

:: NOTES MUSICALES

Découvrir un répertoire que l'on ignore ou que l'on connaît mal est toujours une aventure intéressante. Ces concertos pour hautbois nous rappellent un thème permanent dans la littérature musicale, celui de la transcription. Dans la conception baroque, la virtuosité pouvait aisément passer d'un instrument à l'autre, elle s'en trouvait ainsi déplacée par rapport à son origine, et pouvait acquérir un profil différent.

Lorsque cette virtuosité est assumée par un hautboïste, László Hadady, d'un talent confirmé – j'ai amplement constaté ses qualités exceptionnelles puisque nous avons travaillé ensemble depuis bien des années – la connaissance de ce répertoire rare est placée sous les meilleurs auspices. Si nous ne connaissons pas ces concertos, découvrons – les avec un guide aussi sur que lui; si nous les connaissons, ce sera un plaisir de cheminer avec lui et d'apprécier à la fois les oeuvres et leur interprète.

Pierre Boulez – Paris, octobre 2003 / October 2003

Un original reconstitué

De nos jours, nul ne peut répondre à la question combien d'oeuvres J.S. Bach a-t-il composé au juste. Ceci est d'autant plus vrai, que même tenant compte d'un bon nombre d'oeuvres perdues – en sachant qu'une quantité considérable de compositions ait disparu durant les siècles passés – les notions de dénomination utilisées à l'époque ne correspondraient pas tout à fait avec celles dont nous héritons et que nous utilisons quotidiennement depuis le 19^{ème} siècle. En suivant une tradition du 16^{ème} siècle, J.S. Bach utilise fréquemment la pratique de la « parodie », procédé visant à transformer de sa fonction sacrée en fonction profane une musique accompagnée de texte, et ce par la réécriture de ce dernier. L'exemple de pouvoir réutiliser une deuxième fois (ou même plusieurs fois) un seul mouvement ou bien une composition entière nous permet un peu plus de cerner et de comprendre la différence que peut comporter le sens de ce mot à l'époque et de nos jours: c'est bien l'interprétation, elle, et non pas le texte qui est considérée comme primordiale, et c'est donc l'oeuvre même (et non pas une de ses variantes) qui retentit en un lieu et en un temps précis. On peut constater que dans ses oeuvres purement instrumentales, J.S. Bach revient fréquemment aux mêmes procédés: des mouvements qui migrent, transgressant des limites conventionnelles admises, changeant d'instrumentation et de fonction. La manière excessive dont la « parodie instrumentale » est utilisée par J.S. Bach, autant du point de vue de nombre que de diversité, ne peut en aucun cas être considérée comme typique de la période baroque. Il s'agirait beaucoup plus d'y découvrir une empreinte des propres expériences créatrices de J.S. Bach, même si parfois, comme nous pourrions le constater, des motivations extérieures auraient eu aussi un effet marqué démontré.

Il est tout à fait exceptionnel, et non seulement dans l'oeuvre de Bach, mais dans toute la perspective de l'histoire de la musique européenne, de découvrir la manière d'existence de ces concertos pour hautbois enregistrés sur ce CD. C'est que, au sens philologique, au sens verbal du mot, ces concertos n'existent pas. Comme tels, même le catalogue des oeuvres de Bach ne les signalent pas, car aucun manuscrit du compositeur, et aucune autre source quelconque ne les citent sous Concertos pour Hautbois. Le mélomane contemporain les connaît tous sous forme de concertos pour clavecin, et ce sont ces concertos-là qui ont été « retranscrits » par la philologie moderne, en partant du principe que les concertos pour clavecin de J.S. Bach sont tous des transcriptions de l'auteur, c'est-à-dire des oeuvres où ce fut un instrument mélodique solistique qui tena la voix solo.

Cette supposition se fonde sur trois cas précis. Trois concertos pour clavecin ont pu effectivement traverser les siècles tout en gardant leurs écrits originaux, faisant figurer des instruments solos: le concerto en sol mineur (BWV 1058), dont l'antécédent est le concerto pour violon en sol mineur (BWV 1041), celui en ré majeur, dont l'antécédent est le concerto pour violon en mi majeur (BWV 1042), ainsi que celui en fa majeur (BWV 1057), qui a pour antécédent le 4ème concerto brandenbourgeois faisant figurer un violoniste et deux flûtistes solos. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que cette question se posa déjà il y a plus de cent ans, comme le prouvent les pages de l'ancien catalogue des oeuvres de J.S. Bach: non seulement les trois concertos en question, mais tous les concertos de clavecin de Bach seraient en fait des transcriptions – faites à la base d'originaux encore existants ou qui se seraient perdus entre-temps. Les méthodes affinées de la philologie viennent renforcer cette hypothèse, car en analysant d'une part l'étendue du registre utilisé par le clavecin et en décortiquant d'autre part certaines erreurs commises par J.S. Bach lui-même, on a pu définir, en recoupant les examens menés sur les cas à disposition, la nature de l'instrument solistique original. Ce sont ces types d'analyses qui ont pu permettre à la philologie de Bach d'arriver à la conclusion que l'original du concerto pour clavecin en mi majeur (BWV 1053) fut un concerto pour hautbois, que la première version du concerto en fa mineur aurait pu être un concerto pour violon, tout en n'excluant pas que son premier et dernier mouvement auraient aussi pu constituer une partie d'un concerto pour hautbois, que le concerto pour deux clavecins en ut mineur (BWV 1060) aurait pu être à l'origine un double concerto écrit pour violon et hautbois, ou bien encore que le concerto en la majeur (BWV 1055) eut à son origine un concerto pour hautbois d'amour. Le concerto reconstitué en concerto pour hautbois en ré mineur (BWV 1059) est un cas assez spécial: seul neuf mesures d'un concerto pour clavecin ont traversé les siècles, et les reconstituteurs ont du avoir recours à d'autres sources, en suivant un procédé que nous développerons un peu plus loin. En résumant: la philologie affirme que les concertos pour hautbois n'existent pas – mais qu'ils ont du exister auparavant –, donc elle les a créés pour du bon. En écoutant ces reconstitutions modernes, le mélomane ne doit en aucun cas penser avoir affaire à des fantasmagories de philologues chevronnés, mais il ne doit surtout pas les considérer comme parole d'Évangile non plus. Il s'agirait beaucoup plus du résultat d'une expérience tenant d'une part de la performance poussée d'une philologie moderne certifiée, et d'autre part du libre cours offert au jeu du soliste – libre de toute contrainte comme au temps de J.S. Bach –, époque où la fixation définitive de détails ne faisait pas encore étroitement partie de la conception des compositeurs.

Nous pouvons retrouver dans divers domaines de la musique d'ensemble pour instruments à clavier obligé d'autres oeuvres aussi qui – comme p.e. la sonate pour clavecin et viole de gambe en sol majeur –, seraient des transcriptions à l'origine d'une musique de chambre avec basse continue, comme dans notre cas précis serait la Sonate en trio en sol majeur.

Il n'est nul doute que lors de son travail de transcription – qu'il soit question de chacun de ces deux genres –, Bach était intrigué par quelle façon pourrait-il supprimer l'accompagnement de basse continue, allant ainsi à l'encontre d'un style dominant à l'époque visant à composer et à jouer en accords. Le chiffrage de la basse continue fait effectivement défaut dans ses concertos pour clavecin, notation pourtant quotidiennement présente dans la musique d'ensemble de l'époque, et qui devait être présente sans aucun doute dans les concertos d'origine: dans les concertos de Bach, l'instrument solistique se retrouve présent aux deux extrémités du champ sonore (en tenant la place des voix du violon et de la basse), contrairement au rôle d'accompagnement en accords qu'il se voit confier généralement dans le tutti des concertos pour clavecin de cette époque. En supprimant ces accompagnements en accords un son plus svelte et plus transparent apparaît, donnant un résultat sans doute plus proche de l'idéal visé par J.S. Bach.

Si l'on ne peut même pas prouver l'existence d'originaux, il en est donc autant plus difficile de pouvoir les dater d'une manière précise. Mais, avec l'aide de l'analyse stylistique, nous avons quand même la chance de pouvoir cerner avec une assez grande exactitude que ces concertos en question seraient des oeuvres précoces de J.S. Bach, et qu'elles seraient nées probablement sous son époque de Weimar ou de Köthen. Nous en savons par contre plus sur les raisons externes qui ont incité J.S. Bach à en faire des transcriptions. Les concertos pour clavecin figuraient probablement aux programmes des concerts du Collegium Musicum de Leipzig durant les années où J.S. Bach en assumait la direction, le soliste en était naturellement le compositeur lui-même. La date vraisemblable de la naissance de ces oeuvres serait 1738. Nous n'avons cependant pas évoqué jusqu'ici le fait de l'existence, en certains cas, de certaines versions formant quelques étapes intermédiaires en plus, et se situant entre les versions originales présumées et les versions survécues. Ces variations intermédiaires, intégrées plus tard dans différentes cantates sacrées, peuvent aussi nous être d'une aide précieuse quant à la recherche et découverte de l'instrument solistique original de l'oeuvre. Dans la forme Sinfonia se trouvant au début de la Cantate No BWV 156 (Ich steh mit einem fuß in Grabe), ayant pour instrument solistique le hautbois, nous redécouvrons le monologue poétique du mouvement central du concerto No BWV 1056. Les deux mouvements latéraux du No BWV 1053 ont été repris par J.S. Bach dans deux différentes cantates : le mouvement d'ouverture se retrouve, cette fois-ci avec orgue solo – dans la cantate No BWV 169 (Gott soll allein mein Herze haben), et le mouvement final – avec comme instruments solo l'orgue et le hautbois d'amour – dans la cantate No BWV 49 (Ich geh und suche mit Verlangen). Et pour terminer, nous découvrons l'unique et seule version originale du premier et dernier mouvement de cette reconstruction de concerto qu'est le No BWV 1059 dans ces « concertos » qui démarrent les deux parties de cette étrange cantate (Geist und Seele wird verwirrt No BWV 35), où à chaque numéro nous retrouvons la présence de l'orgue obligé.

C'est avec le désir de donner une unité cohérente – allant ainsi à l'encontre de l'habituel – qu'en guise de mouvement central, un autre passage de ce même concerto-cantate fut ajouté à l'oeuvre présente sur notre CD avec l'orchestration arrangée par László Hadady.

Miklós Dolinszky

(traduit par **Annamária Keller**)

Né en 1956 à Békésszentandrás en Hongrie, **László Hadady**, élève de József Kányási à Debrecen, poursuit ses études à l'Académie de Musique Liszt de Budapest où il obtient son Diplôme de Soliste et de Professeur de hautbois en 1979. De 1976 à 1980 il est soliste de l'Orchestre Symphonique de l'État Hongrois conduit par János Ferencsik, et se produit régulièrement avec l'Orchestre de musique de chambre Liszt Ferenc. A partir de 1980 il vit à Paris, où il rentre comme hautbois soliste à l'Ensemble Intercontemporain, orchestre de musique de chambre de Pierre Boulez. Il joue fréquemment avec l'Orchestre de l'Opéra de Paris ainsi qu'avec l'Orchestre Filharmonique de Radio France. Dans la saison 1998/1999 il est premier hautbois solo de l'Orchestre du Festival de Budapest. Au printemps 2003, comme soliste de l'Orchestre Symphonique de Bamberg, il donne plusieurs concerts ainsi qu'enregistre aussi plusieurs CD avec eux. A partir de 1995 il est professeur de musique de chambre et de pédagogie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Il a donné plus de 2000 concerts dans 45 différents pays. Il a joué, entre autres, sous la direction de Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Péter Eötvös, Lamberto Gardelli, Eliahu Inbal, Lorin Maazel, Kent Nagano, Jonathan Nott, Seiji Ozawa, Giuseppe Patané, David Robertson, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, Jukka-Pekka Saraste, Markus Stenz et se voit inviter comme soliste par de prestigieuses orchestres comme le Philharmonia Orchestra de Londres et le Chicago Symphony Orchestra.

En tant que chambriste il apparaît régulièrement avec le Quintette à vent Nielsen ainsi qu'aux côtés de Shlomo Mintz, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Christian Zacharias, Philip Smith, les quatuors Bartók et Keller.

De ses enregistrements, son disque contenant les 6 concertos brandenbourgeois de J.S. Bach enregistré en 1987 par BNL a reçu le « Grand Prix Laser d'Or » de l'Académie Française du Disque, et son CD comportant des Sonates en trio de J.S. Bach sorti par BMC a reçu le meilleur classement du site web américain ClassicsToday.com.

A part ces maisons de disques, on retrouve aussi ses enregistrements en solo ainsi que de musique de chambre sous les labels de Deutsche Grammophon, Sony/CBS et Erato.

Durant ces 25 dernières années, il a entretenu des relations personnelles quotidiennes avec de tels compositeurs comme Berio, Birtwistle, Boulez, Donatoni, Eötvös, Holliger, Kurtág, Ligeti, Stockhausen ou Frank Zappa.

Il joue sur un hautbois "Lorée Royal", le « Stradivari » des hautboistes.

Dédicace :

A Csilla avec Foi, Espoir et Amour

L. H.

Symphonistes de chambre Weiner-Szász

(Budapest Chamber Symphony)

L'orchestre – travaillant en général seul, sans chef-d'orchestre – fut fondé en 1992 avec le but défini d'entretenir la culture des meilleures traditions chambristes de la musique de chambre hongroise.

C'est le maintien de l'héritage de l'ordre de valeurs spirituelles et humaines de Leó Weiner et de József Szász que s'est fixé l'ensemble en tenant au coeur de son activité le répertoire de Haydn, de Mozart, de Stravinsky et de Britten. Outre cela, de nombreuses oeuvres, allant du répertoire baroque jusqu'aux compositions contemporaines, ont été créées grâce au travail dévoué et assidu des Symphonistes de chambre Weiner-Szász.

L'ensemble fut invité à plusieurs occasions aussi de représenter officiellement la Hongrie, et se présenta avec succès au public étranger non seulement en Europe, mais aux États-Unis ainsi qu'en Asie. De la part des médias l'orchestre se voit sponsorisé par la Radio Hongroise qui diffuse souvent ses enregistrements et transmet régulièrement ses concerts. Les enregistrements des Symphonistes de chambre Weiner-Szász ont été édités sous les labels des maisons de disque BMC, Echiquier, Gramy, Hungaroton, Mega Records et Collection Tibor Varga.

L'orchestre a joué en compagnie d'artistes de grande renommée comme p.e. Isabelle Faust, Kim Kashkashian, Cyprien Katsaris, Zoltán Kocsis, Alexander Lonquich, Miklós Perényi, Jean-Marc Phillips-Varjabedian, Victor Pikaizen, Andrea Rost, György Sebok, János Starker, Sándor Végh, ou encore le Trio Wanderer et le Wiener Sängerknaben. Le travail de l'orchestre est placé sous le contrôle d'une direction de comité artistique, dont les membres sont: M. Imre Rohmann – président, M. Péter Somogyi – premier violon solo, Mme Judit Szász Réger – directeur fondateur de l'orchestre et M. Mihály Szilágyi – manager artistique.