

A propos des transcriptions
et de la formule saxophone et orgue

ou

Transcription ne signifie pas trahison, même au saxophone!

"Le saxophone est sur une mauvaise voie !" (Marcel MULE)

Le répertoire du saxophone est vaste - plus de 4.000 oeuvres aujourd'hui ! - mais apparemment, il en est peu d'excellente qualité. ~~On alléguera que l'instrument est encore jeune; pour-~~ tant, la situation ne s'améliore pas. La plupart des expériences sonores, toujours les mêmes, entendues au "laboratoire" de Chicago (2) n'apportent rien à l'instrument. Le monde des saxophonistes est un monde fermé, réservé à des spécialistes en général assez peu ouverts aux autres disciplines musicales. Dans l'ensemble, le répertoire entendu à Chicago a peu de chances de convertir les mélomanes au saxophone. "Le saxophone est sur une mauvaise voie", me confia là-bas Marcel Mule. La remarque, émanant d'une telle personnalité, est grave et invite à la méditation.

Au début, les compositeurs avaient compris la vocation fondamentale du saxophone, conçu avant tout pour "chanter", grâce à sa sonorité sublime. Berlioz, rappelons-le, parlait de sa "sérénité magnifique, quasi sacerdotale". Malheureusement, les compositeurs contemporains écrivent rarement en fonction de cette aptitude fondamentale du saxophone. Notre instrument - peut-être le plus romantique qui soit ! - a eu le tort de naître un demi-siècle trop tard.

Certes, l'art évolue et l'oreille doit s'habituer à des sonorités nouvelles. Je suis conscient que l'on n'écrira plus, hélas ! un autre Concerto de Glazounow pour le saxophone ou un solo comme celui de L'Arlésienne. Mais force nous est de constater que les oeuvres actuelles manquent souvent de pureté d'inspiration et de véritable imagination créatrice. Sous prétexte de suivre l'évolution musicale, les compositeurs semblent refuser la mélodie, celle qui touche et qui atteint les profondeurs de notre être. "J'ignore si la musique contemporaine a de l'avenir, disait Rubinstein, mais j'espère que non..."

Le beau n'est pas si subjectif qu'on le prétend. Au saxophone, par exemple, la mode actuelle est aux sonorités "claires", "cuivrées". Or, la spécificité du timbre du saxophone est incontestablement d'être "chaleureuse" et "moëlleuse".

Le saxophoniste peut encore formuler une autre critique. Il a rarement l'occasion de jouer avec orchestre; le plus souvent, il est accompagné au piano. Or, les réductions d'orchestre d'oeuvres modernes au piano sont rarement "pianistiques" et la difficulté technique d'accompagnements originaux est telle que, bien souvent, s'il n'est pas virtuose, le pianiste doit renoncer...

La formule saxophone et orgue, un "mariage d'amour"!

Etant peu sensible dans l'ensemble au répertoire moderne du saxophone, j'ai tendance à préférer au duo saxophone et piano le duo saxophone et orgue. Mieux que toute autre, cette formule m'invite à interpréter, outre des partitions originales contemporaines, des transcriptions de chefs-d'œuvre anciens.

Ce ne sont pas seulement des raisons négatives qui m'ont conduit à adopter cette formule qui, par ailleurs, suscite le plus souvent l'approbation, voire l'enthousiasme, même chez les spécialistes. Ainsi François Daneels (3), qui fut professeur au Conservatoire de Bruxelles, nous invite, Pierre Matot et moi-même "à poursuivre cette expérience qui ne pourra être que bénéfique pour le saxophone". Jean-Marie Lordeix, quant à lui, va jusqu'à parler d'un "mariage d'amour" (4).

Qu'est-ce donc qui vaut à cette formule cet accueil chaleureux du public, de la presse et des saxophonistes?

Tout d'abord, l'intérêt de la nouveauté est évident. Cette alliance originale sort des sentiers battus. Ensuite, la chaleur profondément humaine du saxophone et la voix mystique des grandes orgues, mêlées dans l'ambiance de recueillement et d'indéfinissable sérénité des églises permettent à la musique de prendre une dimension totale. Cette formule devient ainsi idéale, même si elle est beaucoup plus exigeante pour le saxophoniste sur le plan de la justesse du jeu.

Je joue de l'alto, du soprano et je compte utiliser bientôt le sopranino. L'intérêt de varier les timbres au sein d'un même concert est évident. L'ensemble du public paraît être davantage sensible à l'alto, plus chaleureux. En général, les connaisseurs préfèrent le soprano, plus évocateur des instruments anciens et dont le timbre passe mieux "au-dessus" de l'orgue. Personnellement, j'estime que l'alliance de l'alto et de l'orgue donne une musique mieux fondue.

Bach au saxophone, une hérésie ?

L'interprétation en concert d'œuvres transcrites de Bach ou de Haendel suscite souvent les critiques, parfois acerbes, de certains puristes. Du point de vue pédagogique ou personnel, on ne peut contester l'intérêt évident qu'il y a, pour l'instrumentiste, d'élargir sa culture musicale et de purifier son style au contact des grands maîtres classiques. Mais tâchons de cerner les reproches qui nous sont faits.

Sont considérés comme des péchés mortels contre l'authenticité l'anachronisme évident qui consiste à interpréter des œuvres anciennes au saxophone, la transcription d'œuvres non conçues pour cet instrument, la recherche du succès facile, le risque du "pot-pourri" en mêlant au concert l'ancien et le moderne.

Je comprends très bien ces critiques et je vais y répondre. Mais ce que je ne puis admettre, ce sont les reproches de ceux qui tournent la formule en dérision sans même la connaître, ou

qui apprécient en termes dédaigneux - pour ne pas dire plus! - les transcriptions au saxophone sans jamais les avoir entendues.

En fait, du point de vue historique, il est difficile de nous reprocher de jouer des transcriptions sans, par la même occasion, condamner toutes celles qu'ont commises les plus grands interprètes-compositeurs comme Liszt, Busoni, Vieuxtemps, Servais, Ysaÿe, etc.

La transcription, une tradition séculaire

Si tant est que les bonnes transcriptions aient besoin de justifications, des avis compétents, comme ceux de Marc Honegger et de Norbert Dufourcq, étayés de données historiques concrètes, éclaircissent la question ...et nous confortent dans notre démarche.

Avant tout, entendons-nous bien sur les mots. Pour Honegger, le terme transcription revêt une double signification. D'une part, il désigne "la rédaction en notation usuelle ou remise en partition d'oeuvres musicales anciennes écrites en neumes, etc.". D'autre part, et ceci nous concerne directement, il désigne "l'arrangement ou l'adaptation d'une oeuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement". Il ne faut donc pas confondre les transcriptions avec de simples transpositions ou des plagiat.

Dès lors, une première constatation s'impose. Si le saxophoniste suit scrupuleusement la ligne mélodique originale, il ne s'agit pour lui que d'une simple transposition, la transcription devenant le fait de l'instrument accompagnateur car, de toute évidence, l'organiste doit adapter, voire étoffer la partition originale conformément aux traditions et à la pratique de son instrument.

Plus on remonte dans le temps, plus on voit que la musique notée n'est qu'une base d'expression musicale autour de laquelle l'interprète se devait de créer, en improvisant, en ornant la mélodie. A la limite, dès le Moyen-Age, il est admis que l'on emprunte un thème populaire ou grégorien pour construire une messe polyphonique par exemple. Au XVIIe siècle, le compositeur d'une missa parodie adapte en l'amplifiant une pièce polyphonique préexistante, motet, chanson, madrigal.

Les transcriptions instrumentales d'oeuvres vocales constituent une grande part du répertoire de l'orgue, du luth, de la guitare, etc. aux XVe et XVIe siècles; elles subsistent encore au XVIIe dans les pièces pour clavecin (1689) de J.-H. d'Anglebert (transcription d'oeuvres de J.-B. Lully). Les variations pour clavier, pour violon, etc. basées sur des oeuvres vocales - voyez Mozart ! - ne sont-elles pas, dans ce sens, des sortes de transcriptions ?

On sait les problèmes soulevés par l'interprétation des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, notamment en ce qui concerne les tempi et les ornements. En fin de compte, les théoriciens de cette époque en appellent invariablement au "bon goût" de l'interprète. "Lully avait une série de conventions orales que son orchestre connaissait. Mais la postérité, par manque d'écrits, a parfois taxé sa musique d'austère, faute de

connaître tout ce qui en faisait la vie. Le but principal était la beauté de la musique, dans un esprit stylistique déterminé mais assez large "(?)

Des thèmes de Corelli, d'Albinoni, de Legrenzi sont exploités par Bach dans des fugues célèbres. Il lui arrive de se "plagier" lui-même et de faire servir tel arrangement d'une cantate sacrée pour une cantate profane.

Parmi les concertos de J.-S. Bach, plusieurs sont des transcriptions - comme le Concerto pour quatre claviers - d'oeuvres de Vivaldi, qu'il admirait tant. Et que dire de la série de transcriptions pour clavecin solo d'après des concertos pour violon et orchestre de compositeurs italiens, qui apparaissent comme des études préliminaires au fameux "Concerto italien" pour clavecin ? Il serait inimaginable de refuser de les jouer aujourd'hui - même au piano ! - au nom de la vérité historique. De même, Bach a transcrit pour orgue un trio de Couperin et Haendel une gigue (qu'il a développée). Ce dernier déformait et réutilisait ses propres oeuvres...ou celles des autres ! Que n'a-t-on pas dit des "plagiats" de l'auteur du Messie !

Au XIXe siècle, de nombreuses oeuvres d'orchestre, de musique de chambre, d'orgue, de chant ont été transcrites pour piano à deux ou à quatre mains ou pour violon (violoncelle) et piano. Très critiquées par les puristes, elles ont cependant eu une réelle valeur utilitaire et ont largement contribué à la diffusion du répertoire classique et romantique, sans négliger la valeur intrinsèque de certaines d'entre-elles. Franz Liszt a été le principal "transcripteur" des symphonies de Beethoven et de nombreux lieder de Schubert pour piano. Il "arrangeait" même ses propres oeuvres en les interprétant en soliste au concert(7 bis).

Le respect de la note écrite, devenu quelque peu fétichiste au XXe siècle, est chose bien compréhensible de la part des compositeurs. Et pourtant, Olivier Messiaen, qui demandait que l'on respectât scrupuleusement les valeurs indiquées sur la partition de ses oeuvres d'orgue, s'en écartait sensiblement lui-même lorsqu'il était au clavier.

Le choix précis et exclusif des instruments concertants n'est devenu que progressivement l'objet des soins du compositeur. Encore une fois, plus on remonte dans le temps, plus on trouve d'insouciance à cet égard. Il arrive que les partitions d'orchestre elles-mêmes ne soient que des schémas, pourvus d'indications plus ou moins explicites de doublures ou de remplissages.

La polyphonie de la Renaissance, écrite en parties vocales, n'était qu'exceptionnellement exécutée "a capella"; on doublait ou on remplaçait certaines parties ad libitum, voire le tout, par les instruments dont on disposait. Longtemps encore, le chant restera le modèle que tout instrumentiste se propose d'imiter, si possible de surpasser, et ce n'est que progressivement que la musique instrumentale acquiert son autonomie.

Si Vivaldi, dans ses concertos, a maintes fois prévu la possibilité de remplacer un violon par une flûte ou un hautbois par exemple (9), en revanche, Bach écrit L'art de la fugue "dans l'absolu", laissant à l'interprète le soin de choisir l'orgue ou des instruments, voire même des voix (8). Eventuellement, Mozart remplaçait les hautbois par des clarinettes - instruments modernes à son époque - ou les ajoutait à une partition quand il trouvait de bons instrumentistes.

Que conclure de ces précédents illustres sinon que les saxophonistes qui jouent des transcriptions ne font que prolonger un usage permanent d'interprétation musicale et renouer avec une tradition à la fois pragmatique et artistique fort ancienne, qui voulait que l'on fit de la musique en utilisant au mieux les instruments qu'on avait sous la main.

A propos d'un récent enregistrement de transcriptions pour piano d'oeuvres d'orgue de Jean-Sébastien Bach

Dans sa préface au disque que le pianiste A. Weissenberg a consacré aux grandes transcriptions de J.S. Bach, Michel R. Hofmann écrit notamment ceci. "On observe actuellement deux tendances contradictoires : chez les musicologues et les musiciens "savants" la recherche, le culte quasi superstitieux d'une "authenticité" du passé qui frise quelquefois l'"anti-quarisme" pur et simple; chez les auditeurs un véritable regain d'enthousiasme pour les transcriptions (...) qui restituent l'esprit exact de l'oeuvre tout en la "modernisant" dans le meilleur sens du terme, en imaginant judicieusement, intelligemment et avec talent ce qu'aurait pu réaliser l'auteur lui-même si des moyens techniques et d'expression, apparus bien après sa mort, s'étaient trouvés à sa portée.

"L'oeuvre de J.S. Bach est tout particulièrement soumise à ces deux courants. D'une part, certains prétendent nous la restituer "telle qu'elle était, telle qu'elle sonnait de son vivant", avec les instruments et les effectifs de l'époque de sa création, comme si, en réalité, ces moyens et ces effectifs n'avaient pas été souvent un pis-aller, le compositeur n'utilisant, -et pour cause - que ceux qui se trouvaient à sa disposition. D'ailleurs, voyez la différence entre les effectifs vocaux et instrumentaux de J.S. Bach et, par exemple, de Haendel se trouvant en Angleterre et pouvant matériellement faire appel à des masses autrement importantes. Etant donné leur fréquente communauté de pensée, l'on est en droit de supposer que Bach, mis à la place de Haendel, aurait procédé comme lui et que, pour la Messe en si notamment, il aurait fait appel à des effectifs plus nombreux et plus impressionnants. De ce fait, à l'heure actuelle, une version intelligemment "amplifiée" de la Messe en si (comme celle de Klemperer pour ne citer que lui) peut paraître préférable à telle autre interprétation "musicologique" et prétendument "authentique". Je dis prétendument, car il nous est arrivé déjà bien des fois d'entendre des versions "authentiques" d'une même oeuvre du XVIIIe siècle basées l'une et l'autre sur de copieuses études et des liasses de documents "indiscutables" et pourtant très différentes, sinon contradictoires!" (cf. note 8)

Certes, ce plaidoyer "pro domo sua" a entraîné M.R. Hofmann à user parfois d'arguments assez spécieux. Plus simplement, ne peut-on pas admettre que la vision du pianiste Busoni du grand Prélude et Fugue en ré majeur de Bach - pour prendre un exemple connu - soit une chose "en soi" ? Que cette transcription - qui sonne tout autrement au piano qu'à l'orgue - mette en relief d'autres aspects de l'oeuvre ? qu'elle permette des effets nouveaux, différents de ceux de la version originale - quitte à en perdre d'autres, propres au "pape des instruments" - ? Je pense notamment à la continuité absolue de la progression de l'amplitude sonore dans la fugue, dont la dernière page prend une envolée extraordinaire chez Busoni.

Fermons cette parenthèse et revenons à notre propos avec cette assertion de Marcel Mule : "D'excellentes transcriptions font valoir le saxophone beaucoup mieux que la plupart des oeuvres écrites pour lui".

Le point de vue du saxophoniste

Lors du congrès de Chicago, au cours d'une émouvante allocution, Marcel Mule a défendu passionnément les transcriptions. Le maître déclara même que si Bach avait connu la voix lyrique du saxophone, il n'aurait pas hésité à composer pour lui. Ceci est d'autant plus probable que Bach concevait souvent la musique en fonction de l'art vocal.

Ajoutons qu'il ne nous paraît pas y avoir plus d'anachronisme à interpréter une sonate pour flûte de Bach au saxophone que les Préludes et fugues du "Clavier bien tempéré" sur un piano moderne. Clavecin et piano sont des instruments de conceptions totalement différentes et, répétons-le, la mode actuelle est à l'authenticité. Mais je pense qu'il faudra attendre encore longtemps avant de ne plus entendre du Bach ou du Scarlatti au piano dans les grands concours internationaux et dans les concerts.

Cet anachronisme est beaucoup mieux admis parce que la pratique instrumentale du XIXe siècle nous y a accoutumés. Contrairement au piano, le saxophone, qui n'a pas encore conquis sa place au soleil en musique "classique", reste victime de préjugés tenaces. Pour beaucoup, par simple méconnaissance de ses moyens et de son répertoire, c'est encore exclusivement un instrument de jazz, voire de cirque.

Monsieur J.M. Hayoz, Directeur du Conservatoire de Fribourg (Suisse) m'écrivait récemment : "Le timbre du saxophone est spécifique de genres particuliers de la musique : il invoque presque inmanquablement (par connotation, association de pensées, expériences) l'idée de la chaude sensualité qui, d'ailleurs, n'est pas du tout incompatible avec la haute idée qu'on peut se faire de certains chefs-d'oeuvre(...). A l'écoute des interprétations au saxophone de quelques pages de Bach et de baroques, on se rend compte à quel point le saxophone mérite de gagner ses lettres de noblesse dans un domaine où il risquait de faire figure d'intrus..."

Bien sûr, il faut d'abord choisir scrupuleusement la transcription. Ensuite, si l'artiste restitue le texte dans

le style et l'esprit de l'oeuvre, transcription ne peut signifier trahison. L'idéal reste toujours la beauté musicale. Ce qui est beau reste beau, si la transcription et l'interprète sont de valeur.

Professionxdevfei enoquée de conclusion

De nombreux avis autorisés nous encouragent à continuer dans cette voie. Retenons surtout celui de Marcel Mule, orfèvre en la matière. " On peut réaliser d'excellentes transcriptions qui font valoir le saxophone beaucoup mieux que la plupart des oeuvres écrites pour lui, mais il faut les choisir soigneusement."

Voilà qui pose à nouveau le problème de notre répertoire. Une des raisons alléguées par Honegger pour justifier les transcriptions est qu'elles permettent de constituer un répertoire à des instruments qui en sont pratiquement dépourvus (10) Les oeuvres originales pour saxophone et orgue, que nous ne manquons pas d'interpréter aussi en concert, sont fort rares. A fortiori celles de qualité ! Nous jouons aussi sous cette forme certaines partitions prévues initialement pour saxophone et piano, comme l'Aria et la Chanson à bercer de Bozza, le mouvement lent de la Sonate de Creston, etc.

Comme nous y invite Daniel Deffayet, Professeur au Conservatoire national supérieur de Paris, un programme de concert doit être élaboré de façon graduée au point de vue style et être bien équilibré entre les classiques et les contemporains. Bref, un programme qui permette de révéler toutes les ressources lyriques et techniques de l'instrument. Construit aussi sérieusement, il ne mérite vraiment pas d'être taxé de "pot-pourri".

Pour mieux faire découvrir les qualités du saxophone, nous croyons même qu'il ne faut pas hésiter à jouer des oeuvres très connues, comme par exemple l'Aria et les Gavottes de la Suite en Ré de Bach. Mais sans doute nous reprochera-t-on alors de rechercher un succès facile et de vouloir "plaire" à tout prix. Madame Lola Bobesco cautionne ainsi notre point de vue: "Quelle excellente initiative que de présenter cette facette si originale d'oeuvres connues en général..."

On sait, par ailleurs, que l'interprétation des oeuvres baroques est d'autant plus redoutable qu'elle réclame de très grandes qualités musicales. Dans ces conditions, il est vain de parler de "succès facile" et l'on se demande pourquoi il faudrait s'obstiner à déplaire au public ? Pourquoi faudrait-il se couper de lui en présentant des oeuvres sans âme, voire rébarbatives et garanties sans succès, sous le prétexte snob qu'elles sont originales ? Avec Mademoiselle A.M. Bragard, Maître de conférence en Musicologie à l'Université de Liège, nous concluons en disant que " les transcriptions doivent prouver que le saxophone peut jouer aussi classiquement que n'importe quel autre instrument, une flûte ou un hautbois par exemple ".

Jean-Pierre RORIVE

(voir les notes à la page suivante)

Notes

- 1- Marcel MULE, fondateur de l'Ecole française de saxophone, professeur honoraire au Conservatoire national supérieur de Paris.
- 2- Congrès international du Saxophone de Chicago, juillet 1979.
- 3- François DANEELS, fondateur de l'Ecole belge du saxophone à qui il donna une réputation internationale.
- 4- J.M. LONDEIX, Professeur de saxophone au Conservatoire de Bordeaux et à l'Université de Michigan (USA), soliste international.
- 5- HONEGGER (M.), Transcriptions dans Science de la Musique, t.2. Paris, Bordas, 1977 (p.1025)
- 6- DUFOURCQ (N.), Instrumentation dans Larousse de la Musique, t.1, Paris, 1957, p.468. Ibidem, Transcription ou plagiat ? dans op. cit., t.2, pp.201 et 426. Cfr. aussi La Musique, les hommes, les instruments, les oeuvres, t.1; p.209. Paris, 1965.
- 7- Préface du disque "Orgue et saxophone par Pierre Mathot et Jean-Pierre Rorive". D.Duchesne, 6099.
- 7 bis- Que cette pratique ait engendré d'innombrables "fantaisies" et "variations brillantes" sur des thèmes à la mode - notamment sur des airs d'opéras de Meyerbeer - n'est pas en soi un motif de condamnation, car l'examen de cette production surabondante - examen qui n'a pas encore été entrepris systématiquement - permet de découvrir de véritables perles parmi un fatras d'oeuvres banales, résultats du mauvais goût du "stupide XIXe siècle" stigmatisé par Daudet.
- 8- Cfr. M.-R.HOFMANN, préface du disque E.M.I.2.C 069-12505.
- 9- Voir M.VIGNAL, préface du disque ERATO, STU 70 404
- 10- HONEGGER (M.), op.cit., p.1025.