

**Le grain du clavecin de Gustav Leonhardt
dans la *Toccata en ré majeur BWV 912* de Bach**

Avec le choix de la *Toccata* - pièce qui se définit par la dimension du jeu, du toucher - ce travail confronte le commentaire musical à un objet strictement instrumental, qui s'offre sans environnement textuel ou visuel associé. Il s'agit pour notre séminaire « l'interprète musicien » d'une nouvelle étape du parcours que nous menons collectivement. Précédemment notre étude des différentes versions de lieder de Schubert et Brahms nous avait conduits à réfléchir les rapports entre poésie et musique. Puis la mise en scène par la Fura dels baus de *La Damnation de Faust* de Berlioz y avait ajouté la question de la représentation. Dans ces deux dispositifs musicaux particuliers, la question de l'interprétation pouvait prendre des voies diverses, qu'elle se dessine du côté d'un compositeur interprétant un poème, du côté d'un chanteur ou d'un metteur en scène offrant sa « lecture » d'une partition... Elle a surtout dévoilé, sous l'effet des différentes approches des membres du séminaire, l'importance de l'écoute impliquée dans l'œuvre musicale. Avec la *Toccata* de Bach, l'expérience se poursuit cette fois en quelque sorte sans filet, invitant à approfondir encore la notion d'écoute.

Notons en premier lieu que le fait de poser le commentaire de la version par Leonhardt de la *Toccata en ré majeur* de Bach du côté de l'expérience d'écoute implique de prendre une distance par rapport à ces deux figures imposantes de la composition et de l'interprétation musicale.

Et aussi par rapport à la tradition du commentaire musicologique et critique... qui le plus souvent convoque les données historiques, formelles et stylistiques, voire pour Bach symboliques ou théologiques, comme autant de points d'appui du jugement esthétique. Telle version pourra être jugée

« bonne » au regard de sa mise en valeur de la dimension contrapuntique ou harmonique de l'écriture, au regard de sa fidélité au style italien ou à la tradition nordique, au regard de son ancrage dans le champ sacré ou dans le champ profane, ou des combinaisons variées de ces dimensions. Cette approche courante semble faire l'économie de l'écoute singulière du commentateur - son histoire, sa situation dans le temps, autant de facteurs qui influent sur son émotion et fondent en premier ressort son commentaire - pour ne laisser apparaître qu'un discours expert enraciné dans un savoir qui lui-même n'est que rarement mis en perspective.

Quel discours sur une œuvre peut-il en effet s'abstraire de l'expérience d'écoute ? Pourquoi convient-il en général de la considérer comme une quantité négligeable et donc de la mettre de côté plutôt que de la reconnaître et de la situer ? Avec ces questions, il ne s'agit pas d'amorcer une réflexion générale sur ce qui constitue l'expérience d'écoute¹ mais plutôt d'ouvrir un espace dans lequel prend place ma propre expérience « Leonhardt-Bach ».

Sur quel mode s'établit cette expérience ? Comme toute expérience sensible, l'écoute est habitée d'enjeux de maîtrise qui peuvent en limiter la puissance d'altérité. D'où la tentative de renoncer à une attitude surplombante toujours guettée par le risque de la vérification pour lui préférer une posture que l'on pourrait assimiler plutôt à une plongée ouverte au surgissement, à l'inouï. Adopter un tel point d'écoute revient à penser l'écoute non pas comme un déchiffrement mais comme une expérience au sens le plus fort c'est-à-dire une traversée qui ré-agence, ré-élabore, re-tisse dans un processus interminable. N'est-ce pas à ce niveau de rencontre sensible que la partition peut, au-delà du temps qui l'a vue naître, continuer de prendre corps ?

¹ Après avoir lu cet article, SL m'a conseillé de lire l'ouvrage de Peter Szendy, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, éd de Minuit, 2001 et d'y faire référence : en effet, il est intéressant par le balayage de situations variées qu'il opère dans l'histoire de la musique sur la place de l'écoute, allant jusqu'à poser la question : « En quel sens pourrait-on dire que ce sont les écouteurs qui font la musique ? »

Volonté donc de donner la parole à ce qui surprend, qui saisit plutôt qu'à ce qui est reconnu. C'est aussi lui donner le temps de s'inscrire ou non comme pertinent. C'est laisser une place à l'inconnu, tenter de repousser les réflexes de jugement immédiat à tendance réifiante pour ouvrir l'espace d'une écoute créatrice.

Pas à pas...

A titre expérimental, j'ai opté pour une présentation qui restitue quelque chose du pas à pas de l'élaboration de mon écoute de la version Leonhardt - Bach. Des deux temps principaux que j'ai retenus, le premier peut se thématiquer autour des notions de clarté, d'écart et de flou.

Le jeu de Gustav Leonhardt, par une articulation qui découpe de façon précise le flux musical en motifs mais aussi par le choix de tempi organisés semble-t-il selon une progression à grande échelle, brosse dans cette *Toccata* un cadre caractérisé par sa clarté. A ce premier niveau, l'auditeur est en quelque sorte invité par le musicien à s'installer et à assister à la performance.

Un second plan se superpose au premier, caractérisé cette fois par la notion d'écart : du côté des attaques, on note un décalage quasi-imperceptible qui suscite une infime brèche dans un ensemble lié. Dans un même ordre d'idées, le choix du tempo reste comme suspendu entre temps augmenté et temps diminué sans choisir entre une pulsation à la noire ou à la blanche. A l'intérieur du tempo lui-même, le phrasé souple coexiste avec la pulsation générale régulière sans la remettre en cause. Par ces différents types d'écarts, Gustav Leonhardt joue avec le cadre qu'il avait par ailleurs installé et y aménage une zone d'imprévu. Il en résulte l'impression que les sons sont en train de s'assembler sous les doigts de l'interprète, comme s'il était en train de les composer pour la première fois. Dans cette apparence d'improvisation, dans ce processus montré, l'auditeur est convoqué au lieu où se fabrique le jeu instrumental.

Plus flou et plus intime enfin, mais en même temps difficile à formuler au stade d'une première écoute...comme si une expérience d'ouverture se jouait autour de la présence du sautereau ; il devenait peu à peu une sorte de sésame présent bien qu'encore indistinct ... et aussi autour de ce temps si particulier, un temps vivant, un temps fragile... Fallait-il laisser une place à ce flou, à cette fragilité ou bien les rejeter comme non signifiants ?

Déploiement du tremolo

Lors des écoutes suivantes de la version de Gustav Leonhardt, la figure du tremolo s'est avérée centrale. Elle apparaît pour la première fois mesure 7 sur un accord de septième de dominante de *la* (6, 5 barré). Il s'agit d'un combiné de tremolo avec la répétition par huit fois du même motif et de trille avec le jeu appoggiaturé entre *mi* et *ré* à la main droite. Succédant à une série de gammes et d'arpèges caractérisés par leur horizontalité, ce tremolo trillé fait entendre la puissance de la sonorité de l'instrument mis cette fois dans une verticalité prolongée. Sommet de la tension de cette page introductive de la *Toccata*, il désigne déjà dans cette position solitaire bien plus que la fonction ordinairement attribuée à un ornement.

On le retrouvera dans l'adagio à trois reprises, mesures 68, 69 et 70 suivi à chacun de ces trois énoncés d'un point d'orgue qui vient en amplifier la dimension suspensive. On peut parler de récurrence du tremolo de l'introduction puisque les caractéristiques harmoniques, rythmiques et agogiques sont identiques. L'écoute de la version de Leonhardt en faisant émerger la puissance sonore de cette figure lui confère une place de tout premier plan. Bien sûr, une lecture analytique habituelle visant à mettre en relief des architectures pourrait passer à côté de cet élément dont les occurrences ne répondent pas à des proportions régulières et le laisser confiné dans une fonction secondaire d'ornement... mais à propos, un ornement de quoi ? La position contrastante de cette figure rend difficile le rattachement à une structure qu'elle viendrait orner.

Si son identité est alors singulière dans l'instant de son énoncé, voyons si plus loin dans la *Toccata*, elle se manifeste à nouveau. Sous la forme de tierces alternées, elle est présente mesure 78 à la main droite et mesure 114 à la main gauche qui débouche sur un *sol#* qui vient remémorer la quinte diminuée initiale. La fin de la gigue semble lui donner encore une fois la parole sous une forme variée : tout d'abord avec l'étonnante harmonie qui interrompt le flux de la gigue mesure 260 et introduit dans un agrégat simple l'accord de quinte diminuée (*sol#, si, ré*) auquel se superpose le *fa#* qui peut être entendu comme une appoggiature du *mi*, qui a fonction de dominante. La forme harmonique du tremolo est ainsi redoublée. Quelques mesures plus loin, mesure 264, j'entends cette fois la réminiscence du tremolo dans l'accélération de l'écriture et la mise en vibration amplifiée de l'instrument qui culmine avec le retour du trille (par la main gauche). Cette fois la suspension qui accompagnait cette figure a dissocié la fonction harmonique et la densité sonore, ce qui permet de dépasser à la fin de la *Toccata* son inquiétante irrésolution.

En suivant le fil assez inattendu de ce tremolo, c'est à une relecture générale de la forme qu'il nous invite. Parmi les lectures courantes, on découpe cette pièce en quatre parties souvent ramenées à trois, à savoir une première partie réunissant les dix premières mesures d'introduction et l'allegro, une dernière consacrée à la gigue, le reste étant réuni dans la partie centrale. Cette présentation a l'avantage de composer une forme tripartite facilement assimilable à des schémas existants par ailleurs. L'inconvénient, c'est qu'elle fait le choix des blocs plutôt que celui des flux. La partie centrale en effet peut difficilement être rapportée à une seule entité du fait des trois indications contrastées de tempo qui s'y succèdent : adagio, fugue et « con discrezione », sauf à mettre l'adagio et le « con discrezione » qui sont des moments plus brefs, du côté des transitions encadrant de ce fait les trois moments qui ressortiraient alors comme principaux : l'allegro, la fugue puis la gigue. Non seulement le découpage en blocs surligne la dimension architecturale de la *Toccata*, mais par surcroît il établit une hiérarchie

implicite d'écoute en mettant au second plan les passages où la dimension d'improvisation émerge plus fortement dans l'écriture. Il en résulte que la dimension processuelle, la présence d'un temps régulier et continu, la référence à des formes dansées prennent le devant de la scène et rejoignent des paradigmes attribués depuis longtemps à Bach.

Tissages

Pourtant la version de Leonhardt nous donne à entendre un effacement de ces découpages et tend à leur donner une place qui n'est plus celle de simple transition. La fugue n'apparaît pas comme scindée par rapport à ce qui précède et, par le choix d'un toucher homogène, Leonhardt aménage une continuité avec l'adagio, le détaché et le tempo des doubles croches de la mesure 79 se prolongeant dans l'énoncé des croches du sujet de la fugue, mesure 80 et suivantes. Dans le « con discrezione », Leonhardt suscite le parallèle avec les premières mesures de la *Toccatà* et son jeu arpégé sur les intervalles de seconde, lui accordant ainsi un effet formel à grande échelle. En même temps, il déploie la part d'inattendu de ces formules improvisatoires. La mesure 113 par exemple est tout à fait étonnante par la fausse relation qui s'établit entre le *do#* grave et le *sol* bécarre par lequel commence le motif de main droite, d'autant que le *sol#* avait été largement affirmé dans la mesure précédente. Voilà le type de motif que Leonhardt prend le temps de souligner, comme pour nous faire goûter cette quasi-incongruité de l'écriture, comme si la pseudo-improvisation de cette écriture voulait nous signifier l'étonnement du musicien pris dans un élan qui vient déborder les usages. Avec une registration allégée, il nous offre un chemin d'écoute intime et marque ainsi un écart avec la dimension plus démonstrative des moments très structurés de l'allegro, la fugue et la gigue.

Accordages

Mais revenons à l'adagio mesure 68 dont il fait le cœur de la *Toccatà*. Comme antécédent de la formule de tremolo, Bach a introduit un motif dont

le profil s'inverse entre la main droite et la main gauche. Ce motif est principalement construit autour de l'intervalle de seconde que l'on avait déjà rencontré dès la première mesure de la *Toccatà* et qui ouvre également le « con discrezione ». Ce qui est nouveau dans l'adagio, c'est la présence du rythme pointé. Leonhardt l'articule de façon sur-pointée, ce qui a pour effet d'introduire un sentiment furtif de rupture avec la mesure régulière du temps. Et par trois fois, Bach initie ce que l'on pourrait appeler un complexe de motifs par une simple tierce resserrée dans le médium du clavier. Motif discret que Leonhardt choisit d'arpéger, ce que l'on percevra dans un second temps comme un écho du sur-pointage. Dans ce passage avec lequel tant de pianistes se trouvent embarrassés, Leonhardt creuse un espace d'une grande richesse offrant à l'auditeur des chemins où le pas peut aussi bien aller de l'avant qu'à rebours. Il nous offre d'écouter l'expérience du temps musical. De la même façon, les échanges entre ligne monodique et agrégats polyphoniques déploient des perceptions multiples. Sous les doigts de Leonhardt, la ligne apparaît comme déploiement temporel d'une harmonie et la résonance des agrégats semble se fabriquer à partir de la combinaison de lignes. Comme si les opposés - avant/après, horizontalité/verticalité - trouvaient des espaces où se mêler, suscitant un jeu perceptif d'allers et retours tout à fait vertigineux. Ce serait le propre d'une polysémie de l'expérience d'écoute, où le distinct et le semblable s'associent tour à tour dans leur singularité pour ensuite apparaître comme liés. Etrange attirance de l'oreille cheminant dans ces voies parallèles, tout à la fois éveillée et étourdie, moment de ravissement où l'inconnu semble pouvoir être reconnu...

Lorsque, dans la dernière partie de la fugue, à partir de la mesure 106, il introduit un jeu en notes inégales, le contexte est évidemment tout autre, mais il nous invite de la même manière à rompre avec la mécanique du mouvement perpétuel pour tenter d'en discerner les voix intérieures que cette articulation permet de désigner à l'auditeur. Leonhardt, à la différence d'autres versions, évite l'articulation maniériste (Blandine Verlet) ou sur-prononcée (Pierre Hantaï). Il ouvre son jeu à la présence de l'aléa, mais pour

autant se distingue profondément d'un Glenn Gould, dont la posture est profondément touchante mais nous met face à un hasard heurté, inquiétant... renvoyant à un monde brisé, sans rivage. Leonhardt nous engage au contraire dans un univers où se marient équilibre et ouverture, où le hasard devient promesse, jeu fluide, disponibilité à l'inouï.

S'il faut passer par l'exercice d'une synthèse formelle de la pièce, la version de Leonhardt, en attirant l'écoute de façon tout à fait inattendue du côté du tremolo et de l'accordage des secondes, propose une organisation unifiée autour de ces deux figures présentées comme antithétiques et complémentaires, parcourant l'ensemble au-delà des contrastes des différentes parties et se fondant dans la coda.

Le sautereau

Il nous offre aussi d'entrer dans le corps du clavecin. Je reviens vers le sautereau, cette partie invisible de l'instrument qui déclenche et interrompt le son. Il initie le son au moment où le claveciniste appuie sur la touche, activant ainsi le plectre du sautereau qui va soulever la corde, la tendre puis, en la lâchant, provoquer sa vibration. Le sautereau retombe au moment où la touche est lâchée et l'étouffoir vient alors s'appuyer sur la corde. Dans cet enregistrement, effectué en 1976 chez Sony, on perçoit les deux temps de la mécanique du sautereau, le début du son comme un pincement et la fin comme le poids de l'étouffoir.

Comment considérer cette présence du sautereau ? Comme un élément extérieur à la musique, un bruit, venant compromettre l'homogénéité, la beauté du son de l'instrument ? Ce qui est étrange ici, c'est que le jeu de Leonhardt semble au contraire lui rendre hommage. L'adagio central est à cet égard le moment où il donne à entendre l'intérieur de la fabrique du son lui-même. La matérialité de l'instrument n'est donc pas gommée. Loin d'être considérée comme une imperfection, elle est ce à partir de quoi surgit le

sens. Une forte condensation² s'installe dans l'Adagio : la façon qu'a Leonhardt de faire écouter Bach au carrefour du contrepoint et de l'harmonie, au croisement de la détermination formelle et de l'improvisation vient se redoubler de ce que l'on pourrait appeler, en empruntant le terme à Barthes, le « grain ». Il n'est pas question de voix ici, mais du corps de l'instrumentiste, du corps à corps de l'instrumentiste et de son instrument. L'articulation de Leonhardt s'accorde de façon troublante à la présence de la mécanique de l'instrument, une présence en quelque sorte musicalisée. Avec l'action du plectre sur la corde, la genèse du son se trouve située dans un lieu de corps, très loin de toute idéalité abstraite. Le sautereau devient ainsi l'agent premier du son, il nous parle du toucher singulier de l'instrument, offrant ainsi une mise en abyme de la toccata dans la *Toccatà*.

Comme souvent, si l'émotion est forte, elle est d'autant plus difficile à évoquer. Pour moi, la présence du son des sautereaux a été un point vif de cette expérience d'écoute. Comme si ce qui est caché au regard, ce qui dans d'autres temps aurait été rejeté comme imparfait ou parasite me conduisait au cœur de la musique elle-même. Son secret en somme, qui permet d'entendre le morceau de façon tout à fait nouvelle ; qui peut mettre de côté les habitudes héritées d'un passé parfois académique et révéler la malléabilité vivante de cette œuvre en offrant un renversement tout à fait inattendu de l'essentiel et de l'accessoire au profit d'une version inouïe qui se compose autour du rythme et du timbre.

Au terme de ce parcours, on peut constater que l'expérience d'écoute, d'emblée polarisée par deux situations fortes sur le plan émotionnel, a conduit à un commentaire qui déploie la question du corps de l'instrument et celle de l'imprévisibilité dans une structure par ailleurs fortement déterminée. En accueillant l'inattendu, le fragile, le troublant, l'expérience

² Si l'on emploie volontiers le terme de polysémie dans son acception textuelle, le terme de condensation s'applique plus largement au lapsus, au trait d'esprit ou aux images du rêve, chez Freud notamment. L'absence de terme dédié à la musique incite à importer ces termes ; la polysémie tirant le multiple du côté de l'essence là où la condensation le présente comme une fabrication, un agglomérat s'appuyant sur les qualités malléables du matériau qu'il utilise.

d'écoute permet de rejoindre une part de l'inconnu de soi. En ce sens, l'œuvre musicale dans ses différentes strates, s'appréhende comme autant de couches d'expérience qui peuvent être traversées de différentes manières. Et ce sont ces traversées qui en déterminent le mode de relation. Plutôt qu'un jugement qui se voudrait fondé en vérité ou en objectivité, s'affirme une interprétation qui, loin d'être réductible à une approche solipsiste, est une expérience de rencontre entre un auditeur, un exécutant et un compositeur.

Leonhardt est un des plus éminents représentants du mouvement de la musique ancienne. De sa démarche, je voudrais retenir ici deux traits qui sont d'ailleurs liés : le rapport à l'histoire et la question de l'abstraction. Dans un opuscule qu'il consacre en 1952 à *L'Art de la fugue*³, il montre qu'il s'agit d'une œuvre destinée au clavecin. Sa démonstration s'appuie sur l'examen minutieux de la partition et des sources, l'analyse comparée avec le *Clavier bien tempéré* et la troisième partie de la *Clavierübung* et sur les caractéristiques clavecinistiques de l'écriture de l'œuvre. Ce faisant, il réfute les thèses développées par Graeser en 1924 qui, prenant argument de l'écriture en partition, optait pour une version par un ensemble instrumental. L'enjeu de cette démonstration est résumé par Leonhardt : « Nous avons été en mesure de rejeter l'opinion qui voulait que l'art de la fugue fût une œuvre abstraite »⁴. Par ailleurs, il a développé une pratique et une connaissance approfondies des répertoires antérieurs à J.S. Bach, notamment Frescobaldi dont les *Capricci* de 1624, les *Fiori musicali* de 1635, aussi bien que les œuvres pour orgue de Scheidt, sont également notés en partition. Leonhardt apporte donc une double onde de choc à la littérature commune du mythe Bach dont *L'Art de la fugue* serait non seulement le testament mais un sommet, du fait de sa combinatoire et de son abstraction. Par la contextualisation historique et organologique, il atténue la force anhistorique et abstraite du mythe et permet de se dégager de la charge du discours contemporain sur Bach. Ayant parcouru un chemin qui lui permet

³ Dont la traduction française par Jacques Drillon a été publiée chez Van de Velde en 1985.

⁴ *Op. cit.*, p. 38.

de resituer Bach par rapport à ses prédécesseurs, il est mieux à même d'en restituer la nouveauté. Point n'est besoin de penser à partir d'une idéalité musicale dont les versions des œuvres seraient l'image seconde, la musique se situe au plus près du corps de l'instrument et des mains de l'instrumentiste, du côté d'une matérialité en constante interaction avec l'interprète.

C'est sans doute un des gains paradoxaux de la position historicisante que d'ouvrir en la restaurant la dimension d'inouï, le potentiel d'altérité de la musique de Bach, comme en témoigne son interprétation de la *Tocatta en ré majeur*.