

Le chant polyphonique (partie 1)

Par Peter Phillips – Chef du chœur Tallis Scholars

Les doutes de Brodsky concernant les *Cantos* d'Ezra Pound pourraient s'appliquer à bien des interprétations démodées de polyphonie où l'on prend un morceau de musique en apparence simple, voire élémentaire du point de vue de la technique et relativement naïf dans son expression, et qu'on s'évertue à vouloir le sublimer: les *forte*, les *piano*, *rubato*, *crescendo*, *diminuendo*, le sens du texte. Et c'est la simplicité – celle qui peut pourtant conduire à de magnifiques résultats – qui risque fort de se retrouver anéantie.

La réflexion qui suit s'intéresse surtout à éviter les interprétations ennuyeuses, bien plus que les mauvaises. On pourrait les confondre, mais ce sont pourtant deux choses différentes. En détruisant la clarté des lignes, la mauvaise interprétation témoigne d'un manque de respect envers la nature même de la musique, qui contraint l'auditeur sensible à quitter la salle sur-le-champ. L'interprétation ennuyeuse, au contraire, montre un peu trop de respect, au point que le chant manque de couleurs: les choristes essaient de donner à leur voix un ton Renaissance, ne chantant qu'à mi-voix pour essayer de créer un mélange réussi.

Je n'ai pas grand-chose à dire à ceux qui s'adonnent au premier type d'interprétation, moins présent aujourd'hui qu'il y a une quarantaine d'années. J'ai sans doute dit tout ce que j'avais à en dire en prônant, largement et aussi souvent que possible, la nécessité de toujours viser la clarté. Ceux qu'on rencontre le plus souvent, ce sont les ennuyeux, si sûrs d'eux qu'ils en viennent à détourner subtilement n'importe quel public de la musique, lui laissant croire que la polyphonie est simplement jolie. Il est d'ailleurs facile de penser que

la musique de la Renaissance n'est que pure beauté, sans plus. Que pourrait-on vouloir d'autre? Ne plaçons-nous pas toutes nos bonnes pensées et nos vœux les plus chers dans la religion? C'est sans doute dans ce but qu'on a créé sur mesure cette musique ancienne, non? Mais ceux qui pensent ainsi oublient que la musique sacrée était, pour la plupart des compositeurs que nous avons sélectionnés, la seule qu'ils composaient, tandis qu'aujourd'hui, la composition de musique sacrée est rare et ne représente bien souvent qu'une toute petite partie de l'œuvre d'un compositeur. Mais pour les compositeurs de la Renaissance, la musique d'église était leur seul moyen d'exprimer leurs émotions positives, négatives ou passionnées. Ils n'étaient peut-être pas aussi versés que nos contemporains dans l'auto-analyse et ses complexes anxiogènes, mais dissimulaient à coup sûr une complexité qui dépassait la simple beauté.

Je vais m'efforcer ici d'aborder les aspects pratiques de la clarté sonore du chant polyphonique. Mes propos ne concernent pas les chorales répétant et se produisant avec un accompagnement instrumental quel qu'il soit – piano, orgue ou orchestre : dès lors que des instruments entrent en jeu, la moitié du travail est déjà faite pour les choristes, qui ne sont plus vraiment au cœur des choses, et dont les chances de s'épanouir en tant que groupe diminuent considérablement. Tout chœur qui aspire à un certain niveau d'exigence se doit au minimum de chanter *a cappella* – le travail de la chorale leur semblera ensuite un jeu d'enfants. J'ajouterais même qu'ils devraient, au moment des répétitions, envisager de chanter les œuvres de Palestrina de la même manière qu'un pianiste jouerait du Mozart, avec le souci du détail. Chacun dans leur domaine, ces deux compositeurs ont écrit le même genre de musique qui requiert une absolue précision pour que justice leur soit rendue. La texture de leurs œuvres reposant sur la clarté, le moindre petit écart est aussitôt amplifié. Les interpréter comme il se doit implique de relever le défi ultime de leur difficulté technique. Il existe bien évidemment

des musiques plus difficiles à jouer que celle de Mozart, et des chants chorals plus difficiles à interpréter que ceux de Palestrina, mais ce qu'on acquiert en apprenant à manier la texture parfaite des œuvres de ces deux compositeurs devient précieux pour tous les autres répertoires.

Petite histoire des pratiques récentes

En matière de composition musicale, peu de choses sont plus éloignées l'une de l'autre que la manière d'aborder la répétition de la polyphonie des amateurs et celle des professionnels. Chez les amateurs les plus extrêmes, on considérera la polyphonie comme un ajout à la «musique chorale» plus récente, un chant probablement interprété par des gens incapables de lire la musique et dirigés par des maestros qui ne savent s'exprimer qu'avec outrance et égocentrisme. C'est une opinion qui s'est en effet répandue depuis le XIX^{ème} siècle avec l'apparition des partitions musicales dans les répétitions de chant choral. Le caractère réservé de la polyphonie – son manque de mélodies accessibles et d'une harmonie chromatique enthousiasmante – est également perçu comme un souci. La multitude de notes ordinaires dans le motet polyphonique le plus simple nécessitera à elle seule des heures de répétition pour les chanteurs qui n'ont pas l'habitude de déchiffrer la musique, ce qui risquera de prendre le pas sur la délicatesse de la pièce et de la tuer dans l'œuf. Du côté des professionnels à l'inverse, on considère que les notes sont tellement faciles que les répéter est presque inutile, ce qui risque au contraire d'empêcher les chanteurs de prendre vraiment conscience des points les plus délicats de cette musique, tuée cette fois-ci dans l'œuf par manque de considération. Dans le chant choral amateur, les répétitions sont perçues comme de formidables moments de rassemblement à la durée extensible. Pour les professionnels en revanche, les répétitions n'ont de valeur que dans la

perspective du prochain concert et sont surtout vues comme un mal nécessaire. Mais finalement, peu importe le chemin emprunté, quand débute le concert, nous nous retrouvons ironiquement tous au même point: fini le temps des simagrées, des encouragements ou des mises en garde. Tout ce qui compte désormais c'est la justesse des notes et les émotions que les chanteurs auront réussi ou non à y insuffler.

L'idée démodée que les chorales ne sont que des troupeaux de moutons qui ont besoin qu'on les guide, et que leurs chefs de chœur sont des héros romantiques, a peu à peu disparu. Les chœurs de chambre chantant *a cappella* sont de plus en plus répandus, et leur valeur davantage reconnue. Il me semble désormais établi que les *Tallis Scholars* ne sont pas des amateurs, et que je ne suis moi-même pas un héros romantique. Il nous arrive toutefois encore de ne pas être pris autant au sérieux qu'un orchestre (d'où le titre de ce livre [N.D.T. *What We Really Do*], littéralement «Ce que nous faisons vraiment»), sans doute parce que, comme je l'explique plus loin, les gens ont beaucoup de mal à imaginer qu'un groupe de chanteurs puisse être aussi professionnel qu'un groupe d'instrumentalistes. C'est pour cette raison que nous refusons fermement d'être appelés «chorale», et préférons le terme d'«ensemble». Non que je veuille m'étendre sur la question, mais il se trouve ironiquement que la plupart de mes chanteurs ont été formés de manière très professionnelle dans les chœurs de cathédrale, où les répétitions sont généralement trop courtes pour qu'on puisse passer en revue la totalité des chants du jour ne serait-ce qu'une seule fois. Bien des orchestres renonceraient à une telle cadence.

L'erreur que l'on peut commettre, en associant polyphonie et chorale, est de penser que la polyphonie est plus adaptée aux grandes chorales: les choses ont l'air si simple sur le papier. Mais ce n'est qu'une apparence, car cette simplicité cache l'importance pour chaque participant de garder sa ligne mélodique, et de la chanter entièrement en respectant la

cadence et avec le soutien et la projection nécessaires, comme s'il chantait seul. Même dans les musiques à quatre voix les plus simples, il n'y a aucun moyen de se cacher: ni orchestre ni orgue pour réussir à garder la note ou pour gommer les imperfections, rien pour masquer l'égarément ou le changement de ton. S'il en est ainsi d'*If ye love me* de Tallis, n'est-ce pas encore plus vrai pour son *Spem in alium* dont la vaste structure a depuis toujours attiré les chorales? Nul besoin de 250 personnes pour ce chant: il suffit de 40 (ou 80) personnes capables de chanter avec confiance des vers polyphoniques exceptionnellement difficiles. Il s'agit du test ultime pour l'antithèse de la "chorale" qu'est l'"ensemble". On a d'ailleurs, à ce jour, rarement vu cette œuvre interprétée de façon optimale même entièrement chantée par des professionnels.

Le rôle du chef de chœur a également dû évoluer pour s'adapter aux exigences de l'écriture polyphonique, pour répondre à une nouvelle façon d'appréhender le rôle des choristes. Si le "héros" autocratique façon XIX^{ème} siècle réussit au mieux à obtenir une très grande discipline quasi unanime au cours des prestations, il doit aussi faire le choix d'une musique qui lui permette d'affirmer son autorité: c'est la seule manière pour lui de réussir à justifier son pouvoir autocratique. Cela implique de trouver une musique qui puisse intégrer la contrainte des puissances sonores et des sauts, les attaques particulières et les diminuendos inopinés, les suspensions et accélérations: ce chef de chœur ne peut rien laisser au hasard pendant l'interprétation. La plupart des chorales multiplient les répétitions avant un concert, ce qui donne au chef de chœur le temps de marquer la musique de son empreinte et de l'imposer aux chanteurs. Il doit réussir à combler le temps, notamment parce que les notes sont moins difficiles que dans nombre de répertoires plus récents, et doit absolument réussir à "en faire quelque chose". Il lui faut explorer de nouveaux recoins, découvrir de nouvelles perspectives, analyser le

texte plus en profondeur pour y déceler les sens les plus cachés. J'ai vu la compétition se créer entre certains chefs de chœur mus par leur envie de percer à jour la signification des textes (notamment ceux en latin) et passer des heures à chercher comment l'exprimer de manière romantique, plutôt qu'à essayer de trouver un son choral de qualité qui serait pourtant leur meilleur atout dans bien des situations.

Cette méthode ne peut fonctionner avec la polyphonie, qui est ironiquement, malgré ses origines élitistes, fondamentalement démocratique. On devrait donc toujours aborder la musique de la Renaissance en gardant à l'esprit l'égalité qui existe entre les voix. Dans les démocraties les plus efficaces en effet, ceux qui ont le pouvoir de décider se préoccupent avant tout de ce à quoi ils contribuent. Cela irait à l'encontre même du principe de ce genre musical si les chanteurs se retrouvaient à obéir servilement à la volonté d'une personne extérieure – en l'occurrence le chef de chœur qui ne chante pas. Une interprétation satisfaisante de polyphonie ne peut venir que d'un groupe réactif de gens qui écoutent ce qui se passe autour d'eux, et qui, lorsque la musique s'y prête, viennent ensuite ajouter leur touche personnelle. Cela a des conséquences importantes sur le rôle du chef de chœur, la manière de répéter, la sécularisation de ces chants d'église, l'authenticité de la prestation, tout ce qui permet d'interpréter au mieux le chant polyphonique.

Qu'apporte vraiment le chef de chœur à la polyphonie ?

Le rôle du chef de chœur en polyphonie est ambivalent à bien des niveaux. Son souci majeur consiste surtout à poursuivre son objectif tout en réussissant, par nécessité, à se faire obéir par plus de 20 personnes à la fois, par exemple, mais à agir tout à fait différemment quand les choristes sont moins nombreux. Il doit, selon moi, déléguer une grande partie de son pouvoir à ses choristes. Il se sentira peut-être mal à

l'aise en se retrouvant ainsi pris entre l'envie de tout contrôler lui-même et le fait de laisser les chanteurs prendre les choses en main pour devenir un ensemble vocal autonome. Que ce soit chez les amateurs ou les professionnels, le chef de chœur hérite en fait de la tâche ingrate, mais essentielle, d'arbitre artistique. Les répétitions de groupes de chanteurs livrés à eux-mêmes peuvent très facilement engendrer la discorde, chacun y allant de son opinion sur ce qu'il faudrait faire. Le chef de chœur intelligent laissera libre cours à la discussion, au sujet du phrasé d'une imitation qu'ils devront tous chanter, par exemple, puis choisira le point de vue dominant et proche du sien, et l'imposera. Il permettra ainsi d'avancer, plutôt que de laisser s'installer l'anarchie. D'un point de vue purement théorique, la vraie démocratie suppose la possibilité de discuter aussi longtemps que nécessaire, mais la durée d'une répétition a ses limites, de même que la patience des gens très affairés. Pour toutes ces raisons, l'habile chef de chœur se retrouve investi d'une tâche difficile, peu conventionnelle mais essentielle : il doit avoir suffisamment d'ego pour faire taire celui de tous les autres, non pas en vertu d'un quelconque droit divin, mais parce que c'est le rôle qui incombe tout simplement au chef de chœur et à personne d'autre.

Les chanteurs professionnels préfèrent généralement ne pas trop avoir à répéter, notamment parce que les répétitions ont tendance à être moins bien payées. Conscients de la valeur de la répétition et confiants quant à la qualité de leur prestation, une fois lancés, ils auront à cœur d'y passer le moins de temps possible. Si leur permettre de partir plus tôt est toujours bon pour le moral des professionnels, il n'en va pas de même des amateurs passionnés qui ressentent exactement le contraire. Dans le contexte professionnel, le chef de chœur doit faire preuve de rapidité et de clairvoyance quand il s'agit de prendre des décisions, sachant que de cette manière, il aura toujours l'entière attention et la parfaite coopération des gens présents: toute autre approche remettrait

en question leur acceptation de participer à la répétition. Il peut arriver qu'un chanteur averti s'oppose vivement à mes choix musicaux concernant certains points relatifs à la tonalité, au tempo, au phrasé, aux arrangements et aux altérations – mais il n'exprimera son désaccord au cours des répétitions que si son inclination naturelle le pousse à une interprétation sous-optimale. Sinon, les chanteurs professionnels auront toujours à cœur de tout mettre en œuvre pour réussir à faire ce qu'on attend d'eux, autrement dit une interprétation élégante et unique de l'œuvre du compositeur. C'est à peu près à ça que devait ressembler, selon moi, Une répétition d'orchestre au XIX^{ème} siècle, à ceci près qu'on a complètement mis à plat et reconstruit le principe d'ordre et d'obéissance. Aujourd'hui, les chanteurs savent qu'ils sont sur un pied d'égalité avec le chef de chœur, mais unissent volontairement leurs talents le temps d'un projet pour les mettre au service d'un idéal artistique.

Ma seule déception, lorsque je dirige des concerts amateurs ou semi-professionnels de polyphonie, est liée au fait que les choristes ont rarement l'expérience suffisante pour endosser la responsabilité de ce qu'ils chantent. La qualité finale de leur prestation dépendra donc entièrement de leur volonté d'acquérir cette expérience. Le simple choriste ne sera sans doute jamais prêt à prendre de vrais risques et aura toujours besoin qu'on lui dise quoi faire, selon l'habitude acquise dans ses répétitions chorales d'oratorio. Mais ce n'est pas ainsi qu'on peut s'entraîner à la polyphonie: il est impossible d'indiquer la nuance précise de chaque note, le contour exact du phrasé de chaque point, une structure fiable du déroulement de la musique que le choriste typique, armé de son petit crayon, pourra noter dans un coin de la feuille et reproduire avec précision à chaque prestation ! Quiconque a déjà essayé d'établir le plan détaillé de la dynamique d'un motet de la Renaissance sait à quel point le procédé est chronophage et contre-productif. Les phrases qui, sur le papier, donnent l'impression d'être fortes au début et d'aller

diminuendo avant de laisser place à une autre série obéissent rarement à des règles aussi claires dans le feu de l'action. Peut-être que cela marchera dans une certaine mesure si toutes les partitions donnent les mêmes indications, mais on obtiendra sûrement un résultat forcé et peu convaincant. La meilleure des solutions est encore de laisser les choses se faire naturellement.

L'histoire de la publication de la musique de la Renaissance reflète d'ailleurs l'évolution de la compréhension de ce phénomène. Les éditions les plus anciennes fournissaient une réduction pour piano et un ensemble de nuances détaillées en plus des partitions vocales. Lorsqu'on ne souhaite pas respecter à la lettre le ressenti de Fellowes ou de tout autre éditeur concernant l'œuvre, il est alors difficile de chanter à partir de ces éditions. On s'aperçoit que la polyphonie enregistrée par les meilleures chorales d'autrefois a très souvent respecté scrupuleusement toutes les nuances établies par les grands éditeurs de l'époque. Le *Stabat Mater* de Palestrina enregistré par le *King's College* en 1964 et les partitions éditées à la même époque par Novello en sont un bon exemple (et si l'éditeur de cette publication s'était basé sur l'important travail d'annotations effectué par Richard Wagner dans son arrangement de l'œuvre de 1848, on comprend alors à quel point il était devenu nécessaire de revoir le concept d'interférence éditoriale). À l'époque où la polyphonie a commencé à se répandre, on n'était vraisemblablement pas convaincu que le simple choriste soit capable de prendre des décisions concernant l'interprétation d'une œuvre, et la tradition voulait alors qu'une personne détenant l'autorité en la matière prenne ces décisions pour lui. Nous ne saurons jamais si cette condescendance était justifiée, car cette musique nous est désormais assez familière, notamment grâce aux efforts de Fellowes. À une certaine époque, on a admis qu'il était difficile de chanter autrement que *forte* lorsque la partition l'indiquait. Les nuances ont alors été réservées aux réductions pour piano qui possèdent quelques vertus,

notamment celle d'offrir une lecture complémentaire du morceau lorsque la partition vocale de la polyphonie comporte manifestement des erreurs. Par ailleurs, les suggestions concernant la dynamique de l'œuvre peuvent s'avérer utiles, mais peuvent tout aussi bien être ignorées. On a toutefois fini par juger cette méthode inutile (sans compter que les réductions pour piano sont devenues un luxe chronophage pour la maison d'édition reposant sur les épaules d'une seule personne) et c'est pour cette raison que les partitions qu'on achète aujourd'hui ne possèdent désormais plus aucun supplément de ce genre. Cela me convient personnellement car cela nous permet, à mes choristes et moi, de prendre les risques évoqués précédemment ; mais je me rends également compte qu'à un niveau amateur, cela peut rendre la musique plus intimidante, voire hors de portée. L'éditeur moderne pourrait faciliter l'accès à la musique de manière très simple : il lui suffirait de marquer l'accent sur les syllabes sur lesquelles il faudrait insister partout dans le texte. Cette technique permettrait, pendant les répétitions, de donner vie aux phrases immédiatement, sans que le chef de chœur n'ait besoin d'expliquer laborieusement les subtilités intrinsèques de chaque morceau de texte.

On m'a souvent demandé, avec plus ou moins d'ironie d'ailleurs, s'il fallait vraiment un chef de chœur dans une production polyphonique, question soulevée récemment avec l'arrivée de *Stile Antico*, un ensemble britannique sans chef. Il peut en effet paraître anachronique d'avoir un chef de chœur debout face aux choristes, remuant les bras et interprétant la musique. Ce qui se rapprochait le plus d'un chef de chœur pour nos prédécesseurs du XVI^{ème} siècle, c'était la personne chargée de battre la pulsation, de façon sûrement assez audible, en tapant avec son doigt ou un rouleau de parchemin sur le pupitre ou sur la stalle par exemple. J'ai déjà expliqué qu'à notre époque, avoir une personne chargée uniquement de diriger pendant les répétitions permet de gagner un temps considérable, ce qui peut ne pas forcément sembler

aussi nécessaire pendant un concert. Le tempo et le premier temps doivent être donnés au départ, ce dont un chanteur pourrait très bien se charger. Dans la mesure où il n'y a théoriquement pas de changement de tempo au cours d'un mouvement polyphonique, il ne serait pas difficile aux choristes de s'auto-diriger, il leur faudrait de toute évidence être particulièrement attentifs les uns aux autres. Cette méthode aurait le mérite, si on s'en réfère aux pratiques originelles de cette musique, d'être authentique. En effet, cela correspondrait tout à fait à l'esprit de musique de chambre de la polyphonie: toute la subtilité de la musique des quatuors à cordes réside dans la grande capacité des musiciens à s'écouter les uns les autres, il devrait en être de même pour les petits chœurs de chambre.

Comment expliquer ma présence sur scène? On sait que l'auto-direction peut très bien fonctionner, mais rarement pour des ensembles avec plusieurs chanteurs pour une même voix. Je suis certainement de trop lors des rares occasions où notre ensemble ne compte que quatre ou cinq chanteurs sur scène comme l'*Hilliard Ensemble* par exemple. Mais dès lors qu'ils se retrouvent à huit ou dix, et que deux choristes chantent la même ligne mélodique, le chef de chœur revêt soudain une toute nouvelle importance. Les deux extrémités d'une rangée n'arrivent plus à s'entendre ; les deux chanteurs qui exécutent la même partie ne peuvent se regarder dans les yeux sans tourner le dos aux autres. Le nombre de personnes accroît manifestement la difficulté d'obtenir un consensus général immédiat concernant tous les petits détails de la prestation. Il est vrai que je me retrouve la plupart du temps à seulement indiquer et maintenir la mesure, mais il y a aussi des moments où la présence du chef de chœur est cruciale: l'absence de chef conduirait en effet tout simplement à l'appauvrissement instantané de la qualité de la prestation. Même si les chanteurs ne donnent pas toujours l'impression d'avoir les yeux rivés sur moi j'ai le pouvoir, d'un simple mouvement de la main ou grâce à l'expression de mon visage, de changer ce

qu'ils sont en train de faire, qu'il s'agisse de la vitesse, de la dynamique ou de l'intensité de l'interprétation. Un geste mal calculé de ma part peut totalement perturber le flot musical ; un regard ou un geste délibéré peut accroître en une seconde la prise de risques.

Nombre de bons chanteurs estiment pouvoir faire parfaitement leur travail sans avoir à être maternés par un chef de chœur, et pensent que la musique de chambre révélerait davantage ses subtilités si on laissait aux chanteurs le soin de la présenter eux-mêmes en tant que groupe. En admettant que les conditions de la prestation soient idéales (ce qui est rarement le cas, notamment dans les églises), que chacun puisse entendre et voir parfaitement tous les autres, et que le groupe soit prêt à accepter que l'un des siens ait un rôle de meneur, alors effectivement ces chanteurs auraient sans doute parfois raison. Je crois même que l'on obtiendrait des choses très intéressantes au niveau du phrasé et du dialogue instauré par la musique. L'inconvénient c'est que personne ne pourrait juger de l'équilibre de l'ensemble, car ce meneur n'aurait, tout en chantant, qu'une vision partielle du résultat (voir mon article paru dans le magazine *Spectator*, p.320). Par conséquent, l'«interprétation», si démocratique soit-elle, risquerait vraiment de s'égarer. Je pense enfin, bien que je ne puisse parler d'expérience, qu'être à la fois responsable de sa propre ligne mélodique en tant que chanteur, et de celles du reste de l'ensemble, est quasiment une mission impossible.

Cet article est une traduction d'un extrait du livre « What We Really Do » (deuxième édition). Il est publié ici avec l'aimable autorisation de Peter Phillips, l'auteur du livre que vous pouvez vous procurer en consultant le site <https://www.amazon.com/What-We-Really-Do-Scholars/dp/0954577728>

Traduit de l'anglais par Claire-Marie Dubois (France)