lecture comparée du poème et de la musique dans *Am Meer* » (Rémy Stricker).

[3] Voir les fichiers « À propos des versions de *Feldeinsamkeit* » (Sylvie Pébrier) et « Interpréter *Feldeinsamkeit* » (Rémy Stricker).

[4] Voir les articles de Rémy Stricker « Le retour du vivant » et « Timbre et fidélité », à venir.

[5] Voir le fichier « Liste des lieder enregistrés »).

[6] Sur le modèle de la *boucle récursive* d'Edgar Morin ; voir à ce sujet le dossier « Présentation ».

[7] Paul Ricoeur, *De l'interprétation*, Seuil, 1965, p. 33.

[8] Voir le fichier « Présentation du séminaire ».

[\[9\]](#) Sur le qualificatif CPEA, voir le fichier « Présentation du séminaire ».