

**Les Dissonances**

**Mozart**  
The 5 Violin Concertos

**David Grimal**



## **2 CDs**

### **Questions d'Authenticité**

Entretien avec David Grimal,  
Brice Pauset & Stephen Sazio

7

### **Photos**

44

### **Question of authenticity**

Conversation between  
David Grimal and Brice Pauset

57

## **1 DVD**

# Mozart

## The 5 Violin Concertos

### Disc 1

Violin concerto No. 1  
B flat major—*en si bémol*  
*majeur*, K 207

- |                     |      |
|---------------------|------|
| 1. Allegro moderato | 6'45 |
| 2. Adagio           | 7'04 |
| 3. Presto           | 5'14 |

Violin concerto No. 2  
D major—*en ré majeur*,  
K 211

- |                     |      |
|---------------------|------|
| 4. Allegro moderato | 7'53 |
| 5. Andante          | 6'23 |
| 6. Rondo, Allegro   | 3'25 |

Violin concerto No. 3  
G major—*en sol majeur*,  
K 216

- |            |      |
|------------|------|
| 7. Allegro | 8'03 |
| 8. Adagio  | 6'52 |
| 9. Rondo   | 5'40 |

### Disc 2

Violin concerto No. 4  
D major—*en ré majeur*,  
K 218

- |                      |      |
|----------------------|------|
| 1. Allegro           | 7'59 |
| 2. Andante cantabile | 5'56 |
| 3. Rondo             | 6'07 |

Violin concerto No. 5  
A major—*en la majeur*,  
K219

- |                   |      |
|-------------------|------|
| 4. Allegro aperto | 8'33 |
| 5. Adagio         | 8'08 |
| 6. Rondo          | 7'24 |

**Solo violin**

David Grimal

**Violin 1**

Guillaume Chilemme  
François Girard Garcia  
Anna Göckel  
Manon Phillippe  
Mattia Sanguineti

**Violin 2**

Jin-Hi Paik  
Maud Grundmann  
Anastasia Shapoval  
Leslie Levi

**Viola**

Marie Chilemme  
Claudine Legras  
Delphine Tissot

**Cello**

Louis Rodde  
Natacha Colmez

**Double bass**

Emilie Legrand

**Flute**

Mattia Petrilli  
Ander Erburu Irigoyen

**Oboe**

Alexandre Gattet  
Romain Curt

**Horn**

Nicolas Chedmail  
Edouard Guittet



# Questions d'Authenticité

## Entretien

Stephen Sazio <sup>SS</sup>,

Brice Pauset <sup>BP</sup>

David Grimal <sup>DG</sup>

David Grimal, violoniste, créateur et directeur artistique des Dissonances, et Brice Pauset, compositeur, claveciniste, piano-fortiste se connaissent et collaborent depuis de nombreuses années. À l'occasion de cette intégrale des concertos de Mozart, Brice Pauset a accepté l'invitation de David Grimal à composer des cadences originales pour chacun des concertos. Stephen Sazio, dramaturge de l'Opéra de Dijon s'est joint à eux pour réaliser cet entretien, au cours duquel ils vont questionner l'idée de l'authenticité dans l'interprétation.

- ss Aujourd'hui, en 2014, pour aborder les répertoires baroques comme classiques, les interprètes sont amenés à se poser la question de leur démarche, de leur positionnement concernant les apports de ce qu'on appelle le « renouveau baroque ». Ce rapprochement des interprètes et des musicologues, dès les années 1960-1970 a conduit des musiciens à rechercher des instruments, des partitions et des modes de jeu se rapprochant le plus possible de ce qui était en usage à la naissance de l'oeuvre. De ce point

de vue, cet enregistrement des concertos de Mozart se présente sous une forme un peu inhabituelle. Les Dissonances jouent sur des violons modernes, mais avec des archets classiques, les cors sont des cors naturels, mais les bois sont modernes, la musique est de Mozart, mais les cadences de Brice Pauset. On se trouve en quelque sorte au croisement entre une approche historique et une approche qui privilégie la liberté créatrice de l'interprète. Est-ce à dire qu'aujourd'hui, la recherche d'authenticité qui s'est développée dans l'exécution de cette musique est devenue un dogme qu'il faut remettre en question ?

BP D'un point de vue strictement personnel, je n'ai rien contre les dogmes, si on entend par dogme une conviction et la fidélité à cette conviction ; c'est même précisément ce qui manque un peu partout depuis un certain temps, tant du côté des interprètes traditionnels que de ceux, disons historiquement informés. L'authenticité, pour moi, ne saurait être un but en soi mais doit plutôt être pensée comme la délimitation d'un cadre. Qu'est-ce qui a été important à une époque donnée ? Que faut-il garder encore maintenant, pour faire en sorte que ce qui est écrit sur le papier ne soit pas seulement cela, mais amène aussi avec soi par capillarité tout ce qui n'était pas écrit à l'époque ? Sachant que, jusqu'à des temps assez proches de nous, on ne jouait que de la musique contemporaine. Un opéra à l'époque de Mozart était conçu pour être rentable quelques années avant de rejoindre un tiroir. Dans le cas de Mozart, le tiroir était sans doute un tiroir de luxe car Mozart était considéré déjà comme une personnalité musicale incontournable, mais le destin de la musique était conçu sous le surplomb du pragmatisme, de la rentabilité et de la contemporanéité au sens strict.

Il faut bien sûr comprendre que le mot « contemporain » ne signifie rien en soi. On est contemporain de quelque chose. La contemporanéité de Mozart, c'était que cette musique était destinée à un public particulier, un public qui était très avide



d'effets de mode nouveaux. Mozart, dans sa vie, qui n'a pas été extrêmement longue, a vécu au moins trois ou quatre changements de mode. Il y a eu la lancée de l'orchestre de Mannheim qui a posé le modèle de l'orchestre et de la symphonie classique. Puis il a connu la réactivation d'un certain italianisme, qui a donné une place si importante à la vocalité et à la virtuosité ; puis le moment où le catholicisme autrichien pour se démarquer de Rome a reproduit la tactique du XVII<sup>e</sup> siècle : plus de théâtre, plus d'effets destinés à impressionner le public ; on trouve également ce dispositif chez des compositeurs comme Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Heinrich Schmelzer et quelques autres. Puis vint un moment où la peinture des sentiments est devenue définitivement plus importante que les révérences à un passé glorieux de la polyphonie. Même si, dans les œuvres tardives, comme le *Requiem*, on a ce passage obligé, par les vieilles structures polyphoniques, pour souligner la teneur religieuse de l'œuvre. Dans la chronologie de la vie de Mozart il y a donc eu différentes phases qui correspondaient à différentes modes. Le mot mode n'est pas à prendre dans le sens péjoratif, mais plutôt dans le sens : « mode de penser un environnement esthétique ». Mais parallèlement à cette notion de situation esthétique générale coexistaient dans un même lieu, à un même moment, différentes manières de jouer la même chose. Pour moi, c'est en cela que la notion d'authenticité, en tous cas de recherches des sources et du contexte social et musical fait sens, parce qu'il y avait différents publics, mais aussi parce qu'il y avait différentes structurations du concert en tant que tel. Il y avait une gradation dans la pompe du concert, des concerts presque entre amis jusqu'aux concerts très officiels. Et cela avait une influence sur le style de jeu. Si par exemple on jouait devant un souverain qui était très avide de style italien, on italianisait tout. Et cela se retrouve même chez Schubert : on a encore des partitions de chanteurs qui ont interprété ses lieder sur scène, à l'opéra, et qui les ornaient vraiment comme une aria de Rossini. À des

moments identiques et dans des circonstances assez proches, une interprétation pouvait changer du tout au tout. Et pourtant, ces interprétations correspondaient toujours à un panorama culturel cohérent, et c'est ce dernier qu'il faut essayer de saisir.

DG Ce que tu es en train de nous dire, alors que nous sommes à la recherche du sens de l'authenticité, c'est que cette question ouvre en réalité la porte à de multiples interprétations. À partir du moment où l'on se rapproche de la connaissance du contexte d'une époque, on se rend compte que la liberté d'interprétation y était très grande, bien au-delà de celle qu'on s'autorise aujourd'hui. Non seulement on ornementait, mais on ornementait dans un style ou dans un autre suivant les circonstances. Les diapasons, les tempéraments variaient selon les cités, l'ADN des musiques populaires était encore dans le rubato et « l'agogie » des phrases. La respiration de la phrase musicale va plus loin que la simple idée de rythme solfégique ou de tempo préétabli, je dirai même que ces notions doivent être oubliées pour permettre à une autre temporalité de surgir... On s'aperçoit que la révérence faite à cette musique y était beaucoup moins grande qu'aujourd'hui, dans un monde « musicalement correct », très normé. L'authenticité qu'il conviendrait donc de rechercher ne serait-elle pas de réapprendre à comprendre la langue qui était parlée ? De ne pas avoir une approche orthographique : jouer juste et en place dans un style stéréotypé, mais une approche de grammairien, c'est-à-dire de retrouver la liberté du sens des phrases, et de pouvoir ainsi se permettre de les raconter de plusieurs manières ? La recherche des sources, partitions, instruments, contexte historique, esthétique, politique et de tout autre indice est passionnante. Malgré tout, cela reste pour moi insuffisant et incomplet. Les autorités de l'interprétation dite historique ont parfois adopté selon des sources des dogmes qui, appliqués de manière aveugle, dénaturaient totalement le geste musical. C'est pour moi le moment où l'authenticité historique peut montrer ses limites. Le chemin est

passionnant mais on ne saurait réduire le phénomène musical à l'étude de ses paramètres, qu'ils soient structurels aux œuvres ou « environnementaux » pour reprendre un terme à la mode. Comment faire résonner ou plutôt « re-sonner » cette musique déjà lointaine en nous ? Je suis d'accord avec toi sur le cadre, nécessaire à la compréhension et à l'établissement des fondations de l'interprétation, j'aimerais y ajouter la dimension peut-être plus subjective de l'authenticité de l'interprète dans son humanité, sa capacité à incarner cette musique sans effet et sans fard, à traverser le miroir... J'ajouterais donc une perspective au cadre en quelque sorte...

- BP De ce point de vue, l'aspect dogmatique de l'interprétation n'est pas lié en soi à la recherche d'authenticité, puisque énormément d'interprétations « philharmoniques », pour les appeler ainsi, subissent totalement la dogmatisation imposée par l'industrie phonographique.
- DG Ou par le culte du geste instrumental développé au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ...
- BP ... Et même je dirais : par le regard que le XX<sup>e</sup> siècle porte sur le geste instrumental du XIX<sup>e</sup>. Il est fascinant de voir à quel point on s'escrime à jouer nombre de chefs-d'œuvre indiscutables au sein de situations de concert qui manifestement ne correspondent pas à ces mêmes œuvres en tant que moment de transaction avec un public. Au delà du paramètre basement arithmétique de la dimension de la salle de concert, on voit que les programmes de concerts de l'époque taillaient gaillardement dans le vif les concertos pour n'en donner qu'un seul mouvement. On jouait le premier mouvement, avec un début en improvisation par le soliste, puis autre chose, puis après encore deux ou trois autres pièces, le second mouvement, puis à nouveau d'autres pièces, et à la fin du concert le dernier mouvement. Ce qui

apparaissait comme important était la variété. Ce côté sacrosaint de l'œuvre qu'on trouve aujourd'hui au concert, où il est impensable de ne pas la jouer intégralement et à la suite, où parfois même l'enthousiasme légitime du public qui applaudit entre les mouvements est vécu comme un sacrilège par certains, n'était pas de mise à l'époque.

DG Mais là tu parles aussi de rituels qui sont figés par des institutions qui imposent leurs règles de bonne conduite des concerts. Ces institutions ont d'abord été les orchestres philharmoniques qui se sont développés de concert avec les différentes industries (des facteurs d'instruments aux éditeurs, d'abord de musique puis de disques, et autres agences de concerts dans des temps plus récents) qui ont accompagné leur essor dans le monde entier. Partager la beauté de la musique avec le plus grand nombre dans le plus grand nombre de lieux, c'est ce rêve civilisateur merveilleux dont nous sommes finalement les enfants qui a pesé sur l'interprétation des musiques plus anciennes. Des salles de plus en plus grandes ont amené à gonfler toujours plus les effectifs orchestraux. Cette évolution qui a participé à la déformation de la musique ancienne a également permis la création des œuvres toujours plus complexes et ambitieuses. D'un côté des symphonies de plus en plus grandioses, de l'autre des répertoires plus anciens remodelés pour les circonstances – il n'y a qu'à voir la transcription par Stokowski de la *Chaconne* pour violon seul de Bach jouée par un orchestre symphonique, avec parfois quelques dégâts... Ce lissage progressif de l'interprétation est aussi la conséquence d'un phénomène purement acoustique. Il fallait projeter des musiques intimistes et presque secrètes, écrites pour des instruments spécifiques. Je pense notamment aux fameux *pianississimi* de Schubert réalisables avec des systèmes de pédales ou de genouillères avec des cuirs conçus pour étouffer les cordes et donner naturellement ces couleurs particulières qui faisaient partie intégrante des pianos de l'époque. Aujourd'hui, ces œuvres

sont la plupart du temps jouées sur des pianos non conçus pour les faire sonner, mais pour sonner dans des salles immenses. Le but était d'amener le plus de gens possible à accéder à la grande musique de la façon la plus simple possible, c'est-à-dire malheureusement parfois de la façon la plus standardisée ou spectaculaire. Cet art s'est ensuite répandu dans l'enseignement, devenu bien souvent une industrie de la reproduction. La quête de notre démocratie civilisatrice est de convertir et de séduire l'ignorant tout en n'effrayant pas l'habitué, là où l'Église puis les princes avaient peut-être d'autres priorités dans leur rapport à la création. Faut-il pour autant les regretter? Mais il est vrai qu'entre ignorance et habitude, il ne reste que peu de place à la grande aventure! Cette standardisation a produit en réaction une recherche d'authenticité qui a surgi dans les années 1950. Cette réaction, qui a donné une véritable bouffée d'oxygène, a progressivement créé des épigones plus ou moins authentiques, de nouveaux dogmes et de nouveaux marchés dont ces mêmes industries se sont emparées. Ainsi le marché du disque a été et est toujours porté par la musique dite ancienne. Les facteurs « modernes » d'instruments « anciens » sont apparus, les fabricants de cordes en boyau renaissent, les festivals de musique ancienne se sont multipliés, tout ceci créant de nouvelles vocations chez les musiciens qui viennent grossir les formations dites baroques de plus en plus nombreuses. Comme toujours, au milieu d'un foisonnement plus ou moins heureux, il y a des arbres aux essences rares. Je me souviens d'une émission de radio dont j'étais l'invité en même temps que le chef d'orchestre japonais Masaaki Suzuki qui a consacré sa vie aux cantates de Bach avec le Bach Collegium Japan. Ce fut une rencontre absolument merveilleuse. Cet homme rayonnait d'intelligence et surtout de la lumière absolue de cette musique. Je dirais que sa seule présence irradiait de cette authenticité que nous cherchons à définir. Pourtant, quels sont les points communs présents dans le cadre entre le père Bach et le Japon actuel?

BP C'est un des paradoxes de cette question, que ceux qu'on voit aujourd'hui comme les figures jugées les plus radicales de l'interprétation historique, comme Nikolaus Harnoncourt ou Gustav Leonhardt, aient été en fait les plus ouverts et les plus libres de préjugés. Ils étaient, et sont encore pour certains, pétris de doute et se remettaient sans cesse en question, habités d'un infatigable appétit de connaissance. Concernant ce processus de fossilisation de notre rapport au répertoire dont tu parlais, je n'hésiterais pas à remonter encore plus loin dans le temps. Le moment où ce rapport commence à s'installer de façon assez spectaculaire, c'est le moment où on a commencé à utiliser les grandes figures musicales comme dispositifs de stabilisation de l'État prussien dans sa composante culturelle. C'est le moment où on a commencé à penser et à réaliser le concept d'œuvres complètes en musique, qui n'existait pas avant. Et il est évidemment intéressant de voir qui on a choisi et à quelle période : Bach d'abord (période de publication : 1851-1899), puis Händel (1858-1894), Beethoven (1862-1890), Mendelssohn (1874-1882), Mozart (1877-1910), Schumann (1879-1912), Schubert (1884-1897) et enfin Haydn (1907-1933). C'est le moment où la musique a été validée comme pilier culturel et sociétal. C'est durant cette période, dans les années 1850-60, que l'on a commencé à privilégier les éditions scientifiques et complètes, au détriment des éditions courantes à l'époque où on ne trouvait souvent qu'un mouvement d'une œuvre, avec parfois une série de variations possibles dans l'interprétation de ce mouvement. Il y a ainsi tout un répertoire que l'on a perdu de vue, sur la manière d'interpréter et de varier des choses qui nous semblent aujourd'hui intouchables. Ce changement dans la pratique de l'édition est un peu la matrice génétique de nos problématiques actuelles.

DG Tu sembles regretter cette époque où les œuvres n'étaient pas jouées intégralement et dans l'ordre de leurs mouvements, où les éditions étaient des compilations de morceaux hors de leur

contexte. Il me semble malgré tout que cela a été une évolution positive et passionnante !

BP Oui, mais il me semble dommage de perdre de vue la socialisation des œuvres d'art à une époque donnée et de se focaliser sur le côté sacré de l'œuvre d'art. Car elles ont aussi une histoire de ce point de vue-là.

SS Ce moment des éditions critiques est concomitant d'une approche de plus en plus patrimoniale de la musique : c'est l'époque où Mendelssohn fait revivre la *Passion selon Saint-Matthieu*, où l'on se remet à jouer une musique qui était jusque là tombée dans l'oubli, au moins au concert. Au-delà d'un phénomène de société, n'est-on pas là face à un changement d'ordre « historial » comme dirait Heidegger. Un moment où l'on passe d'une pratique vivante de la musique, dans laquelle la distinction compositeur/interprète n'est pas essentielle, puisque les uns sont aussi bien les autres, d'une pratique pour laquelle les œuvres sont une espèce de boîte à outils où l'on pioche pour produire quelque chose d'extrêmement éphémère, de strictement contemporain et qui ne prétend pas à l'exemplarité, à savoir le concert, à une pratique patrimoniale et scientifique qui porte son regard en arrière et cherche à fixer au sein de catégories précises ce qui fut une pratique multiforme et mouvante. C'est à peu près à la même époque que Nietzsche rédige *De l'inconvénient des études historiques pour la vie* et dénonce cette « marche en crabe » qui porte sans cesse son regard en arrière au détriment du présent et de sa vitalité créatrice.

DG Il y a quand même des surprises dans ce que nous décrivons comme une évolution univoque et linéaire. Certains chefs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et pas ceux qui ont forcément vendu le plus de disques, que ce soit Munch, Toscanini, Reiner ou encore Doráti, abordent les répertoires du XIX<sup>e</sup> ou même

Haydn et Mozart avec une fraîcheur rythmique, une connaissance de l'articulation et une « authenticité » du geste musical qui n'est pas très éloignée de ce que l'on a « redécouvert » à partir des années 1960. Un autre paradoxe est également cette culture récente de l'interprétation enregistrée, fétichisée par les mélomanes, étrange kaléidoscope, parfois passionnant où le regard peut se perdre et la question de l'authenticité devenir encore plus épineuse... Pour en revenir à nos orchestres... : dans les années 1930, les orchestres avaient souvent des cordes en boyau et les instruments à vent étaient parfois du XIX<sup>e</sup> siècle : on a un son, une dynamique et une rythmique qui sont tout à fait extraordinaires. De la même façon qu'il ne faut pas simplifier et caricaturer l'approche de la musique ancienne telle qu'on la pratique aujourd'hui, on ne peut pas mettre dans le même sac toute l'interprétation « philharmonique ». Avant la Seconde Guerre mondiale, il y avait dans chaque grande ville un orchestre qui sonnait différemment, et il y avait des directeurs musicaux qui étaient dévoués à leur maison, et y faisaient un travail singulier. La Seconde Guerre mondiale a véritablement marqué une rupture. D'abord du point de vue des âmes et des esprits, cette guerre a été quelque chose dont on ne s'est pas remis. On ne pouvait se remettre à faire de la musique comme avant. Et pas seulement les compositeurs comme Boulez et l'École de Darmstadt, mais également les interprètes. On ne pouvait pas reprendre le fil de la musique sans se rendre compte qu'il avait été rompu. Le nouvel ordre mondial commençant qui s'est ensuite mis en place a changé encore plus radicalement la donne, y compris dans la facture des instruments même. Il y a eu un changement très profond, tout a été impacté. On s'est beaucoup penché sur la composition : il fallait faire table rase et questionner les fondamentaux d'une culture qui avait conduit à cette horreur. Mais concernant l'interprétation, on ne s'est pas posé la question. Et pourtant, le rapport de l'interprète, le rapport du chef, le rapport de l'orchestre, le rapport du son à



la musique : tout un pan de la musique s'est effondré, qui n'était pas si lointain de ce que l'on est allé retrouver par la suite...

BP Les changements qui se sont opérés entre l'époque classique et la Seconde Guerre mondiale ont été graduels avec une transmission de génération en génération. Après la Seconde Guerre mondiale, ces changements se sont effectués par sauts. Si on écoute les enregistrements des années 1920 et 1930, c'est une mosaïque de sonorités, de tempi, de rapports dynamiques entre les bois et les cordes : c'est incroyablement varié, multiforme et vivant. Cette rupture opérée par la Seconde Guerre mondiale pourrait presque servir de légitimation, ou au moins de socle, pour ce rebond vers quelque chose de réellement différent, qui soit à la fois un changement par rapport à cette standardisation et un retour à des sentiments qu'on a éprouvé dans les années 1920 et 1930, je veux parler du «renouveau baroque», qui a réinjecté dans l'histoire de l'interprétation des questions auparavant enfouies, voire oubliées, comme celle de l'ornementation, du contexte historique et bien sûr de l'adéquation entre instrument et texte musical. À ce titre, on oublie trop souvent qu'on n'a jamais cessé de jouer du clavecin. Je vais parler du clavecin puisque c'est l'instrument que je connais le mieux. Il y avait à Paris, bien avant Wanda Landowska, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du XX<sup>e</sup>, quelqu'un qui s'appelait Louis Diémer et qui donnait régulièrement des récitals sur cet instrument. Cela n'a jamais été complètement mort. Il jouait un instrument de Taskin, qui lui-même était un proche de Rameau : cette tradition s'est maintenue par quelques fils qui ont suffi pour faire en sorte que ce renouveau n'en soit pas totalement un. Il y a aussi quelques figures tragiques comme Rafael Puyana, un claveciniste colombien plutôt très aisé qui put ainsi collectionner des instruments originaux, mais qui en même temps était élève de Wanda Landowska (son dernier élève en réalité), la grande prêtresse des clavecins modernes de Pleyel. Il a donc été délaissé

par les modernistes comme s'intéressant aux « vieilles boîtes à clous », et rejeté par le milieu baroque naissant parce qu'élève de Landowska. Mais il y a bien cette période de transition qui est marquée à la fois par l'avènement de l'enregistrement et par la Seconde Guerre mondiale.

DG Et par le système soviétique ! Il y a eu tout d'un coup dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle une systématisation de l'enseignement de la musique, comme pour former des athlètes, qui a profondément dénaturé le rapport à l'instrument. On s'est retrouvé soudainement face à des armées de violonistes, de violoncellistes et de pianistes destinés à en découdre avec le « monde libre » pour montrer la supériorité d'un système politique. Les compositeurs n'en étaient pas les ambassadeurs principaux, mais bien les interprètes, avec ces concours internationaux devenus des joutes tout à fait extraordinaires, au même titre que les championnats du monde d'échecs, qui recevaient en elles toute la tension du monde et où la musique était devenue un sport de très haut niveau. Ce côté performance industrielle et collectiviste organisée, qui a remplacé le fantasme des virtuoses-nés à la Liszt ou Paganini avec lesquels un premier mouvement de bascule avait déjà eu lieu, est venu abîmer lui aussi ce rapport de l'interprète à la musique et réciproquement. On dit souvent que le plus grand défaut de l'École russe était de permettre à des gens sans talent pour la musique de devenir d'excellents instrumentistes. Cette formidable et effrayante industrialisation de la chair humaine est venue balayer totalement l'idée même d'interprétation d'un texte, puisque le geste instrumental et sa perfection primaient absolument sur tout. Les répliques de cette révolution sont encore très fortes. Je viens de participer au jury d'un concours de violon en Chine, réunissant des participants du monde entier devant un jury tout à fait international et honorable. La musique n'y a pas été abordée une seule seconde. Evoquer les questions dont nous parlons ici eu été vécu comme une faute de goût.

Nous avons jugé une performance. J'y ai entendu de merveilleux violonistes, et on peut dire que la gagnante, une jeune Coréenne très brillante, est prête pour le « métier », après avoir réussi à interpréter des œuvres très difficiles sans faire de fausses notes. Malheureusement pour elle, elle fait partie d'une nouvelle armée venue d'Extrême-Orient, et le « business » qui a besoin de « produits » facilement identifiables ne la retiendra pas comme j'ai moi-même, ainsi que tous les membres du jury, immédiatement oublié son nom. Ce que je veux démontrer par cet exemple, c'est que les forces qui déterminent de nos jours une grande partie de la vie musicale, tant du point de vue de l'enseignement que de la vie des concerts, ces forces sont totalement extramusicales, avec pour corollaire un écrasement de toute la dimension sensible, humaine et intellectuelle, qui n'est rien d'autre que la condition vitale de l'existence de la musique. On va plus au spectacle qu'au concert en quelque sorte. Le public est-il toujours authentique dans sa démarche? L'interprète n'est qu'un voile qui se lève sur l'œuvre qui doit tout de même aussi être regardée ou écoutée pour ce qu'elle est...

- SS D'ailleurs, quand tu parles du système soviétique, cette instrumentalisation de la musique et de sa pratique par le pouvoir n'est pas un phénomène nouveau. Déjà à l'époque baroque, si toutes les petites cours d'Europe avaient une chapelle à demeure, c'était pour faire montre de leur puissance.
- BP Il y a déjà à cette époque une instrumentalisation de la musique en tant que détermination nationale : *Les Nations* de Couperin, ne sont pas autre chose. Il y avait une manière française de jouer la musique, et de jouer essentiellement la musique française d'ailleurs, car on jouait alors peu de musique étrangère en France. Mais il y avait aussi une manière allemande de jouer la musique française. Il y en avait du reste plusieurs, l'Allemagne étant à l'époque une mosaïque de petits états. Il y avait même

une manière allemande de jouer une musique de style français mais composée en Allemagne. Il y avait un feuilleté dans l'interprétation lié à des critères nationaux. Pour revenir à la question des éditions monumentales comme marqueur d'un changement historique : cela correspond aussi au moment où le processus de séparation entre compositeur et interprète s'achève. Ce n'est pas un hasard. Le moment où les interprètes ont eu à leur disposition ces masses de partitions enfin dans un état de pureté et d'authenticité voulu indiscutable les a coupés de ce qui tombait sous le sens avant, à savoir que, jusqu'à des temps pas si lointains, un interprète était capable d'écrire quelque chose qui ait à peu près les pieds par terre et la tête en haut.

DG ... et qui lui permettait éventuellement de gagner sa vie...

BP Éventuellement, oui. Un interprète était capable à l'époque d'écrire des variations tout à fait honorables sur quelque chose de préexistant. De ce point de vue, il y a eu aussi une cassure. Cette fraîcheur-là, qui reposait sur des critères non-écrits et générait le sentiment esthétique particulier d'une époque, a été perdue, ce qui ne nous aide pas dans cette recherche d'authenticité. Ce moment de l'édition scientifique et monumentale au milieu du XIX<sup>e</sup>, c'est aussi le moment où l'on a commencé à privilégier le recours au manuscrit autographe parmi d'autres sources, afin de chercher la plus authentique. Mais en fait, des gens comme Badura-Skoda ou Harnoncourt l'ont montré bien après, cette source n'est que rarement la plus authentique. C'est la première ou deuxième édition, si possible lorsqu'elle a été revue par le compositeur lui-même, qui a cette valeur .

SS On assisterait donc au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à une séparation entre d'une part une recherche de plus en plus théorique et historiographique, faite par des chercheurs qui interrogent

les sources, et d'autre part la pratique des interprètes dont les traditions non-écrites sont remises en cause. Ne retrouve-t-on pas aujourd'hui le même type de fracture entre une approche qui serait très historiographique, qui irait analyser les sources et les traités, et qui viendrait informer, aux deux sens du terme, le travail des interprètes en leur disant : « Voilà comment cela doit être joué » ; et une approche plus expérimentale, dont l'exemple pourrait être celle des Dissonances dans Brahms. Les interprètes se confrontent à un certain nombre de problèmes dans l'exécution d'une musique et cherchent des solutions *ad hoc* : « pour que cela sonne bien, pour que cette musique ait un sens, il faut prendre des cors viennois, il faut des tempi de telle nature, etc ». Une lignée en somme qui réactive la fonction de l'interprète comme étant celui qui cherche et trouve ce qu'il faut faire pratiquement, ici et maintenant, pour que la partition sonne et soit de la musique, et pas seulement de l'histoire.

- DG Il est nécessaire d'analyser les choses, de les comprendre, mais cela ne crée pas forcément le sentiment de liberté et d'inspiration dont l'artiste a besoin. D'ailleurs, très souvent, les interprètes refusent toute approche intellectuelle de peur que cela ne vienne brider leur sensibilité, ce qui est une erreur à mon sens, puisqu'on ne perd jamais rien à accumuler des connaissances. Mais il ne faut pas les accumuler dans le but d'atteindre une vérité objective. Si on aborde une œuvre, avant de l'avoir jouée, avant de l'avoir vécue dans son corps, avec une certitude théorique, c'est terminé. Le tempo d'une œuvre n'est pas le mouvement métronomique, mais le battement « cardiaque » de l'œuvre, qu'on va avoir en la jouant dans telle ou telle salle, dans tel ou tel état d'esprit, n'est pas un battement fixe mais mouvant autour du battement organique de l'œuvre ; le son va dépendre de multiples paramètres aussi triviaux que l'hygrométrie de la salle, l'instrument que l'on joue, notre propre sentiment du moment. L'articulation que l'on va avoir avec le discours, va aussi dépendre de notre état de

sensibilité aux uns et aux autres, si on est plusieurs : rien n'est fixe. On est à chaque fois dans une histoire qui doit être réécrite, et qui doit l'être sans préméditation. Mais en même temps, il faut avoir un métier, fait d'expérience et de théorie, qui va nous permettre de rentrer dans cette partition comme si on était déjà un peu chez soi. L'important, c'est comment on va déterminer ce « un peu chez soi ». Est-ce qu'on réduit la musique qu'on va jouer toujours à son « en soi », à un « totalement chez soi », comme certains très grands interprètes, qu'on reconnaît toujours parce qu'ils plient l'œuvre à leur personnalité ? S'ils sont de très grands interprètes, même si on les reconnaît, même si « c'est toujours eux qui jouent », même s'ils ont ce pouvoir très fort de transfigurer l'œuvre à leur image, ils vont quand même nous raconter l'histoire. Paul Tortelier disait que l'interprète doit être un poète, un architecte, un écrivain, un mathématicien, un peintre, un sculpteur. Il doit être tout cela à la fois et en même temps, et de manière spontanée. On doit pouvoir entrer en osmose avec un matériau étranger et commencer à jouer avec, au-delà de tout dogme, au-delà de tout principe, au-delà de toute théorie. Pour moi, l'authenticité, si toutefois elle existe, est celle d'un instant qui tout d'un coup devient universel, devient éternel. Et cette éternité de l'instant, on ne peut pas la décider. On peut arriver en sachant tout sur tout, en ayant tout juste sur tout, et passer complètement à côté. On peut arriver en ne sachant rien sur rien et faire quelque chose d'éblouissant. C'est pour cela que de très jeunes artistes vont parfois jouer d'une manière qu'ils ne retrouveront peut-être jamais, comme un cristal qui n'est pas encore abîmé, et que de très vieux artistes, pour qui les combats seront terminés, vont de nouveau retrouver cette espèce d'abandon, de laisser-aller qui va faire que l'œuvre coulera à nouveau dans leurs veines, puisque c'est cela qu'on cherche.

ss Et c'est justement cela que tu recherches avec les musiciens des Dissonances...

DG Lorsque l'on est au milieu du chemin, ce qui est mon cas, ce qui est le cas des Dissonances et des musiciens qui en font partie, comment fait-on pour arriver à la fois à s'abandonner, sans abandonner le navire ? Il faut évidemment aller vers les sources, se pencher sur la problématique des instruments. Pour cet enregistrement des concertos de Mozart nous avons pris des archets classiques, pour se rapprocher de l'évidence de l'articulation, du récit de cette musique, et des cors naturels qui ont la couleur idéale. Mais nous mélangeons tout ça avec des hautbois modernes, d'abord parce que dans les Dissonances nous avons des hautboïstes merveilleux avec lesquels on a envie de jouer – c'est très pragmatique mais c'est aussi cela la vie d'un projet – ensuite parce que ce sont des musiciens qui sont capables de s'adapter et de changer leur jeu en fonction du type d'instruments qu'il y a à côté d'eux. C'est un des enjeux majeurs de notre époque, arriver à faire se rencontrer des problématiques qui sont là pour s'enrichir et pas pour se contredire. Nous avons aussi par exemple des cordes en acier, parce que cela fait sens lorsqu'on va prendre des trains et des avions et jouer la même semaine dans des conditions hygrométriques extrêmes. Le plus important est que nous approchons ce répertoire avec la fraîcheur et l'enthousiasme de musiciens qui vont aborder ces concertos comme on jouerait une sonate de Mozart au piano, ou un quatuor, ou un quintette, c'est-à-dire en oubliant que ce sont des concertos. On va aller chercher tous ces petits éléments qui rendent cette écriture tellement virtuose, tellement inventive à chaque instant, tellement passionnante. Alors que ce sont des œuvres dont on a l'habitude de travailler deux pages pour aller faire la queue aux concours de recrutement des orchestres, où on va les jouer accompagné au piano, en ayant un jeu totalement standard qui extrait la musique de son contexte, qui lui ôte sa substantifique moelle, et qui a transformé ces concertos, alors que ce sont des joyaux, en épreuve insupportable et d'ailleurs insurmontable, puisqu'il

s'agit de les jouer dans des conditions dans lesquelles on ne peut pas les jouer. Et c'est le destin aujourd'hui de tous les étudiants de toutes les universités européennes, américaines, japonaises, coréennes ou chinoises. Des étudiants qui vont apprendre ce répertoire pour le jouer comme on le jouait en 1950, pour soi-disant jouer Mozart dans des philharmonies où de toute façon on ne le jouera pas. Dans la manière dont nous avons abordé ces concertos a été laissée de côté toute cette énergie noire qui pèse sur les jeunes musiciens, qui les dégoûte de jouer cette musique et qui, vide les salles lors de ces concerts philharmoniques devenus vides de sens... J'espère que l'auditeur, même s'il n'adhère pas forcément à l'interprétation, y percevra la joie que nous avons eue à jouer ensemble... qui était authentique !

- BP De ce point de vue, le destin des concertos pour violon de Mozart suit à deux ou trois générations d'écart le destin de ses concertos pour piano, qui pendant très longtemps n'ont plus été joués, et que l'on considérait comme des exercices pour se faire les doigts. À ma connaissance, Artur Schnabel a été l'un des premiers à rejouer ces œuvres au concert.
- SS Donc se dégagerait de ces propos l'idée de deux authenticités différentes. D'une part celle de l'œuvre, de l'approche de l'œuvre, c'est-à-dire avoir le bon état de la partition, les instruments idoines, les codes adéquats pour lire cette partition et en rendre les aspects non écrits. Et puis d'autre part l'authenticité de l'artiste, de l'interprète, qui doit dire et faire partager cette musique, dans l'instant et l'éphémère du concert, sans imposture, sans tricher avec les émotions qu'il suscite. Et si je peux m'autoriser à parler en son nom, ce que recherche avant tout l'auditeur au concert, c'est cette seconde authenticité plus que la première. C'est elle qui peut faire surgir cet état de grâce que seul peut donner le concert, c'est elle qui fait que quelque



chose passe de l'interprète à l'auditeur, qui fait de ce moment un moment de partage et d'élévation.

DG Ce qui me semble important, concernant cette question de l'authenticité parallèlement aux apprentissages que nous avons évoqués, c'est la notion de transgression qui n'est possible que si l'on comprend certaines règles. Prenons l'exemple de Mozart. Nous sommes face à un compositeur né dans un bain de musique, à une époque au style musical très codifié et relativement simplifié par rapport à ce qu'il y avait auparavant. Un compositeur qui en a fait un jeu d'enfant, et qui s'est vite amusé à transgresser, à bousculer ces cadres avec toutes les souffrances et les incompréhensions qui ont naturellement suivi. La scène comme espace de transgression devient un autre espace : plus on connaît et maîtrise les règles, plus on peut les « augmenter » ou les remettre en question, ce qui ne veut pas dire les abolir, mais les réintégrer dans une pratique vivante et évolutive. Le public, s'il est sensible à telle ou telle œuvre ou à la manière dont on va la remettre en question, la redécouvre, et aura alors ce sentiment de l'écouter pour la première fois. Celui qui ne l'a jamais entendue a aussi l'impression qu'elle a été écrite pour lui.

SS C'est un sentiment qui obéit à tout autre chose que des considérations historiques. Si on a ce sentiment de redécouvrir l'œuvre, ce n'est pas parce que tout d'un coup on la joue au bon diapason, mais parce qu'à un moment donné elle nous apparaît à la fois dans sa familiarité et dans son étrangeté. Et là j'aurais envie de poser la question à Brice, en tant que compositeur, et compositeur d'une musique qui pour la plupart des musiciens aujourd'hui peut paraître aussi étrangère que la musique antérieure pouvait l'être pour un musicien de l'époque de Bach : à partir de quel moment considères-tu une interprétation d'une de tes œuvres comme « authentique » ? Dans le fait de suivre scrupuleusement

les moindres indications de la partition, dans le fait d'en rendre lisible le parcours... ?

BP Tout d'abord, par rapport à cette question de la transgression, Lénine disait: «Pour être un véritable révolutionnaire, il faut être un peu conservateur». C'est une phrase qui a beaucoup fait méditer, et c'est Mao, je crois, qui dans un texte de 1938, à l'époque des invasions japonaises, la commentait en disant qu'effectivement, si on veut changer quelque chose, il faut être un tant soit peu au courant de ce que l'on souhaite changer ou pas. Plus on connaît ces arrière-plans, plus on peut saisir en quoi une œuvre se détache du magma culturel qui l'enveloppe, et plus on sera amené à se rendre compte que, premièrement, les compositeurs qu'on considère comme géniaux, l'étaient déjà à leur époque, et que, deuxièmement, des compositeurs ont été géniaux à leur époque, puis n'ont plus été considérés comme tels, mais pour des raisons exogènes à leur musique et à leur génie propre. D'où ces résurgences régulières de compositeurs chez lesquels de nouvelles époques reconnaissent un génie. Je suis absolument convaincu, en tant que compositeur et en tant qu'interprète, en toute honnêteté, et j'insiste sur cette clause, que plus on connaît les arrière-plans de la partition et le contexte musical de l'époque, plus on peut prendre de libertés, et des libertés qui restent dans le cadre intellectuel qui était à l'œuvre au moment de la composition. Et si on prend des libertés qui dépassent ce cadre, il faut vraiment savoir comment et pourquoi. Il m'est toujours extrêmement difficile de répondre à ce genre de question pour ma propre musique. Un compositeur aujourd'hui est en concurrence avec l'intégralité du passé culturel, ce qui n'était pas le cas avant l'apparition de cette approche patrimoniale de la musique. Tout est donc déjà faussé dès le départ. Il y a cette lettre incroyable de Haydn au commanditaire de ses symphonies londoniennes où il recommande de les répéter au moins une fois et avec toute l'attention nécessaire. Une seule! Les musiciens

à l'époque ne jouaient que de la musique contemporaine: ils connaissaient suffisamment le style général des compositions de l'époque pour quasiment se passer de répétition. Je ne peux pas, moi, arriver devant un orchestre qui joue trois siècles de musique aux styles incroyablement hétérogènes avec la même exigence.

- DG En même temps, il faut tout de même reconnaître que tes partitions, ou au moins certaines d'entre elles, sont bien plus complexes que les symphonies de Haydn !
- BP En termes de complexité et pour rester dans un temps historique proche, le véritable saut quantitatif a eu lieu entre Haydn et Beethoven ; mais l'école de Notre-Dame ou l'Ars Nova ont constitué des sauts autrement plus telluriques... S'il faut se méfier des lectures binaires et parfaitement linéaires, il est tout de même certain qu'entre un hymne de l'École d'Aquitaine et ma musique, il y a eu complexification tendancielle !
- SS Brice, je suppose que dans ta vie de compositeur, tu n'as jamais assisté à une création d'une de tes œuvres qui soit scrupuleusement fidèle dans les moindres détails à ta partition. En tant que compositeur, à partir de quel moment considères-tu que l'interprétation de ton œuvre a été authentique ?
- BP Pour répondre à cette question, je pense qu'il faut envisager mon rapport à la partition d'une manière presque phénoménologique, le considérer absolument tel qu'il est. Vous connaissez cette blague pour faire comprendre la phénoménologie à des étudiants rétifs ? Trois touristes, un employé de bureau, un philosophe et un phénoménologue se promènent en Australie et aperçoivent un mouton noir. L'employé de bureau dit « Tiens, ici, les moutons sont noirs. » Le philosophe précise : « Je dirais plutôt : en Australie, il y a au moins un mouton qui est noir ».

Et le phénoménologue de rétorquer : « Non : en Australie, il y a au moins un mouton dont un côté au moins est noir » ! Considérons donc le rapport à la partition pour ce qu'il est, et rien d'autre. Il y avait dans la musique du passé un contexte général qui était la base commune de tous les musiciens à un endroit donné et à un moment donné, c'est-à-dire la manière dont on apprenait à jouer la musique, avec ces styles particuliers et locaux dont on a parlé. Et puis il y avait les partitions, qui étaient comme des cas particuliers au sein de ce contexte général. Dans la musique contemporaine, ce n'est pas propre à ma musique, il y a un tiers terme. Il y a un contexte commun, une certaine tradition de la musique contemporaine, que possèdent les ensembles qui s'y consacrent. Il y a les partitions, qui en sont des cas particuliers. Et puis, il y a la manière propre dont chaque compositeur conçoit en général pour sa musique un certain nombre de facteurs : l'articulation, le vibrato, les sonorités particulières dont il a besoin, comment elles sont produites et pourquoi : une sorte d'état intermédiaire entre un air du temps culturel et les spécificités des partitions. Partant de là, il y a de nombreuses manières de réussir une interprétation de ma musique, et concomitamment de nombreuses manières de la rater. Pour moi, le plus important, c'est que le musicien ait conscience de l'architecture temporelle générale. Ça doit être mon côté « brucknérien ».

DG Si je puis me permettre, en tant qu'interprète de ta musique à quelques reprises : j'ai le sentiment qu'entre une précision de notation quasiment calligraphique, et un rythme d'une complexité presque insaisissable, ce que tu attends réellement est plutôt une vision avec une forme de rubato écrit, une respiration temporelle qui se dégage de cette complexité et qui va tout d'un coup créer une sorte de mosaïque sonore d'une richesse incroyable. Et que l'authenticité dans l'interprétation de ta musique proviendrait, de mon point de vue, de la capa-

cité qu'aurait l'interprète de s'affranchir de la complexité et de s'emparer du discours qui est sous-jacent à cette écriture d'une extrême méticulosité.

BP On peut en effet dire cela. En prenant le problème par un autre côté, je dirais que cette écriture extrêmement précise qui paraît très univoque ne l'est aucunement, rejoignant ici ce que je disais sur l'interprétation de la musique historique. On a une somme d'informations suffisamment vaste pour offrir à l'interprète un cadre général à l'intérieur duquel orienter sa propre subjectivité. Ainsi, peut-être dans telle interprétation le tempo sera hasardeux, mais l'articulation, la compréhension du discours harmonique seront au rendez-vous, et donc la carence d'une « couche d'information » ne sera pas trop préjudiciable à l'œuvre. Si un des paramètres est soit délaissé, soit pris en charge par l'interprète de manière un peu brutale ou surexposée vis à vis de mes prescriptions, ça marchera quand même parce qu'il y aura une « armée de réserve » : ces autres paramètres qui vont coordonner l'interprétation et l'orienter vers mon idée, toujours très précise et définie. Ma tactique n'est pas du tout de sursaturer la partition d'informations pour mettre l'interprète en état de transe, je ne suis pas du tout dans ce genre de transaction psychodramatique. Par contre, chaque décision dans la notation est absolument assise sur des idées et des sentiments musicaux que je peux exprimer et expliquer. Cependant je suis toujours prêt, avec des musiciens de bonne volonté, à faire des compromis.

DG La rencontre entre le compositeur et l'interprète, si elle s'établit dans une confiance mutuelle, est une étape parfois indispensable à l'éclosion d'un chef-d'œuvre, ou du moins d'une œuvre qui sera reprise. Si cette rencontre n'existe pas... On le voit par exemple avec le *Concerto pour violon* de Schumann, une œuvre splendide, qu'il n'a travaillée avec aucun violoniste parce qu'il la trouvait ratée. L'aurait-il travaillée avec Joachim, comme

Brahms plus tard, ce serait certainement l'un des concertos les plus joués aujourd'hui. Brahms disait lui-même de son propre *Concerto pour violon* qu'il n'aurait jamais été ce qu'il est sans l'échange avec Joachim. La relation entre le compositeur et l'interprète est riche tant pour l'un que pour l'autre. Cette relation que nous avons avec Brice, à la fois compositeur et interprète, musicien complet, à travers les débats que nous avons depuis des années sur ces questions, ne cesse de m'enrichir. Il a, pour le grand répertoire, une approche de compositeur, ce que je ne suis pas. Cette double identité me paraît très intéressante et est un modèle pour moi dans ma ligne de conduite, en tant qu'interprète ou professeur, et dans mes autres activités de partage de la musique. J'essaie toujours de faire coïncider une approche objective et verticale de « carottage » historique, ou grammaticale de syntaxe et de langage, avec le langage de l'instrument, qui est le langage de la projection de ce que l'on va faire, et qui est aussi un vecteur primordial. En somme, mettre ce langage instrumental au service d'une science qui ne doit pas non plus l'enfermer. De la même façon que lorsque je vais créer une œuvre de Brice, il va bien falloir qu'il y ait une rencontre entre les deux langages de façon à ce que l'incarnation de cette œuvre soit possible. À travers les expériences musicales que nous partageons sur scène parfois, et mes nombreux doutes et questions, j'espère apporter également de l'eau à son moulin...

BP À titre personnel, je dois dire que cela n'est pas facile à vivre d'être à la fois compositeur et interprète. Non pas pour de basses raisons d'organisation ou d'emploi du temps, mais plutôt quant à la question de savoir si je suis un diplodocus qui aurait échappé à la glaciation de l'industrie culturelle, ou un avorton, une sorte de préparatif à une nouvelle génération de musiciens qui retrouveraient cette double identité. En même temps, cette jonction de l'interprète et du compositeur existe de manière opérationnelle dans la musique électronique, puisqu'on y est

obligé de fabriquer à chaque fois ses propres instruments et de concevoir la musique qui va avec. Le modèle existe donc encore, mais sous une forme un peu particulière.

Je trouve pour ma part qu'on a un peu trop rehaussé la position des compositeurs. C'est devenu une sorte de valeur ajoutée, une suprématie qui obscurcit beaucoup le paysage, selon plusieurs points de vue : premièrement, ça nous coupe de toute une littérature qui est déclarée secondaire et qui peut-être ne l'est pas, ça nous coupe des sources mêmes des grandes figures du passé, qui recouvraient parfois des apparences extrêmement populaires. J'ai trouvé récemment deux recueils de musique populaire viennoise : on voit très bien que Schubert a entendu ça du matin au soir, ça a été son petit lait. Ces sources mineures nous donnent une bonne idée de ce qui constitue les influences réelles, journalières, des compositeurs du passé au moment où ils étaient productifs. Cela vaut pour la composition, mais également pour les instruments : le facteur de clavecin Anthony Sidey me disait récemment « Écoute Brice, en fait, le meilleur instrument authentique, c'est un instrument neuf ! Puisque les compositeurs et interprètes du passé jouaient les instruments que nous connaissons maintenant en tant que pièces de musées, mais qui étaient alors plus jeunes de deux siècles et demi au bas mot ! » Bien évidemment, Anthony parlait d'instruments neufs faits par ceux qui savent de quoi ils parlent. Et en effet, dans le passé, on jouait les instruments les plus neufs possible. Dans les comptes rendus de concert de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les concerts que l'on remarquait étaient ceux qui faisaient intervenir des instruments neufs, nouveaux, expérimentaux. On sous-estime énormément l'intensité de l'appétit pour toutes sortes de sonorités à l'époque de Mozart. Ce dernier connaissait très bien les instruments de Stein, qui était un inventeur infatigable et qui a construit de nombreux instruments combinés clavecin/piano-forte, ce qui par parenthèse met à la poubelle les fausses alternatives du type « clavecin ou piano » : à l'époque,

c'était les deux à la fois ! Il a par exemple construit plusieurs instruments à trois claviers, deux pour le clavecin et un pour le piano, autorisant toutes les combinaisons possibles. Il en existe encore, on peut les écouter : c'est extrêmement convaincant, à condition d'avoir les oreilles décrassées à la fois des interprétations super-calvinistes de certains interprètes baroques, et du piano de guerre standard.

DG Ce que je trouve intéressant dans ce que tu viens de dire, et si je peux le formuler de manière plus prosaïque, c'est que tu regrettes que le compositeur ne soit plus considéré par la société comme un boulanger qui ferait son pain, en somme, comme un artisan.

BP Absolument !

SS Vous avez tous les deux fait référence au temps : pour l'interprète donner à l'œuvre son temps propre, la faire entrer dans l'éternité de l'instant, et pour le compositeur, l'attachement à l'architecture temporelle. Le temps est-il un point crucial dans la notion d'authenticité ?

BP Non, car il y a une multitude de points cruciaux. C'est la difficulté de cette notion. L'authenticité, il me semble, est souvent liée à un équilibre entre ce qui est et ce qui n'est pas dans une interprétation donnée. Ce n'est pas grave si quelqu'un joue Bach sur un piano, à condition qu'il sache orner, qu'il sache comment on phrasait et ce qu'était un tempo à l'époque, etc. Un des éléments peut manquer, si les autres sont présents. A contrario, un claveciniste qui ignore ces « détails » fait à peu près n'importe quoi, sur un clavecin certes, mais cela reste du n'importe quoi. Si la plupart des paramètres sont là, présents, vivants, endossés par l'interprète, on s'approche de quelque chose qui est cohérent avec l'œuvre, tout simplement.



DG Et j'ajouterais à cela la vitalité. Quand la vitalité d'une œuvre est là. Et c'est peut-être cela qui fait la qualité d'une œuvre : quand cette vitalité est présente, prépondérante, qu'elle irrigue totalement l'œuvre. On s'en rend compte quand on joue du Beethoven par exemple : on est à la sortie du concert avec plus d'énergie qu'auparavant, même les interprètes. En tous cas, au point où j'en suis aujourd'hui de mon expérience, qui n'est pas une phénoménologie de l'interprétation, je vois plutôt le mouton en déplacement ! De mon point de vue, l'interprétation est réussie, le concert est réussi, la semaine passée avec les amis est réussie, si à la fin l'énergie a été fluide. Si on est un avec soi-même, si on est un avec l'œuvre, si on a reçu cette énergie de l'œuvre et si on l'a restituée au public qui l'a reçue : si cet élan vital est là c'est rarement raté. On ne peut pas jouer Mozart avec des gants de boxe naturellement. La fonction vitale et organique de la musique, et peut-être même sa raison d'être d'un point de vue rituel dans notre monde tient aussi à sa fonction cathartique, et à cette manière qu'on a de se libérer des chaînes qu'on peut avoir, nous aussi en tant qu'interprètes, écrasés par trop de responsabilité paralysante d'authenticité. Il faut arriver au point où on sent tout à coup qu'on est porté par l'œuvre, mais pour cela il faut y être sensible. Et si on y est sensible, c'est intellectuellement aussi. C'est une démarche paradoxale, faite de plein et de vide, de maîtrise et d'abandon, de concentration et de jouissance, de liberté et de contrainte, et... de jeu ! C'est cette dialectique permanente qui fait que l'authenticité d'aujourd'hui est déjà caduque, périmée. C'est là où le métier d'interprète peut se rapprocher, dans une sorte d'exaltation, de celui du compositeur, dans la mesure où l'on refait le voyage de l'œuvre à chaque fois, et où ce ne sera jamais la même chose. C'est là peut-être où l'on peut rejoindre cette familiarité dont tu parlais, et que tu regrettais que nous n'ayons plus. C'est le compositeur Viktor Kissine qui me disait il y a quelques années : « Ton métier, c'est de tutoyer Beethoven. De te mettre à table avec lui et de lui dire : "Comment ça va aujourd'hui ?" »

BP Mais pour arriver à cela, il faut – cela sonne très platonicien – se rapprocher autant que possible de l’Idée d’un compositeur dans une œuvre. Cette idée, elle peut être incluse dans l’Idée d’une esthétique dominante – ou pas – à une époque donnée, dans l’Idée d’un contexte culturel. Si cette Idée anime les acteurs d’un concert, ça ne peut que marcher. J’ai copié un clavecin historique récemment et je me suis aperçu que le fond de l’instrument n’avait pas été collé, mais juste chevillé. On a ainsi pu introduire sans dommage un endoscope à l’intérieur de l’instrument, et on s’est aperçu que des pièces qui sont aujourd’hui réalisées et assemblées avec le plus grand soin par les facteurs modernes, faisaient montre d’un travail très sommaire : certains collages ne jointaient pas, les barres intérieures étaient encore recouvertes d’écorce etc. Mais l’Idée, c’est-à-dire, dans ce cas, ce entre quoi et quoi ça doit absolument tenir, était parfaitement saisie et l’instrument tient depuis 1580. C’est exactement la même chose : il faut que la tension maximale qui fait que la chose existe soit saisie et comprise intérieurement ; c’est ce que j’appelle l’Idée.

DG Je suis absolument d’accord. Mais je crois que le plus grave, ce n’est pas d’ignorer par où ça tient, mais de croire que ça tient par ailleurs. Et souvent on entend des interprétations qui prennent appui sur des choses totalement artificielles, « success-orientated » comme disait le grand violoncelliste János Starker, et qui là pour le coup dénaturent totalement l’œuvre, avec préméditation. Il vaut mieux encore approcher l’œuvre dans une innocence complète, sans rien préméditer du plan de bataille, et l’œuvre peut alors parfois advenir. En général, les forces les plus puissantes de nos esprits échappent à notre volonté.

BP En tant qu’interprète, je n’ai jamais cru un seul instant que ceux qui se pensent stratèges, ont un plan absolument déterminé et savent exactement où ils vont lorsqu’ils commencent à jouer. Il faut être tacticien : avoir une idée générale de ce dans quoi on

s'embarque, bien sûr, tout en étant susceptible de réagir à plein de choses qui peuvent se passer à un moment donné et orienter l'interprétation.

- DG C'est pourtant quelque chose de courant, cette hyper standardisation de l'interprétation de solistes qui vont jouer le même concerto avec des orchestres différents d'un soir à l'autre et d'une salle à l'autre, sans jamais vraiment répéter, parfois sans même faire de raccord. C'est une sorte de lobotomie consentie, induite par ce mode de vie, sorte de défense du corps et de l'esprit sans laquelle il n'est tout simplement pas possible de vivre ces conditions de travail et de pression. Mais peut-être s'agit-il tout simplement d'un autre métier ?
- BP C'est d'ailleurs un phénomène qu'on retrouve chez les compositeurs. Un collègue m'a dit récemment que pour lui, l'important était que sa musique marche, même s'il n'y a aucune idée derrière...
- DG C'est un fonctionnement lié aux impératifs du « métier ». Sans cette relation au public dont ces institutions sont le vecteur principal, nous mourrons. Mais en passant par un tel vecteur, tel qu'il fonctionne parfois aujourd'hui, nous mourrons aussi, artistiquement parlant, la musique meurt. La dialectique dans laquelle se trouvent les créateurs, interprètes ou compositeurs, peut devenir mortelle. Elle ne rend pas le rythme intérieur du créateur possible, or n'est-ce pas une condition *sine qua non* de l'authenticité ? C'est pourtant une dialectique féconde, le développement de la liberté de l'artiste doit être confronté à la réalité. Il doit résoudre ces problématiques de survie dans ou à l'extérieur du système. L'isolement pour se protéger n'apporte rien. On n'a jamais raison tout seul. Pour le soliste, le fait de se confronter à cette nécessité, d'avoir, à 10 000 km de chez lui, avec un décalage horaire, un orchestre épouvantable ou magnifique,

de jouer son concerto et de survivre, est quelque chose de fécond. Mais si elle est répétée trop souvent, cette nécessité est mortelle. L'absence d'anciens violonistes sur les scènes est un signe de cette violence. Itzhak Perlman le dit dans une interview : « Si un violoniste est encore capable de jouer après l'âge de quarante ans dans cette carrière, c'est un miracle ! » C'est j'imagine la même chose pour le compositeur : avoir à confronter son langage aux musiciens, au public, aux institutions, à l'époque etc., quelque soit l'adhésion ou le rejet qu'il génère, c'est ce qui fera de son œuvre une œuvre forte. Peu y ont échappé...

BP Effectivement, je pense que le grand danger se nomme « confort ». Y compris ce confort que l'on peut trouver finalement dans le fait d'être systématiquement rejeté, dans le fait de se mettre dans la position de l'artiste maudit. Je me dis parfois que je pourrais ne composer plus que pour moi-même, composer ce que je veux, comme je le veux. Mais ces frictions dans le rapport avec le public, avec les institutions, avec les collègues, avec les musiciens, avec les institutions d'enseignement, constituent le moteur des réflexions les plus fécondes. Ce fantasme de l'île déserte est une impasse.

DG Car justement, l'authenticité dont on parle, est faite aussi de compromis, de confrontations, d'errances... Elle n'est pas froide, objective et intangible, elle est mouvante. C'est pour cela que je l'associe à une forme de vitalité, au fait de se sentir vivant, d'être pleinement.





# Les Dissonances

En 2004, la création du collectif d'artistes Les Dissonances par le violoniste David Grimal initie une extraordinaire aventure. Ce nom Les Dissonances est un hommage au célèbre quatuor de Mozart autant que le signal d'une divergence constructive par rapport à des habitudes de pensée. L'esprit des Dissonances est la rencontre de mondes disparates, c'est ici que réside toute sa singularité. La formation crée un lien entre des acteurs musicaux de domaines différents (compositeurs, solistes, musiciens d'orchestre, chambristes), elle intègre des musiciens issus des plus grands orchestres français et internationaux, et de jeunes talents en début de carrière.

Les Dissonances sont avant tout le fruit de rencontres et de passions au service d'un idéal commun, une collaboration fondée sur la recherche de l'excellence et du partage.

L'ensemble musical, à géométrie variable et sans chef d'orchestre, dispose d'une absolue liberté de choix de programmation.

Cette autonomie offre aux musiciens la possibilité de répondre à leur objectif premier : rencontrer un nouvel auditoire parfois

intimidé par la musique dite classique et apporter au public une nouvelle vision des œuvres du grand répertoire. Cette ouverture à tous les publics se traduit aussi par la diversité des lieux dans lesquels jouent les Dissonances, des salles traditionnelles de concert à l'église Saint-Leu Saint-Gilles qui accueille l'Autre Saison des Dissonances en faveur de personnes en situation de précarité.

Leur premier enregistrement, sous le label Ambroisie-Naïve *Métamorphoses* consacré aux *Métamorphoses* de Richard Strauss et à la *Nuit transfigurée* d'Arnold Schoenberg, a reçu un accueil enthousiaste de la critique : *ffff* de *Télérama*, *BBC Music Choice*, *Arte Sélection*. Le disque *Beethoven (7<sup>e</sup> Symphonie et Concerto pour violon)* sorti en octobre 2010, a reçu les *ffff* de *Télérama* et été choisi dans la sélection 2010 du *Monde*. Les disques *Quatre Saisons de Vivaldi et Piazzolla* (2010) et *Beethoven#5* (2011), également salué par les *ffff* de *Télérama*) voient l'intégralité de leurs bénéfiques reversés à l'association Les Margéniaux (association de soutien de projets de personnes en situation de précarité). En décembre 2013, Les Dissonances lancent leur propre label Dissonances records, sous lequel paraît le *Concerto pour violon* et la *4<sup>e</sup> Symphonie* de Brahms. L'enregistrement est élu version gagnante de la Tribune des critiques de disques de France Musique.

Une collaboration de longue haleine avec Heliox Films et Frédéric Delesques permet de mener une politique de captations audiovisuelles. Elles sont régulièrement diffusées sur Mezzo et diverses chaînes à travers le monde, drainant ainsi des millions de téléspectateurs.

Les Dissonances sont en résidence à l'Opéra de Dijon. L'ensemble est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication. Il est membre de la Fevis et du Bureau Export. Il reçoit le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

La Caisse d'Épargne Île-de-France soutient le label Dissonances Records et l'Autre Saison. Nous remercions les Amis des Dissonances pour leur actif soutien ainsi que la Karolina Blaberg Stiftung, le Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny et Boury Tallon Associés.



## Biographies

### David Grimal

David Grimal mène une carrière internationale de violoniste soliste qui le conduit depuis vingt ans à jouer régulièrement sur les plus grandes scènes de musique classique du monde et avec de prestigieux orchestres (Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Russie, Orchestre National de Lyon, Chamber Orchestra of Europe, Berliner Symphoniker, New Japan Philharmonic, Orchestre de l'Opéra de Lyon, Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, Orchestre Symphonique de Jérusalem ou Sinfonia Varsovia, sous la direction de Christoph Eschenbach, Michel Plasson, Michael Schönwandt, Péter Csaba, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhaïl Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Christian Arming...).

Ses enregistrements ont été salués par la critique internationale. En 2009, son intégrale des *Sonates et Partitas* de Bach, accompagnée de *Kontrapartita* – une création de Brice Pauset qui lui est dédiée –, a obtenu le Choc de *Classica – Le Monde de la Musique*. Son enregistrement du *Concerto pour violon* de Thierry Escaïch avec l'Orchestre National de Lyon a quant à lui reçu le Choc de *Classica* en 2011.

De nombreux compositeurs lui ont écrit des œuvres, parmi lesquels Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaïch, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Viktor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, et Frédéric Verrières et il est un partenaire musical recherché par ses pairs.

En parallèle à cette carrière classique, il a choisi de développer des projets plus personnels. Les Dissonances sont au cœur de ces territoires de liberté et de création. Dans ce laboratoire

d'idées, conçu plus comme un collectif de musiciens, qu'un simple orchestre, David Grimal et ses amis vivent la musique comme une joie retrouvée. Comme un prolongement naturel à ce désir de partage, David Grimal enseigne le violon à la Musikhochschule de Saarbrücken. Il est régulièrement invité au jury de nombreux concours internationaux. Il a également fondé le quatuor Les Dissonances en compagnie de Hans Peter Hofmann, David Gaillard et Xavier Phillips et créé «L'autre saison», une saison de concerts pour les sans-abris à Paris. David Grimal a été fait chevalier dans l'ordre des arts et lettres en 2008 par le Ministère de la culture français.

## Brice Pauset

Brice Pauset, né à Besançon en 1965, a étudié le piano, le violon et le clavecin avant d'aborder l'écriture et enfin la composition avec Michel Philippot, Gérard Grisey, Alain Bancquart à Paris et Franco Donatoni à Sienne (Italie). Boursier 1994 de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation puis stagiaire à l'IRCAM de 1994 à 1996, il s'est depuis entièrement consacré à sa carrière de compositeur, à l'enseignement ainsi qu'à l'interprétation au clavecin et au piano de ses propres œuvres, éventuellement en relation avec le répertoire ancien. Il collabore régulièrement en France avec l'IRCAM, le Festival d'Automne à Paris, en Autriche avec le Klangforum-Wien, les festivals Wien-Modern et Musikprotokoll (Graz), et en Allemagne avec les orchestres de la SWR de Baden-Baden/Freiburg, WDR de Cologne, Bayerische Rundfunk (Munich), le Konzerthaus (Berlin), l'ensemble recherche (Freiburg-im-Breisgau), l'ensemble Aventure (Freiburg-im-Breisgau).

Parmi ses projets figurent *Erstarrte Schatten (Symphonie VI)* pour grand orchestre, six voix solistes et électronique (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Neue Vokalsolisten, Experimentalstudio, Freiburg), *Dornröschen II*

pour quatuor à cordes solo, double chœur et orchestre (WDR Chor und Orchester, Arditti String Quartet), *Kontra-Konzert* pour orchestre classique et piano principal (commande de la Kölner Philharmonie pour le Freiburger Barockorchester et Andreas Staier), ainsi qu'une oeuvre pour trois voix solistes, chœur et orchestre (Europäisches Musikfest Stuttgart). Par ailleurs, Isabel Mundry et Brice Pauset ont composé « en dialogue » trois pièces dont l'opéra *Das Mädchen aus der Fremde* commandé par le Nationaltheater Mannheim, et qui a été donné en mai 2005 dans une scénographie et chorégraphie de Reinhild Hoffmann.

Brice Pauset a été en 2008 nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Freiburgim-Breisgau, où il habite depuis 2002; son catalogue comprend une soixantaine d'œuvres couvrant tous les genres musicaux du soliste à l'orchestre, avec ou sans électronique. Ses œuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine. De 2010 à 2015, Brice Pauset sera le compositeur en résidence de l'Opéra de Dijon.

## Stephen Sazio

Diplômé en Philosophie, Stephen Sazio est depuis 2010 dramaturge de l'Opéra de Dijon. En 2013, il collabore avec Laurent Joyeux pour la mise en scène de *Der Ring des Nibelungen – Hin und Zurück* de Richard Wagner et écrit le livret de *Die alte Frau* de Brice Pauset qui lui sert de prélude, puis en janvier 2014 pour celle de *Katia Kabanova* de Leoš Janáček.































# Questions of Authenticity

## Interview

Stephen Sazio <sup>SS</sup>

Brice Pauset <sup>BP</sup>

David Grimal <sup>DG</sup>

David Grimal, violinist, creator and artistic director of Les Dissonances, and Brice Pauset, composer, harpsichordist and fortepianist, have known each other and worked together for years. On the occasion of this performance and recording of the complete Mozart violin concertos, Brice Pauset accepted David Grimal's invitation to compose original cadenzas for each of the concertos. Stephen Sazio, dramaturge of the Opéra de Dijon, joined them to conduct this conversation in which they discuss the idea of authenticity in the field of performance.

- SS Today, in 2014, when they tackle the Baroque and Classical repertoires, performers are obliged to ask themselves how to approach them, what position to adopt with respect to the issues raised by what is known as the 'Baroque Revival'. This term refers to the joint movement on the part of performers and musicologists from the 1960s and 1970s onwards that led musicians to seek out instruments, scores and performing practices as near as possible to those in use when the work in question was written. From this

point of view, this recording of the concertos of Mozart is slightly unusual. The musicians of Les Dissonances play modern violins, but with Classical bows; the horns are natural instruments, but the woodwind is modern; the music is by Mozart, but the cadenzas are by Brice Pauset. We are, in a sense, at the crossroads between a historical approach and an approach that gives priority to the creative freedom of the performer. Does this mean that, nowadays, the search for authenticity in the execution of this music has become a dogma that must be called into question?

BP From a strictly personal point of view, I have nothing against dogmas, if by dogma one means a conviction and fidelity to that conviction; indeed, that's precisely what has been missing in many quarters for some time now, both in the case of 'traditional' performers and in those whom we might call 'historically informed'. I'd say that authenticity should not be an end in itself but should rather be conceived as the delimitation of a framework. What was important at a given period? What should we still retain of it nowadays, in order to ensure that what is written on the paper is not only that, but also absorbs by capillary action everything that was not written at the time? We must be aware that, until a relatively recent period, people only played contemporary music. An opera at the time of Mozart was conceived to be profitable for a few years before being put away in a drawer. In the case of Mozart, the drawer was doubtless a pretty luxurious one, because he was already regarded as a key musical personality, but the destiny of music was conceived under the weight of pragmatism, profitability, and contemporaneity in the strict sense.

Of course we have to be clear that the word 'contemporary' means nothing in itself. One is contemporary with something. The contemporaneity of Mozart was that his music was intended for a specific audience, an audience that was very keen on new and fashionable effects. In the course of his life, which was not

a very long one, Mozart lived through at least three or four changes of fashion. There was the introduction of the Mannheim orchestra, which fixed the model of the orchestra and the Classical symphony. Then he experienced the reactivation of a certain Italianism, which accorded pride of place to vocality and virtuosity; then the moment when Austrian Catholicism, in order to differentiate itself from Rome, reproduced the tactics of the seventeenth century: more theatre, more effects intended to impress the public — one finds the same type of phenomenon in the work of earlier composers like Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Heinrich Schmelzer, and a few others. Then came a moment when the depiction of sentiments became more important, once and for all, than reverence for the glorious past of polyphony. Even, if in late works like the Requiem, one still finds the mandatory nod to the old polyphonic structures in order to emphasise the religious content of the work. So in the chronology of Mozart's life there were several different phases, which corresponded to different fashions. The word 'fashion' is not to be understood in the pejorative sense, but rather in the sense of a 'way of conceiving an aesthetic environment'. But, alongside this notion of a general aesthetic situation, there coexisted in the same place, at the same moment, different ways of playing the same thing. In my view, it's in this connection that the notion of authenticity, or in any case of research into the sources and the social and musical context, is something that makes sense, because there were different audiences, but also because there were different ways of structuring the concert as such. There were degrees in the solemnity of the concert situation, from concerts almost between friends to very official occasions. And that had an influence on the style of playing. If, for example, you had to play before a sovereign who was very keen on the Italian style, then you Italianised everything. And that phenomenon can even be found in Schubert: we still possess scores stemming from singers who performed his lieder

on stage, in the opera house, and who really did decorate the music like a Rossini aria. At identical moments in time and in quite closely related circumstances, an interpretation could change completely and utterly. And yet those interpretations always corresponded to a coherent cultural scene, and it's that scene that we have to try to grasp.

- DG What you're telling us, as we try to find out the meaning of authenticity, is that the question actually opens the door to multiple interpretations. From the moment one starts to know something about the context of a period, one realises that there was very great freedom of interpretation, far beyond anything we allow ourselves today. Not only did musicians decorate, but they decorated in one style or another according to circumstances. Pitch standards and temperaments varied from one city to another, and the DNA of folk music was still present in the rubato and the 'agogics' of phrases. The articulation of the musical phrase went further than the simple idea of unyielding rhythm or a pre-established tempo; indeed, I'd go so far as to say that those notions should be forgotten to allow another temporality to emerge... One becomes aware that there was a lot less reverence for music than there is today in our 'musically correct', very standardised world. So isn't the kind of authenticity we should seek in fact a means of discovering how to relearn the language that was spoken then? Not to take an orthographic approach, to play in tune and all together in a stereotyped style, but rather the approach of a grammarian, that is to say to rediscover the freedom of direction of phrases, and thus be able to tell their stories in several ways? Research into sources, scores, instruments, historical, aesthetic and political contexts, and any other kind of clue, is fascinating. But in spite of everything I still find it insufficient and incomplete. The authorities on so-called 'historical' performance have sometimes, following the sources, adopted dogmas which,

applied in a blinkered way, totally distort the musical gesture. That is, for me, the point at which historical authenticity can show its limitations. It's an exciting trail to follow, but you can't reduce the phenomenon of music to the study of its parameters, whether they are inherent to the structure of the works or 'environmental', to use a fashionable term. How can we make this music which is already remote from us resonate, or rather 're-sound', within us? I agree with you about the framework that's necessary for understanding and laying the foundations of performance, but I'd like to add the perhaps more subjective dimension of the authenticity of the performer in his humanity, his ability to embody this music unvarnished and without effects, to go through the looking-glass. So I would add a perspective to the frame, as it were...

BP From that point of view, the dogmatic aspect of interpretation is not in itself linked to the search for authenticity, since an enormous number of 'philharmonic' interpretations, if I can call them that, are totally subject to the dogmatisation imposed by the record industry.

DG Or imposed by the cult of instrumental gesture developed in the course of the nineteenth and twentieth centuries...

BP ... and indeed, I would say, by the way the twentieth century looked at the instrumental gesture of the nineteenth. It's fascinating to see the lengths to which people will go to play any number of undisputed masterpieces in concert situations that manifestly don't correspond to those works seen as a moment of transaction with an audience. Over and above the purely arithmetical parameter of the size of the concert hall, one can see that concert programmes of the time would cheerfully chop concertos up and give just one movement. They would play the first movement, with an opening improvisation by the soloist,

then something else, then after another two or three unrelated pieces they'd play the second movement, then still other pieces, and the last movement at the end of the concert. What seemed to be important was variety. The sacrosanct idea we have of a work in today's concerts, where it's unthinkable not to play it as a whole and in sequence, where some people even view as sacrilege the legitimate enthusiasm of audiences who sometimes applaud between the movements, was not at all the order of the day in Mozart's time.

DG But there you're also talking about rituals fixed by institutions which impose their rules of correct behaviour at concerts. Those institutions have been, first and foremost, the philharmonic orchestras that have developed in tandem with the various industries (from instrument makers to music publishers, and more recently record companies and concert agencies) which have accompanied their rise all over the world. To share the beauty of music with the greatest number in the greatest number of places: that's the wonderful civilising dream that in the end we have inherited, but which weighs down the interpretation of earlier music. Bigger and bigger halls have led to continuous inflation of orchestral forces. This evolution that has contributed to the deformation of early music has also permitted the creation of increasingly complex and ambitious works. On the one hand, ever more grandiose symphonies; on the other, older repertoires remodelled to suit the circumstances — one need only look at the transcription of Bach's Chaconne for unaccompanied violin by Stokowski, now played by a symphony orchestra — sometimes with a certain degree of fallout... This gradual levelling of performance styles is also the consequence of a purely acoustic phenomenon. It became necessary to project intimate, almost secretive music that was written for specific instruments. I'm thinking notably of those famous *pianississimi* of Schubert achieved through systems of pedals or knee-levers covered with buff leather,

which were conceived to damp the strings and thus produce the special colours that were an integral part of the pianos of his time. Today, these works are mostly played on pianos not designed for performing such music, but for playing in immense halls. The aim was to give as many people as possible access to great music in the simplest possible way, which unfortunately sometimes meant in the most standardised or spectacular way. Art produced in this way then spread to the realm of teaching, which very often became an industry of reproduction. The quest of our civilising democracy is to convert and attract those who are ignorant while not frightening off the connoisseurs, where the Church and later the aristocracy perhaps had different priorities in their relationship to artistic creation. Should we regret that era? But it's true that between ignorance and habit, there's only a little room left for high adventure! The process of standardisation produced, as a reaction, a quest for authenticity that emerged in the 1950s. This reaction blew a genuine breath of fresh air into music and gradually created more or less authentic epigones, new dogmas, and new markets which those same industries took possession of. As a result, the record market was and still is supported by so-called 'early' music. 'Modern' makers of 'period' instruments reappeared, makers of gut strings sprang up once more, early music festivals multiplied, and all of this created new vocations for musicians, who swelled the ranks of the ever increasing number of 'Baroque' ensembles. As always, amid a more or less felicitous profusion, there are trees with rare essences. I remember a radio programme on which I was a guest at the same time as the Japanese conductor Masaaki Suzuki, who has devoted his life to the cantatas of Bach with the Bach Collegium Japan. It was a quite marvellous experience. He radiated intelligence and, above all, the absolute light of this music. I would say his mere presence exuded the authenticity we're trying to define here. Yet what are the common points in the frame between old father Bach and present-day Japan?

BP It's one of the paradoxes of this question that those who are seen today as the most radical figures of period performance, like Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt, were in fact the most open-minded and the most devoid of prejudices. They were, and some of them still are, filled with doubts, and they ceaselessly questioned what they were doing, urged on by an unquenchable thirst for knowledge. On the subject of the process of fossilisation of our relationship to the repertory that you were talking about, I wouldn't hesitate to go even farther back in time. The moment when that relationship began to be established in a fairly spectacular way coincided with the moment when people in Germany started (and it was an almost political decision) to use the great figures of music as a means of stabilising the Prussian state in its cultural dimension. This was when the idea appeared of conceiving and producing editions of the complete works of a composer, something that hadn't existed before. And of course it's interesting to see whom they chose and when: first Bach (period of publication: 1851-99), then Handel (1858-94), Beethoven (1862-90), Mendelssohn (1874-82), Mozart (1877-1910), Schumann (1879-1912), Schubert (1884-97), and finally Haydn (1907-33). It was at this juncture that music was validated as a pillar of culture and society. During this period, in the 1850s and 1860s, complete scholarly editions started to become the preferred model, to the detriment of the editions still frequent at the time which often contained only one movement from a work, sometimes with a series of possible variants for its performance. As a result, there's a whole repertory that we've lost sight of today, a repertory relevant to the way one can perform and vary things that now seem untouchable to us. That change in publishing practices is to some extent the genetic matrix of our current issues.

DG You seem to regret that era when works weren't performed as a whole and in the correct order of movements, when editions



were compilations of pieces divorced from their context. Despite everything, I do think the advent of complete editions was a positive and exciting development!

BP Yes, but it's a pity to lose sight of the socialisation of works of art at a given period and to focus on the sacred aspect of those same works of art. Because they also have a history viewed from that angle.

SS That moment when critical editions began to appear was concomitant with an increasingly patrimonial approach to music: it was also the time when Mendelssohn revived the *St Matthew Passion*, when people started to play music that had previously fallen into oblivion, at least in the concert hall. Over and above the societal phenomenon you're talking about, aren't we also looking at a change of a 'historial' nature, as Heidegger would have said? A moment where we shift from a living practice of music, in which the composer/performer distinction is not essential (since the two figures were generally one and the same), a practice for which compositions were a sort of toolbox one could dip into to produce something extremely ephemeral, strictly contemporary and which had no claims to exemplarity—namely the concert—to a patrimonial and scientific practice that looks backwards and seeks to fix within precise categories what had been a multiform and changing practice. It was at more or less the same period that Nietzsche wrote *On the Use and Abuse of History for Life* and denounced that sort of 'crablike gait' that constantly looks back to the past, to the detriment of the present and its creative vitality.

DG There are nevertheless surprises to be discovered in what we're describing here as an unequivocal and linear evolution. Certain conductors of the first half of the twentieth century, and not those who necessarily sold the most records, among

them Munch, Toscanini, Reiner and Doráti, approached the nineteenth-century repertory, and even Haydn and Mozart, with a rhythmic freshness, a familiarity with principles of articulation and an ‘authenticity’ of musical gesture that isn’t very far removed from what was ‘rediscovered’ in the 1960s. Another paradox is the recent culture of recorded performance, fetishised by music lovers, a strange, sometimes fascinating kaleidoscope in which the viewer can get lost and the question of authenticity can grow even thornier... But to return the question of our orchestra: in the 1930s, orchestras often had gut strings and the wind instruments sometimes dated from the nineteenth century – there was a sound, a dynamic scale and a rhythmic style that were quite extraordinary. Just as one mustn’t simplify and caricature the approach to early music as it’s practised today, so one can’t lump all ‘philharmonic’ interpretations together. Before the Second World War, each big city had an orchestra that sounded different from the others, and there were music directors who were devoted to their home ensemble and did unique work there. The Second World War marked a genuine break. First, from the viewpoint of mind and soul, the war was something no one could get over. It was impossible to go back to making music as before. And not only for composers like Boulez and the Darmstadt School, but also for performers. It was impossible to try to pick up the thread of music without realising it had been broken. The new commercial world order that was subsequently put in place changed the game still more radically, even in the domain of instrument making. This was a very far-reaching alteration, and everything was affected. Much reflection was devoted to composition: it was necessary to wipe the slate clean and question the foundations of a culture that had led to this horror. But no one asked the same questions about interpretation. And yet, in the relationship to music of the performer, of the conductor, of the orchestra, of sonority, a whole aspect of musical life had collapsed, one that, as I say,

wasn't so far removed from what seekers after authenticity were subsequently to find out anew...

BP The changes that took place between the Classical era and the Second World War were gradual, with a degree of transmission from generation to generation. After the war, those changes took place by leaps and bounds. If you listen to recordings of the 1920s and 1930s, you hear a mosaic of sonorities, of tempi, of dynamic relations between the wind and the strings: it's incredibly varied, protean, lively. The rupture caused by the Second World War might almost serve as a legitimation, or at least a basis, for the subsequent reaction in the direction of something genuinely different, which would be at once a change from the standardisation that had set in and a reversion to sentiments that people felt in the 1920s and 1930s. I'm talking again here about the 'Baroque Revival', which reinjected into the history of performance questions that had previously been buried, even entirely forgotten, like those of ornamentation, the historical context, and of course the use of the appropriate instrument for the musical text. In this respect, though, it's too often forgotten that there was never a period when no one played the harpsichord. I'll speak about the harpsichord since it's the instrument I know best. There lived in Paris, long before Wanda Landowska, in the late nineteenth century and the early years of the twentieth, someone called Louis Diémer, who regularly gave recitals on the instrument. So it was never totally dead. He played an instrument by Taskin, who was himself a close associate of Rameau: his tradition was upheld by a few of his descendants who were enough to ensure that it never entirely died out, so that we're not talking about a complete 'rebirth'. There were also a few tragic figures like Rafael Puyana, a very affluent Colombian harpsichordist whose wealth enabled him to collect original instruments, but who at the same time was a pupil (the last pupil, in fact) of Wanda Landowska, the high priestess of the modern Pleyel harpsichord. So he was

dismissed by the modernists because he was interested in 'old crocks', and rejected by the nascent Baroque milieu because he'd been taught by Landowska. But there was indeed that period of transition that was marked by both the arrival of recording and the Second World War.

DG And by the Soviet system! All of a sudden, in the second half of the twentieth century, there occurred a systematisation of music teaching, as there did for the training of athletes, which profoundly distorted the nature of the artist's relationship to his or her instrument. One was suddenly confronted by armies of violinists, cellists and pianists whose role was to do battle with the 'free world' in order to demonstrate the superiority of a political system. It wasn't composers who were the principal ambassadors of this movement, but performers, so that international competitions became quite extraordinary tournaments, like the world chess championships, which absorbed all the world's tensions and in which music had become a high-level sport. This aspect of organised industrial and collectivist performance replaced the fantasy of the born virtuoso à la Liszt or Paganini, which had already effected an initial sea-change in performing styles; and it too spoiled the relationship of the performer to music and vice versa. It's often said that the greatest defect of the Russian school was to enable individuals without any talent for music to become excellent instrumentalists. So formidable and frightening an industrialisation of human flesh totally swept away the very idea of the interpretation of a text, since the instrumental gesture and its perfection took absolute precedence over everything else. The shockwaves from that revolution are still very powerful. I've just been a jury member at a violin competition in China that assembled participants from all over the world in front of an international and thoroughly honourable jury. Music was not discussed there for a single second. To mention the issues we're talking about here would have been regarded as bad taste.

We judged a performance. I heard some marvellous violinists, and it's fair to say that the winner, an extremely brilliant young Korean, is ready to 'enter the profession' after managing to perform some very difficult works without playing any wrong notes. Unfortunately for her, she is part of a new army from the Far East, and the 'business', which needs easily identifiable 'products', will not let her make her mark, just as I myself, like all the members of the jury, immediately forgot her name. What I'm trying to show by this example is that the forces which determine a large portion of musical life these days, both in the conservatory and in the concert hall, are entirely extra-musical, and have as their corollary the crushing underfoot of the whole dimension of human and intellectual sensibility, which is nothing other than the vital prerequisite for the existence of music. To put it another way, nowadays people go more to see a show than to hear a concert. Is the public always authentic in its approach? The performer is only a veil that is lifted from the work, which after all must also be looked at or listened to for what it is...

- SS What's more, to take your point about the Soviet system, that use of music and its performance as a tool in the service of authority is not a new phenomenon. Already, in the Baroque period, if all the small courts of Europe had their own musical establishment, it was to show off their power.
- BP Yes, already at that time music was being used as an instrument of national determination: Couperin's *Les Nations* is exactly that. There was a French way of playing music, and indeed of playing French music essentially, since very little foreign music was performed in France then. But there was also a German way of playing French music – in fact, there were several, because Germany at that time was a mosaic of small states. There was even a German way of playing music written in the French style but composed in Germany. There were layers of performing

styles linked to national criteria. To return to the question of monumental editions as the indicator of a historical change: that also corresponds to the moment when the process of separation between composer and performer was complete. This was no coincidence. The moment when performers had these masses of scores at their disposal, in what was at last supposed to be an unquestionable state of purity and authenticity, cut them off from what had previously seemed perfectly obvious, namely the fact that, until fairly recent times, a performer was capable of writing something that more or less hung together.

DG ... and that might allow him to earn a living if need be...

BP If need be, yes. A performer was capable in those days of writing a perfectly decent set of variations on a pre-existing theme. In that respect, too, there was a break. That sort of freshness, which rested on non-written criteria and generated the particular aesthetic feeling of a period, was lost, which is something else that doesn't help us in this search for authenticity. That moment of the advent of the scholarly monumental edition in the middle of the nineteenth century was also the time when scholars began to give preferential status to the autograph manuscript among other available sources in order to determine the most authentic. But in fact, as people like Badura-Skoda and Harnoncourt have shown long afterwards, the autograph rarely is the most authentic source. It's the first or second edition, if possible after revision by the composer himself, that possesses that status.

SS So what we're seeing in the middle of the nineteenth century is a separation between increasingly theoretical and historiographical research, carried out by scholars who examine the sources, on the one hand; and, on the other, the practice of performers whose non-written traditions are called into question. Don't we also encounter today the same type of divide between the sort

of highly historiographical approach that goes off to analyse the sources and the treatises and then (in both senses of the term) informs the work of the performers by telling them: 'This is how that should be played'; and a more experimental approach, an example of which might be the way Les Dissonances tackled Brahms? The performers are faced with a certain number of problems in the execution of a piece of music and look for *ad hoc* solutions: 'To make this sound well, to give this music meaning, we need to use Viennese horns, we need to take such-and-such a tempo', and so on. In short, an attitude that reactivates the function of the performer as the person who seeks and finds what one must do in practice, here and now, so that the score will sound well and be music, and not only history.

- DG One needs to analyse things, to understand them, but that doesn't necessarily create the sentiment of freedom and inspiration an artist requires. What's more, very often, performers refuse any kind of intellectual approach in case it curbs their sensibility, which is a mistake in my view, since you can never lose anything by accumulating knowledge. But you mustn't accumulate it with the aim of attaining objective truth. If you approach a work with theoretical certitude before you've played it, before you've experienced it in your body, you don't have a chance of getting it right. The tempo of a work is not metronomic movement, but the 'heartbeat' of that work, which you will determine by playing it in such-and-such a hall, in such-and-such a state of mind; it isn't a fixed beat, but one that shifts with the organic beat of the work; the sound will depend on multiple parameters as trivial as the hygrometry of the hall, the instrument one happens to be playing, the way one happens to feel at that moment. Similarly, the way the discourse is articulated will also depend on our sensitivity to each other, if there are several of us: nothing is fixed. Each time we play, we're involved in a story that must be rewritten, and that must be done without premeditation. But, at

the same time, we must possess a professional skill, composed of a mixture of experience and theory, that will allow us to immerse ourselves in the score as if we were already to some extent at home in it. The important thing is how we determine that 'at home' feeling. Do we always reduce the music we play to 'feeling at home' in it, to being 'totally at home' in it, like certain very great artists, whom one always recognises because they bend the work to fit their personality? If they are very great musicians, even if we recognise them, even if 'they always play that way', even if they have the great power of transfiguring the work in their own image, they will still tell us the story. Paul Tortelier said that the performer must be a poet, an architect, a writer, a mathematician, a painter, a sculptor. He or she must be all of that at once, and in a spontaneous fashion. One must be capable of entering into osmosis with foreign matter and starting to play with it, beyond all dogma, all principles, all theory. For me, authenticity, if it really does exist, is the authenticity of an instant that suddenly becomes universal, becomes eternal. And this eternity of the instant can't be decided. You can turn up to play knowing everything about everything, having ticked all the right boxes, and miss the point completely. You can turn up not knowing anything about anything and do something dazzling. That's why very young artists will sometimes play in a way they may perhaps never be able to reproduce later, like an unsullied crystal, and very old artists, who have nothing left to prove, will regain that sense of abandonment, of letting themselves go, which will make the work course through their veins once again, since that's what we're looking for.

SS And that's exactly what you're looking for with the musicians of Les Dissonances...

DG When you're in mid-course, as I am, as Les Dissonances and the musicians that participate in the group are, how do you man-



age to abandon yourself without at the same time abandoning ship? Of course one has to go and look at the sources, examine the issue of which instruments to use. For this recording of the Mozart concertos we've used Classical bows, to get nearer to the naturalness of the articulation, the narrative of this music, and natural horns, which have the ideal colour. But we combine all this with modern oboes, first of all because we have marvellous oboists in Les Dissonances with whom we want to play – it's very pragmatic, but that too is inherent in the life of a project – and also because they are musicians who are capable of adapting their approach and changing their playing style according to the type of instruments they have to hand. One of the major challenges of our era is to succeed in reconciling elements that are present to enrich each other and not to contradict each other. For instance, we also have steel strings, because that makes sense when you have to take trains and planes and play in a single week in extreme hygrometric conditions. The most important thing is that we should approach this repertory with the freshness and enthusiasm of musicians who will tackle these concertos as if they were playing a Mozart piano sonata, or a quartet or quintet, that is to say by forgetting that they're concertos. We'll tease out all those little elements that make this writing so virtuosic, so constantly inventive, so exciting. Whereas people usually practise two pages of these works before queuing up for orchestral auditions, where they perform them with a piano accompaniment in a totally standardised playing style that divorces the music from its context, removes its quintessence, and which has transformed these concertos – which are real gems – into an unbearable and indeed insurmountable ordeal, since they're required to play them in conditions in which it's impossible to play them. And that is the fate of every student today at every university in Europe, America, Japan, Korea or China. Students who will learn this repertory to perform it as it was performed in 1950, with the supposed aim of playing

Mozart in philharmonic orchestras where in any case they won't play his music. In our approach to the concertos we have set aside all that dark energy that weighs on young musicians, that puts them off playing this music and that empties halls at those philharmonic concerts which have become pointless nowadays. I hope that listeners, even if they don't necessarily agree with our interpretation, will perceive the joy we experienced in playing together – and that was authentic!

- BP In this respect, the destiny of Mozart's violin concertos follows, with a gap of two or three generations, the destiny of his piano concertos, which were no longer performed for a very long time and were regarded as no more than training exercises for the fingers. As far as I'm aware, Artur Schnabel was one of the first to start playing them in concert again.
- SS What seems to be emerging from our discussion is the idea of two different authenticities. One the one hand there's the authenticity of the work, of the approach to the notes, which means having a faithful edition of the score, the right instruments, the appropriate codes to read that score and to reproduce the aspects that were not written down in it. And then on the other hand the authenticity of the artist, of the interpreter, who must utter and share this music, in the instantaneity and ephemerality of the concert, without imposture, without cheating with the emotions he or she arouses. And if I can authorise myself to speak in their name, what listeners seek above all, in a concert, is that latter kind of authenticity rather than the first kind. That is what can produce the state of grace that only the concert can provide, what transmits something from the performer to the listener and turns the concert into a moment of sharing and elevation.
- DG What seems important to me, with regard to this question of authenticity in parallel with the learning process we've spoken

about, is the notion of transgression, which is only possible if one understands certain rules. Let's take the example of Mozart. Here we're dealing with a composer totally immersed in music right from his birth, in a period when musical style was very codified and relatively simplified in comparison with what had come before. A composer for whom it was all child's play, and who soon amused himself by transgressing, shaking up these established frameworks, with all the pain and incomprehension that naturally ensued. The concert platform as a space of transgression becomes a different space: the more you know and master the rules, the more you can 'expand' them or call them into question, which doesn't mean abolishing them, but reintegrating them into a living and evolving practice. The audience, if it has a feel for a particular work or the way it's called into question, will rediscover it and get the impression of listening to it for the first time. Someone who has never heard it before will also feel as if it was written for him or her.

SS That's a sentiment that responds to something quite different from historical considerations. If one gets that sense of rediscovering the work, it isn't because all of a sudden it's played at the correct pitch, but because at a given moment it appears to us simultaneously in its familiarity and its alienness. And here I'd like to ask Brice, in his capacity as a composer, and a composer of music that for most musicians today can seem as alien as earlier music might have been for a musician of the time of Bach: when do you regard a performance of one of your works as 'authentic'? When it scrupulously follows the slightest indications in the score? When it makes the overall trajectory comprehensible? Or something else again?

BP First of all, on this question of transgression, Lenin said: 'To be a true revolutionary, one has to be a bit of a conservative.' It's a phrase that has stimulated much thought, and it was Mao, I

think, who observed in a text of 1938, at the time of the Japanese invasions, that it's true that, if you want to change something, you have to have at least some idea of how what you wish to change (or not) actually works. The more one knows the background, the better one can grasp how a work stands out from the cultural magma that envelops it, and the more aware one will become that, first of all, the composers we regard as geniuses were already thought of as such in their own time; and, secondly, certain composers were geniuses in their time, then were no longer thought of as such, but for reasons exogenous to their music and their specific genius. Whence these regular resurgences of composers in whom new eras recognise a genius. I'm absolutely convinced, as a composer and as a performer, in all honesty (and I insist on that phrase), that the more we know of the background to the score and the musical context of the period, the more we can take liberties with it, and liberties that remain within the intellectual framework that applied at the time of its composition. And if we take liberties that go beyond that framework, we really must know how and why.

It's always extremely hard for me to answer this type of question about my own music. A composer today is competing with the whole of the cultural past, which was not the case before the appearance of this patrimonial approach to music. So everything is already skewed right from the start. There's that amazing letter from Haydn to a German patron, in which he explains that because the three symphonies he has just sent him are unusually difficult, it might perhaps be prudent to schedule 'at least one a rehearsal'. 'At least' one! The musicians of the time played only contemporary music: they were sufficiently familiar with the general style of the compositions of their period to be able virtually to dispense with rehearsal. I can't stand up in front of an orchestra that plays three centuries of music in incredibly heterogeneous styles and ask them to do that.

- DG At the same time, one has to admit that your works, or at least some of them, are much more complex than the symphonies of Haydn!
- BP In terms of complexity, and to stay within a close historical timeframe, the real quantitative leap occurred between Haydn and Beethoven; but the Notre-Dame School or the Ars Nova constituted much more earth-shaking upheavals than that... Although one has to be wary of binary and perfectly linear interpretations, it's still quite certain that between a hymn of the Aquitanian School and my music, there has been a strong underlying growth in complexity!
- SS Brice, I suppose that in your life as a composer, you have never attended a premiere of one of your works that was scrupulously faithful to your score down to the slightest detail. So, speaking as a composer, from what point do you consider that the interpretation of your work has been an authentic one?
- BP To answer that question, I think you have to view my relationship to the score in an almost phenomenological way, to consider it absolutely as it is. Do you know the joke that's used to explain phenomenology to restive students? Three tourists—a clerk, a philosopher, and a phenomenologist—are out walking in Australia and they see a black sheep. The clerk says: 'Oh look, the sheep here are black.' The philosopher clarifies: 'I'd prefer to say: in Australia, there's at least one sheep that is black.' And the phenomenologist retorts, 'No: in Australia, there is at least one sheep that has one black side!' So let's consider the relationship to the score for what it is, and nothing else. In the music of the past there was a general context that was the common base of all musicians in a given place and at a given moment, that is, the way one learnt to play music, with those specific local styles we've already talked about. And then there were the scores,

which were like special cases within that general context. In contemporary music, and this is not unique to my music, there is a third term. There is a common context, a certain tradition of contemporary music, which is possessed by the ensembles that devote their work to it. There are the scores, which are special cases within that context. And then there is the specific way each composer conceives a certain number of factors for his music in general: articulation, vibrato, the particular sonorities he or she requires, how they are produced and why—a sort of intermediate state between the general cultural mood of the times and the specificities of the scores. Starting from that basis, there are many ways of achieving a successful interpretation of my music, and, concomitantly, many ways of failing to achieve one. For me, the most important thing is that the musician should be conscious of the overall temporal architecture. That must be my ‘Brucknerian’ side coming out.

- DG If I may be allowed to chip in, as someone who has performed your music on a few occasions: I have the feeling that, between a well-nigh calligraphic precision of notation and a rhythm of a complexity that’s almost impossible to grasp, what you really expect is more a vision with a form of written rubato, a temporal respiration that emerges from that complexity and suddenly creates a sort of sound mosaic of incredible richness. And that authenticity in the performance of your music would come, in my view, from the performer’s ability to break away from the complexity and take possession of the discourse that underpins this extremely meticulous writing.
- BP Yes, that’s one way of putting it. Tackling the issue from another angle, I would say that this extremely precise writing, which appears very univocal, actually is anything but, thus reverting here to what I was saying about the interpretation of older music. There is a sufficiently large body of information to offer perform-

ers a general framework within which they can orientate their own subjectivity. Thus perhaps in one performance the tempo will be uncertain, but the articulation and the comprehension of the harmonic discourse will be present, and so the lack of one 'layer of information' won't be too harmful to the work. If one of the parameters is either neglected, or rather too brutally addressed by the performer, or overemphasised as compared to my indications, the interpretation will function all the same because there will be a 'reserve army': these other parameters will coordinate the interpretation and direct it towards my idea, which is always very precise and definite. My tactic is not at all to oversaturate the score with information in order to place the performer in a trancelike state; I don't go in for that sort of psychodramatic transaction. But it is certainly the case that each decision in the notation is absolutely founded on musical ideas and sentiments that I can express and explain. Nevertheless, I'm always prepared to make compromises with musicians who show goodwill.

- DG The encounter between the composer and the performer, if it takes place in an atmosphere of mutual confidence, is sometimes an indispensable stage in the gestation of a masterpiece, or at least of a work destined to receive repeat performances. If that encounter doesn't occur... we can see the result, for example, with Schumann's Violin Concerto, a splendid work that he never went through with a violinist because he thought it was a failure. If he had worked on it with Joachim, as Brahms did later with his, it would certainly be one of the concertos most often performed today. Brahms himself said of his own Violin Concerto that it would never have been what it was had it not been for the exchange of ideas with Joachim. The relationship between the composer and the performer is rich for both parties. This relationship that I have with Brice, who is both a composer and a performer, an all-round musician, through the discussions we've been having for years on

these questions, is a constant source of enrichment for me. He has a composer's approach to the standard repertory, whereas I'm not a composer. I find this double identity extremely interesting, and it's a model for my own line of action, as a performer or a teacher, and in my other activities of sharing music. I always try to reconcile an objective and vertical approach of historical 'core sampling', or a grammatical approach through syntax and of language, with the language of the instrument, which is the language of projection of what one is going to do, and which is also a primordial vector. In short, to place this instrumental language at the service of a science which, in turn, must not confine it. Just as, when I premiere a work by Brice, there has to be an encounter between the two languages to make the embodiment of the work possible. Through the musical experiences that we sometimes share on the concert platform, and my numerous doubts and questions, I hope I also bring grist to his mill...

BP Personally, I must say that it isn't an easy life to be both composer and performer. Not for trivial reasons of organisation or schedule, but rather in terms of whether I'm a diplodocus that has survived the glaciation of the cultural industry, or a sort of stillborn foetus, a forerunner of a new generation of musicians that will regain this double identity. At the same time, this combination of performer and composer exists in an operative manner in the field of electronic music, since there one is obliged to fashion one's own instruments each time and to conceive the music that goes with them. So the model still exists, but in a rather special form. For my part, I think that the position of composers has become too exalted. It's become a sort of added value, a supremacy that does a lot to overshadow the landscape, in several respects. First of all, it cuts us off from a whole literature that is declared to be of secondary importance and which perhaps is nothing of the kind; it cuts us off from the very sources of the great figures of the past, which sometimes encompassed extremely popular elements. I



recently came across two anthologies of Viennese folk music: you can see very clearly that Schubert heard this music from morning to night; he lapped it up. These minor sources give us a good idea of what constituted the real everyday influences on the composers of the past when they were producing their music. That's true of composition, but also of instruments. The harpsichord maker Anthony Sidey recently said to me: 'You know, Brice, actually the best authentic instrument is a brand-new instrument! Because the composers and performers of the past played the instruments that are familiar to us as museum pieces nowadays, but which were then at least two and a half centuries younger!' Obviously, Anthony meant new instruments made by people who know what they're talking about. And it's true that, in the past, people played the newest instruments possible. In reviews of the second half of the eighteenth century, the concerts that attracted attention were those in which new, experimental instruments were played. We hugely underestimate how keen an appetite there was for all sorts of sonorities in Mozart's time. He was very well acquainted with the instruments of Stein, who was an indefatigable inventor and built numerous instruments combining the harpsichord and the fortepiano, a fact that, incidentally, consigns to the dustbin false alternatives like 'harpsichord or piano': in those days, you could have both at once! For instance, he built several instruments with three keyboards, two for the harpsichord and one for the piano, thus authorising all possible combinations. Some of these still exist, and you can listen to them: it's extremely convincing, so long as you have your ears cleansed both of the ultra-Calvinistic interpretations given by certain Baroque musicians and of the old warhorse grand piano.

- DG What I find interesting in what you've just said, if I can formulate it in a more prosaic way, is that you regret that the composer isn't considered by society more as a baker who makes his bread—in short, as an artisan.

BP Absolutely!

SS You've both referred to time: for the performer, the idea of giving the work its own time, making it enter the eternity of the instant; and for the composer, the attachment to temporal architecture. Is time a crucial point in the notion of authenticity?

BP No, because there is a whole host of crucial points. That's the difficulty of this notion. Authenticity, it seems to me, is often linked with a balance between what is and what is not contained in a given performance. It doesn't matter if you play Bach on a piano, as long as you know how to ornament, how musicians phrased, what a tempo was at the time, and so on. One of the elements can be absent, if the others are present. Conversely, a harpsichordist who ignores those 'details' has virtually no idea what he's doing; yes, he's doing it on a harpsichord, but he still has no idea. If a large majority of parameters is there, present, living, with the performer accepting responsibility for them, one gets close to something that is coherent with the work, quite simply.

DG And I would add vitality to that. When the vitality of a work is there. And maybe that's what goes to make the quality of a work: when that vitality is present, preponderant, when it totally irrigates the work. You realise that when you play Beethoven, for example: you come out of the concert with more energy than before it; even the performers do. In any case, at the point where I am today in my experience, which is not a phenomenology of performance, I tend to see the sheep in movement! From my point of view, the interpretation has been a success, the concert has been a success, the week spent with our friends has been a success, if at the end of it the energy has been fluid. If you're at one with yourself, if you're at one with the work, if you've received that energy from the work and have conveyed it to the

audience, which has received it in turn: if that life force is present, the experience is rarely a failure. Of course, you can't play Mozart with boxing gloves. The vital, organic function of music, and perhaps even its *raison d'être* from a ritual point of view in our world, also derive from its cathartic function, and the way it helps us break free of the chains we may have—we performers too, crushed by too much paralysing responsibility for authenticity. We have to get to the point where we suddenly feel that we're borne along by the work, but that requires sensitivity. And if one is sensitive in that way, it's also in the intellectual sense. It's a paradoxical approach, combining the full and the empty, control and abandon, concentration and pleasure, freedom and constraint, and... play, in every sense of the word! It is this permanent dialectics that means today's authenticity is already obsolete, out of date. It's here that the metier of performer can come close, in a sort of exhilaration, to that of the composer, insofar as we remake the journey of the work each time, and it will never be the same thing twice. Perhaps it's here that we can get back to that familiarity you were talking about, and which you regretted we no longer have. The composer Viktor Kissine said to me a few years ago: 'Your job is to get on familiar terms with Beethoven. To sit down for a meal with him and say: 'How are things today?''

BP But to get to that stage, you need—and this is going to sound very Platonic—to come as close as possible to a composer's Idea in a work. That idea can be enclosed in the Idea of an aesthetic that is dominant—or not—at a given period, in the Idea of a cultural context. If the Idea inspires the protagonists of a concert, it's bound to work. I recently copied a period harpsichord and I noticed that the bottom of the instrument hadn't been glued, just screwed into place. So we were able to introduce an endoscope inside the instrument without damaging it, and we realised that pieces which today are made and assembled with the greatest

care by modern builders showed very summary workmanship: some of the glued parts didn't joint, the internal braces were still covered with bark, and so on. But the Idea, that is to say, in this case, the parts that must absolutely hold together, was perfectly grasped, and the instrument has lasted since 1580. It's exactly the same thing here: one must grasp and internalise the maximal tension that allows the thing to exist; that's what I call the Idea.

- DG I agree completely. But I think the most serious error is not to be unaware of how it holds together, but to believe it can be held together by some other formula. And often one hears interpretations that rely on totally artificial things, 'success-orientated' as the great cellist János Starker used to say, and which thereby totally and premeditatedly distort the work. It's better to approach the work in a state of complete innocence, without premeditating your battle plan, and then the work can sometimes come to you. In general, the most powerful forces of our minds are beyond our control.
- BP As a performer, I've never believed for a single instant that people who think they're musical strategists actually have a completely defined plan and know exactly where they're going when they start to play. You have to be a tactician: to have a general idea of what you're embarking on, of course, while remaining ready to react to all sorts of things that can happen at a given moment and orientate the interpretation.
- DG And yet it's a widespread phenomenon, this hyper-standardisation of the interpretation given by soloists who will perform the same concerto with different orchestras from one evening to another and one hall to another without ever really rehearsing, sometimes without even a warm-up session. It's a sort of voluntary lobotomy brought on by this lifestyle, a sort of defence mechanism of the

body and mind, without which it's quite simply impossible to live in such working conditions and under such pressure. But maybe it's another job altogether?

BP Incidentally, you find the same phenomenon with composers. A colleague told me recently that the important thing for him was that his music should function, even if there are no ideas behind it...

DG It's a mode of functioning tied up with the demands of the 'profession'. Without that relationship with the public, of which these institutions are the principal vector, we're dead. But by passing through that vector, as it sometimes functions today, we'll be equally dead, artistically speaking; the music dies. The dialectics in which creators, performers or composers, find themselves nowadays can become lethal. It doesn't allow for the inner rhythm of the creator—but isn't that a *sine qua non* of authenticity? Nevertheless, it's a fertile dialectics, because the development of the artist's freedom must be confronted with reality. An artist must resolve these issues of surviving inside or outside the system. Isolation as a means of self-protection doesn't get you anywhere. You're never right all by yourself. For a soloist, the need to face this necessity, to have to play your concerto and survive when you're 10,000 miles from home, with jetlag and an orchestra that may be either appalling or magnificent, is a fruitful experience. But if it's repeated too often, it's lethal. The absence of older violinists from the concert platform is a sign of this violence. Itzhak Perlman said as much in an interview: 'If a violinist is still capable of playing after the age of forty in this line of work, it's a miracle!' I imagine it's the same thing for a composer: to have to test his language against musicians, audiences, institutions, his own era, whatever the approval or rejection it produces, is what will make his work strong. Very few have escaped that litmus test...

- BP Yes, it's true, I think the great danger is called 'comfort'. Including the kind of comfort one can end up finding in being systematically rejected, in placing oneself in the position of the *artiste maudit*. I sometimes say to myself that I could compose just for myself, compose what I want, as I want. But these frictions in the relationship with audiences, with institutions, with colleagues, with musicians, with educational establishments, constitute the driving force for the most fruitful reflections. This fantasy of the desert island is an impasse.
- DG Exactly—and that brings us back to the subject of authenticity we're discussing today. Because it too is made up of compromises, confrontations, trial and error... It isn't cold, objective and intangible, it is constantly shifting. That's why I associate it with a form of vitality, with the feeling of being alive, of existing to the full.







# Les Dissonances

The creation of the artists' collective Les Dissonances by the violinist David Grimal in 2004 was the start of an extraordinary adventure. This name Les Dissonances is at once a homage to Mozart's celebrated 'Dissonance' Quartet K465 and the signal of a constructive divergence from conventional thinking. The spirit of Les Dissonances is the meeting of disparate worlds; therein lies its singularity. The group forms a link between musical protagonists from different domains (composers, soloists, orchestral musicians, chamber musicians). It incorporates both musicians from the leading French and international orchestras and young talents at the start of their career.

Les Dissonances is above all the fruit of encounters and passions placed at the service of a common ideal, a collaboration founded on the quest for excellence and sharing. The musical ensemble, flexibly sized and performing without a conductor, enjoys complete freedom in its choice of programme. This autonomy offers the musicians the possibility of fulfilling their primary objective: to connect with a new audience sometimes intimi-

dated by so-called 'classical' music and to present the public with new readings of works from the mainstream repertory. Its open-minded attitude to all types of audiences is also reflected in the diversity of venues where Les Dissonances performs, from traditional concert halls to the church of Saint-Leu Saint-Gilles, which is the home of 'L'Autre Saison des Dissonances', its 'other season' dedicated to helping disadvantaged people.

The group's first recording, *Métamorphoses* on the Ambroisie-Naïve label, featuring Richard Strauss's *Metamorphoses* and Arnold Schoenberg's *Verklärte Nacht*, was enthusiastically received by the critics, receiving the ffff award by *Télérama magazine*, BBC Music Choice, and Arte Sélection. Its Beethoven disc (Symphony no.7 and Violin Concerto), released in October 2010, again received the ffff de *Télérama* and featured in *Le Monde's* selection of the year's best CDs. All profits from the next two recordings, *The Four Seasons* by Vivaldi and Piazzolla (2010) and *Beethoven #5* (2011, again honoured by the ffff de *Télérama*), were donated to the association Les Margéniaux, which supports the projects of homeless people. In December 2013, Les Dissonances launched its their own label, Dissonances Records, with Brahms's Violin Concerto and Fourth Symphony. The recording was chosen as the recommended version by the Tribune des Critiques de Disques de France Musique.

A long-term collaboration with Heliox Films and Frédéric Delesques enables the group to pursue a policy of audiovisual recording. The resulting films are broadcast regularly on Mezzo and various other television channels around the world, thus attracting millions of viewers.

Les Dissonances is in residence at the Opéra de Dijon. The ensemble is subsidised by the Ministère de la Culture et de la Communication. It is a member of Fevis and the Bureau Export. It receives support from Mécénat Musical Société Générale. La Caisse d'Épargne Île-de-France supports the label Dissonances Records and L'Autre Saison. We are grateful to Les Amis des Dissonances for their active support and would also like to thank the Karolina Blaberg Stiftung, Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny, and Boury Tallon Associés.

## Biographies

### David Grimal

David Grimal pursues an international career as a solo violinist, which has seen him performing regularly over the past twenty years in the world's leading classical music venues and with prestigious orchestras such as the Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Russian National Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chamber Orchestra of Europe, Berliner Symphoniker, New Japan Philharmonic, Orchestre de l'Opéra de Lyon, Mozarteum Orchestra Salzburg, Jerusalem Symphony Orchestra and Sinfonia Varsovia, under the direction of Christoph Eschenbach, Michel Plasson, Michael Schönwandt, Péter Csaba, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhail Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos and Peter Erivine, Andris Nelsons, Christian Arming, among others. His recordings have received international critical acclaim. In 2009 his complete recording of Bach's Sonatas and Partitas, accompanied by *Kontrapartita*—a new work by Brice Pauset which is dedicated to him—obtained the Choc de *Classica*—*Le Monde de la Musique*. His CD of Thierry Escaich's Violin Concerto with the Orchestre National de Lyon received the Choc de *Classica* in 2011.

Many composers have written works for him, including Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Viktor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, and Frederic Verrières. He is also a sought-after partner in chamber music.

In parallel with this classical career, he has chosen to develop more personal projects. Les Dissonances lies at the heart of these zones of freedom and creation. In this laboratory of ideas, conceived more as a collective of musicians than a simple orchestra, David

Grimal and his friends experience music as a joy rediscovered. As if in natural prolongation of this urge to share with others, he teaches the violin at the Musikhochschule in Saarbrücken. He is frequently involved in a jury in International competitions. He has also founded the string quartet Quatuor Les Dissonances with Hans Peter Hofmann, David Gaillard and Xavier Phillips, and created 'L'Autre Saison', a season of concerts for the homeless in Paris. David Grimal was appointed Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres by the French Ministry of Culture in 2008.

### Brice Pauset

Brice Pauset, born in Besançon in 1965, studied the piano, the violin and the harpsichord before training in harmony and counterpoint and finally composition with Michel Philippot, Gérard Grisey and Alain Bancquart in Paris and Franco Donatoni in Siena (Italy). He was a scholarship holder of the Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation in 1994, then a trainee at IRCAM from 1994 to 1996. Since then he has devoted himself entirely to his career as a composer, to teaching, and to performing his own works on the harpsichord and the piano, sometimes in conjunction with the early music repertory. He works regularly in France with IRCAM and the Festival d'Automne in Paris, in Austria with Klangforum-Wien and the Wien-Modern and Musikprotokoll (Graz) festivals, and in Germany with the orchestras of the SWR Baden-Baden/Freiburg, WDR in Cologne, and Bayerische Rundfunk in Munich, the Berlin Konzerthaus, and the ensemble recherche and ensemble Aventure, both based in Freiburg-im-Breisgau.

Among his projects are *Erstarrte Schatten (Symphonie VI)* for large orchestra, six solo voices and electronics (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Neue Vokalsolisten, Experimentalstudio, Freiburg), *Dornröschen II* for solo string quartet, double choir

and orchestra (WDR Chor und Orchester, Arditti String Quartet), *Kontra-Konzert* for Classical orchestra and principal fortepiano (commissioned by the Kölner Philharmonie for the Freiburger Barockorchester and Andreas Staier), and a work for three solo voices, chorus and orchestra (Europäisches Musikfest Stuttgart). Isabel Mundry and Brice Pauset have composed three pieces 'in dialogue', including the opera *Das Mädchen aus der Fremde*, commissioned by the Nationaltheater Mannheim, which was performed in May 2005 in a scenography and choreography by Reinhild Hoffmann.

In 2008 Brice Pauset was appointed professor of composition at the Musikhochschule of Freiburg-im-Breisgau, where he has lived since 2002. His catalogue comprises around sixty works covering every musical genre from solo to orchestra, with or without electronics. His works are published by Éditions Henry Lemoine. From 2010 to 2015 Brice Pauset is composer in residence at the Opéra de Dijon.

## Stephen Sazio

A graduate in philosophy, Stephen Sazio has been dramaturge of the Opéra de Dijon since 2010. In 2013 he collaborated with Laurent Joyeux on the staging of Wagner's *Der Ring des Nibelungen – Hin und Zurück* and wrote the libretto for Brice Pauset's *Die alte Frau*, which acted as its prelude. He worked with Joyeux again in 2014 on the production of Janáček's *Katja Kabanová*.

**Les Dissonances sont en résidence à l'Opéra de Dijon.**

L'Opéra de Dijon dispose de deux salles à l'acoustique exceptionnelle: l'Auditorium (1 611 places), et le Grand Théâtre (700 places). Lieu incontournable de création et production de la vie musicale et lyrique européenne, il a choisi de tisser des liens forts avec les plus grandes phalanges européennes abordant tous les répertoires, mais aussi de jeunes talents qu'il soutient dans la durée, d'encourager la création contemporaine — notamment en accueillant le compositeur Brice Pauset en résidence de 2010 à 2015. De nombreuses actions pédagogiques et de développement culturel garantissent un accès privilégié pour tous et particulièrement le jeune public. L'Opéra de Dijon entend ainsi participer à la construction d'une Europe de la culture exigeante et humaniste.

**Les Dissonances are in residence at Dijon Opera.**

Dijon Opera is an important cultural institution in France with two venues with exceptional acoustics: the Auditorium (1611 seats) and the Grand Théâtre (700 seats). Dijon Opera is an important centre for the production of music and opera in Europe and has close partnerships with a number of major ensemble and orchestra's from across the continent which present a wide range of repertoire. Dijon Opera encourages the creation of new work and has developed long-term collaborations with a number of young artists such as the Franco-German composer, Brice Pauset — who is in residence at Dijon Opera from 2010 to 2015. Participatory education projects are also a key element of the programme, which, make Dijon Opera accessible to all, especially the young. Dijon Opera hopes thus to make contribution to a Europe which is both humanist and of the highest artistic quality.



**Acknowledgements**

French Ministry of Culture  
and Communication,  
Mécénat Musical Société  
Générale, Laurent Joyeux  
& Dijon Opera House,  
Laurent Bayle & Cité de  
la musique – Philharmonie  
de Paris, Mrs Karolina  
Blaberg, Les Amis des  
Dissonances, Mr Mickaël  
Adda, Radio Classique  
and the bow maker Pierre  
Grunberger.

**Audio engineering,  
editing and mastering**

Céline Grangey  
& Virginie Lefèvre (Tirsis)

**Artistic direction  
of the recording**

Hans-Peter Hofmann

**Pictures**

2014 – Natacha Colmez

**Video**

Frédéric Delesques

**Translation**

Charles Johnston

**Graphic Design**

Atelier Chévara |  
Marge Design

This book is set in  
Bahamontes and Cameron  
*www.longtype.com*

Printed in december 2014