



TRANSCRIRE

JACQUES DRILLON

Jacques Drillon. Auteur, entre autres ouvrages, de *Liszt Transcripteur* et *Schubert et l'infini* (Actes Sud), de *De la musique* (Gallimard), de *Propos sur l'imparfait* (Zulma et Points-Seuil) et de *Sur Leonhardt* (Gallimard).

1. Pour un musicien, la transcription est une activité.

1.1. La transcription, au XIX^e siècle, a constitué une source de revenus pour l'éditeur comme pour le compositeur. C'est ainsi que Schoenberg¹ a transcrit pour Universal l'intégralité du *Barbier de Séville* de Rossini, ou *Rosamonde* de Schubert. (Il faut noter, à ce propos, que la Sacem admet sans broncher tout compositeur qui demande son adhésion, mais qu'elle impose aux arrangeurs un examen *en loge*.)

1.2. Il s'agissait, pour l'amatteur, de s'approprier un répertoire qui lui était refusé : la musique symphonique, le quatuor à cordes, l'opéra... Répertoire qui lui était refusé aussi bien pour des raisons d'instrumentation que de difficulté technique :

1. Arnold Schoenberg. 1874-1951. Compositeur autrichien. « *Je suis un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire* », ainsi se définissait Arnold Schoenberg, qui se considérait comme l'héritier authentique de la tradition classique et romantique allemande. La mission historique qu'il assumait consciemment consistait, après constat de l'épuisement du système tonal, à mettre fin à celui-ci, puis à bâtir à sa place un nouveau système.

on a ainsi transcrit pour piano à quatre mains aussi bien les symphonies de Beethoven que ses trente-deux sonates.

1.3. La transcription palliait donc des manques : peu de diffusion des œuvres, faute de disques, de concerts et de radios ; peu de technique (les enfants, encore aujourd'hui, jouent des adaptations simplifiées et écourtées de la *Marche funèbre* de Chopin ou de chœurs de Rameau) ; peu d'argent ou peu d'orchestres (*Le Lac des cygnes* joué par un pianiste dans une répétition de ballet). C'est le règne du « faute de mieux », du « on fait avec ce qu'on a ». C'est ainsi que ladite *Marche funèbre* de Chopin peut être adaptée pour l'orgue (à l'église), pour un orchestre d'harmonie (le 11 novembre), ou pour un duo de guitares (au conservatoire).

1.4. Cette intense activité d'arrangements, qui doit représenter quatre-vingt-quinze pour cent de l'activité totale de transcription, est sans grande signification.

2. Dietrich Fischer-Dieskau (1925). Baryton allemand. Il a mené une grande carrière lyrique tout en se consacrant au renouveau du lied allemand.

Elle n'a d'utilité qu'immédiate, et se rattache, de près ou de loin, à une transposition, et donc à ce que fait le baryton Fischer-Dieskau² lorsqu'il

chante en *mi* un lied de Schubert écrit en *sol* pour une voix de ténor – ce dont personne ne s'étonne.

Néanmoins, il ne faut pas mépriser ces adaptations. C'est grâce à elles que la musique a pénétré dans les foyers silencieux ou dans les lieux déshérités, grâce à elles que des petits enfants ont aimé leur instrument ; et, somme toute, on prendra toujours plus de plaisir à jouer à quatre mains un quatuor de Haydn qu'à l'entendre interprété par d'autres, si géniaux qu'ils fussent.

1.5.1. Lorsque Carlos Kleiber³ publia son dernier enregistrement de *Tristan* avec la très mozartienne Marga-

ret Price dans le rôle d'Isolde, la presse unanime souligna le caractère « *chambriste* » de sa vision. Sans doute parce qu'on entendait plus de parties intermédiaires que dans les versions traditionnelles, et qu'il s'était interdit le *fff* au profit d'un simple *ff*. Ce que fait Jonathan Dove⁴ dans sa réorchestration va dans la même direction, il vise le même but de clarté, mais il y va plus directement, et sans préjuger de ce qu'en fera le chef. Diviser par huit le pupitre de contrebasses, c'est aller fort et droit ! Mais il a une idée de génie : introduire un orgue dans l'instrumentarium, qui n'en comportait pas à l'origine. L'orgue lisse les tenues, enrichit les basses, récupère les voix négligées, donne de l'espace à l'environnement acoustique. Autrement dit, ce qu'il perd d'un côté, Dove le restitue de l'autre, autrement. Il rembourse en nature...

1.5.2. Pourquoi Dove a-t-il réalisé cette nouvelle orchestration ? Pour faire sonner autrement le *Ring* ? Un chef suffisait pour cette opération (cf. Kleiber). Non : il a remis ses pas dans ceux des éditeurs des XVIII^e et XIX^e siècles, qui ont publié par exemple des symphonies de Haydn pour trio avec piano, ou pour quatuor avec flûte. Dove a fait ce travail parce que monter le *Ring* original est hors de prix ; parce que les chanteurs wagnériens, capables de passer l'orchestre, sont rares et chers ; parce qu'il est devenu impossible, pour un chef normal, d'obtenir un nombre décent de répétitions d'orchestre ; parce que les

3. Carlos Kleiber (1930-2004). Chef d'orchestre autrichien, fils du chef d'orchestre Erich Kleiber. Perfectionniste et exigeant, il a limité sa carrière à un nombre restreint d'ouvrages et ne s'est jamais lié à aucun orchestre ou maison d'opéra. Son deuxième enregistrement de *Tritan et Isolde* est une référence absolue.

4. Jonathan Dove (1959). Compositeur anglais. Il a débuté sa carrière en répondant à des commandes du City of Birmingham Touring Opera de réductions orchestrales d'opéras comme *La Cenerentola* de Rossini, *La Petite Renarde Rusée* de Janáček, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Falstaff* de Verdi et surtout *L'Anneau du Nibelung* de Wagner. Par la suite, il devint compositeur, et signa notamment un grand nombre d'opéras de chambre (à cinquante ans, il en avait déjà signé une vingtaine).

maisons d'opéra modernes susceptibles de produire une œuvre pareille sont en réseau (chefs, chanteurs, agents, metteurs en scène, orchestres), et qu'il est impossible d'y entrer – il semble même qu'il faille en faire partie dès la naissance. Dans ces conditions, un metteur en scène, un chef ou un chanteur talentueux mais jeunes n'ont aucune chance de se coller avec cette œuvre-là. Et le public d'en jouir. Il faut donc opérer une coupe (sombre ou claire, comme on voudra) dans la vaste forêt instrumentale wagnérienne. Nul n'empêche le bûcheron d'avoir de l'imagination. Comme ont toujours fait les femmes face à l'adversité masculine, d'après Sollers (*« Elles ont appris à se débrouiller »*), on trouve des solutions intelligentes, commodes, économiques (l'orgue).

2. Pour l'intellectuel au sens large, la transcription est un phénomène. Différent selon qu'elle est pratiquée par un tiers ou par le compositeur lui-même.

2.1. Au niveau supérieur, on trouve des transcriptions qui sont le fait de compositeurs chevronnés.

2.1.1. La question qui se pose est : pourquoi transcrire la musique des autres, lorsqu'on s'appelle Mozart, Rachmaninov ? Pour la faire circuler, dit-on généralement. Richter le prétendait, et Brendel. C'est juste, mais un peu court : la musique de Bach circule toute seule, et plus aisément dans sa version originale pour clavier que dans la version de Mozart pour plusieurs cordes ; les lieder de Schubert occupent facilement les soirées d'une famille bourgeoise (madame chante, sa fille accompagne), tandis qu'ils découragent les amateurs, même chevronnés, dans les transcriptions qu'en

fit Liszt. Il ne fait aucun doute que le désir d'appropriation explique ce phénomène. Ou plus justement, le désir, et l'appropriation. C'est-à-dire : l'amour, et la possession. Liszt, qui fut plus don juan qu'abbé, ne peut voir de la beauté sans l'aimer, sans la désirer. Qu'il s'agisse d'un poème, qu'il met en musique, d'un paysage, d'un livre, d'une toile, d'une sculpture, il les prend, aux deux sens du mot, et les rend au monde, fécondés. Au fond le transcripteur pêche, s'il pêche, par excès d'enthousiasme. Ce n'est pas un mauvais excès.

2.1.2. Être un virtuose de son instrument incline évidemment à la transcription. « *Mon piano, écrivait Liszt, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie.* » Cette être veut tout être, cette parole veut tout dire, cette vie veut être la vie. La beauté doit donc passer par le piano – par *son* piano, et pas celui d'un autre. Je suis un pianiste virtuose ? Toute la musique, toute la poésie, toute l'architecture, deviendront piano, et c'est moi qui les ferai muter d'un état dans l'autre. Le transcripteur (et Liszt a toujours été le saint patron de la confrérie) veut bien donner, pourvu que ce soit en prenant, il veut tout donner, pourvu que ce soit en recevant. Si cela n'est pas « *concurrer Dieu* », comme dit Cioran, qu'est-ce donc ? « Réduire » toute la musique au piano, c'est limiter le monde à l'empan de ses mains, et le refaire à son image.

2.1.3. Il faut avoir transcrit soi-même pour avoir une idée du plaisir qu'on y prend. Du *genre* de plaisir. Non seulement on dispose d'une loupe plus épaisse que celle de tout le monde, hormis peut-être celle des très bons chefs d'orchestre, d'une loupe qui augmente la beauté à mesure qu'elle en grossit l'image (car le transcripteur va jusque au grain de pollen posé sur

l'extrême bord de l'étamine), non seulement on jouit du chef-d'œuvre à chaque mesure, mais on l'écrit soi-même ! On pose ses propres notes sur le papier, et ces notes sont géniales. On s'est transporté dans la peau d'un autre ; on lui vole son talent, c'est entendu, mais on y imprime sa griffe si profondément que, ce génie, on le fait sien. Relisons les lettres de Baudelaire : il était moins fier des *Fleurs du mal* que de ses traductions d'Edgar Poe. « *Mes Histoires extraordinaires* », écrivait-il souvent, comme un père porteur. Tel procède l'adolescent qui recopie les poèmes qui le font pleurer. Tel était le petit Arrau, décrit par sa sœur : « *Ma mère jouait le Rondo Capriccioso de Mendelssohn, qu'elle jouait merveilleusement. Claudio disait : j'aime tellement cela que je veux le copier ! Et il s'étalait sur le parquet, et copiait la musique, et gardait la copie dans sa chambre.* »

2.1.4. Même la douleur est délicieuse. Et de quelle douleur s'agit-il ? Du choix, du terrible choix. Parmi les verbes outils du transcripteur, « choisir » est celui dont il use le plus. Il ne peut tout conserver, et ce qu'il conserve, il ne le conserve jamais en l'état. Il est donc tenu, comme le traducteur, de faire des compromis – pour astucieux qu'il soit. De multiples solutions s'offrent à lui, entre lesquelles il doit opérer une sélection stricte.

2.2. Lorsque le compositeur se transcrit lui-même, on monte encore d'un barreau sur l'échelle de Jacob, et l'on s'approche de Dieu jusqu'à en sentir la chaleur.

2.2.1. Alors que mille tâches le requièrent, il décide de reprendre ce qui était fait déjà, ce qui semblait achevé. Mais rien n'est achevé, ni n'est inachevé. Les restaurateurs qui veulent rendre à son état primitif une église

romane transformée à la Renaissance et au XIX^e siècle, doivent-ils remonter à l'état antérieur, à l'état précédant l'état antérieur ? La musique existe-t-elle sans interprète, c'est-à-dire sans transformation ? Lorsque Bach réécrit son *Magnificat*, où est la version définitive ? C'est la dernière ? Mais en dirait-on autant des symphonies de Bruckner ? Un poème est-il plus achevé sans, ou avec sa musique ? Se souviendrait-on des sonnets de Pétrarque, sans Liszt, qui les mit en musique, et sans leur transcription pour piano seul ? Proust appelle sa servante Céleste : « *Regardez, Céleste, j'ai mis le mot fin.* » Mais lorsqu'on sait ce qu'il ajoutait au dernier moment, sur épreuves, lorsqu'on mesure la portée de ses repentirs sans fin, lorsqu'on constate que des années de travail sont nécessaires aux spécialistes pour mettre au point une édition cohérente de *La Prisonnière*, on comprend que le mot fin ne marque aucun achèvement. Pour lire *Les Fleurs du mal*, faut-il considérer la première version (1857, cent poèmes), la deuxième (1861, cent vingt-six) ou la troisième, « fabriquée » posthumément en 1868, et qui en contient cent cinquante et un ? Non, l'œuvre n'est jamais finie ; on ne connaît d'elle qu'un état. Mozart à deux mois, tétant sa mère, Mozart à dix ans, jouant au cerceau, Mozart à trente ans, planchant sur un concerto pour piano, ce n'est pas le même Mozart, et pourtant c'est toujours le même être. Telle est l'œuvre, identique et non-pareille – à jamais.

2.2.2. Si bien que l'auditeur non musicographe (il est nombreux) serait bien en peine de dire si l'original de cette suite en mi bémol est destiné aux cordes ou aux instruments à vent. Il faut comparer les années,

les numéros de Koechel, pour l'apprendre ; sérénade pour vents, K 388, 1782, transcrite pour quintette à cordes, K 406, 1787. Mais en somme, il s'agit de la même œuvre, vue sous deux éclairages différents, vivant sous des états différents, comme la vapeur, l'eau et la glace – c'est toujours H₂O. De même pour son concerto K 414 : Mozart ayant écrit des quatuors avec piano (qui pourraient très bien être, théoriquement, des transcriptions de concertos), il ne serait pas absurde de penser que ce concerto n'est qu'une élaboration plus complète d'un quintette avec piano... Alors que la réalité historique montre l'inverse.

2.2.3. Il est vrai que Beethoven se méfiait des autres. L'avenir lui a donné raison. Tout ce qui relevait de la tradition d'interprétation (appogiatures avant la tonique dans les parties vocales, ralentis automatiques...), il l'écrit en toute note. On ne sait jamais. On ne prend jamais assez de précautions. C'est ainsi qu'il transcrit lui-même, refusant à l'autre le plaisir-douleur du choix obligé, sa deuxième symphonie (pour trio avec piano), son septuor (pour trio), son quintette avec piano et vents (pour quintette à cordes) sa sonate opus 14/1 (pour quatuor à cordes), sa *Grande fugue* opus 133 (pour piano à quatre mains)... Admirables réalisations, où l'on voit que le passage d'un état à un autre ne se réduit pas à une adaptation mécanique, mais à une transformation chimique d'un langage instrumental dans un autre. Voir son art de la variation.

2.2.4. Un jour, il faut bien dire qu'une œuvre est finie. L'éditeur réclame le bon à tirer, la commande suivante pousse la précédente, mille circonstances acculent l'auteur à se séparer de son œuvre, à s'en sevrer. Mais

comme on retrouve d'anciennes amours, et qu'on renoue avec un passé qui semblait révolu, le compositeur revoit des pièces anciennes. Liszt, rompant avec son ancien « *virtuosisme* », comme disait avec mépris le poète Herwegh⁵, réécrit ses études, la fin de sa sonate, et mille autres choses. Boulez fait de même. La réécriture est une alternative à la transcription. Elle peut s'y combiner, comme dans *Notations*, composé en 1945 pour piano, supprimé de son catalogue, et renaissant sous forme de *Notations*, pour orchestre, en 1980. Parfois c'est l'échec : le *Quatuor pour ondes Martenot* (1945-1946), est supprimé de son catalogue, réapparaît en tant que sonate pour deux pianos (1948) et se trouve finalement rayé du catalogue. Parfois, la réécriture ou la transcription suivent l'évolution organologique. Les compositeurs adaptent leurs pièces pour le nouveau piano à sept octaves, Boulez reprend *Répons* dès que l'informatique, toujours en progrès, lui permet d'avancer.

5. Georg Herwegh (1817-1875). Poète allemand. La poésie fut pour lui une arme politique, révolutionnaire, un appel à la liberté dont il chanta les héros (Winkelried, Hutten). Il est l'auteur des *Poésies d'un vivant* (1841-1844) et du *Chant de la Confédération générale des travailleurs* (1863) qui appelle les travailleurs à la grève générale.

3. Telle est la grande leçon offerte par cette pratique, ce phénomène, de la transcription. Il n'existe pas d'œuvre achevée tant que le créateur est vivant. Et lorsqu'il meurt, son œuvre entière est définitivement inachevée.

extrait de la revue théâtres & musiques n°6

ISSN 1965-2623

© T&M-Paris.

T&M-Paris. 22 rue de l'Echiquier – 75010 Paris

Tél. + 33 1 47 70 95 38 – contact@theatre-musique.com