

Interprète, compositeur ?

Texte, idée ?

**Réflexions pour une interprétation
créative de la musique**

par SERGIO MENOZZI

Le contenu de la revue électronique relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive des auteurs des articles et du CNSMD de Lyon.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur, le CNSMD de Lyon et le titre complet de l'article.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du CNSMD de Lyon, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

La musique est l'art qui s'exprime par l'invention de deux créateurs : le compositeur et l'interprète. L'auditeur reçoit ainsi le résultat de l'imagination de l'un, enrichi (si tout se passe comme il se doit) par la réalisation de l'autre, comme une dimension supplémentaire. Au XVII^e, XVIII^e, et encore pour une bonne partie du XIX^e siècle, un compositeur était toujours interprète, un interprète toujours compositeur. Inconcevable donc pour eux, qu'ils jouent leur propre musique ou celle de quelqu'un d'autre, de le faire d'une façon autre que créative. L'interprétation était naturellement une « re-composition ». Dans beaucoup d'œuvres de Bach, par exemple, les indications de nuance sont inexistantes, pas pour qu'on joue cette musique sans aucune nuance, mais, au contraire, pour que chacun fasse sa version, joue avec ses affects, liés à une sensibilité personnelle et unique.

À notre époque, les choses sont beaucoup moins claires. L'instrumentiste tend à rejeter ce rôle de deuxième compositeur, préférant le rôle d'exécutant.

Il existe bien évidemment des compositeurs qui souhaitent cette distanciation, leurs œuvres étant conçues, pensées, notées d'une manière si précise pour être jouées telles quelles, sans intervention autre que l'exécution de la part du musicien. Mais il en existe aussi qui considèrent la complicité avec l'interprète-créateur comme primordiale pour la restitution de leur musique. S'ils sont encore parmi nous, pour nous guider, nous faire travailler, tout va bien. S'ils appartiennent déjà au passé, il faut avoir la témérité de se lancer dans la quête de l'idée qui a précédé et donné naissance au texte. Se contenter d'une prétendue fidélité au texte signifierait dans un grand nombre de cas, appauvrir cette idée génératrice, en ignorant parfois l'essentiel ou le primordial.

On me dira : comment être certain de comprendre l'idée d'un compositeur déjà disparu depuis longtemps, sans l'avoir connu ? Comment oser se prendre presque pour lui ?

On n'est jamais certain, c'est justement une interprétation, elle peut être différente de celle du créateur, on a même le droit (le devoir ?) de se tromper. Parfois les grosses erreurs ont donné lieu à des découvertes majeures.

Lors d'un cours de György Kurtág, que je tiens pour un des plus grands compositeurs de notre temps, auquel j'assistais il y a quelques années : durant le travail d'une de ses œuvres, pour lesquelles il a pourtant toujours des exigences sans concession, il a expliqué qu'« il était préférable de se tromper en faisant quelque chose, que de ne pas se tromper en ne faisant rien ». Sous-entendu, il avait jugé que les musiciens, qui jouaient pourtant exactement le texte, n'en faisaient rien.

Ses attentes concernant une partition et une notation assez simples (cinquième mouvement de *Quintette à vent* op. 2) étaient à un autre niveau qui demandait un investissement des musiciens d'un autre ordre que la seule restitution fidèle du texte. Après avoir explicité son idée, le texte restait le même, la restitution aussi fidèle que celle précédente, mais pourtant la perception des auditeurs toute autre : une dimension, celle qui était essentielle, changeait une musique abstraite en une autre bien plus claire et humaine.

Une des difficultés auxquelles se trouve confronté le musicien, et qui peut ne pas être saisie et prise en compte par celui qui ne réfléchit pas en compositeur, – le compositeur est forcément et profondément concerné par ce dilemme – est la simplicité de la notation de notre musique, celle du passé, mais aussi celle de notre temps – même si cette notation est devenue bien plus complexe – par rapport à la complexité de la musique qu'on veut noter. De là le malentendu que je définis comme une confusion entre mètre et rythme. On peut, et il arrive fréquemment, appauvrir sensiblement le rythme, le rendre uniquement métrique, à cause justement de cette manière « simplifiée » de le noter.

Quatre doubles croches ne peuvent pas toujours (presque jamais) être la division de quatre valeurs égales contenues dans une noire. Selon le contexte et la fonction de chaque note (appoggiature, de passage, liée ou détachée de la suivante, dissonance avec une autre voix, etc.), leur importance, y compris leur durée, ne sera pas parfaitement égale. Vous pourriez imaginer une valse de Vienne avec la mesure divisée en trois temps égaux ? C'est pourtant de cette façon qu'elle est notée. Et les partitions de jazz, qu'on écrit avec des croches mais qui se jouent inégales, presque ternaires.

Une surface perçue parfaitement lisse à l'œil nu, se révélera, vue au microscope, avec plus ou moins d'aspérités, selon la matière. Et une goutte d'eau transparente et immobile, grouillant de matières vivantes et de particules diverses.

Le texte musical est de l'ordre de l'œil nu, la musique imaginée par le cerveau du compositeur (consciemment ou inconsciemment, peu importe), de celui du microscope le plus élaboré. Le mètre c'est l'œil nu, le rythme le microscope. La même chose à une certaine échelle, mais pas à une plus fine.

Un jour je discutais avec un collègue compositeur suisse d'origine centre-africaine. Il avait entrepris un travail consistant à noter, par la notation conventionnelle, les rythmes qu'il avait enregistrés dans les pays de sa culture d'origine. Il me disait avoir dû finalement admettre l'impossibilité de cette tâche. La notation n'était « pas assez précise » ou « trop complexe » pour rendre compte de la finesse du rythme tout en restant naturelle et humaine, comme on pouvait l'entendre dans ses prises de sons.

Je suis convaincu que les rythmes de la musique occidentale, sont aussi finement pensés que ceux d'autres cultures, l'erreur, leur banalisation, vient de cette « faiblesse » de la notation, pas adaptée et pas conçue, d'ailleurs, pour une prise à la lettre stricte. La marge de manœuvre paraît minime, mais elle est essentielle à une restitution fidèle de l'idée. Il y a des créateurs qui laissent cette marge assez grande, d'autres qui affinent davantage le texte, réduisant la marge, et, sans doute, d'autres encore qui sont allés trop loin, comme en a fait l'expérience ce compositeur suisse-africain ; même dans ce cas l'intelligence de l'interprète doit saisir l'idée par-delà le texte, et la « traduire » pour obtenir la restitution la plus fidèle.

Une autre difficulté pour l'interprète que j'aimerais évoquer, est liée au sens d'une œuvre en rapport au temps et au lieu de sa conception et de ses premières exécutions. Jouer telle œuvre comme on la jouait à l'époque de sa création, est certes intéressant d'un point de vue historique, mais il me semble que, notre sensibilité, notre entourage, notre vécu n'étant plus du tout les mêmes qu'à l'époque en question, il serait plus juste d'en donner une « traduction » qui tienne compte de cet écart de culture.

Une traduction indispensable pour que le sens – l'essentiel – et la pensée soient restitués, par fidélité envers le créateur. Encore une fois, la fidélité au texte ne suffit pas (plus ?) à rendre conscientes les finalités du compositeur.

Nous n'avons pas le droit de réduire les chefs d'œuvres de Mozart, par exemple, à une jolie musique, de beaux thèmes, des harmonies douces, agréables à écouter en musique de fond. Ce qui voulait être exprimé était plus clair pour les auditeurs de son temps. Une dissonance, un *fortissimo*, un coup de timbales ou de grosse caisse prenait assurément un sens plus fort pour un public pas encore habitué aux musiques, aux sons, aux bruits auxquels nous sommes confrontés. Si dans bon nombre de cas, on peut prétendre rétablir aisément une analogie aux sensations des auditeurs du passé (exagérer certaines nuances, certaines articulations, certains gestes musicaux, éviter par un rubato judicieux une prévisibilité qui ne l'était pas à ce moment-là), il existe des cas beaucoup plus problématiques.

Je donne deux exemples, à dessein un peu trop évidents, pour éclaircir mes propos :

La *Symphonie n°94 en sol majeur* de Haydn, intitulée « La surprise », dont le nom renvoie au deuxième mouvement (*Andante*), présente des événements imprévisibles lors d'une première écoute (soit dit en passant, une deuxième écoute enlève le sens premier de ce mouvement, pensé pour n'être écouté qu'une fois). Il faudrait d'ailleurs l'appeler « Les surprises », car pour moi cet *Andante* en comporte plus d'une : thème donné en mineur *fortissimo*, alors qu'on l'attendrait plutôt *piano*, modulation abrupte au demi ton supérieur, et omission du thème pendant deux mesures. La surprise principale est un accord *fortissimo tutti* (avec timbales et trompettes) intervenant à la seizième mesure, après qu'un thème gracieux et léger (*piano* et ensuite *pianissimo*) est exposé.

Il faut rappeler que dans les mouvements lents ou *Andante* des symphonies du temps de Haydn, les timbales et les trompettes ne jouaient jamais. Un coup *fortissimo*, à un moment inattendu, avec des instruments inusités dans ce contexte : une vraie grosse surprise pour ces auditeurs, une bien plus (trop) petite pour nos oreilles, habituées au tonitruantes œuvres du romantisme et du contemporain. Que faire pour ne pas perdre cette idée ? Difficile question.

Brüggen, pour ne citer que lui, fait jouer cet accord non pas sur le deuxième temps de la mesure, comme écrit, mais légèrement plus tôt, obtenant un effet d'inattendu assez efficace. Peut-être pourrait-on ajouter une fausse note (ou un « canard »), étrangère à l'accord parfait ? Mais il est délicat de demander à un musicien, soucieux de la perfection instrumentale et plein d'amour propre, d'assumer un tel acte.

Encore adolescent, j'ai assisté à un concert, dans les lieux de mon enfance, consacré à Gerard Hoffnung, un caricaturiste et musicien allemand, qui a passé une partie de sa courte vie en Angleterre. En plus de ses caricatures dessinées, il a réalisé des caricatures musicales, transcriptions de morceaux symphoniques célèbres qu'il a fourrés de situations humoristiques, souvent plus sérieuses et réfléchies que ça en a l'air. L'*Andante* de la 94^e *Symphonie* de Haydn en faisait partie. Le mouvement commençait normalement, puis, le timbalier s'appêtant à jouer le fameux coup de la surprise, par un geste maladroit, heurte un support où se trouvait une paire de cymbales, faisant tomber le tout dans un énorme fracas. Cette fois-là, je l'ai compris bien plus tard, c'est la seule fois que le sens de cette idée de Haydn avait fonctionné sur moi¹.

Finalement, je juge « l'interprétation » de Hoffnung bien plus fidèle à l'esprit (même si Haydn ne l'a pas écrite de cette façon et qu'il ne l'aurait probablement jamais imaginée), que bien d'autres, bien jouées, propres, respectueuses du texte, à lettre. C'est le devoir d'un interprète de changer, revisiter, retravailler le texte, pour lui redonner le sens si, pour une quelconque raison, ce sens ne serait plus assez évident.

Le deuxième exemple se révèle encore plus problématique. Nous devons nous contenter de l'imaginer, en connaissant le but du jeu : l'idée ne peut plus marcher à notre époque.

Dans une lettre à son père du 3 juillet 1778, Mozart raconte son idée pour le final de sa *Symphonie n°31* dite « Parisienne », en *ré* majeur K. 297, donnée à Paris, et pour laquelle il est allé volontairement à l'encontre des habitudes des auditeurs parisiens :

J'ai entendu dire qu'ici tous les derniers allegros comme les premiers commencent avec tous les instruments ensemble, et le plus souvent à l'unisson ; j'ai commencé le mien avec deux violons seulement, *piano*, pendant huit mesures – sur quoi arrive aussitôt un *forte* ; les auditeurs, comme je l'attendais, firent « ch » au *piano* ; puis vint le *forte*, et se mirent à applaudir².

Avant d'entamer la réflexion suivante, je voudrais encore une fois poser le questionnement de l'idée par rapport au texte. Il y a des cantates de Bach avec, parmi les instruments de l'orchestre, des trompettes. Dans une de ces cantates (peut-être dans plus d'une, il faudrait regarder de plus près), Bach se sert des trompettes (ne pouvant jouer que les harmoniques naturelles) pour les moments où les mots du texte traitent des Seigneurs, celui du ciel et celui de l'enfer. La majesté de Dieu et celle du Diable sont exprimées de la même manière, par le son éclatant des trompettes. De la même manière ? Pas tout à fait. Quand il s'agit de Dieu, il choisit, (comme par hasard) des accords jouables avec les « bonnes » harmoniques de la trompette naturelle, qui sont très proches du système tempéré. Quand, par contre, c'est l'autre majesté, les accords contiennent les harmoniques qui ne correspondent plus à ce système (7^e harmonique trop basse, 11^e au ¼ de ton près). Quelle leçon pour les fidèles, souvent paysans illettrés. Beaucoup plus efficace que tous les prêches et sermons que d'entendre le nom de Dieu avec un bel accord juste, lumineux. Par contre le nom du Diable avec un autre qui lui ressemble par la sonorité, mais faux, strident. Les progrès – s'agit-il vraiment de progrès ? – des instruments et des instrumentistes modernes (trompettes chromatiques, musiciens qui arrivent à jouer tempéré même avec des instruments naturels) nous privent de la richesse de cette pédagogie qui passe par la musique, qui ne nécessite d'aucune explication, comprise même inconsciemment par chaque auditeur, cultivé ou analphabète. On renonce encore une fois à l'essentiel, pour privilégier l'accessoire, le « beau ».

1 Un enregistrement de ces concerts a été publié par EMI, *Hoffnung's Music Festivals* (CMS 7 63302 2).

2 Dans Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance*, vol. II (1777-1778), Paris, Flammarion, 1991, p. 335-336.

Il est arrivé, durant ma carrière de musicien d'orchestre, d'être dirigé par des chefs, de mauvais chefs bien entendu, pour qui le plus important est que tout reste « beau ». Ils peuvent aller jusqu'à atténuer les gestes musicaux qui ne rentrent pas dans leur conception du beau ; (faire jouer moins fort une dissonance, pour qu'elle passe inaperçue, réduire les nuances extrêmes, etc.). L'artiste choisit pourtant de tels procédés volontairement, il peut exprimer aussi des sentiments comme la douleur, l'angoisse, la folie, qui ne peuvent se ressentir en entendant que de beaux sons harmonieux.

Il m'est arrivé que des airs d'opéra (il y a un texte tout de même qui nous guide) parlant de guerre, de viol, de mort violente, de tragédies sonnent comme des bucoliques promenades printanières...

En tant que compositeur, il est impossible d'admettre une telle conception de l'art. La fidélité au texte est pourtant respectée, à quelques nuances près, mais l'essentiel est bafoué.

J'ai entendu un jour un philosophe (de pacotille, mais qui a eu ses moments de gloire dans les milieux médiatiques grand public et dans le milieu politique) soutenir que pour lui l'art devait toujours rester de l'ordre du beau. Quel affaiblissement du sens de l'art, qui doit exprimer les sentiments humains, des plus beaux aux plus terribles, tous les sentiments que l'artiste a besoin d'exprimer. Les artistes n'ont pas peint que des jeunes femmes nues dans des paysages idylliques ; que dire des extraordinaires peintures de Brueghel ou de Jérôme Bosch où l'on voit des créatures monstrueuses dignes des pires cauchemars ? Elles ne seraient pas de l'art ? Et le génial *Cri* de Munch, qui exprime d'une façon si troublante une extrême et douloureuse angoisse au point qu'on la ressent juste en regardant la toile, (toile qui n'a rien qu'on puisse appeler « beau »), c'est quoi sinon de l'art, du plus grand art ?

Mes choix d'interprète m'ont parfois valu des critiques de la part de quelques collègues, jamais du public, toujours disposé à se laisser emmener par la musique, sans préjugé. Il y a des musiciens qui prétendent détenir la vérité : « ça se joue comme ça », phrase que j'abhorre. Et si on demande la raison d'une telle certitude, la réponse est : « le respect de la tradition ». Quelle tradition ? Celle qui a été enseignée par leurs professeurs, qui n'est plus reliée au temps de Mozart, de Beethoven. Une fausse tradition inventée après la redécouverte d'œuvres et de compositeurs qui n'étaient plus joués depuis longtemps.

Je ne prétends pas que cette tradition soit forcément mauvaise, il arrive souvent que mes choix coïncident avec les leurs. Mais pas par hasard ou par une obéissance dogmatique à une manière standardisée d'interpréter, qui ne peut être sincère. Je comprends, et je déplore, l'obligation des jeunes instrumentistes, et de leurs professeurs, de se conformer dans le but de pouvoir rentrer dans le monde professionnel, rentrer dans les orchestres, dans d'autres structures, soumis à la décision d'un jury. Inévitable, mais ce n'est pas l'enjeu de l'Art, plutôt une forme d'artisanat. Je respecte beaucoup l'artisanat, mais si j'ai choisi la musique c'est pour être artiste. Sinon j'aurais pris d'autres voies qui m'auraient certainement autant passionné en tant qu'artisan.

Je ne parle que de ce qui me déplaît chez certains musiciens d'aujourd'hui, mais il en existe bien évidemment un grand nombre de merveilleux, qui savent réfléchir et interpréter avec une conscience de compositeur. D'ailleurs pour moi on peut être ce que je définis « compositeur » sans n'avoir jamais écrit une seule note, de même qu'on peut en avoir écrit des centaines de pages sans en être un.

Aucun des compositeurs que j'ai eu la chance de connaître, avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler et de collaborer, de près ou de loin, ne m'a reproché de lire et de redonner leur musique d'une façon trop personnelle.

J'ai été amené à jouer avec deux amis étudiants *Le temps du souffle II* de Gilbert Amy, pour violon, saxophone et trombone. Nous nous sommes interdits de travailler avec le compositeur, car un des jeunes musiciens passait avec cette œuvre l'examen final de musique de chambre dont Gilbert Amy était le président du jury. J'ai donc entraîné mes complices vers une interprétation qui visait d'abord « l'idée », rendant le texte assez souple pour qu'il intègre nos choix. On courait le risque de possibles fautes, dérapages, incompréhensions de l'imagination du compositeur. Mais on se sentait encouragés car, après un long travail, la partition, qui paraissait si abstraite au début, devenait naturellement claire.

La réaction du compositeur, à l'écoute d'une lecture de sa musique qui était légèrement différente de celles plus habituelles, fut très positive. Il se montra presque surpris et étonné de constater que sa partition ne paraissait pas « austère », selon ses propres mots.

Quand j'entrepris le travail de *Jeux* de Gilbert Amy pour saxophone soprano seul, quelque temps après, j'ai donc pris le parti de continuer dans ma démarche. Cette œuvre est particulièrement adaptée à une interprétation créative, sa conception étant de nature à laisser une grande liberté à l'exécutant, même si la version pour saxophone, par rapport à la première pour hautbois est déjà réalisée par le compositeur. La pièce comporte une douzaine de séquences, appelées « tropes » et « répons », à ordonner selon certaines règles indiquées par le musicien. J'ai voulu tenir compte des préoccupations qui me tiennent à cœur dans mes propres compositions. Une chose primordiale pour moi est la forme. Le parcours devait donc constituer pour moi une forme très élaborée, de l'ordre d'une dramaturgie. Voici qu'un deuxième compositeur devait se glisser entre le premier et l'instrumentiste. Une fois le parcours défini, un des autres éléments de ma pensée musicale est ce que j'appelle la « rhétorique ».

Je suis certain que cette notion, de première importance dans la musique baroque et classique, reste dans nos racines culturelles, peut-être inconsciemment, même si elle n'est plus sujette à l'enseignement général et qu'on hésite à utiliser ce mot de nos jours. J'ai donc pensé les gestes musicaux qui constituent « Jeux » comme des « figures de style » pour exprimer des affects associés. Ma « dramaturgie » se trouve renforcée, la partition n'est plus que de la musique, mais aussi un texte ou du théâtre joué avec des sons. Difficile à croire, mais mes réflexions qui semblent d'ordre conceptuel et spéculatif, comme on me le reproche parfois, m'ont énormément aidé à la mise au point de cette partition particulièrement difficile. Et encore une fois, le compositeur, bien que ressentant que mon interprétation était plus éloignée de son imagination première que d'autres, m'a témoigné son approbation, convaincu et satisfait.

Pour terminer, je voudrais aborder deux autres facettes, souvent sous-estimées par les instrumentistes, mais importantes pour l'interprète créatif : la cadence de soliste dans le concerto classique et la transcription.

Les cadences du concerto devraient être, comme l'étaient certainement à leur époque, des moments réservés à l'instrumentiste, qui improvisait ou écrivait ses cadences pour montrer sa virtuosité ou ses autres talents. Il est rare que le musicien « classique » d'aujourd'hui soit aussi improvisateur, et, paradoxalement, ceux qui maîtrisent encore cet exercice (qui pratiquent aussi le jazz par exemple) ne se permettent pas, sauf exceptions, d'improviser les cadences, jugeant commettre un « sacrilège ». Sauf si ces cadences sont composées par l'auteur du concerto lui-même, ou par un autre « vrai » compositeur de qualité (Beethoven pour les concertos pour piano de Mozart), elles devraient toujours être composée par le soliste lui-même, ou par un compositeur s'il ne se sent pas de le faire. Jouer les cadences de compositeurs mineurs ou copier celles d'autres instrumentistes du passé ou du présent, me paraît absurde. Et se conformer obligatoirement au style, au langage de l'auteur et du temps du concerto, tel un faussaire qui ne sait peindre que les toiles déjà réalisées par d'autres maîtres, me paraît aussi inutile. Même le meilleur compositeur qui écrit dans le style de Mozart ne sera qu'un sous-Mozart.

Je préfère toujours un bon soi-même à un sous-quelqu'un d'autre. La cadence doit correspondre à la personnalité, au style, à l'époque du soliste en train de l'interpréter. Un des modèles dans ce domaine : les prodigieuses cadences que Gidon Kremer a commandées à Alfred Schnittke pour le *Concerto pour violon* op. 61 de Beethoven³.

³ Enregistré par Gidon Kremer, Orchestre de chambre d'Europe dirigé par Nikolaus Harnoncourt (Teldec, 1999).

Dans mon activité de compositeur, la transcription a une grande importance. Qu'elle soit de l'ordre de l'orchestration (du piano vers un ensemble plus ou moins grand) ou de celui de la « réduction » (orchestre vers un plus petit ensemble), elle est une vraie composition, ou une « interprétation composée » comme dirait Hans Zender⁴.

Les instrumentistes emploient le nom péjoratif, que j'ai en horreur, d'« arrangement ». Alors que le mot « transcription » contient « écriture », « arrangement » évoque un bricolage, une adaptation par des compromis, des pis-aller.

Pour moi la transcription présente une analogie avec la traduction poétique. Personne n'aurait l'idée de traduire un poème en remplaçant mot par mot, grâce à un dictionnaire bilingue. Il faut un poète pour traduire, peu importe qu'il soit bilingue, d'ailleurs. Il doit être capable de saisir le sens, l'idée, les éléments formels, etc., de les interpréter (choisir ce qu'il veut privilégier, ce à quoi il préfère renoncer) et de re-écrire un autre poème, oui un autre, qui tienne compte de l'autre sensibilité culturelle liée à la nouvelle langue. Dans certains cas la traduction peut devenir presque impossible. Par exemple, « Der Tod und das Mädchen » de Schubert, qu'on traduit habituellement par « La jeune fille et la mort », perd sa clarté en français. « Der Tod » étant masculin en allemand, le pouvoir de séduction qui opère entre la jeune fille et l'homme est évident. Peut-être que la traduction « Le jeune homme et la mort » serait plus judicieuse en français.

Pour rester fidèle au poème original (à l'idée) il faut parfois s'en éloigner, en apparence en tout cas.

La traduction de Hartleben du *Pierrot lunaire* de Giraud s'éloigne de l'original au point que si on voulait donner l'op. 21 de Schoenberg en français (pourquoi pas ?), il faudrait « traduire la traduction » de Hartleben⁵. On ne pourrait pas utiliser les poèmes de Giraud, et pas seulement pour des raisons de prosodie : le caractère et le sens ne correspondraient plus à la musique de Schoenberg.

De même la transcription musicale doit s'éloigner parfois de l'original pour garder son sens. Par exemple, un solo de cor dans l'aigu, avec un orchestre qui l'entoure, peu difficilement rester au cor dans une version pour quelques instruments. La flûte dans le grave serait bien plus adroite, laissant le cor libre pour d'autres besoins. L'écueil dans lequel on tombe facilement, est celui de rester fidèle à tout prix à l'orchestration originale ; le contexte est trop différent pour que ça soit toujours possible. Il arrive souvent de tomber sur ce type de transcription « au premier degré », pas pensée avec l'attitude d'un compositeur. On entendait une mauvaise transcription du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* pour flûte et piano, qui donnait à la flûte la première phrase, comme Debussy le fait à l'orchestre, il m'a paru évident, dès l'entrée du piano, de l'erreur commise. La première phrase aurait très bien pu être au piano, de manière à garder la flûte pour remplacer le cor avec l'accord des bois au piano. Telles quelques gouttes d'un sirop qui suffisent à atténuer l'âpreté d'une boisson très amère, ces sons de flûte suffiraient à adoucir et à rendre plus clair l'entrée de l'orchestre par le piano. Comme pour les cadences, il est toujours préférable de réaliser soi-même les transcriptions, ou au moins, de s'assurer qu'elles sont bonnes, avant de les programmer. Qu'elles existent, éditées, vendues, ne garantit pas de leur qualité.

Par ces mots je ne prétends pas, ni ne souhaite, changer quoi que soit dans la manière d'interpréter la musique. Il ne s'agit que d'un parti pris personnel, subjectif. J'aspire et j'assume, en tant qu'artiste, à la subjectivité. Je laisse l'objectivité aux scientifiques et aux savants, que je ne suis pas. Je veux juste instiller des petites parts de doute dans les certitudes qui s'imposent parfois subrepticement à nous, et qu'on ne doit pas subir aveuglement, comme on introduit une minuscule impureté dans l'huître pour lui permettre de créer la perle. Dans ces temps d'affligeante standardisation, on a le devoir, en tant que musicien, interprète, compositeur, artiste, d'en préserver l'Art. Aussi pour que jamais l'instrumentiste ne puisse être remplacé par un lecteur de CD.

4 Citons par exemple *Schumann-Fantasia*, pour double quatuor à cordes soliste et orchestre (1997), *Schuberts Winterreise*, « Eine komponierte Interpretation », pour ténor et ensemble (1993), ou *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* d'après les *Variations Diabelli* de Beethoven, pour ensemble (2011).

5 Voir par exemple la traduction convaincante en français qu'a proposée le chef d'orchestre Guillaume Bourgogne d'après Hartleben et Benoist-Méchin en 2014 avec l'Ensemble Op.Cit.

Je pense parfois à Glenn Gould : sans adhérer forcément à tous ses choix, j'admire sa manière de penser la musique, son interprétation courageusement inexorable, sans compromis. Essayons de garder à notre esprit ne serait-ce qu'une infime partie de son enseignement. Ayons l'audace de nous prendre pour le compositeur de l'œuvre que nous interprétons, elle n'en sera que mieux restituée ; c'est la meilleure façon d'honorer les compositeurs, de leur être fidèle, de leur prouver notre gratitude pour nous avoir laissé tant de chefs-d'œuvre.

Lyon, 29 janvier 2017

Sergio Menozzi, professeur de musique de chambre au CNSMD de Lyon⁶

⁶ Je tiens à remercier Aurélie Bouchard pour son aide et ses précieux conseils dans la rédaction de cet article.

