

Le clavecin flamand utilisé pour cet enregistrement est dit «à grand ravalement français». Il a été effectivement transformé au XVII^e siècle par les Français qui le complétèrent de plusieurs touches en aval, afin de le porter à 5 octaves.

Nous remercions plus particulièrement pour leur collaboration Claude Mercier-Ythier, Marc Ducornet, Gabrielle Varro, Jean-Claude Battault et Patrick Yègre qui a su accorder ces clavecins au tempérament «tropical».



PIAZZOLLA
MARIO RASKIN
OSCAR MILANI

TANGOS
POUR 2 CLAVECINS
FOR 2 HARPSICHORDS

LIBERTANGO, ADIOS NONIÑO, VIOLENTANGO...



ASTOR PIAZZOLLA

(né en / born in 1921)

TANGOS

MARIO RASKIN - OSCAR MILANI

CLAVECINS / HARPSICHORDS

1	LIBERTANGO	2'32
2	ADIOS NONIÑO	4'52
3	VIOLENTANGO	3'41
4	MEDITANGO	6'37
5	AMELITANGO	4'12
6	UNDERTANGO	3'45
7	NOVITANGO	3'20
8	CORAL	7'46
9	VARDARITO	5'43
10	RETRATO DE MILTON	4'36
11	FUGA 9	3'26
12	TRISTANGO	8'34
13	MAR DEL PLATA 70	3'58
14	LA MUERTE DEL ANGEL	2'22

Cliché couverture :

"Allô ! Monsieur Baril !" - Compagnie Geneviève Sorin

© 1989 PIERRE VERANY

© 1989 PIERRE VERANY

TANGOS POUR DEUX CLAVECINS

Argentins d'origine, Oscar Milani et moi-même jouons du clavecin depuis notre plus jeune âge. Nous avons consacré toute notre énergie à l'interprétation des œuvres majeures du répertoire pour clavecin et nous nous sommes toujours attachés à respecter fidèlement les partitions de Bach, Rameau, Scarlatti, Couperin et d'autres compositeurs. Nous nous produisons séparément en solistes, ou bien ensemble en duo, ou encore dans diverses formations de musique de chambre.

Si le fantasme du tango nous hante depuis toujours, nous avons été cependant jusqu'à nier son existence pour l'empêcher de rôder autour de nous. Jusqu'au jour où nous nous sommes vus contraints d'accepter de céder à cette musique - venue comme nous de Buenos Aires - réalité présente (et pressante).

C'est ainsi qu'il y a plus de quinze ans, à Buenos Aires, lors d'un concours d'interprétation au clavecin, chacun de nous devait présenter une œuvre d'un compositeur argentin. Etant donné le choix limité dans ce domaine, j'avais décidé de composer ma propre œuvre : deux pièces inspirées de Bartok et de Stravinski. Oscar, quant à lui, proposait sa transcription d'un tango d'Astor Piazzolla - le plus grand maître contemporain dans ce domaine - composé pour le bandonéon, son instrument favori. Cette idée m'avait frappé mais je n'aurais alors jamais imaginé combien elle allait pénétrer mon inconscient et s'y développer tout au long des années qui suivirent.

Peu de temps après, je quittais l'Argentine pour la France, au moment même où Oscar gagnait l'Allemagne. Partout où mes tournées m'emmenaient, en Europe comme en Amérique du Nord, je subissais la même pression : après chaque concert consacré aux œuvres de maîtres allemands, français, italiens ou espagnols, mes amis réclamaient un tango, invoquant mes

origines argentines. Cédant alors à leur demande, mi-agacé, mi-amusé, je me remettais au clavecin pour exaucer leurs vœux. C'est ainsi qu'imperceptiblement, j'ai acquis un répertoire des grands tangos argentins.

Mais ce n'est que bien plus tard qu'Oscar m'avoua être lui aussi hanté par le même fantasme et sollicité de toutes parts pour ses tangos. Un soir de septembre 1986, un de nos amis communs, facteur de clavescins, nous conseilla d'inscrire des tangos de Piazzolla à nos prochains programmes de concerts. Cette nuit-là, je n'ai pas fermé l'œil. Ensuite, tout alla très vite. La Maison de l'Amérique Latine à Paris obtint une subvention du Ministère de la Culture pour organiser un concert consacré à Bach, Couperin et... Piazzolla. Le matin du concert, France Musique retransmettait l'enregistrement de l'une de nos répétitions ; ni Oscar ni moi ne nous doutions des réactions que cela devait susciter auprès du public et de nos collègues clavescinistes. Et finalement, Pierre Verany nous proposa de faire un disque entièrement consacré à Piazzolla.

Le premier obstacle auquel nous étions confrontés était le choix des œuvres susceptibles d'être transcrives pour clavecin et la manière de traiter la pâte sonore pour un instrument si éloigné du bandonéon. Plusieurs allers-retours à Buenos Aires furent nécessaires pour choisir les partitions car l'œuvre de Piazzolla est riche et variée ; il fallut également de nombreuses répétitions qui servirent à démolir ce que nous avions eu tant de mal à construire la veille ! et des mois de réflexion pour parvenir à traiter d'une manière satisfaisante les registres du clavecin, non plus en fonction de l'acoustique d'une salle mais des besoins d'un studio d'enregistrement. Et - le plus important sans doute - le mûrissement du texte musical, avec le souci primordial de ne pas trahir, malgré notre éloignement évident de la sonorité du bandonéon, le style d'interprétation de Piazzolla, à la fois libre et rigoureux, avec cette ornementation si personnelle.

Presque deux années s'écoulèrent entre la naissance du projet et la réalisation de ce disque.

LA TRANSCRIPTION

A l'analyse d'une grande partie de l'œuvre publiée de Piazzolla, deux types d'écriture se dégagent. Dans le premier, le bandonéon évolue librement au-dessus d'une structure rythmique et harmonique rigoureuse dans laquelle s'imbriquent les autres instruments. La plupart des œuvres de Piazzolla ont été conçues comme des quintettes où le piano, la guitare, la contrebasse et le violon accompagnent le bandonéon : *Libertango*, *Meditango*, *Violentango*, *Tristango*, *Vardarito* (hommage à Elvino Vardaro, musicien d'une des premières formations de Piazzolla dans les années cinquante). Pour respecter ce principe, chacun des clavescins assume en quelque sorte alternativement le rôle de Piazzolla, pour chanter et orner librement, tandis que l'autre élaboré la basse sur laquelle repose le «soliste».

Le second type comprend principalement des pièces où le contrepoint et la polyphonie l'emportent sur la ligne mélodique unique : chaque voix est solidaire des autres et il est impossible d'isoler les éléments du discours musical : *Fuga 9*, *Mar del Plata 70* (lieu de naissance de Piazzolla), *Amelitango* (en souvenir d'Amelita Baltar, chanteuse interprète des tangos du compositeur). Ici, la transparence naturelle du clavecin permet de mettre en évidence la trame complexe de l'écriture du maître, l'exécution mettant l'accent notamment sur l'articulation.

Dans les pièces lentes (*Coral*), les recherches de registration sont poussées au-delà des pratiques habituelles du clavecin - utilisation du jeu de luth, de l'effet d'«écho» ; elles sont novatrices et très éloignées des conceptions baroques d'exécution.

Le bandonéon dispose de 142 sons, et le clavecin, tous registres compris, de 183 (8 pieds I = 61, 8 pieds II = 61, 4 pieds = 61). Sans chercher à imiter le son du bandonéon, pour rendre la couleur et le timbre de la musique de Piazzolla, les rondes tenues par le bandonéon (instrument à vent) deviennent au clavecin (puissant dans ses ressources les plus anciennes) des

notes répétées plusieurs fois et qui s'accélèrent pour se résoudre en trilles, à la manière des diminutions de la musique italienne du XVI^e siècle.

Les effets de crescendo et diminuendo que l'on peut percevoir sont dûs à l'exploitation des ressources propres aux différents registres du clavecin et ne sont en aucun cas le produit de manipulations électroniques, à l'exception de la fin de *Undertango* où est respectée l'indication «dissolvendo», de la plume du compositeur, exigeant la disparition progressive du son par des moyens autres que ceux produits par l'instrument.

Enfin, *Adios Nonino* et *La muerte del angel* ont fait l'objet d'un traitement particulier, l'interprétation au clavecin demandant que l'on développe les éléments des thèmes, en élaborant le contrepoint.

Mario RASKIN

TANGOS FOR TWO HARPSICHORDS

Both Oscar Milani and I have played the harpsichord since earliest childhood in Argentina. We devoted all our energies to the interpretation of the major works of the repertoire and have always taken the utmost care to give faithful renderings of the scores of Bach, Rameau, Scarlatti, Couperin and the rest. We appear separately, as soloists, and together, as a harpsichord duet, as well as with various ensembles as chamber music players.

But we have always been haunted by the spectre of the tango. We made every attempt to prevent its influence on our music and throughout our student years we denied its existence. Until the day when we found ourselves forced to accept that this music of our city of Buenos Aires was a reality so present (and pressing) that it finally made us submit.

More than fifteen years ago in Buenos Aires, at a competition for harpsichord interpretation, Oscar and I had each of us to perform a work by an Argentinian composer. Given the restricted choice offered by the Argentinian harpsichord repertoire, I decided to write my own work, two pieces inspired by Bartok and Stravinsky. As for Oscar, he proposed transcribing a tango by the greatest living master of the genre Astor Piazzolla, originally written for his own instrument, the bandonion. I remember being struck by this decision, but I did not then imagine the extent to which his idea was to penetrate my subconscious and to develop there throughout the years following this initial incident. Shortly afterwards, I left Argentina for France, at the same time as Oscar arrived in Germany.

Wherever concerts led me in Europe and North-America, I was subjected to the same pressure by my entourage. At the end of each concert, devoted to the works of the German, French, Italian or Spanish masters, my friends would call for a tango, appealing to my Argentinian origins. I therefore yielded to their request and, half irritated, half amused, returned to the harpsichord in order to grant their wishes. This was how I imperceptibly worked out a repertoire of classical Argentinian tangos.

It was over a drink that, much later, Oscar admitted to me that he too had been haunted by the same spectre and that he, like me, had been unable to avoid the tangos requested by friends after concerts. It was thus almost inevitable that a mutual friend, a harpsichord-maker, should one evening in September 1986 suggest that we include some of Piazzolla's tangos in our forthcoming concert programmes. That night, I did not sleep a wink. Then, everything happened very fast. The Latin-American Institute in Paris obtained a grant from the Ministry of Culture for the purpose of organising a concert of works by Bach, Couperin... and Piazzolla. On the morning of the concert, France Musique relayed the recording of one of our rehearsals. Neither Oscar nor I were in any doubt as to the effect the broadcast was to have on both the public and our harpsichordist colleagues. In the end it was Pierre Verany who proposed devoting an entire disc to Piazzolla's music.

The first problem we faced was that of selecting the works suitable for harpsichord transcription, and the way we should treat the musical material in terms of an instrument so far removed from the sound of the bandonion ? Several trips to and from Buenos Aires were needed in order to choose the scores from amongst Piazzolla's rich and varied output, followed by numerous rehearsals (during which we were more than once to demolish what we had taken so much trouble to construct the day before) and by months of reflection in order to arrive at a satisfactory way of using the registers of the harpsichord - not only in terms of the acoustic of a concert hall but of the requirements of a recording studio. And, most importantly, the preparation of the musical text, with the fundamental concern to remain faithful to Piazzolla's interpretative spirit, both free and rhythmically precise, with a characteristic ornamentation. And this despite our inevitable remoteness from the sound of the bandonion.

In all, almost two years were to pass between the birth of the project and the completion of this disc.

THE TRANSCRIPTION

Following an initial analysis of a large part of Piazzolla's published output, two kinds of writing emerged. In the first, the bandonion develops freely over a strict rhythmic and harmonic structure involving other instruments. Most of Piazzolla's output took the form of quintets in which the bandonion is accompanied by piano, guitar, double bass and violin : *Liber-tango*, *Meditango*, *Violentango*, and *Vardarito* (in homage to Elvino Vardaro, a player in one of Piazzolla's first ensembles during the fifties). In order to respect this principle, each of the harpsichords alternately assumes something of the role of Piazzolla himself - freely ornamenting the melody while the other develops the bass underlying the "soloist".

The second kind concerns pieces of which it can generally be said that counterpoint and polyphony prevail over single melodic lines ; here, each voice is an integral part of the others and it is impossible to isolate the elements of the musical discourse : *Fuga 9*, *Mar del Plata 70* (Piazzolla's birth-place), *Amelitango* (in remembrance of Amelita Baltar, a vocal interpreter of the composer's tangos). Here, the natural transparency of the harpsichord allows for the complex thread of the writing to be displayed to the full, with the performance stressing articulation in particular.

In the slow pieces (*Coral*), the use of registration goes way beyond customary harpsichord practice : the innovative use of the lute stop and of "echo" effects are far removed from the Baroque notion of performance.

The bandonion has a range of 142 notes, the harpsichord, all registers included, has 183 (8 foot I = 61, 8 foot II = 61, 4 foot = 61). While not seeking to imitate the sound of the original instrument, in order to reproduce the colour and the timbre of Piazzolla's music the semibreves sustained by the bandonion (an Argentinian type of accordion) draw upon the oldest of the harpsichord's resources and become accelerating repeated notes ending in trills - like the diminutions common in 16th century Italian music.

The perceptible effects of crescendo and diminuendo are the result of exploiting the resources of the different harpsichord registers and are not the outcome of electronic manipulation - with the exception of the end of *Undertango*, where the composer's indication "dissolvendo" requires the progressive disappearance of the sound by means other than those produced by the instrument.

Lastly, *Adios Nonño* and *La muerte del angel* have been the subject of a particular treatment. Their harpsichord interpretation required the thematic elements to be developed by means of a contrapuntal elaboration.

Oscar MILANI poursuit ses études musicales en Argentine, dans sa ville natale de Rosario, puis à Buenos Aires. Il part ensuite en Allemagne avec l'aide d'une bourse, où il suit les cours de G. Leonhardt, C. Tilney, J. Sonnleitner, B. van Asperen, et se perfectionne avec K. Gilbert à la Hochschule de Stuttgart. Il participe à plusieurs émissions radiophoniques à travers le monde et anime divers stages. Il enseigne au Meistersinger Konservatorium de Nüremberg ainsi qu'à la Faschschule für Musik Dinkelsbühl.

Natif de Buenos Aires, Mario RASKIN poursuit ses études musicales en Argentine, puis à Paris avec Rafael Puyana et à l'Université Laval du Québec où il obtient notamment une maîtrise d'interprétation sous la direction de Scott Ross. Installé à Paris depuis 1983, il se produit comme soliste, ou dans des formations de musique de chambre, en Amérique du Nord et du Sud et à travers l'Europe entière.

Ces deux artistes se réunissent depuis plusieurs années, en France et en Allemagne, pour jouer en duo des œuvres de Bach, Couperin et Soler. Ils ont décidé d'ouvrir leur répertoire sur la musique contemporaine, comme en témoigne ce premier disque.

Oscar MILANI studied music in his native town, Rosario, Argentina, and in Buenos Aires. Then he left for Germany on a scholarship and took part in courses given by G. Leonhardt, C. Tilney, J. Sonnleitner and B. van Asperen, completing his studies with K. Gilbert at the Stuttgart Hochschule. He has broadcast a number of times throughout the world and has given courses of instruction. He currently teaches at the Meistersinger Konservatorium in Nüremberg and at the Faschschule für Musik in Dinkelsbühl.

Mario RASKIN was born in Buenos Aires and studied music in Argentina, in Paris with Rafael Puyana, and at the Laval University in Quebec, where he obtained a master's degree in performance under Scott Ross. Since 1983 he has lived in Paris, appearing both as a soloist and as a chamber musician in North and South America, and in most European countries.

The RASKIN-MILANI duet has been giving concerts for several years, both in France and in Germany. Its repertoire comprises works by Bach, Couperin and Soler, amongst others, and is presently extending into the field of contemporary music - of which this disc is the first concrete evidence.