

Adapter une œuvre baroque sur un autre instrument dans une perspective historiquement informée. *Traduttore traditore ?*

Jean-Christophe FRISCH¹

Abstract: *In the perspective of historically informed performance, the question of transcribing a baroque musical work onto an instrument for which it was not intended by the composer. Without judging what is legitimate or not, for every musician is free to make his or her own choices, a musical work is not just an arrangement of notes on a sheet. It is a sound object. Changing the instrument, using other means of expression, is therefore not a neutral change. The answer is very different depending on whether it is a question of moving from one historical instrument to another, or from an ancient instrument to modern one.*

Key-words: baroque, transcription, historically informed performance.

1. Introduction

Je présente ici le retour d'expérience pratique d'un musicien, plongé depuis toujours dans l'interprétation historiquement informée (*historically informed performance*, HIP) sur la question de la transcription d'une œuvre musicale baroque sur un instrument auquel elle n'a pas été destinée par le compositeur. Il ne s'agit pas de juger ce qui est légitime ou pas, car tout musicien est libre de ses choix, même les plus étranges ou extravagants. Mais une œuvre musicale, celle de Bach, de Beethoven ou d'Enescu, ce n'est pas juste un agencement de notes sur une feuille. C'est un objet sonore, avec des timbres, une interprétation attendue, le tempo, le rubato, les éventuels ornements, etc. La notation n'est pas la musique, comme le note B. Kuijken (2013) dans son ouvrage essentiel. Changer une œuvre d'instrument, utiliser d'autres moyens d'expression, ne sont donc pas des changements anodins, ou neutres. Je souhaite ici examiner cette question à la lumière de la pensée historiquement informée.

¹ PhD. Sorbonne Université, Paris. lebaroquenomade@gmail.com

On ne parlera pas ici des créations pianistiques de Busoni à partir de la musique de J.S. Bach, ni de l'orchestration d'A. Webern de l'Offrande Musicale. Ce sont des œuvres nouvelles, de même que les adaptations jazzy de Bach, et des tas d'autres réalisations inventives, qui consistent à prendre tout ou partie des notes d'un compositeur pour en faire autre chose. Il s'agit d'un autre sujet.

On ne parlera pas non plus des pièces, pour dessus et basse continue par exemple, où l'instrument n'est pas indiqué, ou à choisir parmi une liste : « Quatre ballets de village en trio, pour les Musettes, Vièles [à roue], Flutes à-bec, Violons, Hautbois, ou flûtes traversières » (Boismortier, 1734). Si l'instrument n'est pas indiqué, cela ne veut pas dire automatiquement qu'il n'est pas déterminé, car il pouvait être tellement évident qu'il n'était pas nécessaire de le préciser, même si cette évidence n'est plus aussi claire trois cents ans plus tard. Certaines musiques ont des instrumentations plus ouvertes que d'autres, et cela fait partie de leur nature, mais c'est également un autre sujet.

2. Sources historiques

Les musiciens de la période baroque étaient dans une situation différente de la nôtre, car ils étaient souvent poly-instrumentistes, chantaient tous, et donc avaient une relation différente de la nôtre à la question de l'appropriation par un instrument de la musique destinée à un autre. Ils pouvaient donc choisir de jouer une pièce pour violon sur un hautbois, bien qu'ils jouassent aussi du violon, plutôt parce qu'ils pensaient que l'instrument serait bien mis en valeur par la pièce. Ils auraient aussi pu la jouer au violon. Au contraire, à notre époque, un musicien joue souvent d'un seul instrument, et s'il veut jouer une certaine pièce, il doit l'adapter à son instrument.

Il existe de nombreux exemples historiques d'adaptations de pièces pour d'autres instruments, parfois très différents, et tout à fait éloignés de l'intention première du compositeur. Ces transcriptions se faisaient naturellement, sans que quiconque mette en doute leur légitimité. Ce sont des illustrations de la fluidité entre les répertoires que permettait la polyvalence des musiciens. Quelques exemples parmi de très nombreux autres :

- Le répertoire pour clavecin, ou autre instrument à clavier, commence en Italie par des polyphonies vocales, chansons ou madrigaux, tout simplement réunies sur deux portées pour le clavier, ou parfois sur une grande portée à 11 lignes. Par exemple la première partition pour clavier publiée en Italie, *Frottole intabulate da sonare organi*, publiée par Andrea Antico à Rome en 1518, ou les *Canzoni alla francese et ricercari ariosi*,

tabulate per sonar sopra istromenti da tasti d'Andrea Gabrielli (Venise, 1605), sont des simples mises en partition de musique vocale à plusieurs voix. Rappelons que la musique vocale était à l'époque publiée uniquement en parties séparés, très incommode à jouer au clavier !

- Certaines pièces pour luth sont également des pièces vocales transcrites, sans changement.
- Ces deux instruments échangent aussi du répertoire, par exemple *Les Sylvains*, magnifique pièce de clavecin de François Couperin, adaptée par Robert de Visée pour le théorbe (Visée, 1716).
- On connaît aussi les pièces de A. Forqueray (1747), dont il existe deux versions, pour clavecin seul et pour viole de gambe et basse continue.
- Lully lui-même a été adapté au clavecin, par exemple la fameuse passacaille d'Armide par J.H. d'Anglebert (1689), claveciniste du roi de France Louis XIV.
- Le grand J.S. Bach nous a laissé deux versions d'une même sonate BWV 1039/1027 pour 2 flutes et BC et pour viole de gambe et clavecin qui pourraient être deux adaptations d'une même version antérieure destinée à d'autres instruments. Pensons aussi à ses versions pour clavecin de concertos italiens, Vivaldi et Marcello.
- Sans oublier G.F. Händel dont les airs d'opéras sont adaptés au clavecin avec des ornements très intéressants par Geminiani ou Babbell.

On voit donc que les sources historiques nous donnent pour le clavier ou le luth des pistes qui semblent très nombreuses. La claveciniste Claire Meusnier (2022) a consacré une étude à la question de l'origine vocale de la musique pour clavier, réalisé un inventaire des transcriptions d'époque pour clavecin de musique vocale, et montré l'importance de cette pratique dans la naissance de la musique de clavier.

Il existe également des possibilités de passage de la voix à des instruments mélodiques. Adriano Banchieri précise ainsi dans la préface de ses *Veze di perle musicali* (1610), comment remplacer voix par instruments, semblant ouvrir la voie à de nombreuses possibilités. La question est de savoir si et comment l'on peut extrapoler à d'autres œuvres du même compositeur, ou même d'autres compositeurs de son temps. L'expérience montre que certains motets à deux voix, quand on remplace une voix par un instrument, ressemblent beaucoup à des motets plus tardifs pour une voix et un instrument, et que d'autres sont beaucoup moins adaptables, par exemple si le texte, réparti entre les deux voix, devient incomplet.

Gli Concerti à dui Parti Vguali	Gli Concerti à dui Parti Inuguali
si possono variare in Sei modi.	si possono variare in Sei modi.
1 Dui Soprani voci	1 Basso & Soprano voci
2 Dui Violini ouero Cornetti	2 Trombone & Violino Stromēti
3 Vn Soprano voce l'altro Violino	3 Basso voce Sola
4 Vn Soprano Solo, qual piu piace	4 Soprano voce Sola
5 Vn Tenore solo, qual piu piace	5 Basso Voce & Soprano Violino
6 Dui Tenori vn'ottava sotto.	6 Basso trōbone & Soprano voce.

Tableau 1. A. *Banchieri - instrumentations proposées par pour ses motets à deux voix et basse continue*

Peut-on donc déduire de ces exemples qu'on peut tout faire, sans aucune limite ? Sans doute pas, et c'est le bon sens qui permettra de trouver ce qui est pertinent. La connaissance des techniques utilisées sur chaque instrument à l'époque est un bon guide. Par exemple, si l'on joue une pièce pour violon à la flûte à bec, les sources historiques ne montrent jamais d'accords joués arpégés, comme des anacrouses de la note supérieure. C'est pourtant tout à fait faisable, et des interprètes modernes ont fait ce choix. Mais les musiciens de l'époque privilégiaient les qualités propres de chaque instrument, plutôt que tenter d'imiter un peu gauchement ce qui est typique d'un autre. Et encore une fois, s'ils voulaient jouer les accords, ils pouvaient le faire au violon.

Penchons-nous un instant sur un certain nombre de cas, assez fréquents, qu'il peut être utile d'apprendre à discerner. Je veux parler des versions d'époque que publiaient à l'époque de nombreux éditeurs, à Londres, Amsterdam ou Paris, destinées à des musiciens amateurs, qui d'ailleurs pouvaient avoir un bon niveau.

On trouve par exemple une version à quatre parties d'extraits d'Armide de Lully, publiée à Amsterdam par E. Roger (Lully, 1686) des sonates de Corelli adaptées à la flûte à bec ou à la viole de gambe. Il s'agit d'éditions, avec donc un but commercial. La poignée de musiciens professionnels n'étaient sans doute pas suffisante pour justifier une publication, mais la bourgeoisie constitue une clientèle à partir des années 1650. C'est pour ces musiciens amateurs que de nombreuses éditions ont vu le jour.

Un cas typique est celui de la flûte à bec, *common flute* en Angleterre, pour laquelle de très nombreuses versions sont publiées, parfois même dans des recueils

pour violon, où on voit apparaître des portées *for the flute* généralement transposées dans des tonalités faciles, et parfois simplifiées. En France, de nombreuses éditions paraissent avec ce but.

Mentionnons, parmi bien d'autres, un recueil anonyme, dont le titre à lui seul indique à qui il s'adresse : *Les gentils airs, ou airs connus, ajusté[s] en duo pour deux violoncelles, bassons ou violes. Ils pourront se jouer également sur un de ces instruments seuls accompagné d'un clavecin* (Anonyme, ca. 1750). On y retrouve des airs connus du temps, les Sauvages ou le fameux tambourin de Rameau, les Bergeries de Couperin, ou bien d'autres qui, joués sur deux bassons, font un effet tout à fait cocasse. Il va de soi que la musique est simplifiée, réduite à deux voix, et agrémentée de variations naïves tout à fait adaptées au public visé.

Que souhaite alors faire l'interprète moderne ?

Se mettre dans la position des musiciens amateurs de l'époque ?

En dehors du contexte pédagogique où l'on fait feu de tout bois, est-il pertinent de jouer de la musique simplifiée ?

3. Quelques instruments rares

A l'opposé se trouve la question des instruments qui n'avaient pas ou peu de répertoire. Quelques exemples, sans chercher à proposer une liste exhaustive :

- Quantz parle dans son traité de l'apparition de la flûte traversière en Allemagne : *Alors, il n'y avait pas encore de morceaux qui fussent écrits [en Allemagne] spécialement pour la flûte. On se servait en majeure partie de morceaux de hautbois et de violon, dont chacun se servait aussi bien qu'il pouvait* (1752). Vraisemblablement, d'autres musiciens qui jouaient d'instruments au répertoire limité procédaient de la même façon.

- Flûte d'amour : de trop nombreux instruments sont conservés dans les collections en regard du très petit nombre d'œuvres dédiées. On peut donc supposer qu'ils étaient utilisés pour autre chose. La tessiture plus étendue que la flûte normale aurait servi, malgré la faiblesse de la sonorité, à jouer du répertoire pour violon, par exemple ? A moins qu'elles n'aient été conservées que pour leur particularisme, et leur nombre serait alors trompeur sur leur importance ?

- Le basson de chalumeau est un instrument curieux, sorte de précurseur de la clarinette basse, qui est un chalumeau (perce cylindrique, anche simple) dont le tube est plié en deux, comme un basson. Un instrument est conservé au musée de Salzburg, W. Kress vers 1700, un autre conservé à Berlin a disparu lors des bombardements de la Seconde Guerre Mondiale, il n'en reste que des photos. Aucune œuvre ne spécifie l'usage de cet instrument. A quoi servait-il ? Cet

instrument a été copié par François Masson en 2019, et son utilisation montre qu'il se marie parfaitement à la viole de gambe, au théorbe, à la flûte, et à la voix, pour réaliser la basse continue. On peut supposer que ses utilisateurs du 18^e siècle faisaient de même. Cependant il ne s'adapte pas bien à un rôle soliste, ce qui pourrait expliquer qu'on ne trouve pas de musique dédiée.

- La Mandoline possède un répertoire très limité, alors que les sources littéraires mentionnent de nombreux concerts. Des transcriptions étaient sans doute jouées sur cet instrument, comme en atteste un recueil parisien de sonates de D. Scarlatti (sd) étudié par Anna Schivazappa (2015). Son étude montre que cette pratique était très répandue, bien au-delà du recueil en question.

- Diverses variantes du cymbalum, tympanon en français, étaient jouées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les instruments pouvaient être pincés avec des plectres, ou joués aux baguettes. Pantaleon Hebenstreit (1686-1750) en était un virtuose, qui a laissé son nom à une des versions de l'instrument, joué aux baguettes. Que jouait-il ? On l'ignore. La version italienne, plutôt pincée, est connue sous le nom de Salterio. Les rares œuvres conservées sont très difficiles (Reuter, 1734, Vivaldi, 1724). Il est donc probable que les musiciens devaient s'exercer sur d'autres musiques, sans doute des adaptations. De plus le salterio semble avoir été utilisé dans les couvents italiens, peut-être comme guide-chant.

- De même, la harpe avait certainement un répertoire emprunté au clavier, au luth, etc. De grands harpistes sont répertoriés dans les sources, mais on ignore presque tout de ce qu'ils jouaient, surtout au XVII^e siècle. De nos jours on entend surtout la harpe baroque dans l'accompagnement des chanteurs, mais son usage ne se limitait certainement pas à cela.

On voit donc qu'une partie non négligeable des appropriations sont le fait de virtuoses qui ont développé un instrument plus que leurs contemporains, et vont jouer dessus ce qui leur semble le plus adapté, souvent avant de solliciter ou de composer eux-mêmes des pièces dédiées. La démarche de ces musiciens à l'époque est d'utiliser et mettre en valeur les possibilités de l'instrument, et tout en respectant la musique qu'ils empruntent, dans laquelle ils sont baignés quotidiennement. En effet les instruments d'une même époque utilisent moyens comparables, donc plus proche de l'attente du compositeur.

A rebours de leur polyvalence instrumentales, les musiciens du passé jouaient un seul style, celui de leur temps. Passer d'un instrument à un autre, tout en respectant la logique interprétative, n'était pas pour eux une difficulté.

Donc la question ce n'est pas de savoir s'il est légitime de jouer sur un autre instrument, il n'y a plus de doute, même et surtout dans une perspective historiquement informée, à condition de garder un certain bon sens : certaines

adaptations sont invraisemblables. Un solo de trombone à la mandoline ne semble pas être le choix le plus pertinent, il y a mieux à faire.

4. Le baroque sur les instruments modernes

Le problème se pose autrement pour des instruments décalés dans le temps, construits pour des projets expressifs différents par nature.

On a par exemple pris l'habitude depuis un siècle ou plus de jouer au piano le répertoire pour clavecin. Pourtant ces deux instruments utilisent des moyens d'expression très différents. Le piano est le champion des nuances, avec une palette expressive impressionnante, qui était inconnue à l'époque du clavecin. On sait bien sûr qu'à l'époque de la naissance du nouvel instrument, le fortepiano, il n'y avait pas vraiment de distinction entre son utilisation et celle du clavecin. Mais au cours des XIX^e et XX^e siècles, il a tellement évolué qu'il ne peut plus être considéré comme un clavecin un peu spécial. Même les instruments les plus souples, comme le violon ou le hautbois, n'approchaient pas des nuances extrêmes atteintes par le piano. En revanche, son attaque n'a plus la précision du clavecin, et l'homogénéité de sa sonorité l'éloigne de son précurseur également. Que faire alors ? Jouer le répertoire du clavecin au piano sans nuances, en utilisant les moyens d'expression attendu par les compositeurs, c'est-à-dire l'articulation et les accents ? Ce serait ne pas rendre grâce à l'instrument. D'une certaine façon, Couperin est aussi peu adapté à un piano qu'à un marimba. Notre impression est légèrement différente, car le piano réclame l'héritage du clavecin, et se l'est approprié, mais à quel titre ? Pourquoi le marimba ne pourrait-il pas le réclamer aussi ? Et la harpe ? Juste parce qu'il y a un clavier ? Naturellement, encore une fois, il ne s'agit pas de condamner, et encore moins de priver les pianistes du bonheur de jouer du Bach, mais ils pourraient prendre conscience des limites de cette adaptation.

La guitare moderne comme héritière du luth pose la même question. Même s'il s'agit de deux instruments cousins organologiquement, les techniques employées et les caractéristiques sonores des deux instruments créent des effets totalement différents. Il peut-être plus facile, plus naturel, plus direct, de jouer une pièce de luth au clavecin, et inversement, même si ce ne sont pas des instruments de même « famille ». On pourrait observer la même chose pour tous les instruments. Il n'y a finalement pas de raison de considérer avec moins de respect un accordéoniste qui joue du Bach, qu'un pianiste qui fait la même chose. Les suites pour violoncelle au tuba ont aussi droit de cité.

La facture instrumentale évolue en même temps que le goût, les instruments correspondent à leur époque.

Le baroque est l'époque de l'articulation, et non pas des nuances, celle de l'éloquence et des passions, et non pas des sentiments romantiques. Les instruments étaient conçus, développés et travaillés par les facteurs et luthiers pour permettre ces possibilités. Puis les goûts ont évolué, et une musique qui repose sur les nuances a vu le jour, et les instruments ont suivi, ouvrant par là-même de nouvelles possibilités que les musiciens ont utilisées, dans un perpétuel va-et-vient qui dure jusqu'à aujourd'hui.

5. S'informer quel que soit l'instrument utilisé, et faire ses choix

Une question est donc de savoir si on prend le temps de comprendre quels sont les moyens d'expression liés à la musique qu'on joue, même si on la joue sur un instrument d'un autre temps.

Très souvent les interprètes actuels qui jouent du répertoire baroque sur un instrument moderne s'inscrivent dans la tradition de leur instrument, plutôt que dans l'étude des sources de l'époque de l'œuvre qu'ils souhaitent jouer. On trouve de nombreuses éditions avec des nuances ajoutées, des doigtés ou des coups d'archet différents de ceux qu'indiquent les traités historiques. Les professeurs enseignent les styles à leurs élèves avec comme seule source ce qu'eux-mêmes ont appris de leur maître, et peut-être une vague impression acquise en écoutant des enregistrements, des concerts, etc. Pourtant un enregistrement, fût-il HIP, n'est pas une source.

Rappelons que les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles utilisaient l'articulation (la longueur des notes et des silences qui les séparent) comme principal moyen d'expression, qu'on ne recherchait alors pas d'homogénéité entre les notes (les coups d'archet tirés et poussés ne devaient pas sonner de la même façon, par exemple), que la répartition des accents était essentielle (les temps forts étaient marqués, les temps faibles adoucis), que les rythmes étaient souvent inégaux avec la première croche plus longue que la seconde, que les nuances sont intégrés à la sonorité de chaque instrument au lieu d'être utilisés comme moyen d'expression (ce qui modifie radicalement le rôle du vibrato) ou que les ornements font partie de la musique, au même titre que les autres notes.

Un piano peut faire des notes inégales, un saxophoniste peut connaître les articulations historiques et les réaliser sur son instrument. En prendra-t-il le temps ? Un joueur de xylophone qui joue une suite de Bach pour violoncelle peut

savoir qu'à cette époque les temps forts sont forts, et il peut le faire très facilement.

Nous pensons que pour jouer une musique sur n'importe quel instrument, il peut être intéressant de s'informer le plus possible sur cette musique, et sur les moyens d'expression qui lui correspondent. On peut savoir que la même notation correspond à des choses différentes selon les époques, et que commencer un trille par la note réelle dans Vivaldi est tout simplement une fausse note. Beaucoup des moyens d'expression historiques peuvent être mis en œuvre sur les instruments modernes, pour peu qu'on en prenne le temps.

Certains interprètes, sans utiliser les instruments d'époque, font le choix de connaître les pratiques historiquement informées, les coups d'archet, les articulations des instruments à vent, les rythmes inégaux, les accents, les tempos, et bien d'autres encore. D'autres choisissent des compromis, et utilisent par exemple un archet à l'ancienne sur un violon moderne, ou renoncent au vibrato sur la flûte pour pouvoir modeler les notes selon les indications de Quantz.

Est-il cohérent d'essayer de reconstituer les moyens d'expression liés à une musique sur un instrument qui n'est pas fait pour ça ?

Est-il plus logique de choisir la position de Glen Gould, ou d'autres, qui tournent résolument le dos à la position HIP ?

Il ne peut pas y avoir de jugement de valeur entre ces deux positions, chaque artiste doit trouver son propre chemin, sa propre légitimité. Dans tous les cas cette légitimité est une affaire de sensation et de choix personnel, car on est certainement très loin de ce qu'on entendait à l'époque, même les plus HIP d'entre nous.

References

- Anonyme. ca. 1750. *Les Gentils airs* [...]. Paris : Edition Leclerc, (BNF VM7-6357)
- Anglebert, Jean-Henri d'. 1689. *Pièce de clavecin*. Paris : l'Auteur.
- Antico, Andrea. 1517. *Frottole intabulate da sonare organi*. Rome : Libro primo.
- Banchieri, Adriano. 1610. *Vezzo di Perle Musicale a due voci e organo variabili in sei modi diversi, Opera XXIII*. Venezia
- Bodin de Boismortier, Joseph. 1734. *Œuvre cinquante et deuxième*. Paris : Boivin.
- Forqueray, Antoine. 1747. *Pièces de viole, Pièces de clavecin*. Paris : Boivin et Leclerc.
- Gabrielli, Andrea. 1605. *Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti*. Venise: Angelo Gardano.

- Kuijken, Barthold. 2013. *The Notation is not the Music*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- Kress, Wilhelm. *Basson de Chalumeau*. Musée de Salzburg, inv. No MI 1253
- Lully, Jean-Baptiste. 1686. *Les airs de la tragédie d'Armide LWK 71/1*. Amsterdam : Edition Etienne Roger.
- Meusnier, Claire, mémoire de master. 2022. *Origines vocales dans le répertoire vénitien pour clavier de la fin du XVI^e siècle et début du XVII^e*. Lyon : CNSMD.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Essai d'une methode [...] Flute traversière*. Berlin: Edition Chretien Frederic Voss.
- Reuter, Georg. n.d. ca.1734. *La Betulia Liberata*. Vienne, Manuscript AWn : Mus.Hs. 19064
- Scarlatti, Domenico. n.d. *Sonatina per mandolino e cimbalo*, Manuscript, sd, F-Pa Ms. 6785, fo. 199B. Venice: Biblioteca Nazionale Marciana.
- Schivazappa, Anna, mémoire de master. 2015. *Sonates pour dessus et basse continue à la mandoline à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Sorbonne.
- Visée, Robert de. 1716. *Pièces de théorbe et de luth*. Paris: Bélanger et Hurel.
- Vivaldi, Antonio. 1724. *Il Giustino*, RV 717. Rome: Casa Ricordi.