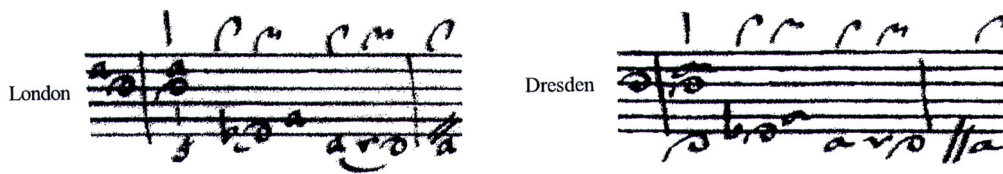


Le concept des liaisons dans les tablatures du luth fin baroque

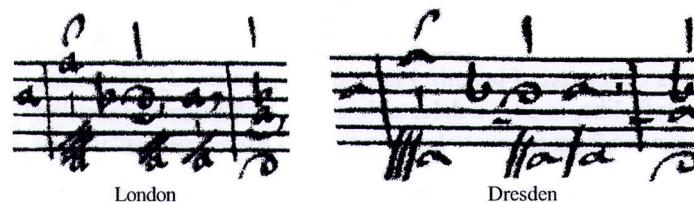
Par Michel Cardin

Nous chercherons dans cet exposé à faire le point sur le concept des liaisons dans la musique de luth de la fin du baroque, un curieux phénomène, car la représentation de celles-ci dans les tablatures a toujours suscité des questionnements, voire du scepticisme, et constitue une véritable énigme. Mes réflexions sur le sujet concernent particulièrement les œuvres de S.L. Weiss et des autres compositeurs dont les œuvres côtoient les siennes dans divers manuscrits compilés en Europe de l'Est durant le 18^e siècle. Le même genre d'analyse pourrait donner des résultats différents avec des manuscrits d'autres lieux et d'autres époques. Il sera intéressant d'ailleurs un jour de faire une analyse comparative générale des divers types de calligraphie des liaisons dans les tablatures. Je dis en effet calligraphie, car si les liaisons constituent d'abord une technique instrumentale et musicale, elles doivent être considérées, une fois sur le papier, plus comme des signes ornementaux que des signes représentatifs du jeu sur le manche. Ces réflexions m'ont occupé pendant plusieurs années et se sont concrétisées au moment où je travaillais les trois dernières sonates solo du Manuscrit de Londres de Weiss, en faisant comme d'habitude des comparaisons systématiques avec les sources concordantes.

Examinons d'abord la sonate solo n° 24 (S-C30) du Manuscrit de Londres. Dans le menuet version Londres, on trouve à la mes.14 des notes liées par nécessité évidente, car elles sont dans la basse, mais pas dans la version de Dresde. Pourtant, elles sont essentielles et ne peuvent ni avoir été considérées « au choix » ni avoir été oubliées. Alors, pourquoi sont-elles absentes ?



À la mes.19, l'appoggiature inférieure du 2^e temps est parfaitement bien disposée dans Londres mais trop à gauche dans Dresde, donnant l'impression d'une liaison entre le 1^{er} et le 2^e temps, ce qui n'a pas de sens puisqu'il faut jouer la basse en même temps. Un éditeur suivant la copie de Dresde et ne jouant pas de luth pourrait penser que c'est voulu.



Mes.24, nous avons encore une liaison bien disposée entre deux notes dans Londres mais trop à droite dans Dresde, donnant à l'inverse l'impression qu'une appoggiature est voulue, mais cela n'a pas de sens non plus puisque cela se produit sur une double croche, donnant subitement un discours par trop intempestif.

Par contre, si l'on prend une sonate comme la n° 8 (S-C12) c'est la version de Dresde qui paraît la plus soignée. Pourquoi tant de différences ? J'ai fini par en venir à cette conclusion : dans la musique écrite pour luth du 18e siècle, sauf pour des cas exceptionnels, les liaisons n'étant pas aussi importantes que les notes et étant plutôt des éléments de nuances d'interprétation, elles constituent un complément de notation non obligatoire ou volontairement imprécis quant aux notes à lier mais toujours élégant quant à la tournure calligraphique. D'où l'habitude chez certains copistes de faire peu de liaisons, chez d'autres d'en faire beaucoup, et encore chez certains de faire de grandes liaisons qui ne concernent en fait que deux notes, ou à l'inverse chez d'autres de dessiner une toute petite courbe sous plusieurs notes à lier. Ou encore, comme on vient de le voir, de distancer le signe au point de briser la logique d'exécution au nom d'une prépondérante raison de propreté calligraphique. Notre habitude moderne de lecture « visuelle au premier degré » nous porte donc à interpréter souvent ces liaisons incorrectement, même parfois... à sens inverse !

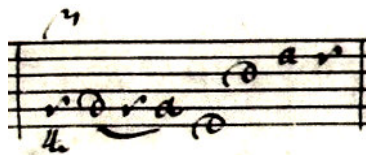
C'est pourquoi nous pourrions dire que les éditions modernes de manuscrits de luth baroque, comme par exemple l'édition Peters du Ms de Londres, auraient tout aussi bien pu apporter des correctifs concernant les liaisons, comme pour les notes, les rythmes, etc. On aurait pu aussi y faire de nombreux ajouts puisque de toute évidence il manque des liaisons, *surtout* aux endroits où on s'attend le plus à en trouver. Mais cela aurait été un travail de moine supplémentaire, un travail d'interprète actif qui doit trouver des solutions pour que l'œuvre coule bien, pas un travail de musicologue. Cette conscience de nécessité interprétative des liaisons ne peut se faire qu'avec beaucoup de pratique, et au-delà des liaisons « évidentes » présentes ou à ajouter (parfois quand même aléatoires malgré tout !), il en restera toujours un bon pourcentage qu'il faudra resituer ou ajouter, ce avec circonspection car le goût personnel entre ici en ligne de compte. Cela amènera dans le futur des éditions diverses avec des liaisons différentes, comme dans les éditions pour guitare moderne. Car, oui, je crois qu'un jour des éditions mettant l'accent sur les liaisons existeront et aideront passablement les luthistes en formation ou les amateurs, pour qui l'indécision face aux liaisons freine leur maîtrise des œuvres. Ils lisent les tablatures originales et n'osent pas toujours ajouter des liaisons pourtant souvent essentielles et la fluidité de leur jeu en souffre beaucoup. On peut dire par ailleurs que, tout comme pour les guitaristes avancés dérangés par les doigtés surabondants des éditions pour guitare, ces éditions aux liaisons précises ne seront plus vraiment utiles pour les luthistes avancés qui feront leur propre travail d'ajustement.

Avec l'Allegro de la sonate 25 (S-C31), il arrive qu'une liaison soit si éloignée des notes qu'on ne sait pas lesquelles elle devrait « officiellement » lier (mes.5, 45, 53) : les

trois premières ? Les trois dernières ? Toutes les quatre ? Mais remarquez combien ces liaisons sont jolies. Quel plaisir pour le copiste à les faire avec sa jolie plume !



En fait, nous voyons que bien souvent il n’y a pas du tout volonté chez le copiste d’indiquer plus que «l’idée» de la liaison. Mais si on publie cette musique en notation moderne, on se voit alors obligé d’interpréter ces liaisons imprécises, et le choix que l’on fait en est un parmi d’autres. Une autre publication des mêmes œuvres mettra alors, sans remarquer sans doute la différence avec les autres, un certain pourcentage des liaisons d’une œuvre à d’autres endroits. Nous pouvons dire que l’Allegro est un bon exemple d’«imprécision voulue» dans la tablature. À un moment, en deuxième partie (mes.26), un passage du début (mes.2) revient mais sans sa liaison alors qu’elle est de toute évidence implicite, ce qui tend à prouver la non volonté de précision. Encore ailleurs (mes.24) on voit trois doubles croches liées dans un groupe de quatre, mais lier les quatre est tellement plus naturel, et c’est ce que l’on fait spontanément en jouant. Le copiste a inscrit à notre avis une liaison qui paraît être pour trois notes mais qui implicitement se veut être pour quatre. Mais, suivant la coutume, il ne lui paraissait pas *nécessaire* de préciser cela mais plutôt primordial de bien exécuter *graphiquement* sa liaison. Regardons bien les notes : lier les quatre lui aurait fait faire une moins jolie courbe à cause de la basse, sous la première des quatre, qui gênait :

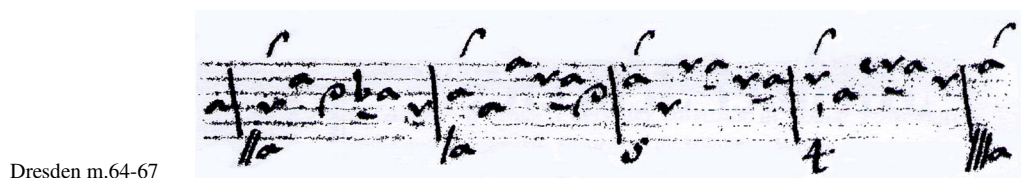


Cela pose donc un problème pour les luthistes non aguerris et les éditeurs d’aujourd’hui, qui prennent ce qu’ils voient - ou croient voir - à la lettre et ne lient donc pas, dans beaucoup de cas, le nombre correct de notes dans leurs exécutions ou transcriptions. Un luthiste finira avec le temps par voir l’évidence mais les éditeurs ne peuvent vérifier ce qu’il en est vraiment par l’acte quotidien de jouer et d’évaluer tout cela au luth, et ils laissent croire ainsi dans les publications à une volonté ferme du compositeur

de lier par exemple trois notes au lieu de quatre. C'est avec de plus en plus de « luthistes pratiquants » que ces ambiguïtés d'interprétation seront sinon résolues, du moins mieux comprises et prises en main. On voit en outre dans cet Allegro une liaison à trois notes écrite par dessus une liaison à deux notes (mes.17), et l'on peut noter à quel point cette correction est délicate et conserve la norme « d'élégance universelle » attentivement suivie pour les liaisons de ces tablatures.

Dans l'idée contraire cette fois de ne pas ajouter des liaisons où il n'en faut pas, nous trouvons un passage de la bourrée sans liaisons qui semble être voulu martelé et un peu alourdi, car avec liaisons il aurait été d'une allure dynamique toute autre, c'est-à-dire léger et fluide, ce qui ne convient pas du tout à ce passage. Il ne faut donc pas toujours croire que l'auteur a « oublié » des liaisons, et il faut chercher la réponse aux ambiguïtés dans le sens direct du discours musical. Avec la gigue par contre, et cela se produit pour bien d'autres giges en tablature, nous voyons qu'il est tout simplement obligatoire dans une pièce comme celle-ci de faire plus de liaisons qu'indiqué. C'est encore ce qui nous amène à penser que les liaisons étaient écrites durant le baroque comme les chiffrages pour la basse continue, soit avec grande précision pour quelques endroits spécifiques là où le compositeur y voyait une importance expressive, mais sinon de façon généralement imprécise ou incomplète car c'était à l'exécutant que revenait la tâche de les ajuster à son choix selon le sens musical intrinsèque. Encore une fois, je pense ici à ce travail implicite du guitariste moderne.

Dans la sonate N° 26 (S-C 32), nous sommes encore préoccupés par le charivari des liaisons. Pour la courante d'abord. Regardons bien les mes.21, 64, 67 : a-t-on voulu lier deux notes? Trois notes? Cela est encore plus imprécis dans Dresde. Il faut comme d'habitude choisir.



Quant à la bourrée, on ne lui trouve presque pas de liaisons dans l'exemplaire de Wroclaw. Il est évident que, sauf pour des passages spécifiques, jouer sans liaisons n'a pas

de sens au luth baroque. Il en est donc de même ici que pour la gigue de la sonate 25 : on n'en attendait pas moins de l'interprète qu'il en crée naturellement de lui-même. La version de Dresde confirme quant à elle la préséance calligraphique sur la précision car si une grosse liaison passe logiquement sous quatre notes dans Londres, dans Dresde au même endroit c'est une toute petite ! Et pourtant, instrument en mains on en est sûr, elle concerne les mêmes quatre notes. Ces variantes calligraphiques devaient donc être anticipées, reconnues et acceptées à l'époque et automatiquement réinterprétées par les exécutants, mais cette coutume professionnelle est loin d'avoir été retrouvée à notre époque, habitués que nous sommes à la surprécision demandée par les compositeurs depuis le 19^{ème} siècle.

Passons à la sarabande. Comme pour les autres morceaux, on découvre que celle-ci a été rédigée dans Londres par une main qui se veut plus soigneuse, car les liaisons et doigtés y sont plus sophistiqués. Cela est clair dès le début de la pièce. C'est ici que nous émettrons trois nouvelles hypothèses : 1) Qu'étant faites à l'encre, les liaisons parfois inadéquates n'étaient pas biffées car cela était moins grave qu'une fausse note, et il y avait des chances qu'une formation similaire se représente quelques mesures plus loin, ce qui nous fait voir souvent une amélioration de la liaison. 2) Étant donné que le geste d'écrire la musique implique de faire défiler (mentalement ou à l'instrument) l'œuvre lentement pour bien repérer les notes au fur et à mesure, le choix précis des liaisons est souvent alors difficile et aléatoire car la lenteur empêche de ciseler la phrase clairement comme en vitesse normale et en une interprétation rodée et articulée. En effet, tant qu'une interprétation n'est pas placée, construite, on a tendance à mettre peu de liaisons, pour la clarté technique d'un discours au ralenti, ou bien à les mettre de façon plutôt hasardeuse, avec plus d'influence physique des doigts que du phrasé musical pur, qui ne s'imposera que plus tard avec la maîtrise de la pièce par le musicien. 3) Si les séances de copie, surtout pour les morceaux rapides qu'on ne pouvait alors faire défiler plus vite que les morceaux lents, impliquaient deux personnes, celle qui jouait faisait peut-être par exprès de ne pas exécuter certaines liaisons pour que le copiste entende bien les notes, ce qui donne parfois des versions avec peu de liaisons.

C'est en travaillant sur de nombreuses sources contenant souvent les mêmes pièces que nous en sommes venus à cette amorce d'explication. Car en effet : comment pourrait-on expliquer autrement cette anarchie, cette perpétuelle imprécision dans les indications de liaisons, rendues pourtant avec une calligraphie si élégante, si soignée?

Nous souhaitons donc que les luthistes, les professeurs de luth ainsi que les éditeurs en notation moderne de musique pour luth baroque examinent plus en détail ce sujet délicat, au même titre que les notes elles-mêmes, en recherchant un peu plus le sens caché des liaisons dans les tablatures, ce qui devrait beaucoup aider les aspirants luthistes qui jusqu'à maintenant doivent apprendre sur le tas, comme on dit, à se débrouiller avec elles.

Michel Cardin, Moncton 2001

&&&&&