

IMPROJAZZ N° 259

Octobre 2019

HasinAkis, Bach avec Tristano

Deux soirs de suite, en ce tout début d'août, Alice Rosset et Jean-Christophe Kotsiras, le duo de piano à quatre mains HasinAkis, ont donné à l'été sens et profondeur. Dans une forme unique, où alternaient Bach et Lennie Tristano. Une idée, une évidence disions-nous, à laquelle il fallait toutefois donner son poids de réalité.



En préambule, peut-être faut-il dire à quel point résiste la difficulté, s'agissant d'une évidence, de transcender justement, *vers le réel*, le plan de l'idée. Qu'on lui soumette une quelconque mélodie, Bach, dit-on, saisissait sur le champ si l'on pouvait en tirer une fugue, et à combien de voix. Le possible possède sa propre beauté. Pour nous qui ne possédons pas ce talent, nous nous satisfaisons d'entrevoir, justement qu'il y en a, du possible, et d'attendre de lui qu'il prenne corps, sachant que le corps pris sera répudiation de tout autre. Et le réel sera manque. Comblé ce manque qui infiniment fait retour, engage une série d'opérations sans terme. Globalement, l'art ; isolément, des œuvres.

Ainsi de cette simple note où se contient l'harmonie et toutes les possibilités des chromatismes à venir, de cette simple ligne où l'on entend sans l'entendre la possibilité du contrepoint, de ce rythme où les accents peu à peu se décalent et d'où naîtra le *swing*, de tout point en somme où s'engendre, ligne, surface, volume par la puissance de métamorphose du temps, son dynamisme. C'est ce passage du virtuel au réel, de la réalité de la musique à celle du monde où elle s'inscrit et qu'elle reflète qu'HasinAkis[1] assure, à travers Bach et Tristano, installé au cœur de cette relation spéculaire, dans le jeu fascinant des aller-retour, pour jouer Bach *avec* Tristano.

Rendre la chose au nom, ce pourrait être le programme ambitieux du jour.

Programme, le mot est lancé. Combien de concerts fait du tout venant où l'on se contente d'organiser les tonalités et d'alterner les tempos ? Jadis, au temps où l'on dansait, on ne manquait pas de faire suivre le nom du morceau par la mention *fox-trot*, *valse* ou *mambo* entre parenthèses au dos des vingt-cinq centimètres. Les programmes d'un concert classique ne sont souvent pas moins aléatoires, et ce n'est pas la pratique des playlists qui va donner de l'intelligence à l'écoute. Lorsque, fait exceptionnel, on a la chance inouïe d'être mené par l'oreille, avec tendresse, jusqu'au cœur de la musique, là où elle n'est que l'autre nom du rapport au monde, au monde qui soit un *monde*, on ne peut plus faire l'économie de repasser en détail ce qui a eu lieu. Lieu en un lieu, justement : un étang, un jardin.

Un programme ? Et par quoi commencer, si ce n'est un prélude ? On n'entre pas tout armé dans le monde, celui que nous habitons, qui se confond – le percevoir est tout l'enjeu – avec celui qu'ouvre en nous la musique. Telle réconciliation émerge à l'horizon de l'entreprise : jouer à l'air libre, sous les arbres, dans les vignes, au bord de l'eau. Elle dit à elle seule combien nous vivons d'ordinaire sous le signe de la séparation ; qu'un concert est une chance de recoudre le tissu déchiré de nos jours. Le prélude est un espace offert au dépouillement de nos haillons.



Pour ce *Prélude*, celui de la *Suite n°3 en ré mineur pour violoncelle seul*, une pièce monodique, la seule main gauche approche le piano, avec douceur, avec tendresse et décision, comme on flatterait les naseaux d'un pur-sang. Dans cette simple ligne, énoncée avec pudeur, la phrase tend au monde des bras grands ouverts, tout accueil. Quelque chose va naître, sous nos yeux. Se présente déjà, car dans l'élan repris, les symétries esquissées, la polyphonie se dessine, dilatation, préfiguration d'une complexité à venir et pourtant contenue, un germe dans l'œuf confié au naisseur. D'Alice Rosset (Hasina), Jean-Christophe Kotsiras (Akis) recueille des dernières résonances tenues à la pédale ce précieux diamant, un thème, transposé, dont la reprise altérée par touches discrètes introduit progressivement, non pas à un autre monde, mais à une nouvelle perspective sur ce même monde : sa version tristanienne. S'ensuivra une suite de versions, de reversions puisqu'il s'agira de rendre autant que de donner, de versements et de reversements plus que de basculements d'une version d'un univers à l'autre. D'avoir trouvé sur cette crête le point de passage précis pour se faufiler ainsi, sans s'user, entre l'os et la chair, comme la lame d'un boucher zen, s'accomplit insensiblement le miracle du grand œuvre. Lancée de la sorte, la locomotive de cet *E train* toujours conduite d'une main récupère la deuxième à la volée pour faire éclore de cette ligne qui, par orbes allant s'élargissant puis par le surgissement de triolets symptomatiques, s'est

rendue capricante, le *Background music* de Lenny Popkin, à peine le temps de s'exposer puis de faire se rejoindre tout à fait les deux mains.

Le *Prélude en Fa mineur* du II^e livre du *Clavier bien tempéré* célèbre ces noces de la façon la plus simple, avec son mouvement perpétuel, cette façon sereine d'aller dans l'immobilité, de résoudre le paradoxe de Zénon en creusant dans la chair même du temps. Menés aussi sereinement, l'on s'abandonne ; et la brise confirme, les jeux d'ombre du feuillage en ce plein été, que nous avons abordé un rivage où s'établir et célébrer ce qui vient. C'est bien cette fois, et presque la première, la submersion sous un flot d'accords déferlant en vagues toujours plus riches, plus pleines, plus brillantes (*Shining*) d'où retombe un motif en gouttelettes, qui ramènent à la surface, comme d'un continent englouti mais bien présent, des lambeaux de Bach intégrés à ce flux et ce reflux, portés par lui, identifiés à sa puissance motrice. Tristano disait, reprochant aux rythmiques de ne savoir que monter et descendre : « je voudrais qu'ils avancent, reculent »^[2]. Pour Tristano, improvisateur, c'est affaire d'accents, largement. Dans le déroulement de lignes parallèles à la régularité accusée mais au profil accidenté, dont l'invention profuse revêt le nerf d'une logique inflexible, ils font saillie selon une géométrie syncopée : sa musique expose la règle et donne le mode d'emploi de sa perversion. Bach, lui, inscrit ce jeu des plans dans la polyphonie, l'entrée des voix, le calcul de leurs chevauchements, de la charge des accords en quoi elles se résolvent à point nommé et qui agissent comme des prismes où se redistribue le contrepoint. Le retour à Bach se fait donc sans rupture de pente, d'un simple changement de carres. Et dans le plein soleil du chant, avec l'*Allemande* de la *Partita en Do mineur*, porté jusqu'à l'embrasement du *Rondo*, du contrepoint dynamique emballé du *Capriccio* où se fait entendre la préfiguration de la « pompe » qui marque au piano les débuts du jazz.

Pour autant, en ces après-midi d'août à peine déclinantes, la lumière ne jouait pas seulement sur l'étang rasé des hirondelles ou dans les clignotements du feuillage du grand oranger couvant de sa voûte cette scène d'un jour. Dans la musique même, elle sculptait de saisissants contrastes, entre cette première version d'*It's you* (Tristano), par exemple, introduite par une impérieuse *walking bass* à laquelle succédait une série d'accords sombres, nourris de doutes et d'interrogations, organisés de sorte à contredire le proverbe qui veut qu'une porte soit ouverte ou fermée, accords alternant avec ces lignes à l'aplomb sans cesse menacé mais dont la ferme conduite ne laissait aucun doute sur leur résolution, un pas plus loin toujours que le terme attendu, et le mouvement lent du *Concerto italien*, aussi lumineux, aérien, impondérable et pourtant parfaitement découpé, que le thème de Tristano se montrait chthonien, parcouru de filons souterrains. Contraste à la fois accusé et contredit par le quasi tuilage au jardin, de la fin de la pièce de Bach et du début du deuxième *It's you* (de Lee Konitz, cette fois), Akis prenant possession du clavier à peine Hasina avait-elle à demi quitté le tabouret.

Les basses piquées du premier mouvement du *Concerto en Fa mineur* pouvaient évoquer une sorte de « pompe » simplifiée et joueuse. Mais surtout, sur ces jalons qui le soutiennent et le ponctue, le chant clair, délié, s'envole, gai, libre, fluide sous les doigts toujours exacts d'Hasina, qui trouve le ton juste pour être simple sans l'afficher, d'une légèreté jamais primesautière, portés par une confiance absolue dans le texte. Suivait un très beau thème d'Akis : *Emelia* s'énonce d'abord sous l'aspect d'une phrase propre à être fuguée par le Cantor, mais c'est réparti entre les deux mains qu'il fuit, prend son chemin de questions et réponses, sillonne le clavier de mouvements contraires ou parallèles, le discours entamé d'un côté s'achevant de l'autre, éventuellement retourné avec douceur. Dans cette section médiane, empreinte de sérénité, la division n'est pas déchirement mais appel à la complémentarité. Cela sera aussi vrai des *Préludes en Sol mineur* puis en *Sol*, tirés du Livre I du *Clavier bien tempéré* et enchaînés sans les fugues. Un passage d'un versant à l'autre qui évoque un étonnant propos de Tristano. Il préférerait entendre chez Alban Berg une « belle utilisation des harmonies chromatiques », sans donc quitter l'univers tonal pour saisir ce qui se donnait alors pour atonal et commentait : « Pour moi, la référence au majeur et au mineur reste essentielle . Sans

elle, il n'y a pas de relation à ce que j'entends. »[3] Le traitement accidenté du fameux *Subconscious Lee* de Konitz pourrait illustrer ce propos, où la vision est devenue kaléidoscopique, et partant, le traitement improvisé différencié d'un jour au lendemain. Là où sur les berges, après un exposé ensemble, la main droite déroulait ses guirlandes obliques en s'appuyant sur une scansion obstinée de la gauche suivie de son émancipation pour feindre jusqu'au tissage d'une ombre de fugue, le lendemain, sous les frondaisons, ce même *Subconscious Lee* était introduit de la seule main gauche par une deuxième voix écrite sur le thème et dans laquelle on pouvait reconnaître des bribes de celui-ci soumises aux jeux formels qu'affectionnait Bach – rétrogradations, une maille à l'endroit, une maille à l'envers – suivi, lorsque la dextre rejoignit le clavier, d'un dialogue où chaque main achevait le discours de l'autre, le relançant, morcelé à mesure, jusqu'à ce que l'on ressentît le destin polytonal de la polyphonie. Là-dessus, la *Sinfonia* de la 2^e *Partita* de Bach, jouée d'un trait jeta comme son envers, un trait de lumière.

Le temps venu de la mémoire, sans laquelle le monde n'est qu'un plan, deux pièces en appelaient, avec peut-être une nuance d'humour, à se souvenir, l'une, que la gamme reste, en occident, sous l'angle de la théorie, le premier rapport à la musique, l'autre que précédemment l'on avait entendu le prélude à cette fugue différée. *Anamnèse* de Kotsiras, débute par l'ascension de ladite gamme, et il n'est pas indifférent que ce soit celle de *Do majeur*, le mètre étalon de l'occident musical. Progressivement énoncée, doublée, en prenant d'abord appui sur ses deux premières notes, comme pour échauffer la voix, ce n'est pas néanmoins le maladroit exercice de la *Leçon de piano* de Carla Bley, plutôt la mise en place d'un espace, l'énoncé de sa définition qui est appelé à se remplir concrètement de ce qu'appelle sa première altération, et qu'avec elle commence la vie. L'anamnèse, c'est cette récapitulation du vivant dans la vie. *I remember you* est une clé, donnée en filigrane, plus cryptée au jardin qu'à l'étang ; c'est aussi un de ces panaches blancs auxquels se rameute le répertoire tristanien, dont le jeu avec le bien commun des standards est tout entier placé sous le signe de la réminiscence. Dans la *Fugue en Fa mineur* les deux mains échangent leur rôle, se régénèrent mutuellement, comme si chacune tenait son existence de la mémoire de l'autre et, sous les doigts d'Alice Rosset, que celle-ci fût flèche filant droit de la terre au ciel, d'un élan plus sûr de son profond enracinement.

Lennie's pennies est pris de la sorte, sur des fondations d'un accord obstinément répété, en se souvenant de l'introduction d'Alan Broadbent au *Lennie's* de Lee Konitz[4], mais en radicalisant encore l'effet tenu tout au long jusqu'au retour du thème en roulement de quintolets. Sur ce même principe, et toujours avec un phrasé impérieux, une totale liberté rythmique qui n'a d'égale que la rigueur avec laquelle elle se déploie, Kotsiras a pourtant donné deux visions très différentes d'un jour à l'autre. Le premier soir, si le solo débute par un très beau passage interrogatif de notes isolées qui, regroupées, lancent le déroulé motorique dans lequel viennent se glisser à la dérochée, mais très naturellement, les premières mesures du *Prélude en Ut mineur* de Bach, c'est *Salt peanuts* qui, le lendemain, fait saillie de façon inattendue quoique fugace dans le subtil agencement de blocs mélodiques fort logiquement imbriqués ou déduits les uns des autres. Le temps de repos que constitue le mouvement lent d'un concerto prenait alors tout son sens de se trouver intercalé entre deux compositions aussi puissantes d'autant plus s'agissant du deuxième mouvement si populaire du *Concerto en Fa mineur*, avec son chant cristallin à peine posé sur les pizzicati ici figurés à mi-voix. A l'air libre, il paraissait rejoindre son milieu naturel, ce qu'aucun enregistrement ne saurait rendre. Le silence en était le tissu conjonctif, la respiration des arbres, leurs reflets dans l'eau, le souffle retenu des hommes. Le troisième mouvement de ce concerto bicéphale scellait par contraste le retour de sa face convulsive. En effet, *Line up* fait figure depuis son enregistrement en avril 1955 de morceau de bravoure attendu. Sa longue ligne serpentine quasi ininterrompue tient en haleine chaque audition depuis des décennies. HasinAkis propose de l'aborder à quatre mains – si l'on peut dire car une fois encore, Akis à qui revient la conduite de ce prototype tristanien enfilait ses virages d'une main (la droite, mais à gauche, dans les graves), tandis que sa co-pilote les signalait d'accords plaqués dans l'aigu du piano – ou plus précisément d'en faire une sorte de concerto pour deux

mains droites. Ainsi régulièrement semée de flaques luisantes, l'aspect térébrant de cette pièce s'en trouve quelque peu émoussé. Toutefois le bref rassemblement des dix doigts qui ici sont vingt, produit à la relance un même saisissement à ce point où, parvenus au terme d'une phrase immense, tout repart.



C'est sur l'aiguillage du métronome que s'ébranle pour finir le train du retour, en l'occurrence, sur *Turkish mambo*, avec ses basses qui roulent dans les ténèbres. Par un joli tour de passe-passe, Hasina abandonne l'empreinte du premier accord à Akis qui le recueille du bout des doigts et le fait tourner comme un derviche pendant qu'elle s'efface et rejoint l'autre extrémité du clavier pour faire filer le thème sur ces rails et laisser conclure le métronome, maître du tempo sinon du temps. Rendre la chose au nom, c'est aussi considérer que l'art de Tristano a excédé celui de Lennie et que ses chevaliers servants des premiers temps – on a parlé de l'« Ecole Tristano » – ont essaimé, gardiens de cet esprit d'aventure qui caractérisait celui qui, tout de même, dès 1949, ouvrait la voie à l'improvisation libre. Ce périple toutes crêtes, passé par les stations Popkin, Konitz et Kotsiras, conduisait au terminus Clare Fischer pour un *Baroque* du meilleur aloi. L'introduction de la version *princeps*^[5], écrite pour quatuor vocal (les Hi Lo's), transcrite au piano, débarrassé de son *kitsch*, restituée toute la finesse de son écriture aux riches harmonies ; la mélancolie légère de son thème relevée avec humour par de brèves *palmas* rendit hommage aux teintes brésiliennes chères à Fischer, que *Samba da Borboleta* donné en bis^[6] au jardin avivait encore. Dernier hommage au Cantor, la construction en miroir, l'un reprenant par exemple en coda l'introduction jouée par l'autre, une note posée comme une perle à la fin d'icelle, une fois par elle, une fois par lui, qui échangeaient leur place en cours d'exécution, façon de mimer en toute fin, avec ce brin d'humour, ce dont il avait été question tout du long, prendre au mot tous les procédés formels chers à Bach comme à Tristano pour leur donner le sens profond d'outils propres à fondre les lèvres de cette cicatrice dans la chair du monde qui ces temps derniers bée au point que nul ne puisse plus l'ignorer. *Music is the healing force of the universe* clamait Albert Ayler depuis son brûlant désert. Aux berges d'un lac où s'abreuyaient les hirondelles, où croisait le martin-pêcheur passant et repassant derrière le piètement du piano, sous les branches torsées de l'oranger, c'était au fond cela l'enjeu.

Philippe ALEN

[1]<https://www.alicerosset.com/hasinakis.html>

[2]In François Billard, *Lennie Tristano*, p. 142.

[3]*Id.*, p. 128.

[4]Lee Konitz with Alan Broadbent, *More Live-Lee*, Milestones, 2004.

[5]Clare Fischer and Friends, *Rockin' in rythm*, réed. JVC, 1997.

[6] Sous l'oranger, une autre surprise attendait pour donner un bis au bis : Alex Golino, bien connu de ces colonnes, et familier discret des recoins de la tristanie, prêtait pour deux standards l'élégance de son phrasé.