

## V. Tradition et modernité

Cette cuistrerie consistant à associer la tradition à la notion de passéisme. Comment pourrait-il y avoir de novation en rompant la continuité[1].

Ce deuxième passage par Freud met pour moi en valeur la question du lien transgénérationnel reliant nécessairement l'interprète qui élabore ici et maintenant sa version d'une musique que lui transmet le passé. Que fait-il d'un héritage (déjà interprété avant lui), comment y inscrit-il sa part d'invention singulière (marquée pourtant par un nouvel esprit du temps), dans la partie qui se joue pour ainsi dire sous nos yeux, plus précisément à nos oreilles du XXI<sup>e</sup> siècle ? Les exemples convoqués dès lors pour décrire cette partie du jeu, je les ai cette fois choisis positifs (envers mon sentiment de récepteur, qu'il m'appartiendra de défendre) pour équilibrer la critique précédente de ma troisième partie : Bach et Monteverdi prenant la place de Mozart.

### Ambivalence de la *transcription*

Ce terme déjà discuté par Busoni[2] a vu son emploi s'élargir au siècle dernier pour désigner aussi la manière d'interpréter des partitions antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle, dont l'écriture, conventionnellement abrégée, nécessite une « réalisation » : glissement de sens qui pourrait encore appeler à réfléchir. Je m'en tiendrai pour l'instant à la question de *l'instrument interprète*. Se pose dès lors la question du médium instrumental, laquelle a agité longuement l'interprétation depuis plus d'un quart de siècle.

Pour s'en tenir au clavier, qui concerne mon premier exemple, on a commencé par épingle tout passage du clavecin au piano, oubliant que cela ne pouvait être qu'au piano que Brahms avait apprécié l'un des premiers les clavecinistes français et Scarlatti, tout comme Louis Diemer plus tard. On est allé jusqu'à critiquer la pionnière du clavecin Wanda Landowska parce que la reconstitution

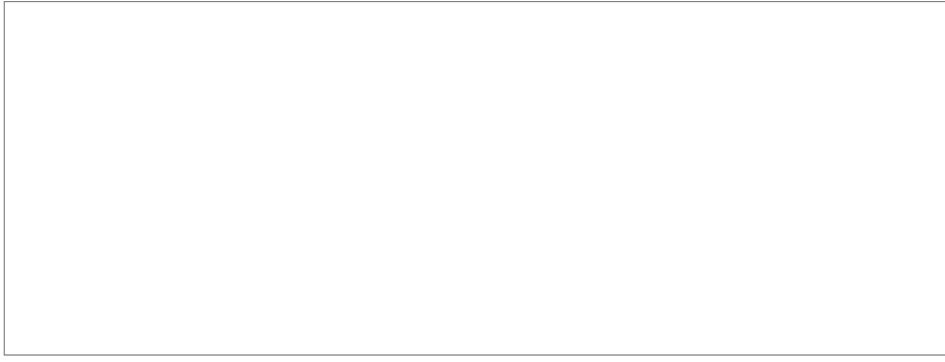
de son clavecin Pleyel n'était pas conforme à l'esthétique de ceux de l'époque ; quitte à faire entrer plus tard son instrument au musée... Le même purisme a fait jouer Mozart et Beethoven sur des restaurations ou copies de pianoforte, alors que nombre de pianistes mozartiens donnaient déjà des interprétations vivantes et sensibles sur de modernes instruments[3] ; alors que le piano de Beethoven sonnait bien peu convaincant sur des claviers d'époque, parce que le compositeur pensait manifestement au-delà des possibilités techniques de son temps[4], imagination accrue par sa surdité.

Il semble néanmoins que les nombreuses transcriptions réalisées par Bach lui-même (surtout de ses propres œuvres, d'autant qu'un original supposé s'est souvent perdu) aient continuellement empêché une contestation autour de ses partitions pour clavier, dès lors qu'un pianiste s'en saisissait.

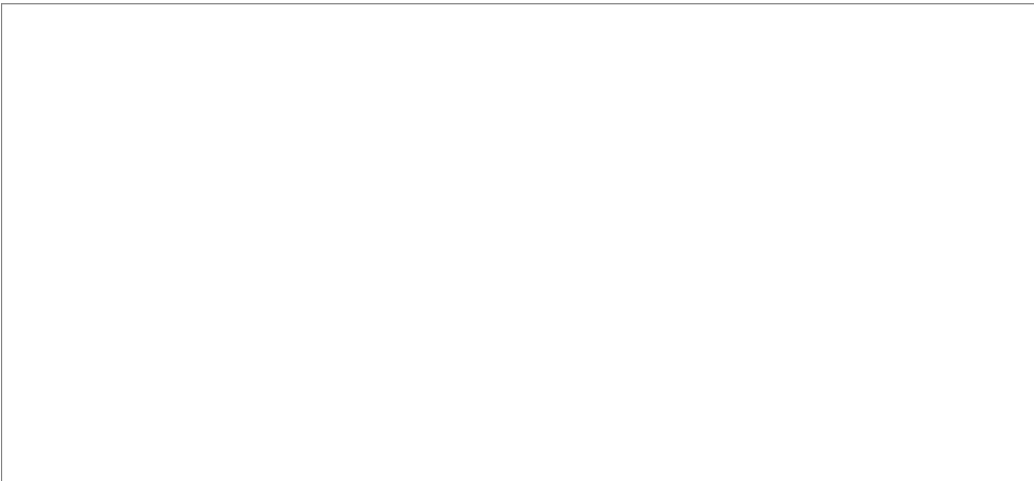
### Bach au piano par David Fray

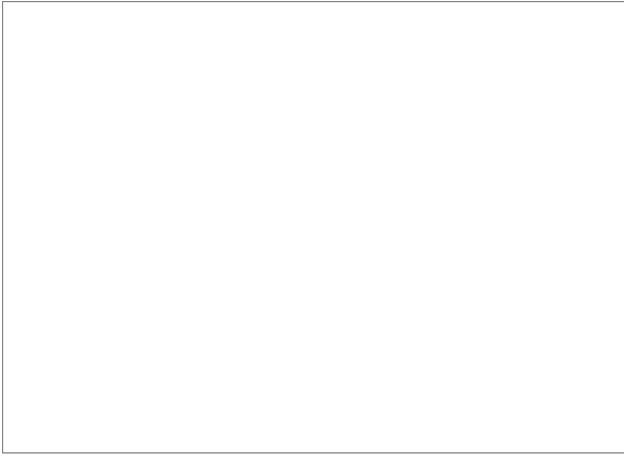
L'enregistrement récent de quatre *Concertos pour clavier*[5] vient ici à point nommé et dans la lignée de ceux qu'ont pu enregistrer Edwin Fischer ou Clara Haskil. Aucun des *Concertos* BWV 1052, 1055, 1056, 1058, n'est une partition originale, ils viennent tous de concertos pour violon dont certains sont perdus. De plus, quelques mouvements existent aussi chez Bach dans des formations différentes et la comparaison devient un acte d'interprétation très significatif.

Pour le mouvement lent du *Concerto en fa mineur* BWV 1056, on trouve une *Sinfonia* dans la *Cantate* « Ich steh mit einem Fuss im Grabe » BWV 156, où le hautbois n'a qu'une ligne mélodique notée pratiquement sans ornementation :



Qui devient ceci dans la partie de clavier du *Concerto* :





En l'absence de partition originale, on a donc ici une transcription par Bach lui-même, en tant que premier interprète de sa composition d'origine. Le fait qu'on ne puisse dater précisément le *Concerto* par rapport à la *Cantate* n'a d'autre valeur que de montrer la liberté d'adapter cette musique à différentes incarnations sonores, qu'elles soient laissées par son auteur à l'initiative de l'interprète ou que Bach en suggère les modalités.

On peut dès lors abandonner tranquillement l'alternative clavecin ou piano et se concentrer sur ce dernier, dans la version de David Fray. Pour s'en tenir au *Largo* de ce *Concerto* (mais cela reste vrai pour l'ensemble du disque), le jeu du pianiste est riche d'une très rare diversité de couleurs : qualité du toucher allant d'un *forte* sans violence au *piano* presque imperceptible ; gamme extrêmement variée des attaques entre lié et détaché ; subtile et infime irrégularité du temps passé sur les notes, comme des respirations ; jusqu'à l'ajout même de brefs ornements pour souligner l'articulation de la phrase. Une telle palette fait sans cesse oublier la percussion naturelle de l'instrument et transfigure la mélodie en une idéalité de voix chantée.

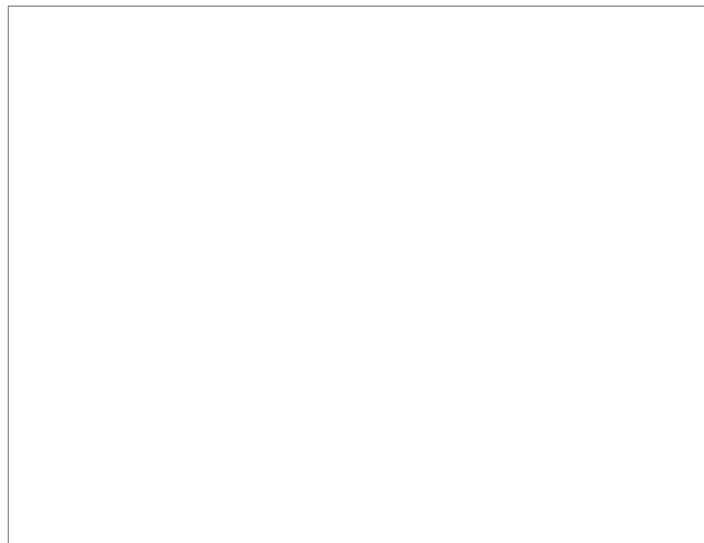
Le disque a été édité en même temps qu'un DVD de Bruno Monsaingeon<sup>[6]</sup> qui filme des instants de répétition aussi bien que l'exécution finale. Le talent et la connaissance musicale du réalisateur lui donnent une autre envergure que l'acte voyeuriste critiqué plus haut, à propos de Mozart. On n'y apprend autant de choses essentielles sur l'interprétation que dans les célèbres répétitions

enregistrées ou filmées qui nous restent de Bruno Walter ou de Carlos Kleiber. Et si le disque ne se pare pas d'un titre vendeur, comme on le voit souvent aujourd'hui, le film s'intitule « Swing, sing and think ». Outre la jolie allitération, elle-même musique, le propos tient absolument ses promesses dans la manière dont David Fray fait travailler son orchestre ou s'exprime sur sa manière de jouer. Pour ce qui est de *sing*, je viens d'en donner un aperçu. *Swing* appelle d'autres réflexions non moins intéressantes. Le terme vient évidemment du jazz, où tout le monde sait intuitivement ce qu'il désigne, sans qu'on en connaisse de véritable définition. L'article « swing » de Branford Robinson, dans *The new Grove, Dictionary of music and musicians* (1980), tourne intelligemment la question :

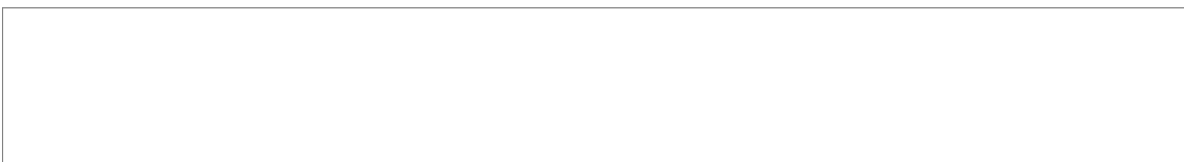
A quality attributed to jazz performance. Being basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description. Most attempts at such refer to it as primarily a rhythmic phenomenon, resulting from the conflict between a pulse and the wide variety of accent and rubato that a jazz performer plays against it. [...] Clearly other properties are also involved, of which one is probably the forward propulsion imparted to each note by a jazz player through manipulation of timbre, attack, vibrato, intonation or other means ; this combines with the proper rhythmic placement of each note to produce swing in a great variety of ways<sup>[7]</sup>.

Dans la mesure où une très grande partie de la musique de Bach est fondée sur la stylisation des diverses danses de son époque (menuet, bourrée, passepied, gigue, etc.), et cela tout particulièrement dans la rythmique des mouvements vifs de ses concertos, il n'est pas du tout contestable de s'inspirer de certains principes du swing, judicieusement transposés.

Dans ce passage du premier mouvement du *Concerto en fa mineur*, David Fray explique comment, au lieu de jouer régulièrement cette succession de formules, il déplace progressivement les accents de chaque groupe de cinq double-croches, afin d'aboutir à la culmination d'intensité du trille. Lors de la répétition du finale du *Concerto en sol mineur* BWV 1058, à partir de la sixième mesure, il demande à ses musiciens d'accentuer en crescendo les croches par rapport aux noires et de « faire danser la basse ».



Il dit aussi du même finale : « C'est un tourbillon, c'est une farandole, ça rebondit, ça trébuche, ça galope, ça repart, c'est une espèce de mouvement perpétuel » et c'est merveille d'entendre tous les rebondissements imprévus d'un passage comme celui-ci :



Ces quelques prélèvements persuadent de la pertinence du troisième terme, *think*. Outre les références faites à telle Cantate ou Passion pour donner le caractère d'un passage, les propos du pianiste comme sa manière de jouer montrent une connaissance approfondie de la musique du XVIIIe siècle et rendent encore plus vivace sa manière de transposer tout cela au piano.

Une seule ombre au tableau viendrait peut-être d'avoir choisi un petit ensemble de cordes modernes, logiquement accordées au piano, mais où certains traits empruntés aux anciens (notamment l'enflure du son dans le *Larghetto* du *Concerto en la majeur* BWV 1055) compromettent parfois l'euphonie, par le fait d'instrumentistes moins bien sonnants que le soliste...

N'entend-on pas un dialogue entre ce jeune pianiste du XXIe siècle et deux de ses ancêtres interprètes des concertos de Bach ?

L'époque dans laquelle se situe le développement et l'activité d'une forte personnalité créatrice est d'une grande importance. L'héritage de la tradition est aussi considérable que les tendances du temps dans le sens de la nouveauté, du progrès, de la révolution. C'est ainsi que certains hommes sont destinés à couler dans les formes déjà existantes un contenu plus profond, plus chargé de signification et d'achever ce qui fut commencé avant eux, alors que d'autres naissent à la fin d'une époque affaiblie et épuisée qui les force à briser les formes anciennes pour en créer de nouvelles[8].

D'aucuns aiment me décrire comme une servante humble et fidèle des anciens maîtres.

C'est qu'ils n'y regardent pas de près. Je ne suis ni humble ni fidèle, bien que j'aime les anciens maîtres à ma manière. Pourtant, les libertés que je prends, sont-elles vraiment des libertés ?

[...] Il faut avoir des visions pour être interprète. Plus riche est l'imagination d'un musicien, plus il entend de sonorités possibles. Mais ce n'est pas assez. Il doit chercher les moyens d'incorporer et de projeter ces visions. Dans mon jeu, je dramatise dans le sens grec du terme, *drama* – c'est-à-

dire *action*.

(...) Lorsque je joue, il y a toujours un cadre, bien que je ne me soucie plus alors des règles d'interprétation. Ce que je fais est comparable au style d'un danseur comme la grande Argentina ou aux improvisations d'un bon jazz band[9].

---

[1] Pierre Etaix, *Il faut appeler un clown, un clown*, Séguier 2002, p. X.

[2] Voir le dossier *Lectures croisées*.

[3] Le meilleur pianofortiste ne peut faire raisonnablement oublier aujourd'hui Wanda Landowska au piano, Lili Kraus, Clara Haskil, Hephzibah Menuhin, Clifford Curzon, Emil Guilels...

[4] Sans doute pourquoi Beethoven préférerait les pianos Broadwood, les plus « modernes » à son époque.

[5] Avec l'ensemble Deutsche Philharmonie Bremen, Virgin classics 50000 213064.

[6] *Swing, Sing & Think, David Fray records Bach*, Medici arts.

[7] « Qualificatif attribué au jazz. Élément de base dans l'exécution du jazz, le swing a résisté à toute définition ou description. Beaucoup de tentatives le décrivent essentiellement comme un phénomène rythmique, résultant du conflit entre une pulsation et la grande variété d'accents et de rubato qu'un joueur de jazz lui superpose. Évidemment, d'autres caractéristiques sont à prendre en compte, entre autres et probablement l'impact donné à chaque note par le joueur de jazz, dans la modification du timbre, l'attaque, le vibrato, l'intonation et d'autres moyens ; cela, combiné avec l'aplomb rythmique de chaque note, produit le swing selon une grande variété de types ».

[8] Edwin Fischer, *Considérations sur la musique*, traduction Charles-Marie de Boncour, Éditions du Coudrier, sd., p. 15.

[9] Wanda Landowska, *Landowska on music*, « The mysteries of interpretation », ma traduction, *op. cit.*, p. 400, 406-407.