

Les pianistes et le répertoire du baroque tardif pour clavier.

Réflexion sur un corpus d'interprétations discographiques (J.S.Bach, Rameau, D.Scarlatti)

Par Samaa SULAIMAN

Thèse du Doctorat en Lettre et Arts

Mention : Musicologie

Sous la direction de Pierre SABY

Présentée et soutenue publiquement le 21 octobre 2009

Membres du jury : Pierre SABY, Professeur des universités, Université Lyon 2 Danièle PISTONE, Professeur des universités, Université Paris IV Christian CORRE, Maître de conférences HDR, Université Paris 8

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	5
Remerciement.... . . .	6
Dédicace . . .	7
Introduction . . .	8
Première partie généralités et considérations historiques . . .	13
Chapitre I Instruments anciens, instrument moderne : éléments historiques ; considérations sur le mécanisme. . .	13
1. Introduction. . .	13
2. Les instruments à clavier et à cordes à l'époque baroque. . .	16
3. Instruemnts anciens : confusions, relations. . .	43
Chapitre II L'idée du retour . . .	48
1. Introduction. . .	48
2. Qu'est ce que le mouvement de retour à la musique ancienne ? . .	50
3. L'aventure du retour. . .	55
4. Comment la musique du passé fut-elle considérée et pratiquée pendant trois siècles ? . .	58
5. Constatations. . .	80
Chapitre III La musique ancienne et le XX^e siècle . . .	81
1. Le XX ^e siècle et le passé musical. . .	81
2. Nouvelle musique, modification du rapport à l'histoire. . .	85
3. Le mouvement de retour à la musique ancienne entre continuité et rupture. . .	93
4. Les pionniers du retour et la révolution de l'ancien. . .	98
5. Une nouvelle génération, un nouveau dynamisme. . .	112
6. Idéologie et contradictions. . .	116
7. Conclusion. . .	145
Deuxième partie Approche d'un corpus, etude d'exemples discographiques . . .	149
Chapitre IV Le piano et la musique ancienne . . .	149
1. Introduction : Rôle du piano dans la diffusion du répertoire baroque. . .	149
2. Pianistes de référence. . .	154
3. Le piano, héritier privilégié. . .	158
4. Le piano, changement de statut. . .	177
5. Éléments d'analyse du conflit. . .	181
6. Conclusion. . .	188
Chapitre V Le piano et les pianistes entre modernité et authenticité . . .	189
1. Introduction . . .	189
2. Interprétation moderne des œuvres anciennes. Définition et analyse. . .	190
3. Aperçu du positionnement des pianistes du XX ^e et du XXI ^e siècles vis à vis de l'œuvre du passé. . .	200
4. De quelques interprétations pianistiques. . .	215
6. Éléments de synthèse. . .	282

Conclusion générale . .	284
Bibliographie . .	287
Ouvrages et études . .	287
Sources anciennes (avant 1800) . .	293
Revue . .	293
Encyclopédies et dictionnaires . .	294
Partitions . .	294
Sites internet . .	294
Annexes . .	296
Annexe A. Catalogue des œuvres pour instruments à clavier et à cordes Bach, Scarlatti, Rameau . .	296
Johann Sébastien Bach(1685-1750). . .	296
Domenico Scarlatti (1685-1757). . .	297
Jean Philippe Rameau (1683-1764). . .	313
Annexe B. Discographie . .	315
Discographie des interprétations pianistiques des œuvres de J.S. Bach, D. Scarlatti et J.Ph. Rameau depuis 1950. . .	315

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Remerciement....

Je tiens à remercier du fond du cœur Monsieur Pierre Saby pour son soutien, sa confiance, sa compréhension et sa patience.

Dédicace

À mes parents.....

Introduction

Le travail que j'ai mené dans le cadre de cette thèse est articulé autour d'un débat épineux dont le centre est la question de l'interprétation des œuvres baroques tardives pour clavier sur l'instrument actuel : le piano.

Ma première orientation était de conduire une recherche purement discographique, d'étudier certaines interprétations pianistiques afin d'examiner l'évolution de l'approche pianistique des œuvres baroques, depuis 1950 jusqu'à nos jours. Pour mener à bien cette recherche, il m'était donc indispensable d'avoir recours à un ensemble d'enregistrements, en tant que références artistiques, mais aussi en tant que base de données me permettant d'étudier certains éléments inhérents à l'interprétation des œuvres au piano.

Mais en tant que pianiste, ayant profondément conscience de la place qu'occupent ces œuvres au sein du répertoire claviéristique, et constatant l'abondance et la diversité des enregistrements pianistiques concernant ce répertoire, j'ai été conduite à m'interroger sérieusement quant à la crédibilité de l'exécution pianistique de ces œuvres. Ces interrogations m'ont conduite sur une voie ouvrant sur d'autres aspects, d'autres possibilités ; ainsi, la démarche que j'ai suivie est passée par plusieurs étapes : certaines étaient préméditées, faisant partie d'un plan initialement élaboré, d'autres se sont imposées progressivement, étoffant et enrichissant l'étude au fur et à mesure.

En avançant dans ma recherche, dans mes lectures, je me suis rendue compte de l'impossibilité de faire cette étude sans prendre en considération certains éléments historiques ou événements musicaux altérant la nature du rapport au texte musical depuis le XVIII^e siècle jusqu'au moment présent. L'orientation de ma recherche a pris alors un détour décisif. Il m'était primordial de consacrer une grande partie de cette thèse à l'étude de ces éléments, de ces événements, à leur déroulement, ainsi qu'à l'examen de leur impact sur l'interprétation musicale des œuvres du passé. Il m'a semblé tout autant impossible de parler de façon convaincante de la transformation du regard pianistique sur l'œuvre baroque, sans m'arrêter à certaines périodes, particulièrement celle de l'entre deux guerres mondiales, et celle qui suivit la seconde.

J'ai donc réorganisé mon projet selon deux grands axes : l'un, historique, l'autre, analytique. Suivant le premier, j'ai cherché à éclaircir et à retracer le chemin de la mutation des instruments et de la pensée musicale depuis le XVIII^e siècle jusqu'à l'arrivée du piano. Cela, me semble-t-il, m'a fourni les outils permettant d'accéder ensuite à la réflexion analytique.

Mon premier chapitre est en effet consacré à un rappel concernant les instruments à clavier et à cordes depuis la période baroque jusqu'au XIX^e siècle. Entre clavecin, clavicorde, pianoforte puis piano, j'ai cherché à récapituler tant les différences que les points communs, précisément, au plan technique. En abordant, d'une façon générale, la facture et le rôle attribué à chaque instrument dans l'interprétation musicale, j'ai tenté de mettre l'accent sur un principe qui m'a semblé d'une grande importance : le fort lien de parenté existant entre ces nombreux instruments, malgré leurs différences. Cette idée de filiation

m'a guidée ensuite tout au long de mon étude, pour appréhender la logique selon laquelle se forme une chaîne ininterrompue, passerelle entre le passé et le présent.

De ce fait, j'ai cherché à poursuivre dans le deuxième chapitre la quête du « changement » et de la « filiation », en évoquant le rapport établi entre les musiciens du présent et la musique du passé, durant les trois derniers siècles. Mon exposé, embrassant de façon globale les périodes classique, romantique et moderne, a comme objectif la mise en lumière du degré d'attachement ou de détachement de la pensée vis à vis des pratiques et des outils d'autrefois. Il a aussi comme finalité de saisir le moment où la musique du passé fut concrètement ressuscitée, pour occuper une place centrale sur la scène musicale, après une période d'absence consacrée surtout à la recherche de la nouveauté. Le grand tournant de l'histoire musicale constitué par l'apparition des sciences musicologiques au XIX^e siècle, fut donc le point du départ de mon troisième chapitre, consacré à l'étude du retour à la musique nommée « ancienne ». Le changement du rapport au texte musical, la nouvelle considération portée aux trésors musicaux anciens et le retour aux pratiques instrumentales du passé au XX^e siècle, sont autant d'éléments nourrissant le débat que j'ai mentionné plus haut, et ces éléments semblent dessiner la problématique de ma recherche. Dans le troisième chapitre, j'ai donc posé certaines questions en lien direct avec ce que je souhaite envisager : quelles sont les raisons de ce retour ? Quels sont les événements musicaux intervenant à un moment donné pour créer une forme de réaction à l'égard d'une nouveauté musicale apparemment insatisfaisante, poussant les musiciens à chercher dans le passé ? Pourquoi nommer certaine musique « ancienne », et en quoi diffère-t-elle des autres musiques ?

Pour répondre à ces interrogations, l'étude du mouvement de retour à la musique ancienne, de ce que l'on appellera « le mouvement baroque » et l'étude de son idéologie, fondée sur la notion d'authenticité, semblent s'imposer comme élément clé de la recherche, ce d'autant que la période de son apparition, après la deuxième guerre mondiale, correspond à celle que je souhaite envisager pour ce qui concerne les enregistrements pianistiques des œuvres baroques. À vrai dire, la matière de cette étude s'est révélée très riche en raison, d'une part, de l'aspect novateur de ce mouvement et, d'autre part, de ses répercussions, autant positives que discutables, sur la façon de concevoir et d'interpréter les textes baroques. Par ailleurs, ce mouvement représente, paradoxalement et nonobstant son importance, l'antithèse du cheminement de la musique occidentale depuis des siècles, à la recherche de l'innovation en délaissant les pratiques et les habitudes du passé. Cela m'a semblé mériter que l'on s'y arrête. J'ai tenté de mettre en lumière les origines de ce mouvement d'appropriation de la musique du passé, ainsi que les propos tenus par ses partisans. J'ai cherché à analyser les motifs essentiels de la démarche, ses priorités et le rôle que joue l'interprète dans le cadre d'une vision qualifiée d'historique. Or, la recherche dans ce domaine m'a permis de réaliser, également, qu'après l'adoption de conceptions absolutistes et monolithiques, l'idéologie de retour à la musique ancienne semble avoir été sujette, à son tour, à certaines modifications. Les raisons de ces modifications et leurs conséquences sur l'interprétation des œuvres baroques, influèrent de façon sensible sur la suite de mon travail. Avec le recule, grâce à un renouvellement de la réflexion sur certains propos « authentistes », il s'est avéré que nombre de ces propositions demeuraient partielles et insatisfaisantes. Il m'a fallu envisager ce qui est devenu une sorte de conflit entre partisans du mouvement baroque et opposants à ce mouvement. Il m'est apparu que ce conflit s'organisait principalement autour de deux notions : l'authenticité d'une interprétation, mais aussi sa modernité.

En cours de route, d'autres questions surgissent : modernité et authenticité sont-elles des notions contradictoires? N'existe-t-il pas aujourd'hui une certaine proximité, voire une fusion entre les deux notions ? La quête du mouvement de retour n'est-elle pas moderne ? Qu'est-ce que donc que la modernité au dehors de ce mouvement ? Et qu'est-ce que l'authenticité au dehors de lui ?

Dans ce troisième chapitre central, j'ai exposé des points de vue différents, voire opposés, repérés chez les barquistes ou chez d'autres musiciens et musicologues, mettant en cause les pratiques et la vision dogmatique du mouvement. Le conflit entre les deux courants, qui me semble atteindre à son point culminant vers les années quatre vingt dix, m'a encouragée à poser ouvertement la question du rôle du piano et des pianistes vis à vis des différents positionnements : où se situe le pianiste dans la recherche de l'authentique et du moderne ? Le piano est-t-il capable de rendre la vérité et la valeur des œuvres écrites à l'origine pour le clavecin, le clavicorde ou le pianoforte ? Comment les pianistes ont-ils agi face à la montée du mouvement de retour aux sources qui censurait le jeu des œuvres du passé sur le piano, en tant qu'anachronique et étranger à la nature des œuvres baroques ?

Ces questions constituent véritablement la problématique de ma recherche. Si la partie historique occupe une place si importante dans cette thèse, c'est parce qu'elle a été la source de ces questions, le point d'appui me permettant de cerner et d'assimiler certaines idées.

Dans le quatrième chapitre j'ai tenté d'exposer et de traiter la problématique en me fondant sur les constats des trois premiers. À propos d'un conflit qui m'apparaissait radical et éternel, entre les chercheurs de l'avenir et ceux du passé, j'ai trouvé intéressant de pousser ma réflexion vers l'idée de retrouvailles, entre modernité et authenticité, sur un nouveau terrain : celui de l'ouverture de l'art de l'interprétation à des possibilités illimitées de traduction et de transmission de l'œuvre musicale. À partir de cette idée, il m'a paru possible de légitimer une position interprétative fondée sur la liberté des choix de chaque interprète, selon sa propre lecture des réalités musicales proposées par l'œuvre interprétée. Il m'a semblé intéressant de saisir l'occasion d'aborder le rapport vital existant entre l'instrument, l'instrumentiste actuel et l'œuvre du passé, sans négliger les liens de parenté qui ont contribué à la transmission du répertoire baroque jusqu'à nos jours, par l'intermédiaire des instruments qui se sont succédés au cours des siècles, avec, en bout de chaîne, le piano.

En tant que pianiste et en tant que musicologue attentive à ce que la théorie peut apporter comme réponses à des questions touchant à la pratique instrumentale, il m'a paru nécessaire de réfléchir au rapport, depuis la fin du XIX^e siècle (quand l'intérêt pour la musique ancienne a commencé à prendre de l'ampleur), entre le pianiste et l'œuvre baroque, vue et transmise, selon les différentes étapes de formation de la conscience musicale. Les arguments que j'ai essayé de développer, concernant la possibilité de l'interprétation des œuvres baroques au piano aux plans technique et analytique, annoncent un cinquième chapitre, consacré aux interprétations pianistiques des œuvres baroques.

En commençant à travailler sur ce chapitre, (point de départ originel de ma recherche), je me suis trouvée immédiatement face à une réalité très significative : l'abondance extraordinaire des enregistrements pianistiques du répertoire baroque, appartenant à des écoles et des périodes diverses du XX^e siècle. La tradition de la transmission de ce répertoire au piano a toujours maintenu le lien avec les œuvres baroques, au travers d'approches techniques et musicales très variées. Les grands pianistes du XX^e siècle, mis à l'écart par le dogme de l'authenticité historique, se sont sérieusement

posé la question du comment, et du pourquoi de l'interprétation des œuvres baroques, expérimentant à leur tour, comme c'était le cas de leurs confrères baroquistes, les solutions adéquates à cette interprétation. Marcelle Meyer, Glenn Gould, Rosalyn Tureck, Claudio Arrau, Alexandre Tharaud et d'autres, nous en donnent l'exemple. Par ailleurs, de nombreuses œuvres baroques tardives, inscrites dans une période charnière de transformation du langage, des techniques et des outils, dévoilent leur dimension progressiste, révélant de nouvelles techniques d'écriture et une volonté d'élargissement des capacités instrumentales, expressives. J'ai voulu mettre en relief la position de certains pianistes, qui se sont montrés extrêmement sensibles à ces éléments novateurs, les exploitant et les mettant au service d'une recherche poussée. Sans vouloir insister sur le conflit entre pianistes et authentistes, j'ai pu relever l'influence du mouvement baroque sur la transformation du regard pianistique porté sur l'œuvre du passé. Le discours du mouvement baroque a permis, combiné avec d'autres facteurs que j'ai essayé de développer au sein de ce chapitre, d'orienter cette transformation vers une plus grande objectivité vis-à-vis du texte et de ses caractères stylistiques. Cela, certes, a donné plus de légitimité aux pianistes, longtemps accusés d'avoir abusé du potentiel « romantique » de leur instrument. La notion de l'« authenticité pianistique » m'est alors apparue comme une idée défendable.

J'ai donc eu recours à des enregistrements couvrant une période qui va d'environ 1950 jusqu'au moment présent, en limitant l'étude à trois grandes écoles de clavier, celles de J.S.Bach, J.Ph. Rameau et D. Scarlatti. J'ai essayé de mettre l'accent sur des expériences pianistiques révélant un rapport particulièrement réfléchi à la fois, aux caractères stylistiques de l'œuvre et au potentiel de l'instrument actuel. Et ces expériences semblent répondre, chacune différemment, aux exigences techniques, stylistiques et musicales des œuvres interprétées.

Souligner la transformation du regard pianistique représente une part de mon travail dans ce chapitre. L'autre part consiste à démontrer la particularité de ces interprétations pianistiques des œuvres baroques, qui allant parfois au-delà de l'authenticité historique. Finalement, il s'agit d'avancer l'hypothèse : l'interprétation du texte musical est une procédure transcendante de transfiguration d'une littéralité.

Dans ce dernier chapitre, j'ai essayé de faire la synthèse de l'ensemble des constats et des réflexions envisagées tout au long du travail. J'ai pu prendre la défense de certains propos ou de visions attachées à la modernité, mais mon objectif n'était guère de mettre en cause la notion de l'authenticité : il s'agit plutôt d'essayer de la concevoir autrement, dans son rapport étroit au présent.

À vrai dire, les écrits des musiciens baroquistes sur la question de l'interprétation m'ont semblé peu abondants par rapport aux réflexions et aux écrits de compositeurs, de musiciens et de musicologues prenant la défense d'une approche musicale plus en osmose avec les données de notre époque. Il est possible que j'aie manqué de références en langues étrangères. Mais les bibliothèques françaises proposent un large choix d'ouvrages écrits en français ou traduits, qui semblent faire apparaître cette différence, disons quantitative, entre les deux positions. Cet aspect est devenu pour moi, il faut le dire, un atout pour défendre certaines de mes idées. L'autre atout fut de constater une sorte de désengagement baroque, révélé par la lecture de certains articles ou témoignages des principaux adeptes du mouvement. Cela m'a conduit à envisager l'idée du recule sensible d'une position demeurée, pendant quelques décennies, très dogmatique. J'ai utilisé ces deux éléments pour tenter de répondre aux questions concernant la légitimité d'une théorie qui considère le choix d'un intermédiaire sonore précis, c'est à dire de l'instrument d'origine, comme une raison suffisante pour fonder la pertinence ou l'authenticité d'une interprétation.

Ce travail de recherche m'a mise en présence de nombreuses questions qui me touchaient personnellement, d'une part, en tant que pianiste affrontée constamment aux difficultés de ce répertoire et, d'autre part, en tant que femme issue d'une société archaïque et souffrant, à mon sens, de contraintes morales poussant à regarder le présent avec les yeux du passé, et le passé avec les yeux des défunts. Ces questions m'ont hanté, constamment présentes et liées à une réflexion envisageant la modernité de la pensée, son ouverture, comme des nécessités vitales et essentielles. En dépit de mon souci permanent d'objectivité, mon travail comporte, peut-être des aspects qui échappent à cette objectivité, au profit d'éléments attachés à mon propre expérience et, peut-être, à mes propres espérances.

Par ailleurs, le sujet m'a paru si vaste que j'ai pu donner, sur certains points, des éclairages légers. Pour atteindre le fond de ma problématique, il m'a semblé nécessaire de faire un panorama de différents aspects : historiques, techniques et esthétiques. Or, je me trouvais en permanence face à une telle quantité d'informations, qu'il m'était indispensable de ne développer que ce qui me semblait le plus en rapport avec mon sujet. J'aurais aimé, par exemple, pouvoir faire une étude plus complète sur le mouvement de retour à la musique ancienne : ses moteurs profonds, sa dimension conservatrice. Mais le sujet m'a paru épineux, et j'ai renoncé à le traiter de façon exhaustive au cours de cette thèse.

Pareillement, je fus tentée par l'idée d'une étude comparative élaborée entre certains instruments anciens et le piano, afin de parvenir à une synthèse plus fouillée sur le rendu musical, analytique et expressif de chacun. Cela m'était néanmoins rendu difficile par l'insuffisance de mon expérience concernant la mécanique et les particularités techniques des instruments anciens.

C'est dans cette voie, qu'avec beaucoup de temps et de patience, je pourrais aujourd'hui prolonger le travail de cette thèse.

J'aimerais dire enfin, que cette recherche menée pendant plusieurs années m'a permis de me rendre compte de la complexité et de la richesse des mécanismes qui régissent l'art musical, d'envisager l'infinité des possibilités offertes par cet art, relativement à sa pratique, mais aussi aux réflexions qu'il suscite, et qui ne cesseront jamais de nous interpellier dans leur diversité et leurs paradoxes.

Première partie généralités et considérations historiques

Chapitre I Instruments anciens, instrument moderne : éléments historiques ; considérations sur le mécanisme.

1. Introduction.

Les recherches dans le domaine de la musique ancienne, menées par des musiciens, musicologues et historiens, ont permis d'élaborer une nouvelle approche de tout ce que nous considérons comme musique d'autrefois. Cette approche concerne autant les œuvres musicales que les instruments de l'époque, et suscite un grand nombre d'interrogations sur l'interprétation de ces œuvres et sur l'identité du son d'origine.

Comment l'œuvre ancienne était-elle interprétée? Quels sont les instruments destinés à réaliser tel ou tel texte musical et dans quelles conditions acoustiques cela était-il fait ? Quel est le rapport entre l'esprit d'une époque, d'un compositeur, d'un texte musical, et la sonorité d'un instrument ? À quoi se référer pour trouver l'authenticité d'une œuvre et quels sont les moyens qui permettent d'y accéder ?

Ces questions se révèlent d'une grande importance aux plans musical et technique. Certaines réponses se trouvent dans les traces historiques, les explications de certains compositeurs ou les traités de l'époque. D'autres sont fournies par les travaux récents, basés essentiellement sur des études comparatives ou diverses hypothèses en rapport avec les contextes historiques, spirituels ou stylistiques. Mais il nous semble légitime de penser que beaucoup de réponses se sont perdues au fil de l'histoire.

En effet, nous manquons de preuves et d'éléments pour confirmer ou écarter certaines hypothèses. Nous manquons évidemment d'informations sur certains épisodes de l'histoire, en particulier touchant au rapport à la « sonorité », matière éphémère et indicible, ce qui laisse une grande marge à l'imagination, la supposition et la spéculation.

En ce qui concerne la restitution des œuvres anciennes, le problème se pose doublement : le manque de documents reste tout de même relatif. À partir d'une explication, d'un commentaire ou d'une description, il est tout à fait possible de construire une idée sur la question abordée. En revanche, la description d'une sonorité ou d'un timbre demeure une abstraction : nous manquons essentiellement de la référence sonore. Par ailleurs, si notre imagination intervient à un moment donné, afin de deviner, de se faire une idée de ce que pourrait être la réalité originelle, nous risquons de perdre une part de l'objectivité nécessaire à toute démarche de restitution historique.

La situation est certes délicate, mais nous pouvons, au moins, penser que le mouvement de retour aux instruments d'époque, ainsi que les études faites autour de l'exécution des œuvres du passé sur ces instruments, nous ont permis d'avoir conscience

de certains aspects caractéristiques des sonorités et des techniques anciennes éclipsées, pendant un long moment, à cause de la disparition quasi totale des instruments qui les produisaient.

Cette dynamique de « retour », qui date du siècle dernier, nous a offert la possibilité de comprendre le rapport subsistant entre une musique, et un moment de l'histoire, entre une musique, et un instrument ayant existé à un moment donné de l'histoire. Mais ce n'est pas tout : la recherche qui vise à faire revivre ces instruments nous a permis également de comprendre et de réaliser l'ensemble de raisons qui ont provoqué au cours du temps, la disparition d'un instrument au profit d'un autre, avec tout ce que cela implique dans le processus d'évolution du langage et de la conception musicale.

En ayant un regard « objectif » sur l'histoire de la musique et sur ses instruments, nous nous trouvons face à une certitude, c'est que la musique était et est constamment en mouvement et qu'à chaque moment de son histoire existe la volonté de tendre vers un avenir. Ce sont les métamorphoses successives des outils, des styles, des esthétiques qui en donnent l'incontestable preuve.

Si nous consacrons cette partie de notre thèse au sujet des instruments anciens, précisément les instruments à clavier à cordes, c'est pour essayer de suivre le fil de cette histoire afin d'arriver à formuler un état d'une question qui n'est pas close. Notre essai vise, à travers une présentation de différents instruments à clavier à cordes, la démonstration du rapport existant entre ces instruments, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours, mais aussi la mise en évidence des modifications introduites sur l'ensemble des ces instruments pour donner naissance à d'autres, plus en osmose avec un moment précis de l'histoire musicale.

Dans cette présentation nous aborderons sommairement la facture et le mécanisme de chaque instrument. Cependant, nous n'avons pas l'intention de les classer ou de les catégoriser. Il s'agit plutôt à travers une étude chronologique et technique, de mettre en lumière les liens et les différences qui ont présidé à la succession de ces instruments. Le but est de chercher à préciser l'identité de chacun, ses caractères, son fonctionnement, sa fonction, en suivant ce fil qui nous mènera vers le piano et la technique pianistique.

Si l'on considère l'histoire comme une chaîne ininterrompue, il devient difficile de faire une séparation franche entre ces instruments successifs. Par ailleurs, plusieurs instruments à clavier se sont côtoyés à l'époque baroque. Il est problématique, parfois, de savoir à quel instrument telle ou telle œuvre était destinée. En effet, différents instruments ont partagé le même langage, la même esthétique et le même air du temps.

Certes, le clavecin fut l'instrument privilégié de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle, la perfection de sa facture et la brillance de sa sonorité correspondant parfaitement à l'esprit de l'époque. Mais il ne faut pas négliger l'existence de l'épinette, du clavicorde, du pianoforte et d'autres instruments à clavier, à côté du clavecin, pendant des périodes différentes.

À la fin du XVIII^e siècle, les œuvres pour clavecin étaient également destinées au pianoforte. Les deux instruments, (tout à fait dissemblables sur le plan mécanique), dans la période où le pianoforte commence à intéresser certains compositeurs, ont partagé malgré tout le même répertoire. Le changement du goût musical progresse sans compromettre, pour un certain temps l'attachement au clavecin ; les premières œuvres pour pianoforte, l'ancêtre du piano, étaient inspirées de la littérature clavecinistique. Le basculement du langage, l'apparition du « style classique », changèrent cette situation au profit du pianoforte et il ne fallut pas attendre très longtemps pour que le piano apparaisse, issu directement du pianoforte pour répondre à de nouvelles nécessités stylistiques et expressives.

Nous pensons pouvoir vérifier que les frontières sont très fines, que le changement s'est fait naturellement et que le passage d'un instrument à un autre ne posait pas problème, puisqu'il répondait en permanence au surgissement de nouvelles exigences musicales. Or, si les choses se sont vraiment passées ainsi, nous nous permettons de s'interroger sur la nécessité d'établir des frontières strictes entre ces instruments, alors que l'histoire elle-même ne l'aurait pas fait.

L'idée du retour à l'instrument ancien semble tout à fait légitime dans le cadre de la recherche d'une restitution historique. Il est certain qu'il existe un rapport adéquat entre l'œuvre et le timbre d'un instrument et il est vrai également qu'un clavecin ou un pianoforte sonnent de façon très différente d'un piano par exemple. Mais là, encore une fois, nous nous interrogeons sur la valeur de l'œuvre ancienne dans son rapport à un intermédiaire sonore.

Si Pierre Boulez a écrit ses *Sonates* pour piano, si Liszt a écrit ses *Études d'exécution transcendantes*, si Chopin a écrit ses *Préludes* et *Nocturnes*, si Beethoven a écrit ses sonates, c'est grâce à un héritage qui remonte au temps où Bach a écrit ses *Préludes et Fugues*, Scarlatti, ses *Sonates* et Rameau, ses *Suites*. Cela date du moment où le clavecin, le clavicorde, le pianoforte étaient les instruments pratiqués. Et si nous jouons de nos jours le piano de telle ou telle manière, c'est parce que les particularités du jeu pianistique d'aujourd'hui, résultent probablement d'une filiation qui remonte au clavecin et qui constitua, au fil du temps, la technique pianistique.

Sous la lumière de cette hypothèse, se pose une troisième question : le fait de remplacer un instrument ancien par un autre, disons actuel, met-il en péril l'esprit de l'œuvre ancienne ? Dans le cas du piano, dont la technique actuelle englobe tout ce qui précédait, puisque fondée sur tout le bagage antérieur et inspirée par lui, faut-il fermer la porte à la possibilité d'une interprétation pianistique d'une œuvre écrite à l'origine pour un clavecin ?

Nous devons constater que l'existence du piano a été rendue possible, d'une part, grâce aux instruments à clavier antérieurs, d'autre part, par une modification profonde du langage, qui exigeait un instrument répondant à ses particularités, mais qui n'imposait pas pour autant l'extinction du langage et la disparition des œuvres antérieures du domaine de la pratique pianistique.

En outre, l'histoire du répertoire pianistique est étroitement attachée aux œuvres anciennes, qui forment elles-mêmes une partie indissociable du reste de sa littérature. Ce qui explique que les grands interprètes pianistes de notre époque tels que Marcelle Meyer, Glenn Gould, Edwin Fischer, Clara Haskil et d'autres, se sont penchés sur les œuvres baroques. Ces œuvres sont à l'évidence très prisées en tant que références techniques et esthétiques, et les pianistes les considèrent d'une manière très naturelle et même évidente, comme jouables au piano.

Il nous reste un dernier point à aborder avant de clore cette introduction : Nikolaus Harnoncourt ouvre le débat autour des instruments anciens dans son ouvrage *Le discours musical* dans le chapitre « Instruments ancien-oui ou non ? ». Ce chapitre, nous y reviendrons plus tard, mais, concernant ce point particulier, il nous semble pertinent de citer dès maintenant quelques lignes, qui défendent la possibilité de choisir l'instrument le plus convenable, en sachant que chacun de ces instruments possède autant de défauts que de qualités :

« Le musicien devrait donc avoir le droit de jouer chaque œuvre avec l'instrument qui lui paraît le mieux approprié ou la combinaison sonore qui lui semble idéale ... Pour chaque instrument, ancien ou moderne, il faut s'accommoder de certains défauts. Si l'on compare les avantages et les défauts des meilleurs

instruments des différentes époques, on est obligé de constater qu'il n'y a pas tout simplement évolution, allant de mauvais instruments vers de toujours meilleurs comme c'est peut-être le cas pour les appareils photo ou les avions, mais que chaque instrument, et même chaque étape de son évolution, présente à la fois des avantages et des inconvénients dont les musiciens et les facteurs d'instruments étaient pleinement conscients. »¹

Harnoncourt, ne renie ici aucunement l'instrument moderne, et il semble ouvert à un choix conscient de la particularité de chaque instrument. C'est à notre sens, la volonté de donner à chaque instrument, ancien ou moderne, son rôle dans le processus d'interprétation des œuvres du passé.

Finalement, séparer en disant : « instruments anciens, instruments modernes », est juste sur le plan chronologique. Mais il peut sembler préférable de regarder la succession de ces instruments comme la manifestation de modifications génétiques traduisant l'adaptation aux changements d'époque.

Nous nous proposons de présenter brièvement les principaux instruments à clavier à cordes de l'époque baroque, auxquels les compositeurs ont consacré une grande partie de leurs œuvres. Pour chacun de ces instruments nous aborderons les particularités mécaniques, la facture, la sonorité, et nous placerons chacun dans son contexte historique et géographique.

Il nous semble intéressant aussi de parler des travaux de rénovation et de restitution de certains instruments au cours du XX^e siècle particulièrement le clavecin, en tant qu'instrument à clavier ayant occupé la plus grande place à son époque et puis au sein du mouvement récent de retour à la musique ancienne.

Cette présentation est un aperçu historique précisant l'identité des instruments, leur succession et les changements qui furent introduits dans leur facture au fil du temps.

Ainsi, nous pourrions observer la progression de la technique d'écriture, liée à une recherche qui tendait à donner plus de capacités techniques et expressives aux instruments pratiqués.

2. Les instruments à clavier et à cordes à l'époque baroque.

Nous n'envisageons pas ici d'étudier d'une façon approfondie et détaillée les facultés mécaniques des instruments des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce sujet pourrait faire l'objet d'une étude complète que nous ne saurions inclure dans notre travail. Cependant, aborder le mécanisme des instruments anciens, puis celui de l'instrument actuel peut nous être utile afin de repérer les différences et les points communs existant entre ces instruments sur le plan mécanique et par rapport au répertoire qui leur a été destiné, et d'envisager les raisons qui ont causé les changements et favorisé le remplacement d'un instrument par un autre.

On sait que les instruments anciens à clavier et à cordes utilisés au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, peuvent être pourvus de deux types de mécaniques ; le principe du premier type consiste à frapper les cordes, tandis que le deuxième consiste à les pincer.

¹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 99.

Le clavicorde, le pianoforte : instruments à cordes frappées répandus entre le XV^e et le XVIII^e siècles, plutôt en Angleterre et en Allemagne pour le premier et un peu partout en Europe pour le pianoforte dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. L'origine de ce principe est probablement issu d'un instrument très ancien qui s'appelle le tympanon, instrument à cordes métalliques frappées avec des maillets.



III. n°1 : Tableau de XV^e siècle, représentant une jeune fille avec un Tympanon.²

L'épinette, le virginal³ et le clavecin : instruments à cordes pincées. Le virginal était surtout répandu aux Pays-Bas et Angleterre, tandis que l'épinette était plus pratiquée en France, en Italie, et en Allemagne entre le XV^e et le XVIII^e siècles. Le clavecin prit le dessus sur l'épinette grâce au développement de sa facture et grâce à sa perfection qui atteignit son apogée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les instruments à cordes pincées sont probablement issus du psaltérion : (du grec : *psallo*, pincer une corde), instrument aux cordes de boyaux, pincées avec les doigts ou avec un plectre.

² www.instrumentsmedievaux.org .

³ L'épinette est la forme la plus réduite des instruments à clavier à cordes pincées, son clavier est placé sur le grand côté de l'instrument. Elle a souvent une seule corde par note, et les cordes sont tendues de biais ou perpendiculairement par rapport aux touches. Cet instrument a précédé le clavecin et sa sonorité est bien limitée en volume. Le virginal, d'origine anglaise, parut au XV^e siècle. Il possède une boîte de forme rectangulaire avec un clavier situé sur le côté. Avant l'apparition du passage du pouce, on jouait cet instrument avec trois doigts seulement.



III. n°2 : *Épinette en aile d'oiseau*, Richard (Michel I), Paris, 1690, France.⁴



III. n°3 : *Virginal à la quinte*, Ruckers (Hans I), Anvers, Belgique, 1583.⁵

Il est probable que des instruments à cordes frappées, antérieurs au clavicorde, aient précédé ceux à cordes pincées. Et il semble que chaque instrument ait été considéré et estimé pour des rôles relativement différents.

Prenons l'exemple des deux grands instruments de la première moitié du XVIII^e siècle, le clavicorde et le clavecin. Selon les remarques de Carl Philipp Emanuel Bach et celles

⁴ www.citedelamusique.fr .

⁵ www.citedelamusique.fr .

de son père J.S. Bach, le clavicorde est un excellent outil pour débiter l'apprentissage d'un instrument à clavier, pour s'exercer et pour jouer des œuvres en solo. L'instrument, possédant une sonorité assez agréable et permettant des variations de nuances, offre de grands avantages sur le plan expressif.

En revanche, l'emploi du clavecin était préférable pour exécuter des œuvres exigeant une grande virtuosité, pour l'accompagnement des voix et des autres instruments, ou bien comme basse continue dans les ensembles.

Les compositeurs de l'époque avaient tout à fait conscience de cette différence, surtout en Allemagne où la pratique simultanée de différents instruments de clavier à cordes fut particulièrement répandue. Carl Philipp Emanuel Bach marque bien cette distinction en attribuant à chaque instrument un rôle propre au genre de la musique interprétée : « Les deux instruments à clavier les plus connus sont : le clavecin et le clavicorde. Le premier pour les musiques fortes (*zu starken musiken*), l'autre pour jouer solo... »⁶

Ou encore : « Cette invention mise à part, le clavicorde et le pianoforte, ont beaucoup d'avantages sur le clavecin et l'orgue à cause des possibilités nombreuses de produire **petit à petit** la puissance et la faiblesse. »⁷

Dans son ouvrage *Musique ancienne*, Wanda Landowska, fait référence au *Dictionnaire des sciences du dix-huitième siècle* : « On présume que le clavicorde est un peu moins ancien que l'épinette. Cet instrument a le son très doux, il sert à accompagner les petites voix mais ne doit pas être réuni avec d'autres instruments dans un concert ; il n'a pas assez de force pour se faire entendre. »⁸

Le clavicorde, qui était fortement prisé en Allemagne et dans les pays nordiques, avait tout de même une influence et une présence plus limitée que son contemporain le clavecin. Les raisons en sont nombreuses mais il nous semble que la plus pertinente tient au fait que le clavicorde n'a pas pu atteindre le même degré de perfection que le clavecin. Les modestes facultés mécaniques du clavicorde, sa sonorité feutrée et fragile, ne correspondaient pas vraiment au goût de l'époque, partout en Europe. C'est ce qui explique, peut-être, qu'une véritable école de clavicorde n'ait jamais vraiment existé, pas plus que de réels « clavicordistes ».

D'autre part, la diffusion de cet instrument en Europe, par comparaison avec celle du clavecin, reste bien restreinte et s'accompagne d'une relative méconnaissance dans certains pays comme la France ou l'Italie. Il semble que l'abondance du répertoire destiné au clavecin, par rapport à celui du clavicorde, traduise l'intérêt que l'on portait au premier, lequel ne cessa pas de croître entre le XVI^e et XVIII^e siècle. Le clavicorde recule face au succès flamboyant de son contemporain qui, lui, se présente, comme l'Instrument baroque à clavier à cordes par excellence.

Cependant, la disparition du clavicorde ne fut pas totale, car il contenait le germe d'un autre instrument, le pianoforte de Bartolomeo Cristofori qui, à son tour, devait écartier le clavecin plus tard, pour occuper la place la plus importante sur la scène musicale.

2.1 Le clavicorde.

⁶ Cité in : LANDOWSKA, Wanda, *Musique ancienne*, Paris, Ivrea, 1996, Première édition, Mercure de France, 1909, p. 56.

⁷ BACH, Carl, Philipp, Emanuel, *Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, Paris, éditions CNRS, Tome II, 2002, Chapitre 29, p. 194.

⁸ LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 178.

Il existe une idée erronée considérant le clavicorde comme l'instrument qui donna naissance au clavecin, à cause de son antériorité. Pourtant les deux mécaniques sont tout à fait différentes et la date de l'apparition de chacun, semble méconnue ou, au moins, imprécise. En réalité le clavicorde n'a jamais donné naissance au clavecin, les deux origines sont totalement différentes.

Le clavicorde est donc un instrument à cordes frappées, doté d'une sonorité tendre et très intime. Cet instrument semble avoir eu beaucoup d'importance et beaucoup de succès, comme nous l'avons signalé plus haut, d'une part en tant qu'instrument destiné à l'enseignement, d'autre part, en tant qu'instrument solo, grâce à ses grandes qualités expressives. Et même si, pour restituer les œuvres anciennes, nous faisons aujourd'hui le plus souvent recours au clavecin, il ne faut pas oublier que la présence du clavicorde était loin d'être négligeable sur la scène musicale et dans la pratique des œuvres pour clavier, dans une période qui s'étend entre le XV^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle.

Si nous examinons d'une façon globale, le répertoire pour instruments à clavier, au XVII^e et XVIII^e siècles, nous remarquons que ce répertoire contient des œuvres destinées à l'épinette, au clavecin, au clavicorde et ensuite au pianoforte : ce sont les instruments pratiqués à l'époque à côté de l'orgue bien évidemment. On comprend alors que ces instruments ont partagé des rôles différents. Mais contrairement à l'épinette que l'emploi se réduit au fur et à mesure après l'essor du clavecin, le clavicorde, lui, reste présent et employé par les compositeurs et les musiciens. Sa pratique était parallèle à celle du clavecin, même si elle était moins importante.

Dans son ouvrage *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, [L'interprétation de la musique du XVII^e et du XVIII^e siècles], Arnold Dolmetsch décrit le clavicorde comme un instrument plutôt simple, avec une sonorité très agréable. Il permet de produire des nuances et de refléter des émotions comme peu d'instruments étaient capables de le faire à l'époque :

« Le clavicorde est un instrument d'une grande simplicité. Il n'a aucuns leviers, aucuns marteaux, aucuns arrêts, aucunes pédales : en fait, aucune aide mécanique à la variété de tonalité ; et à propos de la tonalité, il y'en a si peu, qu'il se compare mieux en terme de couleur et de puissance, au ronflement des abeilles qu'au plus sensible parmi des instruments. Mais il possède une âme, ou semble plutôt avoir un, parce que sous les doigts d'un certain instrumentiste doué, il reflète chaque nuance du sentiment du joueur comme un fidèle miroir. »⁹

Le clavicorde descend de façon lointaine d'un instrument très ancien remontant à l'antiquité qui s'appelle le monocorde, inventé semble-t-il par Pythagore au VI^e siècle avant J.C : instrument composé d'une corde unique. Au Moyen Âge, le monocorde se transforma au polycorde, qui, en le perfectionnant, donna plus tard, naissance au clavicorde.

⁹ « *The clavichord is an instrument of very great simplicity. It has no jacks, no hammers, no stops, no pedals: in fact, no mechanical aid to variety of tone; and of tone so little that it compares better for color and power, to the humming of bees than to the most delicate among instruments. But it possesses a soul, or rather seems to have one, for under the fingers of some gifted player it reflects every shade of the player's feeling as a faithful mirror.* ». Dolmetsch, Arnold, *The interpretation of the music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Novello and Co., 1915, p. 433.
Traduction : Samaa Sulaiman.

Les premiers témoignages iconographiques du clavicorde datent probablement du XV^e siècle. Il s'agit alors de vitraux, de tableaux, de sculptures ou de différents manuscrits. Les estimations historiques placent la naissance du clavicorde à partir du XII^e siècle, bien que cela reste encore incertain.

« Dès 1325, et dans le *Musica Speculativa* de Johannes De Muris, on trouve sous le nom de « monecordeum » un instrument qui semble être le premier clavicorde. »^{10 0}

La première description de cet instrument date de 1440, dans le manuscrit d'Henri Arnaut De Zwolle, astronome et médecin au service du Duc de Bourgogne à Dijon au cours du XV^e et XVI^e siècles. Les travaux de l'italien Lorenzo De Pavia, vers la fin du XV^e ont fourni également des descriptions précises de la facture et de la technique de l'instrument.

Entre le XV^e et le XVII^e siècles, le clavicorde fut répandu dans toute l'Europe. Or, sa diffusion décrivit graduellement en France, en Hollande et en Angleterre. Il garde une certaine popularité en Espagne, mais c'est surtout dans les pays nordiques : l'Allemagne, la Scandinavie où il fut construit et fortement apprécié. Dans des pays comme la France, l'Italie et l'Espagne, il semble que musiciens et compositeurs s'en soient plus ou moins désintéressés au XVII^e siècle, alors que sa fabrication était répandue en Italie. Par ailleurs, il fallut attendre 1725 pour créer le « clavicorde libre » comportant des cordes différentes pour chacune des notes, contrairement au « clavicorde lié », produisant plusieurs notes différentes, mais non simultanées au moyen d'une corde unique, ce qui posait différents problèmes techniques concernant les articulations et les phrasés.



III. n°4 : Clavicorde lié dit de "Lepante", anonyme, Italie, 16e siècle.^{11 1}

^{10 0} MICHEL F., LESURE F. & FEDOROV V., *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome II, 1958, p. 558.

^{11 1} www.citedelamusique.fr .



III. n°5 : Clavicorde libre, Allemagne, Friederich, Christian, Gottfried, 1773. ¹² 2

2.1.1 Facture et mécanisme.

Le clavicorde est composé d'une petite boîte rectangulaire comprenant un clavier de trois ou quatre octaves, placé en saillie sur le grand côté. Il possède un ou plusieurs chevalets rectilignes fixés sur une table d'harmonie de très faible surface. À la différence du chevalet mobile du monocorde, les tangentes du clavicorde tiennent lieu à la fois de générateur du son et de chevalet. En heurtant la corde, une partie de celle-ci se met à vibrer, tandis que le reste est amorti par les feutres. La tangente a une double action sur les cordes : elle les fait vibrer, mais elle module aussi leur longueur vibratoire de façon similaire à l'action du guitariste qui détermine la hauteur du son d'une corde en l'appuyant sur l'une des frettes de la touche de son instrument. Selon le même principe, en positionnant une série de tangentes de façon à ce qu'elles frappent la même paire de cordes en différents endroits, on obtient des notes différentes.

Pendant la durée du son, la tangente reste au contact de la corde, comme le prolongement du doigt. En exerçant de subtiles pressions sur la touche, on obtient une sorte de *vibrato* dosé selon la volonté du musicien.

Le mécanisme de cet instrument permet d'obtenir un son grêle et d'un faible volume mais d'une grande qualité expressive, grâce au contrôle permanent du son par le doigt du musicien. Au XVI^e siècle le clavier du clavicorde s'était déplacé du centre vers le côté gauche, et c'est au cours du XVII^e siècle que le clavicorde a bénéficié de grandes améliorations en introduisant du clavier dans la caisse, et en perfectionnant son toucher pour donner plus de souplesse et de matière au son.

2.1.2 Intérêt pour le clavicorde, traités.

¹² 2 www.citedelamusique.fr .

Au cours du XVII^e siècle, de grands compositeurs se sont intéressés à cet instrument, comme, Buxtehude (1637-1707), Pachelbel (1653-1706), Kuhnau (1660-1722) ou J.S. Bach (1685-1750), dont les *Inventions* et les *Suites françaises*, ou encore *Le clavier bien tempéré*, se cantonnent dans la limite des quatre octaves du clavicorde de cette époque. Bach appréciait énormément le clavicorde et, dans sa biographie sur le grand Cantor, Forkel signalait que ce dernier considérait le clavicorde comme l'instrument le plus susceptible d'exprimer ses sentiments intimes les plus raffinées.

Le véritable épanouissement de cet instrument se produisit au XVIII^e siècle pendant lequel l'amélioration de sa facture toucha à son apogée avec une étendue de cinq octaves. Les nouvelles capacités de l'instrument conduisirent certains compositeurs à considérer le clavicorde comme leur instrument préféré et le plus adapté à l'expression des états d'âmes jusqu'à l'époque du style *Sturm und Drang*. En Allemagne, compositeurs et interprètes, surtout les berlinois, privilégiaient alors une musique dont la mélodie déploie des ornements coulés, une écriture progressive et des contrastes de nuances. La voix donne le modèle pour cette recherche de la dimension lyrique ; le clavicorde se prêtait parfaitement à cette recherche, à la différence du clavecin, incapable de dessiner les petits détails expressifs, avec sa sonorité grinçante et son incapacité à produire des nuances. Même si dans son *Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, C.P.E.Bach, démontre son grand estime à l'égard du clavecin, il semble que l'instrument idéal, pour lui, était le clavicorde. Ainsi, il recommande aux clavecinistes de s'inspirer du clavicorde pour réaliser une interprétation expressive, en essayant d'imaginer des variations de nuances :

« Un bon joueur de clavicorde jouera bien du clavecin, mais l'inverse n'est pas vrai [...] Si l'on joue exclusivement du clavecin, on s'habitue à jouer d'une seule couleur, sans faire entendre les différences de toucher que seul un bon joueur de clavicorde peut exprimer au clavecin. »^{13 3}

D'après le *Grove Dictionary of Musical Instruments*, dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, beaucoup de compositeurs furent tentés par la composition d'œuvres destinées à cet instrument :

« Les compositeurs les plus notables de la musique de clavicorde indépendamment de C.P.E.Bach incluent Johann Gottfried Mùthel, Johann Wilhem Hässler, Christian Gottlob Neefe, Daniel Gottlob Türk, et Friedrich Wilhem Rust, dont une des sonates inclut une série d'effets spéciaux à réaliser en grinçant, ou en tapotant sur les instruments à cordes. »^{14 4}

À quoi l'on peut ajouter au moins, le fameux rondo pour clavicorde *Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier*, [*Départ de mon Silbermann'schen clavier*] de C. P. E. Bach, écrit en 1781.

Pour jouer cet instrument, il faut une grande maîtrise et une grande habileté digitales. Comme c'est la pression qui affecte la hauteur des notes, la moindre hésitation causerait

^{13 3} BACH, C.P.E., *Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, Paris, Editions CNRS, Tome I, 2002, Introduction, § 15, p. 11.

^{14 4} « The most notable composers of clavichord music apart from C.P.E.Bach include Johann Gottfried Mùthel, Johann Wilhelm Hässler, Christian Gottlob Neefe, Daniel Gottlob Türk, and Friedrich Wilhem Rust, one of whose sonatas includes a variety of special effects to be achieved by Strumming or Drumming on the strings. ». *The new Grove Dictionary of musical instruments*, Macmillan Press Limited, 1984, p. 425. Traduction ; Samaa Sulaiman.

une différence de puissance et de hauteur. Il faut que l'interprète soit capable de doser la pression pour qu'elle soit égale après chaque frappe, et il doit donc être sur les notes pendant toute leur durée.

De nombreux musiciens et facteurs et compositeurs ont laissé des ouvrages qui expliquent la meilleure façon de jouer le clavicorde. Un des premiers parmi ces ouvrages est *Libra llamado Arte de tañer fantasia, asi para tecla como para vihuela*, [Livre nommé l'Art de jouer avec fantaisie le clavier comme la vihuela], de Tomas De Santa Mariapublié à Valladolid en 1565.

L'auteur y explique la nécessité de pouvoir frapper les touches avec la pulpe des doigts sans l'intervention des ongles ou du bout de doigts. On y parvenait en abaissant le poignet et en tenant les doigts en avant, grâce à quoi les notes sonnent pleinement, doucement et agréablement.

Un autre traité, un peu plus tardif, publié en Italie en 1593, fut *Il Transilvano* de Girolamo Diruta, dans lequel l'auteur insiste sur l'importance du relâchement complet des mains et des avant-bras, en recommandant une position des mains fléchies de façon naturelle. Plus tard, en 1684, parut un autre traité, celui de Lorenzo Penna, intitulé *Primi albori musciali per il principianti della musica figurato*, [*Première aube musicale pour les débutants de la musique figurée*], dans lequel Penna propose différentes solutions pour pouvoir jouer l'instrument en fonction de ses possibilités et de sa mécanique .

Mais le traité le plus important et le plus précieux sans aucun doute dans ce domaine fut celui de C.P.E.Bach : *Versuch uber die wakre Art, das Clavier zu spielen*, (*Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*), (1753-1763). Il conseille, comme son prédécesseur Diruta, un grand relâchement des muscles et une position fléchie des doigts. Mais il ajoute quelque chose de très important, l'utilisation du pouce : « L'utilisation du pouce ne donne pas seulement un doigt de plus à la main, elle est aussi la clé vers toutes les sortes de doigtés. Ce doigt important est même encore plus utile par le fait qu'il force les autres à rester plus souples. »^{15 5}

Toutefois, malgré l'importance que témoignent les traités de l'époque et certains œuvres du XVII^e et du XVIII^e siècle, la propagation du clavicorde et de son répertoire reste, comme nous l'avons déjà dit, relativement limitée par rapport à celle du clavecin. Bien évidemment, le clavecin a occupé la plus grande place pour différentes raisons, entre autres, sa perfection mécanique, sa sonorité claire et très lumineuse, sans oublier le fait que le clavecin, doté de plusieurs claviers contrairement au clavicorde, correspondait mieux à l'écriture contrapuntique et polyphonique de l'époque. Le clavicorde incapable de rivaliser avec le clavecin et son école, disparut ainsi presque définitivement. Les toutes dernières traces de l'instrument apparaissent en Scandinavie, au début XIX^e siècle avec un clavicorde d'une étendue de six octaves. Sa fabrication fut définitivement abandonnée vers 1830.

2.1.3 Retour et restitution.

Mais après une rupture de plus d'un siècle, le clavicorde revoit le jour au début du XX^e siècle, grâce aux travaux de restauration des instruments anciens. En 1894, Arnold Dolmetsch fabrique un clavicorde lié qui devient une référence pour les autres facteurs. Cet instrument

^{15 5} BACH, C.P.E. *Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, Paris, Jean-Claude Lattès, Tome II, 1979, p. 44.

était dédié à la virtuose anglaise Violet Gordon-Woodhouse, première instrumentiste à jouer les œuvres de Bach et Scarlatti sur clavicorde dans les années 1920-1930.

Avec l'apparition du mouvement de retour à la musique ancienne, juste après la deuxième guerre mondiale, les essais de construction et de restitution des clavicornes se multiplient, en Angleterre, en Allemagne et en Amérique du nord. Différents musicologues et musiciens fondent des associations pour faire mieux revivre cet instrument. Citons comme exemple le Symposium International fondé en 1993, par Bernard Brauchi qui se tient tous les deux ans, ou The Centre for Clavichord Studies co-dorigné par Christopher Hogwood en 1986, à côté d'autres associations éparpillées en Angleterre, en Amérique, en Suisse et au Japon. Des magazines spécialisés dans la musique ancienne comme le magazine anglais, *Clavichord International* offrent des informations complètes et divers articles sur cet instrument, sélectionnés et rédigés par des musicologues, interprètes et critiques intéressés par ce sujet.

Dans le *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, on cite ainsi des noms de compositeurs, qui grâce au mouvement de restitution des instruments anciens, se penchèrent à nouveau sur le clavicorde, en lui destinant quelques œuvres :

« ... Particulièrement en Angleterre et clairement comme une réflexion sur l'importance des générateurs anglais dans la renaissance moderne de l'instrument, un certain nombre de compositions spécifiquement pour le clavicorde semblent apparaître en 1928 avec l'op.41 de Lambert d'Herbert Howell ; un plus petit groupe de travaux fait par des compositeurs allemands, commença par la Sonate n°1 d'Ernst Pepping de 1938, reflète pareillement la renaissance allemande de l'instrument entre les deux guerres. »^{16 6}

2.1.4 Conclusion.

Pour résumer, disons que malgré les quelques modifications qui ont été introduites dans sa facture surtout au XVIII^e siècle, cet instrument resta apprécié pour des raisons bien précises : tout d'abord en tant qu'instrument d'étude qui demande beaucoup moins de virtuosité que le clavecin. Ensuite, il faut dire que sa faveur se développa plutôt dans une zone géographique précise, surtout en Allemagne qui présentait l'arrivée du *Sturm und Drang*. Le clavicorde était l'instrument le plus à même de refléter, avec ses nuances et sa sonorité, les propriétés esthétiques de ce style montant.

Mais si les grands compositeurs ont montré une certaine sympathie à l'égard du clavicorde, il reste qu'il n'était pas tout de même l'instrument de la prédilection à l'époque. Il fallut attendre un peu pour que l'idée du clavicorde donne naissance à un autre instrument, le piano-forte, qui, devait rivaliser à son tour avec le clavecin, pour le détrôner à la fin du XVIII^e siècle.

2.2 Le clavecin.

^{16 6} « ...Especially in England and clearly as a reflection of the importance of the English makers in the modern revival of the instrument, a number of compositions specifically for the clavichord have appeared beginning in the 1928 with Herbert Howell's Lambert's clavichord, op.41; a smaller group of works by German composers, beginning with Ernst Pepping's sonata no.1 of 1938, similarly reflects the German revival of the instrument between the wars. ». *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, op. cit., p. 426. Traduction ; Samaa Sulaiman.

Le clavecin, (*harpsichord* en anglais, *Kielflügel* ou *Cembalo* en allemand, *Clavicembalo* en italien), contrairement au clavicorde, appartient à la famille des instruments à cordes pincées comme l'épinette, le muselaar et l'ottavino, mais il reste le principal instrument de cette famille, utilisé durant le XVII^e et le XVIII^e siècles. Cet instrument a occupé sans doute une place prépondérante dans la scène musicale à l'époque baroque. Contemporain du clavicorde au début et du pianoforte dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le clavecin suscita l'intérêt du plus grand nombre de compositeurs. Il était présent partout et son répertoire fut très large : des pièces solistes, des œuvres d'ensemble, des pièces où il assure l'accompagnement d'un instrument ou d'une voix. « Le roi des instruments qui durant trois siècles charma les loisirs des châtelaines, anima la solitude des cloîtres, fut le confident des Frescobaldi, des Bach et des Couperin, régna en maître au théâtre et à l'église... »^{17 7}



Ill. n°6: Clavecin à l'octave, Pisarenis (Domenicus), Venise, 1543.^{18 8}

Les origines de cet instrument sont obscures. Certains chercheurs prétendent qu'il résulte d'une sorte de combinaison entre l'instrument arabo-persan le *qanoun* et un instrument à clavier à touches étroites. Les premières descriptions du clavecin apparaissent en 1440 dans un traité fait par Henri Arnaut De Zwolle (qui a donné également un manuscrit sur le clavicorde). Dans ce traité l'on trouve un plan précis de l'instrument, des dimensions mesurées par rapport à un module de base traité ensuite avec des règles mathématiques.

« Le plus ancien, le plus précieux et le plus surprenant document reste sans conteste le plan dessiné en 1440 par Henri Arnaut De Zwolle de son *clavisimbalum*, décrit avec une grande précision : ses proportions, ses dimensions, ses différentes parties dont le clavier de trente-cinq touches et les

^{17 7} LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 191.

^{18 8} www.citedelamusique.fr .

cinq rosaces de la table sont remarquablement détaillés. Mieux encore, Arnaut De Zwolle propose quatre mécanismes différents de pincement de la corde. »^{19 9}

Il exista vite deux grandes écoles de fabrication du clavecin ; l'italienne et la flamande. Il semble que les premiers clavecins aient vu le jour en Italie, où sa production resta abondante, avec une facture qui demeura, pendant trois siècles, très caractéristique : des clavecins légers, munis d'un seul clavier et de cordes de tension modérée. « Les instruments italiens ne possédaient en général qu'un clavier, avec trois rangées de cordes, deux à l'unisson et une à l'octave supérieure [...] ces trois rangées des cordes se retrouvaient dans les instruments flamands. Mais pour la même hauteur de notes, elles étaient d'ordinaire plus courtes que les italiennes : les sonorités flamandes étaient donc plus pleines et plus sombres et les sonorités italiennes plus légères... »^{20 0}

Le début du XVIII^e siècle voit la naissance d'autres écoles nationales de facture du clavecin : l'école française, issue de la flamande, l'école allemande, issue de l'italienne et l'école anglaise. Chaque école avait sa particularité pour la qualité du timbre et la brillance de la sonorité et même pour le tempérament de l'instrument.^{21 1} De façon générale, l'âge d'or du clavecin recouvre principalement la période entre le XVII^e et le XVIII^e siècles.

Le rôle des premiers clavecins fut d'abord d'accompagner les autres instruments, comme une basse continue, un second dessus, ou faisant partie d'un ensemble de chambre. Par l'augmentation de ses possibilités, le clavecin trouva son propre langage, tout en élargissant son répertoire : des genres du style improvisé comme la *Toccata*, Le *Tiento*, La *Fantasia*, Le *Ricercare*... qui soient spécifiques à sa facture et non plus des adaptations ou des transcriptions du répertoire pour orgue ou luth. Cela s'est fait grâce à différents compositeurs comme Chambonnière et Louis Couperin en France, Frescobaldi en Italie, Pachelbel en Allemagne et Byrd en Angleterre. La danse représentait une partie importante du répertoire écrit pour clavecin. « La succession de mouvements de danse, au rythme, au caractère et au tempo différents, mais écrits dans une même tonalité »^{22 2}, forme ce qu'on appelle la suite ou « l'ordre » selon F. Couperin : la plus ancienne des formes musicales. Cette forme se développe et Rameau l'exploitait sous l'influence des suites Chambonnière et de Louis Marchand et s'en servit de modèle au *Premier livre* (1706). Et sous l'influence de François Couperin qui introduisit une véritable altération à la structure traditionnelle, Rameau écrivit son *Deuxième* et *Troisième livre* (1724-1728) pour présenter une succession de mouvements encore plus libre et plus révolutionnaire. Dans ce large répertoire, existât aussi ce que nous appelons les pièces descriptives inspirées par des lieux, des états d'âmes ou des personnages : François Couperin écrivit beaucoup de pièces de ce genre, comme : *Les Gondoles*, *La Raphaële*, *La Tricoteuse*, de même que Rameau, avec *La Boiteuse*, *L'Indiscrette*, *La Timide*... En France, les grandes figures de la musique instrumentale, comme Couperin et Rameau écrivirent abondamment pour cet instrument et imposèrent un style de jeu caractéristique de l'école française, un style qui arrive à son apogée au XVIII^e.

^{19 9} BROSSE, Jean-Patrice, *Le clavier des lumières*, Paris, Bleu nuit, 2004, p. 10.

^{20 0} SADIE, Julie-Anne, (dir.), *Guide de la musique baroque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 525.

^{21 1} À partir du XVI^e siècle, le tempérament mésotonique, dans lequel l'intervalle pur de référence est une tierce majeure, se généralise en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre. Au XVIII^e siècle, l'Allemagne connaît l'essor des tempéraments d'origine pythagoricienne, dans lesquels l'intervalle pur de référence est la quinte, permettant de jouer dans tous les tons.

^{22 2} BEAUSSANT, Philippe, *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard/IMDA, 1983. p. 311

Le compositeur italien Domenico Scarlatti donna de très belles pages pour le clavecin (et peut-être le pianoforte) avec ses cinq cent cinquante-cinq sonates, composées dans un style très distingué mélangeant le langage italien avec des caractéristiques inspirées par ses séjours en Espagne et au Portugal. En Allemagne, George Philipp Telemann (1681-1767) laissa un grand nombre d'œuvres pour clavecin entre suites, fugues et sonates, mais l'œuvre la plus importante de toutes est, certes, celle de J.S. Bach dont les *Suites*, les *partitas*, les concertos et les *Variations Goldberg*, donnent le plus grand témoignage. Chacun de ces répertoires, appartenant à diverses zones géographiques de l'Europe du XVIII^e siècle, fut conçu pour des clavecins spécifiques et très différents d'un pays à l'autre.

« La musique de Bach fut conçue pour les instruments de Hass et de Silbermann, la musique de Couperin pour ceux de Taskin et de Couchet, et la musique de Haendel pour ceux de Shudi et de Kirckman : elles sonnaient donc de façon très différente... »²³ 3

À ce moment de l'histoire, le clavecin était considéré sans doute comme l'instrument le plus parfait et le plus perfectionné : « Ce roi des instruments à touches a été considéré non seulement comme excellent, mais comme parfait, et on croyait que tel il était, tel il resterait, sans jamais déposer son sceptre. »²⁴ 4

Au fil du temps, les modifications introduites dans la facture du clavecin furent nombreuses ; il atteint l'étendue de cinq octaves, on utilisa la technique du ravalement : « Opération qui consiste à élagir l'étendu d'un clavier de clavecin. Lors d'un "petit ravalement" on rajoute simplement des touches aux deux extrémités, et le(s) clavier(s) passant de 50 à 56 touches. Le "grand ravalement" (clavier(s) de 61 touches) implique en revanche le remaniment de la caisse de l'instrument, de sa table d'harmonie, et la confection de claviers neufs »²⁵ 5, et on fit recours à l'accouplement de registres. L'instrument, avec toutes ces améliorations, gagna une forme d'indépendance et finit par être considéré comme un instrument de soliste, un instrument de virtuosité. Il sortit réellement du seul rôle de *continuo* grâce à J.S. Bach, qui fut le premier à le mettre clairement sous les lumières en tant qu'instrument soliste de concerto, avec la *cadenza* de son cinquième *Concerto Brandebourgeois* et bien évidemment avec le *Concerto italien*. Et en contribuant à la création de la sonate bithématique, C.P.E. Bach, écrivit pour clavecin quatre vingt-neuf sonates.

Cet élargissement du répertoire et la profusion des pièces de tout genre écrites pour le clavecin, s'explique sans doute par le perfectionnement de sa facture. Mais il faut prêter attention à la nature de ces modifications : toute tentative d'innovation dans la facture du clavecin cherchait surtout à amplifier le son, à donner plus de volume et de puissance sonore à l'instrument et à prolonger le son produit.

Ainsi, le premier changement réalisé par des facteurs flamands, vers 1580, consista à construire des instruments beaucoup plus solides que ceux des Italiens, avec des cordes plus longues sous une plus forte tension. Ces clavecins étaient dotés d'une caisse plus épaisse avec une table d'harmonie très mince, ce qui rendait le son plus puissant. Ce modèle servit de référence pour le développement de la facture de cet instrument partout en Europe.

En 1610, Jean Heyden, inventa un clavecin capable de prolonger le son et dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un instrument fit fureur en Allemagne, le clavecin à archet ;

²³ 3 SADIE, Julie-Anne, (dir.), *Guide de la musique baroque. op. cit.*, p. 526.

²⁴ 4 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 181.

²⁵ 5 BEAUSSANT, Philippe, *Rameau de A à Z, op. cit.*, p. 289.

dans ce clavecin, on remplaçait les cordes en boyaux par des cordes d'acier et une espèce d'archet à roue, couverte de parchemin. Plus tard, Pascal Taskin, inventa le clavecin de buffle, en remplaçant les becs de plume par des morceaux de cuir de buffle, ce qui donne à la sonorité à la fois une grande puissance et une douceur particulière.



III. n°7 : Clavecin français à deux claviers, anonyme, France, fin XVII^e siècle. ²⁶ 4



III. n°8 : Clavecin Erard (Sébastien), Paris, 1779. ²⁷ 5

²⁶ 4 www.citedelamusique.fr.

²⁷ 5 www.citedelamusique.fr.



III. n°9 : Clavecin Ruckers (Andreas II), Anvers, 1646, ravalé par Taskin (Pascal-Joseph), Paris, 1780. ²⁸ 6

Avec toutes ces qualités, il ne paraît pas étonnant que le clavecin ait pu dominer pour une longue période jusqu'au moment où le pianoforte commença à percer, avec un nouveau langage. La disparition du clavecin est due à différents éléments : changements d'ordre esthétique, philosophique et même politique (pendant la révolution française, le clavecin fut considéré comme un symbole représentant la cour royale. Beaucoup de clavecins furent brûlés ou détruits). La disparition de cet instrument allait donc de pair avec l'arrivée d'une nouvelle époque et de nouvelles tendances ; le classicisme, puis le romantisme permirent à un autre instrument d'occuper la place : le piano.

« L'instrument du secret n'est plus en mesure de répondre à la demande d'extraversion qu'on lui impose ; sa subtile et mystérieuse alchimie ne peut rien contre la vague lyrique et pré-romantique qui soulève alors toute l'Europe ; C'est tout simplement un autre langage qui se parle et dans lequel le clavecin n'est plus convié à mêler sa voix. »²⁹ 7

Le déclin du clavecin est visible de différentes façons : par exemple la disparition des deux claviers au profit d'un seul, ce qui allait de pair à l'époque de Mozart et Haydn, avec la perte du caractère polyphonique de la musique. Dans les compositions de l'époque nous pouvons remarquer, la disparition graduelle du mot clavecin sur les partitions : les pièces pour clavecin deviennent au fur et à mesure des pièces d'accompagnement pour clavecin, ensuite des pièces pour clavecin ou pianoforte et pour finir, des œuvres conçues exclusivement pour le pianoforte, puis pour le piano.

Mais le clavecin, pour autant, ne disparut pas totalement, et resta en usage un peu en Italie ou en Angleterre jusqu'au début du XIX^e siècle. Même si la tradition de la fabrication classique du clavecin s'est relativement perdue, certains facteurs et

²⁸ 6 www.citedelamusique.fr.

²⁹ 7 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 7.

restaurateurs continuèrent à fabriquer des clavecins un peu partout en Europe ; donnons l'exemple en France de Danti, Fleury, Tomasini, de la firme Erard, la maison Pleyel et de Kirckmann à Londres.

Nous reviendrons sur le retour au clavecin à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, mais parlons maintenant du mécanisme de cet instrument.

2.2.1 Facture et mécanisme.

La forme du clavecin rappelle celle d'une aile d'oiseau, ce qui résulte de la disposition des cordes. Ces dernières sont situées en prolongement des touches et sont d'autant plus courtes que les notes sont plus élevées. Ces cordes métalliques, fines et non filées (contrairement à celles du piano), sont d'une longueur décroissante et correspondent à chaque note de la gamme. Elles sont tendues, au moyen de chevilles d'accord, entre deux points fixes. L'un de ces points transmet et amplifie la vibration des cordes. Le second point est placé sur une partie non résonnante.

Le mécanisme de mise en vibration de chaque corde est constitué d'une mince réglette de bois armée d'un plectre dans sa partie supérieure : le sautereau. Le plectre, fabriqué jadis en plume de corbeau, est lié à une languette de bois dur susceptible de tourner autour d'une minuscule axe métallique. La languette se maintient en position verticale de repos grâce à un ressort. Lorsqu'on enfonce une touche, le sautereau qui repose sur l'arrière de la touche se soulève d'autant, guidé par une réglette de bois percés de mortaises : le registre. Le plectre qui se trouve sous la corde pince celle-ci dans son mouvement ascendant, la mettant en vibration. Le sautereau retombe par son propre poids, son plectre rencontre à nouveau la corde, dans un mouvement inverse qui oblige la languette à basculer autour de son axe, laissant échapper la corde sans émission de son. Toute vibration parasite est évitée grâce à un étouffoir de feutre qui couvre le sautereau. Les vibrations des cordes sont transmises à la table d'harmonie qui joue le rôle d'amplificateur. Les premiers clavecins avaient une seule corde par note, mais on a ajouté ensuite une ou deux cordes, accordées soit à l'unisson soit à l'octave de la première. Le clavecin, comme l'orgue, dispose de plusieurs registres. Chaque registre correspond un jeu de sautereaux, un jeu de cordes permettant de produire des sons différents. Chaque registre peut être poussé ou tiré afin d'utiliser ou pas le jeu de sautereaux correspondant, ce qui fait du clavecin un instrument très adapté au contrepoint.

Le clavecin avait un registre de quatre octaves au XVI^e siècle et il atteint à la fin du XVIII^e un registre de cinq octaves grâce à la technique du ravalement^{30 8}. Le changement des nuances n'est possible ; mais l'utilisation des différents jeux (différents rangs de cordes), l'accouplement éventuel des claviers, permettent d'obtenir des modifications par degré du timbre et de l'intensité (dynamique par palier).

Pour pouvoir jouer dans le registre médium, à l'octave aiguë, ou à l'octave grave, on a ajouté un second, voir un troisième clavier. Ces combinaisons qui offrent à l'instrument de larges variétés de timbres, entraîne au XVIII^e siècle la mise en place des dispositifs destinés aux changements automatiques. Certains clavecins, comme les clavecins anglais, peuvent comporter des pédales qui servent aux changements de registre. Le grand clavecin ancien mesure environ 2,50 mètres de long et un mètre de large et son étendue couvre, comme on l'a déjà signalé, environ cinq octaves.

Avec ce mécanisme assez complexe et très abouti, le clavecin atteint une grande perfection qui lui permet de répondre à différents aspects techniques :

^{30 8} Voir p. 30.

« *Le clavecin permet des finesses de demi-teinte, des arpègements légers et fluides qui s'évanouissent comme des rêves, des bruissements mystérieux...* »³¹ 9

2.2.2 Retour et restauration.

Il n'est pas étonnant que le clavecin occupe une grande place dans le domaine des recherches destinées à faire revivre les instruments anciens. Vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, les travaux de restauration et de fabrication de clavecins se montrent nombreuses, suite au regain d'intérêt pour les instruments anciens et au souci de retrouver, à travers ces restitutions, la sonorité et le timbre bien particulier de ces instruments. Par ailleurs, au cours du XIX^e siècle, de nombreux musiciens sont restés attachés au clavecin, poussés par une sorte de sensibilité particulière à cet instrument et à son répertoire. Nous pouvons citer, comme exemples : Moscheles, qui donna plusieurs concerts pour clavecin en 1837, Thomas Tellefsen (dont le père faisait partie de la lignée des élèves de Bach), qui donna à Paris vers 1850 des concerts sur un clavecin historique. En 1896, Arnold Dolmetsch, fabriqua son premier clavecin ; le célèbre *green harpsichord*, qui accompagna les récitatifs du Don Giovanni de Mozart à Covent Garden, en 1897. Dès le milieu du XIX^e siècle, l'intérêt pour cet instrument n'a fait que croître. Des musiciens de tous horizons montrèrent une fascination certaine à l'égard de l'instrument et devinrent adeptes du clavecin, en essayant de l'introduire dans des concerts publics et au sein des grands établissements d'enseignement de la musique comme la Schola Cantorum à Paris par exemple.

Le pianiste Louis Diémer (1834-1919) fut l'un des premiers pianistes à souligner dans ses conférences et ses concerts l'importance du clavecin. Ainsi, le baryton Emil Alexandre Taskin, demanda à Chouquet, le conservateur des instruments de musique au conservatoire, de lui restaurer un instrument fabriqué par son ancêtre Pascal Taskin. Cet instrument fut prêté à Diémer pour une série de concerts à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris en 1889.

La firme Erard et la maison Pleyel-Wolff-Lyon s'intéressaient particulièrement à cet instrument. Elles exposèrent à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, chacune, sa conception du clavecin : « Les clavecins de Louis Tomasini et de la firme Erard avaient été conçus dans une logique de copie qui se rapproche beaucoup de celle que nous avons maintenant. Quelques facteurs isolés, tel que Louis Danti, non présents à l'Exposition, construiront à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, dans ce même esprit, quelques instruments inspirés par des originaux. La maison Pleyel-Wolff-Lyon, dirigé par Gustave Lyon depuis 1887, avait construit en 1889 trois clavecins et en montra un à l'Exposition. La démarche était différente par rapport aux facteurs précédents car l'instrument présentait des innovations importantes. »³² 0

Au début du XX^e siècle, Wanda Landowska, la pianiste lisztienne, montre une passion toute particulière pour le répertoire clavecinistique. Cette passion qui commença à éclore vers 1903, a conduit la pianiste-claveciniste à faire renaître un clavecin selon sa propre conception. Suite à différents concerts pour piano dans lesquels elle avait introduit quelques pièces jouées sur des clavecins français fabriqués récemment, elle se montra insatisfaite

³¹ 9 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 181.

³² 0 LATCHAM, Michael (éd), *Musique ancienne – instruments et imagination*, Berne, Peter Lang SA, 2006, p. 195.

de la qualité de ces instruments et commanda à Pleyel un clavecin conçu pour elle, un instrument qui allie la subtilité et la finesse des cordes pincées avec la puissance des pianos modernes.

« Les reconstitutions modernes réalisées vers 1900 par Erard et Pleyel n'étaient pas celles dont je rêvais. Au début, il fallut pourtant m'en accommoder pour ce qu'elles étaient. Les instruments construits par Arnold Dolmetsch m'étaient inconnus car, entre 1902 et 1909, ce dernier était en Amérique. »^{33 1}

Landowska manquait surtout dans ces instruments d'un jeu grave dit de 16'. Elle obtint donc de Pleyel, en 1912, son clavecin rêvé, doté, décrivons-le de : « Deux claviers de cinq octaves (FF-f3), faisant parler quatre rang de corde, 16', 8', 8' et 4', avec plectre de cuir [...]. On peut jouer les cordes de huit pieds sur le clavier supérieur en utilisant deux jeux de sautereaux en alternance, le premier pinçait en position normale, le second, pinçait de plus près le sillet, donnant ainsi un son nasal et de pédales permettant de changer de registration pendant le jeu [...]. Il existait aussi un autre jeu, appelé sourdine et qui approchait des pièces de cuire contre les cordes de 8' du clavier supérieur, donnant là un effet de *pizzicato*[...]. Dans le clavecin Pleyel les cinq jeux de sautereaux et la sourdine pouvaient être actionnés séparément à l'aide de six pédale. Une septième accouplait les deux claviers permettant aux quatre jeux de cordes d'être commandés à partir du clavier inférieur. L'avantage des pédales est qu'elles peuvent être utilisées pour changer de registration pendant que l'on joue. Cet imposant modèle, aristocratique dans sa conception, sa réalisation et sa sonorité, a fait l'objet de critiques plus ou moins fondées passées la seconde guerre mondiale, à la mesure de l'évolution des connaissances historiques et du goût musical. Matériaux, disposition et actionnement des jeux furent âprement disputés.»^{34 2}

Mais malgré les critiques qui lui ont été destinées, Landowska reste une des premières pianistes ayant introduit concrètement le clavecin dans le milieu des concerts publics. Elle a consacré une grande partie de sa vie musicale à l'étude de la facture des instruments anciens, de la technique du jeu, elle fut sans doute une pionnière dans ce domaine.

Désormais, la facture des clavecins « modifiés » ou « modernes » pouvait se développer en Europe. Les facteurs reproduirent des clavecins modernisés, loin d'être véritablement étudiés sur un plan historique. Il s'agissait de clavecins fortement influencés par la facture du piano. Les premiers travaux concernant la fabrication des instruments historiques furent véritablement ceux de Dolmetsch ou Schütz.

Il fallut attendre la deuxième moitié du siècle, pour que la question d'une fabrication dite « authentique » des instruments anciens, entre autres le clavecin, soit posée sérieusement. Parmi les travaux considérables de restitutions historiques, citons ceux de William Dowd aux États-Unis, Martin Skowronek en Allemagne, Patrick Chevalier, Jean Paul Renaud, Laurent Soumagnac en France.

« La décennie de 1950-1960 est précisément celle qui impose la facture de clavecin à l'ancienne (copies d'instruments historiques), illustrée par les travaux de l'atelier Hubbard et Dowd à Cambridge, Massachusetts, puis par le livre, désormais classique, de Frank Hubbard. »^{35 3}

^{33 1} LATCHAM, Michael (éd), *Musique ancienne – instruments et imagination*, op. cit., p. 216.

^{34 2} *Ibid.*, p. 217.

^{35 3} LATCHAM, Michael (éd), *Musique ancienne – instruments et imagination*, op. cit., p. 213.

Cette démarche sérieuse visant l'authenticité des instruments, allait de pair avec une remise en cause croissante concernant l'interprétation des œuvres anciennes. Cette démarche était guidée par des musiciens et des musicologues qui, en se fondant sur les traités de l'époque et les capacités des instruments, ont cherché à créer une nouvelle approche musicale à travers une interprétation appropriée aux œuvres anciennes. Dans le domaine de la musique de clavier, ce sont surtout les travaux du claveciniste et organiste Gustav Leonhardt qui ont conduit, dans les années cinquante, à des interprétations dites « authentiques », sans oublier également ceux du claveciniste Scott Ross. Depuis, une nouvelle génération adopte le clavecin, copié ou restitué, comme l'instrument approprié à l'interprétation des œuvres du XVII^e et du XVIII^e siècle. En ce qui concerne la composition, de grands compositeurs du XX^e siècle, influencés sans doute par cette vague de retour à la musique ancienne et aux instruments d'époque, et par le courant néo-classique, ont écrit pour le clavecin « moderne » : Manuel de Falla (*Concerto pour clavecin*), Francis Poulenc (*Concert champêtre pour clavecin et orchestre*), plus tard, György Ligeti (*Continuum*), ainsi Luciano Berio, Elliott Carter, Maurice Ohana et Iannis Xenakis. Mais, par ailleurs, le clavecin qui avait régné durant plus de deux siècles, devait être détrôné par un autre instrument : le pianoforte, le fameux pianoforte de Cristofori. Avec l'apparition de ce dernier, une page se tourne dans l'histoire du clavecin, dans l'histoire d'un langage et une autre s'ouvre pour annoncer une ère nouvelle.



III. n°10 : Clavecin Pleyel, environ 1960,
construit selon les critères de Landowska.³⁶ 4

2.3. Le pianoforte et le passage au piano.

2.3.1 Historique.

Le mot pianoforte nous donne tout simplement une définition de cet instrument. Contrairement au clavecin, c'est un instrument qui permet de produire les nuances *piano* et *forte*. En s'affirmant en tant qu'instrument « sensible », le pianoforte est apparu au moment de l'éclosion de nouvelles tendances présidant à la pensée et au langage musical ; son déploiement vient répondre à des profondes transformations dans l'écriture musicale, substituant à la technique polyphonique une mise en relief de la mélodie accompagnée et copieusement développée, et annonçant une nouvelle période, un nouveau style : le style classique.

Le clavecin décline, le pianoforte le remplace : est-ce que ce sont ces mutations qui ont favorisé l'arrivée du pianoforte ou bien est-ce le pianoforte qui les a amorcées ?

« Dans le domaine musicale, le XVIII^e siècle présente tous les aspects d'une évolution constante, évolution au niveau des notions pédagogiques qui s'organisent, évolution du style qui se transforme, évolution d'un public qui s'étend et change et évolution de la facture instrumentale qui améliore et innove. »³⁷ 5. Et il semble qu'il y ait eu un besoin, une volonté de passer à d'autres conceptions concernant l'écriture, la forme, la sonorité et par conséquent l'instrument. Tous ces éléments réunis à un moment donné, ont amorcé et ont favorisé ce changement, à la fois dans la technique de l'écriture musicale et dans ses outils d'expression.

Le pianoforte appartient à la famille des instruments à cordes frappées. Fondamentalement, il présente certaines analogies avec son précurseur le clavicorde, mais il en diffère par un mécanisme plus complexe permettant d'obtenir une plus grande variété de nuances et un plus grand volume sonore, grâce au renforcement de la caisse en vue de résister à l'accroissement de la tension des cordes, et par la technique de l'échappement dont nous allons parler plus loin.

« Il faut se garder de le considérer [le pianoforte] comme un clavecin perfectionné, cordes pincées et cordes frappées sont choses trop différentes. Le piano-forte n'est qu'un clavicorde, amélioré si l'on veut, d'une sonorité un peu plus puissante. »³⁸ 6

Le premier pianoforte voit le jour entre les mains d'un facteur de clavecin, l'italien Bartolomeo Cristofori (1655-1731). Il est probable que l'instrument né à Florence vers 1709 ne correspondait pas vraiment au goût de l'époque où le clavecin régnait. Les grandes œuvres pour clavecin seul de compositeurs comme Pasquini (1637-1710), François Couperin (1668-1733), J.S. Bach (1689-1750), Rameau (1683-1764) ou Domenico Scarlatti (1685-1757), brillaient partout et satisfaisaient et le public et les musiciens. Même dans les

³⁶ 4 www.harpsichord.com .

³⁷ 5 DE PLACE, Adélaïde, *Le pianoforte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, p. 7.

³⁸ 6 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 183.

opéras qui attiraient la grande majorité du public, le clavecin occupait un rôle très important, comme accompagnateur chargé de la basse continue.

Les débuts du pianoforte ne furent donc pas un succès immédiat. Apparenté sa facture et son mécanisme, au clavicorde, le pianoforte ne possédait encore ni l'éloquence ni les qualités sonores des clavecins de l'époque. Cristofori fabrique ses pianoforte jusque vers 1720 et il s'arrête d'en construire au moment où il se rend compte du manque de popularité et d'engouement pour son invention. L'invention de Cristofori, consistait donc à remplacer le sautereau sous les cordes (principe du clavecin) par un marteau poussé par un pilot fixé à l'extrémité de la touche du clavier : instrument que Cristofori a nommé *gravecembalo col piano e forte*, ce qui veut dire « clavecin à clavier pouvant jouer *piano* et *forte* ». À cette période de l'histoire musicale, les articles et les écrits concernant ce nouvel instrument, ne sont pas très nombreux, ni très enthousiastes. Notons un article de Johann Mattheson parut en 1725, dans le journal *Critica Musica*, dans lequel l'auteur prend la défense du pianoforte et de son inventeur. Il explique :

« Tout connaisseur sait que la faiblesse et la force en musique, tout comme la lumière et l'ombre en peinture, sont la source la plus noble d'où les artistes tirent le secret de pouvoir particulièrement charmer leurs auditeurs. Que ce soit dans un prélude ou un épilogue ou bien dans une amplification ou une diminution artificielle en faisant s'éteindre peu à peu les voix, puis revenir soudain avec une grande ampleur... Nonobstant cette variation et cette diversité du son, que les instruments à archet peuvent spécialement bien reproduire et pour lesquelles le clavecin n'est absolument pas approprié, on prendrait pour un présomptueux celui qui mettrait en tête de construire un tel instrument doté de ces qualités exceptionnelles : malgré cela, le sieur Bartolomeo Cristofori, un facteur de piano originaire de Padoue, au service du Grand-Duc de Florence, a non seulement réussi à inventer un tel instrument, mais aussi à le construire. »^{39 7}. Suite à une période de rupture de fabrication, de 1720 jusqu'à la mort de Cristofori en 1731, le pianoforte tombe presque dans l'oubli. À cette période là, le clavecin vivait ses plus grands moments de gloire, il était encore le roi du répertoire, et le favori des claviéristes. Le moment de son déclin n'était donc pas encore venu, mais l'idée d'autre chose existe.

^{39 7} Cité in : SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano-un artisan d'art*, Wilhelm Schimmel Pianofortefabrik GmbH, 1997, p.14.



Ill. n°11 : Le pianoforte de Cristofori fabriqué en 1720,
Florence, Italie. (The Metropolitan Museum of Art, New York)^{40 8}

Le texte de Mattheson, qui se présente comme une sorte de reconnaissance à Cristofori, reflète tout de même un timide intérêt pour l'instrument. Or, l'article écrit par l'italien Scipione Di Maffei en 1711, dans le *Giornale dei Letterati d'Italia* et répandu ensuite en Europe, marque le véritable intérêt pour le pianoforte. Maffei y témoigne de la méfiance de certains, mais il y exprime également son propre enthousiasme pour cette invention :

« Certains professeurs n'ont pas donné à cette innervation tout le prix qu'elle mérite ; car, en premier lieu, ils n'ont pas compris quelle adresse était exigée pour surmonter la difficulté..., ensuite, il leur semblait que le timbre d'un tel instrument était plus doux et moins distinct que celui des instruments ordinaires... De plus, on a opposé à cet instrument, le fait qu'il n'a pas une sonorité puissante et aussi forte que celle des autres clavecins. À cela, on peut

^{40 8} www.metmuseum.org

répondre tout d'abord, qu'il a plus de puissance qu'on ne l'imagine, si l'on sait en jouer en frappant les touches avec vigueur ; et, deuxièmement, il ne faut pas considérer cet instrument comme devant atteindre un but qui n'est pas le sien... »⁴¹ 9

Cet article, décrivant également le système mécanique de l'instrument inventé par Cristofori, tombe dans les mains d'un autre grand facteur d'orgue : l'allemand Gottfried Silbermann. Fasciné par l'idée du pianoforte de Cristofori, Silbermann fabrique, des pianoforte dotés de quelques modifications, entre autres l'ancêtre de la pédale « forte » qui permet de relever les étouffoirs sur l'ensemble des cordes. Il est alors le premier à montrer, l'instrument en forme de clavecin à J.S. Bach, dont l'avis restait jusqu'à alors ambiguë.

Vers 1750, le pianoforte commence à être plus présent dans le milieu musical et on commence à le fabriquer de plus en plus avec des formes différentes : piano-armoire, piano-table, piano-lyre, piano-girafe, etc. Mais la forme la plus importante reste celle avec une caisse carrée, qui s'est répandue abondamment grâce à Johann Andreas Stein (1728-1792), qui assura à ce modèle un énorme succès et en produisit un grand nombre.

À côté de Stein, installé à Augsburg, il y avait son disciple Tschudi qui s'associa plus tard au grand facteur anglais John Broadwood, et c'est à partir environ de 1760 que s'est créée une véritable filiation de maîtres spécialisés dans la facture du pianoforte, transmettant les principes d'une fabrication en évolution. Dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, le pianoforte fait le tour de l'Europe pour arriver finalement en France en 1768, à Paris, dans la forme du clavecin ; mais alors, il ne connaît pas tout de suite une véritable réussite, même s'il suscita la curiosité du monde musicale : « Dans sa version la plus ancienne, le pianoforte, instrument à cordes frappées par un marteau, n'eut en son temps qu'un succès très limité, en partie parce que ce type d'expression musicale n'était pas encore recherché, et surtout parce que les cordes légères, alors d'usage courant, étaient plus propres à être pincées que frappées [...] En Espagne plusieurs pianos de Cristofori achetés pour les cours dans un grand élan d'enthousiasme furent transformés en clavecin... »⁴² 0

Il fallut attendre la fin du XVIII^e siècle, pour que la pratique du pianoforte soit répandue et pour qu'il soit unanimement apprécié par le public. Le 25 janvier, 1805, apparaît dans le *Journal de Paris* le commentaire suivant : « Le piano est maintenant l'instrument le plus répandu. Aucun en effet n'offre plus d'agrément et de ressources à celui qui en fait l'étude, soit pour l'exécution, soit pour le compositeur. L'amateur le mieux exercé peut en tirer encore parti, ne fut-ce que pour se rendre raison des effets musicaux qu'il veut soumettre à l'examen ; et cet avantage que le piano seul peut offrir, l'a rendu tellement commun que partout où l'art musical est cultivé et mis en honneur, on voit peu de salons qui n'en soient décorés. »⁴³ 1

L'histoire interrompue de la fabrication du pianoforte, témoignant d'un certain manque d'enthousiasme, explique en quelque sorte l'incertitude qui accompagna les tout débuts de l'apparition de son répertoire et de sa technique du jeu « À ses débuts, alors qu'il coexistait

⁴¹ 9 Cité in. RIMBAULT, E.F., *The piano-forte : its origin, progress and construction*, Robert Cocks & Co., London, 1860, p. 96.

⁴² 0 SADIE, Julie-Anne, *Guide de la musique baroque*, op. cit., p. 526.

⁴³ 1 DE PLACE, Adélaïde, *Le pianoforte à Paris entre 1760 et 1822*, op. cit., p. 51-52.

avec le clavecin, le pianoforte restait une valeur douteuse. Il était d'ailleurs presque normal que la confusion entre les deux instruments se fit dans l'esprit des facteurs, la plupart d'entre eux étant issus des grandes écoles de facture du clavecin. Beaucoup des ceux-ci se consacrèrent simultanément, à la construction des clavecins et de pianoforte comme, dans les années 1770-1790, Louis Charles Bernard, Jacques Goërmans, Joseph Gaspar Lauterborn, pour ne citer que ceux-là, ou encore Hermès en qui l'*Almanach Daupin* voyait un artiste particulièrement renommé pour le clavecin et forte-piano.»^{44 2}

Par ailleurs, les premières œuvres pour pianoforte faisaient partie du répertoire clavecinistique. Elles étaient encore destinées au clavecin et nous pouvons remarquer très souvent, à côté des titres, l'indication suivante : « Œuvre pour clavecin ou pianoforte ».

« Les premières œuvres écrites pour le nouvel instrument furent celles de Lodovico Giustini, notamment une Sonata da cembalo di piano e forte, detto volgarmente di martellati [...] Dès 1765 ; Nicolas Séjean écrit des pièces pour clavecin ou pianoforte, Mlle le Chantre compose deux concertos pour clavecin ou le pianoforte, Tapray publie une symphonie concertante pour clavecin ou piano.»^{45 3}

En 1778, C.P.E. Bach écrit un *Concerto doppio a cembalo concertato, forte piano concertato*, dans lequel les deux instruments partagent le rôle solo. Au fur et à mesure, les œuvres consacrées à cet instrument deviennent plus nombreuses mettant en valeur ses capacités expressives et des techniques diverses que lui seul est capable de réaliser. Sur les premières partitions destinées exclusivement au pianoforte, nous remarquons des indications désignant les phrasés, l'intensité et la qualité du son.

En France, nombreux compositeurs témoignaient un véritable intérêt vis à vis de l'instrument, une nouvelle école pianistique commença à voir le jour :

« Elle fut d'abord représentée par des musiciens étrangers qui, tels Johann Schobert ou Johann Gottfried Eckard, étaient installés à Paris et y publiaient leurs œuvres. Leur influence sur leurs contemporains sera prépondérante, car à l'heure où les auteurs français composent encore dans la tradition du clavecin, ces étrangers apportent à leur connaissance une nouvelle technique d'écriture que nos clavecinistes assimileront peu à peu. »^{46 4}. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, les méthodes spécialisées et les ouvrages pédagogiques affirment l'importante et l'irréversible place qu'occupe le pianoforte.

Nous nous limiterons à signaler quelques dates importantes de l'histoire du répertoire pour pianoforte. En 1768, le pianoforte fait une apparition triomphante au Concert Spirituel de Paris. Il fut désormais adopté et apprécié comme le successeur du clavecin. En 1777, lors de son passage à Augsbourg, Mozart tombe sous le charme d'un pianoforte fabriqué par Stein. À partir de cette date, il renonce définitivement à écrire pour clavecin. C'est un point de départ qui annonce l'alliance entre le pianoforte et la nouvelle pensée classique. Mozart écrit à son père en lui décrivant une sorte de fascination les facultés techniques et expressives de ce nouvel instrument :

« Quand je frappe fort, je peux laisser le doigt sur la touche, ou le relever ; le son cesse au moment même où je le fais entendre. Je puis faire des touches ce que je veux : le son est toujours égal ; il ne tinte pas désagréablement, il n'est pas trop fort, ou trop faible, ou

^{44 2} *Ibid.*, p. 14-15.

^{45 3} « *Du pianoforte au piano* », *Piano*, n°13, 1999-2000, p. 65.

^{46 4} DE PLACE, Adélaïde, *Le pianoforte à Paris entre 1760 et 1822*, op. cit., p. 91.

tout à fait manquant... Non, il est partout égal. »^{47 5} Il va de soi que Mozart mit plus tard toutes les qualités de cet instrument moderne au service de ses oeuvres.

Lors d'un voyage à Londres, en 1792, après d'avoir composé les sonates n° 48, 52, et 33 destinées au clavecin ou pianoforte, Joseph Haydn visite l'atelier du fameux facteur de clavecins et pianoforte anglais John Broadwood. Il réalise les grandes améliorations apportées à cet instrument, il l'adopte désormais, comme l'instrument le mieux adapté à la réalisation de ses œuvres pour clavier. Le nouvel instrument fascine les compositeurs, il répond à leurs exigences, et les oblige parfois à en changer. Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert ont bien connu le pianoforte, mais l'évolution rapide qui a touché les techniques d'écriture, et la cristallisation du langage, vont pousser à de nombreuses modifications concernant sa facture. L'instrument subit, dans un temps relativement court, différents changements qui amorcent l'arrivée d'un autre instrument, beaucoup plus "performant" encore : le piano.

2.3.2 Mécanique, facture, développement et le passage au piano.

Le pianoforte a une étendue de cinq octaves, de *fa*1 à *fa*5. Pour supporter la tension des cordes, le corps sonore est formé d'une charpente en bois, appelée *barrage*, sur laquelle est posée la table d'harmonie, qui a comme rôle, d'amplifier le son. Les cordes sont fabriquées en différents matériaux selon leur emplacement. Les cordes aiguës sont souvent faites d'acier, les médianes de laiton et les graves de cuivre, ou de cuivre filé sur acier. Pour chaque note, il y a généralement deux cordes. Les cordes sont tendues entre les extrémités de deux sommiers, le sommier d'accroche et le sommier de chevilles. Le sommier d'accroche prend la forme de la caisse dans lequel sont enfoncées des pointes, autour desquelles on passe les boucles pratiquées à l'extrémité des cordes. Le sommier de chevilles se fixe au fond du clavier et au-dessus de la table d'harmonie. Dans ce sommier sont vissées des chevilles en acier, ce qui permet l'accordage. Le plan des cordes est surélevé au-dessus de la table d'harmonie par un sillet côté cheville, et par un chevalet côté accroche, vissé sur la table d'harmonie à laquelle il transmet les vibrations des cordes.

Les cordes sont frappées par des marteaux. Chaque marteau possède un manche court à petit angle de rotation, la force percussive de ces marteaux est relativement faible. On a fixé à l'extrémité de la touche une pièce appelée pilote, qui a comme rôle d'envoyer le marteau contre la corde. La sonorité du pianoforte est délicate, claire, d'une grande légèreté.

L'instrument, à ses débuts, avait tout de même des inconvénients, ce qui a poussé les facteurs, avec la croissance et l'élargissement du répertoire destiné au piano-forte, à introduire des améliorations en cherchant une plus grande satisfaction pour la sonorité et le toucher.

Au niveau sonorité, le son était sans grande ampleur, il manquait de puissance et de force. Le pianoforte était incapable de supporter la grande tension des cordes, c'est pourquoi, pour jouer les nuances *forte* il fallait être prudent, afin de ne pas causer de dégâts à l'instrument ! Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que la révolution industrielle offrit enfin de réelles possibilités pour améliorer la facture de l'instrument. À ce moment là, l'écriture pianistique devint plus étoffée, avec des œuvres exigeant de l'interprète un plus grand engagement physique et émotionnel, et un grand contrôle de la qualité sonore produite. En proposant de nouveaux traitements musicaux, faisant appel à la dimension orchestrale, les Sonates op.31, n°2, op. 53 en *ut* majeur de Beethoven, ou encore les sonates de

^{47 5} « Du pianoforte au piano », *Piano*, n°13, op. cit., p. 66.

Schubert, posèrent les bases d'une nouvelle technique, la technique pianistique. Ceci va de pair avec les changements des conditions du concert : les grandes salles se multiplient alors avec des dimensions de plus en plus importantes. Le concert se déplace des salons aristocratiques à des salles conçues spécialement pour l'événement. Le piano s'impose, il fascine, il répond aux besoins des compositeurs, des interprètes et du public. Le répertoire pianistique commence à prendre une place considérable, le pianoforte s'écarte à jamais.

2.3.3 L'arrivée du piano.

Au début de XIX^e siècle, l'instrument commence à subir plus de transformations, destinées à gagner de plus grandes capacités sonores et techniques. Il devient beaucoup plus solide grâce à une charpente renforcée d'acier pour équilibrer les tensions. La table d'harmonie est plus épaisse, les cordes gagnent en diamètre et le fait d'utiliser deux, trois ou parfois quatre cordes par note va permettre d'homogénéiser la sonorité. Les marteaux deviennent plus lourds, pour obtenir un son fort et tenu. On remplace le cuir qui couvrait les marteaux par du feutre, en essayant de créer une sonorité plus belle, plus variée et plus brillante.

René Caussé explique : « ... La dimension et le poids des marteaux qui viennent frapper les cordes se révèle décisif. Inversement aux marteaux du piano de Cristofori, légers et presque tous identiques, ceux des pianos actuels, beaucoup plus lourds, ont une taille et un poids qui décroissent au fur et à mesure qu'on va du grave vers l'aigu. Cette caractéristique permet d'obtenir une sonorité et une puissance satisfaisante, tout en préservant la souplesse de toucher nécessaire au jeu de l'interprète. »^{48 6}

Tous les pianos actuels sont dotés de la mécanique du double échappement. Ce sont les travaux de l'anglais John Broadwood puis du français Sébastien Erard (il dédia l'un de ses pianos à Beethoven en 1803) qui ont installé ce principe dans la facture du piano, amélioré plus tard par Herz, en 1840. Ce principe va aider l'interprète à avoir beaucoup plus de souplesse et de légèreté de jeu. Le double échappement permet de rendre la mécanique très rapide pour les notes répétées et les trilles. Le premier échappement lance le marteau contre la corde, tandis que le second échappement le maintient très près de celle-ci ; il suffit de relever la touche de deux millimètres pour que le premier échappement soit apte à relancer le marteau. Le double échappement permet à une note d'être répétée, même si la touche n'est pas encore revenue à sa position première.

Ignace Pleyel introduit à son tour de grandes innovations concernant la sonorité en adoptant le système du croisement des cordes, qui permet à l'instrument une plus grande puissance sonore, par l'emploi de cordes plus longues. Vers 1844, Boisselot invente la pédale tonale dite *sostenuto*, améliorée par Steinway en 1874 et utilisée pour la première fois avec les trois pièces op.11 d'Arnold Schönberg en 1909.

Le passage entre les deux instruments paraît tout à fait naturel. Nous pouvons dire que le piano moderne n'est qu'une version améliorée du pianoforte. Le mécanisme est presque le même, les ajouts visant une plus grande ampleur sonore et des possibilités techniques plus importantes ont pu générer un radical changement du rapport à l'instrument. Depuis, la facture du piano n'a connu du progrès que concernant des « détails », sans introduire de changement fondamental. On cherche seulement une plus grande souplesse combinée à une qualité sonore encore meilleure.

^{48 6} CAUSSÉ, René, « Morphologie et acoustique du piano », *Résonnance*, n°5, sept. 1993, p. 3.

Il existe deux types de piano : des pianos droits, que nous appelons pianos d'étude et les pianos de concerts ou les pianos à queue qui peuvent atteindre une dimension de 2,90 pour les plus grands.

Le clavier du piano actuel s'étend sur sept octaves de *la*₁ à *la*₆. Les notes graves n'ont qu'une corde par note, les notes intermédiaires en ont deux, et les notes aiguës ont en général trois cordes, parfois quatre. Les pianos peuvent être équipés de deux ou trois pédales, chaque pédale ayant une fonction distincte par rapport à la sonorité recherchée. À droite, la pédale « *forte* » sert à prolonger le son, à gauche la pédale « *una corda* » déplace l'ensemble des marteaux pour que chacune frappe que la première corde, ce qui rend le son moins puissant et plus moelleux. La pédale du milieu sert, sur certains pianos, à tenir certaines notes déjà appuyées, et sur d'autres pianos, joue le rôle d'une sourdine (surtout sur les pianos droits).

La naissance du piano à l'ère industrielle a joué un rôle décisif en sa faveur. L'instrument fut fabriqué abondamment et les grands facteurs, en Europe et ailleurs, fondèrent leur propre industrie de fabrication. Donnons l'exemple en France de Pleyelel Gaveau en 1847, de Bechtein à Berlin en 1853, Bösendorfer à Vienne en 1828, Steinway à Brunswick en 1835 (qui se renomme Steinway en 1853 à New-York). Chaque fabricant essaye de donner à sa marque une particularité qui répond à une certaine esthétique et aux demandes de la clientèle. Dans la vie musicale l'arrivée du piano introduit de nombreuses transformations : les grands virtuoses, comme Jan Josef Dussek (1738-1818), Jean-Baptiste Cramer (1771-1858) ou Ignaz Moscheles (1794-1870), sont obligés de modifier considérablement leur jeu en cherchant des solutions techniques nouvelles répondant aux nouvelles possibilités que le piano moderne propose. L'écriture pianistique s'élargit considérablement par rapport à celle du pianoforte : grands accords, accords répétés, *glissandi*, doubles-trilles, etc. Le nouvel instrument donne aux compositeurs de larges possibilités d'expérimentation de ses dimensions sonores et techniques.

Avec ses sonates et ses concertos pour piano, Beethoven fut comme nous l'avons déjà écrit, le premier à explorer ces possibilités. Après lui, pendant la période romantique, l'intérêt pour cet instrument complet ne cessa d'augmenter. Les compositeurs se servirent du piano pour refléter un état d'esprit, des idées et des émotions liées à la pensée romantique, puis post-romantique. Des compositeurs-pianistes ont consacré une grande partie de leurs compositions à la gloire du piano : Franz Schubert, Robert Schumann ou Johannes Brahms. Chopin a joué aussi un rôle primordial dans le développement de la technique pianistique à travers ses différentes œuvres, comme les *Nocturnes*, les *Mazurkas*, les *Préludes*, les *Ballades*, etc. Franz Liszt occupe quant à lui une place prépondérante dans l'histoire du piano. C'est grâce à lui que la notion de la virtuosité arrive à son point culminant. Il est l'inventeur du « grand piano » avec ses *Études d'exécution transcendantes*, ses *Rapsodies* et sa fameuse *Sonate en si mineur*.

Désormais, le récital solo se développe, particularité de la vie musicale de l'époque, car la chose n'était pas courante au temps du clavecin et du pianoforte. C'est Franz Liszt qui a imposé l'image du pianiste virtuose à travers le récital solo.

Le piano devient le seul instrument à clavier à cordes à partir de la moitié du XIX^e siècle et il devient même l'instrument le mieux capable de mettre en relief la particularité et la modernité du style romantique autant dans la recherche expressive et émotionnelle que dans la recherche technique et virtuose. Depuis, le piano est l'instrument omniprésent partout et en toutes circonstances. Instrument solo, accompagnateur, faisant partie de l'orchestre, il joue un rôle extrêmement important dans la vie musicale et dans la vie

quotidienne. Différentes écoles internationales ont adopté chacune sa propre manière d'aborder la technique pianistique. Quelques pianistes créent des méthodes précises pour pouvoir acquérir la plus grande habileté sur cet instrument exigeant, depuis Muzio Clementi, Carl Czerny, jusqu'à Chopin, Liszt, Alfred Cortot et d'autres, visant toujours une grande maîtrise technique au service d'une interprétation émouvante et convaincante.

Pianistes et compositeurs cherchent toujours à explorer toutes les variations sonores, techniques et expressives que le piano peut offrir, à travers un répertoire moderne, dans lequel on introduit de nouvelles idées et une nouvelle approche du son et du toucher. Les exemples sont nombreux : *Études* de Ligeti, *Klavierstücke* de Stockhausen, *Six encores* de Berio, *Sonates* de Boulez et les pièces de George Crumb.

3. Instruemnts anciens : confusions, relations.

3.1 Confusions.

Pendant longtemps, les erreurs courantes concernant la distinction entre les instruments à clavier de l'époque baroque et faire l'amalgame, ont conduit à beaucoup de malentendus. Le manque de rigueur, le fossé historique qui séparait musiciens, musicologues et critiques de la musique du passé, sont, nous semble-t-il, les causes principales d'une importante confusion. Mais le retour méticuleux au répertoire ancien et aux traités de l'époque, a permis d'écartier toute confusion et de retrouver les définitions précises attribuées à chaque instrument. Wanda Landowska fut une des premières adeptes de la musique ancienne au début au XX^e siècle, à signaler ce genre d'erreurs en essayant de préciser l'identité et le rôle de chaque instrument. Dans son fameux ouvrage, *Musique ancienne*, au début du chapitre intitulé « Le clavecin », Landowska essaye de mettre en relief les différences existant entre les instruments : « *Clavier* chez Carl Philipp Emanuel, chez Marpurg, chez Quantz, chez Matthesson, est un terme général pour tous les instruments à clavier...Le *Flügel*, c'est le clavecin, instrument différent du clavicorde et du pianoforte et n'appartenant pas à la même famille. »^{49 7}

Il est vrai que la confusion a tout de même des raisons d'être : elle est probablement liée à des traductions qui ont intégré des emplois erronés d'un terme bien précis. Voyons l'exemple *Das Wohltemperierte Clavier*. La traduction anglaise était « *The Well tempered Harpsichord* », la française « *Le Clavecin bien tempéré* ». Et l'on sait que Bach n'a exprimé aucune préférence pour un instrument en particulier !

Par ailleurs, en Allemagne, par exemple, on pratiquait simultanément, entre le XVII^e et du début de XVIII^e siècles, différents instruments à clavier. J.S. Bach utilisait en général le terme *Clavier* pour désigner n'importe quel genre de ces instruments. Si les œuvres pour orgue étaient le plus souvent bien signalées par le terme : « Oeuvres pour deux claviers et une pédale », ce n'était pas le cas de celles destinées aux autres instruments à claviers et à cordes. Certaines étaient jouées au clavecin, d'autres au clavicorde, d'autres étaient réalisables aux deux instruments ou à l'épinette ou au pianoforte. Mais même lorsque Bach a indiqué explicitement sa volonté, il y ait eu tout de même des erreurs de la part des historiens et des spécialistes, ce que signale Landowska avec beaucoup d'étonnement et d'ironie : « Même dans la liste des ouvrages gravés du vivant de Bach et qui ont été corrigés de la propre main du Cantor, nous trouvons ces modifications précieuses :

^{49 7} LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 177.

« Clavierübung, ou exercices pour le clavicorde consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française écrits pour harpsicorde à deux claviers. ». Quel charabia- des exercices pour clavicorde écrits pour un harpsicorde à deux claviers ! »^{50 8} et elle ajoute : « Dans les rééditions du *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach, des éditeurs peu scrupuleux, se sont permis de remplacer les termes de clavecin et clavicorde par ceux de piano-forte et pianino, et nous ne serons pas étonnés de trouver des erreurs fréquentes un peu partout, et même parfois chez les historiens les plus savants. »^{51 9}

Mais il semble que l'absence d'une vision analytique des œuvres et de leur fonction a contribué également à cette confusion. Karl Geiringer explique dans son ouvrage *Jean-Sébastien Bach* que la confusion ne doit pas avoir lieu, une fois l'analyse approfondie du caractère propre à l'œuvre soit effectuée. « Dans quelques cas isolés, pour les *Variations Goldberg* par exemple, ou le *Concerto italien*, Bach indiqua l'emploi du clavecin ; mais en général il n'exprimait aucune préférence et ce n'est qu'en analysant chaque composition que nous pouvons découvrir si Bach la destinait au clavecin, avec sa sonorité nerveuse, les brusques changements de couleur et de force qu'il peut supporter, ou à l'épinette, au son brillant mais sans souplesse, ou au clavicorde, au son très souple bien qu'extrêmement doux. Des morceaux sans pauses, par exemple, ne permettraient pas à un claveciniste de changer ses registres, qui, à l'époque de Bach, étaient toujours changés à la main. D'autre part des morceaux qui exigeaient des changements brusques d'intensité sonore, ce qu'on appelle modifications par pilier, particulièrement remarquables dans des compositions en forme de concerto, avec leur contraste entre soli et tutti, ne pouvaient être joués que sur les deux claviers de cet instrument tandis que les lignes mélodiques d'un caractère chantant étaient exécutées aux mieux sur un clavicorde. »^{52 0}

Donc, à partir cette observation analytique, fondée sur les caractéristiques de l'œuvre, la distinction entre les instruments destinés à réaliser telle ou elle œuvre semble se faire naturellement. Prenons l'exemple des *Inventions* et des *Sinfonias* ; ce sont des œuvres qui étaient écrites d'abord pour apprendre à jouer dans un style chantant ; cela veut probablement dire que ces œuvres étaient plus adaptées au clavicorde et à ses facultés expressives. Les *Variations Goldberg*, exigeant une plus grande virtuosité, sont probablement plus adaptées au clavecin.

Et si nous situons les œuvres et les instruments dans leurs contextes géographiques, nous pourrions probablement écarter davantage certaines ambiguïtés : la confusion entre instruments ne se pose pas, ou se pose moins en tout cas, en ce qui concerne la musique française d'avant 1780. Les grands compositeurs français de la période baroque comme Chambonnière, L. Couperin, F. Couperin, J.Ph. Rameau, s'intéressaient particulièrement au clavecin et leurs œuvres lui étaient clairement destinées. Voici F. Couperin qui fait l'éloge de cet instrument qu'il honora particulièrement : « Le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments. Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par lui-même. »^{53 1}

Landowska cite ce qu'a dit Balbastre, l'organiste de Louis XVI, à Taskin, l'inventeur du registre de buffle (il a remplacé les becs de plume par des morceaux de cuir de buffle pour

^{50 8} *Ibid.*, p. 179-180.

^{51 9} LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 176.

^{52 0} GEIRINGER, Karl, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, édition critique de Seuil, 1970, p. 199-200.

^{53 1} COUPERIN, François, « Préface » du *Concert instrumental, Apothéose composée à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully*, 1725.

produire un pincement plus doux de la corde) à propos du pianoforte : « Vous aurez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. »^{54 2}

En l'Italie ou en Espagne où Domenico Scarlatti a écrit ses cinq cent cinquante-cinq sonates, le clavecin fut également l'instrument baroque sans rival. Mais, le pianoforte était présent à ses côtés. Ce qui ne pousse à poser la question si Scarlatti a pensé au pianoforte au moment d'écrire ces œuvres ? Si parmi ses sonates certaines conviennent au jeu du clavecin, d'autres, avec un caractère chantant et très expressif, se prêtent mieux aux facultés du pianoforte.

Dans son ouvrage *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Richard Boulanger explique : « Nous n'avons pas choisi arbitrairement le mot « clavier » dans le titre même de ce travail. D'une part –et nous insisterons sur ce point- la nature des innovations de Domenico Scarlatti dépasse le cadre spécifique du clavecin, d'autre part, son œuvre reste liée à une époque transitoire dans l'histoire des instruments à clavier : celle qui vu naître les premiers pianoforte de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) et, plus tard, ceux de Silbermann en Angleterre. Ces facteurs, ne l'oublions pas, construisent tout aussi bien des clavecins ou des pianoforte. Ainsi, la forme extérieure de ce nouvel instrument est identique au départ à celle du clavecin. Au-delà des apparences, ce fait symbolise bien les liens réels unissant la musique destinée à ces deux instruments ; d'abord au niveau de l'écriture, puis sur le plan de l'exécution. »^{55 3}

Nous n'allons pas développer ce point dès à présent, mais il nous semble important de le signaler pour aborder l'idée d'une certaine parenté existant entre les répertoires des différents instruments à l'époque baroque, ce qui fait également partie des raisons contribuant à la confusion dont nous avons parlé.

Au fur et à mesure, la distinction des répertoires et des instruments fut plus claire : le clavicorde, s'écarte à jamais et le pianoforte prend sérieusement la place du clavecin à la fin du XVIII^e siècle.

Clavicorde, épinette, clavecin, pianoforte, ces instruments se sont croisés à certains moments de leurs existences. Ces moments de rencontre sont souvent les périodes de transition, d'un changement de langage ou du goût musical. Cette période de changement commençait donc avec l'existence de deux ou plusieurs instruments et se terminait ou bien se caractérisait par la triomphe d'un seul, incarnant le goût et les exigences de sa période. Mais la confusion trouve, à notre sens, une explication dans les liens qui existent entre tous ces instruments, malgré leurs différences.

3.2 Points communs.

Il est certain que l'arrivée d'un instrument comme le pianoforte, doté d'une mécanique très différente de celle du clavecin, a causé diverses modifications du mode du jeu, mais il nous semble cependant que ce mode de jeu reste largement commun à tous les instruments à clavier et à cordes. Si se sont introduites quelques modifications dans la pratique, pour répondre à de nouvelles exigences, cela n'annonce pas forcément l'effacement ou l'effondrement total des pratiques antérieures. Les modifications s'inscrivent plutôt dans une sorte de continuité qui cherche à prolonger, mais autrement, une façon de penser.

^{54 2} Cité in : LADOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 181.

^{55 3} BOULANGER, Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988. p. 15.

« Plus tard et progressivement, un changement total s'est opéré dans le système de la construction et par suite dans le système du toucher. La nécessité, de plus en plus sentie, d'augmenter l'intensité du son, a fait allonger le levier des marteaux, leur a donné plus de poids, une action plus puissante, a compliqué leur mécanisme des combinaisons d'un échappement, et a fait donner plus d'enfoncement des touches. Dès lors on a eu des cordes beaucoup plus grosses, pour avoir un son plus fort, et pour résister aux coups des marteaux ; or ces cordes ont du être attaquées avec plus d'énergie pour être mises en vibration. Des conditions de force dans les doigts se sont donc réunies aux conditions de légèreté, et les principes du mécanisme du toucher ont du être modifiés en raison de ces nouvelles conditions. »^{56 4}

Nous parlons alors d'une modification et non pas d'une coupure.

L'indépendance des doigts est le principal point commun qui lie les techniques clavessinistique et pianistique. En suivant les remarques que les grands claviéristes ont recommandé à leurs élèves, nous pouvons apercevoir les liens forts qui rassemblent les différentes techniques de jeu. Nous développerons ce sujet plus tard au cours de cette étude, mais cela peut être signalé brièvement dès à présent.

Dans son ouvrage, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, Rameau conseille au musicien de ne jamais forcer le son par un effort de la main, et d'accorder aux doigts le rôle principal dans le jeu : c'est que l'on conseille en permanence aux pianistes pour éviter de produire un son dur et direct : « N'appesantissez jamais le toucher de vos doigts par l'effort de votre main ; que ce soit au contraire votre main qui, en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus léger : cela est d'une grande conséquence. »^{57 5}

François Couperin conseille à son tour d'éviter toute force inutile et de jouer de plus près pour obtenir un jeu plus doux, ce que l'on recommande souvent aussi aux pianistes pour avoir une grande précision et un jeu doux et brillant : « La belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse et de la grande liberté des doigts, que de la force.. »^{58 6}

Il ajoute : « La douceur du toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire, l'expérience à part qu'une main qui tombe de haut donne un coup plus sec, que si elle touchait de près ; et que la plume tire un son plus dur de la corde. »^{59 7}

Dans les sonates de D. Scarlatti, même si la texture polyphonique est beaucoup moins complexe que celle de Bach, l'écriture exige sans doute une grande indépendance digitale. Cela se voit clairement par exemple lorsqu'un trille doit être combiné à une autre partie à la même main. Ce procédé deviendra l'un des « exercices » les plus fréquemment utilisés dans les ouvrages consacrés à la technique pianistique.

^{56 4} FÉTIS, François-Joseph, en collaboration avec MOSCHELES, Ignaz, *Méthode des méthodes de piano*, 1840, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 1.

^{57 5} RAMEAU, Jean, Philippe, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, Paris, Durand, 1724, Rééd. in : Œuvres Complètes, Vol. I, Paris, Durand, (1895-1925), p. XXXI.

^{58 6} COUPERIN, François, *L'art de toucher le Clavecin*, 1717, rééd.: Courlay, J.M.Fuzeau, 1996, p. 6.

^{59 7} *Ibid.*, p. 7.

En ce qui concerne l'emploi du poignet, Couperin conseille de corriger une position haute du poignet, chose que les pianistes recherchent à leur tour pour ne pas manquer de précision et de clarté dans le son produit : « Si une personne a un poignet trop haut en jouant, le seul remède que j'ai trouvé, est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un ; laquelle sera passée par dessus le poignet défectueux ; et en même temps par dessous l'autre poignet. »^{60 8}

Rameau, lui aussi, conseille la grande souplesse du poignet ; il écrit dans son ouvrage *De la mécanique des doigts sur le clavessin* : « La jointure du poignet doit toujours être souple : cette souplesse, qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté et toute la légèreté nécessaire. »^{61 9}

Pour pouvoir jouer des passages rapides et des gammes en cascades dans certaines sonates de Scarlatti, il nous faut une grande indépendance des doigts combinée à une grande souplesse du poignet, chose essentielle dont les pianistes ont grand besoin pour pouvoir réaliser les différents passages rapides et les grands déplacements. Déjà présent dans les sonates de Scarlatti, le jeu des grands sauts et le croisement des mains a poussé les interprètes à passer du simple emploi des doigts à l'utilisation du mouvement de bras pour répondre à de nouvelles exigences musicales.

Voici ce que M.Clementi recommande au pianiste pour bien jouer du piano et ce qui rejoint les principes précédents donnés par les maîtres du clavecin : « Faire choix d'un siège commode, proportionné à sa taille et à la hauteur du clavier, s'asseoir en face, au milieu, les pieds posés avec assurance, vis à vis des pédales, afin de pouvoir au besoin les presser sans déplacement, avoir les coudes dégagés du corps, sans affectation, en observant qu'ils soient un peu plus élevés que les touches de manière à ce que l'avant-bras, les poignets, les mains et jusqu'aux premières phalanges des doigts se trouvent dans une position horizontale, inclinant plutôt insensiblement vers l'instrument ; la main arrondie, le pouce et les doigts moyennement recourbés sans raideur, et constamment placés au-dessus et au milieu des touches ; enfin, éviter en exécutant, tout mouvement inutile : tels sont les principes généraux dont on ne doit jamais s'écarter. »^{62 0}

Les techniques claviéristiques de l'époque baroque témoignent, d'une part, de la diversité des emplois et, d'autre part, des liens existant entre ces emplois afin de rendre compte des différents aspects de l'écriture.

Il nous semble que la cohabitation des instruments et la proximité des phases de transformations, ont fait de la technique claviéristique une technique progressive, allant de règles de base vers la plus grande extension des possibilités, adaptées aux nouvelles caractéristiques de l'outil et des modes d'expression. Les notions appliquées pour bien jouer le clavecin sont toujours valables pour bien jouer le piano. En partant des principes généraux concernant l'exécution des œuvres pour clavier, l'école pianistique va simplement introduire d'autres principes afin de répondre aux exigences d'un répertoire dont l'écriture est différente. À côté de la technique purement digitale, issue de l'école du clavecin, apparaissent les mouvements des bras et des avant-bras et des épaules. Les points communs entre les instruments à clavier à cordes anciens et le piano, entre les techniques anciennes et la technique pianistique nous semblent très réels et très logiques.

^{60 8} COUPERIN, François, *L'art de toucher le Clavecin*, op. cit., p.5.

^{61 9} RAMEAU, Jean-Philippe, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, op. cit., p. XXXI.

^{62 0} CLEMENTI, Muzio, *Méthode complète pour le pianoforte*, Traduite et rédigée en français sur la huitième édition de Londres par Lélou, Paris, Carli, D.L. 31 décembre 1816, p.30.

Ce qui nous semble fascinant dans la continuité chronologique, c'est de constater à quel point la pensée musicale était en perpétuel mouvement à une période qui s'étend de la moitié du XVII^e à la fin du XIX^e siècle. Pendant plus de deux siècles, il y eut une volonté et une recherche de différentes possibilités d'expression, et le changement du langage s'imposa d'une manière très naturelle, comme si chaque période était l'aboutissement direct de celle qui précédait. Cela eut des conséquences directes sur les outils que sont les instruments. Chaque langage cherchait à donner une couleur, un timbre et une spécificité à l'instrument de son époque, correspondant à l'environnement dans lequel cet instrument était pratiqué. Avec les modifications de la pensée, il n'y a pas eu de rejet prémédité à l'égard des instruments antérieurs mais comme nous l'avons remarqué, un partage durable pour que l'instrument inadéquat se retire tout naturellement en laissant la place à un autre.

On comprend donc qu'un retour à un instrument antérieur dans une époque de « mouvement » était absolument inconcevable. Le retour à l'œuvre ancienne, en tant que source pédagogique et spirituelle, était sans doute nécessaire, mais le retour à l'outil ancien est une chose que Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, n'ont probablement jamais conçue.

Il nous semble donc légitime de nous interroger : pourquoi, à l'heure actuelle, le retour aux œuvres anciennes, ne pose problème, alors que se pose de façon insistante la question du retour à l'instrument ancien ?

Existe-t-il actuellement un fossé entre la conception de l'œuvre ancienne, et celle de l'instrument ancien ?

Pour quelques-uns la question n'existe plus : l'œuvre ancienne est écrite pour un instrument qui lui était destinée ; donc l'œuvre ancienne doit être interprétée précisément sur cet instrument. Mais d'autres, et ils sont nombreux, pensent que l'œuvre a existé et continué à exister d'une manière indépendante de l'instrument. L'œuvre change selon les changements que les époques imposent à notre goût, nos sens, notre écoute et notre rapport avec le son, le tempérament, le diapason et le bruit.

Finalement, la pensée musicale n'a fait qu'avancer, mais elle a sans doute toujours gardé ses liens avec son passé. Il ne faut pas oublier que le piano n'aurait pu être imaginé, n'aurait pu exister sans référence au clavicorde, au pianoforte et peut-être même au clavecin. Et si la technique pianistique arriva à son apogée à la fin du XIX^e siècle, il ne faut pas négliger les liens étroits qui rattachent sa technique à celles du clavecin ou du clavicorde. Cela se dévoile en jetant un regard, même rapide, sur les différentes écoles pianistiques ; l'école française, par exemple, cherche toujours un jeu perlé, lumineux, issu de l'école du clavecin du XVIII^e siècle, tandis que celle de l'Allemagne cherche plutôt le son arrondi et intime d'un clavicorde. Et si la technique pianistique du XIX^e siècle est considérée comme la plus intéressante, la plus brillante, aujourd'hui, les modifications du langage et de l'écriture changent encore les données, demandant de ré-identifier cet art afin de tendre vers une nouvelle technique, conçue, peut-être, pour un nouvel instrument à clavier.

Chapitre II L'idée du retour

1. Introduction.

Depuis quelques années, le monde de la musique classique connaît, au sein de ses activités nombreuses, une présence affirmée des musiciens, des chefs d'orchestre adeptes du retour à la musique ancienne, plus précisément à la pratique musicale ancienne. Cette présence se manifeste à bien des égards : les concerts, l'enregistrement, l'enseignement, les écrits, les rééditions des œuvres anciennes, la restauration et la fabrication d'instruments anciens, et des recherches nombreuses ; activité empreinte parfois d'un certain volontarisme, visant un but suprême : le retour aux origines.

La quête menée par les partisans de ce retour aux origines, dont le mouvement a pris de l'ampleur surtout à partir des années soixante et soixante-dix, avec le renouveau des répertoires du Moyen Âge, de la Renaissance et de la période baroque, ne semble pas s'arrêter là. L'activité s'amplifie grâce à la concrétisation d'une idéologie bien définie concernant l'interprétation et la pratique des instruments d'époque. En se cristallisant, elle va embrasser un répertoire beaucoup plus large : les œuvres classiques, romantiques et même post-romantiques.

La recherche entamée d'abord par des passionnés amateurs du répertoire ancien, a dévoilé ensuite, des ambitions beaucoup plus vastes et beaucoup plus enthousiastes, avec la constitution d'ordres, de principes, de lois et de priorités, ce que nous avons déjà nommé une idéologie. Cette idéologie va non seulement créer un nouveau rapport avec la musique du passé, mais elle va également construire un monde à l'intérieur d'un autre : le monde de la musique ancienne, à l'intérieur du monde de la musique classique en général. Cela se produisit au moment où certains musiciens décidèrent de se consacrer totalement à la pratique et à l'interprétation des œuvres dites anciennes, terme employé pour signaler la musique écrite avant 1800. Cet emballement poussa beaucoup de musiciens à revisiter tout un répertoire tombé plus ou moins dans l'oubli, en s'appuyant sur un retour minutieux aux éléments historiques, et sur la profonde conviction que ce répertoire appartient entièrement à un contexte historique bien précis.

Ce regard porté sur l'œuvre ancienne était indissociable d'une recherche approfondie dans l'histoire, autrement dit dans le passé, considéré comme le chemin le plus juste pour arriver à dévoiler les secrets de cette musique, les secrets de son interprétation, et accéder à une exécution « correcte », authentique, fidèle et objective. L'adoption de ces termes par les partisans du retour au passé a accéléré la mise en oeuvre d'une rupture franche avec toute une tradition d'interprétation, estimée alors subjective et anachronique par rapport à l'esprit des œuvres anciennes.

Les travaux autour de l'interprétation de la musique du passé se multiplièrent, mais le point du départ était l'instrument : l'emploi de l'instrument ancien fut considéré comme une nécessité et même comme une obligation. Les instruments anciens furent alors sortis en nombre des musées, des greniers, des caves, et les musiciens adeptes de l'authenticité historique s'interrogèrent quant à la bonne manière de jouer ces instruments. Ils fouillèrent inlassablement dans les traités d'époque, dans les documents, les publications anciennes pour arriver à formuler l'idée d'une interprétation authentique. Et ils réalisèrent non seulement la grande différence qui existe entre l'instrument ancien et l'instrument « moderne », pour ce qui concerne la technique de jeu, la sonorité, le timbre et l'expression, mais ils se rendirent compte également de l'existence d'éléments stylistiques et esthétiques immanents à l'exécution des œuvres du passé. Cela encouragea leur renonciation à la pratique traditionnelle et alimenta, parallèlement, leur volonté de trouver une interprétation nouvelle, appropriée à une vision issue d'une quête purement historique.

Or, ce retour aux points de départ, qui a comme objectif de renouer avec l'époque de l'œuvre, du compositeur, de l'instrument, se fait de manière directe. Le déroulement

historique, avec tout ce qu'il a apporté comme changements durant deux ou même trois siècles, semble secondaire. L'objectif de la démarche baroque est alors de placer l'œuvre dans un moment donné, son propre moment, c'est une tentative pour retrouver son état naissant.

L'activité du mouvement, qui commence comme une sorte d'expérimentation, de la part d'une minorité concernée, pour différentes raisons, par le répertoire ancien, va se transformer, elle va passer, en peu de temps, à un autre stade, en dessinant un véritable domaine de spécialisation. Les propos des partisans, qui étaient incompris et même rejetés au départ, vont gagner au fur et à mesure du terrain. Ils vont toucher une plus grande partie du public, en proposant des nouveautés : des concerts originaux sur instruments d'époque, des enregistrements jouant sur la dimension historique de l'interprétation des œuvres anciennes. Les interprétations « historiques » se montrent véritablement très novatrices ; elles sont tout simplement différentes, et constituent un véritable phénomène de mode.

Le mouvement évolue, mais cette évolution fait que le monde de la musique ancienne se trouve complètement séparé des pratiques actuelles. Ce monde se veut au fond, moderne, avec des pratiques tout à fait nouvelles, mais fondées sur et justifiées par les données du passé. Un fossé se crée et le monde de la musique se divise en deux : les partisans et des contestataires et le conflit commence à partir du moment où la musique ancienne se retrouve adoptée et « protégée » par des ensembles qui marquent une sorte de domaine réservé : toutes les autres pratiques, celles qui sortent des limites de ce monde, ne sont plus considérées comme justes ou légitimes. Les œuvres anciennes sont désormais la propriété d'un groupe, le seul jugé capable de rendre à cette musique sa vérité et son esprit. C'est autour de ce conflit que nous allons organiser une grande partie de notre étude. Ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est de suivre l'historique de ce mouvement, de rechercher ses raisons d'être, ses origines, son évolution, pour pouvoir faire des constatations sur son influence sur le monde musical d'aujourd'hui et sur l'interprétation contemporaine des œuvres anciennes.

Pour entrer dans les détails et approcher les particularités de ce conflit et de ses conséquences sur la pratique musicale, nous considérerons différents aspects ou questions, afin de nourrir notre recherche :

Qu'est ce que le mouvement du retour à la musique ancienne (appelé par certains de ses détracteurs le mouvement « baroque ») ?

La complexité du rapport à l'histoire.

La diversité des regards portés sur la musique du passé en cours des siècles.

Les origines et les débuts du retour à la musique du passé.

La musique ancienne et le passage de l'amateurisme au professionnalisme.

L'évolution du mouvement et la nature des éléments qui ont favorisé cette évolution.

La place qu'occupe actuellement ce mouvement au sein du monde musical.

À travers ces différents aspects, nous allons essayer de cerner la réalité de ce mouvement, ses perspectives, les véritables raisons du désaccord entre ses partisans et leurs opposants. Cela nous aidera à réaliser son impact sur le monde musical et la pertinence du propos sur l'interprétation de l'œuvre ancienne en général, et sur l'emploi du piano en particulier.

2. Qu'est ce que le mouvement de retour à la musique ancienne ?

Identifier le mouvement de retour à la musique ancienne, paraît une mission à la fois complexe et réalisable, du fait même que sa dénomination nous met en contact avec de nombreuses notions.

Nous souhaitons nous arrêter aux trois termes qui nous permettent, au premier abord, d'avoir une idée partielle du sujet : mouvement, retour, musique ancienne, et nous allons commencer par le terme « retour », en tant que terme central.

Retour est un terme qui désigne un déplacement. Retourner signifie : revisiter, retracer. Ce terme implique à notre sens, le passé. Normalement, nous retournons à un lieu, à une mémoire, à un souvenir, à une chose discernable, mais lointaine. Le retour est une action qui nous permet de combler une distance, Il tend à retrouver et à tisser des liens avec ce qui s'est éloigné depuis un certain temps. Ceci, rejoint à notre sens, la notion de retour chez les fidèles du mouvement. Il semble que l'idée du retour désigne un essai pour trouver une place ailleurs, dans le passé qui est le passé de l'œuvre musicale.

Le retour peut être aussi un acte curieux, poussé par l'envie de découvrir et de redécouvrir. Cela peut aller plus loin parfois : dans le cas du retour aux origines, le retour peut avoir une signification proche du ressourcement, de la recherche des sources. Le retour chez nos fidèles touche à ces différents aspects : le passé, le lointain, les origines et les sources...

En rapprochant le terme « retour » du terme « musique ancienne », nous comprenons trouver qu'il existe évidemment un fond de signification commun aux deux.

Qu'est ce qu'une Musique ancienne ?

Voici encore un terme qui nous projette dans le passé. Mais l'ancien est très relatif. L'ancien, cela peut dater d'un an ou bien d'une dizaine de siècles ! Ce qui est sûr c'est que l'ancien appartient à une histoire déjà écoulée. L'ancien est quelque chose qui existe dans l'appartenance au temps passé.

Dans le domaine musical, le mot ancien, possède actuellement plusieurs significations. Il existe déjà une différence entre musique moderne et musique contemporaine ; une musique « moderne » est en principe plus ancienne que celle que l'on nomme « contemporaine ». Les musiques de Stravinski, de Ravel, de Webern, sont considérées aujourd'hui comme des musiques plus ou moins anciennes, dans le sens chronologique du terme, par rapport à ce qui se passe sur la scène musicale actuellement. Mais il semble que le terme « musique ancienne », pour les adeptes du retour, désigne une musique qui remonte au plus lointain, vouée à l'oubli pour un temps certain, privée de la compréhension et de la connaissance nécessaires, dont nous ignorons les particularités et les traditions, et dont la sonorité nous a échappé.

Cette musique ancienne fut pratiquée, écrite, jouée dans des conditions qui nous sont relativement méconnaissables ; c'est une musique dont la pratique a été éclipsée avec l'anéantissement de certains instruments et en raison des nombreuses modifications que le langage et la pensée musicale ont subies au fil du temps. L'idée du retour à la musique ancienne désigne donc un retour à une musique méconnue, parce que nous n'avons pas accès aux références concrètes de ses traditions d'interprétation. Donc c'est un retour à tout un répertoire, qu'un grand fossé historique sépare de notre présent, un retour aux instruments de ce répertoire, un retour au son du passé, enfin un retour à chaque détail capable de restituer cette musique dans son contexte ancien.

Prenons à présent le terme « Mouvement » : le mouvement, est une action, un changement, une animation. Un mouvement cherche à ébranler ce qui est statique, mais aussi à se déplacer, à quitter un lieu pour aller vers un autre.

Le mouvement, puisque habité par le souci du déplacement, donc par la pensée qui active et déclenche ce déplacement, le mouvement signifie cette pensée, il est son reflet, son interprétation. Un mouvement signifie le dynamisme, et le dynamisme est pourvu de la capacité de changer les données.

Ainsi, le mouvement de retour à la musique ancienne est un courant de pensée qui vise à retracer, à revisiter, à redécouvrir une musique, mais qui cherche aussi à changer des données. La recherche fondée sur l'idée du retour à l'histoire, au passé, va prendre sa propre direction, qui déplace les données inhérentes à l'interprétation de l'œuvre musicale dans le passé. Le retour vise à explorer les trésors de ce passé, à s'en imprégner, à suivre chaque détail, en essayant de trouver « le son perdu », le « son d'origine », tentative pour recréer l'histoire d'une musique en faisant un aller et retour : l'allée vers le passé, pour découvrir, chercher, comprendre et le retour, par la restitution de l'œuvre musicale dans le présent. Les partisans de ce mouvement ne cessent d'osciller entre les deux mondes, le monde moderne et le monde ancien, et leur place au sein du monde moderne est étroitement liée à leur recherche dans le monde du passé. La restitution ou la reconstruction des œuvres anciennes sur des bases historiques nécessite une certaine « légitimation », qui implique l'adoption systématique de valeurs d'ordre moral : authenticité, objectivité, fidélité. L'œuvre musicale, l'œuvre ancienne est donc soumise à des considérations historiques, morales et enfin... musicales !

Sur ces bases, les adeptes du mouvement ont créé leur idéologie, profondément attachée à la notion de l'authenticité, à l'idée du retour.

2.1 L'idéologie du retour.

Le mouvement de retour à la musique ancienne est, comme nous l'avons souligné, un mouvement qui vise à faire revivre les œuvres anciennes telles qu'elles étaient à l'époque de leur création.

Pour les baroquistes, faire revivre l'œuvre ancienne, retrouver les aspects historiques de cette œuvre, en la considérant comme vivante dans son passé, passe en premier lieu par le retour aux instruments historiques, chose, certes, consolidée par l'étude approfondie des traités, des conditions de jeu et des particularités de l'interprétation sur ces instruments.

Il nous paraît important d'insister sur ce point car il semble évident que l'élément sonore joue un rôle capital dans une restitution « à l'authentique ». L'instrument d'époque est seul capable de reproduire la sonorité perdue. Il n'est guère étonnant que la priorité soit donnée à l'instrument ancien : l'instrument se présente comme la donnée la plus concrète, la plus directe permettant de fabriquer le son supposé perdu.

D'un autre côté, il faut dire qu'à travers l'emploi de ces instruments, le résultat semble immédiat ; à partir du moment où nous touchons un violon doté de cordes en boyau, ou un clavecin, la grande dissemblance qui existe entre un instrument ancien et un « actuel » nous saute aux oreilles. C'est en quelque sorte le moyen le plus facile, mais aussi le plus pertinent, pour donner l'impression d'une certaine authenticité, liée à un son que nous n'avons pas l'habitude de percevoir, et c'est cette donnée là que les partisans du retour à la musique ancienne ont exploitée en premier lieu. Il est, certes, important de saisir le rapport intime qui existe entre le son et la partition écrite, conçue en fonction des timbres attachés à chaque

instrument. Pourtant, avoir recours à un instrument ancien n'est pas simple exercice de l'authenticité.

« Bon nombre de musiciens, dont je suis, au terme de l'expérience comparative, constatent que les avantages et les inconvénients de chaque stade de l'évolution d'un instrument concordent exactement avec les exigences de la musique qui lui est contemporaine. Les couleurs différenciées et le timbre sombre de la flûte Hotteterre conviennent parfaitement à la musique française d'environ 1700 et nullement à la musique allemande de 1900, alors que la sonorité égale et métallique de la flûte B#m est idéale pour la musique de cette époque-ci et inadéquate pour la musique de celle-là. »⁶³

Le point de vue d'Harnoncourt est tout à fait éloquent. Pourtant, il explique, dans le chapitre intitulé *Instruments anciens- Oui ou non ?*, que faire un choix objectif par rapport aux correspondances entre un outil et une musique écrite à un moment donné de l'histoire dépend de plusieurs éléments, dont le plus important semble être le choix d'un bon instrument, appuyé sur une connaissance approfondie de ses capacités techniques. On comprend que faire le choix de jouer un instrument ancien, ne suffit à garantir à tout coup, l'authenticité voulue.

La démarche qui a pris comme pierre d'angle l'emploi des instruments anciens, a révélé au début une véritable méconnaissance des spécificités et de la pratique de ces instruments, ce qui engendra plus tard de vastes recherches visant à en comprendre la facture et le mode de jeu.

« C'est là toute la démarche de ces musiciens, qui justifie leur ambition parfois démesurée d'aborder des œuvres gigantesques avec des moyens dérisoires : ils sont en quête d'un répertoire oublié et des techniques adaptées à son interprétation, en particulier des instruments parfois malsonnants que connaissaient les compositeurs. »⁶⁴

Logiquement, l'étape suivante fut donc l'étape des recherches ; pour cela, il fallait retourner à tout ce qui était écrit et rédigé sur ces instruments. Mais les choses ne s'arrêtent pas là, car au cours de cette recherche sur le mécanisme et les facultés des instruments, les passionnés trébuchèrent sur d'autres données : quantité d'œuvres méconnues, des traités anciens qui expliquent et qui décrivent une manière forcément différente de jouer l'instrument, ainsi que des descriptions et des précisions sur les conditions des concerts de l'époque. Grâce à cet aspect original de leur recherche, à la vision récemment constituée d'un monde dans lequel les choses se passaient autrement et au plan technique et au plan musical, les baroquistes trouvent leur place en proposant la reproduction du passé dans le moment présent : proposition très séduisante !

Les musiciens baroquistes présentent des œuvres inconnues, jouées sur des instruments inconnus suivant une approche tout à fait nouvelle, avec des garanties d'authenticité et de fidélité absolue vis à vis de l'œuvre, de son compositeur et surtout de son époque : démarche pionnière.

Ils s'imposèrent réellement en tant que mouvement novateur, malgré l'adoption du principe du retour au passé, l'aspect conservateur prenant d'un coup une dimension inédite

⁶³ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 102.

⁶⁴ FRANÇOIS, Pierre, *Le monde de la musique ancienne, sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, *Economica*, 2005, p. 3.

et foncièrement originale. Le mouvement se montra très conscient de ses objectifs et de son avenir prometteur dans un monde musical qui souffre, d'une part, des exagérations post-romantiques dans presque toutes les interprétations au début du XX^e siècle, d'autre part, d'un certain malaise face au langage moderne encore refusé par la majorité du public. Il proposa l'originalité, le renouveau mais aussi la sécurité, avec un répertoire qui ne pose pas les problèmes de la musique d'aujourd'hui pour des oreilles inhabituées.

Sûrs de leur démarche et de leur perspective, les baroquistes trouvèrent que leurs propos s'appliquaient à toute musique dont la pratique instrumentale était spécifique. En se réclamant du souci d'une certaine exactitude historique et esthétique, ils proposent aujourd'hui de jouer les concertos de Beethoven sur un pianoforte, une symphonie de Bruckner avec des violons romantiques montés de cordes de boyau, Debussy sur un piano Pleyel de l'époque. Le terme de musique ancienne va englober petit à petit un répertoire de plus en plus vaste et pour l'interpréter, il faut adhérer à une idéologie précise, celle d'un retour littéral à tous les détails qui concernent, en premier lieu, la pratique instrumentale de l'époque, la question de la sonorité perdue, et les intentions « exactes » du compositeur.

Le mouvement prend son envol, il fascine de plus en plus, les propos rejetés d'abord par les modernistes modérés, commencent à s'installer comme une évidence chaque fois nous abordons une œuvre ancienne. Désormais nous entendons de moins en moins d'ensembles traditionnels jouant des œuvres d'autrefois. Il semble qu'ils aient perdu toute légitimité face à une puissance qui adopte l'authenticité comme slogan.

On voit ainsi quelles questions pourront être posées au cours de notre recherche :

Quelle est la véritable recherche de ce mouvement ? Quel est son vrai but ? Est-ce une recherche qui tend à toucher le « sens » et l'« esprit » de l'œuvre ancienne ? Ou bien se réduit-elle à en retrouver le seul aspect sonore, comme illusion d'authenticité ?

Est-ce que ce mouvement a la véritable volonté de créer une nouvelle herméneutique, dont la capacité à restituer l'œuvre dans sa véritable authenticité constitue la pierre d'angle ou n'a-t-il comme intérêt que la dimension archéologique ? Est-ce que le discours nouveau de ce mouvement a généré un réel bouleversement dans l'approche de l'œuvre musicale en général, ou bien son idéologie ne concerne-t-elle que ses partisans ? Est-ce que le retour au répertoire ancien, puis à un répertoire plus récent, au delà de l'envie de découvrir ce répertoire sous d'autres éclairages, n'est pas devenu volonté d'imposer une vision ou une approche particulière d'interprétation, propre à garantir une place à ses adeptes dans le monde actuel de la musique ?

2.2 Le rapport avec le temps

« *Moment présent, moment passé, rupture ou continuité.* »

Nous souhaitons nous arrêter sur une pensée qui nous semble rejoindre notre recherche autour de « l'idée du retour ».

Cette pensée prend tout d'abord une forme d'interrogation : quel est le rapport entre le présent et le passé ? Est-ce un rapport de continuité ou bien de rupture ? Où situons-nous par rapport à ces deux notions dans le domaine de l'interprétation musicale ?

Il nous a semblé légitime de croire que toute réflexion concernant le passé, doit prendre, comme un point de départ, le moment présent, ce qui rejoint les paroles de Marc Bloch : « Pour comprendre le passé, il faut s'intéresser au présent. ». Dans le domaine de l'art en général, et celui de la musique en particulier, le passé et le présent semblent se compléter afin de démontrer les différentes phases d'évolutions à travers l'histoire. L'étude du présent,

n'est absolument pas suffisante, sans avoir recours à l'étude du passé. Ainsi, le passé fournit des explications et des réponses à différentes questions inhérentes à l'actualité. Mais si nous posons la question dans le sens inverse : est-ce possible de lire le passé musical selon le regard du présent ?

Dans le domaine de l'interprétation, l'étude de l'histoire a le rôle d'éclaircir et de dévoiler certains aspects concernant les œuvres abordées. Cette étude a comme finalité de créer une idée transmissible et parlante de l'œuvre. Si l'étude s'arrête sur la dimension historique de l'œuvre, le travail de l'interprète sera celui de l'historien. Les deux ne sont pas compatibles par définition. L'étude du musicien est sensée trouver les correspondances existant entre sa propre réalité, et la réalité de l'œuvre. Mais l'exécution de cette œuvre, sa renaissance, se fait obligatoirement au présent, elle est attachée à ses données et à sa sensibilité.

La vision du Baroque pour un homme du XX^e siècle est probablement différente de celle d'un autre appartenant au XIX^e siècle. Pourtant, cette époque est seule et unique par rapport à sa réalité historique. Nous comprenons donc, que le présent intervient dans notre rapport au passé. Et si ce passé se transmet avec autant de nuances à travers le déroulement de l'histoire, c'est qu'il est réellement vivant grâce aux lectures actuelles qui le rendent parlant. Donc, le rapport entre passé et présent semble, à notre sens, très complémentaire.

Par ailleurs, il nous semble que le recule prit naturellement entre l'homme et son passé, permet à son regard de gagner en clarté. Le moment présent donne alors cette possibilité de voir l'œuvre du passé comme un tableau, de le savourer avec une sorte du détachement nécessaire pour le comprendre.

Il est impossible de cerner tous les composants d'une œuvre artistique. Chercher à expliquer le comment et le pourquoi du processus de la création d'une œuvre, peut se faire effectivement à travers une étude analytique. Cette étude donne, certes, des réponses concrètes sur certains aspects. Mais à partir du moment où nous abordons l'interprétation musicale, nous nous retrouvons face à un ensemble d'éléments nécessitant d'aller au-delà du concret. Et là aussi le moment présent intervient, pour dessiner, selon la sensibilité, la réception, la structure mentale et psychologique de l'être actuel, des reliefs qu'une étude strictement rationnelle ne peut pas relever.

Le passé ne peut exister qu'à travers le présent, car c'est le présent qui ressuscite le passé. Ainsi, le présent n'aurait pas existé sans ce long cheminement à travers le passé.

Ayant exposé cette pensée très personnelle, nous nous permettons de s'interroger dès à présent sur la nature de l'idée que le mouvement baroque adopte, concernant liens existant entre le passé et le présent. Sous quel angle se situe leur recherche ? Est ce dans le sens de la complémentarité entre les deux ou bien à travers un rapport conflictuel où les frontières entre présent et passé sont bien définies ? C'est à partir de ces interrogations que nous allons développer notre étude dans ce chapitre et le chapitre suivant.

3. L'aventure du retour.

3.1 Nommer la musique « ancienne ».

Le terme « musique ancienne » est certainement lié dans nos esprits au XX^e siècle : c'est en effet au cours de ce siècle, grâce à l'irruption du mouvement de retour à la musique du

passé qu'on a pris l'habitude de nommer toute musique écrite avant 1800, une musique « ancienne ».

La pratique de cette musique au sein d'un mouvement grandissant et les différentes possibilités, que les progrès technologiques, médiatiques et économiques des sociétés occidentales ont offertes à cette pratique, nous poussent parfois à imaginer aujourd'hui que l'engouement pour la musique antérieure ne date que du siècle précédent et que cet enthousiasme est apparu exclusivement grâce à un courant de pensée, à un mouvement, le mouvement de retour à la musique ancienne.

Or, en réalité, l'intérêt porté à ce répertoire date de bien plus longtemps, de même que la pratique des instruments anciens. Ce qui s'est profondément modifié, c'est la qualité du rapport avec la musique d'autrefois. Le regard porté sur la valeur de ce répertoire et le but recherché à travers l'interprétation, la pratique ou la référence à cette musique ont certainement changé. Le point qui nous semble très révélateur, dans ce que nous appelons une « modification du rapport », c'est la dénomination « musique ancienne » : cette dénomination n'était pas si imposante et n'était pas naturellement et systématiquement employée au XIX^e siècle, lorsque les premières tentatives pour revisiter le répertoire antérieur ont été faites, alors qu'au XX^e siècle, on a cultivé ce terme pour désigner toute musique appartenant à une période musicale considérée comme « historique ».

Les musiciens du XIX^e siècle, surtout les compositeurs, dans un mouvement très vivant de création musicale, ne considéraient pas cette musique comme ancienne. La musique de Monteverdi, de Lassus, de Byrd, et même certaines œuvres de Bach était aussi pour eux, une grande découverte, mais le rapport se manifestait autrement, il s'agissait plutôt d'un lien de parenté, d'une référence pédagogique, d'une source d'inspiration et d'un moteur de création.

Il nous semble que le fait de nommer la musique « ancienne », c'est déjà lui assigner une place dans des limites historiques, en la privant de ce facteur de continuité.

Cette dénomination peut nous fournir diverses explications sur ce changement de rapport. Elle dévoile plus ou moins les raisons d'un conflit permanent entre modernistes et adeptes du mouvement de retour. Nous développerons ce point plus tard. Revenons tout d'abord aux débuts de cette démarche. Pour des raisons pratiques, nous emploierons, malgré nos réserves, le terme de « musique ancienne ».

3.2 Quelques événements.

Avant de d'aborder l'étude du rapport à la musique du passé durant les XVIII^e et le XIX^e siècles, nous avons préféré commencer par évoquer, comme point de départ, quelques événements jouant le rôle de « tournants », marquant fortement le déclenchement de l'intérêt pour la musique ancienne au XX^e siècle.

- En 1957 Nikolaus Harnoncourt donne avec son groupe le *Concentus Musicus* de Vienne, le premier concert ayant comme objet de jouer la musique ancienne sur instruments de l'époque. Ce concert fit beaucoup de bruit alors, avec des opinions diverses.
- En 1960, voient le jour deux enregistrements des *Indes Galantes* de Rameau : celui de Jean-François Paillard, dirigeant un ensemble conventionnel et celui de Jean-

Claude Malgoire avec sa *Grande Ecurie et la Chambre du Roy*, nouvelle interprétation par un ensemble d'instruments anciens.

- En 1966, la *Passion selon St Matthieu* de Bach, donnée par Philippe Herreweghe, fut un grand succès à Paris, à l'église St Étienne du Mont à Paris.
- En 1973, fut lancé le périodique *Early Music*, par John Mansfield Thomson, spécialiste des études musicologiques concernant la musique ancienne.
- En 1977, fut fondé l'Institut de Musique et Danse anciennes (IMDA), futur Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), ayant comme objectif la valorisation du patrimoine musical français baroque et classique en encourageant la formation des musiciens et des chercheurs dans ce domaine, et en accentuant l'intérêt pour les concerts historiques.

Ces événements clés, et bien d'autres, sont l'indice d'une activité croissante, gagnant de plus en plus le public, les salles de concerts et ainsi l'intérêt des différentes maisons de production de disques.

En 1987 William Christie donne *Atys* de Lully sur la scène de l'Opéra-Comique, avec un triomphe éblouissant. Un peu plus tard, en 1991, le film *Tous les matins du monde* tiré du roman de Pascal Quignard, réalisé par Alain Corneau avec la contribution du musicien Jordi Savall, reflète sans aucun doute la pérennité d'un grand enthousiasme envers le phénomène « musique ancienne », avec trois millions de spectateurs et cinq-cents mille disques vendus.

On comprend donc que depuis les années cinquante, ce mouvement qui a commencé sous une forme plus ou moins hésitante et chaotique, a changé rapidement de nature : il s'est organisé, en cherchant à se démocratiser et à construire des bases solides pour son éclosion : il va aller vers plus de professionnalisme et évoluer dans un sens bien déterminé. Mais il faut noter, au-delà de ces manifestations relativement récentes, que l'activité abondante qui s'est développée juste après la deuxième guerre mondiale, était déjà amorcée depuis le début du XX^e siècle, voire la fin du XIX^e, grâce aux idées fondatrices de grands pionniers qui ont proposé et ont clarifié la vision de la musique ancienne du XX^e siècle, en étant les premiers à contester l'idée de progrès dans la musique. Ils défendaient une position objective face à une attitude romantique enracinée dans la pratique musicale en général, et insistaient déjà sur l'authenticité de l'interprétation, afin de protéger l'œuvre de tout traitement arbitraire contredisant son contexte historique.

Nous pouvons constater, de la part de ces pionniers, des réactions violentes contre une formalisation de l'interprétation dans les aspects traditionnels de l'école romantique et post-romantique : le moment était venu d'essayer de rénover l'interprétation musicale en ayant recours à une nouvelle matière sonore. La musique ancienne, sans doute, se prêtait parfaitement à cette recherche. Pour signaler et pour mettre en relief leur objectif interprétatif, ces pionniers ont proposé de nouvelles règles et une nouvelle lecture des musiques anciennes. Ils ont considéré ces musiques comme appartenant à un monde autre, ayant ses particularités et ses codes, concernant les instruments et aussi l'approche musicale. Prendre cette direction, qui traite ce répertoire prioritairement dans son rapport intime avec le passé et avec les éléments historiques, a éloigné progressivement l'interprétation de ce répertoire du champ de l'activité musicale traditionnelle et habituelle dans la première moitié du XX^e siècle.

La musique ancienne, adoptée par les partisans de ces idées pionnières, fut intentionnellement isolée, non pas des scènes ou du concert, ni des maisons de disques,

mais du reste du monde musical. Les années soixante et soixante-dix, témoignent de l'existence d'une sorte de clivage idéologique, qui distingue, au sein du monde musical, les baroquistes de ceux n'adhérant pas à leur points de vue. C'est là à notre sens, que réside la grande différence entre la pratique et la vision de la musique d'autrefois aujourd'hui, et celles au XIX^e et au XVIII^e siècles. Aujourd'hui, autant pour la musique contemporaine que pour celle que nous disons ancienne, nous faisons souvent recours à une sorte de classification qui sépare le passé du présent d'une façon radicale. Il existe, de ce fait, une modification profonde du rapport à la musique. Nikolaus Harnoncourt nous en donne certaines explications dans son livre *Le discours musical*, en particulier dans le chapitre « La musique dans notre vie » : « la musique représente aujourd'hui une sorte de divertissement, de passe-temps. Elle est malheureusement réduite à son aspect purement esthétique et n'a comme rôle que de chatouiller les oreilles, avant même d'enflammer les émotions. Cette recherche du simple Beau, tout à fait en décalage avec l'essence même de la musique, est la cause d'un clivage persistant à la fois chez les musiciens entre eux, et entre le public et la musique en général.

« Aujourd'hui, la musique est devenue un simple ornement, qui permet de remplir des soirées vides en allant au concert ou à l'opéra, d'organiser des festivités publiques ou, chez soi, au moyen de la radio, de chasser ou de meubler le silence créé par la solitude [...] Cette modification radicale de la signification de la musique s'est opérée au cours des deux derniers siècles avec une rapidité croissante. Et elle s'est accompagnée d'un changement d'attitude vis-à-vis de la musique contemporaine et d'ailleurs de l'art en général. Depuis que la musique n'est plus au centre de notre vie, il en va tout autrement ; en tant qu'ornement, la musique doit en premier lieu être belle. Elle ne doit en aucun cas déranger, nous effrayer. À mon sens, ce retour à la musique ancienne [...] n'a pu se produire qu'à la faveur de toute une série de malentendus frappants. Nous n'avons plus usage que d'une belle musique, que le présent ne peut manifestement pas nous offrir. Or, une telle musique, uniquement belle, n'a jamais existé. »⁶⁵

Pour éclaircir cette mutation et cette modification du rapport entre l'homme moderne et l'œuvre du passé, nous proposons d'évoquer l'histoire du rapport à la musique du passé, pendant les trois derniers siècles.

4. Comment la musique du passé fut-elle considérée et pratiquée pendant trois siècles ?

4.1. Les classiques.

Vers le début du XVIII^e siècle, un nouvel esprit commence à apparaître dans toutes les branches du savoir. Émerge une forme d'esprit critique qui met en confrontation la tradition et la rénovation, la passion et la raison. Cet esprit oscillant entre les anciennes formules et les nouveaux concepts, va permettre progressivement le jaillissement d'une philosophie caractérisant toute une période de l'histoire : le siècle des Lumières. La musique était effectivement l'un des véhicules de cette philosophie. Le langage et l'expression musicale connurent à leur tour la dualité de cet affrontement entre « ancien » et « moderne », nécessaire à la création d'une nouvelle identité.

⁶⁵ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, op. cit., p. 9-10.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous l'influence de la philosophie et grâce à l'apparition de *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert publiée à partir de 1751, l'esprit rationnel, le raisonnement vont être chargés de trouver une forme de cohérence et d'homogénéisation du savoir, fondée sur un système de pensée organique. Toute sorte de manifestation intellectuelle va être concernée par cette réorganisation, même les rapports sociaux et les idées politiques. La vie urbaine artistique commence à se ranimer, le public s'élargit et la musique ne reste plus enfermée dans les anciens cadres qu'étaient la cour, les salons et les cercles privés. Elle va faire l'objet d'un mouvement de décentralisation qui la placera aussi au sein du cadre des concerts à caractère public.

Après une période d'incohérence stylistique qui va selon Charles Rosen de 1755 à 1775,⁶⁶ la musique semble en proie à une grande instabilité due à l'émergence d'une nouvelle sensibilité tonale et à un nouveau regard porté sur l'organisation de la forme. Vers la fin du XVIII^e siècle, la consolidation du langage est accomplie. Les compositeurs dotés du talent et d'une grande conscience stylistique vont introduire certains principes structurels engageant tout genre musical dans la recherche d'un nouveau langage moderne, cohérent, approprié à cette nouvelle période.

Dans cette période de bouleversement, de changements profonds sur tous les plans, quel était le rapport liant les compositeurs avec leurs ancêtres, à la lumière d'une nouvelle pensée ? Il semble que les compositeurs de la période classique n'hésitaient pas à s'appuyer sur les acquisitions de leurs prédécesseurs pour aller de l'avant. Cela se manifeste clairement dans le travail d'élaboration de la forme-sonate, pierre d'angle qui fonde la création de nouveaux genres musicaux. Cela s'applique aussi à la transformation d'autres formes et d'autres éléments, hérités de la période baroque, pour dessiner et confirmer ce que nous appelons le « style classique ». Cette recherche d'un nouveau style est expliquée par Charles Rosen :

« La création du style classique fut moins la réalisation d'un idéal que la réconciliation d'idéaux en conflit dans un équilibre optimum. L'expression dramatique, dans la mesure où elle se limite à traduire un sentiment ou à rendre un moment de crise dans une action théâtrale # en d'autres termes à un mouvement de danse fortement caractérisé # avait trouvé forme musicale dans le Baroque. Mais la fin du XVIII^e siècle eut d'autres exigences ; la simple expression du sentiment fut bientôt considérée comme insuffisamment dramatique [...] Le sentiment dramatique se vit remplacé par l'action dramatique[...] Il ne suffit plus, pour un menuet, d'avoir un caractère propre. De tous les menuets de Bach, aucun ne ressemble à un autre, alors que ceux de Haydn sont parfois si proches qu'on arrive presque à les confondre. Pourtant, tous ceux de Bach se déroulent sans heurts, de façon presque uniforme : flux régulier qui chez Haydn se transforme en une série d'événements articulés- d'événements dramatiques qui, parfois, vont même jusqu'à surprendre, jusqu'à causer un choc. »⁶⁷

Le mouvement classique, qui découle de la période baroque, malgré un rapport conflictuel, a su exploiter les données du Baroque pour créer à travers une recherche d'ordre dramatique de nouveaux éléments pour un nouveau langage. Pour les classiques, le rapport avec les œuvres du passé, et particulièrement celles du Baroque était donc à la fois un rapport de

⁶⁶ ROSEN, Charles, *Le style classique*, Gallimard, Paris, 1978, p. 51.

⁶⁷ ROSEN, Charles, *Le style classique*, op. cit., p. 50-51.

conflit et de continuité, mais il reste avant toute chose un rapport référentiel. En dépit de tout le travail effectué par les classiques sur la modification de la forme et du contenu, l'œuvre antérieure restait pour eux un point de repère, et elle jouait un rôle d'indicateur d'une profonde mutation de la pensée musicale. « Pour rapprocher du passé le « devenir », il faut dire que le passé a engendré le présent. Prophéties effroyables, vous êtes devenues « terrestres » et avez été sauvées par la poésie et par votre signification. »⁶⁸

Dans cette époque de mouvement, la recherche d'un véritable nouveau discours dont la musique avait certainement besoin, la création, le fait de dépasser, de casser des cadres et de proposer de nouvelles formules, tout cela occupait la scène musicale. La plus grande place était donnée à la musique moderne, c'était une priorité dans un moment où le nouvel esprit, la nouvelle philosophie des Lumières irradiait partout avec une très grande force. Le public était avide de suivre les nouveautés des compositeurs de son époque. La musique d'autrefois était pratiquée, appréciée, mais elle était tout simplement « démodée », et on se consacrait plutôt à l'application de nouvelles pratiques et de nouveaux concepts.

« ...Vers le milieu du XVIII^e siècle, par exemple, on trouvait les compositions du début du siècle désespérément démodées, même si on reconnaissait leur valeur en tant que telle. On est sans cesse surpris par l'enthousiasme avec lequel, autrefois, on appréciait les compositions contemporaines comme des exploits inédits. La musique ancienne n'était considérée que comme une étape préparatoire, dans le meilleur cas comme un objet d'étude ; ou encore, en certaines rares occasions, elle était arrangée pour quelques exécutions particulières. Lors des rares exécutions de musique ancienne – au XVIII^e siècle par exemple – on estimait qu'une certaine modernisation était absolument indispensable. »⁶⁹

Le rapport à la musique en général et à la musique d'autrefois en particulier semble avoir été alors un rapport de logique. Dans un monde où l'activité musicale était en effervescence, on a établi une hiérarchie : la musique moderne d'abord, et ensuite la musique antérieure, qui occupe une place naturellement moins considérable : attitude qui reflète la réelle osmose existant entre la musique, son environnement et son temps. « Le concert doit consister en deux parties : première partie : nouvelle symphonie ; deuxième partie : une cantate. »⁷⁰

Il nous semble que ce qui a rendu ce rapport encore plus naturel et moins complexe, c'est le fait que le fossé historique était moins important qu'aujourd'hui. Il y avait une filiation descendant directement de Haendel ou de Bach. Les traditions d'interprétation ont été conservées pour un temps, et l'on ne doit pas oublier que les instruments ne subissaient pas encore à l'époque, surtout dans la première partie du XVIII^e siècle, les grandes transformations qui ont plus tard modifié totalement le rapport au timbre et à la sonorité.

L'œuvre antérieure au XVIII^e siècle avait une valeur pédagogique très importante, elle était un objet de réflexion essentiel. Les grands compositeurs ne pouvaient pas s'en passer, les œuvres antérieures étaient, indépendamment de leur valeur musicale, des exercices de style indispensables.

⁶⁸ BEETHOVEN, Ludwig, van, *Carnets intimes*, Corrêa, 1936, pour la trad. française, Kubié, M.V, Paris Buchet/Chastel, 1970, p. 32.

⁶⁹ HARNONCOURT, Nikolaus, *op. cit.*, p. 14-15.

⁷⁰ BEETHOVEN, Ludwig, van, *Carnets intimes*, *op. cit.*, p. 52.

Voici ce qu'on peut lire dans le *Magazine Musical de Cramer* à propos de la composition de *Neuf variations pour clavecin en ut mineur sur une marche de Dressler* par Beethoven, en 1783 : « Louis Van Beethoven, fils du ténoriste ci-dessus nommé, jeune garçon de 11 ans, doué des plus rares dispositions. Il joue du pianoforte avec un talent remarquable, il déchiffre fort bien, et en un mot il joue couramment le Clavier bien tempéré de Sébastien Bach, ouvrage auquel l'a initié M. Neefe. Quiconque connaît cette collection de préludes et de fugues dans tous les tons. Oeuvre de science qu'il faut avoir pour le jouer. M. Neefe l'a aussi poussé dans l'étude sérieuse du contrepoint, autant que ses occupations le lui ont permis, maintenant il l'exerce à la composition ... »⁷¹

Le fait de pouvoir comprendre, interpréter et assimiler les œuvres des grands compositeurs baroques n'était ainsi qu'une preuve de la grande maîtrise et de la connaissance du musicien en tant qu'interprète ou compositeur. Joseph Haydn fut l'un des compositeurs les plus intéressés par l'héritage du passé : « Son style prend en effet racine dans le baroque d'Autriche et d'Allemagne du sud, auquel l'opéra buffa italien venait s'ajouter dans un curieux mélange de styles : ce mélange du baroque et du pré-classicisme est typique dans la musique autrichienne vers 1750. D'un côté, nous avons une messe fortement baroque; La *Missa brevis* en *fa*, de l'autre la gaieté fraîche, un peu primitive de la Sérénade viennoise populaire[...]. Les trois symphonies descriptives de 1761 (le matin, le midi, le soir n°6-8) sont des *concerti grossi* plus que des symphonies ; mais il y a beaucoup d'autres œuvres de la même période comme la n°9 (1762) qui sont d'un esprit absolument opposé au baroque ...»⁷²

Joseph Haydn a montré également un grand respect pour les successeurs de J.S. Bach, à l'égard par exemple de son fils Carl Philipp, dont il étudia les ouvrages avec profit, ce qui marqua ses œuvres de jeunesse et même le reste de ses compositions :

« Haydn osa entrer dans une librairie pour y demander un bon traité théorique. La librairie lui indique les écrits de Carl Philipp Emanuel Bach comme les plus récents et les meilleurs. Haydn voulut les voir et se persuader lui-même, il commença à lire, comprit, trouva ce qu'il cherchait, paya le livre et l'emporta ravi. Ses œuvres de jeunesse datant de cette époque montrent déjà que Haydn essaya de faire siens les principes de Bach et qu'il les étudia sans relâche. Il écrivit dans sa dix-neuvième année des quatuors qui le firent connaître des amateurs de musique comme génie solide. Il se procura par la suite les écrits ultérieurs de Bach. À son avis, les écrits de Bach constituent le traité le meilleur, le plus sérieux et le plus utile jamais paru. »⁷³ 0

Sans qu'il soit nécessaire d'insister sur l'aspect pédagogique de ces œuvres, on comprend que le déroulement naturel du passage entre un langage et un autre se manifestait à travers cette dualité de rapport, entre continuité et affrontement. Le Baroque n'était qu'un terrain fertile, du point de vue de la matière, de la technique et de la valeur esthétique.

Pour Mozart, l'œuvre antérieure représenta non seulement une source référentielle mais aussi une découverte d'une grande importance. Même si la démarche de Mozart tendait toujours à la nouveauté et même si elle résistait aux formules anciennes, la musique du passé était, certes, porteuse de fruits qui ont marqué tout de même un grand nombre de

⁷¹ MASSIN, Jean et Brigitte, *Ludwig Van Beethoven*, Le club français du livre et librairie Arthème Fayard, 1967, p. 19-20.

⁷² MICHEL F., LESURE F. & FEDOROV V., *Encyclopédie de la musique*, Tome II, Fasquelle, Paris, 1959, p. 445.

⁷³ 0 VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1988. p. 51

ses compositions : « Le 20 avril 1782, Mozart écrit à sa sœur qu'il a fait la connaissance du baron Gottfried Van Swieten [...]. Il avait rapporté les partitions des oratorios de Haendel, les œuvres imprimées de Bach, une copie du *Clavier bien tempéré* et d'autres ouvrages du grand Cantor. Il prêta tout cela à Mozart qui y découvrit avec ravissement l'ancien style dont, jusqu'à cette date, le message lui était demeuré à peu près indéchiffrable. Sans plus tarder, il écrit un prélude et fugue en *ut* majeur (K.394). D'autres fugues suivront qui demeurent souvent inachevées[...] Il transcrira également pour cordes une dizaine de fugue de Bach, plus tard en 1789-90 il réorchestra à la manière moderne quatre oratorios de Haendel... »^{74 1}

Mais la musique antérieure à l'époque baroque était cependant mal connue à l'époque. Les sources étaient très rares et très difficiles d'accès, notamment la lecture des anciens manuscrits. « À de rares exceptions près, la musique savante des générations passées n'a guère suscité d'intérêt avant la fin du XVIII^e siècle [...] La musique ancienne n'était presque jamais retranscrite en notation moderne, et ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que Martini, en Italie, transcrivit des pièces de la Renaissance pour donner des exemples de contrepoint... »^{75 2}

Les auteurs qui écrivaient sur la musique n'étaient pas de véritables « professionnels » de la musique, mais plutôt des historiens dotés de certaines connaissances générales et d'une grande faculté d'écriture et de critique. « Les historiens de la musique du XVIII^e siècle veulent établir une pédagogie claire de l'histoire des passions parce qu'ils sont formés dans des milieux où son rôle est fondamental, en particulier dans les milieux ecclésiastiques et académiques, et qu'ils veulent transmettre un message structuré. »^{76 3}

Il y avait certes, comme dans toute époque, des intéressés par la musique du passé. Les « historiens » et certains libraires ont essayé de redécouvrir la musique du Moyen-Âge et de la Renaissance et de la faire revivre à travers des anthologies. Mais leurs essais restaient subjectifs et très fragmentaires, surtout que les tentatives d'écrire l'histoire de ces musiques, se reposaient sur la connaissance théorique, plutôt que celle du répertoire, étant donné que les traités commencèrent à être édités bien avant les partitions. Parmi ces historiens nous pouvons citer en Angleterre, les noms de John Hawkins et de Charles Burney qui publia entre 1776-1789 *A General History of Music*, ainsi John Pepusch (1666-1752) qui fonda The Academy of Ancient Music. En Allemagne figure le nom de Carl Friedrich Zelter (1758-1832) qui fonda plus tard, vers 1823, l'Institut royal pour la musique sacrée. À Vienne, citons les noms de Gottfried Van Swieten (1733-1803), ami de Mozart et de Beethoven, ainsi Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), qui organisa chez lui des concerts de la musique vocale du XVI^e au XVIII^e siècle et apparaît comme le véritable fondateur de la musicologie autrichienne au début du XIX^e siècle. En France, les travaux de Pierre-Jean Burette (1665-1747) sur la musique des Grecs, ceux de Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794) et ceux de Jean-François Le Sueur (1760-1837), (*Suite de l'Essai sur la musique sacrée*, en 1787), témoignent d'un véritable intérêt pour la musique du passé. En Italie, dans la même période, Giovanni Battista Martini (1706-1784), publie une *Histoire de*

^{74 1} MICHEL F., LESURE F. & FEDOROV V., *Encyclopédie de la musique*, Tome III, Fasquelle, Paris, 1961, p. 251.

^{75 2} BENT, Margaret, « Éditions critiques des musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance », in : *Musique, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Tome II, Arles, Actes Sud, 2004, p. 988.

^{76 3} LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Armand colin, Paris, 2005, p. 22.

la musique, et une anthologie de « *stile antico* » dont il use dans son enseignement pour transcrire des pièces de la Renaissance.

En ce qui concerne la pratique, dans un pays comme l'Angleterre où la tradition était d'un grand poids, la musique du passé était toujours présente sous la forme de la polyphonie vocale, des madrigaux élisabéthains et de quelques pièces du répertoire de Tallis et de Byrd. Certaines institutions continuaient à préserver la tradition, en organisant des concerts où étaient programmées des œuvres antérieures. The Academy of Ancient Music, The Crown and Anchor Concert ou The Madrigal Society, avaient pour but de cultiver une sorte de divertissement et de loisir musical plus qu'un investissement sérieux dans une recherche savante sur la musique du passé. « Certes, quelques vieux répertoires n'ont jamais disparu : les madrigaux anglais survécurent grâce aux anthologies de pièces chorales polyphoniques à usage récréatif (*catch et glee*), et la musique d'église de l'Après-Réforme continua d'être jouée. Mais les bases d'une compréhension des styles, préalable obligé d'une édition respectueuse et d'un jugement sensé, faisaient défaut. »^{77 4}

Les œuvres antérieures au classicisme ne cessaient pas d'être présentes sous différentes formes, mais cette présence restait limitée, l'activité étant dominée par une nouvelle pratique de la musique. Le développement du « style classique », imposa symphonies, musique de chambre et concertos. À l'apogée de la période, Beethoven fit triompher cette « force classique » à travers ses sonates et ses symphonies au service de la pensée, et il n'est pas étonnant de constater que le répertoire ancien, face à la force des Lumières, recule encore plus et trouve de moins en moins sa place au sein de l'activité musicale. Les œuvres antérieures se perdirent alors pour un certain temps.

4.2. Les romantiques et la redécouverte du trésor ancien.

Le malaise que l'homme romantique a profondément ressenti face aux contraintes sociales et aux règles anciennes, organisant la société selon les valeurs bourgeoises du XVIII^e siècle, n'a fait que nourrir sa recherche d'une forme de détachement vis à vis de toute sorte de hiérarchie, son espérance d'un monde dans lequel l'« individu » trouve sa place et joue son rôle suprême. Ce malaise, qu'on a pu nommer « le mal du siècle », est dû à un profond sentiment d'injustice, à la prise de conscience de l'état cloisonné d'un monde qui souffre du poids de la Raison, et de la domination d'un ordre rigide poussant poètes, philosophes et artistes à la révolte.

La libération était le fond de la recherche romantique : la libération vis à vis d'un ordre social, politique, philosophique qui contraignait fortement les esprits. À partir de la fin du XVIII^e siècle, le « *Sturm und Drang* », les idées de Johann Gottfried Herder (1744-1803), de Johann Georg Hamann (1730-1788) et de Friedrich Schiller (1759-1805), portent les prémices du romantisme. Plus tard, dans la première décennie du XIX^e siècle, les fondements esthétiques et philosophiques du mouvement romantique sont fixés. Il s'agit d'un véritable bouleversement des principes de la pensée du siècle des Lumières ; E.T.Hoffmann (1776-1822), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Jean-Paul Richter (1763-1825), vont exposer la nouvelle pensée du XIX^e siècle : contre le dogme de la Raison, les romantiques vont à la recherche de l'irrationnel, du fantastique, du sentiment, dans une quête de la valorisation du « moi », de la libération de l'individu dans un idéal d'égalité – que Beethoven avait été l'un des premiers à formuler – de passion de la nature, mais aussi de refuge dans l'obscur accompagné de la tentation de toucher à l'infini, à l'ineffable.

^{77 4} BENT, Margaret, « Éditions critiques des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance », *op. cit.*, p. 988.

La musique était sans aucun doute un véhicule essentiel de la philosophie romantique : de façon désormais subjective et très personnelle, le compositeur romantique libère le thème musical de son aspect fonctionnel pour le transformer en une idée, en une matière à travers laquelle il exprime les tréfonds de son âme, de ses propres interrogations, ce qui favorise la libération de la forme et sa modulation selon cette idée. La symétrie et l'homogénéité caractérisant la pensée musicale du XVIII^e siècle, cède la place à des attitudes de plus en plus diverses. Même le rapport avec le public, prend une autre tournure ; le compositeur romantique ne répond plus seulement aux commandes de tel ou tel personnage, mais il s'adresse directement au public, et dans le sens le plus large du terme, à toute l'« humanité ».

La musique du passé semble faire partie de la quête romantique à travers un désir insistant d'exploration des terrains inédits, lointains. La recherche du fantastique, de la pureté de la pensée, trouvait des fortes correspondances avec les musiques des siècles révolus. Le rapport que les romantiques ont tissé avec la musique du passé, était à l'image de la complexité, voire du paradoxe qui caractérisait leur mouvement.

Il serait illusoire de chercher à développer les aspects caractéristiques du romantisme musical de façon approfondie au sein de notre recherche. Or, signaler quelques-uns, pourrait nous être utile pour comprendre la nature du rapport romantique avec le passé, et pour saisir les raisons multiples et profondes qui ont constitué l'intérêt grandissant pour les œuvres anciennes au cours du XIX^e siècle.

4.2.1 Caractères généraux.

- Les romantiques se veulent universels, mais nous pouvons aussi dire que l'évolution de la musique romantique s'accomplit au sein de courants nationalistes. Les compositeurs romantiques étaient les premiers à vouloir développer un langage propre à leur nation. On peut à cet égard penser aussi bien à Weber ou Wagner, deux figures allemandes, qu'à Berlioz, profondément français, à l'italien Rossini ou au russe Tchaïkovski.
- Dans le même courant et au sein de la même pensée nous retrouvons une très grande divergence concernant l'usage de la matière, de l'aspect sonore, de la structuration de la forme et du traitement orchestral. La philosophie romantique, nonobstant l'impacte de ses grandes idées, a engendré tout de même une grande diversité de tendances que nous pouvons remarquer en constatant les différences qui distinguent la recherche de Brahms de celle de Wagner, ou de celle du Franz Liszt. « Chez Wagner, l'accent était mis sur le drame musical ; l'opéra était pour lui la mesure de toutes choses. Liszt commença comme virtuose ; par la suite, il s'intéressa davantage à la composition et écrivit de la musique descriptive, dans laquelle la forme musicale était influencée par un contenu poétique [...] »^{78 5}. Tandis que l'orchestration de Brahms : « Est tempérée et austère, et bien éloignée de l'éclatante splendeur que l'on trouve dans les compositions de Berlioz ou de Wagner. »^{79 6}
- Malgré le caractère indépendant de la philosophie romantique, les compositeurs romantiques oscillaient entre l'invention de nouvelles formes et l'attachement aux formes anciennes : Brahms avec un travail d'élaboration rappelant Bach ou Beethoven. Schumann avec un emploi plus original. Mendelssohn avec une attitude musicale dépeinte de la rigueur classique et Wagner qui va libérer complètement la forme avec un usage tonal complètement audacieux. « Tout comme Wagner, Liszt

possédait un grand talent littéraire ; tous deux le mirent au service de leurs idées, dont les principes étaient : « Loin du passé » et « réforme ». On ne retrouve aucun de ces traits chez Brahms. »⁸⁰ 7

L'attitude variable par rapport aux œuvres du passé, est une autre caractéristique de cette contradiction romantique. Prenons des exemples très significatifs : Schumann considérait les préludes et les fugues du *Clavier bien tempéré* comme son pain quotidien, Mendelssohn vénérât l'œuvre du Cantor et, suite à sa redécouverte de *La Passion selon St Matthieu*, il la donna en concert, en ajoutant même quelques modifications, signe de son estime. Pour Wagner en revanche, la question du passé ne se posait pas ainsi dans sa quête d'innovation, et Berlioz avait, semble-t-il, beaucoup moins de sympathie à l'égard des œuvres et des compositeurs du passé.

« Le romantisme musical, c'est à dire en fait le XIX^e siècle, nous apparaît donc peuplé d'une galerie de types plus variés et aux profils plus tranchés que ceux de tous les siècles précédents, d'où la difficulté accrue de tracer nettement la courbe de son évolution. »⁸¹

⁸. Les influences multiples, les différentes tendances, les paradoxes régissant l'attitude romantique pourraient rendre complexe notre étude du rapport au passé. Mais pour plus de commodité, nous allons étudier ce rapport sous deux angles : d'une part, le rapport entre le compositeur romantique et l'œuvre ancienne, rapport qui apparaît très personnel, et d'autre part, le rapport des individus et des institutions avec la musique ancienne, constitué et modulé sous l'influence des recherches musicologiques ou des mouvements politiques et sociaux, et qui nous semble complètement différent.

4.2.2 La musique du passé et la recherche romantique de la transcendance.

Nous ne pouvons pas ignorer que les premiers romantiques aient eu un lien particulier avec le passé, au-delà du regard historique ou archéologique. Toujours fondé sur le sentiment, le retour vers une histoire lointaine, jusqu'à l'Antiquité, était porté par une grande nostalgie, par une fascination, par l'émerveillement et le désir d'explorer un univers intact, comme sacré. L'Antiquité n'était pas pour les romantiques un simple moment de l'histoire, elle n'était pas non plus un champ d'étude, mais un terrain fertile pour le rêve et les fantasmes, un monde du commencement, un monde les contradictions se côtoyaient.

« Cette Antiquité idéale qui, tout à la foi, désigne un moment historique et un état de l'homme, par-delà les âges et les continents est donc bien à comprendre comme un « lieu mythique », où l'on veut croire que se trouvera l'alliance de ce que la décadence des mœurs, la perte du vertu ; les abus du pouvoir, présentent comme contradictoire : l'union du primitif et du policé, de l'héroïsme et de l'idylle, de la volonté et de la nostalgie, des ténèbres et de la nuit, de la Nature et de la Raison. »⁸² 9

La confrontation des romantiques avec l'œuvre d'art du passé leur procurait en permanence un sentiment de désarroi, d'éblouissement menant vers le rêve, vers la délivrance d'un contact premier avec la Nature.

« On comprendra aisément que l'« Antiquité » rêvée par Rousseau, Diderot, puis David, n'est point celle dont on exigeait jusque-là la stricte imitation mais un

⁸¹ ⁸ EINSTEIN, Alfred, *La musique Romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p. 27.

⁸² ⁹ LE BRIS, Michel, *Le Défi romantique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 84-85.

continent nouveau, une terre vierge encore de la corruption des pouvoirs et de l'usure du temps, le lieu rêvé d'une table rase et d'un recommencement où la culture, la morale, la loi, se révéleraient, dans la fraîcheur de leurs premiers élans, comme des productions de la nature... »^{83 0}

Dans cette profond envie de retour aux origines, l'œuvre du passé a joué son rôle à bien des égards ; à côté de son rôle éternellement didactique, elle représentait une source vive d'inspiration due tantôt à sa fraîcheur, à son ancienneté, à son caractère initiateur, tantôt à sa dimension spirituelle et à son souffle mystique et tantôt à la maîtrise incomparable, dont elle témoignait, surtout s'agissant de l'œuvre d'une figure comme J.S. Bach . Mais cette influence que la musique du passé a pu exercer sur les compositions romantiques, restait toujours comprise dans le langage du XIX^e siècle, et plus précisément celui du compositeur. L'emploi de références historiques et l'usage nostalgique et admiratif de quelques éléments anciens, même s'il paraît évident comme dans les préludes et fugues de Mendelssohn ou les pages du style fugué de Brahms, se manifestait constamment à travers le regard du XIX^e siècle. Les compositeurs exploitaient des éléments historiques afin de les mettre au service de leur pensée romantique, de la pensée propre à leur époque.

Cependant, le rôle de l'œuvre du passé ne s'arrêtait pas là : les compositeurs romantiques cherchaient à travers ces œuvres une filiation, une tradition, une pensée qui aille aux confins d'une intuition religieuse, celle que l'on peut ressentir de façon intime dans quelques œuvres de Schubert, de Weber, de Brahms, ou de façon plus extériorisée dans les œuvres de Liszt, qui « prône la création d'une musique nouvelle unissant la musique mélodique italienne, la musique harmonique allemande et la musique religieuse en une seule musique [...] et se fait le champion de la transformation du passé, de la saisie du passé mené dans un mouvement moderne. »^{84 1}

La musique du passé, celle du Moyen-Âge ou de la Renaissance, suscitait sans doute l'intérêt des romantiques dans le sens où elle rejoignait l'idée d'une musique « pure » touchant à leur idéal d'absolu, d'où la musique tire profondeur, pureté et mystère. Le retour à la musique du passé, au sentiment religieux émanant des chants grégoriens et palestriniens reformulait la quête romantique qui tendait à donner à la musique instrumentale sa dimension intérieure et spirituelle. Ce lien établi avec la musique antérieure alla même jusqu'à la rencontre avec la dimension religieuse.

« D'une certaine façon, l'amour de l'art est une sorte de religion de substitution, un refuge de la transcendance. Compris comme une passion dont l'enthousiasme serait le langage propre, le sentiment religieux est laïcisé. Simultanément la musique est investie d'une dimension sacrée, spiritualisée. Elle est conçue comme un médium entre l'humain et le divin. »^{85 2}

On peut dire que la quête romantique, dans le domaine de la musique du passé, était au fond très progressiste, car elle ne cherchait pas à revisiter l'histoire des œuvres pour les ressusciter dans leur contexte historique. Le cheminement vers le passé n'était que le reflet d'un désir de transcendance de l'œuvre d'art, à travers un sentiment religieux habité par l'idéal romantique. Et si le chant grégorien, ainsi la musique de Palestrina, figure

^{83 0} *Ibid.*, p. 83.

^{84 1} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 68.

^{85 2} *Ibid.*, p. 68.

musicale légendaire, ont pu bénéficier durant la deuxième moitié du XIX^e siècle d'un large enthousiasme qui évita sa perte, la démarche romantique était cependant loin d'être une démarche conservatrice, mais bien plutôt une démarche à la fois protectrice et extrêmement moderne.

Le retour à la musique du passé, à la lumière de la religion n'avait seulement pour rôle de réveiller le sentiment du divin, mais d'introduire également une dimension profondément humaine dans l'œuvre moderne, comme le retour à l'histoire n'était qu'un moyen pour refaire, pour ressaisir et pour dépasser l'histoire.

4.2.3 Musique du passé et appartenance.

En se tournant vers les chants populaires, qui sont selon Herder les « Archives du peuple, trésor de sa science et de sa religion »^{86 3} et en les exploitant dans le cadre des ballades ou des romances, les artistes romantiques se montrent incontestablement très attachés à un passé lointain objet de leur nostalgie, nourrissant aussi leur sentiment d'appartenance à une nation. Le nationalisme montant au XIX^e siècle trouva dans la musique du passé un terrain fertile pour son éclosion : « L'utilisation de la *Volksmusik* par la musique savante n'est pas une nouveauté au XIX^e siècle [...] La nouveauté consiste, dans la seconde moitié du siècle, à attribuer à ces musiques une ethnicité marquée. Cela va de pair avec une esthétique de la simplicité et une valorisation du primitif... »^{87 4}

Einstein attribue cet intérêt à une sorte d'attachement d'ordre émotionnel : « Cet attachement du Romantisme au chant populaire est de nature sentimentale : il s'y mêle des résonances émotionnelles inconnues aux siècles antérieurs et qui confèrent à la musique de l'époque romantique une fonction absolument nouvelle. Elle devient en même temps un calmant et un stimulant. Elle exige davantage de l'auditeur qu'autrefois et l'auditeur, lui aussi, exige d'elle davantage et autre chose. »^{88 5}

Mais le retour vers le passé à travers les chants populaires, et la musique folklorique reflète également un attachement plus concret à un peuple, à une communauté, :

« C'était une manifestation de nationalisme romantique autant qu'une rébellion contre les formes rigides du classicisme académique. »^{89 6}

Allemands et anglais vont ressusciter le patrimoine nordique pour ressusciter une identité qui leur soit propre, face à la domination française et gréco-romaine. Les Français à leur tour vont partir à la recherche d'un passé celtique ; la redécouverte de la musique populaire locale affirmait l'importance de la question de l'appartenance nationale, surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans les œuvres de maints compositeurs romantiques, cet accent se montre d'une évidence touchante, par exemple celles de Brahms, Schumann, Chopin, ou Dvorak...

^{86 3} HERDER, J.G., *Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst* (1777), in : THIESSE, Anne-Marie., *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, p.39.

^{87 4} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p.144-145.

^{88 5} EINSTEIN, Alfred, *op. cit.*, p. 55.

^{89 6} ROSEN, Charles, *La génération romantique, Chopin, Schumann, Liszt et leur contemporain*, Paris, Gallimard, 2002, p. 517.

Ce retour à la musique du patrimoine rejoint naturellement la recherche d'une légitimité pour une nouvelle vision de la religion. Le chemin menant à l'exploration du folklore et des éléments populaires en croise un autre, qui cherche dans les chants grégoriens et la musique sacrée à renouer avec une forme d'ancienneté religieuse et musicale. Les liens existant entre les deux recherches paraissent incontestables : « La musique nationale fait également office de religion de substitution, liée à la laïcisation de la culture. Dans son culte de l'unanimité, et dans ses rituels, elle emprunte à la fois au modèle liturgique et au modèle militaire. La légitimité esthétique, donnée par la masse, amène à valoriser notamment le chant grégorien où l'on trouve à la fois le modèle d'expressivité d'une musique chantée à l'unisson et un modèle d'universalité, lié à son ancienneté. »^{90 7}

Donc, ce rapport que nous pouvons qualifier de complexe ou problématique, dévoile son identité à bien des égards : la musique du passé vient rejoindre l'utopie romantique d'un monde pur et lointain, elle s'intègre à la recherche mystique d'une nouvelle forme de religiosité. Mais ce n'est pas tout : elle joue son rôle pour réveiller un sentiment patriotique revendiquant le caractère national de la musique et des arts. Par ailleurs, il faut noter un autre élément qui au développement de l'intérêt porté aux œuvres du Moyen-Âge et à celles de l'époque baroque : c'est l'opposition des principes romantiques à tous les principes rationalistes du siècle des Lumières.

« Cette résurrection d'un lointain passé s'explique par la prédilection sentimentale dont est alors l'objet tout ce qui se pare d'un caractère médiéval ou s'auréole du prestige de l'éloignement et du charme de la délicatesse. Mais elle revêt aussi – surtout en ce qui concerne la musique religieuse allemande – l'allure d'une protestation contre le caractère prétendument profane des messes composées par les trois grands maîtres viennois et, du côté protestant, contre la platitude et le rationalisme avec lesquels on prétendait agrémenter l'office. »^{91 8}

Les retrouvailles avec le passé n'étaient donc qu'un rassemblement de divers éléments constitutifs de la quête romantique, durant tout le XIX^e siècle. À travers ce rapport, nous pouvons même dessiner un tableau de ce mouvement : par le retour au passé, les romantiques faisaient l'éloge du rêve, de l'absolu, de la patrie, des origines, de la filiation et de la religion.

Ces différentes facettes, qui caractérisent le rapport romantique avec l'œuvre du passé, ou bien ces différents niveaux, à travers lesquels le musicien romantique a pu construire son lien avec passé, montrent l'importance de l'œuvre ancienne en tant que source d'inspiration, en tant que révélateur de la recherche des origines, et même de l'authenticité.

Ainsi, nous pouvons dire que les romantiques furent les premiers à renouer réellement avec la musique du passé, en essayant de la faire revivre et en l'aidant à prendre sa place dans un contexte musical. À travers leurs compositions ou bien à travers leur pratique, les romantiques ont su rétablir la musique du passé dans le moment présent, pour qu'elle accède à une existence désormais éternelle.

4.2.4 Le rapport entre les compositeurs romantiques et l'œuvre du passé.

^{90 7} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p.145.

^{91 8} *ibid.*, p. 61.

Notre propos n'est pas de parler de l'influence de la musique du passé sur la production des compositeurs romantiques durant tout le XIX^e siècle. Dans le cadre de notre étude, nous nous limiterons à exposer brièvement quelques manifestations de cette influence sur quelques grandes figures du romantisme musical.

Poussés par une grande admiration pour l'art de J.S. Bach, des compositeurs comme Schubert, Schumann ou Brahms, ont ressenti le besoin d'approfondir et d'enrichir leur style à travers ses compositions. Les œuvres inspirées de l'art de Bach ne pouvaient refléter que la vénération que les compositeurs romantiques avaient pour ce dernier.

« La façon dont Bach fait émerger les voix l'une après l'autre de la masse sonore devait avoir une influence déterminante sur les romantiques, Schumann et Chopin en particulier. »⁹² 9

Schumann ne manquait aucune occasion pour écouter les œuvres de Bach, et il considérait l'œuvre du Cantor comme son pain quotidien ; il eut recours aux œuvres de Bach pour découvrir de nouveaux horizons et pour élargir sa connaissance du contrepoint. Ses œuvres se révèlent habitées par l'esprit romantique, mais l'influence de J.S. Bach, que nous pouvons constater à travers ses *Préludes en forme de canon pour piano à pédalier*, op.56, ses *Quatre fugues*, op.72, ses *Sept pièces en forme de fuguette* op.126, montre que son rapport avec l'œuvre du passé ne concernait pas la dimension historique de l'œuvre : ce n'était pas un simple rapport de référence, c'était aussi un rapport de forces ; l'art baroque, mais surtout l'art de J.S. Bach, avait pour les romantiques allemands une signification qui va au-delà de la forme pour toucher à l'expression du sublime, de l'absolu .

Des œuvres comme les *Six préludes et fugues* op.35, les oratorios de *Paulus, Elias* ou *Christus* de Mendelssohn, reflètent également un profond attachement à une filiation découlant de l'art de Bach ou de Haendel. Liszt à son tour montra son intérêt pour l'œuvre de Bach, à travers un regard profondément religieux ; il écrivit plusieurs œuvres inspirées des thèmes de ce dernier, et lui rendit hommage à plusieurs reprises, comme dans ses *Préludes et fugues sur le nom de Bach*, pour orgue ou dans diverses transcriptions de son oeuvre. En soulignant le caractère mystique de Bach, Liszt allait à la recherche de toute musique religieuse, cela fut pour lui une importante source d'inspiration. Chopin à son tour a su utiliser certaines données de la musique de Bach, alliées à certains éléments issus de l'opéra italien, au service de son désir d'expression. Nous pouvons repérer cette influence dans des œuvres comme *l'Étude en do dièse mineur*, op.25, n°7, ou bien le mouvement lent de la *Sonate pour piano en si mineur*, op.58. « Au cœur du style de Chopin, il y a un paradoxe : l'improbable combinaison d'une polyphonie richement chromatique s'appuyant sur une connaissance approfondie de Jean-Sébastien Bach et d'un sens de la mélodie allié à un art de soutenir la ligne mélodique directement issu de l'opéra italien. Or, le paradoxe n'est qu'apparent et on ne le ressent jamais comme tel à l'écoute de sa musique. Le style de Chopin réalise une synthèse parfaite de ces deux influences qui tirent l'une de l'autre une puissance expressive nouvelle. »⁹³ 0

Quant à Brahms, l'influence des œuvres du passé sur ses compositions et sur sa vie musicale, fut indéniable. Il était sans doute un des compositeurs romantiques les plus attachés et les plus fascinés par le patrimoine musical ancien : « Il est vrai que, dans ses mélodies audacieuses, ses harmonies compliquées, ses rythmes variées et ses expériences occasionnelles en matière de forme, on découvre de nombreux traits

⁹² 9 ROSEN, Charles, *La génération romantique*, op. cit., p. 24.

⁹³ 0 ROSEN, Charles, op. cit., p. 435.

annonçant l'avenir. Mais dans l'ensemble, Brahms se servait moins des libertés modernes que des contraintes auxquelles l'engageait son attachement aux principes du passé. Son intérêt pour les objets anciens allait beaucoup plus loin que chez n'importe lequel des autres grands maîtres de la musique. »⁹⁴ 1

Et ce n'est pas tout, Brahms posséda une grande collection de manuscrits anciens qui constitua sa bibliothèque musicale, citons, par exemple, le recueil des Chorales de J.S. Bach publié en 1765, ainsi un exemplaire manuscrit de *l'Art de la Fugue*, à côté de nombreux travaux musicologiques : « Il possédait les œuvres des plus grands musicologues, depuis Fux, Forkel et Mattheson jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans sa collection musicale, les grands maîtres du passé étaient représentés par de précieux manuscrits originaux, les premiers tirages de valeur et, souvent même, des éditions compètes. Il possédait des œuvres de tous les styles, du XVI^e au XVIII^e siècle, et avait même copié la plupart d'entre elles dans les bibliothèques publiques [...] il préparait de nombreuses révisions critiques et de nouvelles éditions d'œuvres anciennes – ce qui est un cas unique chez un artiste de son importance. »⁹⁵ 2 . Quelques autres partitions de valeur étaient également annotées et datées de sa main : « Un recueil d'Orlando de Lassus, la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina. Le *Slave Regina* de Rovetta et un *Gloria* de Palestrina. On a également retrouvé des esquisses de Brahms lui-même pour une messe *a cappella* d'une écriture canonique qui frappa beaucoup son ami Grimm. »⁹⁶ 3

Nous constatons que, pour chacun de ces compositeurs, la recherche tournée autour les œuvres du passé avait comme genèse une recherche personnelle. L'œuvre du passé était une source d'inspiration, certes, mais ce que le compositeur romantique tirait de cette œuvre ne consistait qu'en éléments enrichissant son propre langage, éléments élaborés et travaillés dans un sens bien défini. Le fondement du rapport avec l'œuvre du passé allait pour eux au-delà de la recherche historique, pour toucher à de nouveaux éléments constitutifs dans leur quête d'un langage.

4.2.5 La musique du passé dans la pratique et la conscience romantique.

Dans son article intitulé « Éditions critiques des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance », Margaret Bent écrit : « La musique ancienne était presque jamais retranscrite en notation moderne, et ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que Martini, en Italie, transcrivit des pièces de la Renaissance pour donner des exemples de contrepoint, et que les historiens de la musique Charles Burney et John Hawkins offrirent quelques exemples de musique ancienne dans les deux histoires de la musique rivales qu'ils publièrent simultanément en 1776. »⁹⁷ 4 . Cela peut probablement expliquer le caractère fragmentaire des tentatives qui tendaient dans la première moitié du XIX^e siècle à retrouver des liens avec la musique d'autrefois. Par ailleurs, malgré que certains répertoires continuèrent d'être joués comme les madrigaux anglais et la musique d'église de l'après-Réforme, une grande partie des œuvres du passé étaient encore vouée à l'oubli et « Les bases d'une compréhension

⁹⁴ 1 GEIRINGER, Karl, *Brahms sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 287.

⁹⁵ 2 *Ibid.*, p. 287.

⁹⁶ 3 ROSTAND, Claude, *Johannes Brahms*, Paris, Arthème Fayard, 1978, p. 172.

⁹⁷ 4 BENT, Margaret, « Editions critiques des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance », *op. cit.*, p. 988.

des styles, préalable obligé d'une édition respectueuse et d'un jugement sensé, faisaient défaut. »^{98 5}

Dans son article intitulé « Rameau à Paris au XIX^e siècle », Danièle Pistone fait le constat de cette absence de connaissance au début du XIX^e siècle, même en ce qui concerne les œuvres des compositeurs les plus vénérés en France :

« S'il est vrai que le Dardanus chanté au début des années 1800 avait pour auteur Sacchini et non Rameau, s'il était alors inconcevable de chercher à présenter au public un ouvrage scénique de ce dernier sans d'importantes retouches, voire de complets remaniements, si les musiciens de la première moitié du XIX^e siècle n'entendirent sans doute pas grand-chose de son œuvre, son nom était cependant fort loin d'être tombé dans l'oubli. »^{99 6}

On comprend donc qu'au début du XIX^e siècle, la pratique du répertoire ancien (mises à part quelques œuvres qui persistaient dans la tradition et dans quelques manifestations religieuses, ou bien dans de rares concerts « historiques »), n'était pas encore d'actualité. Et si les compositeurs romantiques ont pu tirer profit des œuvres qui étaient à portée de leur main ou bien de découvertes faisant suite à des initiatives personnelles, l'exécution de la musique du passé demeurait, en ce début de siècle relativement rare, dépeinte d'une certaine méconnaissance. Mais, cette pratique, renforcée ensuite par le développement des recherches musicologiques, était imprégnée par d'idéal romantique, lequel tirait l'œuvre d'autrefois de son contexte pour l'intégrer à celui du XIX^e siècle. « Les romantiques portèrent un intérêt mêlé de nostalgie et d'idéalisation à l'architecture des siècles passés, au point d'en faire des reconstitutions parfois discutables... »^{100 7}

Ne pourrait-on appliquer l'idée exprimée par Penin, à la reconstitution par Mendelssohn de *la Passion selon st Matthieu* de Bach ?

« ...Bach est arraché au cadre de l'église et de la liturgie, et transplanté dans la salle de concerts. Détachée du plan culturel, la participation intime à sa musique prend le caractère d'une simple émotion vaguement religieuse, pour ne plus être enfin qu'un événement d'ordre purement artistique. Et nous ne parlons pas des coupures, altérations et dérangements de toute sorte qui lui furent infligés au cours de sa résurrection à commencer par l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu* dûe aux soins de Mendelssohn... »^{101 8}

Il semble que l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu*, donnée en 1829, ait été un point de départ pour un véritable questionnement sur la nature de l'œuvre antérieure. Ce premier pas effectué par Mendelssohn s'ajoutait à vrai dire à divers travaux historiques qui favorisèrent la redécouverte de nombreuses œuvres anciennes jusque là vouées à l'oubli,

^{98 5} *Ibid.*, p. 988.

^{99 6} PISTONE, Danièle, « Rameau à Paris au XIX^e siècle », *Jean-Philippe Rameau, Actes du colloque international organisé par la société Rameau, Dijon, 21-24 septembre 1983, textes réunis et publiés par Jérôme De La Gorce, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 130.*

^{100 7} PEININ, Jean-Paul, *Les baroqueux ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000, p. 17.

^{101 8} EINSTEIN, Alfred, *op. cit.*, p. 95.

en amorçant l'éclosion d'une nouvelle connaissance du répertoire ancien. Cette nouvelle tendance « historique », clairement affirmée à partir de la deuxième décennie du XIX^e siècle, et qui prend racine dans les premiers signes de fascination pour l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle, a contribué à créer le « goût » pour l'histoire antique pour l'ensemble des périodes anciennes.

« L'une des caractéristiques du siècle dernier fut ce mouvement de curiosité nostalgique qui le porta vers la découverte et le goût des choses du passé dans tous les domaines. Venant après le refus de l'héritage et la rupture dans les traditions qui marquèrent la fin du classicisme et le début du romantisme, cet engouement pour toute l'antiquité traduisait sans doute l'aspiration profonde d'une humanité quelque peu désespérée à la recherche de ses origines. »¹⁰² ⁹

Ce développement de l'approche historique de la musique reflète en partie la montée en puissance de la question nationaliste, que nous avons évoquée plus haut. Chaque pays intensifie les recherches sur « sa » musique ancienne, comme sur sa musique traditionnelle et ses chants populaires, pour trouver son identité, pour affirmer son sentiment patriotique et sa spécificité au plan musical et idéologique, ainsi que pour manifester le sentiment profond d'une religiosité naissante. « Au XIX^e siècle, l'avènement de l'historicisme qui, en Allemagne et en Italie, faisait partie intégrante d'une quête d'identité nationale après la guerre napoléonienne, se mêlait en Angleterre à une tradition solidement établie de curiosité pour l'Antiquité. Ce mouvement finit par gagner la France et l'Espagne. Dans tous ces pays, ces tendances s'alliaient au renouveau du sentiment religieux, catholique ou protestant, qui allait fortement influencer les domaines musicaux. »¹⁰³ ⁰

Le début d'une véritable inclination pour l'histoire, associée à une nouvelle forme de liberté dans la presse, la collaboration des instituts religieux et les interventions des érudits intéressés par l'histoire de l'art en général, sont autant d'éléments qui ont favorisé une recherche musicologique sérieuse sur l'œuvre du passé et sur la nécessité de l'introduire d'une manière active dans la vie musicale. Bon nombre d'humanistes tentèrent de revisiter le passé dans une nouvelle perspective, en portant un regard complètement différent sur des jugements parfois « injustes » à propos de quelques épisodes de l'histoire. On commença à se débarrasser de quelques idées dévalorisantes concernant l'art du Moyen-Âge, de la Renaissance et même de la période classique, pour mettre en lumière la véritable valeur des œuvres d'art, dans leur rapport avec leur époque.

Au début du XIX^e siècle, l'œuvre d'autrefois, surtout celle du premier baroque, n'avait que peu de présence : on jouait peu la musique de Monteverdi, celle de Vivaldi, ou de Purcell. Il était même difficile d'accéder aux manuscrits. Citant Berlioz, Plantinga commente : « il ne pouvait pas entendre, il ne pouvait même pas déchiffrer la partition de l'*Oratorio de Noël*, manuscrite et bien oubliée dans quelques bibliothèques d'Allemagne. »¹⁰⁴ ¹

¹⁰² ⁹ GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne : Recherche sur l'interprétation XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fasquelle, 1960, p. 7.

¹⁰³ ⁰ PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », in : *Musique, une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Tomell, Paris, Actes sud, 2004, p. 1071.

¹⁰⁴ ¹ PLANTINGA, Leon, *La musique romantique, le XIX^e siècle de Beethoven à Mahler*, Paris, édition critique de J.-C. Lattès, 1989, p.74.

Grâce au développement de l'esprit historique, la musique d'autrefois commence à gagner sa place au sein du monde culturel et artistique du XIX^e siècle. « Dans pratiquement toutes les grandes capitales musicales européennes, dès le début du XIX^e siècle, les groupes d'amateurs éclairés, Kenner und Liebhaber, connaissaient les musiques de la fin de la Renaissance et de l'époque baroque, et certaines études riches et originales de cette musique avaient déjà été publiées. »^{105 2}. L'émergence de la musicologie joue un rôle décisif dans la modification du rapport avec l'histoire de la musique et elle réorganise le rapport avec l'œuvre d'art dans ses aspects historiques.

« Au XIX^e siècle, on saisit pour la première fois la musique comme un objet évoluant dans le temps, avec le temps. On élabore une chronologie, des périodisations, des repères, le plus souvent liés à certains compositeurs emblématiques. On évalue les œuvres en fonction de leur « modernité », selon un paradigme nouveau d'évolution. On écrit une histoire de la musique, c'est à dire un récit continu et cohérent, souvent téléologique d'ailleurs. »^{106 3}

Dans les premiers essais musicologiques, la recherche sur l'histoire ne se séparait guère du présent. L'œuvre ancienne était abordée et estimée pour sa valeur ancienne mais aussi actuelle. C'est pour cette raison que l'historicisme musical de la période ne s'intéressait pas à toute œuvre du passé, mais seulement aux œuvres et aux compositeurs qui avaient pu marquer une rupture, un changement, une modification du langage. Le passé était appréhendé de façon symbolique, transposé dans le moment présent. « Le style fugué et la polyphonie se représentaient à l'homme du XIX^e siècle comme un symbole du monde transcendant. »^{107 4}

Le grand « retour à Bach », déclenché après la représentation par Mendelssohn de la *Passion selon saint Matthieu*, fut sans doute un retour au passé, mais aussi un retour à une figure qui symbolise la libération des conventions et l'expression la plus sublime de la passion. « La "renaissance" de Bach à l'époque romantique désigne, pour l'essentiel la redécouverte de sa production chorale et un réajustement du regard porté sur sa technique : son art cessait d'être une simple référence pour l'écriture des fugues – ce qu'il avait été aux yeux de Mozart – et devenait un modèle pour l'art musical dans sa totalité. »^{108 5}

On redécouvrit ainsi la musique de Tallis, de Byrd, de Palestrina, de Lassus, et leur musique fut progressivement jouée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, jouissant d'une grande estime de la part des musiciens et du public. L'œuvre d'autrefois côtoyait l'œuvre moderne, elle était ramenée au moment présent : c'est le grand bienfait que les romantiques ont pu offrir avant toute autre chose à la musique du passé. « C'est le XIX^e siècle qui va faire perdre à la musique ce caractère toujours fugitif. L'œuvre musicale va cesser alors de s'évanouir avec la résonance de son dernier accord et de disparaître avec le compositeur... »^{109 6}

^{105 2} PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1071.

^{106 3} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 13.

^{107 4} *Ibid.*, p. 82.

^{108 5} ROSEN, Charles, *La génération romantique*, *op. cit.*, p. 27.

^{109 6} BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?* Arles, Actes Sud, 1988, p. 77.

En effet, pendant presque trois siècles, les œuvres musicales demeurèrent des phénomènes généralement très éphémères ; une fois l'œuvre composée, elle était donnée au public, puis on passait à autre chose, à une nouvelle œuvre. Au XVIII^e siècle, le public, même s'il connaissait quelques grands chef-d'œuvres joués de temps en temps dans des circonstances particulières, ne ressentait pas forcément le besoin de réécouter les œuvres des générations précédentes, ni même les œuvres modernes déjà jouées. La musique était surtout création et cela concernait autant les opéras que la musique instrumentale.

« Les opéras, en particulier étaient composés puis oubliés après quelques représentations seulement. Il est significatif que, même dans une institution aussi traditionaliste que l'Opéra de Paris, les reprises au début du XVIII^e siècle d'œuvres de la fin du XVII^e n'aient pu se faire sans modernisation et sans d'importantes révisions. »^{110 7}

Au début du XIX^e siècle, on donnait de temps en temps quelques oratorios de Haendel, quelques symphonies de Haydn (surtout en Angleterre). Cela répondit à l'initiative de quelques musicologues, tels François Féty à Paris, Carl Von Winterfeld à Berlin et Raphael Kiesewetter à Vienne. Si jusque là « Chaque génération édifiait sa musique sur le silence des générations précédentes. Chacune effaçait l'autre : non par mauvais sentiment, par volonté de détruire, mais tout simplement par l'oubli. C'est pourquoi la musique a toujours été moderne. Il n'y avait pas, il n'y a jamais eu de musique ancienne. »^{111 8}, l'intervention des sciences musicologiques et l'influence des publications et des réflexions sur la musique d'autrefois, développées au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ouvrirent une nouvelle page de l'histoire de la musique, permettant de faire revivre l'œuvre du passé et de faire naître une conscience d'ordre scientifique, fondée sur la connaissance historique. La musicologie allait jouer son rôle sur différents plans : elle allait faire redécouvrir tout un répertoire, grâce notamment aux biographies, elle allait permettre de revisiter l'histoire du répertoire et l'histoire des compositeurs. Elle allait, surtout, mettre en place un ordre, créer des points de repère permettant aux musiciens et aux connaisseurs de se situer par rapport à l'œuvre et à son époque, mais également par rapport à son interprétation.

4.2.6 Rôle de la musicologie dans l'intégration de la musique du passé à la tradition romantique.

En 1800, cinquante ans après la mort de J.S.Bach, parurent trois éditions complètes du *Clavier bien tempéré*, à Leipzig, à Zurich et à Bonn. Un an après, paraissent les sonates pour violon et des pièces d'orgue du Cantor, toujours à Zurich et Bonn, mais aussi à Vienne et à Paris. La même année, Johann Nikolaus Forkel publie la première biographie de Bach, référence qui a marqué ce début du XIX^e siècle : un véritable « retour à Bach », déclenchant plus tard une vaste mobilisation visant la redécouverte de tout le répertoire ancien. Mais la première représentation de la *Passion selon saint Matthieu*, donnée en 1829 sous la direction de Mendelssohn, reste sans doute l'événement le plus marquant de la scène musicale de l'époque, ayant des répercussions considérables au sujet de la musique du

^{110 7} PLANTINGA, Leon, *La musique romantique, le XIX^e siècle de Beethoven à Mahler*, op. cit., p. 30.

^{111 8} BEAUSSANT, Philippe, op. cit., p.75.

passé en général : « Le XIX^e siècle a été l'âge de l'archéologie musicale, et la *Passion selon saint Matthieu* en a été la première grande exhumation. »^{112 9}

Dans le cadre de cette « archéologie musicale », développée partout en Europe et surtout en Allemagne, là d'où la musicologie est originaire et là où en premier lieu occupe une place considérable, les écrits, les publications et les ouvrages consacrés aux compositeurs des siècles précédents ne cessent de se multiplier. La musicologie allemande fut alors un modèle et un exemple en Europe, grâce à la quantité des travaux et grâce à la qualité remarquable de ces travaux. Suite à la publication de sa fameuse biographie sur Bach en 1801, Forkel fait paraître en 1826 une étude sur Palestrina, qui reflète la véritable fascination qu'éprouvent par les historiens et les érudits allemands pour l'Italie et l'art italien. Carl Von Winterfeld publie en 1832 sa propre étude concernant Palestrina, et en 1836, il en publie une autre sur Gabrieli et l'école vénitienne. Plus tard Robert Eitner, autre figure importante de la musicologie, donne, entre 1867 et 1869, plusieurs ouvrages invitant à revisiter l'histoire et la théorie des œuvres du passé, comme le *Monatshefte für Musikgeschichts*, les *Älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, ainsi qu'enombreaux biographies musicales. Les travaux musicologiques développés avec profusion au cours du XIX^e siècle en Allemagne, par ces historiens et musicologues et par d'autres comme Hermann Kretzschmar, Johannes Wolf, Marius Schneider, ont contribué à une véritable sensibilisation à l'égard de la musique d'autrefois. En Autriche, un des plus remarquables partisans du retour à l'étude des œuvres du passé fut Raphael Georg Kiesewetter. Il publia en 1841 un essai sur l'histoire de la forme : *Schicksale und Beschaffenheiten des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfänger der Oper.* « Destins et personnalités du chant laïque du début du Moyen Âge jusqu'à l'invention du style dramatique et les débuts de l'Opéra ».

En Grande-Bretagne, les activités musicologiques n'étaient pas moins abondantes, d'autant que dans ce pays conservateur, la musique du passé occupait depuis longtemps une place importante dans la vie musicale ; vers 1812 J.J.Smith édita un *Musica antiqua* en deux volumes, contenant cent quatre-vingt-dix pièces du XII^e au XVIII^e siècle. Christian Ignacius Latorbe publia, entre 1806 et 1825 les *Selections of Sacred Music*, en six volumes : un travail qui inclut peu d'œuvres anciennes mais qui consacre une importante étude à Haendel et à ses oeuvres. Samuel Wesley publia en 1810, en collaboration avec K.F.Horn les *Sonates en trio* de Bach et, en 1813, la première édition anglaise du *Clavier bien tempéré*. Toujours en Angleterre, William Crotch publia, en 1808, un grand ouvrage en trois volumes consacré à la musique populaire, à la musique de la Renaissance et à certaines œuvres de Bach à Mozart, par ordre chronologique. L'ouvrage est intitulé : *Specimens of various styles of music referred to in a course lectures red at Oxford and London and adapted to keyed instruments.* « Les échantillons de différents styles de musique visés dans un cours magistraux rouge à Oxford et à Londres, et adaptés aux instruments à clavier ». En Italie, nous pouvons citer la fameuse biographie de Giuseppe Baini sur Palestrina en 1828.

En France, François-Joseph Fétis fut, un des plus importants historiens de la musique en France. Il fut l'un des premiers à sensibiliser le monde musical du XIX^e siècle, en France et à Bruxelles, à la question de la musique du passé.

« Se situant dans le grand mouvement de promotion des études historiques et prenant appui sur les habitudes nées des travaux relatifs à l'indispensable restauration du chant grégorien, l'initiative des « Concerts historiques » devait

^{112 9} PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1072.

remettre Rameau à l'honneur des auditions parisiennes puisque le 8 avril 1832, Fétis place dans la première de ces manifestations un chœur de Zoroastre. Sur la lancée de ce premier succès, le public manifesta dans les années suivantes un subit intérêt pour ce compositeur. »^{113 0}

Grâce à sa position institutionnelle, Fétis a pu exercer un certain pouvoir sur l'orientation d'activités nombreuses autour de la musique du passé. En 1834 il publie sa *Biographie universelle des musiciens*, ouvrage qui reflète sa grande connaissance historique de tout ce qui était publié, archivé, imprimé auparavant. À la publication de cet ouvrage s'ajoutent ses initiatives dans la presse, et en 1835 il va animer la *Revue et Gazette musicale* de Paris. En 1830, en tant que directeur du conservatoire du Bruxelles et maître de chapelle du roi, Fétis va se signaler par l'organisation de différents concerts historiques donnés sous sa direction. En 1894, Charles Bordes publie son *Anthologie des maîtres religieux* et en 1898, Michel Brenet en publie une autre consacré à Goudimel. Plus tard, les travaux historiques de musicologues tels que: Romain Rolland, Henri Quittard, Lionel de La Laurencie et Albert Schweitzer ont participé également à l'éveil d'une nouvelle connaissance des œuvres du passé.

À côté des nombreux ouvrages publiés sur les compositeurs anciens, le mouvement de publication d'éditions complètes de musique du passé s'élargissa considérablement : En Allemagne, la constitution de la *Bach Geselleschaft* relève d'un grand projet préparant entre 1831 et 1899 la publication des œuvres complètes de Bach. Dès 1860, deux autres projets sont lancés concernant la publication des œuvres complètes de Haendel, à Leipzig puis à Hambourg, et celles de Palestrina à Leipzig entre 1862 et 1907. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, cette démarche éditoriale prend une énorme ampleur afin de faire connaître des œuvres de moins en moins connues et afin de mettre en lumière d'autres compositeurs, indice supplémentaire de l'amplification et de l'élargissement de la recherche concernant l'ancien.

Citons la parution des œuvres complètes pour clavier de Couperin à Londres en 1888, celles de Palestrina entre 1862-1907, celles de Roland de Lassus entre 1894 et 1927, celles de Corelli en 1891, de Schütz entre 1885 et 1927, En France dix-huit volumes des œuvres de Rameau parurent entre 1895 et 1914 chez Durand, et d'autres projets menés au début du XX^e siècle.

Désormais, existaient des éditions de référence, auxquelles compositeurs, musiciens et chercheurs faisaient recours pour pratiquer et analyser les œuvres du passé : en Allemagne, pour la musique de Bach, ce sont les fameuses éditions de la *Bach Gesellschaft* et les éditions de Hans Bischoff qui faisaient référence, ou les éditions des œuvres de Haendel par Chrysander et Seiffert. En Autriche, les éditions *Denkmäler der Osterreichischer Tonkunst*, en Angleterre *The Virginal Book* édité par Fuller-Maitland et Barclay-Squire. En France, l'édition de *La Musique de la Renaissance française* éditée par Expert, sans oublier, notamment, les éditions de la *Société Internationale de Musique*.

Plus on s'approchait du XX^e siècle, plus les recherches dans le domaine se multipliaient ; les éditions, qui manquaient au tout début de fiabilité, déformées parfois par des ajouts ou des corrections extérieures, commencèrent à devenir plus critiques, à tenir compte de l'authenticité du texte, et à observer une plus grande fidélité envers le compositeur.

^{113 0} PISTONE, Danièle, « Rameau à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 133.

4.2.7 L'adoption de la musique du passé par les institutions et les organisations.

À côté de ce grand mouvement de publications d'ouvrages théoriques et d'œuvres musicales, nous constatons également le développement d'une autre activité : la fondation de sociétés et d'organisations spécialisées dans le domaine de la musique ancienne, phénomène qui prend racine au XVIII^e siècle, mais qui joue au XIX^e un rôle considérable pour la diffusion de la musique du passé.

Ces organisations, soutenues et appuyées par des initiatives individuelles, par les travaux des musicologues, ainsi que par certains conservatoires, vont porter le mouvement du renouveau de la musique du passé au XIX^e siècle, en favorisant une démarche sérieuse, soucieuse de la formation des musiciens sur le plan historique.

En Allemagne, une des premières fondations fut la société Bach (Bach Gesellschaft) ; il y en eut ensuite plusieurs de ce type, comme celle de Anton Friedrich Jöstes Thibaut, l'une des figures majeures de ce retour en Allemagne, qui créa à Heidelberg, en 1814 le Gesangverein, fondation spécialisée dans la musique vocale de différents compositeurs du passé tels Luis de Victoria, Palestrina, Lassus, Haendel et Bach et qui publia en 1824, un livre de référence intitulé *Über Reinheit der Tonkunst*, (Sur la pureté de l'art musical). En 1815, Riem, organiste à la cathédrale de Brême, fonde la Singakademie pour « cultiver la musique classique ancienne et moderne à l'exclusion de toute musique profane. »¹¹⁴

¹ En Suisse, le prince de la Moskowa fonde la Société de musique vocale et classique, dont il partage la direction avec Niedermeyer en 1843. Cette entreprise, constituée surtout d'amateurs aisés, va s'investir dans la restitution d'œuvres qui appartiennent essentiellement à la musique sacrée ancienne, en excluant toute musique contemporaine. En 1870, F.X. Habrel fonde à Regensburg la Kirchenmusikschule, autre centre de la pratique de la musique du passé.

Comme nous pouvons le constater, la plupart de ces organisations cherchaient à faire revivre un répertoire ancien, mais surtout « religieux ». Cela nous semble très significatif, surtout en considérant que ces organisations ont assumé la plus grande responsabilité dans la diffusion de la musique ancienne.

« Niedermeyer et le mouvement cécilien se préoccupaient avant tout du renouveau spirituel et de la réforme de la musique liturgique. Terry (Richard) entretenait depuis longtemps déjà des liens très forts avec les bénédictins de Downside Abbey et, par leur intermédiaire, avec tout le mouvement bénédictin qui s'était donné pour objectif de réformer la musique d'église et de restaurer le chant grégorien. »^{115 2}

Le retour à la musique du passé, à ce moment de l'histoire (la deuxième moitié du XIX^e siècle), n'était-il pas en réalité volonté de renouer avec l'histoire de la religion ?

Pour étayer cette hypothèse, il nous semble important d'évoquer l'apparition des mouvements religieux qui ont contribué à ce mouvement de retour à l'ancien, tels le mouvement nazaréen en peinture et son équivalent en musique, le mouvement cécilien, qui s'est constitué dans quelques régions germaniques à la fin du XVIII^e siècle et dont

^{114 1} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 151.

^{115 2} PLANCHART, Alejandro, « *L'interprétation des musiques anciennes* », *op. cit.*, p. 1078.

l'existence se prolonge durant le XIX^e. Ces mouvements, fortement influents, prônaient des idées radicales visant à la réforme de la musique catholique, en essayant de la libérer des influences théâtrales.

« Ces mouvements insistaient sur une exécution purement *a cappella* de la musique sacrée du XVI^e siècle et sur une réduction de l'effectif pour l'exécution des œuvres de Haendel, effectif traditionnel très important en Angleterre, comme ailleurs en Europe pour mes concerts de musiques de Bach et de Palestrina ainsi que pour l'interprétation d'autres compositeurs de la Renaissance et du début du baroque. »^{116 3}. En Autriche, telles différentes institutions suivaient la même ligne, la *Gesellschaft der Musikfreunde*, (Société des amis de la Musique), fondée en 1812, joua un rôle important dans la diffusion de la musique sacrée en organisant des concerts consacrés uniquement à la musique ancienne.

La France, à vrai dire, semble avoir suivi plus tardivement cette démarche ; le développement d'une conscience musicale historique s'y manifeste plus tard vers la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le mouvement de retour au répertoire du passé doit alors, énormément comme nous l'avons écrit plus haut, aux travaux de François-Joseph Fétis, mais aussi à ceux de Bottée de Toulmon : ils fondent chacun sa propre entreprise pour élaborer tout un travail de classement des sources et de réorganisation de la chronologie des œuvres. Cependant, il nous semble que la démarche la plus remarquable, dans le domaine de l'organisation et l'institutionnalisation de la pratique de la musique du passé, fut celle de Vincent d'Indy, Charles Bordes et Alexandre Guilmant.

Ces trois hommes animés d'un même esprit et d'un idéal commun, sont les initiateurs d'un large mouvement consistant à remettre en honneur la musique religieuse grégorienne et palestrinienne. Leur démarche est partie d'abord de la tribune de l'église Saint-Gervais. En collaborant avec le chœur de l'église, leur intérêt était de mettre en avant et de diffuser le répertoire religieux de la musique ancienne partout en France. Bordes, engagé au service de la propagation de la musique religieuse, crée sa propre maison d'édition et publie, nous l'avons noté plus haut une *Anthologie des maîtres religieux* qui fait autorité. En 1894, les trois hommes coopèrent avec quelques personnalités religieuses et lancent le projet de fondation de la « Société de propagande pour la divulgation des chefs-d'œuvre religieux », appellation remplacée plus tard, sur l'initiative de Bordes, par celle de Schola Cantorum. Avec cette fondation les trois hommes concrétisent leur idéal, et la Schola Cantorum devient centre de musique religieuse en France, en concurrence avec l'école Niedermeyer. Le projet a comme objectif de cultiver la musique religieuse ancienne, en encourageant le retour à la tradition pour son exécution. L'activité de l'école va s'étendre pour former de nouveaux élèves et pour favoriser toute activité en rapport avec le répertoire religieux ancien.

Nous sommes alors au début du XX^e siècle, et le regard porté sur la musique du passé commence à subir quelques mutations. L'engouement pour cette musique prend de l'ampleur. Les concerts de musique du passé se multiplient et l'intérêt porté aux œuvres du passé prend une tournure plus sérieuse, plus organisée de la part des chercheurs et des différentes institutions responsables du développement de ce répertoire. La musique du passé intéresse de plus en plus, on l'interprète avec le plus grand enthousiasme. Le répertoire ancien, est adopté par de grands interprètes de l'époque.

Nonobstant cet intérêt grandissant, il faut noter que même dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'idée dominante était de considérer l'histoire de la musique comme

^{116 3} PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1077.

évolutionniste, progressant constamment vers la perfection. La pratique et l'interprétation du répertoire du passé étaient marquées par cette idée et se montraient encore imprégnées du regard romantique et des traditions interprétatives du XIX^e siècle.

4.2.8 L'interprétation.

L'interprète romantique va s'approprier l'œuvre du passé et l'exécution romantique est toute à l'image de son rapport avec cette œuvre, exprimé à travers la pensée romantique. Les exécutions romantiques, loin d'être soucieuses des traditions de jeu de l'époque, s'attachent plutôt à la valeur mystique et spirituelle de l'œuvre du passé, et démontrant à cet égard une véritable passion. « Ce XIX^e siècle est donc un siècle où l'interprétation, avec ce qu'elle comporte de liberté et même d'infidélité, est pleinement assumée. Jusque tard dans le siècle, certains puristes de l'édition, certains chefs renommés (Kretzschmar, plus tard Bruno Walter) assument cette liberté. »^{117 4}

Les interprètes romantiques sont allés jusqu'à modifier les partitions, en y introduisant des ajouts, des corrections ! L'exactitude historique n'était pas au centre de leur préoccupation, ce qui importait était de jouer l'œuvre, de la connaître, de se l'approprier. « Ce siècle est donc très loin de notre propre notion de l'*Urtext*, du texte original dépouillé des rajouts et révisions ultérieures et de la conscience que nous avons de l'impossibilité de l'accès à la source même. »^{118 5}

Nous nous permettrons de dire que c'est, peut-être, grâce à cette attitude romantique à l'égard de l'œuvre d'autrefois que cette dernière a pu pénétrer aisément les programmes de concerts, être jouée abondamment et sans scrupule à côté des œuvres nouvelles, ce qui a permis, finalement, la véritable renaissance du répertoire ancien. Et si nous employons le terme de « répertoire ancien » pour désigner la musique baroque, la musique de Renaissance, *etc.*, il nous faut redire que les romantiques n'ont, quant à eux, jamais regardé ce répertoire comme spécifiquement ancien, mais bien au contraire, comme une actualité.

Quelques grands compositeurs-interprètes, tels Chopin ou Liszt, eurent le grand mérite de faire vivre une nouvelle tradition d'interprétation des œuvres du passé, surtout celles de J.S. Bach. Le 15 décembre 1833, Liszt, Chopin et Hiller donnèrent au piano, pour la première fois le *Concerto pour trois claviers* de Bach en concert, événement qui marqua le public et eut certainement des répercussions sur l'importance prise par l'œuvre du passé dans la vie musicale du XIX^e siècle.

Le violoniste virtuose Joachim, dédicataire du concerto pour violon de Brahms, donna à son tour différents concerts en interprétant, avec un grand succès les *Partitas* et les *Sonates* de Bach. La vogue des « concerts historiques », jusqu'alors donnés sur des instruments romantiques, va prendre de l'ampleur partout en Europe. De plus en plus, des ensembles et des chœurs commencent à se former, consacrant leur travail à la diffusion et à l'interprétation de la musique du passé. Cette renaissance du répertoire ancien à travers les concerts va toucher la France et Bruxelles sous l'influence de Fétis, l'Autriche et l'Allemagne lors de concerts dirigés par Brahms, Proske et Haberl. Avant même la représentation de la *Passion selon Saint Matthieu* en 1829, le premier concert de ce genre était donné à Paris, en 1825, sous la direction de Choron et Fétis, manifestation de l'importance grandissante du répertoire ancien.

^{117 4} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 87.

^{118 5} LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 88.

L'usage des instruments anciens reste jusque vers 1870 très limité. Pourtant, il y eut tout de même de grands interprètes pour chercher déjà dans ce sens, tels le pianiste Ignaz Moscheles, qui programmat, dès 1838, des concerts d'œuvres de Bach et Scarlatti jouées sur clavecin du XVIII^e siècle.

« À l'exception notable d'Ignaz Moscheles, rares furent les musiciens des années 1820 et 1830 qui manifestèrent un quelconque intérêt pour le son des clavecins anciens ou des orgues baroques. Ce qu'ils voyaient en Bach, ce qu'ils voulaient voir en lui, c'était l'accomplissement d'un absolu. »¹¹⁹ 6

Plus tard, vers la fin du XIX^e siècle, grâce à l'investissement des conservatoires et de différents établissements religieux, les concerts à caractère historique deviennent plus courants, comme celui de la Société des instruments anciens de Diémer qui donne en 1896 « treize fragments des *Boréades* de Rameau où clavecin (Diémer), vielle (Gillet), viole d'amour (Van Waefelghem) et viole de gambe (Delsart) accompagnent la voix.. »¹²⁰ 7, ou celui du chœur du Conservatoire d'Amsterdam qui, en 1891, qui effectue une tournée en Europe avec un programme consacré à la musique néerlandaise du XVI^e et de XVII^e siècle.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, le destin de la musique du passé est plus clair. Elle est omniprésente, elle suscite de plus en plus l'intérêt. Les recherches musicologiques vont toujours plus loin dans l'exploration des détails concernant les instruments d'époque et les traditions de la pratique instrumentale des siècles précédents. Avec le début du XX^e siècle, la musique du passé va devenir un champ de spécialisation et elle va occuper une position très importante au sein des débats et des courants musicaux durant tout le siècle.

5. Constatations.

Pour conclure ce chapitre, il nous semble donc nécessaire d'insister sur l'importance de la période romantique, durant laquelle le mouvement d'enthousiasme historique a pris des proportions considérables. Les raisons qui ont conduit les romantiques sur le chemin du retour à la musique du passé sont sans doute nombreuses, comme nous avons tenté de le montrer. Ce qui intrigue, c'est la contradiction inhérente au rapport avec la musique du passé, contradiction qui se dévoile au fur et à mesure que nous avançons dans son étude. L'attitude romantique face à l'œuvre du passé présente différentes facettes.

Au premier abord, le retour à la musique du passé se montre intuitif, révolutionnaire, nostalgique, ayant comme ambition de retrouver un monde habité par le rêve, le lointain et le fantastique. Mais en même temps, le XIX^e siècle fut celui de l'éclosion des sciences historiques, entre autres la musicologie. L'essor des recherches musicologiques donne à ce rapport une identité autre, tout à fait contraire à la subjectivité romantique ; une identité fondée sur une certaine objectivité sur la réalité puisée aux données historiques, et opposée à la notion de rêve. Si les compositeurs, en tant que créateurs (malgré leur intérêt pour les recherches musicologiques), ont pu échapper à l'emprise du nouvel ordre imposé par le développement de cet historicisme, cela ne fut pas forcément le cas pour le reste du monde musical.

¹¹⁹ 6 ROSEN, Charles, *La génération romantique*, op. cit., p. 27.

¹²⁰ 7 PISTONE, Danièle, « Rameau à Paris au XIX^e siècle », op. cit., p. 138.

Il nous semble que le rapport avec la musique du passé a subi un véritable basculement, à partir de l'instinctif, du sentimental et presque de l'irrationnel, vers une autre relation, fondée sur une science qui tend à établir un ordre et à organiser les données pour mieux cerner l'œuvre artistique en général, et l'œuvre musicale en particulier. La fascination dont les romantiques témoignaient pour les polyphonies anciennes, le chant grégorien et la musique sacrée, en ce sens que l'ancien représentait pour eux, le commencement, la pureté, et la transcendance, cette fascination va, pensons-nous, changer de perspective. La musique du passé va perdre, au sein d'une organisation sélective, son aspect purement transcendant. L'intérêt pour les concerts « historico-religieux » montre un certain attachement à une sorte de tradition perdue, qui ne cache pas ses liens intimes avec le retour aux notions religieuses, mais aussi à l'appartenance nationale. L'attitude romantique face à l'œuvre du passé oscillait donc entre deux pôles : une attitude novatrice, qui est née au contact des premières découvertes de ce répertoire, porteuse d'un regard frais et presque étonné sur la fonction spirituelle de l'œuvre du passé et sur sa dimension purement musicale, et une autre plus conformiste, qui va mettre la musique du passé au service d'autres ambitions.

Sachant que les plus grandes initiatives dans le domaine de la résurrection de la musique ancienne étaient menées par des érudits et grâce à l'appui des élites, nous nous demandons si la musique du passé n'était pas alors devenue le centre d'intérêt d'une certaine catégorie d'intellectuels ? À la fin du XIX^e siècle, pouvons-nous déjà parler d'un certain clivage entre tradition, passé, et présent, comme entre deux mondes différents ?

« Dans la musique profane comme dans la musique sacrée, les années 1840 voient converger les entreprises de restauration, de ressourcement de la musique moderne dans la tradition et dans l'histoire. Tandis que la réforme liturgique se fixe pour priorité de retrouver l'antique pureté du plain-chant pour le faire chanter aux paroissiens, la société vocale et classique du prince de la Moskowa met Palestrina à la mode dans la société élégante. Le goût de la musique ancienne devient un critère de distinction sociale, même en ce qui concerne le répertoire populaire. »¹²¹ **8**

La musique du passé à la fin du XIX^e siècle va jouer son rôle sur le plan musical, mais aussi sur le plan social, et ce rôle va se dessiner plus précisément au XX^e siècle, dans un mouvement qui se nomme le « mouvement de retour à la musique ancienne » .

Chapitre III La musique ancienne et le XX^e siècle

1. Le XX^e siècle et le passé musical.

1.1 Généralités.

¹²¹ **8** *LETTERIER, Sophie-Anne, op. cit., p. 143.*

Nous avons essayé dans le chapitre précédent d'évoquer, à travers différents aspects, le rôle et l'influence de la musique du passé sur le monde musical des XVIII^e et du XIX^e siècles, afin de cerner le rapport de continuité établi entre musiciens, compositeurs et musicologues et héritage ancien. Nous allons poursuivre cette étude pour aborder ce sujet à propos du XX^e siècle. Pour cela, il nous semble nécessaire de nous arrêter brièvement à l'histoire musicale de ce siècle, qui révèle une relation aussi complexe que problématique avec la notion de la continuité historique, et qui la remet peu ou prou en cause. Il s'agit d'un sujet très vaste que ne nous pourrions étudier en détail, en ce qui concerne la modification profonde du regard porté sur l'histoire de la musique, suite à la naissance d'un mouvement d'avant-garde, au début du siècle. Mais nous allons tenter tout de même d'envisager quelques aspects significatifs, qui pourront nous guider dans notre recherche et nous permettre de préciser tant soit peu la relation existant entre le musicien moderne et le passé musical. Ce qui nous frappe, tout d'abord, c'est le constat que l'histoire du XX^e siècle recèle, dans ses différentes étapes, une telle diversité de conceptions et de courants, lesquels n'ont cessé de se développer et de s'affronter, dans des contextes politiques, sociaux et esthétiques toujours différents. « Dans ce siècle où les mouvements, tendances et « retours à » de toutes espèces ont bouillonné, fulgurants ou dolents, il est difficile d'en avoir une vue d'ensemble claire et exhaustive. Le regard sur notre époque gagne en immédiateté ce qu'il perd en distance ; on ne peut sortir de ces prémisses. En outre, la musique, inéluctablement plus liée qu'on ne le pense à sa contemporanéité, par mille fils invisibles, comporte bon nombre d'indéterminations, de vagues hésitations, relève du monde de la différence : les questions qu'elle pose ressortissent plus à l'esthétique qu'à l'histoire. »¹²²

Si nous nous interrogeons sur les raisons de cette diversité et de cette complexité, nous nous trouvons face à divers facteurs ayant chacun joué un rôle. Le monde moderne subit au XX^e siècle de grands changements d'ordre économique mais aussi éthique : l'intervention de la machine, le développement de l'industrie, l'épuisement des principes et des fondements sociaux traditionnels, la montée de différents courants idéologiques, la succession de deux guerres mondiales bouleversant en profondeur les sociétés européennes, et beaucoup d'autres éléments, ont contribué à un ébranlement général, générant des répercussions aussi différentes que contradictoires. Les interactions entre les courants idéologiques et les courants artistiques semblent particulièrement intéressantes dans notre perspective. Entre acceptation et dénonciation, l'artiste se positionne en tant que transmetteur de message : la recherche de la rupture, de l'innovation et de nouvelles formes d'expression croise d'autres démarches visant à renouer avec les points de repère d'un passé plus rassurant.

« À y regarder de près, il est évident que les moments d'invention, de révolution ou de rupture, si caractéristiques du XX^e siècle, voisinent ou alternent avec des phases de prolongation ou de retour à des styles du passé... Les exigences avant-gardistes peuvent coexister avec l'hédonisme. »¹²³

On comprend que le monde moderne oscille entre le besoin de la rupture et celui du retour à l'ordre du passé. Cette opposition entre deux orientations va générer, d'une part, une sorte de modification du regard porté sur la fonction et le rôle du passé dans le processus de

¹²² VAN DER WEID, Jean-Noël, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1997, p. 18.

¹²³ NATTIEZ, Jean-Jaques, « Comment raconter le XX^e siècle », in : *Musique, une encyclopédie pour XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome I, 2003, p. 41-42.

création et, annoncer, d'autre part, un interminable conflit entre les idées progressistes des avant-gardes et celles des partisans de tous les retours.

« Au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle, le paysage musical a complètement changé du point de vue sonore, esthétique, idéologique et économique. La musique du XX^e siècle a représenté un bouleversement profond, non seulement en raison des changements stylistiques qu'elle a connus de Debussy à Boulez (symboliquement) par rapport à la tonalité classique, mais aussi, parce que le « longue marche » de la modernité musicale n'a pas abouti à la stabilité d'un nouveau langage musical universel. Elle a au contraire provoqué de nouvelles attitudes compositionnelles qui se définissent et se construisent en réaction contre elle. »¹²⁴

La coexistence de ces deux attitudes artistiques, paradoxales dans le fond, n'est que la manifestation de la tension qui règne dans le monde musical du XX^e siècle, suite à une rupture réelle et perceptible avec un langage musical prenant ses racines depuis le XVII^e siècle. Les essais des premières avant-gardes, reçus avec prudence et dans la controverse, donnaient la forte impression de tourner très vite la page de tout le passé de la musique occidentale, et d'aboutir à un bouleversement total de part et d'autre de la première guerre mondiale. Ce qu'on l'a mal compris, dans ce moment de l'histoire de la musique moderne, c'est que la démarche de cette génération d'avant-garde était portée par la volonté de remplacer le rapport conventionnel au passé par un autre, qui reposait sur une nouvelle forme de compréhension de l'histoire. C'était la volonté d'aller au-delà de la référence historique, et de s'en détacher.

La nouvelle pensée était en quête d'autres termes et d'autres solutions pour désigner et traiter différemment le matériau musical, la forme et l'expression, en essayant d'aller au-delà de toute norme. Elle a engendré une multitude de courants et de tendances, sans créer un langage unique propre à l'époque, comme cela avait été le cas des siècles précédents : la diversité est grande, de Debussy (*La mer* 1905) au *Sacre du printemps* de Stravinski (1913), à la nouvelle école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), à la musique de Messiaen (*Mode de valeurs et d'intensités* 1949), et de l'école sérielle de Darmstadt (Maderna, Nono, Boulez *Structures* 1951 et Stockhausen), à l'école de la musique concrète (Schaeffer) et électroacoustique, de Varèse à Berio, à Ligeti, à l'aléatoire de John Cage, ou à l'art des bruits des futuristes (Russolo).

Or, au côté de ces courants totalement novateurs, d'autres existaient avec de tendance néotonale, ou néoclassique : le Groupe de six, Prokofiev, Britten, Henze, sans oublier Stravinski de la période néoclassique (*Oedipus rex*, 1927) .

« Ce XX^e siècle [...], aura été celui de la coexistence de la diversité des tendances. Le Troisième Concerto pour piano de Rachmaninov et *Erwartung* de Schönberg datent tous les deux de 1909 ; la Symphonie classique de Prokofiev et les douze Etudes de piano de Debussy de 1915 ; Puccini complète son triptyque avec *Gianni Schicchi* en 1918 au moment où Stravinski écrit *L'Histoire du soldat* ; *Intégrales* de Varèse (1925) précède d'un an le *Turandot* de Puccini ; et Richard Strauss clôt sa carrière (et le néo-romantisme) avec les *Vier letzte Lieder* de

¹²⁴ NATTIEZ, Jean-Jaques, « Comment raconter le XX^e siècle », op. cit., p. 48.

1948, l'année où Boulez écrit *Le soleil des eaux* et a déjà derrière lui sa Première Sonate pour piano (1946). »¹²⁵

Nous nous attacherons dans ce chapitre à ce que nous appelons « le climat musical » du XX^e siècle, dans ses trois premières décennies surtout ; c'est en effet la période qui a donné les premiers signes du clivage entre deux clans : l'un, qui défend cette « nouvelle pensée » et l'autre qui s'y oppose et manifeste son attachement à un rapport classique à la création et à la pratique musicale. Les deux attitudes sont fondées chacune sur des éléments d'esthétique particuliers, mais aussi sur un rapport spécifique avec le passé et la tradition musicale. Chacune suppose un regard différent sur la nature de ce rapport. Au sein du foisonnement propre à l'époque, les deux positions perdurent et perdureront jusqu'à la fin du siècle. Si nous avons fait le choix de consacrer une partie de notre travail, au « climat musical » du début du XX^e siècle, c'est parce que nous considérons que ces débuts paradoxaux et conflictuels reflètent un état d'esprit toujours présent, un état d'esprit partagé entre la volonté de retour à l'histoire, dans une perspective de restitution, de reproduction, et la volonté de trouver dans les données du passé les moyens qui permettent de construire l'avenir.

Or, le phénomène du retour à la musique ancienne au XX^e siècle, ses répercussions sur la conception de l'œuvre musicale du passé et son exécution au XX^e siècle, plus précisément ce que nous appelons le « mouvement baroque », nous semblent entretenir des rapports avec ce « climat musical ». Le courant de retour à la musique ancienne, « le mouvement baroque » pourrait être un des résultats concrets des différentes réactions développées au cours du siècle en réponse, et pourquoi pas en opposition, à son caractère « trop » avant-gardiste.

Et même si les débuts d'un véritable retour à la musique du passé datent du XIX^e siècle, c'est bien au XX^e que s'est réellement dessinée la distinction entre la musique du passé, la « musique ancienne », et la musique moderne, sur le mode de la rupture. En effet, c'est le XX^e siècle qui a engendré un retour au passé non seulement musical, mais aussi dogmatique et idéologique. Et ce courant s'inscrit à son tour dans l'histoire du XX^e siècle, comme un courant original qui s'oppose radicalement à la nouvelle pensée, dans la contestation de la notion du progrès. De là, nous nous permettons de dire que l'apparition du mouvement baroque, à côté du néoclassicisme (phénomène qui, d'ailleurs, n'a pas duré très longtemps), a créé une sorte de contrepoids, d'équilibre face à ce sentiment général de « perte », pour annoncer la retrouvaille nostalgique avec un passé reconstruit, ressuscité et reproduit à la lettre.

Ainsi, l'apparition de ce mouvement représenterait-elle, d'une part, une nécessité, du fait de son rôle modérateur, mais, également, une autre manifestation de rupture, selon d'autres modalités, en se démarquant d'une tradition, peu lointaine, qui est celle du romantisme et du post-romantisme. Le mouvement baroque se développe parallèlement aux nouvelles pensées du XX^e siècle. Vers les années 1980, sa place sur la scène musicale n'est plus négligeable. Il répond de plus en plus à une forte demande d'un large public, mais aussi de bon nombre de musiciens, parfois incapables de répondre aux exigences de la musique contemporaine. Si le mouvement d'avant-garde a contribué à une profonde mutation du rapport au passé musical à travers la composition, l'idéologie baroque, qui se

¹²⁵ NATTIEZ, Jean-Jaques, « Comment raconter le XX^e siècle », *op. cit.*, p. 44.

crystallise au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle joue un rôle non moins important dans le renouvellement et la modification de ce rapport, dans le champ de la pratique et de l'interprétation.

Pour pouvoir accéder à l'analyse des débuts de retour à la musique du passé au XX^e siècle, nous allons, comme nous l'avons rappelé plus haut, évoquer quelques aspects caractéristiques du monde musical durant la période avant et après la première guerre mondiale. Nous avons choisi de nous pencher particulièrement sur un élément qui nous semble intéressant pour la suite de notre recherche : la question du conflit entre les avant-gardistes et les néo-classiques. Ce conflit met en relief deux tendances fortes et nettement contradictoires, deux positions idéologiques porteuses d'un rapport avec le passé et avec la tradition.

Si nous nous arrêtons brièvement sur les fondements de l'idéologie néo-classique, c'est pour montrer qu'il existe, selon nous, un dénominateur commun entre cette idéologie et celle du mouvement de retour à la musique ancienne, même si les champs de pratique semblent différents. Et même si, à travers notre recherche, nous n'avons pu trouver de liens explicites entre les pionniers respectifs de ces courants, même si, contrairement au mouvement de retour à la musique ancienne, le courant néoclassique s'est éteint face à la force et à la pertinence de la recherche d'un nouveau langage, il nous paraît important de noter la coexistence et la correspondance entre les deux mouvements « conservateurs », manifestations, selon nous, d'une attitude marquante au cours de ce XX^e siècle.

En détaillant quelques éléments d'analyse du conflit entre avant-gardistes et néo-classiques, nous aurons pour objectif de discerner le fonctionnement de chaque pensée du point de vue de son « rapport avec l'histoire », de constater l'existence des points communs entre les pensées « conservatrices » du XX^e siècle, de transposer, enfin, les éléments du conflit du début du siècle, dans le cadre du conflit actuel entre partisans du retour à la musique ancienne et contestateurs de ce retour.

Le conflit entre avant-gardistes et néoclassiques touche sans doute d'abord à la composition et à la création artistique, ce qui diffère évidemment du domaine de l'interprétation. Mais il nous semble que les différents courants de pensée concomitants dans un moment donné de l'histoire embrassent aussi bien la démarche de l'interprète que celle du compositeur. Il est difficile de séparer ces deux démarches, dans la mesure où nous pouvons les considérer l'une et l'autre, comme un acte de création. L'essentiel, à notre sens, est de mettre en lumière le fondement de chaque pensée, pour comprendre quel fut son impact sur l'ensemble des pratiques musicales.

2. Nouvelle musique, modification du rapport à l'histoire.

« Quand commence-t-il, ce XX^e siècle musical ? On ne peut donner une date précise. Sans doute entre 1892 et 1894, avec le Prélude à L'après midi d'un Faune de Debussy et entre 1911 et 1913, avec Pierrot lunaire de Schönberg et le Sacre du printemps de Stravinski. Donc bien avant la première guerre mondiale, époque où perdure, sophistiqué, le romantisme. »¹²⁶

¹²⁶ VAN DER WEID, *op. cit.*, p. 19.

Les débuts de ce XX^e siècle sont prometteurs. À côté des pratiques traditionnelles, la volonté d'une totale libération du langage commence à occuper les esprits, véritable remise en cause des lois qui régissent à la fois la forme et la pensée musicale. Le lien établi avec la tradition, avec le passé, accède à un nouveau stade : la modernité naissante annonce, à travers son propos, une sorte de rupture, manifestée par un ébranlement radical du rapport à la tonalité, elle va établir de nouvelles lois, qui vont désormais régir la musique de l'avenir. Dans ce contexte, la question de l'héritage du passé va se poser sérieusement : accepte-t-on cette rupture avec la tonalité, élément fondateur de la musique occidentale, est-il temps de passer à autre chose ? La musique, dans ce début du siècle oscille entre deux tendances : l'une fait que cette rupture une nécessité suite à l'épuisement du système tonal, l'autre demeure attachée à une tradition qui découle directement du passé. Ce conflit tenait, pour beaucoup, à une différence de conception du rapport établi entre l'homme moderne et sa tradition, son passé musical.

Si les avant-gardistes sont passés de la tonalité à « autre chose », afin de matérialiser la rupture, c'est parce qu'ils ont fait le choix de se situer autrement vis à vis de leur histoire. L'abandon de la tonalité signifie-t-il vraiment une rupture avec l'héritage ? N'était-il pas logiquement et rationnellement prévisible dans la continuité du déroulement historique ? Il semble difficile de mettre en cause la profonde connaissance ou bien la profonde conscience historique, de Debussy, de Schönberg ou Ligeti...

La nouvelle pensée, que les grands compositeurs du XX^e siècle ont annoncée et ont défendue, n'est en réalité que la conséquence d'une longue méditation sur l'histoire musicale, sur son évolution, et sur les possibilités nouvelles permettant de faire vivre la musique, afin qu'elle soit constamment en osmose avec le moment présent. D'ailleurs, ce processus de renouvellement n'est pas propre au XX^e siècle : tous les grands compositeurs, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Wagner, etc., se sont rendu compte de la nécessité vitale de ce processus, et leurs œuvres en témoignent. Ce renouvellement n'a certainement pas pour objectif de tourner la page d'un passé au cours duquel la pensée musicale occidentale s'est cristallisée et a pris forme. Il a plutôt visé à établir un rapport autre avec l'histoire, fondé sur une nouvelle compréhension de son fonctionnement. Au XX^e siècle, la démarche d'élaboration d'un langage moderne et d'un autre mode d'expression, fait recours à de nouveaux outils : modalité, atonalité, polytonalité, dodécaphonisme, système sériel ; tout cela forme un ensemble novateur, qui transforme radicalement le rapport du musicien à l'écriture, à la réception et à l'interprétation. Il semble que la tradition n'existe plus, qu'elle ne puisse plus survivre à travers des pratiques normées.

« Les œuvres novatrices ne s'intègrent plus dans l'ensemble des repères et des normes traditionnelles, un ensemble fixé à la fois par le langage tonal, les habitudes d'écoute et les moyens instrumentaux. Un compositeur comme Schönberg fut perçu comme révolutionnaire -et il l'est encore à bien des égards- parce que sa musique, à partir de 1909, échappait au cadre tonal. »¹²⁷

Après la première guerre mondiale, la musique du XX^e siècle ne parle plus le même langage, elle subit un bouleversement total touchant à l'organisation et au traitement de ses matériaux : les grands compositeurs de cette période avaient tout à fait conscience de la nature distincte, « autre » de leur recherche et la rupture problématique, que la

¹²⁷ ALBERA, Philippe, « Tradition et rupture de tradition », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes sud, Tome I, 2003, p.113.

nouvelle pensée a induite à partir d'une nouvelle approche du langage, a créé une sorte de trouble dans le milieu musical, et suscité beaucoup d'interrogations. Quelle position pour le musicien moderne vis à vis de son passé ? Le monde musical va-t-il basculer dans l'abîme ou bien une nouvelle ère commence-t-elle à se dessiner ?

Oui, c'était bien le moment de laisser naître la nouveauté, une nouveauté libre, qui ne dépende aucunement de normes préétablies. Mais cela n'exclut certainement pas les liens avec le passé. Les nouveaux langages développés au début du XX^e siècle n'ont jamais impliqué le rejet du passé ; bien plutôt, ils s'inscrivent dans une démarche d'élargissement considérable de l'idée même de la musique.

Par exemple, Debussy qui, à propos de la tonalité, déclarait « *il faut noyer la vieille dame* », fut l'un des premiers à créer les conditions d'une véritable cassure dans son traitement de la tonalité et de la forme musicale (*Jeux*, 1912-1913). Mais sa démarche créatrice s'inscrit sans aucun doute dans la nécessité et la continuité historiques.

« Du point de vue des langages et des styles musicaux, l'œuvre de Debussy marque le premier tournant du XX^e siècle. Comme c'est toujours le cas même chez les novateurs, elle s'inscrit, pour certains de ses aspects, dans la continuité de ses prédécesseurs. »¹²⁸

Toute démarche novatrice a l'ambition d'étendre le champ des possibilités existantes, afin de renouveler le processus créatif. Si l'école française de la fin du XIX^e siècle et du début de XX^e semblait se refuser à l'influence wagnérienne et à l'emploi développé du chromatisme (lequel favorisa par la suite l'abandon de la tonalité), Debussy, à la recherche d'une libération totale de la contingence tonale, eut recours à l'emploi des accords altérés, à la modalité, à l'échelle pentatonique, ce qui fut cause d'une part, de l'effondrement des fonctions tonales et, d'autre part, de la création de nouvelles fonctions harmoniques. De l'importance de cette démarche novatrice témoignent des œuvres comme *Images*, *Estampes*, *Prélude à L'après midi d'un faune*.

Beaucoup d'autres compositeurs partirent à la recherche de nouveaux horizons, dans de multiples directions. Ce fut, par exemple, l'usage de la polytonalité chez des compositeurs comme Charles Ives (*Three places in New England*, 1903-1914), Darius Milhaud (*Le Bœuf sur le toit*, 1919), ou Serge Prokofiev (*Deuxième symphonie*, 1925).

Alexandre Scriabine, à travers une démarche mystique très personnelle, essaya d'inventer un système harmonique subtil et complexe pour traduire l'aspiration cosmique de sa musique.

En résumé, il était temps, pour certains, de passer à autre chose, à « d'autres choses ». Il fallait conduire une démarche libératrice conduisant à un tournant de l'histoire musicale. « La recherche d'un sens et d'un fondement qui soit dans l'histoire, et non hors d'elle – dans le mouvement qui lie le passé le plus reculé à un avenir rêvé – conduit à reconstituer les différentes étapes de l'évolution, et donc à embrasser progressivement l'ensemble de la production artistique, laquelle est organisée en un tout signifiant. »¹²⁹

Arnold Schönberg fut sans doute le compositeur qui causa le plus de trouble dans le monde musical du début de siècle. Avec ses *Trois pièces de piano*, op.11, écrites en 1909, *Erwartung* (1909), *Pierrot lunaire*, op.21 (1912), il se débarrassait complètement

¹²⁸ NATTIEZ, Jean-Jaques, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁹ ALBÈRA, Philippe, *op. cit.*, p. 116.

de la tonalité, et cela n'était encore qu'un pas sur la voie de l'invention de son système dodécaphonique, qui devait ensuite être appliqué dans presque toutes ses œuvres, par exemple la *Suite pour piano* opus.23 (1923), le *Concerto pour piano*, op.42 (1942), le *Trio à cordes*, op.45 (1946). Ce système, adopté par les trois compositeurs de la nouvelle école de Vienne (avec Schönberg, Berg et Webern) ainsi que par leurs disciples, ébranla sans doute les fondements traditionnels les plus profonds dans la musique, d'une façon probablement définitive.

Dans sa présentation de l'ouvrage *Le Style et l'Idée* de Schönberg, intitulée *Prolégomènes au Style et à L'Idée musicale*, Danielle Cohen-Levinas, éclaire les propos du compositeur en évoquant sa position par rapport au passé : « Les noms de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Schubert, Mahler, Strauss et Reger sont tour à tour convoqués au grand tribunal de la conscience historique de Schönberg, laquelle, pour mieux déjouer les pièges de ses détracteurs, n'hésite pas à se poser en juge de ses propres actions. Justifier sa mission et la pertinence de sa démarche à la fois clinique et intuitive revenait à légitimer sa présence au sein d'une filiation qu'il n'avait jamais démentie. »¹³⁰

Schönberg lui-même développe à plusieurs reprises, dans les divers articles rassemblés dans *Le Style et l'Idée*, son rapport avec l'héritage des siècles précédents et sa mission, en tant que « créateur », vis à vis de cet héritage. Il nous semble que sa position est très claire : « Il ne suffit pas d'imiter les formes ou les styles du passé, il s'agit au contraire de retrouver la force de leur idées, de les traverser pour atteindre l'esprit qui les a fait naître ». Il ajoute : « Mon originalité tient à ce que j'ai immédiatement imité toute chose qui me paraissait bonne, même quand je ne l'avais pas trouvée en premier lieu dans l'œuvre de quelqu'un d'autre. Car cette chose, je l'ai souvent trouvée chez moi-même. Une fois découverte, je ne l'ai pas lâchée ; je l'ai saisie, afin de bien la faire mienne ; je l'ai travaillée, je l'ai développée et en fin de compte elle m'a donné « du neuf » .

Je suis convaincu qu'un jour ou l'autre, on reconnaîtra à quel point ce « neuf » est en filiation étroite avec les trésors qui nous ont été légués. Et je m'enhardis à tirer gloire de ce que j'ai écrit une musique réellement nouvelle qui, appuyée sur la tradition, servira un jour à son tour de tradition. »¹³¹ 0

Dans son ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno place la démarche avant-gardiste de la nouvelle école de Vienne dans son contexte historique, psychologique et idéologique, en touchant du doigt ce qu'il appelle la « nécessité historique » de la nouvelle orientation de l'emploi du matériau :

« La nécessité historique imprègne ces traits d'autant plus parfaitement qu'ils sont moins immédiatement déchiffrables comme caractères historiques. Au moment où l'on ne discerne plus dans un accord ce qu'il y a en lui d'expression historique, cet accord exige impérieusement que son entourage tienne compte des implications historiques qui sont devenues sa nature. Le sens des moyens musicaux ne s'épuise pas dans leur genèse, et pourtant il n'est pas possible de les en séparer. »¹³² 1

Le point de vue de Webern était tout naturellement semblable ; il considérait sa démarche comme une synthèse de toutes les pensées musicales des époques antérieures, attitude que Pierre Boulez adopte plus tard, et illustra dans ses écrits et ses compositions.

¹³⁰ COHEN-LEVINAS, Danielle, « Prolégomènes au style et à l'idée musicale », in : Schönberg, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.VI.

¹³¹ 0 SCHÖNBERG, Arnold, *op. cit.*, p. 140.

¹³² 1 ADORNO, Theodor. W, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 44.

Dans son ouvrage *Leçons de musique*, au chapitre intitulé « Invention/Recherche », il donne une explication extrêmement logique, scientifique même, de la question de la filiation et du lien avec le passé ; certes, toute nouveauté semble échapper à son passé, elle est par nature, autre et différente, elle offre l'inédit et l'inhabituel, mais pourquoi cela, et comment ? Boulez répond :

« On peut, certes, difficilement trouver à l'invention une explication proprement rationnelle, elle échappe à l'analyse car elle fait surgir de rien des résultats imprévisibles. Mais ce rien est-il vraiment le néant total propice aux thaumaturges ? Et cet imprévisible se passe-t-il dans un contexte totalement imprévu ? L'invention ne saurait exister dans l'abstrait, elle naît d'abord des contacts avec la musique du passé, fût-il un proche passé, elle existe à partir d'une réflexion sur les antécédents directs ou indirects. »¹³³ **2**

Mais pour ces pionniers, le rapport avec le passé est loin d'entraîner une sorte d'« imitation » ou de copie des formes et du discours traditionnels : en réalité, il est moins attaché aux formes extérieures de la pensée qu'à la compréhension profonde du sens, de l'idée et du potentiel qui habitent les œuvres du passé.

Ce qu'explique Albèra, dans son article précieux intitulé « Latradition et la rupture de la tradition », nous semble très intéressant : « L'affrontement avec les formes de la tradition réifiées, vidées de leur substance, nourrit l'idée de rupture, même si les compositeurs de la modernité ne rejettent pas le passé en tant que tel, mais s'attachent à ce qui, en lui, est un ferment pour le temps présent. »¹³⁴ **3**

Cependant, la démarche novatrice, qui cherchait à puiser dans le passé un sens, une idée et un contenu, fut affrontée à une tendance opposée : le mouvement néo-classique, fort influent pendant les années vingt et dont la philosophie est totalement différente, sur la question de la continuité historique et du lien avec le passé.

2.1 Les néo-classiques face à la nouvelle pensée.

« Le paradoxe veut qu'une génération – celle qui s'est manifestée radicalement avant la première guerre mondiale – ait éprouvé entre les deux guerres le besoin d'un retour à l'ordre, au classicisme : elle avait beaucoup anéanti, elle se sentait en danger d'anarchie et de stérilité si elle n'avait pas eu recours à la norme. Le malheur a voulu qu'elle ait eu dans son ensemble recours non point à la règle mais à un schéma, ou plutôt à un ensemble de schémas qui n'était plus en phase avec l'évolution du langage. Cela a abouti à ce que l'on a appelé le néoclassicisme, avec ses dérivations, ses distanciations (la *Verfremdung*, n'ayant rien à voir avec Brecht) dont le jeu était plus ou moins sincère selon que l'on s'est appelé Schönberg ou Stravinski. »¹³⁵ **4**

Ce que Pierre Boulez évoque à travers ces lignes, en expliquant les raisons de la naissance du mouvement néoclassique, nous semble très exact. Le retour au « classique » en tant que terme qui renvoie à l'universalité d'une perfection stylistique et formelle, était en quelque sorte, d'une part, une réaction contre la grande crise de la tonalité et, d'autre part, elle

¹³³ **2** BOULEZ, Pierre, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 56.

¹³⁴ **3** ALBERA, Philippe, « Tradition et rupture de tradition », *op. cit.*, p. 118.

¹³⁵ **4** BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 323-324.

manifestait ce désarroi de l'après deuxième guerre mondiale, avec le sentiment de la perte complète de tout point de repère. Ce courant conservateur cherchait donc à rétablir et à entretenir les liens historiques sécurisants que les formes et les styles anciens pouvaient garantir. Mais la démarche néoclassique revête d'autres aspects, traduisant l'attachement à certains concepts d'ordre idéologique.

« Le néoclassicisme, concept incertain et ambigu, reste donc peu explicatif même comme instrument critique pour l'histoire de la composition. Cette difficulté renvoie également au caractère spécifique de la production de sens et de symbolique en musique, lesquels ne permettent pas, sur le plan du style et du langage, une traduction univoque de certains traits du classicisme tels la linéarité, l'équilibre, la symétrie et l'ordre de forme et de construction, la noblesse et l'élévation des contenus, la recherche de l'objectivité. En vertu de sa composante idéologique marquée, le terme Néoclassicisme peut toutefois se révéler utile dans une tentative de reconstruction de l'histoire des idées, des mentalités, de la réception et des politiques culturelles. »¹³⁶ 5

On comprend, que le mouvement néoclassique résistait aux tentatives de sortir du cadre normatif conventionnel et considérait les schémas classiques comme le fondement de son esthétique. La production néoclassique était la représentation de ces schémas, à travers l'emploi du langage et des formes anciennes. Le « classicisme » semble avoir ici une signification morale, idéologique, plus que musicale, dans le contexte de l'imitation des œuvres anciennes. D'un autre côté, les néoclassiques étaient également antiromantiques, méfiants à l'égard de toute subjectivité et de toute forme d'expressionnisme.

« La juxtaposition entre les émotions profondes de la guerre et le postulat de la non-expressivité de la musique, pilier notoire de l'esthétique de Stravinski et de son prétendu néoclassicisme, fait penser à une association d'idées au sens psychanalytique du terme. La non-expressivité de la musique [...] semble avoir fait office de digue contre les émotions profondes et les incertitudes matérielles et psychologiques engendrées par la guerre et le séisme idéologique qui s'ensuivit. »¹³⁷ 6

On peut se demander si les néoclassiques n'étaient pas, en quelque sorte, contre toute prise de risque. À la recherche d'un terrain sécurisant, rejetant toute introduction d'une nouvelle forme de pensée, éliminant toute intervention d'une émotion profonde ou bouleversante, leur démarche représente une faille dans le processus créatif du début du XX^e siècle. Or, les propos conservateurs des représentants du mouvement étaient accueillis avec enthousiasme, au moment où ceux de Schönberg étaient violemment critiqués.

Dans un chapitre intitulé « Peut-on parler de néoclassicisme pour caractériser la musique des années 20 », au sein de l'ouvrage Trajectoires de la musique au XX^e siècle, Marie-Claire Mussat expose certains des aspects néoclassiques les plus influents, et en profonde opposition à la « nouvelle pensée » : « La musique des années 20 se caractérise d'abord et avant tout par la primauté de la mélodie[...] Elle s'accompagne aussi d'une économie

¹³⁶ 5 POZZI, Raphaële, « L'idéologie néoclassique », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome I, 2003, p. 350.

¹³⁷ 6 *Ibid.*, p.361.

générale des moyens qui privilégie la petite formation au détriment du grand orchestre [...] Il règne une grande sobriété de l'expression et un dépouillement du langage qui exclut, comme le montrent les œuvres pour piano de Poulenc, fioriture et habillage [...] Le désir de clarté et d'équilibre justifie le recours aux formes anciennes. »¹³⁸ ⁷ Elle ajoute : « Retour aux formes et styles classiques ou baroques, souci du dessin mélodique, adoption d'un rythme bien marqué et d'une pulsation régulière, volonté de clarté et d'ordre, voilà les caractéristiques du néoclassicisme et tels sont les traits dominants de la musique des années 20. »¹³⁹ ⁸

Les néoclassiques se prétendaient porteurs d'une nouvelle musique, malgré les liens étroits tissés avec un passé lointain. Opposés à tout essai d'ébranlement des normes et des conventions formelles, de grandes figures du néoclassicisme telles Honegger ou Hindemith faisaient souvent recours aux modèles anciens, en établissant une sorte de sélection stylistique et formelle au service d'une esthétique normative, comme un rappel à l'ordre qui contribuant à l'idéologie de ce mouvement :

« (Ils)... reprennent certains traits normatifs du classicisme (autonomie de la musique, objectivité, sérénité) et envisagent, avec beaucoup de flou, une solution stylistique de type néobaroque (dépassement du thématisme, primauté de la dimension horizontale-contrapuntique.) »¹⁴⁰ ⁹

On peut s'interroger au sujet de la « conversion » de Stravinski au mouvement néoclassique, (lui qui bouleversa le monde musical avec le *Sacre du printemps*). En traversant la période néo-classique Stravinski, par exception, s'appliqua, selon Albèra à : « parodier le style ancien en brisant sa cohérence interne par l'utilisation de fausses notes et de fausses relations, par le renversement de certaines hiérarchies et par la rupture de la continuité organique. »¹⁴¹ ⁰

Pour résumer, nous pouvons récapituler quelques-uns des points fondateurs de la pensée néoclassique : appelle constant à l'ordre, emprunt de ses moules formels à la musique du passé, recours à la parodie et à l'ironie, goût prononcé pour l'esthétique musicale des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ces aspects semblent bien refléter le refus de l'impérieuse réalité d'un profond changement du langage musical, au début du siècle. La nouveauté prônée par les néoclassiques apparaît floue et contradictoire ; dans la reproduction des modèles historico-stylistiques, la démarche néo-classique, ayant recours à des schèmes non-évolutifs, s'avère stérile du point de vue de la création moderne.

« Dans ce panorama musical pour le moins diversifié, le seul élément commun est de caractère idéologique : la forte exigence d'un rappel à l'ordre qui, pendant et après la première guerre mondiale, est partagée par de nombreux musiciens européens. La nature à la fois centrale et floue du concept d'ordre dans les

¹³⁸ ⁷ MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 41.

¹³⁹ ⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁰ ⁹ POZZI, Raphaëlle, *op. cit.*, p. 355.

¹⁴¹ ⁰ ALBÈRA, Philippe, *op. cit.*, p.119.

poétiques néoclassiques leur permettra, dans les années 30, de se trouver en phase avec les régimes autoritaires. »¹⁴² ¹

Symétrie, ordre, objectivité, linéarité, les notions adoptées par les néoclassiques vont enfermer leur démarche dans des cadres restreints et dangereux. Cette idéologie marquée par la tentation du « rappel à l'ordre », par l'opposition à toute sorte d'innovation, presque considéré comme anarchie et désordre, bascule parfois, en peu de temps, dans une sorte d'intégrisme intellectuel susceptible de servir les idéologies politiques totalitaires, comme un instrument de censure.

« La montée des totalitarismes dans les années 1930 entraîna un rapport de plus en plus étroit entre musique et politique, qui finit par se manifester ouvertement par des mesures de censure et de contrôle. Les traits normatifs du classicisme, la composante idéologique du rappel à l'ordre devinrent fonctionnels pour une propagande qui entendait réprimer ce que les nazis qualifiaient de bolchevisme culturel et les communistes soviétiques de formalisme bourgeois. Le cible, dans les deux cas, au-delà des différences évidentes dans les traditions culturelles respectives, était le ferment moderniste des années 1920. »¹⁴³ ²

Après la deuxième guerre mondiale, les bases de la nouvelle pensée musicale sont désormais consolidées. Une nouvelle avant-garde apparaît, représentée par des figures telles Boulez, Berio, Ligeti, John Cage ou d'autres qui vient pour faire table rase de toute appartenance traditionnelle. Les néoclassiques, visés par ce grand changement, sont alors considérés comme les représentants d'un conservatisme périmé, n'ayant ni la pertinence, ni la puissance vitale pour participer réellement à l'émancipation du langage moderne. Il nous semble que le mouvement néoclassique offre ainsi l'exemple d'un courant qui n'a pas pu marquer durablement la scène musicale, parce qu'il n'a pas perçu la profondeur et la force qui prônait la démarche du renouvellement du rapport au présent, de même qu'au passé. La démarche néo-classique se situe finalement dans l'histoire du XX^e siècle, plus au plan de l'idéologie qu'à celui de la création.

Si nous évoquons, dans ce court panorama, les conflits qui régnaient dans le monde musical du début du XX^e siècle, c'est pour rappeler quel « climat » chargé et intense était celui des trois premières décennies de ce siècle. Le conflit entre les courants modernes et les courants conservateurs a toujours existé au cours de l'histoire. Dans le monde musical actuel, tant dans le domaine de la composition de la musique que dans celui de son interprétation, nous nous retrouvons toujours face à cette dualité. Si la composition musicale contemporaine a échappé aux cadres traditionnels, c'est parce que les compositeurs n'ont pas fermé les yeux sur les modifications essentielles qui ont altéré le langage musical au XX^e siècle : la quête de l'avenir devient une nécessité, un besoin, face à l'appauvrissement achevé de formules de longue date largement épuisées.

Dans le domaine de l'interprétation, les choses sont différentes. Le rapport avec le passé est directement conçu à travers l'œuvre interprétée. Le retour à l'histoire, au passé de l'œuvre, se présente comme un élément indispensable dans la compréhension et la réalisation d'une interprétation, ceci pour des raisons stylistiques. Cependant, nous ne pouvons pas négliger les interactions, qui existent tout de même, entre le langage de

¹⁴² ¹ POZZI, Raphaëlle, *op. cit.*, p.353.

¹⁴³ ² *Ibid.*, p. 368.

l'époque actuelle et la pratique instrumentale. Si, dans le domaine de la composition, nous nous sommes trouvés face à cette dualité d'attitudes vis à vis de l'histoire, dans le domaine de l'interprétation, également, les choses peuvent paraître se présenter ainsi.

Deux parties s'affrontent. L'une défend la notion de progrès : progrès de la conception musicale et progrès des instruments. L'autre considère avant toute chose l'appartenance de chaque œuvre à un contexte historique bien défini. L'interprétation musicale, comme la composition a vécu au cours du XX^e siècle ce conflit concernant le regard porté sur une musique qui était jouée, réalisée autrement, avec d'autres instruments et dans d'autres conditions.

Le rapport à la tradition, le rapport au passé, va être abordé encore différemment dans le domaine de l'interprétation. La réaction devant ce qui ressemble à une perte des repères, des points d'ancrage moraux, à l'éloignement de la vérité de l'œuvre, s'est manifestée dans le domaine de la pratique à travers des mouvements dont le plus représentatif est celui du mouvement de retour à la musique ancienne.

Entre conservatisme et modernisme, le conflit semble occuper une grande place dans le domaine de l'interprétation. Le grand problème central, dans ce conflit, semble bien être la question du rapport avec le passé et la position adoptée envers ce passé. Mais le mouvement de retour à la musique ancienne, qui défend l'idée de la restitution et de la reproduction du passé, s'affirme également en tant que courant « moderne » à part entière : son rejet de toute tradition d'interprétation issue du romantisme ou du post-romantisme rejoint l'idée de rupture que la modernité annonce. De là, sort de la nouveauté, de nouvelles règles concernant l'interprétation des œuvres d'autrefois. C'est pourquoi, l'étude de l'histoire de ce mouvement, nous dévoile la grande contradiction entre le profondément conservateur et l'extrêmement moderne.

Toutes les données qui ont participé à la cristallisation du mouvement, sont sans doute des données actuelles. La montée de ce courant semble être étroitement liée à la modernité et ne pouvait avoir lieu sans elle.

Le mouvement baroque serait-il la manifestation la plus claire du « conservatisme moderne » ? Il semblerait que les tendances conservatrices dont il témoigne, s'inscrivent aussi, finalement dans la ligne des idéologies majeures du XX^e siècle, et c'est ce que nous souhaitons développer à présent.

3. Le mouvement de retour à la musique ancienne entre continuité et rupture.

3.1 Modification du rapport à la musique du passé.

Nous avons évoqué, dans le chapitre précédent, la question du rapport au passé pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle. Nous avons abordé le lien référentiel qui attachait les classiques à l'art et au langage musical de leurs prédécesseurs, et la réaction passionnée, presque intuitive, que les premiers romantiques ont éprouvé au contact des premières redécouvertes du trésor ancien. Nous avons insisté également sur l'aspect scientifique qui s'est développé en Europe au cours du XIX^e siècle dans le domaine des études musicologiques, et qui a contribué à l'élargissement des connaissances historiques concernant la musique et les œuvres du passé.

Mais la distance historique qui séparait certains répertoires du monde musical du XIX^e siècle était encore importante. Il fallut attendre les débuts du XX^e siècle pour que les travaux musicologiques aillent à la recherche d'une production musicale plus large. Par ailleurs, nous avons parlé du « dynamisme » de la vie musicale pendant la période classique et romantique, donnant la priorité aux nouvelles créations, ce qui condamnait le plus souvent les œuvres antérieures à disparaître, tôt ou tard de la mémoire collective. Plus on avançait dans le temps, plus la transmission des traditions de jeu et d'interprétation des œuvres du passé se trouvait dans une impasse : personne n'était capable de savoir comment la musique baroque, ou celle de la Renaissance ou du Moyen Âge avait été conçue ou interprétée.

« ...La musique écrite sur les portées à cinq lignes ne donnait qu'une image extrêmement réduite, comme ossifiée, de la réalité sonore. On peut considérer ce support écrit comme un outil de conservation [...] Le passage de la musique écrite à sa réalisation sonore exigeait toute une série d'interventions et d'ajouts[...] Il va de soi que cette notation réduite au strict nécessaire impliquait, de la part des exécutants, une parfaite connaissance des traditions interprétatives courantes. Celles-ci étaient largement diffusées, et les musiciens de l'époque y étaient rompus. Avec le temps, certaines de ces traditions et pratiques se sont perdues. » ^{144 3}

Jusqu'à presque la fin du XIX^e siècle, la musique du passé fut ainsi comprise et interprétée selon les codes propres aux générations qui l'abordaient. Le rôle des recherches musicologiques était de mettre en lumière des œuvres et des compositeurs tombés dans l'oubli. Mais on ne cherchait pas à encore à établir des liens entre l'interprétation de l'œuvre et son contexte historique. Mais, à partir du XX^e siècle, précisément sa deuxième moitié, il semble que le rapport avec la musique du passé, ait subi une transformation radicale. Une des spécificités de cette transformation, nous semble être la tentative d'abolir la distance, séparant le musicien moderne de l'œuvre ancienne, et de s'appuyer sur l'apport de la musicologie pour atteindre une restitution exacte de l'œuvre du passé. Au début du XX^e siècle, les découvertes d'œuvres anciennes se multiplient : les études, les biographies et même les recherches archéologiques fournissent des possibilités toujours plus grandes d'accéder, au-delà de connaissances générales, à la connaissance de détails. C'est là un élément important dans le processus de changement que nous évoquons. Or, ce changement dans le rapport avec les œuvres du passé, pouvait bien avoir, à notre sens, un lien étroit avec la modification du langage et avec cette fameuse rupture intervenue entre les « inventeurs » de la nouvelle musique et le reste du monde musical. La musique du début de siècle, en s'attaquant à la tonalité, a créé une sorte de malaise dans la compréhension et la réception de l'œuvre musicale. Il n'est pas étonnant de constater une certaine résistance à cet ébranlement.

Bien sûr, en dehors du contexte musical, il ne faut pas oublier l'existence d'autres paramètres, d'ordre social, idéologique et politique contribuant d'une façon très active à ce changement, et à l'émergence d'une volonté de retour aux origines et à l'ordre des générations passées. Le retour au passé, à son art, à sa musique, semble être, en ce début de siècle, une exigence, presque une urgence. La réponse à cette exigence fut d'essayer

^{144 3} GALLICO, Claudio, « Éditions critiques de la musique baroque », in : *Musique, Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004, p. 1008-1009.

d'avoir une lecture de plus en plus objective, de plus en plus littérale, des différentes composantes de ce passé. Désormais, l'intérêt pour la musique d'autrefois allait s'inscrire dans le cadre d'une idéologie ayant comme objectif de retrouver l'œuvre du passé dans son état naissant, dans son état d'origine, et non plus dans sa représentation par l'intermédiaire des données et des outils contemporains. Pratiquer la musique du passé telle qu'à son époque, constitue le fondement de cette idéologie.

3.2 Pratique de la musique du passé au XX^e siècle ; naissance du mouvement de retour à la musique ancienne.

3.2.1 Les débuts.

« Les mondes de l'art amènent certains de leurs membres à faire des innovations qu'ils refusent ensuite. Certaines de ces innovations engendrent de petits mondes distincts. D'autres végètent dans l'ombre pendant des années, puis sont soudain accueillies par de plus grands mondes de l'art. »¹⁴⁵ **4**

Les débuts du mouvement, réclamant le retour à la musique du passé furent incertains, presque indéterminés. Les rares amateurs, qui se contentaient de jouer une musique d'esthétique « ancienne » dans le cadre privé des milieux aristocratiques, ne pouvaient probablement pas imaginer que leur pratique « de base » allait donner plus tard naissance à un grand mouvement. La pratique des œuvres historiques était alors, issue d'une tradition qui remontait au XIX^e siècle, avec toutes les spécificités qui la caractérisaient. « Malgré les transformations successives qu'a pu subir en cent cinquante ans la tradition d'interprétation de la musique ancienne, malgré en particulier la réaction néoclassique de l'entre-deux-guerres et du 'retour à Bach', l'essentiel est resté pourtant immuable : la manière de phraser, d'équilibrer l'orchestre, de conduire les chœurs, de choisir les tempos, de ménager les nuances, tout cela prend sa source au XIX^e siècle [...]. Ce n'est que bien tard, et très lentement, que s'est développée l'idée qu'il puisse exister une spécificité sonore appartenant en propres aux œuvres du passé... »¹⁴⁶ **5**

Outre le caractère romantique de la pratique des œuvres du passé, il nous semble important de souligner la particularité du monde dans lequel se sont déroulés les premiers essais d'exécution musicale sur des instruments anciens, au début du XX^e siècle : c'est comme si cette tendance représentait une sorte de réaction de la part d'un public restreint se voulant différent, attaché à des valeurs sociales et éthiques dont ses choix musicaux font la démonstration.

« Deux fois l'an, dans les salons cossus d'une villa de Neuilly, Madame la comtesse de Chambure reçoit une société étrangère, hétéroclite presque, où se côtoient des aristocrates déjà âgés et des jeunes un peu hirsutes, musiciens en diable, qui manipulent d'étranges objets aux noms archaïques – chalemynes, cromornes, théorbes et épinettes – pour essayer d'en tirer des sons d'harmonie [...]. Sa Société des musiques d'autrefois, fondée dans les années 1920, semblait relever d'une époque révolue désormais, lorsqu'elle accueillait des militaires coloniaux, des femmes du monde en robes de soie et des diplomates

¹⁴⁵ **4** BECKER, H. *Les mondes de l'art*, Fayard, Paris, 1988, p. 59.

¹⁴⁶ **5** BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit Baroque ? op. cit.*, p. 81-82.

chagrinés et nourris des intrigues de la Société des Nations. La collection d'instruments anciens du commandant Le Cerf que la comtesse avait décidé d'entretenir, donnait l'occasion à des musiciens parisiens de se réunir pour s'essayer à retrouver, entre deux représentations à l'opéra, les sons oubliés d'une musique obscure : celles des monodies du Moyen Âge, des madrigaux de la Renaissance ou des cantates du Grand siècle. Cinquante ans plus tard, les cercles de la comtesse donnaient à son entreprise un lustre un peu suranné-le conseil d'administration de la Société comprenait notamment Mademoiselle de Castalbajac, la baronne de Lamberterie, le comte de La Laurencie, le comte de Miramon Fitz-James, Baronne Guy de Rostschild. Aussi, quand de jeunes musiciens comme William Christie, Jordi Savall ou Jean-Claude Malgoire vinrent épauler les membres de la Société, on pouvait croire que l'on assistait aux derniers soubresauts de cercles viscontiens que la modernité giscardienne et la crise pétrolière allaient définitivement dissoudre. »¹⁴⁷ 6

Il semble que l'intérêt que l'on portait à quelques œuvres anciennes, dans ce milieu privilégié, n'était qu'un moyen de marquer une appartenance sociale et idéologique. Le fait de jouer la musique ancienne sur des instruments anciens, encore conservés par quelques héritiers aristocrates, semble être une forme d'accompagnement d'un rituel qui rassemble un groupe de personnes autour d'idées et de valeurs communes, une façon de renouer avec l'idéal d'une période de l'histoire, durant laquelle la musique se jouait encore dans les cours et pour les élites. Dans ces milieux non spécialisés, on ne jouait probablement pas cette musique seulement pour sa valeur historique ou spirituelle, mais aussi, par ce qu'elle appartenait au passé. Les amateurs engagés pour jouer ce répertoire n'avaient de véritable connaissance ni du répertoire ancien, ni des instruments historiques.

« L'ambiance est bon enfant [...]. La qualité musicale est aléatoire, mais elle est compensée par l'aventure d'une démarche mêlant subversion du répertoire et érudition peu enivrante. »¹⁴⁸ 7

Mais ce qui nous étonne c'est de constater la transformation rapide de cette situation : ce caractère approximatif et amateur va basculer en peu de temps dans une forme d'organisation d'idées et d'objectifs, formant un véritable mouvement spécialisé dans le domaine de l'interprétation de la musique du passé. Dans les débuts, en dehors des milieux aristocrates et des salons privés, dans lesquels les exécutions restaient discutables et aléatoires, au plan artistique, la pratique des instruments anciens était rare malgré les travaux entamés, déjà, par quelques musiciens intéressés. Certes, la question de l'interprétation de la musique ancienne, surtout de la musique baroque, avait déjà suscité la curiosité et la réflexion de grands spécialistes comme Dolmetsch ou Wanda Landowska. Mais le véritable changement de statut qui a permis de structurer ces essais, jusqu'alors éparpillés et superficiels, a commencé au moment où fut possible une interaction concrète entre ces amateurs et la démarche des musiciens penchés sur la question du retour à l'ancien, c'est à dire vers la fin de la première moitié du XX^e siècle.

3.2.2 L'organisation d'une démarche.

¹⁴⁷ 6 FRANÇOIS, Pierre, *Le monde de la musique ancienne, sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economie, 2005, p. 1-2.

¹⁴⁸ 7 *Ibid.*, p. 2.

Ainsi, juste après la deuxième guerre mondiale, les choses vont considérablement changer. Les groupes d'amateurs, passionnés de sonorités anciennes et d'œuvres « historiques », ne se contentent plus de jouer dans le cadre privé. Ils élargissent leurs activités, se donnent en concert et affrontent des réactions variées souvent défavorables : les instrumentistes, encore inexpérimentés, manquent parfois du savoir nécessaire leur permettant de maîtriser ces instruments qui exigeaient des techniques différentes et produisaient des sonorités frêles. Le public, habitué à la virtuosité et à la brillante puissance des orchestres romantiques, admet difficilement des choix jugés peu pertinents. « À la veille de la seconde guerre mondiale, la musique ancienne était encore confiée aux marges du monde musical et le principe du retour aux sources était loin d'être admis par la plupart des interprètes. »^{149 8}

Le passage de l'amateurisme au professionnalisme se fait progressivement dans les cercles d'initiés, à partir d'une prise de conscience de la nécessité de comprendre le fonctionnement des instruments et les règles d'interprétation du répertoire ancien. Petit à petit, les jeunes amateurs cherchent des connaisseurs, et ils en trouvent ; en effet, dans la deuxième moitié du siècle, les travaux sur la musique ancienne et ses instruments commencent à prendre une ampleur considérable, même si la réticence et le désintérêt du reste du monde musical demeurent. Vers 1950, ces petits groupes d'abord dispersés se rassemblent à la recherche d'une voie commune et ils se retrouvent dans la collaboration entre musicologues, musiciens et interprètes, autour des mêmes idées, des mêmes aspirations. L'objectif se dessine, et donnera plus tard naissance au mouvement de retour à la musique ancienne.

Cet intérêt pour la musique ancienne, pour la musique baroque, pour celle de la Renaissance, celle du Moyen Âge finira par déboucher sur une véritable renaissance du répertoire ancien. La démarche des « amateurs d'ancien » a traversé, certes, une longue période de silence et de crainte. Leurs débuts modestes, dépourvus de véritable conscience historique et stylistique, leurs essais individuels sans avenir, le caractère du milieu au sein duquel les musiques anciennes suscitaient l'enthousiasme, tout cela va changer durant la deuxième moitié du XX^e siècle : on passe de l'ombre à la lumière et on peut affirmer les slogans d'une véritable idéologie : authenticité, retour aux origines, retrouvailles avec les sonorités perdues. « Il y a longtemps que s'est amorcé le courant, de plus en plus puissant, de réhabilitation de la musique d'autrefois, et particulièrement de celle des XVII^e et XVIII^e siècles. Il remonte, pour l'essentiel, au XIX^e siècle. Ce fut un mouvement d'abord discret, qui s'est fait longtemps en douceur, par une sorte d'assimilation lente : mais il n'a cessé de s'intensifier et une étape décisive a été franchie au début de ce siècle lorsque Wanda Landowska redécouvrit et illustra l'art des vieux maîtres du clavier et remit à l'honneur leur instrument. »^{150 9}

Beaussant parle d'un « courant » ou d'un « mouvement » amorcé depuis le XIX^e siècle. Mais nous ne souscrivons pas tout à fait à l'emploi du terme « mouvement ». Il nous semble que le courant qu'il évoque, n'était pas, au XIX^e siècle, un mouvement guidé par une idéologie déterminée. L'intérêt pour les œuvres anciennes n'était qu'une conséquence tout à fait naturelle du développement des sciences musicologiques. Nous ne pouvons pas parler alors d'une véritable réflexion sur l'exécution du répertoire sur instruments d'époque, ni d'une réelle démarche pour le ressusciter. Par ailleurs, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la

^{149 8} FRANÇOIS, Pierre, *Le monde de la musique ancienne*, op. cit., p. 7.

^{150 9} BEAUSSANT, Philippe, op. cit., p. 47.

veille de la deuxième guerre mondiale, l'exécution de la musique du passé obéissait toujours aux règles d'interprétation romantiques ou post-romantiques ; les œuvres anciennes étaient encore jouées sur les instruments traditionnels et les essais, individuels, touchant à la pratique des instruments anciens, ne faisaient pas réellement partie de l'activité musicale collective. C'est seulement vers les années quarante que les choses changent largement pour préparer, quelques années plus tard, une sorte de « table rase » touchant tous les principes traditionnels de l'interprétation des œuvres anciennes.

Le mouvement commence à se former grâce à la combinaison de différents éléments : le développement accéléré des sciences académiques, la musicologie surtout, et des entreprises éditoriales, la montée de quelques mouvements marqués idéologiquement comme le « cléricisme » en France et le nationalisme en Allemagne, qui ont favorisé l'accroissement de l'intérêt pour les œuvres du passé, en tant que moyen de leur propagation, l'engagement de quelques compositeurs modernes dans l'imitation des œuvres du passé, engagement constituant le mouvement néoclassique, la parution des travaux spécialisés dans le domaine, effectués par des personnalités comme Landowska ou Dolmetsch. C'est bien le XX^e siècle qui contribue à la formation d'un véritable mouvement, qui lance l'idée de la renaissance des œuvres du passé, et fonde une idéologie spécifique donnant légitimité et force à la démarche. Entre l'apparition des idées fondatrices, la cristallisation de cette idéologie et l'engagement des musiciens et du public, il faut attendre les années 1970, pour pouvoir vraiment parler d'un véritable mouvement et chercher à définir clairement son orientation. Pourtant, même si, au début du siècle, l'idée d'un mouvement de retour à la musique ancienne n'était pas encore d'actualité, le rôle que les pionniers dans le domaine ont joué dans la fondation de ce mouvement apparaît, avec la distance, incontestable. C'est pourquoi nous allons étudier quelques-unes des initiatives d'importantes figures du début du siècle, afin d'éclairer le lien existant entre les premiers propos concernant l'interprétation de la musique ancienne et la naissance d'une véritable spécialisation dans ce domaine.

4. Les pionniers du retour et la révolution de l'ancien.

4.1 Wanda Landowska.

Les travaux de la pianiste et claveciniste Wanda Landowska (1879-1959), représentent sans doute les premiers indices d'une véritable action en faveur du renouvellement de la pratique du répertoire ancien, et plus précisément du rapport entretenu avec la musique du passé. Vers 1900, Landowska, pianiste confirmée issue de l'école virtuose du romantisme et du post-romantisme, affiche son admiration sans borne pour la musique ancienne. Elle se consacre à cette musique, surtout celle du baroque, dont une partie importante du répertoire est dédiée à l'instrument le plus perfectionné de cette époque : le clavecin.

En 1903, Landowska donne son premier concert en tant que claveciniste. Son engouement pour le répertoire ancien va la pousser toujours plus loin dans le choix de ses programmes (consacrés d'abord à Bach et Rameau) et même dans ses choix instrumentaux. Insatisfaite des qualités des clavecins anciens en mauvais état, elle commande, en 1914, à Pleyel, la fabrication d'un clavecin spécifique doté de quelques modifications, qu'elle-même a conçues selon sa propre perception du timbre et de la sonorité. Landowska se lance dans la musique ancienne, en tant que concertiste, sensibilisant le public au répertoire baroque, interprété sur l'instrument d'origine. D'un autre côté, elle va vouer une grande partie de son activité à la pédagogie et à l'enseignement, pour

transmettre son savoir et ses convictions. En tant que professeur à l'école Alfred Cortot, inaugurée à Paris en 1927, Landowska forme des nombreux élèves, qui vont continuer sa démarche en faveur de la renaissance de la musique ancienne, notamment Ralph Kirkpatrick, Isabelle Nef et Aimée Van de Wiele. Elle fonde une école de musique ancienne à Saint Leu la Forêt et, en 1940, après son départ pour l'Amérique, dû à la guerre, elle fonde un autre pôle de musique ancienne à Lakeville, pour suivre, avec beaucoup d'enthousiasme, sa voie par l'enseignement, les concerts et les enregistrements.



III. n° 12 : Landowska jouant le clavecin dans l'atelier de Rodin.

¹⁵¹ 0

À côté de ses activités de pédagogue et de concertiste, Landowska a écrit différents ouvrages consacrés à la musique ancienne : *Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J.S.Bach*, Paris, Mercure de France, 1905 ; *Musique ancienne*, Paris, Ivrea, 1909 ; *Chopin et l'ancienne musique française*, en 1931 ; *Sur les variations Goldberg de J.S.Bach*, en 1933.

Elle est sans aucun doute, l'une des figures les plus importantes participant à son époque à l'émancipation de la musique ancienne et à la renaissance de ses instruments, notamment le clavecin. Elle a même donné l'idée à quelques compositeurs du début du siècle d'écrire des œuvres (qui lui furent dédiées), comme le *Concerto* pour clavecin de Manuel de Falla, ou le *Concert champêtre* de Francis Poulenc .

La position de Landowska était lucide à bien des égards : elle commença par contester le caractère du regard porté sur la musique du passé, considérée par certains comme musique d'ameublement ou musique démodée. Elle s'opposa aussi à l'attitude romantique, selon elle anodine et vidant de sa substance l'interprétation des œuvres du passé. Sa réflexion, fondée sur une étude approfondie des manuscrits, de la documentation et des

¹⁵¹ 0 Rodin et son temps, Nederland, Time-Life International, Le Mondes Des Arts, 1972, p. 153.

modes de jeu propres aux instruments anciens, est à l'origine d'une véritable modification de la façon de considérer cette musique.

L'importance de son ouvrage, *Musique ancienne*, paru en 1909, tient au fait qu'il représente, en quelque sorte, une étude sociologique et musicologique du rapport avec la musique du passé. Dans ce livre, Landowska aborde avec beaucoup d'audace les idées reçues erronées quant à l'exécution des œuvres anciennes. Elle remet en question toute la tradition d'interprétation de ces œuvres et elle pose de nouveaux principes, qui vont engager un changement majeur dans le rapport avec le répertoire ancien.

Landowska traite avec beaucoup de conviction des notions esthétiques, stylistiques, historiques et même éthiques, à propos de l'art en général et de l'interprétation musicale en particulier. Elle va jusqu'au traitement de détails tels que le rythme, le tempo, le timbre, les ornements, dans la recherche d'une interprétation qui soit la plus fidèle, la plus exacte et la plus proche possible de l'esprit de l'époque. Sa démarche pionnière nous semble essentielle : avec Landowska, nous sommes en présence de l'un des rares musiciens, dans la première partie du XX^e siècle, qui traitent de façon « spécialisée » la question du rapport avec la musique ancienne, sur le plan théorique et sur le plan pratique. Et même si elle n'a pas proposé une interprétation parfaitement authentique, selon l'idéologie du mouvement baroque (notamment au regard son instrument personnalisé), elle eut tout de même le mérite d'ouvrir la porte à une nouvelle approche interprétative. Grâce à elle, pour la première fois dans l'histoire de l'interprétation de la musique du passé, de nouveaux critères apparaissent : le respect des intentions du compositeur, le retour aux origines, au contexte historique, la recherche du timbre exact. Ces questions, certes, n'occupaient guère les esprits auparavant ! Le propos de Landowska a introduit ce que nous pouvons appeler la « spécialisation » dans le domaine de la musique ancienne, phénomène propre au XX^e siècle.

4.1.1 Le fondement d'une nouvelle approche.

« **Ce qu'on appelle en général progrès n'est qu'une transformation.** » ¹⁵² **1** (Fétis)

Landowska introduit son ouvrage *Musique ancienne* par un petit chapitre intitulé « La musique est un art moderne par excellence ». Elle s'y interroge sur la question du « progrès » en l'art, notion encore largement admise par beaucoup de musiciens du début du XX^e siècle. Elle en est choquée : « Les jeunes nous menacent de chefs-d'œuvre qui feront oublier tout ce qui a été écrit jusqu'à nos jours. Les vieux, ces prophètes de malheur, crient à la corruption du goût. » ¹⁵³ **2**

Ce chapitre n'est, en réalité, qu'un début dont découlent les trois chapitres suivants, dans la contestation ferme de la notion de « progrès » en musique. Nous souhaitons nous arrêter à cette notion, qui nous a particulièrement intriguée dans la lecture de son ouvrage. En la niant, Landowska cherche à rendre aux œuvres du passé leurs vertus et leur immortalité.

Au Moyen Âge, le passé semble avoir été considéré comme supérieure au présent.

Mais aux XVIII^e et XIX^e siècles, la réalité du progrès ne faisait pas de doute, surtout au

¹⁵² **1** FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique*, Paris, librairie de Firmin Didot frères, Tome I, 1868, préface p. XXXIII.

¹⁵³ **2** LANDOWSKA, Wanda, *Musique ancienne*, Paris, Mercure de France, Paris, 1909 ; rééd.: Paris, Ivrea, 1996, p.12.

XIX^e siècle, pendant lequel se développa une véritable philosophie du progrès. « C'est l'optimisme progressiste – qui sous-tend toute l'inspiration de la grande métaphysique romantique en Allemagne, le positivisme en France et, plus tard, l'évolutionnisme anglais–Hegel, A.Comte, H.Spencer. L'idée d'évolution progressive pénètre les sciences naturelles, dès l'aube du siècle ou même les dernières années du XVIII^e siècle ...»¹⁵⁴ 3. Cette idée traverse le XX^e siècle et pour beaucoup de penseurs, le progrès fait question, et on s'interroge sur sa légitimité.

Cette question, qui a concerné tous les domaines et, entre autres, l'art, va se poser d'une manière persistante dans le domaine musical. Sa complexité a généré un débat d'une telle confusion que cela nous dissuade d'entrer dans ses ramifications « Si l'on excepte la technique et les sciences de la nature, il suscite une telle méfiance qu'il faut presque se faire violence pour réfléchir sur le problème qu'il pose et qu'on ne résout pas en le taisant. »¹⁵⁵ 4

Cependant, nous tenterons d'analyser certains aspects du concept. L'idée du progrès implique que le processus artistique est en perpétuelle évolution, et susceptible d'arriver au fil du temps à un degré de perfection que les œuvres précédentes n'ont pas atteint. Certes, cette notion peut être interprétée de différentes façons, selon différents points de vue. Mais il nous semble que mener à son sujet une réflexion objective pourrait éviter les idées erronées et certains malentendus. Si nous évoquons cette question au cours de ce chapitre, c'est qu'il nous semble que l'idée du retour à la musique du passé prend racine dans le renoncement à cette notion, ce qui permet d'intégrer la musique ancienne au moment présent, en affirmant qu'il n'y a pas de musique « supérieure » ou de musique plus évoluée qu'une autre.

« Qui sait si la certitude de notre supériorité et de nos fameux progrès sur les anciens ne seront pas aussi un sujet fécond d'hilarité pour les générations futures ? »¹⁵⁶ 5

L'interrogation de Landowska semble tout à fait légitime ; elle balaye des préjugés répandus au début du siècle, en remettant à l'ordre du jour la considération des œuvres du passé en tant qu'œuvres témoignant d'une grande perfection et représentant des moments clés de l'histoire de la musique occidentale. Cette réaction paraît également compréhensible face à certaines conceptions simplistes dont Landowska donne des exemples. Certains peuvent réellement nous surprendre, par une vision dénuée de sens critique concernant la valeur des œuvres du passé :

« On peut dire avec vérité que les Arts ont fait depuis deux siècles des progrès considérables. Les modernes ont enchéri sur les anciens. »¹⁵⁷ 6

Cette phrase reconnaît ouvertement la suprématie des arts modernes sur les arts anciens. Plus scientifique, plus pragmatique, Arnold Schönberg, aborde la question sous un éclairage complètement différent : « Telle est la raison pour laquelle les compositeurs, lorsqu'ils ont acquis le métier qui leur permet d'exprimer tout ce qui peut l'être dans une certaine direction,

¹⁵⁴ 3 GONNARD, René, « Considérations sur le progrès », in : *Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1978, p.131.

¹⁵⁵ 4 DAHLHAUS, Carl, *Essai sur la nouvelle musique*, Contrechamps, Genève, 2004, p. 81.

¹⁵⁶ 5 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷ 6 VALLAS, Léon, *Bollioud de Mermet*, Lyon, *Journal musical*, Cité in: LANDOWSKA, *Musique ancienne*, *op. cit.*, p. 9-10.

doivent s'efforcer d'obtenir la même plénitude dans la direction voisine, puis dans chacune des directions où la musique a la possibilité de se développer. »^{158 7}

Schönberg reconnaît, évidemment, l'évolution en tant que démarche vitale et nécessaire dans le processus de transformation de la pensée musicale. Mais ce processus concerne aussi tout naturellement les grands maîtres du passé. Ils ont introduit chacun des changements dans la conception musicale de leur époque, qui dépassaient le cadre conventionnel et qui amorçaient l'évolution du langage. Le développement, ou l'évolution équivalant au progrès, dont nous parle Schönberg, est un processus qui ne remet jamais en cause la valeur de l'art des anciens, auquel l'auteur fait constamment référence. Il explique : « Dans toutes les œuvres des grands maîtres, nous relèverons toujours ce caractère de nouveauté, qu'il s'agisse de Josquin des Prés, de Bach, de Haydn ou de n'importe quel génie. Pour cette raison que Art égale Art nouveau. »^{159 8}

La question est donc abordable sous différents angles, mais si nous revenons à la position de Landowska, nous pouvons constater que cette pionnière, à travers les nombreux exemples qu'elle fournit, conteste ce qu'elle appelle clairement « le mépris des anciens ». Cette attitude, considérant la musique présente comme seule valable et tout ce qui l'a précédé comme une étape dans une évolution conduisant à une musique plus parfaite, lui semble indéfendable. Elle a utilisé la critique de l'idée de progrès comme un moyen efficace pour étayer son propos de défense de la musique ancienne. Commencer par le traitement de cette question en insistant sur des approches légères et superficielles, devient un moyen pour renverser toute une hiérarchie et pour établir d'autres règles prônant un nouveau rapport avec la musique du passé.

À partir de la négation de l'idée du progrès, Landowska met à jour la question d'un retour sérieux et valorisant à la musique ancienne et elle cherche à abolir la distance créée par l'histoire, pour présenter cette musique comme une musique toujours vivante. « Si j'ai insisté sur le lieu commun du progrès dans la musique, c'est parce que je le considère comme la cause principale de l'ignorance de notre passé et de toutes les erreurs dans l'interprétation des maîtres anciens. C'est à cause de ce préjugé, devenu une religion, que la musique, gorgée autant que les autres arts de belles choses, est encore très pauvre en révélation de ces choses... Nous sommes encore sourds aux miracles de ces beautés qui relèvent l'âme par l'écho mélodieux si merveilleusement lointain et par ce lien divin qui « rattache des cœurs sympathiques de siècle en siècle »^{160 9}. Elle ajoute : « Il y a des œuvres devant lesquelles il ne nous reste qu'à nous prosterner, car elle ont atteint leur perfection suprême, et ceux qui s'appêtent à aller au-delà sont des ignorants ou des gens sans goût.[...] si nous faisons peau neuve à chaque printemps, notre peau nouvelle n'est pas nécessairement plus belle que les précédentes. »^{161 0}

Landowska, n'hésite pas à faire référence à Victor Hugo, pour appuyer sa réflexion.

« La beauté de l'art est de ne pas être susceptible de perfectionnement. L'art en tant qu'art et pris en lui même, ne va ni en avant ni en arrière [...] L'art ne dépend

^{158 7} SCHÖNBERG, Arnold, *op. cit.*, p. 95.

^{159 8} *Ibid.*, p. 94.

^{160 9} LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 227.

^{161 0} *Ibid.*, p. 28.

d'aucun perfectionnement de l'avenir, d'aucune transformation de langue, d'aucune mort et d'aucune naissance d'idiome. »¹⁶² 1

Dans ces chapitres chargés de citations et de références historiques et littéraires, associées à un engagement sans ambiguïté de sa part, les propos de Landowska se montrent très convaincants. En effet, elle actualise l'engagement pour la musique ancienne et pour l'art des plus grands maîtres du passé.

« Pourquoi redouter à tel point la séduction du passé ? Devrions-nous, comme Ulysse, nous attacher au grand mât et nous boucher les oreilles avec de la cire pour ne pas succomber aux charmes du chant des sirènes antiques ? »¹⁶³ 2 Landowska transmet un véritable message : elle insiste sur la nécessité de revisiter l'histoire, en se débarrassant de tous les préjugés qui ont condamné pendant très longtemps les grands chefs-d'œuvre anciens et qui ont généré une totale ignorance de la valeur de l'art des anciens. Elle s'interroge sur les raisons qui ont créé ce fossé avec la musique ancienne et elle traite avec beaucoup d'ironie les attitudes simplistes et réductrices, fréquentes vis à vis de cette musique. « Mais, même touchés et les yeux mouillés de larmes, nous n'oublions jamais notre supériorité. « Quelle charmante naïveté dans ces morceaux de Couperin ! » Écrivent ses admirateurs modernes. »¹⁶⁴ 3

Par ailleurs, en critiquant violemment les excès de l'approche musicale romantique, dans son chapitre intitulé « Le Romantisme », Landowska fait une démonstration de ce qu'elle appelle « la corruption du goût ». Il s'agit pour elle de remettre en question une attitude qui éloigne l'œuvre de sa réalité et de son essence.

« À ces légères pâmoisons qu'on traite d'abominable ivresse, et qui ne faisait qu'effleurer l'âme, à ces caresses et frissons, on va opposer des accents violents, insistants et passionnés qui frappent les sens et qui tendent les nerfs. A la justesse, à la mesure et à la sagesse, on va préférer des traits outrés, extravagants ou gigantesques, des emportements sans frein, des débordements d'admiration ou des transports de haine ; toujours excès, toujours paroxysme ; on ne craint plus ce pas redoutable qui sépare le sublime du ridicule [...] »¹⁶⁵ 4

Landowska se défie de toute attitude romantique, capable de déformer la nature des œuvres anciennes et de porter atteinte à ce qu'elle appelle la « sagesse » de cette musique. Elle conteste l'extravagance non mesurée des romantiques, elle appelle à une attitude plus rationnelle, plus objective. Cette critique provocatrice et assez aiguë sonne comme un appel à une conscience perdue et constitue, à notre sens, un autre argument à l'aide duquel elle construit sa théorie concernant la renaissance de la musique d'autrefois. « La foison de chefs-d'œuvre et de merveilles que nous a léguée le romantisme a démontré une fois de plus la vanité de ces préceptes autoritaires du beau que les docteurs du goût veulent nous imposer au nom de la tradition ou au nom du progrès. »¹⁶⁶ 5

¹⁶² 1 *Ibid.*, p. 27.

¹⁶³ 2 *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁴ 3 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁵ 4 *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁶ 5 *Ibid.*, p. 47.

Nous sommes donc devant deux éléments essentiels de la réflexion de Landowska, qui sont devenus plus tard, à notre avis, le fondement même de la pensée baroque : d'une part, le rejet de la notion de progrès dans la musique, et d'autre part, la contestation des attitudes romantiques dans l'interprétation des œuvres anciennes.

Après avoir exposé tout ce qu'elle considère comme inexact et critiquable dans le rapport de ses contemporains à la musique du passé, Landowska va ensuite plus loin dans une démarche qui a comme objectif de proposer un véritable renouvellement de l'interprétation du répertoire ancien. Elle étend sa réflexion, révélant sa volonté d'un retour conscient au répertoire ancien, intégré dans un contexte historique. En citant Wagner, elle indique clairement les bases d'une nouvelle position concernant le rapport à l'œuvre interprétée : « La première règle de l'interprétation doit être de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions des compositeurs, afin de transmettre aux sens l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet. »^{167 6}

Et elle commente : « Pour rendre chaque œuvre dans le caractère qu'elle a eu dans la pensée de son auteur, il faut être familiarisé avec le style, le caractère, le goût du compositeur et avec le goût de l'époque. »^{168 7}

La pensée de Landowska se dévoile au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture de son ouvrage. Elle se débarrasse de toutes les idées erronées encombrant l'accès à la musique du passé, et se dégage ainsi du lourd poids de la tradition en matière de pensée et d'interprétation. Même si elle n'utilise pas ouvertement le terme « authenticité », l'ensemble de ses propos s'appuie clairement sur des idées qui en sont proches, comme la fidélité au compositeur et le respect du contexte historique en tant qu'objectifs majeurs de toute interprétation sensée. Tout est à renouveler à partir du moment où nous commençons à regarder notre passé de la façon la plus fidèle. Landowska propose ainsi une nouvelle vision de la musique du passé, en cherchant à éclaircir différents aspects de la concrétisation directe de cette vision dans l'interprétation : le style, la couleur de l'orchestre, le mouvement, les ornements, le timbre et bien évidemment la nécessité d'un retour à la source de l'instrument pour lequel fut conçue telle ou telle œuvre.

Landowska a amorcé, par son propos révolutionnaire, une véritable mutation du rapport avec la musique du passé, en la pensant autrement et en lui rendant tout son mérite. L'étude de l'« idéologie baroque » nous semble désormais abordable en tant que directement liée à la réflexion pionnière du début du XX^e siècle, dont le travail de Landowska fut une partie essentielle.

4.2 Le chemin du retour : grandes lignes.

En insistant sur le rôle primordial des instruments, Wanda Landowska a développé l'idée d'une spécificité sonore propre aux œuvres anciennes. Les questions du timbre, de la couleur sonore, de l'instrumentarium commencent alors à s'imposer.

Mais Landowska ne fut pas la seule à mener ce « combat ». Dans les trois premières décennies du siècle, eut lieu une sorte de mobilisation représentée aussi par d'autres figures adhérant à la même ligne de pensée et prenant des initiatives importantes. En France, plusieurs personnages du monde musical se sont engagés dans la défense de la musique ancienne et ont mené des recherches et des activités concernant son répertoire.

^{167 6} Cité in : LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 134-135.

^{168 7} *Ibid.*, p. 135.

Romain Rolland fait partie de ces musiciens-musicologues qui se sont enthousiasmés pour la « cause » de la musique ancienne : il organise à Paris en 1900, le premier Congrès international d'histoire de la musique. Il faut citer aussi le nom de Vincent d'Indy, fondateur et directeur de la Schola Cantorum, à Paris, qui, à côté d'une forte activité dans l'organisation des concerts historiques, lance en 1904 l'édition complète des œuvres de Rameau chez Durand, après celle de la collection Michaelis qui date des années 1880-1890. Par ailleurs, d'autres personnalités, comme Lionel de La Laurencie ou Eugène Borrel, publient, dans les années vingt, des articles, qui représentent de modestes traités d'interprétation de la musique ancienne. Dans la même période, musicologues et chercheurs se lancent dans un travail de révision, de comparaison et d'analyse des textes anciens ; ces travaux ont contribué à une prise de conscience de l'abondance du répertoire ancien, et de son importance et, d'autre part, ils ont attiré l'attention sur de la grande différence qui existe entre les instruments anciens et ceux du XX^e siècle. Dans le même temps, l'apparition du mouvement néoclassique qui trouve dans la découverte du répertoire ancien, ses formes et ses structures, une source d'inspiration infinie, mais aussi l'apparition d'un nouveau langage, qui ébranle les fondements de la pensée et de la conception musicale conventionnelle, semblent encourager, et donner plus de légitimité et de nécessité à la recherche historique.

Cependant, il ne s'agit encore que des débuts d'un rayonnement lent et timide. Les essais et les travaux entamés sur le répertoire ancien, à la recherche de ses secrets et de ses « codes », sont, dans les années trente, dans une phase préparatoire : réflexions, propositions, engouement, et engagement graduel des institutions musicales. Mais nous sommes encore loin d'une véritable organisation idéologique de la démarche. Les premières manifestations d'une idéologie naissante ne trouvent pas encore un terrain suffisamment solide pour être intégrées à une conscience collective, et cette idéologie est jusqu'alors loin d'être vraiment influente dans le milieu musical. Les orchestres symphoniques issus du romantisme et du post-romantisme exercent encore leur puissant pouvoir. Les grands virtuoses enflamment les salles avec les répertoires classique et romantique chers au public. Les premières tentatives de restitutions des œuvres anciennes, ne sont guère populaires ; elles souffrent encore de lacunes sur les plans technique et stylistique, et elles restent ainsi à la marge de l'activité musicale.

« Mais toutes ces tentatives semblent être restées relativement confinées dans des cercles de spécialistes et n'avoir pas durablement convaincu les interprètes et le grand public, plus attirés par la richesse sonore et l'expressivité des instruments modernes, que par l'exactitude de l'authenticité historique, ou plus exactement, n'estimant pas devoir se poser la question sur ce sujet. »¹⁶⁹ **8**

Ainsi la période précédant à la deuxième guerre mondiale, fut-elle une « période prélude », et non une période de pleine action. Il fallut passer par-là pour que les premiers indices de changement débouchent sur la naissance d'un mouvement posant vraiment la question de l'interprétation de la musique du passé. Néanmoins, il subsiste une grande différence entre les idées du début du siècle, concernant le retour à la musique du passé, et celles qui ont plus tard caractérisé l'idéologie baroque. Le passage de l'idée à la pratique a engendré d'autres approches susceptibles de compléter et de modifier les fondements de la démarche. Ainsi, les idées de Landowska elles-mêmes ne furent pas épargnées par la critique des partisans plus tardifs du retour à la musique ancienne. On considéra que ses premières tentatives d'exécution du répertoire ancien sur son clavecin « modifié »,

¹⁶⁹ **8** PENIN, Jean-paul, *Les baroqueux ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000, p.22.

manquaient encore de véritable sens historique et l'on jugea qu'elle n'allait pas au bout de la démarche conçu ensuite par les baroquistes.

« Au début de notre siècle, Wanda Landowska éprouva le besoin de retrouver la couleur sonore particulière à la musique des anciens maîtres du clavier. Mais, si nouvelle et si forte que fût l'exigence de vérité qu'éprouvait la grande musicienne qu'elle était, elle ne put pas aller au bout du chemin. Il lui fallut passer encore par l'étape d'un remodelage minimal du son : et elle se fit construire par Pleyel un clavecin moderne. Il ne lui parut pas possible de raser d'un coup l'édifice expressif qu'elle avait hérité de Brahms et de César Frank. »¹⁷⁰ 9

Les modifications que Landowska a fait introduire dans son clavecin Pleyel, avec ses pédales et sa sonorité fluide et continue, ont fait que la rupture radicale réclamée plus tard par les baroquistes, n'était pas totalement accomplie. Le résultat manquait encore de la littéralité, recherchée minutieusement ensuite, avec le développement de l'idéologie du mouvement. Et « C'est à partir d'une rupture plus forte qu'a pu se faire le définitif retour aux sources. »¹⁷¹ 0

Il est possible de suivre l'évolution du cheminement du mouvement de retour (qui était loin d'être constant et continue) au cours de ce siècle, à travers différentes périodes : une première qui va du début du siècle jusqu'à l'année trente, dans laquelle se forment les fondements d'une nouvelle pensée, basée sur les réflexions de quelques pionniers dans le domaine. Elle contribue à une meilleure connaissance du répertoire ancien. La deuxième période s'étale entre les deux guerres mondiales ; la connaissance du répertoire ancien et de sa pratique s'élargissent considérablement en Europe, avec un investissement de plus en plus prononcé de la part des universités et les institutions musicales. Pendant cette période, se fait le passage de l'amateurisme au professionnalisme. La troisième période se situe juste après la deuxième guerre mondiale : la connaissance du répertoire et des instruments prend alors une telle ampleur en Europe et en Amérique, qu'elle permet, sous l'impulsion de véritables spécialistes dans le domaine, de faire table rase de toutes les traditions héritées du romantisme. Désormais, on fait recours aux instruments anciens, on diminue la taille des ensembles, on parle d'une nouvelle manière d'aborder la musique du passé et on impose de nouvelles règles concernant son interprétation. Une nouvelle génération apparaît, représentant un véritable courant idéologique.

À partir de 1950, les adeptes du retour à l'ancien sont plus nombreux. Ils s'affirment dans le monde musical et leurs propos sont désormais loin d'être marginaux. Les ensembles formés par les musiciens de cette nouvelle génération entrent en concurrence avec les ensembles habituels et nous pouvons parler à ce moment là d'un véritable clivage ; entre 1960 et 1980, deux façons d'interpréter la musique ancienne coexistent : une façon traditionnelle, encore attachée aux conventions orchestrales post-romantiques, dans la lignée des interprétations de Klemperer ou de Furtwängler. L'autre façon se montre toute à fait nouvelle, originale, sobre et paradoxalement avant-gardiste, avec l'emploi de petits ensembles constitués d'instruments historiques, l'objectif étant d'abolir toute routine et d'arriver à une restitution historiquement exacte de l'œuvre du passé.

L'évolution de ce courant fut rapide et radicale. Les idées sont fixées et les objectifs sont clairs : la recherche de l'authenticité, le respect total du texte, des intentions du compositeur et des traditions d'interprétation de son époque. Les années 1970 marquent

¹⁷⁰ 9 **BEAUSSANT, Philippe, op. cit., p. 82-83.**

¹⁷¹ 0 *Ibid.*, p. 83.

une période d'effervescence où l'on parle ouvertement du « mouvement de retour à la musique ancienne ». C'est en moins d'un demi-siècle que l'on passe de tâtonnements plus ou moins instinctifs à un mouvement hautement organisé, s'appropriant totalement la musique historique.

Si nous observons de plus près l'histoire de ce mouvement, nous constatons avec étonnement son ampleur, au regard de la courte période qui a suffi à sa cristallisation. Les adeptes du mouvement posent la question d'une nouvelle « tradition ». Or, une tradition se construit à long terme et exige un temps considérable pour s'installer, pour se fixer et pour devenir une évidence, et ce ne fut pas vraiment le cas de la « tradition » de ce mouvement. Pourquoi les choses ont-elles basculé si rapidement et d'une manière si imprévisible ? Pouvons-nous parler de « coïncidences », de convergences fortuites ? Certains disent que ce retour n'est pas nouveau et que ses origines prennent racines du XIX^e siècle. C'est exact. Mais cette « tradition » authentique de l'interprétation des musiques anciennes, est née et cultivée au XX^e siècle. Il nous semble que la continuité prétendue entre les deux formes de « retour » est une illusion ; elles sont fondamentalement différentes.

Pour suivre notre fil conducteur, nous allons continuer l'étude de l'évolution et de l'organisation de cette démarche au cours du XX^e siècle. Dans ce début de siècle, outre Landowska, d'autres personnalités brillantes participèrent à l'émancipation du répertoire ancien, en poursuivant le même objectif. Nous avons fait le choix d'évoquer quelques-unes d'entre elles, en essayant de donner quelques éclairages sur leurs parcours et sur l'influence qu'elles ont exercé sur la démarche dite « baroque » et c'est par cela que nous proposons donc de poursuivre.

4.2.1. Arnold Dolmetsch et l'introduction aux instruments anciens.

À côté de ses talents d'artiste et d'enseignant, Dolmetsch (1858-1940), était également un passionné d'instruments anciens et il a consacré une grande partie de son activité à la reconstruction et la fabrication des instruments du XVII^e et du XVIII^e siècle. Ses travaux ont permis la révélation de beaucoup d'éléments liés à la question de l'interprétation de la musique ancienne et ont contribué à l'élargissement de la connaissance du répertoire ancien.

Dolmetsch est probablement le premier musicien, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, qui ait contribué à une véritable renaissance de la pratique de la musique ancienne sur les instruments de l'époque. En France, il reçut une formation d'artisan à la Maison Dolmetsch-Guillouard au Mans, où se situait la manufacture d'orgue et de piano de ses parents. Puis il s'installa à Londres où il put approfondir son intérêt pour la musique baroque. En 1880 il commença à exercer son métier de professeur de violon au collège de Dulwich. C'est alors qu'il commença à collectionner et à fabriquer toutes sortes d'instruments anciens comme les violes, les luths et une grande variété d'instruments à clavier. La grande expérience de Dolmetsch et sa vaste connaissance de la facture et de la sonorité des instruments anciens, lui ont permis de reproduire des modèles très fiables, qui s'approchent de très près des originaux. Grâce à ces reproductions révolutionnaires, ses instruments précieux étaient utilisés dans les divers concerts donnés par lui-même ou par certains de ses amis. Parmi les nombreux instruments remarquables fabriqués pendant ce séjour londonien des années 1890, on peut citer en particulier les pianos "Beethoven".



III. n°13 : Arnold Dolmetsch jouant sur un
clavicorde. (National Portrait Gallery, London)¹⁷² 1

L'engagement de ce pionnier au service de la musique ancienne, a pu initier de nombreux musiciens et admirateurs à l'écoute et à l'exécution sur ces instruments. Mais la grande réputation de Dolmetsch lui permit également de diriger la production d'instruments de musique anciens à l'étranger, comme dans la Chickering Factory à Boston, USA et, plus tard, dans les ateliers Gaveau à Paris ; il ne lui fallut pas attendre longtemps pour que beaucoup de ses instruments fassent partie des grandes collections des musées internationaux.

En 1915, Dolmetsch publie son ouvrage *The interpretation of the music of the XVIIth and the XVIIIth centuries* et il fonde à Londres un grand centre de musique ancienne. Vers 1919, Arnold Dolmetsch se tourne vers la flûte à bec. Il consacra une grande partie de sa vie à l'étude des secrets de cet instrument, afin de donner finalement des modèles de référence.

Ses disciples sont nombreux : facteurs, exécutants et étudiants, tous ont participé au mouvement de résurrection de la musique ancienne. Parmi ceux-ci, Gunter Hellwig, fabricant de violes, John Challis, constructeur de clavecins, Diana Poulton (luthiste), Dorothy Swainson (claveciniste) et beaucoup d'autres .

« Musicien extrêmement doué à tous points de vue, Dolmetsch était essentiellement autodidacte, faisant preuve de grandes qualités expressives et capable de produire un son admirable - même si ses performances étaient parfois techniquement inégales. Ses qualités de facteur d'instruments, d'enseignant et de mentor étaient indiscutables. [...] De plus, sa passion de toute une vie pour la musique pratiquée en amateur allait à l'encontre de la

¹⁷² 1 www.npg.org.uk .

politique en vigueur dans les conservatoires et les facultés. Il n'en reste pas moins que son travail a jeté les bases sur lesquelles s'est fondée au XX^e siècle la renaissance de la musique ancienne. »¹⁷³ 2

Les initiatives de Dolmetsch, s'inscrivent autant dans le domaine artistique et le domaine artisanal que dans le domaine pédagogique. Jusqu'à la fin de sa vie, l'engagement de Dolmetsch et sa démarche fondatrice ont guidé beaucoup de musiciens et ont participé foncièrement à une large connaissance du répertoire ancien et aussi aux instruments originaux de l'époque.

4.2.2 Albert Schweitzer.

Albert Schweitzer (1875-1967), médecin et théologien, reçoit également une formation musicale très solide en Alsace, puis à Paris. Initié à la musique de Bach et à la tradition d'interprétation allemande, il continue sa recherche dans ce domaine avec la fondation de l'*Orgelbewegung*, un mouvement déterminant, dans la première moitié du siècle, pour la construction de nouveaux orgues inspirés de ceux de l'époque baroque.

Schweitzer s'est attaché à une étude appliquée et très méticuleuse des traités et des traditions d'interprétation de l'époque de Bach. En 1905, il publie en France une remarquable monographie sur Bach, éditée plus tard, en 1908, en Allemagne. Son travail le plus considérable parut vers 1914 : c'est la publication des cinq premiers volumes des œuvres complètes pour orgue de Bach, après un important travail de révision et de documentation. À côté de ses activités éditoriales, Schweitzer donnait de nombreux concerts de musique baroque et enregistra divers disques consacrés à la musique ancienne pour orgue.

4.2.3 Alfred Deller.

¹⁷³ 2 PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1075.



Ill. n°14 : Alfred Deller(National Portrait Gallery, London)¹⁷⁴3

Au plan vocal, Beaussant souligne avec beaucoup d'enthousiasme le nom du contre ténor, Alfred Deller(1912-1979), autre figure, dans les années 1950, de ce nouveau rapport à la musique ancienne et à sa pratique. Deller représente un intermédiaire entre deux générations. Il est contemporain des débuts de la démarche pionnière et participe activement au grand essor de la démarche :

« C'est à partir d'une rupture plus forte qu'a pu se faire le définitif retour aux sources. Elle est due, je l'ai dit, à un chanteur, Alfred Deller. Le petit garçon qui n'en finissait pas de ne pas muer, et qu'on dissimulait à l'arrière des voix d'enfants et le plus près possible du groupe des ténors pour que sa grande taille ne paraisse pas trop ridicule, c'est lui qui est véritablement le père de notre oreille musicale. En nous rendant, dans ses concerts, puis dans ses

¹⁷⁴ 3 www.npg.org.uk .

enregistrements des années cinquante, la sonorité inconnue, oubliée, de la voix de counter tenor, il établissait un dépaysement absolu. »¹⁷⁵ 4

Deller fut donc un des premiers chanteurs à faire revivre la voix de contre-ténor, oubliée pendant très longtemps. Ses interprétations du répertoire anglais ancien, de la musique élisabéthaine, de Dowland ou de Haendel représentent sur le plan technique et musical une véritable révélation. Il s'est attaché à cultiver et à entretenir toute une tradition d'interprétation quasi disparue, et est ainsi considéré comme le chef d'une nouvelle école d'interprétation de ce répertoire. En 1950, il constitue le *Deller Consort*, un groupe de chanteurs accompagnés d'instrumentistes, dans le but de faire connaître le répertoire dont il est spécialiste, avec une grande exigence musicale et stylistique. Sa grande maîtrise de la technique vocale lui a permis également d'imiter le timbre de voix des « castrats », assez différent de celui des contre-ténors. Deller a créé une nouvelle approche du répertoire vocal ancien, avec une grande attention pour les règles et les fondements de son interprétation.

4.3 Aspects d'une diffusion européenne.

Ainsi, suite aux réflexions entamées par les grands précurseurs du début du siècle tel Landowska, Dolmetsch et Schweitzer, et grâce au développement de l'aspect pédagogique au sein de cette démarche, une nouvelle filiation commencent à se dessiner. Cet essor doit son organisation à l'investissement des établissements pédagogiques partout en Europe et au-delà. La pratique de la musique ancienne, entre au sein de ces établissements, elle trouve un écho, elle est légitimée et le phénomène devient définitivement sérieux.

En France, durant les premières décennies du XX^e siècle, la Schola Cantorum, en concurrence à Paris avec le Conservatoire, continue à donner un élan considérable au « renouveau » de la musique ancienne. Déjà, Entre 1909 et 1919, le groupe de musique ancienne de la Schola, organise différents concerts historiques avec des programmes consacrés à l'opéra : *Armide* de Lully, *Castor et Pollux*, *Dardanus et Zoroastre* de Rameau et *L'Orfeo* de Monteverdi. Elle encourage la naissance d'autres ensembles jouant sur les instruments anciens, notamment l'orchestre de chambre baroque nommé Le Couperin dirigé par Eugène de Bricqueville, et La Société des instruments anciens des Casadesus.

En Allemagne, le retour à la musique ancienne au début du siècle prend un détour décisif. Sous l'influence de l'héritage cécilien et des tendances nationalistes très sensibles à l'époque, les adeptes du retour aux traditions, en rentrant dans les universités allemandes, mènent une « politique » de revitalisation de la musique du passé. Cette politique adoptée avait comme objectif la formation des amateurs par des musiciens et des musicologues extrêmement compétents. L'organisation de ce mouvement en Allemagne, fut conduite de telle manière qu'elle donna naissance à une génération de musiciens véritablement spécialisés. Cela eut pour conséquence la multiplication de concerts de musique ancienne et la découverte d'un répertoire bien antérieur au baroque. La création du *Collegium* de Wilibald Gurlitt en 1908 à Karlsruhe préleva un grand nombre de formations professionnelles de musique ancienne, à la fin des années 1920 et au début des années 1930.

En 1933, August Wenzinger et Paul Sacher fondent à Bâle, la Schola Cantorum Basiliensis, appelée à jouer à son tour un rôle très important dans la diffusion de la musique ancienne et de sa pratique partout en Europe.

¹⁷⁵ 4 BEAUSSANT, Philippe, *op. cit.*, p. 83-84.

À Bruxelles en 1932, Safford Cape fonde son groupe Pro Musica Antiqua. Ce groupe de professionnels, accompli, avant la deuxième guerre mondiale, de très nombreuses tournées, et effectue un grand nombre d'enregistrements, constituant une collection de référence pour la musique occidentale, depuis le chant grégorien jusqu'au XVIII^e siècle.

La carrière de Pro Musica Antiqua marque le début de l'influence discographique sur l'ensemble de la démarche, en particulier sur la diffusion d'une nouvelle tradition d'interprétation de la musique ancienne. Depuis, Les ensembles professionnels se sont multipliés, la formation des musiciens spécialistes s'est démocratisée et les frontières européennes ont été franchies. Importée en Amérique, la nouvelle approche de la musique de passé, a trouvé un terrain favorable à son éclosion et a été accueillie avec beaucoup d'enthousiasme. La montée du fascisme et du nazisme en Europe, pousse en effet beaucoup de musiciens et de musicologues à l'émigration. Accueillis en masse dans les universités américaines, ils vont y introduire leur savoir et leur engagement. Le système universitaire américain, qui associe les études musicologiques à la pratique instrumentale, facilite le passage de la théorie à l'exécution. Les musicologues enseignant dans ces universités, deviennent rapidement très influents. Les idées qu'ils professent quant à la musique ancienne, trouvent tout de suite un écho considérable, et suscitent une véritable mobilisation dans bien des domaines. Ce fut tout d'abord, la formation des *collegia* américains inspirés du système allemand, comme celui de l'université de Yale, fondé en 1940 par Leo Schrade et Paul Hindemith, et celui de George Hunter, fondé en 1949 à l'université de l'Illinois. Puis, différents ensembles se forment, jouissant d'une grande audience tant en Amérique qu'en Europe, tels le groupe New York Pro Musica, fondé par Noah Greenberg et Shelly Gruskin, et le Waverly Consort ou la Boston Camerata.

Après 1950, nous pouvons donc dire que le retour à la musique ancienne et à la pratique de ses instruments n'est plus uniquement l'affaire d'amateurs ou de passionnés. Il fait désormais l'objet d'une véritable organisation à l'intérieur et à l'extérieur de l'Europe, à laquelle collaborent largement musicologues, musiciens, producteurs de disques et organisateurs de concerts. La « nouvelle pratique » de la musique ancienne commence à prendre toute sa place au sein des nombreuses activités musicales. Nous pouvons également parler d'une nouvelle génération de musiciens, après celle du trio Landowska, Dolmetsch, et Schweitzer. Avec du recul, cette génération, plus professionnelle, plus scientifique et plus confiante, a pu assimiler toutes les expériences précédentes et tenir des propos plus clairs, plus vigoureux aussi. Elle a mis en œuvre des idées propres à conditionner désormais toute interprétation du répertoire ancien.

La période qui s'étend du début du siècle jusqu'à l'année 1950, est celle, à notre sens, des deux premières étapes de l'organisation de la démarche de retour à la musique ancienne. Période de passage, de formation et de structuration préparant le terrain à la remarquable effervescence d'un mouvement mené par une nouvelle génération. C'est dans les pages suivantes que nous parlerons de la troisième étape : celle du développement et de la stabilisation de la pensée baroque.

5. Une nouvelle génération, un nouveau dynamisme.

Le destin des adeptes de ce qu'on appelle la pensée baroque, se dessine progressivement de la façon la plus franche et la plus prometteuse. La collaboration qui a réuni une concentration exceptionnelle de musiciens spécialistes, a donné à ce mouvement un poids et un impact considérables.

« Sporadiquement réunis, mais le plus souvent séparément, des musiciens essayèrent d’allier la virtuosité, la découverte du répertoire et la pertinence stylistique : le contre ténor anglais Alfred Deller, le violoncelliste autrichien Nikolaus Harnoncourt et le claveciniste hollandais Gustav Leonhardt furent à l’origine des trois principaux centres de renouveau de la musique ancienne en Europe, la Grande-Bretagne, l’Allemagne et le Benelux. »^{176 5}

Le violoncelliste Nikolaus Harnoncourt apparaît comme le nouveau mobilisateur de la mission de rénovation de la musique ancienne, dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Outre un grand talent de musicien, Harnoncourt possède une connaissance approfondie du répertoire, des manuscrits et des instruments anciens, ce qui lui permet de se consacrer à la restitution d’un grand nombre d’œuvres anciennes. Son engagement porte essentiellement sur la recherche d’une nouvelle esthétique d’interprétation, et la quête du caractère historique des œuvres interprétées. En 1953, Harnoncourt rassemble des musiciens, comme lui tous, issus de l’orchestre de Vienne. Il fonde un petit groupe dans le but d’expérimenter les instruments anciens, leurs sonorités et leurs modes de jeu. Il se lance dans l’étude des traités, des partitions, des manuscrits, des travaux antérieurs, pour trouver des solutions aux problèmes inhérents à l’interprétation de la musique ancienne : la notation, le tempo, l’articulation...

Il fonde en 1957 son ensemble, le *Concentus Musicus*. Avec cet ensemble, Harnoncourt révèle les résultats de ses recherches dans plusieurs concerts donnés sur les instruments de l’époque : démarche fondatrice, grâce à laquelle Harnoncourt installe, petit à petit, les nouvelles bases de l’interprétation historique, car jusqu’à cette date, l’emploi des instruments anciens dans les ensembles historiques n’était pas encore systématique. En 1962 l’ensemble donne au grand public pour la première fois les *Concerts Brandebourgeois* de Bach, dans une interprétation inédite de ces œuvres très connues, qui renverse toutes les habitudes des mélomanes. Les réactions sont diverses, mais le résultat est unique : Harnoncourt révolutionne l’approche interprétative de la musique ancienne au sein du monde musical.

La démarche de cet homme nous semble extrêmement intéressante pour différentes raisons : d’une part, son engagement et ses convictions, et, d’autre part, l’évolution dont son parcours exceptionnel témoigne au regard de la question de l’authenticité, ainsi que de la mission du musicien dans la transmission de l’œuvre interprétée. En outre, Harnoncourt est un des rares musiciens baroquistes qui aient réellement écrit sur la musique, en fournissant une critique scientifique et des explications sérieuses au sujet de l’interprétation du répertoire. Il incarne ainsi l’image d’un défenseur de la musique ancienne, qui a su porter la pensée musicale au-delà de ses aspects conflictuel, ou doctrinal et figé. Même s’il est considéré comme l’artisan du renouveau de la musique ancienne dans la deuxième moitié du XX^e siècle, sa réflexion, sur la musique ancienne et sur la musique en général, ne fut jamais simpliste ou manichéenne.

Dans ses ouvrages : *Le discours musical* et *Le dialogue musical*, Harnoncourt apparaît en musicien d’une grande intelligence ; ayant assimilé en profondeur l’histoire de la musique occidentale, il va toujours à l’essentiel dans sa quête du sens, de l’esprit, en analysant avec subtilité les questions proposées par la musique et son exécution. Ses écrits, ses enregistrements dévoilent en permanence une exigence musicale, qui exclut toute idée préétablie. Harnoncourt a certes joué un rôle important dans le fondement de l’idéologie

^{176 5} FRANÇOIS, Pierre, *op. cit.*, p. 8.

baroque, mais sa démarche ne s'arrêtait pas là. Nous consacrerons une partie de notre travail à sa réflexion sur la musique ancienne. Mais il nous faut d'abord revenir à la nouvelle génération de musiciens dont nous parlions.

À côté de celui d'Harnoncourt figure dans la même période le nom du Gustav Leonhardt. Ce claveciniste manifeste à son tour un grand engagement au service de la rénovation du répertoire ancien. Les concerts donnés par Leonhardt, dans la deuxième moitié du siècle, reflètent le changement intervenu dans l'interprétation de la musique ancienne en quelques décennies. Contrairement aux interprétations de Landowska, vives, fougueuses et presque encore imprégnées d'un idéal romantique qui favorise la sonorité puissante et la fluidité du discours, celles de Leonhardt, réalisées sur des clavecins anciens, se montrent sobres, objectives et totalement dégagées de toute influence antérieure. Ainsi, Leonhardt se présente comme le fondateur de la nouvelle école de clavecin du XX^e siècle, d'une nouvelle pratique considérée comme la plus fidèle et la plus exacte sur le plan historique. Il collabore avec de nombreux musiciens partisans du retour à la musique ancienne, notamment Harnoncourt, et il fonde en 1955 son propre Consort participant ainsi au développement du mouvement.

L'arrivée de ces musiciens marque sans aucun doute une nouvelle période de l'histoire de la démarche commencée au début du siècle, en la consolidant et en la pérennisant. Elle contribue à l'élargissement de la connaissance du répertoire ancien et à la stabilisation de la nouvelle approche de ce répertoire. Ainsi, se constitue vraiment une nouvelle convention d'interprétation, définie par le retour aux instruments anciens, aux intentions du compositeur, aux modes d'exécution anciens et aux partitions originales.

Durant les années 1950 et 1960, les priorités de l'idéologie de retour à la musique ancienne prennent forme. La définition et la précision de ces exigences, vont organiser, d'une part, les objectifs et les ambitions des adeptes à cette idéologie, et, d'autre part, elles vont participer à la fixation et l'ancrage de ce mouvement. L'arrivée d'une nouvelle génération présentée par Deller, Harnoncourt et Leonhardt, et le renforcement de sa position, contribuent à la création d'un véritable noyau pour un déploiement extrêmement important touchant à la pratique du répertoire ancien et à celle des répertoires plus récents. Cependant, l'intérêt porté sur la musique ancienne passe par plusieurs phases que Planchart précises dans son article « L'interprétation des musiques anciennes » :

« L'officialisation et la professionnalisation de cette discipline éloignèrent des musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance et privilégièrent la musique baroque et classique, deux répertoires nettement plus proches des traditions en vigueur dans les conservatoires et offrant aux élèves musiciens un parcours voisin des filières traditionnelles. Au cours des années 1970 et 1980, on assista donc à un relatif déclin de la vogue des concerts et des enregistrements des répertoires du Moyen-Âge et de la Renaissance # tendance qui allait s'inverser à la fin des années 1990 # et à une augmentation étonnante du nombre d'orchestre d'instruments anciens dédiés aux répertoires du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. »^{177 6}

À la suite de ces musiciens, de nouveaux ensembles se forment, tous ayant désormais, un même dogme, les mêmes ambitions et la même méthode. Citons quelques exemples : En Angleterre, Michael Morrow fonde en 1955 l'ensemble *Musica riservata*, Christopher

^{177 6} PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *op. cit.*, p. 1086.

Hogwood et David Munrow fondent en 1967, l'ensemble *Early Music Consort of London*, John Eliot Gardiner contribue à son tour à la création du *Monteverdi Choir* en 1964, et plus tard, en 1990, il fonde l'*Orchestre Révolutionnaire et Romantique*. Tous ces ensembles s'engagent dans la même direction et s'affirment en tant qu'ensembles historiques. En Allemagne, vers les années 1970, c'est la naissance de l'ensemble *Musica Antiqua Köln* sous la direction de Reinhardt Goebel, ensemble d'une grande virtuosité possédant une grande connaissance du répertoire ancien. À Vienne, pendant les années 1960, les noms de Edouard Melkus et René Clémencic, associés bien évidemment à celui d'Harnoncourt, résonnent sur la scène musicale à Vienne, considérée alors comme la capitale de musique ancienne.

L'activité de ces ensembles, s'accompagne naturellement d'une intense activité de formation de musiciens de plus en plus sensibilisés aux répertoires anciens et à la pratique des instruments de l'époque. L'enseignement de la musique ancienne est officialisé au sein des conservatoires, des universités et des grandes écoles musicales.

Partout en Europe, des musiciens, comme le violoncelliste Anner Bylisma, les frères Kuijken et le flûtiste Frans Brüggen, vont se consacrer entièrement au développement des techniques spécifiques de jeu et au style particulier propre aux instruments anciens. Ils fondent de véritables écoles d'interprétation de la musique ancienne, dont les portes sont ouvertes pour recevoir tous ceux qui s'intéressent à ce domaine.

Cette activité organisée arrive en France, avec l'initiative de William Christie, associée à celle de Philippe Herreweghe et Jean-Claude Magloire, qui fonde son ensemble « La Grande écurie et la chambre du roy » en 1967. En 1970, la collaboration de Christie, Herreweghe, Philippe Beaussant et Vincent Berthier de Lioncourt donne naissance à l'« Institut de Musique et Danses anciennes » (IMDA). En 1982 Marc Minkowski fonde les « Musiciens du Louvre » et en 1986, Christie fonde « Les Arts Florissants ». Beaucoup d'autres marquent la scène musicale française dans les années 1980, comme : l'orchestre « Mosaïque » de Christophe Coin, fondé en 1984 et le « Concert français » des frères Hantaï, en 1985.

Parallèlement, dès les années 1970, les publications participent au rayonnement des idées du mouvement. De nouveaux périodiques, des revues spécialisées reflètent l'activité du mouvement, comme le périodique *Early Music* lancé par John Mansfield Thomson en 1973, ou encore *Diapason*, *Goldberg*, etc... Ainsi, l'apparition des critiques spécialisés dans le domaine ; entre défenseurs et opposants, ils participent à leur tour d'une meilleure connaissance de l'idéologie et des propos du mouvement.

Dans cette deuxième moitié du siècle, une nouvelle dynamique gagne ce mouvement. L'activité des ensembles « historiques » s'amplifie, en tant que partie inséparable du reste des activités musicales. Le répertoire proposé par ces ensembles, l'originalité de leur parcours, attirent de plus en plus un public assoiffé à la fois de nouveauté et de tradition, dérouté et coupé d'une musique actuelle inaccessible au plus grand nombre.

Pendant cette évolution, plusieurs facteurs convergent et jouent chacun son rôle dans l'expansion du mouvement et dans la diffusion de la nouvelle tradition : les émissions radiophoniques, l'engagement grandissant des organisateurs des concerts, le soutien financier considérable de quelques personnalités, (les subventions d'état n'apparaissant que tardivement,) et bien évidemment le rôle décisif du marché de disques et de l'enregistrement.

En effet, tout va alors pour le mieux. Dans les années 1990, le mouvement prend encore un nouvel élan. Ses activités sont florissantes et la demande ne cesse pas d'augmenter.

La professionnalisation du mouvement met toutes les chances de son côté et permet à ses partisans de gagner une grande confiance, ce qui les incitera à étendre leur pratique à d'autres répertoires. « Force est de constater à présent, au vu de sa pérennité, que le répertoire baroque a trouvé sa place. Il est devenu dans les milieux professionnels et dans la sensibilité du public aussi, un répertoire stable et permanent.

Ce qui était difficile et demandait, il y a trente ans, beaucoup de recherche et de technicité, est plus facile. Le travail sur l'orchestre de Lully ou de Rameau qui était délicat, techniquement et stylistiquement, présente moins d'obstacles. Les premières expériences ont porté leurs fruits. Le jeu sur les instruments anciens est plus souple, il est débarrassé des impressions de tension ou d'effort. »^{178 7}

La flambée d'enthousiasme pour la musique historique et sa pratique, le retour au passé, aux conventions, se montre paradoxalement, originale, moderne et avant-gardiste. Pour de nombreux critiques, le mouvement de retour à la musique ancienne est devenu un véritable phénomène de mode, un phénomène « historique » qui répond à un besoin et à un goût actuels.

L'évolution et le succès du mouvement s'inscrivent donc sur deux terrains : un terrain historique avec l'idée du retour aux sources et celle de l'authenticité, et un terrain moderne, celui d'une pratique musicale complètement nouvelle, avec tout ce qu'elle implique de correspondances avec la pensée moderne et avant-gardiste du XX^e siècle. Le mouvement joue de son aspect historique, mais son fondement est tout à fait moderne. Quant à l'idéologie du mouvement de retour à la musique ancienne, elle a suscité autant d'enthousiasme que de méfiance de la part de beaucoup de musiciens et de musicologues. L'aspect conservateur mais également paradoxal de cette idéologie est devenu un sujet de controverse qui ne cesse d'occuper une place importante dans le débat qui concerne le rapport à la musique ancienne au cours du XX^e siècle. Nous allons tenter de parler de cette idéologie, de son impact pendant la deuxième partie du XX^e et les débuts du XXI^e siècle, des raisons qui ont favorisé son essor et la diffusion de ses principes, en abordant plus précisément, la question du conflit entre "modernistes" et "baroquistes".

6. Idéologie et contradictions.

« Le beau est trop fragile pour souffrir d'être trop strictement soumis aux principes de la logique quotidienne »(Landowska)

Ainsi, durant la deuxième moitié du XX^e siècle, il semble que les principes adoptés pour définir la vision d'une « interprétation historiquement correcte » soient véritablement fixés. Ces principes ont réellement provoqué une forme de rupture avec la tradition, pour s'imposer en tant que nouvelles bases de toute interprétation touchant au répertoire ancien. Ainsi, une nouvelle tradition prend place, avec une position ferme et peut-être, même, radicale.

Le retour attentionné aux traités anciens, aux intentions du compositeur, aux sources premières, aux instruments d'époque, à une tradition « lointaine », font tous partie des règles qui conditionnent désormais l'approche musicale du répertoire ancien. Il nous semble que cette nouvelle approche de l'œuvre interprétée, qu'elle soit ancienne ou plus récente, cherche constamment à mettre l'accent sur un ensemble de détails considérés comme prioritaires. Nous pouvons alors postuler l'existence d'une proximité de fait entre cette

^{178 7} Entretien avec William Christie, *Goldberg*, n°5, déc/jan, 1998, www.goldbergweb.com.

approche « historique » et celle des compositeurs modernes, qui ne laissent rien au hasard, portent des indications détaillées et très précises sur leurs partitions : c'est de ce point de vue que l'idéologie baroque trouve une correspondance plausible avec la pensée de l'avant-garde.

Pour les adeptes du mouvement, le détail historique, occupe une place très importante dans la recherche musicale. Pour reconstituer fidèlement une œuvre telle qu'elle était à son époque, il faut obligatoirement s'appuyer sur un ensemble de critères historiques permettant de reformuler l'œuvre dans sa version la plus authentique. C'est autour de la notion d'authenticité que l'idéologie du retour gravite en permanence, s'explique et se justifie. Le discours baroque, présente ainsi la question : une interprétation est incontestable à partir du moment où elle respecte les intentions du compositeur et les conditions historiques. C'est la définition d'une interprétation authentique. Mais, ce point de vue, sur une question complexe, n'est pas unanimement partagé et, par ailleurs, cette définition de l'authenticité tient compte de certains des aspects de l'interprétation, mais d'autres aspects restent ignorés ou parfois, sont évités par certains « adeptes ». Par ailleurs, certains de ces aspects sont probablement sollicités et mis en avant pour des raisons moins musicales que pragmatiques, et c'est à notre sens la raison de cet interminable conflit entre adeptes et opposants. Est-il donc possible de réduire l'interprétation musicale à la prédominance de l'élément historique ou archéologique ? L'authenticité est-elle un concept engageant uniquement le retour au passé ? Est-ce qu'une interprétation est plus authentique parce qu'elle contient plus d'éléments et de références historiques qu'une autre ? Finalement, qu'est ce que l'authenticité ?

Ces interrogations, concernant la notion de l'authenticité dans son rapport à l'interprétation musicale, restent encore sans réponse simple. Pourtant, malgré les doutes et la méfiance de certains critiques ou musiciens à l'égard de ce qui ressemble à une conception manichéenne et exclusive, certains partisans du mouvement ne témoignent d'aucune volonté de nuance ou d'infléchissement : leur démarche est véritablement fondée sur cette notion, c'est cette conception monolithique qui garantit probablement, au mouvement sa place, son expansion et sa longévité. Si on l'altérait, tous les fondements de l'idéologie du retour pourraient être atteints et remis en cause.

L'authenticité proposée comme base primordiale pour construire une interprétation, ne représente en réalité qu'un élément parmi d'autres, susceptibles de rendre l'œuvre audible, compréhensible et parlante. En effet, l'acte interprétatif est d'une complexité telle qu'il nous paraît extrêmement difficile de le réduire à des aspects « utilitaires » ou de le conditionner au moyen de règles simplistes ou des préceptes préétablis.

Par ailleurs, la notion de l'« exactitude » historique, avec tout ce qu'elle exige absolument pour accéder à « une interprétation historiquement correcte », est une chose qui peut paraître déroutante. Notre jugement ne met pas en cause la nécessité d'une démarche menant à une compréhension historique, stylistique et esthétique correcte du texte et de son contexte « Nul ne nie l'intérêt d'une étude initiale des conditions historiques dans lesquelles une œuvre musicale a été créée, mais la difficulté a toujours été d'appliquer ces connaissances à la musique même et son interprétation ancienne et, peut-être, moderne. »^{179 8}

Mais la démarche interprétative est constituée d'un ensemble d'éléments d'une telle diversité, que l'élément historique pourrait occuper, dans certains cas, une place secondaire.

^{179 8} ROSEN, Charle, « Le choc de l'ancien », in : *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 107.

Dans le domaine de la récréation de l'œuvre musicale, l'étude des conditions historiques, le recours aux traités et aux documents de l'époque, ne garantit pas forcément une interprétation « historiquement exacte » ou « authentique », et cela ne peut constituer l'objectif suprême de toute interprétation, le but de tout interprète. Ainsi s'exprimait déjà Alfred Cortot : « Il faut, en toute œuvre, que la musique soit pour nous le premier véhicule de la pensée. Si, par la suite, nous trouvons un document qui confirme notre sentiment, nous pouvons nous appuyer sur lui. Mais si même il existait, à l'endroit d'une œuvre donnée, un document historique qui en établisse indiscutablement le caractère émotionnel, et que votre sentiment d'interprète convaincu en diffère, je ne crains pas d'affirmer qu'en ce cas, vous ne devriez tenir compte que de votre sentiment personnel. »¹⁸⁰ 9

Il est certain que le style et les caractéristiques propres à chaque œuvre, à chaque compositeur et à chaque époque, doivent être dévoilés à travers une interprétation pertinente. La vérité historique participe, partiellement, de la démarche interprétative, mais les caractéristiques de l'œuvre sont aussi déterminées par la réception, le raisonnement, la sensibilité de l'interprète, et par la hiérarchie de ses propres priorités. Le fait d'imposer un chemin précis pour l'accès à la « compréhension » de l'œuvre interprétée va, à notre avis, contre le principe de la création. En outre, faire recours, d'une façon systématique, aux détails historiques, à la notion d'authenticité, manifeste un attachement à des valeurs morales, organisant et ordonnant la démarche d'interprétation de la musique ancienne. En limitant la liberté nécessaire à la restitution d'une œuvre vivante et, pourquoi pas, personnelle, cela a engendré une sorte de malaise, une barrière qui inhibe l'interprète et qui installe en lui, le doute quant à sa capacité de rendre la vérité de l'œuvre selon sa propre lecture.

Or, dans son essai *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco, à travers une analyse qui tend à expliquer autant la nature de l'œuvre d'art que celle de son interprétation, touche à un concept qui nous semble très intéressant : l'ouverture.

Eco démontre avec conviction et persuasion que l'œuvre musicale, même si elle est explicitement achevée, même si elle possède des composants bien déterminés annonçant son début et sa fin, même si sa forme et sa structure sont déjà fixées, reste toujours ouverte et sans une finalité absolue, car il existe différentes possibilités de la concevoir, de la penser, autrement dit de l'interpréter.

« ... Plus généralement encore, nous avons vu que toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une période de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles ; chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une exécution personnelle. »¹⁸¹ 0

Ainsi, il n'est pas possible de concevoir l'œuvre d'art d'une façon unique : elle est forcément tributaire d'une diversité de visions, qui découlent de la diversité des analyses. « L'œuvre d'art est une forme [...], c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblée dans une forme. L'œuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des fragments ou des parties mais dont chacun la contient tout entière et la révèle dans la complexité tant de l'individu qui l'interprète que de l'œuvre même. Les innombrables

¹⁸⁰ 9 CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 19.

¹⁸¹ 0 ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35.

points de vue des interprètes et les innombrables aspects de l'œuvre se répondent, se rencontrent et s'éclairent mutuellement, en sorte que l'interprète doit, pour révéler l'œuvre dans son intégralité, la saisir sous l'un de ses aspects particuliers, et qu'inversement un aspect particulier de l'œuvre doit attendre l'interprète susceptible de le capter et de donner ainsi de l'intégralité une vision renouvelée. »¹⁸² 1

Or, on peut se demander si la définition de l'interprétation authentique, ne semble pas contraindre l'exercice de la liberté du choix entre une interprétation « authentique » ou « inauthentique » ce qui, pourtant, semble légitime. « La définition est devenue absolutiste, et elle est le signe d'un enracinement définitif de l'interprétation historiquement authentique au-delà des préoccupations historiques traditionnelles, dans des champs où elle menace maintenant la condition de l'artiste qui n'a pas reçu une formation en instruments ou styles d'exécution historiquement appropriés. »¹⁸³ 2

Cependant, il nous semble que savoir historique et lecture personnelle ne forment en aucun cas un ensemble hétérogène ou incohérent, l'un comme l'autre, jouant un rôle considérable dans la démarche interprétative.

Harnoncourt pose cette question dans *Le discours musical*, et il y répond de manière éloquente : « Que devrait être le véritable artiste ? [...] Si le musicien a vraiment le devoir de prendre en charge l'ensemble de l'héritage musical – pour autant qu'il soit intéressant pour nous – et pas uniquement dans ses aspects esthétiques et techniques, il doit acquérir pour cela les connaissances nécessaires. Aucune voie ne permet d'y échapper. [...] Il nous faut savoir ce que la musique veut dire pour comprendre ce que nous voulons dire par elle. Le savoir doit maintenant précéder la pure sensibilité et l'intuition. Sans ce savoir historique, on ne peut pas rendre de manière adéquate la musique historique, notre prétendue « musique sérieuse. »¹⁸⁴ 3

Ce qui rejoint l'avis de Landowska, quand elle écrit : « Et l'interprète le plus spontané, le plus démoniaque, aurait été profondément reconnaissant aux historiens qui auraient pu le renseigner sur toutes ces questions. Car non seulement la connaissance de ces détails n'aurait pas diminué le feu de son exécution, mais elle aurait, au contraire, dissipé les doutes qui gênaient quelquefois l'essor de l'inspiration de cet artiste génial et honnête. »¹⁸⁵ 4

Ces points de vue nous paraissent fondés dans la mesure où ils allient la nécessité du savoir, de la connaissance, à la spontanéité et à l'intuition de l'interprète. Mais nous constatons qu'il existe au sein du mouvement baroque, des positions radicales qui font régulièrement appel à une plus grande objectivité et à un respect total du texte, de son contexte historique, en tant qu'éléments exclusifs pour fonder et définir l'interprétation du répertoire ancien. Cela conditionne, à notre sens, un part de sa réussite, mais, seul, ne détermine pas, son originalité ou son importance.

Ainsi, des interrogations surgissent à la lecture de certains discours : Christopher Hogwood, par exemple, nous montre l'autre côté de la médaille en proclamant que : « Nous

¹⁸² 1 PAREYSON, Luigi, *Estetica-teoria della formativita*, cité in : Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 36.

¹⁸³ 2 TARUSKIN, Richard, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », in : *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 70.

¹⁸⁴ 3 HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 27-28.

¹⁸⁵ 4 LANDOWSKA, Wanda, op. cit., p. 133.

serons capables de former *des règles* et *des lois* pour *maîtriser* les interprétations de la musique du XIX^e siècle ! »

Et aussi : « C'est ce qu'il y a de merveilleux, à mon avis, dans la rencontre avec des œuvres ou de nouveaux indices. Tout d'un coup cela vous donne cette formidable énergie, Ah, une nouvelle série de directives pour embellir... »^{186 5}

Des lois, des règles, des directives : ce sont sans doute des termes que nous employons souvent, dans notre souci d'être le plus possible conscients de nos propres choix interprétatifs, de garder une vision de l'ensemble du discours musical de l'œuvre, ce qui garantit l'efficacité de sa transmission et sa compréhension de la part de l'auditeur. Mais cette terminologie, lorsqu'elle désigne les conditions historiques et non pas les choix de l'interprète, reflète une préoccupation toute différente. L'acte interprétatif est alors envisagé principalement dans son rapport étroit avec des lois considérées comme les plus « correctes ». Cela nous pose problème tant dans le discours que dans la pratique du répertoire ancien en général, car nous pensons que rien n'est absolument correct ou absolument faux dans le domaine de l'interprétation musicale.

Sur la question de l'authenticité et de l'interprétation authentique, le fond du problème s'est donc déplacé : il est clair qu'aucun interprète sérieux et soucieux de rendre son interprétation intéressante ne peut échapper à certaines orientations ou à une étude approfondie du contexte de l'œuvre interprétée. Une approche spontanée et esthétiquement parlante n'est plus suffisante à un moment où un savoir musical d'ensemble devient une nécessité. Une approche seulement libre et personnelle est aujourd'hui difficilement défendable. Mais dès lors que l'authenticité ne trouve place que dans des lois et des idées figées quant à la nature de l'approche musicale, apparaît le véritable problème, dont le fond consiste à confondre le savoir et l'authenticité : nous avons souvent l'impression que le savoir musical, dans le discours baroque, s'est réduit naïvement à la notion d'authenticité dans son rapport unilatéral avec le passé, et non pas avec le présent, comme si l'authenticité historique proposée remplaçait « le savoir », dans le sens large du terme, pour se présenter comme le seul et unique chemin menant à une interprétation sensée. C'est pour cette raison que la question de l'authenticité se trouve au cœur de la querelle enflammée entre opposants et adeptes de l'idéologie baroque.

6.1 Authenticité ... le rôle primordial.

Revenons donc sur cette difficile question : qu'est ce que l'authenticité ? Qu'est ce qu'une interprétation authentique ?

Associée à ses dimensions éthiques, théorisée et normalisée selon la vision de certains partisans du mouvement, l'authenticité du XX^e et du XXI^e siècles nous dévoile son aspect paradoxal et parfois déroutant. Si les « modernistes » contestent ce terme, pour des raisons que nous allons détailler plus loin, les baroquistes eux-mêmes se retrouvent parfois face à une impasse pour répondre aux différentes questions relatives à ce terme. Nous allons voir que les hypothèses concernant une interprétation authentique ne sont pas toutes solides et qu'elles peuvent comporter des contradictions qui remettent l'idéologie baroque en question. En effet, cette authenticité, ce nouveau cri de guerre selon Charles Rosen^{187 6}, considérée d'abord comme un champ de recherches pour un retour méticuleux aux

^{186 5} Cité in : TARUSKIN, *op. cit.*, p. 78.

^{187 6} ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 105.

sources, puis comme le mot clé permettant de faire « table rase » de toute une tradition, s'est parfois réduite, au fil du temps, à une pratique routinière, à un simple slogan distinguant un mouvement et légitimant son existence. « La recherche se fait moins systématique – moins impérative – à mesure que le mouvement se professionnalise : des automatismes s'installent et sont partagés par les musiciens. »^{188 7}

Pour les baroquistes, une interprétation authentique se fonde surtout, comme nous l'avons signalé plus haut, sur l'emploi d'un détail historique primordial : l'instrument ancien. C'est un prérequis obligatoire pour qu'une interprétation puisse être qualifiée d'« authentique » ou d'« historique ». D'autres critères sont ensuite pris en compte : la fidélité aux intentions du compositeur, la recherche d'une exécution identique à celle de l'époque, des effectifs analogues à la pratique ancienne et la quête d'une objectivité totale. Mais pour se rassurer, pour rassurer leur public et pour garantir la facture indéniablement historique de l'exécution, les baroquistes ont systématiquement et prioritairement recours aux instruments anciens, même pour interpréter des œuvres beaucoup plus récentes que celles de la période baroque. « Le jeu sur instruments anciens s'est vite imposé comme la marque distinctive du mouvement de réinterprétation de la musique ancienne [...] les instruments anciens permettaient par ailleurs de fournir des arguments « musicologiques » plus faciles à saisir que les questions du style. »^{189 8}

L'emploi des instruments d'époque (souvent des instruments fabriqués récemment selon les critères de l'époque) est sans doute la façon la plus directe et la plus immédiate d'obtenir des résultats tangibles. Mais l'effet historique est ainsi garanti, d'autres considérations peuvent être gommées par ce moyen efficace. C'est l'absence de ces « autres considérations » sur la nature de l'acte interprétatif, qui est à l'origine du schisme qui sépare les adeptes du mouvement et les autres. L'insuffisance de la position ainsi dessinée a poussé certains pionniers du mouvement à corriger certains de leur propos concernant le rapport à l'authenticité. En réalité, l'exactitude historique recherchée suscite des questions auxquelles il ne peut y avoir de réponse que floue. Mais, répétons le, ces questions « sans réponse » n'ont pas empêché le mouvement de continuer à s'épanouir ; sur les pochettes de disques ou sur les bandes publicitaires nous lisons souvent encore le slogan « ensemble baroque », ou « ensemble historique », utilisé pour marquer une différence : manière simpliste de désigner l'œuvre ancienne, en tant qu'œuvre réduite à un aspect sonore particulier et à son rapport avec un instrument qui doit naturellement être, ou paraître, ancien.

Le retour aux sources se manifeste alors, avant toute autre chose, à travers le retour à l'instrument. Les questions du style, de l'exactitude historique et des intentions du compositeur sont certes, primordiales pour certains, mais, semblent parfois occultées par l'enchantement que suscitent les sonorités originales des instruments.

6.1.2 Comment comprendre ce phénomène ?

Face au rejet manifesté par les défenseurs du progrès et du modernisme et face à la puissance des orchestres et des instruments modernes, le défi pour les partisans du retour à la musique ancienne était d'assurer le rayonnement de leurs activités, de trouver une place sûre au sein du monde musical, voire d'exercer un certain pouvoir. Pour cela, ils ont mené une politique d'orientation d'efforts, en cultivant, en premier lieu, la notion d'authenticité. Cette politique cherche, d'une part, à affirmer et à imposer

^{188 7} FRANÇOIS, Pierre, *op. cit.*, p. 62.

^{189 8} *Ibid.*, p. 50.

une nouvelle pratique interprétative et elle vise, d'autre part, la diffusion de cette activité grâce à l'enregistrement, qui en constitue donc un élément primordial dans l'éclosion de leur pratique et de leur idéologie. L'authenticité, recherchée par les pionniers au début du siècle et dans sa deuxième moitié, s'est transformée, pourrait-on dire, en moyen de propagande. L'utilisation de l'instrument ancien, comme instrument de censure, l'affirmation que l'authenticité de toute interprétation du répertoire ancien est strictement liée à son emploi, cela aussi est devenu un moyen de propagande.

Avec le recul pris par les propos baroquistes depuis deux décennies, au vu des analyses récentes du phénomène de retour au passé au XX^e siècle, la notion d'authenticité musicale nous semble poser un véritable problème : l'authenticité est-elle effectivement un objectif, ou plutôt le moyen d'atteindre un objectif ? L'authenticité, telle qu'elle est présentée par les partisans du mouvement baroque, est-elle réellement authentique ? Peut-elle satisfaire, convaincre ou réunir l'ensemble des musiciens engagés dans une démarche créative ?

Souvenons-nous que le rapport avec l'histoire, avec le passé, peut poser problème et que différentes interprétations sont possibles quant à la nature de ce rapport. Entre deux conceptions, l'une qui propose de déplacer le passé dans le présent, et l'autre qui transporte le présent dans le passé, il y a place pour un long débat. De ce point de vue, l'idéologie authentiste comporte d'importantes lacunes, souffre d'une certaine fragilité. Chercher l'état naissant de l'œuvre paraît être une quête impossible dans la mesure où les conditions de réception, de compréhension et d'exécution ont considérablement changé. Par ailleurs, l'acte interprétatif répond naturellement à des exigences de transmission qui sont intimement liées aux données et aux considérations actuelles. Le fait de le couper systématiquement de son environnement moderne pourrait mettre en péril l'œuvre elle-même, en liant son existence à la seule vision de sa vérité historique.

On comprend que, pour certains, l'idéologie du retour aux sources, en elle-même, n'est ni suffisante, ni suffisamment éloquente, pour faire vivre le mouvement avec le rayonnement qui est le sien. Quelles sont donc les raisons qui ont contribué et qui contribuent encore à son développement ?

En effet, cette notion semble jouer un rôle essentiel dans l'identification d'une appartenance : d'une part, l'authenticité est un mot de passe qui réunit les partisans autour d'un seul objectif et, d'autre part, elle garantit une place distinctive sur la scène musicale actuelle. L'authenticité différencie un groupe par rapport aux autres, elle caractérise son approche musicale et elle se constitue un emblème d'un courant.

« Dans le cas du baroque, ce type de réaction s'accorde bien à ce que Jürgen Habermas a appelé l'idéologie de la classe déclinante. Qui, le sourcil levé, se proclame un partisan de la musique de basse continue – souvent, même, en s'opposant au XIX^e et au romantisme – se donne l'air de faire un choix, au nom d'un goût rigoureux, qui n'a pas à apporter la preuve de son objective capacité à établir des différences. »¹⁹⁰ 9

Par ailleurs, l'authenticité, en tant que notion, indépendamment de ses applications, est une nouveauté. Cette nouveauté est particulière, parce qu'elle est attachée au répertoire ancien : c'est une nouveauté sécurisante, contrairement à celle des avant-gardes et de la nouvelle pensée. Nous pensons que c'est grâce à cette double nature que l'authenticité

¹⁹⁰ 9 ADORNO, Théodor, W., *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 110.

proposée par les baroquistes attire l'attention et l'agrément du public, auquel elle procure une grande satisfaction.

Le terme « authenticité » ne fut jamais autant utilisé qu'au cours du XX^e siècle, surtout dans sa deuxième moitié. Or, paradoxalement, la notion de progrès, que les baroquistes critiquent ardemment, se manifeste clairement dans leur pratique, qui se veut en effet progressiste, par rapport à une tradition d'interprétation considérée comme démodée. Les nouvelles couleurs produites par les instruments anciens, l'originalité de l'« authentiquement historique » sont des raisons supplémentaires de la place importante tenue par l'authenticité dans la nouvelle conception de la musique du passé et du fait que le mouvement, malgré ses lacunes idéologiques, occupe toujours une place de choix en tant que mouvement foncièrement moderne.

« Les versions « authentiques », instrumentales ou vocales du répertoire sont souvent présentées comme un « progrès », s'inscrivant dans une sorte d'histoire évolutive des interprétations, émergeant peu à peu tout au long du XX^e siècle... »¹⁹¹ 0

L'analyse que nous vous proposons de faire de différents points de vue d'opposants ou d'adeptes, nous aidera à dessiner un paysage plus clair de la réalité de l'idéologie authentiste avec tout ce qu'elle contient de forces et de faiblesses. Cela nous intéresse particulièrement afin de tenter d'évaluer l'impact de cette idéologie sur la question de l'interprétation musicale, et pour chercher à savoir si ce mouvement représente, aujourd'hui, un courant réellement indépendant, ou plutôt un aspect d'un changement radical de la pensée de l'œuvre musicale en général, au cours du XX^e siècle.

6.2 Idéologie authentiste, réalité ou illusion ?

Lorsque l'idée de l'authenticité a été lancée, au début du siècle, les choses étaient, à notre sens, moins compliquées. En effet, les adeptes du retour aux sources, à cette époque, n'étaient pas encore obsédés par cette idée ou, au moins, leur conception n'était-elle pas encore aussi rigoureuse et dogmatique qu'elle l'est aujourd'hui.

Avant 1970, selon Alejandro Planchart, le terme « authenticité » n'occupait pas la place qu'on lui attribue actuellement : « Certes, on revendiquait un peu partout l'« authenticité » de la formule adoptée, mais il faut bien reconnaître que la plupart de ces affirmations n'avaient jamais été vérifiées et qu'on avait tendance à les considérer, avant 1970, comme simple message publicitaire. Avec l'apparition, au début des années 1970, de revues spécialisées consacrées à la musique ancienne et à sa technique d'exécution, les études progressèrent et les musicologues sérieux examinèrent la question d'une façon critique, notamment, Taruskin (1995), Dreyfus (1983), et Kerman (1985). »¹⁹² 1

L'idée de départ, paraissait tout à fait légitime, à une période où les pratiques romantiques et post-romantiques inondaient les œuvres anciennes, avec des exagérations parfois de mauvais goût, et qui mettaient en cause la justesse stylistique. Il fallait donc revisiter ce répertoire avec un regard exigeant et plus objectif et ce fut tout le mérite des pionniers du mouvement. Leur recherche a remis en cause une connaissance sommaire

¹⁹¹ 0 PENIN, J.P., *op. cit.*, p. 67.

¹⁹² 1 PLANCHART, Alejandro, *op. cit.*, p. 1087.

de la musique du passé et elle a conduit à modifier toute une tradition d'interprétation des œuvres du XVII^e et du XVIII^e siècle.

L'effet bénéfique de cette réflexion s'est estompé petit à petit, à partir du moment où l'exigence s'est transformée en une sorte de stigmatisation de l'interprétation. L'imposition de règles, et de lois perçues comme les plus justes, et les plus « exactes », est à l'origine d'une séparation quasi radicale entre le répertoire ancien et le reste du répertoire musical. À partir du moment où l'exigence s'est transformé en doctrine, en adoptant des idées qui relèvent plus de l'utopie que d'une véritable recherche propre à l'interprète, la démarche du retour aux sources a perdu sa pertinence pour beaucoup de musiciens et de chercheurs dans le domaine musical. Après des études approfondies sur la question et avec du recul, la notion de l'authenticité peut être interprétée différemment, et impliquer des conclusions très différentes.

En dehors des travaux de certains musiciens-penseurs de la musique ancienne, l'authenticité semble s'éloigner de sa dimension « spirituelle » pour générer des pratiques aussi routinières que lassantes. L'abus de ce terme et sa vulgarisation, à travers des redites et des interprétations manquent parfois de vivacité et de créativité, n'a fait qu'attiser le conflit, faisant couler beaucoup d'encre. Pour beaucoup d'opposants au mouvement, l'emploi des termes « authenticité » ou « interprétation authentique », ne répond plus à un objectif en soi, mais plutôt à des besoins sollicités par la société actuelle et par la demande du public. Pour être plus précis, nous pensons que le retour aux sources correspond à un goût exclusif pour la « chose » historique qui fait partie « d'une certaine attitude conservatrice propre à notre époque, peut-être même la plus conservatrice, qui assumerait l'histoire et essaierait de la trouver plus dans sa littéralité que dans ses tendances les plus profondes. »^{193 2}

L'autre demande, est d'un ordre commercial. L'authenticité est exploitée comme un objet commercial sollicité par le marché du disque et celui du concert.

6.2.1 Le rôle du disque :

Il faut remarquer que l'essor de mouvement baroque correspond à celui du microsillon puis du disque compact. Les baroquistes semblent avoir habilement profité de cette correspondance, en menant une politique commerciale très affûtée pour s'intégrer dans le monde musical. Le recours au disque, fut sans aucun doute un outil indispensable pour l'épanouissement du mouvement : les caractéristiques du disque sont plus adaptées à la musique ancienne que les grandes salles des concerts, conçues naturellement pour accueillir les grands ensembles de la musique du XIX^e ou du XX^e siècle. « En effet, les instruments du XVIII^e siècle (à l'exception, bien entendu, des orgues) étaient essentiellement faits pour des salles qui pouvaient contenir quelques centaines de personnes. Dans les salles modernes typiques, d'une capacité de 1500 à 3000 personnes, ils ont l'air d'émettre des sons inaudibles et grêles et leurs nuances les plus subtiles se perdent dans l'espace. »^{194 3}

Par ailleurs, la nouvelle technologie proposée par le disque permet de respecter les principes stylistiques du jeu à l'ancienne en préservant son équilibre, en mettant en valeur certains timbres et en gommant certaines imperfections ou défauts techniques, chose que ne peut offrir la salle de concert. Ainsi les enregistrements présentèrent des qualités

^{193 2} BOULEZ, Pierre, *Par volonté ou par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p.39.

^{194 3} ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 110.

semblables à ceux des orchestres traditionnels, ce qui a énormément facilité l'accès au public.

Enfin, les instruments anciens posaient un problème épineux : ils se désaccordaient très vite. Or, l'enregistrement offre la possibilité d'effectuer plusieurs prises ou de retoucher le résultat, et cet inconvénient majeur a été écarté. Ainsi les enregistrements de musique ancienne peuvent se substituer à la satisfaction du plus grand nombre.

Parallèlement, le mouvement a su profiter des transformations qui ont affecté le marché du disque pendant ces dernières décennies : l'arrivée du CD, la recherche de la nouveauté, la quête d'un élargissement du répertoire, autant d'éléments qui ont favorisé l'insertion du mouvement dans le nouveau dynamisme du marché. Dans un chapitre intitulé « Le marché du disque de musique ancienne », Pierre François nous explique le rapport entre la montée du mouvement et l'évolution du marché du disque : « Sur un marché du disque classique déprimé, l'adoption rapide du CD aura permis de relancer la demande dans des proportions inespérées. Ce changement de standard technique [...] allait amener l'ensemble des consommateurs à reconstituer leurs discothèques. »^{195 4}

Et il ajoute: « Sur le marché du disque de musique sérieuse, la musique ancienne a été un élément de développement décisif dans un contexte d'abord marqué par l'euphorie de l'arrivée du disque compact, et confronté ensuite au retournement de la demande [...] Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le volume des ventes des disques de musique ancienne à l'échelle des ventes de musique sérieuse [...] Aux yeux des producteurs de disques, la musique ancienne a longtemps constitué la promesse de réaliser un chiffre d'affaires qu'ils ne pouvaient atteindre avec les enregistrements de formations traditionnelles... »^{196 5}

Pierre François nous donne d'autres explications très convaincantes : il montre que dans la quête d'un renouveau et d'une revitalisation du marché du disque, les ensembles baroques arrivent à point nommé : un répertoire nouveau puisque méconnu, sur des instruments nouveaux, avec une nouvelle pratique.

Par ailleurs, François fait un constat important pour compléter notre vision du phénomène : « La musique ancienne a aussi attiré les maisons de disques en raison du mouvement même de professionnalisation qui a permis aux maisons de disques de profiter d'artistes de très grand talent qui n'étaient pas encore en position d'avoir des exigences économiques proportionnées à leur succès commercial et critique. Comme dans les autres domaines de leur activité, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, les conditions de travail des ensembles de musique ancienne étaient proches de l'amateurisme : les maisons de disques qui accueillaient ces ensembles inconnus ne leur proposaient pas des conditions économiques très intéressantes, d'autant que les ensembles avaient parfaitement compris que le disque était pour eux un outil de promotion décisif. »^{197 6}

La cristallisation de l'idéologie du mouvement de retour à la musique ancienne, a trouvé un terrain fertile dans cette deuxième moitié du siècle, favorisée par des facteurs d'ordre social et également économique « Baroque, est un concept de prestige. Ce mot

^{195 4} FRANÇOIS, pierre, *op. cit.*, p. 138.

^{196 5} *Ibid.*, p. 146.

^{197 6} *Ibid.*, p.147.

de « baroque » fut comme la porte par laquelle l'industrie culturelle fit son entrée dans la culture. »^{198 7}

La stratégie que les défenseurs de l'idéologie authentiste ont su utiliser pour s'infiltrer dans les enjeux des marchés de la musique était cependant une arme à double tranchant : elle a joué un rôle essentiel pour la diffusion du répertoire ancien. Mais, d'autre part, elle a suscité encore plus la méfiance du reste du monde musical et suscité d'insistantes interrogations sur sa légitimité en tant que courant de pensée.

6.3 Paradoxes, doutes.

L'idéologie du retour à la musique ancienne, semble perdurer au milieu de paradoxes concernant autant la pratique que les principes fondateurs : en premier lieu, ce mouvement, malgré ses fondements conservateurs et conformistes, s'est présenté comme un mouvement profondément révolutionnaire. Cette dualité a joué un rôle primordial pour son expansion et son succès. Interrogé sur le secret, selon lui, du succès du mouvement, le gambiste Jordi Savall, répondait : « Notre société y découvre un patrimoine exceptionnel, longtemps caché. Mais ce succès est surtout le fruit d'une démarche créative et anticonformiste. Regardez notre look baba-cool des années 1970 : je portais une barbe très longue et je fumais la pipe. Nous aussi dans la musique, nous avons fait notre mai 1968, nous nous sommes remis en cause. Peut-être, avec le temps, nous sommes devenus des artistes « respectables » aux yeux de beaucoup, mais notre esprit contestataire reste vif. »^{199 8}

Dans la pratique, le mouvement joue aussi sur des éléments contradictoires : il propose une « nouvelle interprétation » du répertoire ancien. Cependant, cette nouvelle pratique cherche la restitution littérale de l'ancien et du passé. Et dans cette quête d'une restitution exacte des conditions de l'époque, il se sert spécifiquement de toutes les possibilités actuelles.

Par ailleurs, le mouvement a su exploiter le schisme qui sépare le public de la musique de son époque et cela constitue, à notre sens, un autre élément de ce jeu de paradoxes : « La musique d'aujourd'hui ne satisfait ni les musiciens, ni le public, dont la plus grande part s'en détourne carrément : et pour combler le vide qui s'est ainsi créé, on revient à la musique historique. »^{200 9}

Ce qui rejoint le point de vue d'Adorno, à travers une critique aiguë : « ...Mais il n'y a aucune pertinence dans une pensée, qui face à ce que le nouvel art a de dérangeant et de rebelle à la classification liquidatrice, le dévalue en même temps qu'elle l'accommode par le jeu des réminiscences historiques. »^{201 0}

Face à la musique contemporaine, qui pose problème au plan de la réception et de la compréhension, il fallait trouver une alternative dans la pratique instrumentale : une pratique qui se veut moderne, en s'appropriant le répertoire ancien. Il nous semble que le mouvement baroque, a créé une sorte d'équilibre entre le moderne et l'ancien, qui répond largement aux attentes du public. Le mouvement est arrivé au bon moment, avec les bons outils : réaction,

^{198 7} ADORNO, Theodor, W, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 107.

^{199 8} Entretien avec GALONCE, Pablo, « Jordi Savall, le maître de la viole de gambe », *Le monde de la musique*, n° 274, mars, 2003, p. 35.

^{200 9} HARNONCOURT, Nikolaus, *op. cit.*, p. 15.

^{201 0} ADORNO, Theodor, W, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 115-116.

originalité, authenticité, modernisme, sont des ingrédients suffisants pour garantir le succès et l'approbation, ainsi qu'une place sûre dans le paysage musical. « La vraisemblance historique, les intentions des compositeurs, les instruments originaux, tout cela, dans la mesure où ils participent au problème, n'étaient pas des fins mais des moyens ; et ils ont été des écrans de fumée dans la plupart des points sur la question. »^{202 1}

Même en ayant conscience de l'impossibilité d'une interprétation parfaitement identique à la première, ou authentique, les adeptes militent pour enraciner leur « nouvelle manière d'interprétation ». Cette nouvelle manière de concevoir l'interprétation musicale, est-elle réellement « invention »? L'histoire de la pensée moderniste ainsi que les études comparatives consacrées à la nouvelle pratique interprétative, attestent qu'au fond, elle correspond moins aux exigences historiques qu'aux exigences propres au XX^e siècle: respect du texte, objectivité, économie de l'expression, les premiers à employer ces termes, furent les tenants de la nouvelle musique. Répétons-le, le mouvement ancienniste a adopté les principes avant-gardistes pour les mettre au service de l'interprétation des œuvres anciennes. Or, le fait d'appliquer ces principes à un répertoire spécifique a contribué à faire apparaître la démarche comme tout à fait particulière et inédite. Mais il semble bien que ce mouvement d'interprétation authentique, explicitement historique mais intrinsèquement moderne, n'ait fait de l'histoire qu'un outil pour trouver sa propre place dans le monde moderne de la musique : « Son aspect "nouveauté", les plaisirs facilement accessibles et largement diffusés que procure son apparente simplicité, permettrait alors aux « hardiesses », aux découvertes proposées maintenant par les spécialistes du répertoire baroque, de retrouver un rôle traditionnellement dévolu à la création musicale. »^{203 2}

Richard Taruskin juge également que la nouvelle pratique de la musique ancienne n'a rien de révolutionnaire, car elle découle naturellement des nouvelles orientations musicales caractéristiques du XX^e siècle : le goût pour l'économie de l'expression, pour l'objectivité, le goût pour l'ancien, pour l'ordre, pour l'« historique », mais aussi pour l'original et l'anticonformiste. Dans son article intitulé « L'ancienneté du présent et la présence du passé » publié dans le magazine *Inharmonie*, Taruskin, montre quels rapports étroits existent entre les idéologies du XX^e siècle et les fondements du mouvement du retour à l'ancien : « ...L'idéal de l'interprétation authentique a grandi aux côtés du modernisme, partage ses doctrines et va probablement décliner en même temps. Ses valeurs, sa justification et, oui, son authenticité se révéleront seulement en conjonction avec celles du modernisme. »

Et il affirme : « Des changements dans le style d'interprétation du XX^e siècle, ont été associés avec des changements dans le style de composition et avec des changements plus généraux dans une perspective esthétique et philosophique du temps. »^{204 3}

Pour soutenir sa thèse, Taruskin s'appuie sur un article de Daniel Leech-Wilkinson, intitulé « The limits of authenticity », paru dans la revue *Early Music* en 1984. Dans cet article, Leech-Wilkinson met en comparaison plusieurs couples d'enregistrements concernant un large éventail de répertoire. Certains enregistrements sont anciens ; datant du début du

^{202 1} TARUSKIN, Richard, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 80.

^{203 2} PENIN, J.P., *op. cit.*, p. 28.

^{204 3} TARUSKIN, Richard, *op. cit.*, p. 83.

siècle, les autres sont relativement récents. L'auteur constate la grande différence qui existe entre les interprétations anciennes et les plus récentes. Cela lui permet de confirmer qu'une nouvelle façon d'interpréter, plus objective, plus uniforme et plus rigoureuse, s'est développée tout naturellement dans cette deuxième moitié du XX^e siècle.

« ...Dans tous les cas le contraste stylistique entre l'interprétation plus ancienne et l'interprétation authentique est essentiellement le même. L'interprétation plus ancienne – en accord avec les coutumes de son temps – montre une plus large variété de dynamiques, de vitesses et de timbres, équivalant à une interprétation plus émotionnelle, plus personnelle de ce que le compositeur semble dire, selon les interprètes ; tandis que l'interprétation authentique, plus récente, se caractérise par un tempo et des dynamiques relativement uniformes, un son pur et, au moins, une tentative d'éviter des initiatives d'interprétation au-delà de celles écrites ou documentées comme faisant partie de la pratique d'interprétation de l'époque. En deux mots, la différence réside entre l'interprète comme interprète interprétant et l'interprète comme interprète transmettant. »

Et il conclut :

« La remarquable uniformité de l'approche qui domine l'interprétation de la musique ancienne [...] n'est rien d'autre qu'une restitution du goût actuel. »²⁰⁵ 4

La réflexion de Claudio Arrau, un des grands pianistes de la deuxième moitié du XX^e siècle, rejoint et appuie, à notre avis, les constatations de Leech-Wilkinson. Lors d'une tournée en Amérique latine à la fin des années 1930, Claudio Arrau, parlait d'une nouvelle philosophie de l'interprétation. En répondant à la question « *Qu'est ce pour vous que l'interprétation ?* », Arrau expliquait :

« Dans tous les domaines de l'art se lève aujourd'hui un nouveau type d'interprète, tout le contraire de l'artiste arbitraire, de l'artiste à sensation, ce pur produit du XIX^e siècle. Il me semble que ce phénomène tient à la recherche aujourd'hui d'un mode d'interprétation plus honnête et plus juste. L'œuvre d'art ne devrait pas être prétexte pour l'interprète à l'exposition de ses propres états d'âmes. Ni davantage à l'étalage de soi-même, l'auto exhibition. C'est le devoir sacré de l'interprète que de communiquer, intacte, la pensée du compositeur dont il n'est que l'interprète. »²⁰⁶ 5

La déclaration d'Arrau, confirme donc qu'au cours des années 1930 et 1940, se révélait déjà, dans tous les domaines, une nouvelle façon de concevoir le rapport avec la musique et avec l'œuvre interprétée, dont la philosophie du mouvement de retour à la musique ancienne est issue ou, au moins, contemporaine. Ainsi, la nouvelle pratique musicale des adeptes du mouvement n'est pas forcément une révélation propre à ce mouvement, mais s'inscrit dans le cadre d'un changement radical de rapport avec le texte musical, d'un changement du rôle de l'interprète, pendant la deuxième moitié du XX^e siècle. À ce propos Taruskin semble défendre l'idée :

²⁰⁵ 4 LEECH-WILKINSON, Daniel, « *The limits of authenticity* », *Early Music*, n°12, 1984, p.14, cité in : TARUSKIN, Richard, « *L'ancienneté du présent et la présence du passé* », *op. cit.*, p. 82.

²⁰⁶ 5 *Le monde de la musique*, « *Claudio Arrau, La noblesse du piano* », n° 273, février, 2003, p. 28.

«...L'interprétation historique n'est aujourd'hui pas vraiment historique ; qu'un fin vernis d'historicisme recouvre un style d'interprétation qui nous est tout à fait contemporain, et qui est en fait le style le plus moderne qui soit ; que les instruments anciens ont été largement adoptés et, surtout, ont gagné leur réputation commerciale précisément par leur caractère nouveau et non ancien. »²⁰⁷ 6

Si Taruskin a fondé sa thèse sur les correspondances existant entre le mouvement de retour à la musique ancienne et la modernité musicale et artistique, la réflexion de Luc Ferry, qui rejoint celle de Pierre Boulez, place ce phénomène « moderne » de retour à l'authenticité au plan social et éthique : « La modernité conduit à associer l'effondrement des traditions à l'émergence sans cesse croissante de nouvelles questions existentielles [...]. La tentation est forte de restaurer les traditions perdues, et la nostalgie du passé qui accompagne le plus souvent les idéologies du déclin, apparaît comme le corollaire obligé des angoisses suscitées par la disparition des repères établis. À cet égard, une approche historique de l'éthique s'impose comme préalable à toute réflexion qui voudrait saisir l'actualité : elle seule, en effet pourrait permettre de comprendre ce que le projet d'une réactivation de la tradition perdue peut avoir de séduisant mais aussi d'absurde et de dangereux. »²⁰⁸ 7

L'idéologie baroque, sur le plan musical, social, économique et psychologique, est une idéologie moderne, parcequ'elle est le reflet, la conséquence, le produit des données, des questionnements, et des angoisses de son époque : l'angoisse de la perte des repères, le refus du sentimentalisme, qui n'a plus de place face à l'avènement de la machine. Elle reflète cet avènement au travers, d'une part, de la pratique uniforme, rapide, objective qu'elle induit et, d'autre part, de l'appuie qu'elle prend sur les nouvelles technologies du son et de la production discographique. Elle est le produit du rejet d'un langage moderne mais aussi du désir de nouveauté, que l'éclosion de ce langage provoque. Nonobstant ses couleurs esthétiquement historiques, elle est profondément marquée, façonnée même par l'évolution et la succession des événements musicaux du XX^e siècle : ce n'est pas par hasard que la notion d'authenticité, a été cultivée pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, entretenant des liens étroits à la fois avec le mouvement néo-classique mais aussi avec un courant avant-gardiste imposant la rupture. Les liens de parenté qui existent entre l'idéologie authentique et les différents mouvements musicaux du XX^e siècle, sont loin d'être négligeables. Même si les registres, les champs de pratique sont différents, même si la distance établie avec l'histoire semble varier entre ces différents pôles, il existe tout de même entre eux des points communs, que l'idéologie authentique a essayé de rassembler pour fonder ses propres principes, et les appliquer à la musique du passé.

Pour revenir à l'authenticité, en tant que principe fondateur d'une idéologie, au-delà de ses raisons d'être et de ses implications sociales, psychologiques et économiques, il semble que sa légitimité soit fortement remise en cause sur le plan musical. Si l'on met à côté l'aspect théorique de la question, les constats relatifs à la pratique du répertoire ancien semblent montrer que l'authenticité revendiquée est souvent inaccessible. Aujourd'hui, les pionniers du mouvement ressentent la nécessité de réviser et de vérifier certaines idées qui, avec l'expérience, se montrent de moins en moins convaincantes : chercher les intentions

²⁰⁷ 6 TARUSKIN, Richard, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁸ 7 FERRY, Luc, « Le culte de l'authenticité », in : *Inharmoniques*, n° 7, *Musique et authenticité*, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 59.

exactes du compositeur, restituer l'œuvre dans son état naissant, retrouver le son d'origine, sont apparemment des objectifs que même les adeptes les plus soucieux d'exactitude ne semblent plus certains de pouvoir atteindre.

Mais si certains commencent à s'interroger quant à la pertinence de leur idéologie, la démarche de la nouvelle génération représentant le courant authentiste nous paraît parfois discutable, parfois naïve. On substitue à une recherche sérieuse l'abandon à des idées reçues et à des pratiques rituelles. C'est René Jacobs, l'un des grands spécialistes de la musique vocale ancienne, exprime son inquiétude à ce sujet :

« Je crains que les générations des premiers pionniers appartiennent pratiquement au passé et qu'on en trouve moins actuellement. À l'heure actuelle, il n'y a pas assez de musiciens "curieux" accomplissant ce genre de recherches. Pourtant il y a encore tant à découvrir. Je remarque aussi que certains orchestres sur instruments anciens perdent le langage stylistique du baroque. Ce serait une grave erreur de penser que tout a été fait par les premiers pionniers ! Il reste des trésors à découvrir aussi bien dans le répertoire lui-même que dans ce que les traités peuvent nous apprendre. La musique ancienne est hélas devenue "à la mode" pour certains qui la pratiquent seulement à travers des œuvres très connues ou à l'aide de distributions de "stars" qui remplissent les salles, garantissant un succès facile rapide. »²⁰⁹ 8

Si nous écoutons divers ensembles de musique ancienne, il semble difficile de repérer des caractéristiques personnelles, distinctes. Il y existe souvent une sorte d'uniformité, parfois ennuyeuse, par exemple dans les choix des *tempi*, l'expression, la dynamique. L'exécution tombe dans des automatismes excluant tout aspect vivant et inventif de ces interprétations du répertoire ancien. Et voici ce que dit Christie, répondant à ce constat : « Ennuyeux le récitatif de Lully, ou celui de n'importe lequel des français de ce temps ? C'est comme parler de manque de sensibilité à propos de Haendel [...]. Ces musiques ne deviennent froides que quand on le fait exprès, par bêtise, par manque du goût. Ce qui est vraiment froid, c'est la raideur volontaire, c'est la suppression de toute force émotionnelle, que certains interprètes anglais prennent pour de l'art, sous le prétexte abusif d'une recherche d'objectivité et d'authenticité. Le résultat : une savonnette aseptisée, de l'alcool à 90°, avec lesquels il ne peut rien se passer. Ils nettoient si bien la musique qu'il n'y a plus rien en elle de moelleux, rien de vivant, il ne reste plus une once de chair. »²¹⁰ 9

On peut faire, par ailleurs, une autre hypothèse, très significative malgré sa cruauté, et qui reflète le détournement de l'idée vers une application utilitaire : beaucoup de musiciens qui s'investissent dans le monde de la musique ancienne ont, à un moment donné, renoncé à leurs instruments modernes. Ce peut être par amour de l'instrument ancien. Mais d'autres raisons poussent de nombreux jeunes à s'engager dans le monde de la musique ancienne. Même si les exigences du répertoire ancien sont loin d'être commodes pour le musicien « moderne », le répertoire ancien pose, probablement, moins de difficultés techniques et rythmiques que le répertoire romantique ou celui de la musique moderne. La musique ancienne étant à la mode et présentée comme « moderne », selon la conception de l'interprétation de ses adeptes, sa pratique peut garantir les mêmes résultats que la pratique d'un autre répertoire, avec moins de contraintes. La spécialisation dans un répertoire facilite la tâche pour beaucoup d'instrumentistes et limite la recherche à un cadre précis.

²⁰⁹ 8 Entretien avec René Jacobs, *Goldberg*, n° 38, (www.goldbergweb.com).

²¹⁰ 9 LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque*, Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1989, p. 37.

Par ailleurs, la demande est forte de la part des ensembles baroques qui, pour assurer leurs tournées, leurs enregistrements et leur constance, sont en recherche permanente de nouveaux musiciens pratiquant les instruments anciens. Cette demande insistante, offre de grandes opportunités aux instrumentistes modernes qui ont du mal à s'intégrer dans les grands orchestres traditionnels.

Parmi plusieurs entretiens que nous avons pu lire dans différents magazines musicaux, il en est un qui résume assez bien notre hypothèse. Nous en reproduisons les extraits les plus significatifs afin de donner une idée plus nette de ce que nous avançons. Il s'agit d'un entretien avec la violoniste Chiara Banchini : « Je faisais partie d'un ensemble qui donnait deux créations par semaine. J'adorais ça. Puis un jour, tout à fait par hasard, un ami m'a conseillée d'aller écouter à Utrecht quelqu'un d'extraordinaire [...]. C'était Niklaus Harnoncourt. Je suis allée chercher un violon baroque dans une cave, et en une semaine j'ai découvert un nouvel univers. À l'époque très peu de violonistes se tournaient vers ce répertoire [...]. Il y avait Leonhardt, Herreweghe, Christie, Malgoire [...]. Ils réclamaient tous des violons. Je suis arrivée au meilleur moment.

« On se pose moins de questions aujourd'hui. La curiosité et l'enthousiasme ne sont plus aussi vifs. On est retombé dans un nouvel académisme. » « Je pense qu'une routine menace l'esprit du renouveau baroque. Il y a un vrai danger ». « Le niveau technique moyen s'est considérablement amélioré... cette évolution est positive, naturellement. Ce qui l'est moins ce sont les automatismes, les tics qui se sont répandus. Regardez tous ces jeunes qui bougent énormément sur scène dans les ensembles baroques actuels : c'est ridicule, plus on se trémousse plus on met d'énergie en dehors de la musique. Pour les tempos, les traités recèlent suffisamment de précisions[...] le public a aussi sa part de responsabilité. Plus c'est rapide, plus c'est fort, plus il aime. »

Et à propos des pièces d'un nouvel enregistrement de trois œuvres de jeunesse de Mozart, Banchini dit : « Celles que nous avons choisies pour ce nouveau disque sont vraiment belles et attachantes. Le *concertone* est très peu enregistré, la *Cassation* est splendide. Les œuvres de jeunesse me semblent encore si étroitement liées au langage baroque que nous pouvions les aborder sans devoir faire tout un travail de recherche et d'apprentissage comparable à celui qui me paraît indispensable pour Beethoven. »^{211 0}

On peut penser que beaucoup de ces déclarations représentent la démarche et le point de vue d'une grande majorité des instrumentistes investis dans la pratique du répertoire ancien. Et cela confirme nos réflexions, faisant naître un doute quant au but purement musical du mouvement.

Pour creuser encore un peu l'étude de la notion d'authenticité et son rapport à l'interprétation, il nous faut encore quelques pages : où nous en sommes avec « l'interprétation authentique » ?

6.4 Interprétation authentique.

Les adeptes du mouvement de retour à la musique ancienne se sont appropriés le terme, au point que nous nous retrouvons à peu près dans l'obligation de l'accepter comme une évidence. Pourtant, il existe d'autres interprétations de ce terme, proposées par d'autres musiciens ou spécialistes de musique, même s'ils restent en marge, face à la puissance impressionnante du mouvement.

^{211 0} Propos recueillis par PIEL, Jean-Marie, « Le mouvement baroque fait fausse route », Diapason, n° 535, avril, 2006, p.18-19.

En réalité, la définition de l'interprétation authentique varie selon le rapport que chaque interprète entreprend avec l'œuvre musicale. Cette authenticité, à notre sens, a deux sources : l'une est le savoir, concernant le contexte historique et le courant de pensée dont l'œuvre musical est issue : nous sommes là dans une attitude objective, nécessaire pour situer l'œuvre dans un temps et dans un espace précis. L'autre source est le contact personnel de l'artiste avec l'œuvre, condition d'une compréhension d'ordre spontané. L'interprète, grâce à ce contact, peut imaginer une sonorité, une expression et construire son discours à travers le discours du compositeur : attitude subjective, aussi nécessaire que la première pour donner à l'interprétation son éclat personnel et sa différence.

Parler d'une interprétation totalement objective semble une utopie. Vouloir respecter les intentions du compositeur est légitime, pourtant nul ne peut atteindre la réalité d'une intention lointaine. Choisir tel instrument pour telle ou telle œuvre est peut-être légitime, mais certains compositeurs ne rêvaient-ils pas d'autres instruments ? Avoir recours aux traités de l'époque, revisiter les documents, tout cela est nécessaire, mais il est un moment où l'interprète doit intervenir, pour agencer et recréer toutes les données à travers sa vision et ses capacités, en se posant lui-même les questions indispensables, sans rien attendre de réponses toutes faites. Les deux côtés nous semblent devoir coexister dans n'importe quelle interprétation honnête. Vouloir éliminer la subjectivité ne fait, à notre sens, qu'uniformiser les interprétations, en lui privant de sa dimension réaliste. « Pour le véritable interprète, l'œuvre musicale n'est pas une chose figée et inerte mais elle est – à condition que l'interprète soit capable de la penser et de la saisir – une véritable provocation, grâce à laquelle il arrive précisément à penser et à saisir cette œuvre et à la faire penser et saisir par l'auditeur. Et c'est sans doute de la force de cette provocation, ainsi que de l'enthousiasme et de la concentration avec lesquels il sait y répondre, que dépend l'authenticité de l'interprète et de ses interprétations. »²¹² 1

L'authenticité qu'évoque Leibowitz est celle qui émane d'une compréhension profonde de l'œuvre, d'une certaine fusion entre le compositeur et l'interprète. C'est une authenticité qui ne s'attache nullement à des considérations extérieures mais à une interrogation permanente sur la nature et le sens de l'œuvre musicale. En ce sens, une interprétation vivante est une interprétation authentique, une interprétation figée, variable, et préconçue ne peut être authentique.

« ...Je crois qu'interpréter et comprendre exigent de l'exécutant un véritable effort créateur, une interrogation constante sur le sens des textes musicaux, un refus non moins constant de glisser dans la pure pratique – quel que soit son degré de perfection technique – enfin une prise de conscience toujours renouvelée de l'œuvre musicale – quelle que soit l'époque à laquelle elle appartient- dans ce qu'elle a d'unique et de toujours vivant. »²¹³ 2

La vision de Leibowitz rejoint celle de Cortot. Pour lui ; interpréter : « C'est recréer en soi l'œuvre qu'on joue. »²¹⁴ 3 Et : « Le langage musical, à mesure qu'elle élève le ton, devient plus hermétique sans doute, mais elle garde pour les initiés toute sa clarté émotive. Cependant, ce n'est que par un mécanisme intellectuel infiniment subtil que

²¹² 1 LEIBOWTIZ, René, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971, p.30.

²¹³ 2 *Ibid.*, p. 59.

²¹⁴ 3 CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 16.

l'interprète peut, et doit, au travers du langage symbolique des sons, rendre limpide le sens d'une composition. »^{215 4}

Cette vision de l'authenticité nous semble tout à fait juste, en ce qu'elle cherche à tisser des liens intellectuels et émotionnels entre l'interprète et l'esprit du compositeur, en considérant que cet interprète est seul responsable de sa recherche devant l'œuvre interprétée. En relisant certains propos des pionniers du retour aux sources et à l'authenticité, nous notons à cet égard une certaine confusion à laquelle eux-mêmes ne pouvaient échapper.

Landowska, n'emploie pas le terme « authenticité » dans sa littéralité ; cependant, elle explique sa vision d'une interprétation authentique : « Il nous faut connaître l'esprit, le sentiment, le goût et l'atmosphère de l'époque pour les comprendre et pour en donner un reflet plus ou moins exact. »^{216 5}. Pour étayer son idée, elle a recours à Wagner : « La première règle de l'interprétation, dit Wagner, doit être de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions des compositeurs, afin de transmettre aux sens l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet. Le plus grand mérite du virtuose consiste donc à se pénétrer parfaitement de l'idée musicale du morceau qu'il exécute et à n'y introduire aucune modification de son cru. »^{217 6}

Entre les deux citations, il y a tout de même, une forme de contradiction ; dans la première, Landowska adopte un point de vue que nous pouvons qualifier de subjectif, en employant des termes comme : « esprit », « sentiment », « atmosphère », « reflet ». Mais en citant Wagner pour définir une interprétation authentique, elle a recours à des termes plus normatifs : « fidélité scrupuleuse », « transmettre la pensée sans altération », « n'y introduire aucune modification »... Nous voici déjà, face à une dualité qui reflète une certaine tension entre la volonté de retour méticuleux et l'envie naturelle de cerner et de comprendre l'œuvre.

Cette dualité prend également une autre forme. Harnoncourt, dans *Le discours musicale* aborde, dans son chapitre intitulé, « L'interprétation de la musique ancienne », la question de l'authenticité de l'interprétation sous deux angles : « Face à la musique historique, il est deux attitudes radicalement différentes, qui correspondent à deux manières de la rendre non moins différentes : l'une la transpose au présent ; l'autre essaye de la voir avec les yeux de l'époque où elle est née. »^{218 7}

Harnoncourt voit dans la deuxième attitude « un symptôme de l'absence d'une musique contemporaine vraiment vivante. »^{219 8}

Cette déclaration nous intrigue car elle nous laisse supposer que si la musique contemporaine occupait réellement son espace vital, la deuxième manière de voir la musique ancienne, « avec les yeux de son époque », n'aurait peut-être pas existé ! Nous savons qu'Harnoncourt adoptait cette deuxième manière ; voici comment il voit le recours à ce qu'il appelle la restitution authentique de l'œuvre : « La volonté du compositeur est pour nous l'autorité suprême ; nous voyons la musique ancienne en tant que telle, dans sa propre époque, et devons nous efforcer de la restituer authentiquement, non pas pour des raisons

^{215 4} *Ibid.*, p. 14.

^{216 5} LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 113.

^{217 6} *Ibid.*, p. 134-135.

^{218 7} HARNONCOURT, *Le discours musical, op., cit.*, p. 14.

^{219 8} *Ibid.*, p. 15.

d'historicité, mais parce que cela nous paraît aujourd'hui la seule voie juste pour la rendre de manière vivante et respectueuse. »^{220 9}. Cependant, il ajoute : « Mais une restitution est fidèle à partir du moment où elle s'approche de la conception qu'avait le compositeur au moment de la composition. On voit que ce n'est réalisable que jusqu'à certain point : l'idée première d'une œuvre ne se laisse que deviner, en particulier lorsqu'il s'agit de musique d'époque très reculée. »^{221 00}

Il existe donc des doutes : même si pour Harnoncourt, la volonté du compositeur est le but suprême, il suggère que nous sommes capables de nous approcher de la conception du compositeur, non de ses intentions proprement dites. Là encore, il semble qu'il y ait une certaine contradiction entre la volonté et la possibilité de réalisation de cette volonté. Ce qui nous semble plus intrigant encore, c'est que plus tard, Harnoncourt, qui s'est lancé dans la direction des grandes œuvres romantiques à la tête des orchestres traditionnels, déclare :

« Il n'existe personne qui puisse dire d'une façon certaine comment lire cette musique, comment procéder dans le détail lorsqu'on la joue [...] Je suis très sceptique et me demande si on peut encore aujourd'hui comprendre parfaitement cette musique[...] Il est tout à fait possible que le bouleversement complet de notre vie culturelle au cours des cent dernières années ait modifié à ce point la pratique et l'écoute de la musique que nous ne percevons et ne comprenons plus du tout ce que Mozart par exemple disait dans sa musique et ce qu'y trouvaient ses contemporains qui, eux, la comprenaient.[...] Il n'existe pas de tradition continue pour le jeu, si bien que nous ne savons absolument pas comment on jouait en fait de ces instruments autrefois. »^{222 01}

Harnoncourt, qui déclare en 1954 que la restitution authentique était la « seule voie juste », affirme au *Sunday Times* en 1991, l'année de ses débuts au Philharmonique de Berlin, que « l'authenticité n'existe pas ». !

Ainsi, les pionniers du mouvement, reviennent sur certaines positions qu'eux-mêmes ont adoptées au début de leur démarche. Probablement, ils se sont aperçus que le fait d'appliquer le principe d'authenticité dans le domaine de l'interprétation est une mission quasi impossible. Globalement, il semble, que l'idée suscite aujourd'hui, un certain embarras.

Dans un entretien paru dans le magazine *Diapason*, en février 2005, dialoguant avec William Christie, Pierre Boulez explique ce qu'il pense réellement de la notion d'authenticité proposée par les adeptes du retour à la musique ancienne :

Diapason : «... vous avez souvent donné votre sentiment, moins sur la musique baroque que sur la façon baroque de jouer la musique. Devant toute cette remise en cause des modes de jeux, vous avez été très sceptique. »

P.B : « Non, ce n'est pas que j'ai été sceptique. J'ai seulement été irrité par l'abus du mot authentique, parce que rien n'est authentique, absolument rien, tout est reconstitution, avec des instruments reconstitués la plupart du temps, parce que les instruments authentiques, les conservateurs des musées les mettent sous verre et ne vous permettent pas d'y toucher.

^{220 9} HARNONCOURT, *Le discours musical, op., cit.*, p. 16.

^{221 00} *Ibid.*, p. 16-17.

^{222 01} Cité par : NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004, p.1132.*

Alors, qu'est ce qui est authentique ? Il y a beaucoup de conjectures sur l'authenticité, et surtout plus on recule dans le temps, plus l'authenticité disparaît. »

Le commentaire de Christie nous semble étonnant.

W.C : « Je ne suis pas d'accord avec vous, si ce n'est sur le mot authentique, qui est affreux. »

Christie qualifie le mot authentique d'« affreux » ! Ce commentaire nous semble très significatif : est-ce une manière de se défendre, ou bien Christie lui-même a-t-il conscience de la prescription de ce terme, après des années d'expériences dans le domaine de la musique ancienne ? Mais il nous semble que Christie se contredit en essayant de détourner le terme « authenticité », il ajoute : « Authenticité, je suis d'accord avec vous, c'est un mot horrible et malhonnête. Mais « *historically informed performance practice* », cette expression qui est bien trouvée chez les Anglo-saxons, je m'y inscris à cent pour cent... ». Pourtant, les deux expressions semblent signifier une même et seule chose !

Dans l'ouvrage *William Christie : Sonate baroque*, Christie parle plus ouvertement de la question en accusant encore une fois le terme « authenticité » : « Le mot est dangereux car il traduit une confusion à laquelle je répugne. J'aimerais qu'il soit anathème. Nous essayons avec des outils précis de remettre une musique dans un contexte aussi proche que possible de celui qui a vu sa création. »²²³ 02

Faisons appel, à présent, à un regard extérieur, tel celui du sociologue Pierre François qui, dans une étude sociologique sur ce qu'il nomme, « Le monde de la musique ancienne », parle de l'interprétation authentique comme d'un terme résumant la démarche des adeptes du mouvement : « Dans la diversité des acceptions que peut avoir le terme d'authenticité, celle que l'on associe en général au mouvement de la musique ancienne renvoie à l'idée qu'une interprétation « authentique » doit respecter toutes les intentions du compositeur, en s'attachant notamment à retrouver l'ensemble des conventions d'interprétation auxquelles le compositeur était habitué, en termes de timbre, d'articulation, d'ornementation, de *tempi* et de dynamique par exemple. Autrement dit, les débats portent sur la place qu'il faut faire à l'histoire dans la définition des principes qui doivent guider l'interprétation. »²²⁴ 03

L'authenticité baroque tend à donner à toute interprétation une dimension historique, autrement dit une dimension ancienne. Cette dimension est manifestée, exprimée par le recours à différents détails conventionnels dont l'ensemble est susceptible de donner à l'œuvre une identité exclusivement historique. Mais François voit bien que la pertinence de ce qu'il nomme de « détour historique » reste tout de même discutable : « Les reconstitutions historiques ne sauraient jamais être que partielles. Il serait ainsi très difficile, voire impossible, de reconstituer les conditions « historiques » de création des œuvres car des éléments décisifs relèvent du contexte social, artistique ou intellectuel, que l'on ne peut connaître ou recréer : dès lors, la quête de l'authenticité est un leurre que les musiciens feraient mieux d'abandonner. »²²⁵ 04

²²³ 02 LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque*, Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1989, p. 50.

²²⁴ 03 FRANÇOIS, Pierre, *op. cit.*, p. 38-39.

²²⁵ 04 *Ibid.*, p. 39.

Il conclut : « Pour les tenants de la musique ancienne, l'enjeu n'est donc pas de recréer des époques disparues, mais d'utiliser l'histoire pour produire des sons inouïs et mieux adaptés à la musique d'une époque que nos sons actuels. »^{226 05}

Donc, pour Pierre François, l'authenticité d'une interprétation puisque inaccessible dans l'absolu, n'est plus un but, mais un moyen pour gagner une certaine originalité, liée à certaines notions prétendues historiques : nous sommes toujours dans la confrontation entre la forme et le contenu.

Penin, pour sa part, pense que le terme « authenticité » n'est qu'un reflet d'une « tendance esthétique originale ». Concernant cette tendance qui cherche dans la littéralité des traités et des documents de l'époque l'authenticité perdue, il juge que :

« Ici réside en effet le fondement même, moins artistique qu'idéologique de la doctrine. Il s'agit d'appréhender la partition, non tant par l'idée qui la soutient, par l'émotion qu'elle dégage, que par la restitution minutieuse des conditions d'exécution de l'époque. Car maintenant la « valeur » d'une exécution se mesure avant tout à son degré de respect des règles anciennes. »^{227 06}

Le recours à l'authenticité semble devenir affaire plus idéologique qu'artistique, un moyen plus qu'un objectif, un objet de propagande plus qu'une véritable recherche des intentions ou du contexte. Charles Rosen voit même, dans l'authenticité proposée par les partisans du retour aux sources, une étiquette qui, contrairement à ce que les adeptes du mouvement prétendent, ne fait que détourner l'attention des véritables intentions du compositeur :

« L'authenticité, elle, supprime cette approche intuitive et incertaine. Il ne s'agit plus de savoir ce que voulait le compositeur, mais seulement ce qu'il obtenait. Ses intentions n'entrent pas en ligne de compte. Nous n'essayons plus de deviner ce que Bach aurait aimé, mais voulons au contraire savoir comment on le jouait de son temps, dans quel style, avec quels instruments, et de combien d'entre eux se composait son orchestre. Cela remplace la recherche d'une fusion avec le compositeur et met au premier plan l'étude des conditions d'exécution, et non celle du texte. »^{228 07}

Il va plus loin dans sa réflexion, et ne se contente pas de critiquer la notion d'authenticité telle qu'elle est employée par le mouvement : il y voit un véritable danger. Pour lui, cette authenticité détruit une approche intuitive, vitale pour toute interprétation. Elle est aussi capable de perpétuer certaines erreurs historiques et une pratique musicale figée : « Ceux qui refusent d'accepter que Bach, par exemple, a été tantôt bien interprété et tantôt mal interprété au fil du temps, et de voir que son œuvre portait son avenir en germe, se coupent tristement de la vraie vie de la musique. La recherche de l'authenticité doit souvent, par force, se contenter de la compréhension d'une musique qu'en avaient les contemporains de son compositeur, ce qui renvoie parfois à perpétuer des conceptions erronées que deux siècles de musique ont rendues désuètes. »^{229 08}

^{226 05} FRANÇOIS, Pierre, *op. cit.*, p. 40-41.

^{227 06} PENIN, J.P., *op. cit.*, p. 25.

^{228 07} ROSEN, Charles, «Le choc de l'ancien», *op. cit.*, p. 107.

^{229 08} ROSEN, Charles, «Le choc de l'ancien», *op. cit.*, p.117-118.

Et dans son ouvrage *Le style classique*, Rosen aborde le problème sous un autre angle : « L'évolution quotidienne de la mode, les regains d'intérêt dont bénéficient l'un après l'autre les divers styles du passé (peinture pré-raphaélite, musique baroque) réduisent pour ainsi dire chaque style successif à l'état d'objet pétrifié, du meuble d'époque fait pour être possédé et admiré. »²³⁰ 09

Ce qui nous semble contradictoire, encore une fois, dans l'attitude authenticiste, c'est que ses partisans prétendent vouloir faire revivre la musique du passé, alors même que la pratique de l'authenticité oblige cette musique à s'enfermer dans un cadre, dans un moment précis de l'histoire en négligeant la nécessité de la projeter dans un devenir continu qui garantisse sa survie. .

Certaines interprétations « authentiques » ont donné un nouvel éclat à maintes pièces du répertoire ancien, et incarnent une véritable réflexion sur l'ensemble des éléments qui constituent naturellement une bonne interprétation : la conscience du sens, du style, du contexte historique, associée à une grande maîtrise des instruments anciens. La *Passion selon saint Matthieu* donnée par Herreweghe, les *Concerts Brandebourgeois* par l'ensemble d'Harnoncourt, en sont deux exemples significatifs. Mais cela n'est pas le cas de tout ce qui est proposé sur le grand marché des œuvres anciennes, et pourtant le succès emporté par les différents ensembles baroques est étonnant. Ces ensembles jouent en premier lieu sur la notion de l'inédit. En proposant des œuvres méconnues du grand public, en employant systématiquement les instruments anciens et en optant pour des *tempi* parfois rapides et pétillants même dans les mouvements lents, on donne l'impression de la nouveauté, de la fraîcheur et de la vivacité. À ce propos William Christie déclare : « Quand des disques mentionnent qu'un enregistrement a été réalisé sur des instruments authentiques, cela ne signifie pas grande-chose. La musique ne revit pas par la vertu d'un instrument, son impact est le fait d'une personne capable d'utiliser honnêtement les données de la musicologie et de l'organologie et dotée surtout d'une personnalité musicale qui lui soit propre. »²³¹ 10

Par ailleurs, le terme de « musique ancienne », le mot « authenticité » attirent, parce qu'ils prennent, nous l'avons signalé, une dimension psychologique qui renvoie directement à des connotations et des valeurs morales, religieuses, traditionnelles que l'homme moderne cherche à retrouver dans un monde de plus en plus chaotique. Le retour à l'ancien exerce un certain charme, une certaine attraction, liés plus à des facteurs psychologiques, qu'au contenu des œuvres interprétées.

« Paradoxalement, ce sont les couleurs dont on peint aujourd'hui le répertoire ancien qui donnent cette impression d'inédit, permettant de joindre le prestige de l'ancien au plaisir de la nouveauté [...] à l'écoute de certaines œuvres exhumées actuellement et somptueusement (dans l'optique baroqueuse) restituées, on se rend compte à quel point c'est précisément à la couleur « ancienne » que l'on s'attache (techniques, instruments), bien plus qu'au texte lui-même. »²³² 11

Pierre Boulez regarde le phénomène du retour à l'authentique avec beaucoup de méfiance. Scandalisé par une attitude qui inhibe la création et qui privilégie la conservation, il y décèle le plus grand danger pour la vie et la mémoire musicales en général : « On plaque notre mentalité de conservation et de restitution sur une époque et sur des formes qui

²³⁰ 09 *Ibid.*, p. 21.

²³¹ 10 LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque, op. cit.*, p. 50.

²³² 11 *PENIN, J.P., op. cit.*, p. 27-28.

possédaient, avant tout, la vertu du mouvement. Au contraire de leur attitude entière de progrès et de découverte, nous les affublons d'une paralysie génétique qui fausse le sens profond de leur œuvre et de leur action. On en arrive ainsi à une mémoire stérile à force de tendre à l'authenticité. »²³³ 12

Boulez juge ainsi que l'authenticité revendiquée par les adeptes n'est qu'une grande illusion. Pour lui comme pour Rosen, l'attitude authentiste, nous éloigne de la réalité de l'œuvre : plus nous nous accrochons aux conditions de reconstitution, plus le sens de l'œuvre est appauvri pour ne laisser place qu'à l'« emballage ». Pour Boulez, la question s'est réduite à une sorte de fétichisme, un fantasme qui n'a aucun rapport avec la réalité et le déroulement historique ; pour lui, la tradition n'est pas fixation d'idées mais, au contraire, transition : « Sacraliser de tels documents, intéressants en soi, relève d'un fétichisme à vide. Prétend-on ainsi ancrer la tradition sur un terrain solide parce que documenté ? C'est oublier qu'il n'y a pas de tradition, mais seulement une chaîne d'individus qui se sont servis réciproquement de modèles ou de repoussoirs [...] Cette mémoire du document peut être utile si on ne la considère que pour ce qu'elle représente vraiment : une image parmi d'autres, de la transition ... »²³⁴ 13

Ici, il nous semble important de noter la réflexion d'Adorno qui rejoint dans le fond celle de Boulez : « Le regard qui atteint la couche profonde de la modernité est celui qui plonge au plus profond de sa spécificité temporelle, et non le regard qui prend les choses de haut en les nivelant pour construire un concept à valeur générale, couvrant différentes époques aux dépens de ce qui leur est particulier. »²³⁵ 14

En tenant d'analyser les idées fondatrices de l'idéologie baroque, nous découvrons quantité d'expressions de doutes accumulés dans les propos baroquistes, et nombre d'interrogations sur la légitimité de la démarche authenticiste dans le domaine de l'interprétation.

Presque vingt ans après l'explosion du phénomène baroque, les choses ont considérablement changé quant à l'explication du terme « authenticité », en cela met en question la démarche baroque et les fondements de son idéologie. Dans le deuxième tome de *Musique, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, paru en 2004, Jean-Jacques Nattiez a publié un article intitulé « Interprétation et authenticité », dans lequel il essaye d'éclairer la position actuelle des musiciens et des musicologues sur la question de l'authenticité dans l'interprétation. Dans cet article que nous pouvons qualifier d'objectif, Nattiez n'hésite pas à donner le point de vue d'un ensemble de chercheurs, aboutissant à formuler un ensemble de doutes, répertoriés de la façon suivante :

- Doutes quant à l'instrumentation et aux effectifs.
- Doutes quant au style.
- Doutes quant à la non expressivité dans l'interprétation.
- Doutes quant à la possibilité d'intégrer dans une interprétation authentique l'ensemble des éléments de contexte qui lui ont construit son réseau de significations originelles.
- Doutes, enfin, sur la légitimité même de l'acte de reconstitution visant à l'authenticité.

Que de doutes ! Cet article, récemment publié, offre en quelque sorte une démonstration de la situation actuelle de la question de l'authenticité au sein du débat sur l'interprétation

²³³ 12 BOULEZ, Pierre, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 472.

²³⁴ 13 BOULEZ, Pierre, *Leçons de musique*, op. cit., p. 472-473.

²³⁵ 14 ADORNO, Theodor, W, *L'arts et les arts*, op. cit., p. 116.

musicale. Nous souhaitons revenir, pour notre part, sur l'étude des deux grands principes constituant l'idéologie authentiste du mouvement baroque : le retour à l'instrument ancien et la recherche des intentions du compositeur, à travers les traités de l'époque.

6.4.1 Instruments anciens... le pour et le contre.

La volonté du retour le plus fidèle possible aux détails historiques peut être considérée comme une exigence légitime. Concernant le retour à l'instrument ancien, on peut admettre que les œuvres anciennes étaient conçues et écrites pour les instruments spécifiques de l'époque, ainsi que Harnoncourt l'affirme dans *Le discours musical*, (bien que ce point de vue ne soit pas partagé par tous les musiciens et les musicologues) : « Le compositeur ne pense qu'en fonction des sonorités de son époque et nullement d'une quelconque utopie future. »²³⁶ 15

Il faut rappeler aussi, c'est la moindre des choses, que le timbre, la sonorité et les capacités expressives des instruments anciens étaient très différents de ce qu'offrent les instruments d'aujourd'hui. À cela sont liées d'autres différences concernant les techniques de jeu, mais aussi l'épineuse question du tempérament : « Les instruments d'aujourd'hui s'inscrivent dans un système de tempérament dit égal. Depuis plus d'un siècle, c'est ce que recherche l'organologie. Les vents et les cuivres, confrontés avec un langage harmonique qui pratique des modulations dans toutes les tonalités, majeurs et mineurs, ont subi au XIX^e siècle des modifications de construction qui permettent de les jouer également dans toutes les tonalités. C'est très différent de la facture ancienne où certaines tonalités étaient privilégiées, les rapports de hauteur des tons et des demi-tons n'étaient pas tous égaux, certains de ces rapports apparaissent forcément comme différents entre des notes voisines. »²³⁷ 16

Les pratiques d'interprétations sont autres, les conditions du concert ne sont plus les mêmes. Il est donc judicieux de s'interroger sur le sujet. Comment l'œuvre ancienne était-elle jouée ? Comment cela sonnait-il ? Quelle était la place de chaque instrument dans un ensemble ? À ces questions importantes, le mouvement de retour à la musique ancienne a essayé de répondre. Mais, leurs essais, qui, plus tard, se sont imposés comme une « manière de penser » le rapport à l'histoire musicale, ont-ils véritablement donné des réponses définitives ?

On peut se demander si l'emploi systématique d'un instrument ancien suffit à l'« authenticité » recherchée, alors même que : « Nous ne sommes plus sûrs que Scarlatti ait écrit ses cinq cents et quelques sonates pour le clavecin et non pour le piano »²³⁸ 17, et que Eva Badura-Skoda, a découvert que dès 1733, il arrivait à Bach de jouer certains de ses concertos pour clavier (interprétés actuellement exclusivement sur le clavecin), sur le pianoforte du Collegium Musicum de Leipzig.

Si nous acceptons l'idée de Howard Mayer Brown, qui fait distinction entre certaines musiques qui exigent une restitution originale et d'autres qui se prêtent à des réinterprétations dans des styles différents ou avec d'autres instruments, mettons-nous l'authenticité en péril ? : « La vérité, bien qu'il puisse sembler discutable de le dire maintenant, est qu'il est plus acceptable de jouer Bach sur des instruments modernes

²³⁶ 15 HARNONCOURT, Nikolaus, *op. cit.*, p. 129.

²³⁷ 16 LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque*, *op. cit.*, p. 61.

²³⁸ 17 ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 106.

que Rameau, car on peut soutenir que les sonorités authentiques et les techniques instrumentales anciennes sont moins importantes pour le premier que pour le second et que la nature essentielle de la musique de Bach peut donc très bien émerger d'une interprétation qui traduit l'original en termes modernes.»²³⁹ 18

Il nous semble qu'il y ait toujours possibilité de traduire le texte original en termes modernes, à partir du moment où la recherche du sens est prioritaire et où nous prenons en considération les infinies possibilités de rendre une œuvre ancienne toujours vivante. L'instrument n'est alors qu'un outil pour faire passer l'idée. Harnoncourt le note, tout d'abord dans *Le discours musical*, pour le confirmer ensuite dans des déclarations plus récentes qui témoignent d'une grande évolution: « Je crois que ce qui est important, c'est que l'arrière plan spirituel, intellectuel, soit correct. Car des questions comme celles des instruments anciens ou du style, ce ne sont que des questions techniques, des moyens. »²⁴⁰ 19

Pour William Christie, le retour à l'instrument d'époque semble d'une grande importance et cela est attaché aux différentes raisons ; la première est traduite par le fait que « Dans tous les domaines instrumentaux, on rencontre un phénomène identique. Tandis que certains interprètes cherchent à exploiter ces instruments nouveaux plus performants, il en est d'autres, dans des contextes différents, qui préfèrent utiliser une forme plus ancienne de l'instrument, car ils se méfient de la forme moderne de celui-ci, qui est destinée à une musique plus tardive que celle qui les intéresse. La barrière est regrettable dans la mesure où elle divise des musiciens. Mais elle est inévitable en cette fin du XX^e siècle où le public frileux se tourne vers le passé plus que vers le futur. »²⁴¹ 20 et sur la deuxième raison, Christie s'explique ainsi : « L'instrument ancien et la musique ancienne sont liés par une sorte de rapport quasi essentiel. » Cependant, il ajoute : « Mais on ne peut pas nier la légitimité de certaines interprétations de cette musique sur des instruments dits modernes, non baroquisés. Cela ne justifie pas toutes les hérésies musicales. Mais cela rappelle qu'il ne faut pas confondre le toucher et l'instrument. Le clavecin de Wanda Landowska était infâme ; cela n'infirme en rien le génie de Landowska. Si j'entends Horowitz jouer une sonate de Scarlatti au piano, cela me touche profondément ... La première valeur, c'est l'engagement. »²⁴² 21

Finalement, « il ne peut être question d'exclure les instruments modernes du répertoire baroque sous prétexte que leurs instruments ne sont pas authentiques. La difficulté est pour eux. Un instrument moderne est certainement capable de faire plus de choses et des choses très extraordinaires dans le répertoire moderne... Mais il souffre d'un handicap évident et lourd quand il s'agit d'exécuter une musique ancienne.. Au plan technique, l'instrument est souvent incapable de faire correctement ce que l'interprète devrait exiger de lui. »²⁴³ 22

Le principe authenticiste pur et dur, lui, prétend que l'idée ne peut plus être perceptible sans l'instrument pour lequel le compositeur a conçu son œuvre. Contrairement à l'idée première d'Harnoncourt selon laquelle le « compositeur ne pense qu'en fonction de l'instrument de son époque », Rosen écrit : « C'est une erreur courante que de croire qu'un

²³⁹ 18 *Ibid.*, p. 109.

²⁴⁰ 19 SAVALL, Jordi, « Entretien avec Harnoncourt », *Classica*, n°28, décembre, 2000/janvier, 2001, p. 19.

²⁴¹ 20 LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque, op. cit.*, p. 48.

²⁴² 21 *Ibid.*, p. 56.

²⁴³ 22 *Ibid.*, p. 449.

compositeur n'écrit que pour l'instrument dont il dispose et cette erreur a été à la base du dogme pur et dur de la musique ancienne. D'une certaine façon, les compositeurs utilisaient les notes aiguës et graves supplémentaires avant même de les avoir, car leur existence est impliquée par la musique. »²⁴⁴ 23

L'exemple qu'il donne est très significatif : « Ainsi, il y a une fausse note irritante ou au contraire excitante dans le premier mouvement du premier concerto pour piano de Beethoven, un *fa* naturel là où la mélodie demande de toute évidence un *fa* dièse. Mais ce *fa* dièse n'existait pas sur les pianos à l'époque où Beethoven a composé ce concerto [...] Nous savons que Beethoven lui-même aurait joué un *fa* dièse, de même qu'il annonça son intention de réviser ses œuvres précédentes afin de tirer parti des possibilités nouvelles qui s'offraient. »²⁴⁵ 24

Sur ce point, l'avis d'Edgar Varèse, rejoint celui de Rosen :

« Les compositeurs du passé se servaient des instruments qu'ils avaient à leur disposition, faute de mieux, en parfaite conscience de leurs insuffisances. Si les musiciens du XVIII^e siècle avaient disposé des cors dont nous nous servons aujourd'hui, ils auraient fait des cors un usage tout différent. À son époque Beethoven souffrait encore des carences, des limitations des trompettes qui lui étaient offertes. »²⁴⁶ 25

D'un autre côté, beaucoup de compositeurs de l'époque baroque, Bach le premier, Vivaldi également, n'hésitaient pas à faire des transcriptions, nous incitant ainsi à penser que le compositeur ne concevait pas l'œuvre pour une sonorité particulière ou pour un seul et unique instrument. Au contraire, il laissait souvent ouvertes les possibilités de réalisation de l'œuvre sur divers instruments. Charles Rosen confirme que : « Composition et réalisation étaient deux choses différentes, et que si la composition était plus ou moins fixe, en revanche la réalisation était plus ou moins ouverte. »²⁴⁷ 26

Ainsi, nous ne pouvons pas établir la nécessité de jouer aujourd'hui une œuvre sur un instrument particulier, dans la mesure même où il existait à l'époque d'autres éventualités ou des alternatives pour l'interpréter. Le retour à l'« instrument ancien » écarte toute possibilité de concevoir l'œuvre autrement, avec d'autres outils, ce que l'on peut juger regrettable. « Est-ce qu'un chef d'œuvre intemporel doit être enchaîné à un médium spécifique d'une époque ? »²⁴⁸ 27. Cette question se pose pour tous les musiciens qui n'ont pas eu l'occasion de pratiquer un instrument ancien ; le fait de jouer le répertoire ancien sur leurs instruments modernes annihile-t-il la part d'authenticité que l'œuvre porte naturellement, à travers son sens, son esprit, son idée première ? Or, « Ce n'est pas la statique qui gouverne l'histoire de l'art, mais bien la dynamique. Tout mouvement, toute création provient d'une insatisfaction d'un déséquilibre que l'artiste tente de combler et *a fortiori* en ce qui concerne les outils (au sens large : instruments, écriture) dont il dispose. »²⁴⁹ 28

²⁴⁴ 23 ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 113.

²⁴⁵ 24 *Ibid.*, p. 113.

²⁴⁶ 25 VARÈSE, Edgar, *Écrits, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, éd. Christian Bourgois, 1983. p. 65.*

²⁴⁷ 26 ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p.115 .

²⁴⁸ 27 NEUMAN, Frederick, *New essays on Performance Practice* , UMI Research Press, 1989, p.170.

²⁴⁹ 28 PENIN, J.P., *op. cit.*, p. 57-58.

Par ailleurs, le recours aux instruments anciens néglige à notre sens, une réalité très importante : en prétendant que l'emploi de l'instrument ancien nous rapproche de la vérité de l'œuvre, puisque c'est l'outil de l'époque, nous oublions tout simplement que notre faculté de réception, notre écoute, nos oreilles, notre rapport avec la sonorité ont complètement changé depuis trois siècles. C'est une évidence à laquelle personne ne peut échapper. Et nous voyons là une autre raison pour discuter le recours systématique à l'instrument ancien.

« Le musicien d'aujourd'hui ne peut qu'en de rares cas s'identifier totalement avec la sonorité de ces instruments. Parfois, un musicien peut réaliser les possibilités techniques et sonores historiques avec son instrument moderne mieux qu'avec un instrument ancien authentique, avec lequel il n'a pas grandi musicalement. »²⁵⁰ 29

On peut donc trouver, dans l'emploi des instruments du passé, une façon de se rapprocher le plus possible de la sonorité de l'époque, du son d'origine, mais on peut aussi voir là une absurdité : comment serait-il possible de retrouver un son ayant appartenu à un moment donné de l'histoire ? Comment recréer une matière sonore éphémère par nature, produite, il y a trois siècles, dans un contexte complètement différent du nôtre ? Un retour à l'instrument ancien, restitué après des siècles de silence, ou reconstruit selon les règles de l'époque, peut-il nous le garantir. Comment donc pourrait-on reconstituer un son lié à des conditions de production et d'écoute disparues ?

Les œuvres de l'époque baroque avaient une essence et une fonction, qui ne peuvent plus être retrouvées aujourd'hui, pour un ensemble de raisons spirituelles, acoustiques et pratiques. La recherche du son original se montre inconcevable dans un contexte culturel et spirituel totalement différent. « Il ne fait aucun doute que, selon moi, la philosophie fondamentale du mouvement de promotion de la musique ancienne est indéfendable, surtout par sa volonté d'abstraire le son original de tout ce qui lui donnait une signification.

Le son authentique n'est pas seulement insuffisant, comme la plupart des gens l'admettraient, et ce n'est pas non plus une notion fréquemment illusoire, comme beaucoup de gens s'en rendent désormais compte, c'est parfois un désastre total. Car le son est lié à la fonction : ainsi, le concerto pour clavecin de Bach est devenu un concerto pour orgue, chœur et orchestre quand il a été joué pendant un service religieux. »²⁵¹ 30

Beaucoup de partisans du mouvement de retour à la musique ancienne ont essayé de restituer les conditions dans lesquelles on peut imaginer le déroulement d'un concert à l'époque baroque, mais à quoi cela sert-il ? Cela ne fait-il pas que créer une illusion qui coupe l'auditeur de son présent, comme de la réalité de l'œuvre et de son sens profond. « Ritualiser l'exécution musicale scénique par des conventions historiques, donc figées, éloigne l'auditeur, le spectateur moderne, de la pensée de créateurs de l'époque, qui n'avaient aucune barrière entre leur public et eux. Bien que l'équilibre fût instable, le compositeur, l'instrument et l'auditeur étaient en relation d'immédiateté, de contemporanéité les uns par rapport aux autres. »²⁵² 31

Edgar Varèse, quant à lui, écrit :

« Quel intérêt cela peut avoir pour nous ?.. Pourquoi donc y revenir dans un souci « d'exactitude historique » ? [...] ou alors créer des « sociétés

²⁵⁰ 29 HARNONCOURT, Nikolaus, *op. cit.*, p. 129-130.

²⁵¹ 30 ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 125.

²⁵² 31 PENIN, *op. cit.*, P. 62.

d'instruments anciens pour auditeurs doués d'oreilles anciennes », ce qui serait assez difficile à trouver. "Mais le charme désuet..." me dira-t-on. Je n'ai que faire d'un charme désuet. Je préfère "le vierge, le vivace et le bel d'aujourd'hui " de Mallarmé. »²⁵³ **32**

Pour conclure, précisons notre pensée : l'instrument n'est qu'un outil. Il a pour rôle de faire passer un message, d'éclaircir le sens, de le dévoiler et de le transmettre. Peu importe l'instrument, l'essentiel est que l'objectif de l'interprétation ne soit pas soumis à des considérations extramusicales. Jouer sur un instrument ancien est une possibilité. Jouer sur un instrument actuel en est une autre, et le son d'origine est inaccessible, avec le premier comme avec le deuxième.

Devant l'insistance des adeptes du mouvement à jouer le répertoire ancien sur les instruments de l'époque, en dépit de tout constat relatif à l'impossibilité de reproduire le son original, nous sommes conduits à nous poser la question : le sens, pour ces adeptes ne se réduit-il pas à ce que produit l'outil ? Avoir recours à ces instruments n'est-il pas un moyen d'éviter, en quelque sorte, cette difficile question du sens, en la réduisant à des principes purement historiques, archéologiques même ?

6.4.2 Restituer les intentions du compositeur.

Le retour aux intentions du compositeur, est l'autre principe fondateur de l'idéologie baroque. L'interprétation authentique est celle qui semble la plus fidèle et la plus proche de la volonté, de l'idée première du compositeur. Nous avons déjà mentionné ce que Harnoncourt pense à ce propos : « La volonté du compositeur est pour nous l'autorité suprême »²⁵⁴ **33**. Cependant, il constate qu'il n'est pas vraiment possible de cerner les intentions d'un compositeur, que l'on peut s'approcher de sa conception première mais jamais de ses véritables intentions : « Mais une restitution est fidèle à partir du moment où elle s'approche de la conception qu'avait le compositeur au moment de la composition. On voit que ce n'est réalisable que jusqu'à certain point : l'idée première d'une œuvre nese laisse que deviner, en particulier lorsqu'il s'agit de musique d'époque très reculée. »²⁵⁵ **34**

Wanda Landowska pense également que : « Il faut chercher à comprendre, à connaître ses moindres intentions, et répéter souvent jusqu'à cent fois le même passage... »²⁵⁶ **35**

Mais cette compréhension, cette connaissance des « moindres intentions » connaissent bien des limites. Sommes-nous capables de deviner et de réaliser les intentions exactes du compositeur ? Les traités de l'époque, les documents, les ouvrages anciens, peuvent-ils nous fournir des idées suffisamment précises sur ce que le compositeur voulait exactement ? Et si nous parvenons grâce à une imagination débordante et à une connaissance musicologique satisfaisante des traités et des ouvrages de l'époque, à une restitution prétendument « exacte » des intentions du compositeur, qui peut confirmer la validité de notre travail ? Pourquoi ne pas dire, aussi, qu'une fois son œuvre achevée, le compositeur la regarde comme un interprète, voir comme un simple auditeur ?

²⁵³ **32** VARÈSE, *Écrits, op. cit.*, p. 65.

²⁵⁴ **33** HARNONCOURT, *op. cit.*, p.16.

²⁵⁵ **34** *Ibid.*, p.16-17.

²⁵⁶ **35** LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 131.

Les intentions qui l'habitaient sont déjà transmises par sa partition, support du sens, de l'idée et du contenu spirituel. Chercher à deviner des intentions au-delà de cette partition semble mission impossible. Découvrir les intentions exactes d'un compositeur de l'époque baroque, classique ou même romantique est à peu près impossible, car les conditions dans lesquelles il composait, nous sont, complètement ou partiellement, étrangères. Notre rapport avec la musique, avec sa lecture, est modifié, tout comme notre compréhension du texte musical.

Taruskin explique que : « Pour beaucoup de raisons, nous ne pouvons plus connaître les intentions ou plutôt nous ne pouvons pas être sûrs de les connaître. Les compositeurs ne les expriment pas toujours. S'ils le font, cela peut être d'une manière très détournée. Ou bien ils peuvent être très honnêtement mal compris, à cause du temps qui passe, ou d'un changement du goût vécu non consciemment. »²⁵⁷ 36

Par ailleurs, la volonté de retrouver l'intention du compositeur dans sa littéralité néglige un rôle primordial de l'interprète, qui consiste à transcender l'œuvre et à la réaliser à travers sa propre conception. Aucun musicien actuel, ne peut cerner vraiment l'esprit d'une époque révolue, son fonctionnement culturel et spirituel, pour accéder à l'état d'esprit exact d'un compositeur. Et si Landowska écrit :

« Il nous faut connaître l'esprit, le sentiment, le goût et l'atmosphère de l'époque pour comprendre et pour en donner un reflet plus ou moins exact. »²⁵⁸ 37,
Taruskin, lui, pense que : « [...] Nous ne saurons jamais vraiment "ce qui était" car nos connaissances historiques ne sont qu'une "projection imaginaire" de nous même sur le passé. »²⁵⁹ 38

Toute restitution d'une œuvre ancienne ou non, ne saurait être qu'approximative. La revendication de l'authenticité, prétendument liée au son d'origine ou aux intentions exactes du compositeur, nous semble illusoire, et par ailleurs manquer tant de modestie que de rigueur historique.

La lecture d'une œuvre par son interprète dépend plutôt de sa compréhension et de son rapport personnel avec cette œuvre, et la lecture qu'effectue un musicien moderne nous apparaît surtout conditionnée par tous les acquis qui forgent son expérience musicale. Un homme moderne ne peut entendre une musique qu'avec des oreilles travaillées par un ensemble d'éléments qui agissent sur son inconscient, sur sa sensibilité et sa réception. Le retour à l'état naissant de l'œuvre, s'il passe par le chemin d'un examen historique et par une étude des éléments du passé, peut nous rapprocher d'une forme de vérité, de quelques vérités peut-être, mais en aucune façon de la « Vérité » de l'œuvre. L'œuvre passant par l'intermédiaire de l'interprète, acquiert forcément une autre vérité, une autre vie, qui sont celles de l'interprète. L'œuvre lointaine ne peut jamais être comprise et réalisée que par le truchement du regard et de l'idéal d'un interprète actuel. Pour Nattiez, l'interprétation d'une œuvre est : « Le lieu de rencontre de l'univers d'un créateur et de l'univers d'un traducteur qui a la tâche merveilleuse et dangereuse de faire advenir l'œuvre à l'existence sonore. Une interprétation sera toujours le lieu de tension entre un monde sans lequel l'œuvre n'aurait pas existé et celui du re-créateur qui lui donne vie et qui, à ce titre, la voit au travers du prisme de sa personnalité et de son jugement global d'authenticité ou d'inauthenticité, alors

²⁵⁷ 36 TARUSKIN, Richard, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *op. cit.*, p. 75.

²⁵⁸ 37 LANDOWSKA, Wanda, *op. cit.*, p. 113.

²⁵⁹ 38 Cité dans l'article de Nattiez, « *Interprétation et authenticité* », *op. cit.*, p. 1140.

même qu'il ne s'est appuyé que sur des traits particuliers de l'univers du créateur et de son époque, de l'œuvre et de l'interprétation. Mais c'est le jugement global d'authenticité, qui, le plus souvent, dans son fonctionnement, s'avère authentique. »^{260 39}

Dans *Le discours musical*, Harnoncourt parlait encore de la « restitution authentique » comme du but suprême de l'interprétation, mais signalait aussi que Beethoven, Mozart ou Bach n'avaient jamais pensé à rejouer les œuvres antérieures dans la manière et les habitudes d'autrefois : « Si on se représente la manière dont Beethoven, ou Mozart ou même Bach, s'occupaient de la musique de leurs prédécesseurs, on remarque qu'ils étudiaient certes leur technique de composition dans les bibliothèques, mais il ne leur serait jamais venu à l'idée d'exécuter une de ces œuvres dans le sens voulu par le compositeur. Si pour une raison quelconque on désirait expressément une exécution, il allait de soi que l'on modernisait alors radicalement l'œuvre. »^{261 40}

La recherche de l'authenticité passant par tout type de « retour », par la volonté irréaliste de toucher à l'intouchable, donne-t-elle des résultats musicaux convaincants ? Dans cette recherche, où donc se trouve le rôle de l'interprète, où se situe le champ de l'interaction entre cet interprète et l'œuvre musicale, s'il est constamment bridé par une théorie de directives historiques improbables ? Landowska elle-même, contrairement à ce qu'elle affirmait à plusieurs reprises dans *Musique Ancienne* à propos du respect total des intentions du compositeur, nous surprend avec cette déclaration, que nous tenons à citer : « Si Rameau lui-même sortait de sa tombe pour me demander quelques changements dans mon interprétation de sa *Dauphine*, je lui répondrais : « vous l'avez fait naître, elle est merveilleuse. Mais à présent, laissez-moi seule avec elle. Vous n'avez rien de plus à dire, partez ! »^{262 41}

Et Harnoncourt résume ainsi, récemment, l'essentiel de sa pensée concernant la recherche d'une interprétation authentique : « Deux choses sont indispensables. D'abord la connaissance, savoir tout ce qu'il est possible de savoir. Mais si vous utilisez seulement cette connaissance, la musique est asséchée, elle n'intéresse personne. L'autre chose, c'est la fantaisie, l'intuition, on pourrait parler aussi d'un certain romantisme. »^{263 42}

7. Conclusion.

Il nous semble finalement que tous ces paradoxes, tous ces doutes inhérents au fondement même de l'idéologie du retour à la musique ancienne, montrent que l'authenticité revendiquée n'est qu'une illusion et que la recherche de ce mouvement est apparue, avec le temps, comme une recherche tendant à imposer une mode d'interprétation, une façon de penser la musique et dont le but est surtout de légitimer une démarche. Il nous semble que cette nouvelle manière d'interpréter, ne pourra pas continuer à être nouvelle, si elle se répète, si elle devient à son tour une tradition figée, car l'évolution de la pensée et de la pratique musicales, est une nécessité.

Écoutons encore W. Landowska critiquant certains musiciens, ce qui semble décrire l'état actuel du mouvement de retour aux sources : « ...C'est qu'ils suivent, eux aussi,

^{260 39} NATTIEZ, *op. cit.*, p. 1146.

^{261 40} HARNONCOURT, *op. cit.*, p. 170.

^{262 41} Cité par TARUSKIN, *op. cit.*, p. 75.

^{263 42} Entretien avec Harnoncourt, *Diapason*, n° 535, avril, 2006, p.36.

la tradition comme nous autres, qui avons recours aux musicographes et aux vieux livres théoriques, seulement ils suivent la tradition ! la seule, l'unique pour toutes les musiques, pour toutes les époques, celle que les professeurs peu avisés leur ont greffée dans les pépinières de l'art et qu'ils conservent sans effort. »²⁶⁴ 43

Le retour aux traités de l'époque, aux instruments d'origine, le retour méticuleux aux intentions du compositeur, pourraient vite devenir des principes absurdes s'ils ne subissaient pas constamment une remise en cause. Adopter une conception unique de l'authenticité sans prendre en considération l'exigence vitale de la réviser en acceptant l'existence de plus de variables que de points fixes, pourrait condamner cette idéologie à se transformer en instrument de censure mettant en péril la liberté de penser la musique ancienne, c'est à dire le droit et le devoir de chaque interprète, quels que soient son instrument et son appartenance idéologique.

« De l'idée d'étudier les techniques d'interprétation d'une période de l'histoire de la musique, travail d'historien, on arrive à celle de virginité musicale retrouvée : travail de censeur. Amplification, généralisation infiniment redoutable, en ce qu'elles condamnent par avance toute contradiction. Elles mettent en effet le concept à l'abri de la réfutation, car il se prévaut d'une autorité indiscutable : la volonté supposée du compositeur disparu. l'autorité exercée envers les artistes n'est pas seulement théorique, musicologique, elle se fait coercition symbolique, car morale. »²⁶⁵ 44

La séparation entre le public et la nouvelle musique, associée à la perpétuation de l'idée de l'authenticité, pourrait mettre les œuvres anciennes en réel danger, parce qu'elles se trouvent coupées d'une réalité musicale, acoustique et intellectuelle actuelle et originale. Le fait d'enraciner cet esprit de schisme condamne l'interprétation de l'œuvre ancienne, en l'enfermant dans une perspective très étroite qui empêche sa transcendance et coupe le chemin de la continuité historique à travers les époques. « Les révolutions successives du style qu'a imposé le modernisme au cours du XX^e siècle, de Schönberg et Stravinski à Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez ont donné non seulement au grand public, mais aussi à de nombreux musiciens professionnels, l'impression que le fil apparemment continu de la tradition qui va de Bach au présent est désormais rompu. Même les succès les plus indiscutés du modernisme ne sont pas encore profondément enracinés dans notre conscience musicale. »²⁶⁶ 45. Ainsi : « Les œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles sont devenues des pièces de musée que nous continuons d'aimer mais qui, pour nous, ne jouent plus un rôle actif dans la création de musique nouvelle. Comme l'observe Morgan : " Tout ceci nous laisse penser que le passé s'éloigne doucement de nous. Il ne nous appartient plus de l'interpréter comme nous le désirons, mais seulement de le reconstruire aussi fidèlement que possible. " »²⁶⁷ 46

Finalement, cette étude éclaire pour nous la réalité des modes actuelles, concernant le rapport avec la musique du passé. Nous pouvons être d'accord ou non avec le point de vue des uns ou des autres, ce qui nous intéresse surtout, dans ce conflit, n'est pas de

²⁶⁴ 43 LANDOWSKA, *op.cit.*, p.122.

²⁶⁵ 44 PENIN, J.P., *op. cit.*, p. 26.

²⁶⁶ 45 ROSEN, Charle, « Le choc de l'ancien », *op .cit.*, p. 108.

²⁶⁷ 46 *Ibid.*, p. 108-109.

défendre ou d'accuser, mais plutôt d'essayer de poser un regard objectif sur la question, afin de pouvoir faire des choix réalistes et honnêtes pour l'interprétation de la musique ancienne.

En tant que musiciens modernes, du XXI^e siècle, notre préoccupation première est d'être en osmose et en interaction avec la modernité, puisque nous en faisons partie. L'étude du rapport entre cette modernité et la musique ancienne se présente comme une nécessité, d'une part parce que le répertoire ancien reste, et restera toujours, une source inépuisable aux plans spirituel, intellectuel et technique et, d'autre part, parce que nous ressentons le besoin irrésistible d'éprouver notre capacité à réaliser des œuvres qui n'appartiennent plus à l'époque présente, avec le regard de notre présent. La tâche est complexe et difficile, car plus nous remontons dans le temps, plus nous nous trouvons éloignés de certaines vérités historiques. Cette tâche peut sembler moins ardue, de prime d'abord, si l'on tente de restituer le patrimoine en s'appuyant sur les données historiques disponibles et les écrits décrivant tel ou tel aspect de l'interprétation. Mais cela nous fait courir le risque de produire continuellement des versions semblables et standardisées. La véritable exigence, c'est de chercher entre les lignes, au-delà des lignes, afin de recréer l'œuvre dans le mouvement d'une recherche personnelle, nourrie des données modernes et actuelles.

La musique ancienne a été exécutée, interprétée, pensée d'une façon qui semblait correspondre au mieux aux conditions de sa création. Aujourd'hui, nous nous trouvons, c'est un fait, dans un contexte très différent, et cela nous pousse à penser cette musique autrement, en lui rendant toujours justice et respect.

Il n'est pas contestable que le mouvement de retour à la musique ancienne a joué un rôle important pour nous pousser à repenser la musique du passé, mais il semble aujourd'hui que nous puissions le faire autrement qu'en adhérant au dogme baroque. La doctrine a pu nous paraître improbable ou contradictoire sur certains points ; soulignons cependant que l'étude du mouvement, de ses principes fondateurs, des différents points de vue concernant la question de l'authenticité et du retour aux sources, nous aide à cerner une réalité qui est le fondement même de notre recherche : il existe plusieurs chemins pour accéder à une interprétation authentique, dans la mesure où l'on tient compte de l'œuvre, de la volonté du compositeur, de la volonté de l'interprète, mais aussi, de la réalité du moment présent et de la notion de la continuité historique. C'est grâce aux réflexions que nous pouvons tirer d'une recherche sérieuse, personnelle, comparative, que l'œuvre du passé continue à exister, à rayonner, à participer à la vie artistique contemporaine, en tant qu'œuvre en perpétuelle évolution et non pas en tant que pièce archéologique.

Le mouvement de retour à la musique ancienne a choisi un chemin et des possibilités qui semblaient être, un temps, les plus pertinentes et nécessaires. Jouer sur l'instrument ancien, s'attacher à l'aspect historique, aux conditions de jeu et d'exécution anciennes est devenue chose normale, privilégiée même, et applaudie par le grand public. N'oublions pas que nombre de musiciens cherchent à rendre cette musique différente, grâce aux instruments actuels, dans un esprit complètement novateur. Ces interprètes sont applaudis, eux aussi, ils sont indispensables tant à la musique ancienne qu'à la scène musicale contemporaine. Le mouvement de retour à la musique ancienne, a exercé certes, une influence importante sur l'interprétation, mais les interprètes actuels poursuivent aussi leurs propres recherches sur la même question, en ayant recours à leurs instruments et à leur propre conception de l'interprétation. Si le mouvement a pu mobiliser beaucoup de jeunes musiciens dans sa démarche, beaucoup en adoptent une autre, et font confiance à leurs outils et leurs conceptions propres.

Dans nos prochains chapitres, nous proposons de quitter la sphère du mouvement baroque, pour pénétrer l'univers des interprètes qui ont marqué avec force et conviction l'histoire de l'interprétation de la musique ancienne, sur l'instrument actuel, dans la deuxième moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle.

Il nous semble possible de qualifier d'authentiques ces interprétations, car elles ont donné, à leur tour, un éclat, une nouveauté, et une vie au répertoire ancien, dans une démarche qui cherche à établir d'abord un rapport équilibré entre le passé et le présent. Des œuvres de Bach, de Scarlatti et de Rameau seront au centre de notre étude, le piano étant l'instrument choisi pour la réalisation. Pour cela, il nous faut passer par une étude concernant cet instrument, ses capacités, et le rôle qui lui fut attribué pour l'exécution des œuvres du passé. Nous poursuivrons avec l'étude plus approfondie des interprétations pianistiques de ce répertoire baroque.

Deuxième partie Approche d'un corpus, étude d'exemples discographiques

Chapitre IV Le piano et la musique ancienne

1. Introduction : Rôle du piano dans la diffusion du répertoire baroque.

En dépit de toutes les argumentations contraires, le piano continue, incontestablement, à faire rayonner le répertoire baroque. Depuis la naissance du piano, jusqu'à nos jours, les pianistes n'ont pas cessé de se lancer dans l'« aventure » de l'interprétation des œuvres de Bach, de Rameau, de Scarlatti, de Soler, avec conviction. Que ce soit au concert ou à travers les enregistrements, l'activité importante des pianistes dans ce domaine est un témoignage manifeste de la haute place qu'occupe ce répertoire dans la littérature pianistique. Mais elle est aussi le reflet d'une posture pianistique qui confirme la continuité de l'attachement et de l'engouement pour les œuvres du passé.

Il nous ne semble pas déplacé de dire que, grâce au piano, une large partie des œuvres pour clavier de l'époque baroque ont été connues, découvertes et appréciées par le public du XIX^e et du XX^e siècle. Ce répertoire difficile et délicat continue toujours à susciter la démarche artistique, musicale, pédagogique de nombreux pianistes, transcendant et accomplissant ainsi leur expérience pianistique et spirituelle.

Le retour aux instruments anciens, appuyé sur « l'idéologie baroque » dans la deuxième partie du XX^e siècle, pose un réel problème au pianiste moderne : opter pour l'instrument ancien signifierait renoncer à son instrument, renoncer à l'exécution de la musique baroque. Mais ce qui est encore plus ennuyeux encore serait de se dire : laissons ce répertoire à ses spécialistes, nous ne sommes pas, ou plus, concernés. Or, faire le choix de « laisser tomber » ce répertoire pour des raisons d'exactitude historique, semble être une décision qui n'effleure jamais l'esprit d'un pianiste engagé, non seulement parce qu'il considère l'étonnante vitalité de ce répertoire, mais encore parce qu'il est, probablement, persuadé de la responsabilité qui lui incombe : faire parler son instrument au nom de ce répertoire.

Cependant, aucun pianiste ne semble rejeter l'idée de jouer Rameau sur le clavecin ou bien Scarlatti sur un pianoforte, surtout au moment où les instruments d'époque reviennent à la mode et occupent une place importante sur la scène musicale. Presque tous conviennent du fait que ce répertoire reste extrêmement touchant joué sur l'instrument ancien, avec la sonorité presque originale. Mais la réalité s'impose : en effet, les pianistes modernes n'ont qu'un seul outil à portée de la main pour exécuter ces œuvres. De plus, ils ont, semble-t-il, conscience des très grandes capacités de cet outil, notamment des possibilités infinies qu'il offre pour interpréter le répertoire ancien. Sans doute, leur raisonnement va encore plus loin : ils savent que la technique pianistique est, en grande partie, issue de celle des instruments anciens : cette technique n'a cessé de se transformer au cours des siècles, en réponse aux modifications apportées à l'ensemble des instruments à clavier. Cela signifie

qu'un pianiste (malgré la grande différence existant entre son instrument et un clavecin, un clavicorde ou un pianoforte) doit être capable d'imaginer, de recréer une technique, une conception suffisamment adéquates à une œuvre écrite, ou supposée avoir été écrite, pour l'un de ces instruments anciens.

En tout cas, la posture pianistique, dans ce domaine, a été nourrie de la démarche de chacun des pianistes désireux d'interpréter le répertoire ancien (baroque), surtout après la vague du retour aux sources. Cette démarche consiste, par étapes, à acquérir une connaissance suffisante du contexte de l'œuvre, de sa fonction, de son sens, de ses détails, ainsi que du fonctionnement de l'instrument ancien : à partir de cette base de données à la fois historiques, esthétiques et techniques, le pianiste peut se poser les différentes questions inhérentes à l'interprétation de l'œuvre ancienne, et c'est dans cet espace là qu'il peut exercer son pouvoir, sa volonté éventuelle de ramener l'œuvre dans son champ propre, dans son univers, par l'intermédiaire de son instrument.

La mission d'un pianiste face au répertoire ancien se montre donc délicate : il doit réussir à transmettre une œuvre écrite au XVIII^e siècle avec tout ce qu'elle contient de spécificités stylistiques et techniques, sur un instrument actuel, sans la trahir, sans la déformer, en la projetant constamment dans le présent ou même dans l'avenir. Ainsi, son travail pianistique apparaît comme un défi, comme une aventure, mais surtout comme une véritable recherche.

Si les grands pianistes du XX^e et du XXI^e siècle n'ont pas adhéré à tous les propos anciennistes, ils en ont certainement bénéficié pour affiner leur connaissance du répertoire : les recherches musicologiques poussées dans ce domaine et le recul pris par rapport à la montée du mouvement de retour à la musique ancienne semblent avoir offert aux pianistes des voix nouvelles pour une nouvelle conscience de leurs objectifs. Ils se sont sans doute rendus compte, après une période de « romantisation » du répertoire, de la nécessité de le revisiter d'une façon plus objective et mieux fondée aux plans stylistique et esthétique. Par ailleurs, il nous faut prendre en considération la démarche sérieuse et captivante que certains pianistes ont menée antérieurement à l'effervescence du mouvement de retour à la musique ancienne ; cette démarche, peut-être moins théorisée, reste très intéressante, fondée sur une réflexion profonde quant à la nature et la spécificité de certaines pièces du répertoire. Souvenons-nous à ce sujet des essais de Marcelle Meyer ou d'Edwin Fischer.

L'expérience pianistique, dans le domaine ancien a ainsi traversé différentes périodes avec une vitalité étonnante : elle a commencé évidemment bien avant l'ascension du mouvement de retour à la musique ancienne, elle a été contemporaine du développement singulier des recherches musicologiques et elle a évolué dans le sens de ce développement, à la lumière des idées nouvelles concernant l'interprétation du répertoire baroque. La preuve en est palpable, si l'on compare les changements de la pratique instrumentale pianistique pendant le XX^e siècle et les débuts du XXI^e. Les nouvelles interprétations, qui datent des années quatre-vingt, quatre-vingt dix et des premières années de notre siècle, nous reflètent fidèlement une modification de la conception et de la pratique des œuvres baroques. Ce dynamisme montre à bien des égards que les pianistes, malgré toutes les querelles concernant la légitimité de l'interprétation des œuvres baroques au piano, n'ont pas renoncé à leur conviction, à la nécessité pour eux de transmettre ces œuvres au piano.

Certains grands pianistes du XX^e siècle, penchés sur le répertoire ancien (ils sont nombreux), ont su en exprimer leur propre conception et, grâce à un travail considérable sur ses spécificités, lui donner un éclat d'authenticité de nature complètement différente : les

Variations Goldberg de J.S. Bach jouées par Glenn Gould, nous en donnent l'exemple, ainsi que les *Préludes et Fugues* par Edwin Fischer, les *Sonates* de Scarlatti par Marcelle Meyer, Horowitz ou Zacharias, les *Suites* de Rameau par Alexandre Tharaud : ces interprétations représentent, sans aucun doute, des versions référentielles et chacune porte un regard particulier sur l'instrument joué, sur l'instrument de l'époque et sur l'œuvre elle-même. Toutes ces interprétations semblent avoir un suprême objectif : immortaliser les grands chefs-d'œuvres du passé sur l'instrument de notre époque, le piano.

Ne serait-ce pas une erreur que d'accuser ces interprètes et leurs interprétations de manquer d'authenticité ? Finalement, quel est le but d'une interprétation ? Voilà la grande question. À une exécution historiquement correcte, conditionnée par des considérations « scientifiques », mais, éventuellement, sans une marge de réflexion personnelle, sans vibration, ne pouvons-nous en préférer une autre, peut-être moins authentique au sens « baroque » du terme, mais nouvelle, émouvante et pleine d'esprit ?

Nous nous rappelons une phrase de Hermann Keller, grand spécialiste de Bach, qui disait en commentant une interprétation de Wilhelm Furtwängler : « Je sais qu'historiquement tout cela ou presque est faux, mais pourtant cela m'émeut profondément. ». Ce commentaire nous renvoie directement à la question épineuse de la fidélité « littérale » au texte musical et de la lecture absolutiste de ce texte. À ce propos, Edwin Fischer s'est exprimé : « Il ne suffit pas d'être fidèle au texte, il n'est pas possible de tout inscrire sur une partition à moins de diluer en paroles les plus beaux sentiments, il ne faut pas dire pour autant : " Le sentiment est tout, la forme n'est que son et fumée " mais il reste et perdure une force, le cœur humain. »²⁶⁸

Notre propos ne sera certainement pas de défendre une approche historiquement incorrecte : cela n'est plus possible et serait en quelque sorte inadmissible et paradoxale. Mais nous aimerions souligner, et pourquoi pas défendre, l'existence, et la pertinence de nombreuses interprétations qui ne dépendent pas forcément des idées baroques, et représentent à leur tour des versions fiables et authentiques. Nous nous proposons de sortir de la sphère baroque, de nous écarter des conflits et des contradictions dont souffre l'idéologie baroque aujourd'hui. Nous souhaitons trouver un espace sans tension où cerner la réalité pianistique dans la pratique des œuvres baroques et nous interroger sur les raisons qui font, qui ont fait du piano et des pianistes, un véhicule majeur de l'œuvre du XVIII^e siècle au XX^e, et au XXI^e.

Pour éliminer toute tension, il n'y a pas plus convaincant que ces propos de Badura-Skoda, répondant à la question : existe-t-il une querelle entre pianofortistes et pianistes ?

« Si elle devait exister, ce ne serait pas entre les instrumentistes, mais plutôt entre mélomanes. Les interprètes, eux, sont parfaitement d'accord avec l'idée que : "C'est la lettre qui tue et l'esprit qui donne la vie". »²⁶⁹

Le piano a joué et joue toujours un rôle très important dans le processus de revitalisation du répertoire baroque. S'il continue à jouer ce rôle d'une façon constante et décisive, c'est parce qu'il existe une multitude d'éléments qui montrent que ce répertoire est tout à fait réalisable au piano, et que ce dernier est, probablement, capable de le transmettre sans nuire à son esprit ni à son identité. Commençons par une raison simple, voire évidente : l'instrument de notre époque est, sans aucun doute, plus accessible à l'écoute, plus familier, plus compatible avec la réception et la sensibilité actuelles que l'instrument ancien. À nouveau,

²⁶⁸ FISCHER, Edwin, *Considérations sur la musique*, Paris, Editions du Coudrier, 1951, p. 77.

²⁶⁹ « Entretien avec Paul Badura-Skoda », *Propos recueillis par AVRAND-MARGOT, Sylvia, Piano, n°14, 2000-2001, p. 47.*

Badura-Skoda fournit l'explication : « Le problème est aussi une question de psychologie de l'écoute. Pour ceux qui aiment la musique ancienne, les instruments d'époque représentent la sonorité authentique, celle qui fut perçue et écoutée par l'auteur [...] Mais pour ceux qui vivent aujourd'hui, le son « normal » est celui qu'ils entendent depuis l'enfance, celui du piano moderne. La sonorité ancienne peut leur sembler "étrange", voire exotique au début. »²⁷⁰

Faire ce constat ne met pas en cause, encore une fois, la pratique des instruments anciens, qui est également nécessaire et courante. Ce n'est certes pas un appel à une forme d'acceptation du présent sans curiosité, sans effort pour connaître ou reconnaître les autres instruments d'époque. Cependant, il faut se rappeler que la tendance du retour aux instruments anciens est relativement récente. Elle a commencé à être médiatisée et démocratisée seulement à partir des années mille neuf cent quatre-vingt, et pendant toute la période précédente, ce sont surtout les pianistes qui se sont investis afin d'immortaliser les œuvres pour clavier.

Essayant d'élaborer une discographie des œuvres de Bach, Scarlatti et Rameau, jouées au piano, nous avons été étonnée de constater que, jusqu'à nos jours et malgré tous les problèmes débattus autour de cette question, le piano occupe tout de même la plus grande place dans la production de disques de musique baroque pour clavier, comparativement à celle des enregistrements faits sur les instruments d'époque.

Si l'on met à part le cas des pianistes spécialisés, qui consacrent plus d'un disque à tel ou tel compositeur baroque, nous constatons que dans les programmes « mixtes », les œuvres baroques sont présentes de façon presque systématique. La présence du répertoire baroque peut s'expliquer soit par un souci de chronologie, soit par une préoccupation thématique, soit encore par le désir d'éclairer certaines correspondances entre des œuvres d'époques différentes. L'œuvre ancienne apparaît alors comme un élément fort aux plans spirituel, musical et technique. En insérant une œuvre baroque dans son programme, l'interprète semble vouloir prouver quelque chose : jouer une œuvre de Bach ou de Scarlatti, par exemple, dans un programme classique ou romantique, peut souligner les liens de parenté qui subsistent entre des langages musicaux différents, perpétués par le piano. Dans un programme moderne ou contemporain, intégrer la musique baroque peut symboliser une démarche, inscrite dans une sorte de continuité historique qui, à partir de l'esprit baroque, rejoint les germes d'une nouvelle pensée.

D'un autre côté l'œuvre ancienne, donne du recul, elle dégage un espace permettant à chaque artiste moderne d'observer, de comparer et de tenir compte des diverses modifications intervenues dans le discours musical à travers l'histoire, au long d'une quête visant à transporter l'œuvre dans le moment présent. L'œuvre baroque, dans le répertoire et la pratique pianistiques, apparaît ainsi comme une nécessité, une preuve et un lien, mais encore : l'œuvre baroque acquiert une dimension pédagogique, didactique ; elle enseigne au pianiste la clarté et la subtilité du jeu polyphonique : aucun pianiste ne semble capable de renoncer à cela. Dans l'ouvrage *Musique, côté cour, côté jardin*, dans un chapitre intitulé *Le pianiste et Bach*, Alfred Brendel s'exprime sur ce point : « Si on réclame, pour l'interprétation des œuvres de Bach, exclusivement des instruments de l'époque baroque, il faudrait également les écouter dans les salles baroques, construites en marbre, ou les écouter sur disque, chez soi. Mais la musique de Bach doit continuer de figurer dans les répertoires vivants. La critique professionnelle a réussi à écarter presque complètement les œuvres de Bach des programmes de récitals, et les pianistes risquent de perdre progressivement l'art

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

du jeu polyphonique, susceptible de donner une vie individuelle à chaque voix d'un tissu musical.»²⁷¹

Heinrich Neuhaus explique : « Le meilleur modèle de l'enseignement que je préconise, qui accorde l'éducation musicale et instrumentale avec avantage au profit de la première, je ne puis m'empêcher de penser au grand maître, à Bach. Les cahiers d'Anna Magdalena, les *Préludes et Fugues*, le *Clavier bien tempéré* lui-même, *l'Art de la Fugue* étaient destinés à l'apprentissage du piano et de la musique en même temps qu'à la connaissance de l'univers sonore...La méthode de Bach, consistait à concilier l'utile du point de vue technique avec la perfection musicale, à réduire à néant l'antagonisme qui existe entre l'exercice sec et l'œuvre musicale. »²⁷²

De fait, la réponse à la question : « pourquoi le piano occupe-t-il une telle importance dans l'interprétation des œuvres anciennes ? » nous est fournie prioritairement par les pianistes eux-mêmes. Par conviction, ou à la recherche de la légitimité de leur instrument et de leurs idées, de nombreux pianistes se sont engagés dans le domaine de la musique baroque. Ils se sont exprimés, soit dans leurs interprétations, soit à travers des écrits expliquant, aux autres pianistes et au public, certains aspects de l'interprétation de cette musique, les choix adoptés par eux et les raisons de ces choix.

Quelque jugement que l'on porte sur certains points de vue ou certaines interprétations, il est remarquable de constater à quel point les pianistes ont participé, à leur tour, à l'élaboration d'une nouvelle compréhension de l'œuvre baroque, en nous offrant des visions et des éclairages aussi diverses, que marquants. La multitude d'interprétations données par les grands pianistes de notre époque est l'indice d'une véritable quête historique et esthétique, guidée avant toute chose par une exigence musicale révélant la spécificité et la force de ce répertoire.

Même si pour certains pianistes, la question du retour à l'instrument ancien a pris des proportions démesurées, parfois inhibitrices, d'autres ont su adopter une position équilibrée témoignant d'un grand respect à la fois pour les instruments de l'époque et pour l'instrument actuel. Ceux-ci sont constamment à la recherche des solutions techniques et musicales permettant à l'œuvre ancienne de respirer et de vivre à travers l'instrument actuel, en l'adressant toujours à un public actuel, avec la tentative de trouver cette alliance vitale entre le passé et le moment présent.

Cette idée, que le piano est un instrument capable de transmettre l'œuvre baroque, nous souhaitons nous y attacher plus précisément, en nous intéressant à la réflexion et à l'argumentation de quelques « figures » du piano, qui ont activement contribué à la restitution de l'œuvre baroque sur l'instrument actuel.

1.1 Orientation.

« Je commencerai par affirmer clairement que seront déçus tous ceux qui espèrent me voir adopter une position sans équivoque en faveur de l'un ou de l'autre instrument. Pour un musicien familier aussi bien des instruments à clavier

²⁷¹ BRENDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin*, Paris, Buchet/Chastel, 1994 pour la traduction française, p. 248.

²⁷² NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, Tours, Van de Velde, 1971, p. 95-96.

du XVIII^e siècle que du XX^e siècle, ce n'est pas une question de " ou bien ou bien " mais de " l'un et l'autre ". »²⁷³

Nous nous autorisons de cette remarque de Paul Badura-Skoda, pour éclaircir certains points de notre propre démarche : celle-ci s'inscrit dans le cadre d'une étude spécifique de l'interprétation pianistique des œuvres baroques. Nous écartons donc l'étude d'interprétations nouvelles sur instruments anciens, qui peuvent se révéler également d'un grand intérêt. Mais si nous avons quelques réserves concernant certains des propos des « baroquistes » dans le domaine de l'interprétation, il faut dire et répéter que leur démarche a apporté énormément à une connaissance approfondie et soutenue du répertoire du XVIII^e siècle.

La question de la censure d'un instrument, ne se pose plus pour nous, puisque nous avons défendu l'idée d'une interprétation ouverte en pensée et en pratique : les œuvres anciennes elles-mêmes témoignent au fond de cette ouverture et suscitent en permanence chez tous les musiciens pratiquant un instrument, qu'il soit ancien ou moderne. Nous pensons que la question de l'authenticité, à laquelle nous avons consacré une grande partie de cette étude, doit être abordée sans jugement de valeur attaché à des considérations parfois discriminatoires, qui ne font pas toujours unanimité. Nous évitons donc de rentrer dans les méandres d'un conflit qui commence à s'épuiser. En revanche, nous souhaitons commenter certaines réflexions, étudier certains enregistrements qui constituent dans l'ensemble, la manifestation d'une autre forme d'authenticité, découlant de recherches personnelles, avec tout ce que cela suppose de différences et de paradoxes éventuels.

2. Pianistes de référence.

Les travaux de Wanda Landowska dans le domaine de la musique ancienne ont poussé un grand nombre de pianistes à revisiter le répertoire baroque, dans une lumière nouvelle. Landowska, à qui de nombreux pianistes font référence, a contribué à une nouvelle prise de conscience de l'identité et de la spécificité de l'œuvre baroque ; depuis, la démarche pianistique n'a pas cessé d'évoluer parallèlement à toute forme de nouveauté, et les pianistes ont suivi de toujours plus près l'ensemble des transformations touchant à la fois l'approche et la pratique de l'œuvre baroque au cours des dernières décennies.

Sans adopter de position radicale, sans embrasser une idéologie, les pianistes ont fait leur profit de chaque expérience musicale susceptible de mieux servir leur cause et l'œuvre interprétée : ils ont expérimenté les instruments anciens, ils étudient les traités de l'époque, ils recherchent les éditions les plus fiables et ils font les choix qui leur semblent les plus appropriés. Le piano reste le centre de leur intérêt et, au piano, ils nous ont offerts de remarquables travaux discographiques, parmi lesquels brillent les interprétations de Marcelle Meyer, Edwin Fischer, Vladimir Horowitz, Rosaline Tureck et beaucoup d'autres.

À vrai dire, beaucoup de ces interprétations pianistiques du répertoire ancien figurent comme des « inclassables », dans l'histoire du piano moderne : chacune a une saveur différente, unique, inimitable. Pourtant, ces interprétations sont toutes le fruit d'une profonde méditation sur l'œuvre comme elles font suite, toutes, à une étude approfondie de son contexte historique et stylistique. Ainsi, les pianistes ont contribué, et contribuent activement à instaurer de nouvelles approches musicales de ce répertoire, à travers la diversité même

²⁷³ *BADURA-SKODA, Paul, L'art de jouer Bach au clavier, Paris, Buchet/ Chastel, 1999 pour la traduction française, p.*

de ces approches. C'est là, à notre sens, que réside leur importance. Contrairement aux partisans du mouvement de retour à la musique ancienne, les pianistes n'ont pas ressenti le besoin d'imposer des règles concernant l'interprétation des œuvres baroques. Ils préfèrent chercher toujours, ils jouent, parfois ils écrivent, ils expérimentent et ils proposent.

Parmi les figures les plus brillantes, les plus remarquables et les plus problématiques, **Glenn Gould** s'impose comme exemple de l'interprète écrivain, contribuant à une prise de conscience musicale et introduisant une réflexion nouvelle sur les œuvres de Bach en particulier. Gould nous a laissé différents ouvrages, constitués notamment d'entretiens. Son discours embrasse des aspects musicaux divers. Mais le rapport à l'instrument et à la matière sonore semble y occuper la plus grande place, s'agissant d'un pianiste ayant renoncé au concert pour consacrer une grande partie de son activité au travail de studio. Il s'agit sans doute d'un musicien qui ne chercha jamais à plaire, ni à se conformer à une tradition d'interprétation. « Il considère tout d'abord que si l'interprète n'a pas de l'œuvre une vision radicalement différente – et bien entendu cohérente – de tout ce qui a pu être dit antérieurement par les autres ou par lui-même à son sujet, il est inutile qu'il la joue. »²⁷⁴

En revanche, Gould donne la preuve de la possibilité infinie de fournir une multitude d'interprétations à partir d'un texte auquel il accorde une grande importance intellectuelle et spirituelle, comme les œuvres de Bach : il n'a cessé d'explorer les possibilités de son instrument, du texte choisi et de ce qu'il offre aux plans technique et expressif, jusqu'à donner l'impression que son acte interprétatif est un acte de création proprement dit : « C'est affirmer l'autonomie de l'interprète par rapport à la partition. »²⁷⁵

La réflexion porte sur différentes questions, mais en ce qui concerne la musique de Bach, ses particularités, sa spiritualité, sa diversité, son adaptabilité à un intermédiaire sonore, le discours de Gould va à l'essentiel et met en relief le rôle de l'interprète, en tant que révélateur de la force et la puissance de la pensée musicale. Gould n'était pas un historien de la musique, mais il était un véritable spécialiste de la musique de Bach, en ce sens qu'il était à la recherche du sens profonde de son œuvre et, au-delà, de tout phénomène polyphonique, de cette alchimie née de la rencontre des voix et des lignes, dans le moment présent, ce dont témoigne le processus du travail en studio. « Avant même que la déferlante baroque n'imposât son diktat, Glenn Gould se désigna en défenseur du genre, mais pas sur instrument d'époque. Il démontra qu'avec son moderne Steinway CD318, il pouvait recréer l'esprit du clavecin, à défaut d'en rendre les sonorités. Apportant un nouvel éclairage sur la technique et le phrasé dans la musique de Bach, il lui insuffla une seconde vie qui fit longtemps autorité. »²⁷⁶

Déjà, en ayant recours à la technologie récente de l'enregistrement sonore, Gould assure sa modernité. Mais cette modernité se dévoile également à travers une recherche méticuleuse qui adapte la technique pianistique à toutes les exigences stylistiques de la musique de Bach, pour faire du piano l'instrument de la « clarté absolue ».

Les textes de Gould sont déroutants, exprimant parfois des points de vue extrêmes, mais ils dévoilent une démarche intellectuelle et musicale unique dans l'histoire des pianistes modernes. Ce sont des textes d'une grande valeur morale malgré leur extravagance apparente : Gould n'y fait confiance qu'à sa propre réflexion sur l'art, qu'à sa propre conception du rôle de l'interprète face au texte musical, sans référence à quelque

²⁷⁴ MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, le dernier puritain*, Paris, Fayard, 1983, p. 12-13.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁶ VILLEMEN, Stéphane, *Les grands pianistes*, Georg, Genève, 1999, p.127.

idéologie ou système que ce soit. Certes, ces textes éclairent la spécificité de la musique de Bach et son interprétation, mais ils reflètent aussi l'image d'un pianiste qui parle un langage unique, et pourtant universel.

Gould a enregistré au piano, à plusieurs reprises, les grands chefs-d'œuvre pour clavier de Bach. Ses interprétations sont parfois polémiques, mais nous ne pouvons être qu'admiratifs devant la clarté, la cohérence et l'originalité d'un jeu et d'un esprit hors du commun.

Paul Badura-Skoda nous donne l'exemple d'un pianiste-musicologue qui s'est sérieusement consacré à la question de l'interprétation des œuvres anciennes. Elève d'Edwin Fischer, de Wanda Landowska et grand admirateur d'Alfred Cortot, sa démarche nous semble pionnière en ce sens qu'il représente une figure rare de pianiste associant une grande maîtrise instrumentale à une connaissance théorique particulièrement approfondie dans le domaine musicologique.

Contrairement à Gould, Badura-Skoda est un passionné d'histoire, il est en quelque sorte un historien de la musique : il entreprit très tôt l'étude des manuscrits et des éditions originales. Il rechercha les partitions inconnues ou oubliées dans les bibliothèques. Il publia divers articles dans les revues spécialisées, réalisa des éditions *Urtext* et écrivit des ouvrages d'une grande importance, comme *L'art de jouer Bach au clavier* et *L'art de jouer Mozart au clavier*.

Malgré son goût pour l'histoire et les recherches musicologiques, Badura-Skoda n'a jamais perdu de vue la nécessité de s'appuyer sur le savoir pour servir, en premier lieu, la musique et non pas les considérations purement historiques. Sa recherche poussée concernant les instruments d'époque lui a permis d'aborder le piano, le clavecin et le pianoforte, avec autant de maîtrise et de savoir-faire. Et cela lui a donné une grande liberté pour une approche musicale authentique, variée, mais toujours moderne. La démarche de Badura-Skoda est celle d'un musicien libre et exigeant : dans son ouvrage *L'art de jouer Bach au clavier*, il étudie minutieusement tous les éléments inhérents à l'interprétation de l'œuvre de Bach ; il aborde les aspects techniques, rythmiques, ornementaux, la question du tempo, l'articulation, la sonorité, la structure interne des œuvres, et essaie de proposer les solutions les plus claires et les plus pertinentes sur le plan musical.

Proche de la conception de Harnoncourt, Badura-Skoda ne prend aucune position radicale en matière de choix de l'instrument. L'essentiel semble pour lui de faire un choix fondé sur une véritable compréhension de l'œuvre. « J'estime qu'à l'interprète de Bach incombe en définitive aujourd'hui une seule tâche : reconnaître le mieux possible les objectifs musicaux et intellectuels poursuivis par Bach, les respecter, et avec les moyens de notre temps – qu'il s'agisse de voix exercées au style ancien ou moderne, d'instruments anciens ou modernes – les rendre accessibles à un public de la fin du XX^e siècle de façon à ce qu'il tire une déclaration de l'âme au sens original du terme, à ce que la grandeur de la musique de Bach lui apporte joie et enrichissement spirituel. »²⁷⁷

La réflexion de Badura-Skoda, concernant l'interprétation du répertoire ancien, est une réflexion globale ; elle associe constamment le souci musical à un souci du savoir et de la maîtrise des particularités stylistiques de ce répertoire : « Souvent l'intention spirituelle est plus importante que la connaissance historique du moindre détail, ce qui signifie qu'un chef de chœur amateur mais porté par un véritable enthousiasme peut interpréter Bach plus correctement qu'un ensemble de spécialistes blasés. De même, je suis intimement

²⁷⁷ BADURA-SKODA, *L'art de jouer Bach au clavier*, op. cit., p. 12.

persuadé que l'interprétation la plus proche des intentions du créateur – qu'il s'agisse de Bach ou d'un autre – est aussi celle qui touchera le plus profondément et le plus durablement même un public d'aujourd'hui. »^{278 0}

Finalement, il nous semble que Paul Badura-Skoda, reste l'un des rares pianistes qui nous ait fourni une étude détaillée, exhaustive et objective sur la question de l'interprétation du répertoire ancien. Il est homme de raison, mais aussi le défenseur d'une approche musicale fraîche et intuitive. Son ouverture d'esprit et la modernité du langage avec lequel il s'adresse à son lecteur, font de son ouvrage sur Bach une référence d'une grande importance, tandis que ses enregistrements sont la preuve de son engagement et de sa recherche approfondie concernant les spécificités caractéristiques du répertoire du XVIII^e siècle.

D'autres pianistes, moins spécialisés dans le domaine de la musique baroque, ont eux aussi sérieusement réfléchi à certains aspects de l'interprétation de ce répertoire au piano. Et s'ils ne nous ont pas laissé d'ouvrage entier sur le sujet, ils lui ont tout de même consacré une part de leurs réflexions écrites.

Bien qu'ayant enregistré certains des grands chefs-d'œuvre de Bach pour clavier, comme le *Concerto italien* et la *Fantaisie et fugue en la mineur* BWV 984, **Alfred Brendel** ne passe pas pour un spécialiste de la musique baroque. Pourtant, dans son ouvrage *Musique côté cour, côté jardin*, il dédie à ce sujet un chapitre intitulé « Le pianiste et Bach » : il y répond à certaines questions concernant le retour à l'instrument ancien et aborde certains des problèmes liés à l'exécution des œuvres baroques au piano.

Dans le cadre d'une étude globale sur l'interprétation dans différents styles musicaux, **Alfred Cortot** consacre un chapitre de ses *Cours d'interprétation*, intitulé le « prélude et fugue », à l'étude de l'exécution de certaines *Préludes* et *Fugues* de Bach, sans faire pour autant référence aux éléments de conflit possible à propos du retour à l'instrument d'époque : cela n'était pas d'actualité en 1934.

Mais si certains pianistes se sentent aussi à l'aise dans l'écriture qu'avec leur instrument, cela n'est pas le cas de tous : d'autres ont manifesté leurs opinions dans des revues, à l'occasion d'entretiens. Ce sont surtout leurs interprétations qui nous semblent révélatrices d'une démarche propre visant à transmettre l'œuvre telle qu'ils la conçoivent à un moment donné de leur histoire personnelle, et dans une période particulière de l'histoire moderne. À travers leurs écrits ou leurs interprétations, les pianistes se montrent engagés, passionnés, respectueux, divers et surtout convaincus de la nécessité de poursuivre le travail sur ce répertoire, avec les outils actuels, avec le regard actuel d'un musicien de notre époque.

Dans notre prochain chapitre, nous aurons recours, d'une part, à ce qui fut écrit sur le sujet et, d'autre part, à l'analyse de quelques interprétations- repères. L'objectif est, si possible, de cerner les liens que les pianistes de la deuxième moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e ont pu tisser avec les œuvres du passé. Nous allons donc nous pencher sur des « expériences » – nous insistons sur ce terme, car chaque interprétation est à notre sens une expérimentation – qui nous semblent emblématiques en ce domaine pour diverses raisons. L'étude des écrits, comme nous l'avons constaté, nous facilite la tâche car elle dévoile de manière directe et pertinente la pensée de l'interprète, sans faire appel à des intermédiaires susceptibles de nous éloigner de l'essentiel. L'étude des interprétations se

^{278 0} *Ibid.*, p. 12.

montre plus problématique : le sens et la pensée sont transmis *via* un support sonore faisant appel à une sorte d'abstraction pouvant paraître déroutante. Pour simplifier cette étude, nous nous attacherons à des éléments techniques significatifs pour l'interprétation de ce répertoire, de façon à nous faire si possible claire et étayée des intentions de l'interprète.

Pour cette étude, centrée sur les œuvres de Bach, Scarlatti et Rameau jouées au piano, nous choisirons des enregistrements appartenant à des périodes différentes, depuis 1950 jusqu'à nos jours, afin d'observer de près, d'une part, les différents regards portés sur le répertoire et d'essayer, d'autre part, de mettre en relief l'évolution, les changements intervenus dans le domaine de l'interprétation des œuvres baroques au piano, durant plus d'un demi-siècle. Le choix se montre réellement difficile : tous les grands pianistes du siècle précédent et de ce siècle se sont penchés, dans une période de leur vie, sur l'interprétation des œuvres baroques. Certains se sont consacrés entièrement à une recherche avancée et méticuleuse sur le sujet. D'autres ont consacré à ce répertoire une part seulement de leur intérêt, mais une part qui reste très intéressante pour nous, notamment lorsqu'il s'agit de pianistes issus des écoles romantique et post-romantique. Étudier des interprétations venant de différents horizons, nous permettra peut-être d'analyser et de cerner la réalité de la position pianistique face au répertoire baroque, et nous aidera à dessiner l'évolution de leur démarche. À travers cette étude nous souhaitons faire le constat des différences existant entre ces pianistes, et des points communs qui les réunissent autour de l'œuvre et de l'esprit d'un compositeur, ou d'une époque.

Auparavant, il nous faut revenir au piano. Il s'agit de préciser les raisons qui ont fait de lui, pour une période considérable de l'histoire musicale, l'instrument prenant en charge l'exécution des œuvres du passé.

Pourquoi le piano a-t-il perpétué les œuvres anciennes pendant si longtemps ? Et pourquoi continue-t-il à le faire ? Il nous semble que les réponses sont multiples.

3. Le piano, héritier privilégié.

3.1 Le changement des conditions de concert.

Au XVIII^e siècle, à l'exception des concerts organisés dans les églises ou les salles d'opéra créées pour accueillir quelques centaines de personnes, la musique fut pratiquée dans des salons privés ou semi-privés. Dans certains tableaux des peintres du XVIII^e siècle, comme *Le Concert* de Johann Georg Platzer, ou *Madame de Pompadour* de François Boucher, ou encore *Le thé à l'anglaise chez le prince de Conti* de Michel-Barthélémy Olivier, figurant le jeune Mozart assis devant un clavecin, dans le salon des quatre glaces au palais du Temple, entouré des quelques personnages, la représentation des individus jouant les instruments, nous donne l'image de l'emploi intimiste et du cadre spécifique dans lequel se déroulaient la pratique musicale. Beaucoup de compositions d'ailleurs, étaient réellement conçues pour être jouées dans ce cadre : certaines œuvres de Bach, comme le *Clavier bien tempéré* ou les *Suites* étaient destinées à être jouées en privé. Ainsi, des *Essercizi* de Domenico Scarlatti, certaines sonates de Beethoven et même des *Lieder* de Schubert, par exemple. Il existait, sans doute, une forme de correspondance entre la fonction de l'œuvre, la taille de la salle et les capacités sonores des instruments.

Mais vers le milieu du XIX^e siècle, la notion de concert public s'est considérablement affirmée et la taille des salles de concerts a augmenté pour accueillir environ trois fois plus

de public qu'auparavant. Désormais, il faut des instruments qui répondent aux exigences de ces salles, et les concerts de virtuosité commencent à faire partie de la tradition musicale. Les interprètes s'y donnent en tant que solistes ou accompagnés par l'orchestre. L'élément acoustique, joue un rôle déterminant dans le choix des instruments et de la taille des ensembles. Dans ce nouveau cadre, le piano se présente, sans doute, comme une réponse à ce changement : « Aucun autre instrument n'a changé aussi radicalement entre 1780 et 1850 et, à partir de 1790, toute une variété d'instruments a fleuri sous le nom de *pianoforte*, *fortepiano*, ou *Hammerflügel*. Ils étaient plus limités dans le registre des graves et avaient un affaiblissement plus rapide que les instruments modernes [...]. Du temps de Mozart, Beethoven, Liszt, la facture des pianos n'a cessé d'évoluer, en réaction à leur utilisation dans de plus grandes salles de concert et surtout aux exigences de la musique. »²⁷⁹ 1

Cette accélération de la dynamique de modification des instruments à clavier a imposé le piano comme l'instrument le plus compatible avec les nouvelles compositions et le plus convenable aux nouvelles conditions des concerts. Il nous semble tout à fait compréhensible qu'il n'ait pas été question d'un retour à l'instrument ancien, au sein d'une telle effervescence musicale. Czerny et Schindler, les deux célèbres disciples de Beethoven, ont rapporté avec exactitude comment ce dernier jouait *Le Clavier bien tempéré*, et comment il transmettait ses idées sur l'exécution de ses propres œuvres. Mais aucun des deux n'a signalé le souhait de Beethoven de revenir aux instruments qui existaient avant 1815 pour la réalisation de ces œuvres.

Le piano a pris sa place naturellement, alors que certains aspects de la réalisation des œuvres antérieures changeaient pour s'adapter à l'évolution de l'instrument et pour mieux convenir à la réception du public des grandes salles. Dans le cadre privé où l'on jouait les fugues de Bach, par exemple, l'interprète n'était pas obligé de mettre le thème et ses différentes apparitions en relief. Ces apparitions étaient largement entendues et facilement remarquées par un public peu nombreux, familier à la fois de l'œuvre et de l'instrument. En revanche, sur un piano et dans les grandes salles de concert, l'accentuation de l'entrée du thème devient une nécessité ; il est impératif que le public perçoive les entrées du thème et le développement des voix au cours de la fugue.

Pour les *Suites* de Rameau, nous sommes confrontés au même problème : dans le cadre des grandes salles de concerts, l'interprète va être plus au moins obligé d'abandonner le jeu intimiste et de rendre le discours plus parlant en augmentant le volume sonore, ce qui préserve la clarté de la ligne mélodique et met en relief les jeux d'imitations. Le fait de vouloir restituer ces œuvres avec l'idéal de leur époque est devenu irréalisable, et même illogique.

Du XIX^e siècle à nos jours, public et musiciens se sont adaptés à la réalité des grandes salles de concert, le négliger serait une erreur. « Chaque fois que j'ai entendu *Le Clavier bien tempéré* au clavecin, l'interprète a dû faire une série d'articulations stylistiques pour rendre cette musique véritablement publique : saurait-on si une fugue a jamais été jouée de la sorte au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, ou y a-t-il la moindre raison de le croire ? Mais interpréter cette musique en public comme si elle était encore privée est non seulement suicidaire, mais aussi psychologiquement impossible (la formation actuelle des

²⁷⁹ 1 ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », in : *Inharmonique, Musique et authenticité*, n°7, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, centre Georges-Pompidou, 1991, p. 112.

musiciens professionnels est orientée vers la prestation publique dans les grandes salles).
»²⁸⁰ 2

Le passage du concept privé du concert au concept public a fait du piano l'instrument le mieux placé pour répondre à un ensemble de modifications visant la réalisation, la réception et aussi l'enracinement de son rôle en tant que porteur et transmetteur du répertoire antérieur.

3.2 La force de la tradition pianistique.

Un autre aspect de la question touche à la tradition en quelque sorte ininterrompue, de jeu et d'interprétation des œuvres baroques sur le pianoforte, puis sur le piano, depuis 1760, avec Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart, Beethoven, puis les romantiques, les post-romantiques, pour arriver enfin au XX^e siècle.

Le piano a éclipsé les autres instruments à clavier, en détrônant le clavecin vers le dernier tiers du XVIII^e siècle. En 1768, Johann Christian Bach donne un premier concert semi-public à Londres sur un pianoforte : le jeu sur cet instrument prédécesseur du piano va ensuite se propager dans presque toutes les capitales européennes, comme Vienne et Paris... Ce nouvel instrument permet de produire des nuances *piano* et *forte*, gagne rapidement en étendue et en puissance. Il va être doté d'une pédale droite qui accroît la résonance, et, vers 1790, il est muni d'une pédale gauche, qui permet de renforcer la nuance *piano*. Les grands compositeurs de la fin du XVIII^e siècle comme Haydn, Mozart, Clementi, ont accueilli cet instrument avec beaucoup d'enthousiasme et ils l'ont adopté très rapidement, prenant conscience de ses grandes capacités. À partir de 1780, ils ont écrit pour *clavecin ou pianoforte*, pratique qui disparut quelques années plus tard pour laisser place à des compositions écrites exclusivement pour le second. L'évolution de l'instrument continue ensuite, sa pratique se démocratise et sa fabrication prend des proportions importantes. Toute œuvre pour clavier, qu'elle soit nouvelle ou ancienne, est désormais interprétée sur le pianoforte. Beethoven suit de près les progrès de la facture et va pousser la technique de l'instrument jusqu'à un point de perfection tel qu'il devait devenir plus tard l'instrument romantique par excellence. Au début du XIX^e siècle, l'instrument gagne encore en puissance, en étendue et en volume. Schumann, Brahms, Chopin et Liszt vont cultiver une littérature destinée exclusivement à l'instrument devenu ensuite « le Piano », avec des œuvres exploitant toutes ses possibilités techniques, sonores et expressives.

La filiation pianistique de la fin de l'ère classique a été donc consolidée, transmise et poursuivie. Nous ne pouvons savoir exactement quels aspects caractéristiques du jeu de cette période ont été transmis, mais il est bien certain que l'enseignement de l'interprétation des œuvres, anciennes ou autres, prenait la forme d'une tradition, transmise au piano d'une génération à une autre. Cette tradition prend ses racines chez Beethoven (1770-1827), et passe notamment par Liszt (1811-1886), Clara Schumann (1819-1896), Anton Rubinstein (1829-1894), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Marcelle Meyer (1897-1958), pour arriver à Alfred Cortot (1887-1962), Dinu Lipatti (1917-1950), ou Claudio Arrau (1903-1991). La vitalité de cette filiation et son déploiement, ne laissait aucune chance à un retour à la pratique d'instruments désormais inadaptés. Après Schubert, aucun compositeur n'a plus écrit pour un pianoforte ou un clavecin. Aucun instrumentiste ne pratiquait le clavecin ou le pianoforte. Historiquement, esthétiquement, spirituellement, cela n'était plus possible ni même pensable. Cette filiation de pianistes n'a pourtant pas cessé de

²⁸⁰ 2 ROSEN, Charles « Le choc de l'ancien » *op. cit.*, p. 120.

perpétuer les œuvres anciennes, surtout les œuvres de Bach, à travers les programmes de concerts ou dans le cadre de l'enseignement. Après la redécouverte de Bach par Félix Mendelssohn (1809-1896), l'engouement pour ce compositeur n'a cessé de grandir. Dans les programmes des grands virtuoses du XIX^e siècle, les œuvres du Cantor occupaient une place considérable. Mendelssohn et Clara Schumann furent les premiers à les intégrer dans leurs programmes de concerts. Franz Liszt interprétait et transcrivait différentes œuvres du Cantor. Plus tard, Camille Saint-Saëns, un des premiers précurseurs du retour à la musique ancienne, jouait systématiquement du Bach dans ses concerts. Avec Edouard Risler (1873-1929), disciple de Louis Diémer (1843-1919), on peut entendre l'intégrale du *Clavier bien tempéré* en concert. La tradition d'interprétation de la musique de Bach au piano traverse tout le XIX^e siècle, ainsi que le XX^e, avec des approches différentes, tantôt influencées par l'esthétique romantique, tantôt objectives et tantôt très personnelles.

Le répertoire ancien apprécié par les pianistes va s'étendre progressivement pour embrasser les œuvres de Rameau, de Couperin et de Scarlatti. En France, Marcelle Meyer fut l'une des premières à donner des enregistrements de nombreuses œuvres de Bach, de Couperin, de Rameau, est un grand nombre de sonates de Scarlatti, dans une conception très personnelle. La tradition fut poursuivie avec l'inspiration romantique de l'allemand Wilhem Kempff (1895-1991), avec la grandeur du français d'origine catalane Robert Casadesu (1899-1972), l'objectivité de l'argentin Claudio Arrau (1903-1991), la fantaisie du russe Vladimir Horowitz (1904-1989), le réalisme de Sviatoslav Richter (1915-1997) et l'extravagance inégalée du canadien Glenn Gould (1932-1982).

3.3 Liens historiques : la technique pianistique et les techniques anciennes.

Ce troisième aspect de la question nous paraît d'une importance capitale : le fondement de la technique pianistique fut sans aucun doute le prolongement des techniques anciennes des instruments à clavier (le clavicorde, le clavecin et le pianoforte). Les modifications introduites dans la technique sont des conséquences d'une nouvelle écriture et font suite au gain de puissance de l'instrument.

Lorsque nous nous interrogeons sur les bases d'une conception technique donnée, il ne faut pas négliger le contexte musical général dans lequel elle naît. La musique du XVIII^e siècle obéit en grande partie aux lois contrapuntiques, et la clarté du discours, y exige un jeu prioritairement digital. Cette technique reste ensuite comme élément « de base », mais s'y ajoutent d'autres éléments comme l'emploi des avant-bras, des bras, des épaules, pour produire certaines nuances comme le *ff* ou le *fff*, pour assurer les grands déplacements et pour donner de l'ampleur et de l'intensité aux accords. Le plus souvent, l'écriture baroque n'exige pas ces emplois, et les instruments de l'époque n'étaient pas faits pour.

Les pianistes ont conservé certains aspects techniques issus de la pratique ancienne, mais ils ont également ressenti la nécessité d'ajouts. En réalité, le piano n'a fait que prendre un relais, en adaptant ses nombreuses possibilités aux différentes sortes d'écritures : pour jouer des pièces de Rameau ou de Couperin, le jeu purement digital est essentiel, c'est une nécessité que l'écriture elle-même impose. Pour certaines pièces du répertoire classique, comme certaines sonates de Mozart ou de Haydn, cette technique permet encore un jeu subtil de la main gauche et une ligne mélodique bien dessinée à la main droite.

Si nous revenons aux explications des grands maîtres baroques sur la bonne manière de jouer les instruments à clavier, nous y trouvons beaucoup d'éléments qui constituent le fondement de la technique pianistique. Pour commencer, Carl Philipp Emanuel Bach

décrit la position que doit adopter l'instrumentiste pour jouer d'un instrument à clavier. « Un instrumentiste doit s'asseoir face au milieu du clavier, afin de pouvoir jouer avec la même facilité aussi bien les notes les plus aiguës que les plus graves [...]. Il est assis à la bonne hauteur si les avant-bras sont légèrement plus hauts que le clavier. »^{281 3}

Cette position semble tout à fait identique à celle d'un pianiste actuel : « De manière à pouvoir atteindre les deux bouts sans pencher d'aucun côté, dit Chopin, c'est à dire, dit plus simplement Tellefsen : en face du milieu du piano [...] Quant à la bonne distance, elle sera déterminée, ajoute-t-il, quand les coudes pourront passer devant le corps sans en être gênés, et que main droite et main gauche pourront atteindre respectivement le grave et l'aigu avec facilité. »^{282 4}

Dans son ouvrage *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, Rameau écrit : « La perfection du toucher sur le clavecin consiste principalement dans un mouvement des doigts bien dirigé. »^{283 4} Or, le contrôle du mouvement des doigts est un principe essentiel dans le jeu pianistique ; cela permet au pianiste de réaliser toutes sortes d'articulations avec clarté et précision. Ce principe prend certainement racine dans le jeu ancien.

Rameau ajoute : « N'appesantissez jamais le toucher de vos doigts par l'effort de votre main ; que ce soit au contraire votre main, qui, en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus léger ; cela est d'une grande conséquence. »^{284 5}

Le pianiste polonais Jan Kelczynski, montre, à travers ses entretiens avec les élèves de Chopin, la façon dont ce dernier conçoit le positionnement des doigts sur le clavier : « Pour acquérir ces diverses qualités du son, Chopin, dès la première leçon, dirigeait sans cesse l'attention de l'élève vers la liberté et l'indépendance des doigts [...]. Il recommandait pour cela de laisser tomber les doigts librement et légèrement et de tenir la main comme suspendue en l'air (sans pesanteur). »^{285 6}

Dans l'explication de Rameau, nous trouvons une correspondance directe avec les principes fondateurs de la technique pianistique. Chaque pianiste apprend dès son plus jeune âge à faire fonctionner ses doigts d'une manière autonome. L'indépendance des doigts entre eux, et par rapport à la main, est une des recherches principales dans le jeu pianistique. Cette indépendance permet au pianiste de réaliser tous les traits d'une manière fluide et égale. Cela lui assure, d'une part, l'obtention d'une grande exactitude rythmique et, d'autre part, rend le jeu plus clair et plus subtil.

Dans la technique pianistique, un point se montre d'une importance primordiale : contrôler le poids des doigts pour pouvoir varier les attaques, ainsi que les différentes nuances. Cela s'obtient en ayant la main arrondie (la forme d'une voûte romaine), les doigts courbés, très proches des touches, en les faisant travailler par les phalanges : quand certains doigts s'activent, les autres restent reposés sur le clavier, ce qui permet de ne

^{281 3} BACH, Carl, Philipp, Emanuel, *Essai sur la bonne manière de jouer les instruments à clavier*, Jean-Claude Lattès, Tome II, Paris, 1979, p. 43.

^{282 4} MARTY, Jean-Pierre, *La méthode de piano de Chopin, Essai pédagogique*, Editions Singulières, 2007, p. 16.

^{283 4} RAMEAU, Jean-Philippe, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, 1724. Rééd. in : *Œuvres Complètes*, Vol.I, Paris, Durand, (1895-1925), p. XXX.

^{284 5} *Ibid.*, p. XXXI.

^{285 6} KLECZYNSKI, Jean, *Frédéric Chopin, De l'interprétation de ses œuvres, trois conférences faites à Varsovie*, Paris, Felix Mackar, 1880, p. 52.

pas fatiguer la main, et de ne pas tirer sur les tendons. Une fois ces règles comprises et assimilées, nous obtenons un jeu bien maîtrisé, indépendant et distinct de chacun des doigts. Ces règles fondamentales existaient déjà à l'époque baroque. Voici la description que fait Forkel de la position de la main de Bach sur l'instrument à clavier : « On dit aussi que Bach avait un mouvement de doigts léger et si réduit qu'il était presque imperceptible. Seules les phalanges extrêmes de ses doigts étaient en mouvement, sa main conservait sa forme arrondie même dans les passages les plus difficiles, ses doigts s'élevaient fort peu au-dessus des touches, à peine plus que dans la position du trille, et quand l'un avait à faire, l'autre restait en repos »^{286 7}

À son tour, Carl Philipp Emanuel Bach, insiste sur l'importance du contrôle du poids des doigts, dans son *Essai sur la vraie manière de jouer les instruments à clavier*. Concernant le clavicorde, il explique : « Les touches doivent avoir le poids qui convient, pour que les doigts se relèvent bien. Les cordes doivent bien résister, pour qu'on puisse les frapper ou les caresser et donc être en mesure d'exprimer toutes les sortes de *piano* et de *forte* d'une façon juste et nette. »^{287 8}

En ce qui concerne la position des doigts, il faut dire que : « L'attention du pianiste doit constamment être portée (surtout dans les cas de difficultés techniques), sur la position des doigts »^{288 9}, et voici l'explication de Carl Philipp Emanuel Bach concernant la manière la plus naturelle de les poser sur le clavier : « La configuration de notre main et celle du clavier nous montrent aussitôt comment employer nos doigts. Celle là nous permet de voir que les trois du milieu sont sensiblement plus longs que le petit doigt et le pouce. Celle-ci que certaines touches sont plus basses et plus longues que les autres. »^{289 0}

Cela rejoint ce que pensait Chopin au sujet de la meilleure position de la main sur le piano. Dans sa méthode de piano, il écrit : « La main doit être placée sur le clavier de façon à ce que le deuxième, le troisième et le quatrième doigt reposent dans une position légèrement courbe sur les touches noires. »^{290 1}

« On trouve la position de main en plaçant les doigts sur les touches *mi, fa#, sol#, la#, si* ; les doigts longs occupent les touches hautes, et les doigts courts les touches basses. »^{291 2}

Carl Philipp Emanuel Bach, mentionne également la nécessité d'avoir une bonne connaissance du doigté, ce qui permet d'obtenir une grande facilité de jeu : « S'il (l'exécutant) a compris la manière de bien doigter, il jouera les pièces les plus difficiles en sorte que l'on remarquera à peine les mouvements de sa main, pour peu que par ailleurs il n'ait pas pris l'habitude de faire des gestes inutiles ; à l'écouter, on aura l'impression que tout lui semble facile... »^{292 3}

^{286 7} FORKEL, Johann Nikolaus, *Über Johann Sebastian, Bach Leben, Kunst und Kunstwerke*, cité in : *Bach en son temps*, CANTAGREL, Gilles, Paris, Fayard, 1997, p. 32.

^{287 8} BACH, Carl, Philipp, Emanuel, *op. cit.*, p. 35.

^{288 9} NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, Tours, Van de Velde, 1971, p. 108.

^{289 0} *Ibid.*, p. 46-47.

^{290 1} BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 213.

^{291 2} MARTY, Jean-Pierre, *La méthode de piano de Chopin, Essai pédagogique, op. cit.*, p. 26.

^{292 3} BACH, Carl, Philipp, Emanuel, *op. cit.*, p. 44.

Cette exigence occupe une place primordiale dans la technique pianistique. Debussy affirme, par exemple, qu'un bon pianiste est celui qui possède les bons doigtés. Dans son ouvrage, *L'art du piano*, Heinrich Neuhaus s'explique sur ce point : « L'essentiel est d'établir d'abord le principe directeur d'un doigté esthétiquement correct. Tout le reste découle naturellement. Je crois qu'on peut le formuler ainsi de la manière la plus large : le meilleur doigté est celui qui permet d'interpréter le plus exactement une musique donnée et correspond la plus exactement à son sens. »²⁹³ 4

Ainsi, à travers le rôle essentiel des doigts, apparaît un lien fort entre les œuvres des clavecinistes, des clavicordistes et les œuvres pour piano. Mais pour obtenir un jeu souple et détendu des doigts, il faut que le poignet soit souple : c'est une règle d'or de la technique pianistique. « Il est indispensable d'observer les règles suivantes : veillez que la main, le poignet, l'avant-bras, restant absolument libres, ne se figent pas, ne perdent pas leur souplesse potentielle... »²⁹⁴ 5

Pourtant cette règle est apparue bien longtemps avant l'arrivée du piano. Rameau explique que : « L'exécution de ces différentes batteries, et de ces différents roulements, dépend surtout de la souplesse du poignet. »²⁹⁵ 6 et que : « La jointure du poignet doit toujours être souple : cette souplesse, qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté et toute la légèreté nécessaire. »²⁹⁶ 7

De son côté, dans son ouvrage *L'art de toucher le clavecin*, Couperin donne des conseils pour corriger la position d'un poignet très haut ou très bas afin d'obtenir une position naturelle et souple, permettant de réaliser aussi bien les passages rapides et agités que les passages doux et chantants. « Si une personne a un poignet très haut en jouant, le seul remède que j'ai trouvé, est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un : laquelle sera passée par dessus le poignet défectueux ; et en même temps par-dessous l'autre poignet. Si le défaut est opposé, on fera le contraire. Il ne faut pas avec cette baguette, contraindre absolument celui ou celle qui joue. Petit à petit ce défaut se corrige ; et cette invention m'a servi très utilement. »²⁹⁷ 8

Le rôle des bras et des épaules semble être à peu près absent dans les écrits du XVIII^e siècle concernant la technique de jeu des instruments à clavier. La plus grande importance était accordée au rôle des doigts et des poignets. Mais la technique purement digitale décrite et pratiquée au XVIII^e siècle concernait plus le clavecin que les autres instruments à clavier. Eva Badura-Skoda explique dans son ouvrage *Domenico Scarlatti und das Hammerklavier* : « Étant donné qu'il est nécessaire pour jouer le clavecin d'utiliser sans l'aide du bras le 'frappé rapide' digital [...] le *staccato* et les divers degrés de *non legato* ne diffèrent évidemment pas du *legato* quant au mouvement employé. Le *staccato* du bras ou du poignet, et même le célèbre *non legato* émanant du bras, sont exclus de la technique

²⁹³ 4 NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, op. cit., p. 141.

²⁹⁴ 5 NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, op. cit., p. 97.

²⁹⁵ 6 RAMEAU, op. cit., p. XXXIII.

²⁹⁶ 7 *Ibid.*, p. XXXI.

²⁹⁷ 8 COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin*, 1717, Fac-similé, New York, Broude Brothers Limited, 1969, P. 5.

du clavecin. Les différences entre types de toucher résident simplement dans la durée des notes, que l'extrémité du doigt soit levée rapidement ou lentement de la touche. »²⁹⁸ ⁹

Si la technique digitale était généralement conçue (surtout dans l'école française) comme la meilleure façon de jouer le clavecin, nous pouvons constater qu'il existe dans le répertoire ancien de nombreuses exceptions qui induisent, déjà, l'importance du rôle des bras dans certaines pièces du répertoire. L'emploi des bras peut ainsi correspondre à quelques passages caractéristiques de l'écriture de certaines sonates de Domenico Scarlatti. Prenons l'exemple des gammes rapides accompagnées de grands déplacements, ou encore celui des octaves alternées : il semble impossible de réaliser ces traits sans avoir recours au mouvement des bras. Cet emploi sert « d'amortisseur » en facilitant le déplacement, dans un tempo rapide, d'un côté à l'autre du clavier et il permet de réaliser avec aisance le jeu des octaves successives.

Dans son ouvrage *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Richard Boulanger explique : « Ce rôle du bras n'a pas été exploité chez la plupart des clavecinistes [...]. S'il est vrai que la plus grande partie de la littérature pour clavecin est 'soumise à d'autres conventions techniques', l'œuvre de Scarlatti, au contraire, correspond sur plusieurs plans à la conception des technologies modernes. »²⁹⁹ ⁰

Il développe son constat en donnant des exemples précis de différentes figures caractéristiques de l'écriture de Scarlatti : « D'abord et sans minimaliser le rôle des doigts, on peut facilement admettre l'importance du bras dans les gammes : lui seul peut entraîner la main aux endroits du clavier qu'elle ne saurait atteindre par son propre mouvement. »³⁰⁰ ¹

« Cela encore est plus évident dans les traits arpégés, et plus précisément dans ceux qui parcourent tout le clavier [...] Cependant, puisque l'arpège comporte moins de notes qu'une gamme, son trajet s'effectue beaucoup plus rapidement. Conséquemment, le bras y joue un rôle encore plus important. »³⁰¹ ²



Exemple n° 1 : Scarlatti, Sonate K.394³⁰² ³ : Traits arpégés

²⁹⁸ ⁹ BADURA-SKODA, Eva, *Domenico Scarlatti und das Hammerklavier*, ÖMZ 40 (1985), p. 525, in : *Domenico Scarlatti*, KIRKPATRIK, Ralph (Princeton, NJ, 1953), p. 215.

²⁹⁹ ⁰ BOULANGER, Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1988, p. 199.

³⁰⁰ ¹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰¹ ² *Ibid.*, p. 200.

³⁰² ³ SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates*, Vol.2, New York, G. SCHIRMER, Inc, 1953 ; préface de KIRKPATRIK, Ralph, p. 24-27.

« *Le croisement de mains, si caractéristique de l'écriture de Scarlatti, nous amène à un stade encore plus poussé concernant la mobilité du bras.* »³⁰³ 4



Exemple n° 2 : Scarlatti, Sonate K.449³⁰⁴ 5 : Croisement des mains

Ces constats rejoignent l'avis de Badura-Skoda, qui suppose que Bach lui-même faisait probablement appel à l'emploi des bras dans ses propres exécutions : « Il ne faut pas croire pour autant qu'il adhérerait entièrement à la position classique du claveciniste (poignets tranquilles et quasiment immobiles). Même Bach doit avoir levé le bras pour les passages de mains et pour jouer les octaves à la fin de la fugue chromatique. »³⁰⁵ 6

Et en ce qui concerne Scarlatti il confirme que : « L'usage actif des bras et des épaules est encore davantage de mise chez Domenico Scarlatti, dont parfois la musique ne peut être exécutée qu'à l'aide des techniques de clavier les plus modernes. »³⁰⁶ 7

Ainsi, nous pouvons constater que l'héritage pianistique de l'école baroque ne se résume pas uniquement à l'importance du rôle des doigts. Il embrasse également l'emploi des bras et des épaules, que les pianistes ont développé plus tard, au cours du XIX^e siècle.

Un aspect semble quasiment absent des écrits didactiques du XVIII^e siècle : l'extension de la main. Si cet élément est très important dans le jeu pianistique, l'écriture du XVIII^e siècle ne l'exigeait généralement pas. Dans son ouvrage *Principes rationnels de la technique pianistique*, Alfred Cortot explique : « L'adoption d'une écriture plus largement espacée, à laquelle convient les facultés de résonance du piano, a pour conséquence technique naturelle, la distension des doigts dont le rôle ne se trouve plus confiné à la traduction des cadences traditionnelles. L'emploi des accords de dixième, de neuvième, devient courant. Les inflexions mélodiques, elles-mêmes, comportent fréquemment les sauts d'intervalles, dont l'amplitude s'est accrue jusqu'à nos jours. »³⁰⁷ 8

Mais si cette technique a été développée plus tard, dans l'écriture romantique, cela n'exclut pas son usage dans certaines œuvres baroques. Certains traits de l'écriture baroque nécessitent une ouverture relativement grande de la main.

Dans le Prélude n° XVIII en *mi-b* mineur du *Clavier bien tempéré* (premier livre) de Bach, nous nous rendons compte, dès la quatrième mesure, de l'importance de l'ouverture de la main pour exécuter différents arpèges larges. De même, la vingt-neuvième mesure, l'ouverture de la main droite est exigée par un *mi* tenu au *soprano* tout le long de la mesure,

³⁰³ 4 BOULANGER Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, op. cit., P. 201.

³⁰⁴ 5 SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates*, op. cit.

³⁰⁵ 6 BADURA SKODA, Paul, op.cit., p. 215.

³⁰⁶ 7 BADURA SKODA, Paul, op.cit., p. 215.

³⁰⁷ 8 CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris, Salabert, 1996, p. 6.

tandis que les autres doigts jouent la voix *d'alto*. Une telle figure d'écriture se rencontre souvent dans les œuvres Bach et nécessite l'extension de la main, pour distinguer les voix en tenant certaines notes pendant que les autres sont en marche.



Exemple n° 3 : Bach, Prélude XVIII en mi b mineur, livre I ³⁰⁸ 9 : Extension de la main

Dans les œuvres de Scarlatti, ce principe semble avoir une grande importance, surtout dans le cas d'intervalles agrandis. « L'œuvre de Scarlatti présente plusieurs exemples où la main tend précisément à s'agrandir et à franchir les limites habituelles de l'octave. C'est ce que nous observons dans les agrégats de notes nécessitant l'emploi du pouce sur deux touches à la fois. Mais cela est encore plus frappant dans les agrandissements d'intervalles mélodiques, et en particulier lorsque le dessin tourne sur lui-même. »³⁰⁹ 0



Exemple n°4 : Scarlatti, Sonate K .470 ³¹⁰ 1 : Grands intervalles

Ainsi, la technique pianistique prend racine dans la technique ancienne qui remonte aux instruments à clavier du XVIII^e siècle. Il existe, certainement, de nombreuses différences que nous ne développerons pas au cours de cette étude : ce qui nous intéresse surtout, c'est de mettre en lumière les éléments qui font du piano un instrument apte à exécuter le répertoire ancien et qui lui ont permis de perpétuer ce répertoire. Les ajouts et les modifications que cette technique a subis au fil du temps, représentaient une nécessité organique, intimement liée aux changements dans l'écriture et les capacités de l'instrument : « Plus tard et progressivement, un changement total s'est opéré dans le système de la construction et par suite dans le système du toucher. La nécessité, de plus en plus sentie, d'augmenter l'intensité du son, a fait allonger le levier des marteaux, leur a donné plus de poids, une action plus puissante, a compliqué leur mécanisme des combinaisons d'un échappement, et a fait donner plus d'enfoncement des touches. Dès lors on a eu des cordes beaucoup plus grosses, pour avoir un son plus fort, et pour résister aux coups des marteaux ; or ces cordes ont du être attaquées avec plus d'énergie pour être mises en vibration. Des

³⁰⁸ 9 BACH, J.S., *Le Clavier bien tempéré BWV 846-869, premier livre*, Weiner Urtext Edition, Schott/ Universal Edition, 1977, p. 37.

³⁰⁹ 0 BOULANGER, Richard, *op. cit.*, p. 194.

³¹⁰ 1 SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates, Vol.2, op. cit.*, p. 64-67.

conditions de force dans les doigts se sont donc réunies aux conditions de légèreté, et les principes du mécanisme du toucher ont du être modifiés en raison de ces nouvelles conditions. »^{311 2}

En nous fondant sur ces observations, il nous semble légitime de constater que si le piano a pris le relais dans l'exécution des œuvres anciennes, c'est parce qu'il est le descendant direct des instruments à clavier de l'époque baroque. En considérant les liens de parenté existant entre les instruments à clavier depuis le XVIII^e siècle, nous nous rendons compte de cette évidence et pouvons avancer l'idée de la légitimité de la pratique des œuvres anciennes au piano.

3.4 Rapports entre écriture et technique : l'œuvre ancienne et la nouvelle technique.

Cet aspect paraît être également d'une grande importance et il est à notre sens fortement lié au précédent. Nous avons pu constater la parenté existant entre les techniques anciennes et celles du piano, en évoquant une longue suite de modifications de l'instrument, liées à l'évolution des conceptions musicales. Cela implique, en quelque sorte, des similitudes dans l'écriture pour les instruments à clavier à travers les époques, malgré les différences mécaniques entre cordes pincées et cordes martelées. Les œuvres baroques pour clavier se montrent tout à fait jouables sur le piano pour différentes raisons, au premier rang desquelles son étendue de sept octaves et demie qui permet de tout jouer sans problème sur ce plan. Les aspects divers et suffisamment différenciés de la technique pianistique, offrent la possibilité de réaliser avec commodité de nombreux traits caractéristiques des œuvres du XVIII^e siècle. Certaines œuvres baroques étaient, certes, destinées à être jouées sur un clavecin à deux ou trois claviers, mais il semble que cet aspect ne représente pas un handicap pour qui veut les jouer sur un seul. Donnons l'exemple du *Clavier bien tempéré* de Bach, jouable à son époque, à la fois au clavecin d'une seul ou deux claviers et au clavicorde, ce que confirme Kirkpatrick dans son étude sur les sonates de Scarlatti. Concernant ces sonates, il constate que : « Les changements de couleur et de registre sont souvent intégrés à l'écriture même de la pièce, de manière qu'un second clavier ne soit pas indispensable [...] C'est seulement lorsque l'harmonisation du clavecin permet d'obtenir une sonorité satisfaisante qu'il faut prendre à la lettre des notations comme celle de la sonate 1. Sinon, Scarlatti était sans doute le premier à jouer sur un seul clavier. »^{312 3}

Il ajoute : « Il y a très peu de répertoires de clavecin, à l'exception de quelques « pièces croisées » de Couperin et de J.S. Bach, qui nécessitent absolument un second clavier. La présence dans la notation de la musique d'unisson ou de voix qui se croisent n'indique pas forcément qu'il faille un instrument à deux claviers. En outre, bien des pièces qui sont plus commodes à jouer sur deux claviers sont notées de façon à pouvoir se jouer néanmoins sur un seul. »^{313 4}

Par ailleurs, beaucoup d'œuvres baroques, comme les *Sonates* de Scarlatti ou les *Toccatas* et les *Variations Goldberg* de Bach, non seulement se montrent compatibles avec le piano, mais encore amorceraient à leur époque les chemins de la technique future.

^{311 2} FÉTIS, François-Joseph, en collaboration avec MOSCHELES, Ignaz, *Méthode des méthodes de piano*, 1840, Minkoff Reprint, Genève, 1973, p.1.

^{312 3} KIRKPATRIK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Paris, Jean-Claude Lattès pour la traduction française, 1982, p. 208-209.

^{313 4} *Ibid.*, p. 208.

Si nous revenons aux éléments historiques, nous pouvons souligner la multiplicité des instruments à clavier pratiqués à l'époque mais aussi les grandes différences qui existaient entre eux : un clavecin allemand est aussi différent d'un autre d'origine française qu'un piano moderne peut-être d'un clavicorde. Cette variété, nous donne une idée claire non seulement de l'exigence avec laquelle le musicien du XVIII^e siècle abordait la musique, mais aussi de sa volonté d'expérimenter différentes techniques, différentes mécaniques, à la recherche de meilleurs résultats musicaux.

Bach, par exemple, pratiquait, outre l'orgue bien entendu, plusieurs types d'instruments à clavier : le clavecin, le clavicorde, le Hammerwerke ou le pantaleón, le cembal d'amour (instrument proche du clavicorde) et le pianoforte. Mais ce n'est pas tout, il inventa aussi un instrument ; le clavcein-luth qui était, selon Badura-Skoda « sans doute plus doux et moins bruyant qu'un clavecin normal. »^{314 5}

À travers cette pratique variée et multiple, Bach, était, nous semble-t-il, à la recherche d'une plus large palette de capacités techniques et expressives, mieux adaptée à son idéal musical.

À la cour de la reine Maria Barbara, Scarlatti, à son tour, pratiquait différentes sortes d'instruments à clavier avec des origines, des spécificités, des mécaniques et des étendues différentes. Cela semble très significatif : nous pouvons envisager l'hypothèse de la coexistence de plusieurs façons d'aborder l'instrument, et cela implique des rapports extrêmement variés à la sonorité, ou aux sonorités de ces différents instruments. Il semble qu'il n'y avait pas à l'époque de sonorité « standard ». Si les compositeurs jouaient en permanence avec différents instruments, dans la pratique que dans la composition, cela reflète un rapport ouvert et libre à la sonorité dans son rapport à l'expression, et cela peut laisser penser que leur ambition allait, peut-être, au-delà des instruments présents, même s'ils écrivaient pour eux.

Le pianoforte semble avoir été, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'instrument qui bénéficia du plus grand nombre d'améliorations au plan de la facture et du mécanisme, à un moment où le clavecin avait cessé de changer. Ces nombreuses modifications semblent bien désigner une modification parallèle du goût musical et de l'écriture qui tendent vers un instrument nouveau. J.S. Bach ou Scarlatti connaissaient déjà le pianoforte : ces deux génies ont certainement pris en compte les transformations qu'implique l'apparition et la pratique d'un tel instrument. Ils l'ont expérimenté et lui ont probablement destiné certaines œuvres. On comprend que la conception générale de l'œuvre écrite pour clavier a été certainement imprégnée par un idéal qui ne concerne pas un seul instrument, mais l'ensemble des instruments qui se côtoyaient et qui faisaient partie intégrante de la vie musicale de l'époque. Et si Bach ne fut pas tout d'abord enchanté de cet instrument par comparaison avec le clavecin et le clavicorde, plus tard, avec les améliorations dont bénéficia l'instrument, il semble avoir été satisfait de ses capacités sonores et expressives. Il a même probablement contribué à son développement, si l'on se fie à son rapport amical avec Silbermann, et au fait qu'ils échangèrent une abondante correspondance concernant la musique et les instruments.

Après avoir examiné le pianoforte de Silbermann datant de 1732, Badura-Skoda constate que cet instrument est beaucoup plus intéressant et perfectionné que ce qu'on pouvait imaginer. Il explique : « Bach aurait été un mauvais musicien s'il n'avait pas su apprécier les qualités et les magnifiques sonorités de ce nouveau pianoforte. Il

^{314 5} BADURA-SKODA, Paul, *op. cit.*, p.179.

est difficile d'imaginer un compositeur qui comme lui suivit avec attention la nouvelle facture d'instruments ne tenant aucun compte d'une nouveauté aussi importante que le pianoforte. »^{315 7}

Vers 1770, le pianoforte surclasse le clavecin sur le plan expressif : beaucoup d'œuvres antérieures ou contemporaines de cette période témoignent de ce besoin d'un jeu chantant, faisant référence à la voix, que seul le pianoforte ou, peut-être, certaines versions améliorées de clavicorde, étaient capables d'exécuter. Cela semble clair si l'on analyse certains traits dynamiques et expressifs des *Inventions* ou des *Partitas* de Bach, dont certaines idées semblent épuisées sur un clavecin, tandis que sur un pianoforte elles se traduisent de façon plus naturelle : « L'exécution *cantabile*, sans cesse réclamée par Bach (par exemple dans sa préface des *Inventions*), signifie en dernière analyse que chaque ligne mélodique doit contenir des notes fortes et faibles, intenses et détendues. Ces accents ou non-accents ne peuvent être rendus qu'imparfaitement au clavecin, étant donné son mécanisme plutôt rigide. Pour compenser cette absence de véritables gradations dynamiques, il faut utiliser d'autres moyens (prolongation ou abréviation des notes, ornementation ou encore augmentation du nombre de voix), alors que le clavicorde et le pianoforte permettent à l'interprète de jouer de façon directe et naturelle. Tout comme nous, Bach remarqua sûrement cet avantage. »^{316 8}

Si le pianoforte était rarement mentionné dans les écrits du XVIII^e siècle ou sur les partitions de l'époque, c'est pour la simple raison qu'il était considéré comme un « clavecin amélioré », et il fallut attendre 1745 pour que la dénomination *pianoforte* commence à être réellement utilisée. Selon Kirkpatrick, les premières pièces écrites pour pianoforte sont représentées par le recueil des sonates de Giustini Di Pistoia, publié en 1732. Ce recueil fut écrit dans la période où Domenico Scarlatti vivait en Espagne, à la cour de la reine Maria Barbara, qui possédait à son tour plus que douze instruments à clavier, clavecins et fort probablement certains pianofortes. Beaucoup des sonates de Scarlatti écrites dans cette période, nous font songer à un instrument ayant des capacités différentes de celles d'un clavecin. « Il y a peu de raisons de penser que Scarlatti ait aucunement été tenté de renoncer au clavecin au profit du pianoforte. La plupart de ses dernières sonates avaient une étendue qui outrepassait celle des pianofortes de la reine. »^{317 9}

« [...] Dans les deux premiers volumes des manuscrits de la reine, on trouve un certain nombre de pièces, en particulier les huit premières sonates de Venise, qui sont très différentes de caractère de ce que Scarlatti a coutume d'écrire pour clavecin. Les basses n'ont pas cette vivacité et cette couleur auxquelles il nous a habitués. Au clavecin, elles paraissent inertes et dépourvues d'harmoniques, comme un continuo sans réalisation. J'ai songé que ces sonates pouvaient constituer des tentatives d'écriture pour le piano. »^{318 0}

Certaines sonates de Scarlatti reflètent son souci de tendre vers une nouvelle conception de la forme et de la technique. L'analyse de certains traits caractéristiques de son écriture nous démontre que le compositeur était à la recherche d'un élargissement du langage et des formes d'expression. L'œuvre de Scarlatti suggère une nouvelle technique, mais

^{315 7} BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 200.

^{316 8} *Ibid.*, p. 200.

^{317 9} KIRKPATRIK, *op. cit.*, p. 210.

^{318 0} *Ibid.*, p. 211.

aussi un autre état d'esprit, à une époque transitoire dans l'histoire des instruments à clavier. Personne n'a la certitude absolue de savoir si Scarlatti a écrit exclusivement pour clavecin ou pour le pianoforte ou bien pour les deux. Mais, là encore, en nous appuyant sur l'étude analytique de son œuvre, nous nous rendons compte des nombreuses innovations introduites dans ses sonates : une nouvelle forme et un traitement modulateur extrêmement original vont imposer à l'interprète un nouveau rapport à la sonorité, aux dynamiques et aux changements de couleurs, rapport dont le piano peut rendre compte avec une grande efficacité :

« Les sonates de Scarlatti ne paraissent pas exiger un clavecin avec une grande diversité de jeux ; l'écriture elle-même en est trop colorée. Il semble plutôt qu'il faille un instrument relativement simple, mais qui donne pourtant l'impression d'une grande variété sonore. [...] J'ai toujours eu l'impression que les sonates de Scarlatti demandaient un clavecin à l'aigu plein et puissant, aux basses sonores, mais qui reste capable d'une grande délicatesse. »³¹⁹ ¹ Ainsi, nous pouvons nous demander si le piano ne ressemble pas à cet instrument à l'aigu plein et aux basses sonores, capable d'une grande délicatesse ! Pour revenir à la question des liens entre écriture et technique, il semble que certaines œuvres baroques aient déjà proposé une technique qui dépasse la technique habituelle de clavecin, pour en promouvoir une autre, qui paraît beaucoup moins conventionnelle. Les diverses implications de l'écriture montrent à quel point les sonates de Scarlatti sont en avance par rapport à ce qui était normalement conçu à l'époque pour les instruments à clavier : les notes répétées, les octaves brisées ou successives, les mouvements contraires, les grands traits arpégés, les grands déplacements, la succession de tierces et de sixtes, l'emploi fréquent des accords, le croisement des mains, etc.



Exemple n°5 : Scarlatti, Sonate K.519 ³²⁰ ² : Octaves successives.



Exemple n°6 : Scarlatti, Sonate K.492 ³²¹ ³ : Grands déplacements.

³¹⁹ ¹ KIRKPATRIK, *op. cit.*, p. 204.

³²⁰ ² SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 106-109.

³²¹ ³ SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates*, Vol. 2, *op. cit.*, p.78-81.



Exemple n°7 : Scarlatti, Sonate K. 461³²² 4 : Les mouvements contraires

Dans les sonates de Scarlatti, certains traits semblent ainsi à l'évidence appeler l'instrument moderne. Dans le cas de Rameau, certains éléments d'écriture peuvent nous réserver, moins directement peut-être, certaines surprises : les *Suites*, conçues exclusivement pour le clavecin, nous font parfois songer à la sonorité douce et ronde d'un pianoforte, par exemple la *Suite en ré* (1724).

Dans le cas de Bach, dont l'écriture et le traitement de la forme semblent extrêmement conventionnels, contrairement à ceux de Scarlatti, nous nous trouvons face à un potentiel expressif tel qu'il nous transporte, en matière d'interprétation, dans une dimension presque intemporelle, qui dépasse les limites traditionnelles de l'époque.

Badura-Skoda, en s'appuyant sur une étude de la structure interne des œuvres de Bach, trouve que certains aspects de son écriture sont mieux révélés sur le piano moderne que sur un clavecin ou un clavicorde : « [...] Sa musique contient souvent des accents impliqués par la structure interne mais que le clavecin ne peut que « suggérer », non jouer. Au piano moderne, on peut les faire ressortir encore mieux qu'au pianoforte ou au clavicorde. Un exemple typique de cette accentuation intrinsèque est le sujet de la fugue en *la* majeur du *Clavier bien tempéré* I. La première note, suivie d'un silence, est, en termes purement structurels, une sorte d'explosion. Elle doit projeter son énergie à travers le silence jusqu'au triolet qui lui succède. Tout instrumentiste à cordes jouerait cette première note *marcato*. »³²³ 5



Exemple n°8 : J.S.Bach, Fugue XIX en la majeur, Livre I³²⁴ 6 :

Certaines œuvres baroques offrent donc des pistes conduisant, dans l'interprétation, à un instrument d'une capacité technique, expressive et sonore autre. L'œuvre présente parfois des caractéristiques qui ne se bornent pas à un seul instrument ou à une seule conception technique. À travers la lecture de l'œuvre, nous constatons que certains éléments de l'écriture relèvent de procédés dépassant parfois le strict cadre de l'instrument du XVIII^e siècle. Dans le dernier exemple choisi par Badura-Skoda, le piano semble pouvoir conserver le potentiel énergétique de la première note car il est capable de lui donner son

³²² 4 *Ibid.*, p.60-63.

³²³ 5 BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 207.

³²⁴ 6 BACH, J.S., *Le Clavier bien tempéré BWV 846-869, premier livre*, p.90-93.

intensité sonore avec un enfoncement maîtrisé de la touche sans l'attaquer, ce qu'un clavecin ancien ne peut pas réaliser.

Par ailleurs, Badura-Skoda souligne un autre avantage du piano dans l'exécution des œuvres baroques : « D'un certain point de vue, on peut même considérer comme un avantage du piano moderne son manque relatif d'harmoniques joint à sa capacité de différenciation dynamique. Dans certaines pièces polyphoniques, une exécution plastique faisant bien ressortir entrées fuguées, imitations et strettas sera plus aisée à obtenir au piano moderne qu'au clavecin. La possibilité de différencier l'intensité de plusieurs voix jouées simultanément permet de légères différences de timbre (plus fort = plus clair, plus doux = plus sombre), impossibles à atteindre sur d'autres instruments à clavier, sauf peut être à l'orgue. »^{325 7}

Souvent, les pianistes essayent d'adapter le piano aux exigences de l'œuvre baroque alors que, dans certains cas, l'œuvre elle-même semble correspondre aux spécificités du piano, sur le plan technique et expressif. À ce propos Glenn Gould constate que :

« [...] On peut porter au crédit de l'instrument à clavier moderne le fait que son potentiel sonore – sa faculté de produire un legato soyeux et flatteur – puisse être aussi bien réduit qu'exploité, qu'on puisse en user comme en abuser. »^{326 8}

La question du choix de l'instrument, semble ainsi céder la place à une étude approfondie des caractères expressifs de l'œuvre et des choix qu'elle peut offrir indépendamment des critères purement historiques.

Si l'œuvre ancienne survit toujours avec un tel rayonnement c'est parce que ses éléments fondateurs portaient en eux les germes d'une nouveauté dépassant une époque déterminée. Le piano semble, en quelque sorte, concrétiser cette nouveauté en répondant aux exigences techniques, stylistiques et sonores de nombreuses œuvres baroques, dans le cadre de l'actualité musicale.

Les études consacrées aux œuvres baroques, nous ont proposé non seulement des idées sur la forme, l'esthétique, l'historique et les caractéristiques de ces œuvres à leur époque, mais elles nous ont également éclairé sur la modernité de ces œuvres et sur leur ouverture à différentes possibilités d'interprétation et de conception.

Finalement, il nous semble que les œuvres baroques ont participé au développement de la technique du clavier et qu'elles ont permis au piano lui-même d'exploiter ses propres possibilités. Il n'existe pas véritablement, à notre sens, de contradiction entre l'écriture baroque et les capacités de l'instrument moderne : c'est une raison de plus pour que le piano continue à exécuter ce répertoire. Chercher la nouveauté et la modernité dans les pages de ce grand répertoire est une démarche nécessaire et vitale pour qu'il demeure toujours vivant et parlant à notre époque.

3.5 Processus d'abstraction.

« La langue musicale, à mesure qu'elle élève le ton, devient plus hermétique, sans doute, mais elle garde pour les initiés toute sa clarté émotive. »^{327 9}

^{325 7} BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 206.

^{326 8} Cité in : Glenn Gould, *Le dernier puritain, Écrits réunis, traduits et présentés par MONSAINGEON, Bruno, Paris, Fayard, 1983, p. 134.*

^{327 9} LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, Paris, Gallimard, 1986, p. 14.*

Pour interpréter les œuvres anciennes, certains pianistes ont adopté une démarche qui consiste à abstraire l'œuvre de sa condition sonore. Cela suppose de considérer l'œuvre en tant qu'entité indépendante d'un intermédiaire instrumental précis. Cette démarche a donné, d'une part, au piano un rôle naturel pour l'interprétation de ces œuvres et, d'autre part, elle a permis à beaucoup de pianistes de se libérer d'un poids « historique », pour donner à l'idée propre de l'œuvre l'importance capitale. Cette approche fait de la musique un objet intellectuel et esthétique séparé de l'instrument. Ce dernier reste alors un intermédiaire secondaire dans le processus de la transmission de l'idée musicale. L'œuvre peut être interprétée, sur un clavecin, un clavicorde, un pianoforte ou un piano sans que cela modifie son sens, et le choix d'un instrument s'effectue parmi beaucoup d'autres possibilités. L'essentiel de cette démarche, consiste donc à cerner en premier lieu le discours musical du compositeur et à vouloir pénétrer l'essence de sa pensée. Mais au-delà, il s'agit de rechercher une sorte de fusion avec cette pensée, en créant en quelque sorte une matière sonore appropriée à cette fusion : cette matière sonore est plus le résultat d'une compréhension personnelle que le résultat d'un conditionnement par le mécanisme d'un instrument. Cela confère au travail technique effectué sur la réalisation sonore et expressive de l'œuvre une dimension qui dépasse la simple restitution littérale.

La musique n'est pas seulement un art immatériel ; elle est aussi un langage qui se suffit à soi-même. Le fait de séparer l'idée musicale de sa substance sonore peut, dans le cas d'œuvres purement instrumentales, apporter un éclairage nouveau sur cette idée. Sans nous détourner du réel, l'abstraction peut rendre possible une traduction inédite, dense et libre de l'œuvre. Cette liberté, cependant, reste le fruit d'une assimilation profonde des éléments essentiels constituant l'œuvre.

Pour certains pianistes, ce type d'abstraction, surtout dans le répertoire ancien, semble nécessaire, voire vitale : plus l'œuvre est lointaine, plus le fossé qui nous sépare d'une musique ressortissant à un contexte spirituel, historique et sonore différent est grande et plus la concrétisation de certains de ses aspects semble difficile. Dans ce cas là, l'abstraction s'impose à nous qui cherchons à imaginer et cultiver une vision musicale qui soit le résultat de l'interaction entre le réel (le texte) et l'hypothèse (la réalisation), à travers une démarche intellectuelle complexe : cette démarche cherche à rendre l'œuvre dans sa vérité, non pas historique, mais intemporelle.

Ici, la question de l'authenticité, va se poser autrement. L'authenticité n'est plus seulement la conséquence de la recherche de conditions historiques ou d'éléments appartenant au passé, pour essayer de les restituer le mieux possible sur un instrument actuel. Elle résulte, plutôt, d'une méditation sur ce rapport non-conventionnel entre une idée musicale appartenant à une époque et son existence dans un univers détaché de cette appartenance. Cette authenticité semble être la plus représentative d'une alliance du savoir avec la contemplation personnelle du sens de l'œuvre. Nous pouvons le constater chez les pianistes les plus concernés par cette démarche : ils sont armés sur le plan historique, mais il semble que cette connaissance approfondie du répertoire baroque ait poussé certains d'entre eux à aller au-delà du concret : l'œuvre n'est pas considérée comme venant de nulle part, mais plutôt interprétée comme si elle existait pour la première fois dans le présent.

Ceci nous renvoie à la redoutable question du subjectivisme dans l'art : l'abstraction est une forme de subjectivité, car il s'agit de sortir l'idée de son contexte historique pour l'implanter ailleurs, dans le terrain propre de l'interprète, qui la nourrit de ses propres conclusions sur l'identité, la représentation et la réalité de l'œuvre.

Cela constitue-t-il une dérive ? Cela signifie-t-il que l'on détourne la réalité au profit d'une volonté personnelle ? Cette démarche d'abstraction est-elle un acte de trahison ?

Certains peuvent le penser. Mais le retour à l'Original est-il suffisant, ou même possible, quand la réflexion humaine, aux plans musical, psychologique, analytique, est parvenue à un tel point de complexité ? Ne sommes-nous pas constamment affrontés à ce subjectivisme fatal, conditionnés par tout ce que l'expérience humaine, à travers les siècles, a introduit à la fois dans notre conscience et notre inconscient ? Ne nous faut-il pas accepter que notre vision de l'histoire soit modifiée à travers cette démarche, en ce sens que chaque interprète peut créer sa propre histoire ? Cela est-il inauthentique ? La question est celle de la réalité de l'œuvre, recherchée par un interprète...

« Dira-t-on, se référant à la pensée originale de l'auteur, que la réalité musicale réside dans le corps sonore de l'œuvre tel que Bach l'a entendu résonner en lui lorsqu'il traçait des notes sur le papier ? Mais Bach n'est plus, il faudrait donc admettre que cette réalité tant recherchée a disparu avec lui et que le Prélude en ut n'existe pas en dépit des apparences [...]. Reste encore une solution pourtant ; l'œuvre est en nous, elle est constituée par les sons que nous percevons au moment de l'exécution. Le principe de l'identité perd ses droits dans le domaine de la musique, l'œuvre n'ayant aucune réalité objective ; elle n'existe pas en dehors de son exécution et son texte n'est qu'une virtualité. »³²⁸ 0

Dans sa recherche de la réalité de l'œuvre – réalité toujours relative malgré tout – l'interprète passe par deux étapes. Une étape objective, au cours de laquelle il est confronté à un texte lui fournissant des informations sur l'œuvre : écriture, structure, forme *etc.* Dans cette étape intervient le savoir direct : habileté technique, habileté analytique, au service d'une étude anatomique de tous les détails internes au texte, ou bien externes, éclairant sa fonction, son contexte et sa spécificité. En passant par cette étape, l'interprétation se montre soucieuse des différentes données que l'œuvre peut fournir à l'interprète. Cela permet l'exactitude et la clarté avec lesquelles l'œuvre doit être transmise au regard de sa structure, de son style, de son identité matérielle. Mais pour aller au-delà de l'aspect anatomique, il faut chercher entre les lignes ou chercher ce qui habite ces lignes : chaque interprète voit cet espace d'entre les lignes d'une manière différente, unique même. Sorti du domaine de la matière, il va aller vers quelque chose de moins palpable, qui émane du texte mais lui donne sa dimension éthérée, sublime. Ici, l'abstraction joue son rôle. Ici, la subjectivité intervient pour donner à l'interprète sans qui, l'œuvre n'existe pas, le rôle primordial en tant que ré-créateur de l'œuvre, dans une démarche de sublimation de la matière première, pour la rendre à l'image d'un traitement propre à son imagination, à son vécu et à son raisonnement. Mais cette deuxième étape ne peut pas, ne doit pas exister sans la première, car l'on risquerait alors de tomber dans une sorte de banalisation qui nous éloignerait de la réalité recherchée. Le travail d'un interprète semble s'articuler autour de cette dualité, le concret et l'inconcret, la matérialité et l'esprit, la conscience et l'inconscient. Faute de cette approche duelle, l'œuvre ne peut pas être révélée.

Citons à nouveau Boris De Schloezer, au sujet du langage : « Il y a lieu évidemment de distinguer entre la parole qui n'a d'autre fonction que de renseigner, d'expliquer, celle que Mallarmé appelait « reportage », et le langage auquel nous reconnaissons une certaine valeur propre, une valeur dite esthétique. »³²⁹ 1

Puis, concernant la musique : « La musique se fait transparente, elle est à la fois matière et esprit pour celui qui la comprend. Mais qu'est ce que « comprendre » la musique ?

³²⁸ 0 DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J.S.Bach*, Paris, Gallimard, 1947, p. 18-19.

³²⁹ 1 DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J.S.Bach*, op. cit., p. 24.

Comme il ne s'agit pas de saisir à travers tel système de sons quelque chose qui serait autre chose que les sons, comprendre une œuvre musicale consiste en une certaine façon de l'appréhender en elle-même. »^{330 2}

Pour revenir à des expériences musicales concrètes nous nous demandons : y a-t-il de plus significatif de cette démarche que l'interprétation du *Clavier bien tempéré* par Fischer qui pensait que « l'art est un reflet dématérialisé de la vie »^{331 3} ?

Qu'y a-t-il de plus abstrait que Les *Variations Goldberg* ou *L'Art de la Fugue* jouées par Glenn Gould ? Ou même qu'y a-t-il de plus abstrait que *L'Art de la Fugue* ?

Glenn Gould fut l'un des rares pianistes à adopter cette approche librement et sans scrupules : le piano pour Glenn Gould n'était en réalité que le simple intermédiaire d'une pensée musicale extrêmement abstraite.

« Le piano n'est pas un instrument que j'affectionne particulièrement en tant que tel. J'en ai toujours joué et il me fournit le meilleur véhicule pour exprimer mes idées parce qu'il est extrêmement commode. C'est le seul instrument, à part l'orgue, qui permette de simuler plus ou moins des effets orchestraux. »^{332 4}

Ou encore : « Lorsque je veux faire ressortir un dessin structurel qui est bien ancré dans mon esprit, je fais tout pour que rien de spécifiquement pianistique ne vienne s'y insérer [...]. J'ai toujours essayé, en tout cas dès que je suis sorti de ma période d'adolescence, d'écarter l'idée que la musique que je jouais était une musique faite en soi pour le clavier, et de lui donner plutôt une sonorité de type orchestral ou de quatuor. Cette manière de procéder suppose en général l'élaboration et l'application d'un système de phrasé qui pourrait convenir au violon ou au violoncelle. »^{333 5}

En le libérant de l'intermédiaire sonore, le travail d'abstraction que Gould a effectué sur les lignes musicales et le traitement des voix fait penser aux travaux de Paul Klee sur la ligne plastique et son identité. Le nouveau traitement de la ligne (élément de base) est devenu, dans le processus d'abstraction, source de nouveauté, agent d'une exploration poussée de la technique pianistique. Gould met à jour, à partir de la ligne, une multitude de possibilités techniques et expressives :

« Pour Glenn Gould, il existe une multiplicité de versions possibles et également sublimes de la même œuvre. On ne peut donc juger ni élaborer une interprétation d'après les canons d'une tradition ou de l'esprit d'une époque donnée # qui aboutiraient à un conformisme total # mais d'après sa seule cohérence interne. La distinction entre création et interprétation tend à disparaître lorsqu'on entend Gould, car il invente quelque chose qui n'avait même pas touché notre imagination. En ce sens, Glenn Gould est le premier interprète non figuratif : une fois qu'il a saisi l'œuvre dans sa structure, il peut se permettre de la traiter à la manière du cinéaste, adaptant un livre pour le cinéma, ou du peintre, transposant

^{330 2} *Ibid.*, p. 26.

^{331 3} FISCHER, Edwin, *op.cit.*, p. 56.

^{332 4} Cité in : *Piano*, n°30, sept/oct, 2002, p. 31-32.

^{333 5} Cité in : MONSAINGEON, Bruno, *op. cit.*, p. 101.

la réalité de son modèle sur cette autre réalité qu'est sa toile ; l'œuvre pose pour lui. »³³⁴ 6

Dans le cas de Gould, l'authenticité se définit autrement : authenticité est originalité, tentative de recréer l'œuvre comme si l'interprète venait de la composer : « Qu'est ce que l'œuvre en dehors de l'exécution ? Consacrée par le succès, cette nouvelle interprétation aura certainement des imitateurs, elle instaura une nouvelle tradition et sera dite « authentique » jusqu'à ce qu'un plus audacieux en établisse une autre. »³³⁵ 7

Finalement, une telle démarche se montre non seulement représentative d'une profonde compréhension de l'œuvre mais aussi profondément authentique : authentique parce qu'elle est moderne, parce qu'elle fait vivre l'œuvre dans la splendeur qui lui confèrent compositeur et interprète, parce qu'elle témoigne d'un engagement qui va au-delà des ordres établis. Là est l'exigence de chaque œuvre, là est le rôle de chaque interprète : aller au fond, chercher à l'intérieur et faire parler, l'instrument au nom de la musique.

Le piano est capable d'assumer ce rôle de transmission de l'œuvre avec tout son relief. Mais cela dépend de l'interprète, de sa volonté de rendre l'œuvre parlante, expressive. Cela dépend d'une démarche qui vise, à la base, une libération et un prolongement du chemin vers d'autres horizons, vers l'avenir, qui atteigne en permanence à une forme d'authenticité qui ne soit pas figée, mais au contraire, renouvelée, vivante et vraie.

4. Le piano, changement de statut.

Nous avons retracé, dans le chapitre précédent, le développement du processus de modernisation de la pensée musicale pendant le début du XX^e siècle. Rappelons-le, ce processus n'est pas propre à notre époque : dans chaque période de l'histoire il y a eu des tournants, moments pendant lesquels la musique se transformait, en réponse à des exigences vitales. Cette modernisation déplace les centres d'intérêt vers certains aspects plus que d'autres. Elle rend obsolètes certains emplois, certains outils et certaines idées en leur substituant de nouveaux éléments caractéristiques de cette transformation. Mais le processus de modernisation est aussi intimement liée au recule que l'on prend par rapport au passé, par rapport à une tradition, qui permet de comprendre et d'assimiler l'origine et la genèse de toute nouveauté. En réalité, c'est seulement à travers le passé que nous pouvons analyser toute pratique et tout phénomène actuels. Ainsi, le mouvement de retour à la musique ancienne, par exemple, n'est qu'une des nombreuses manifestations de la modernité : le retour aux sources était un besoin, à un moment où la recherche de l'originalité, de l'objectivité, de l'exactitude, étaient à l'ordre du jour. Le recul pris par rapport au passé a permis, au début du XX^e siècle, de sortir le répertoire baroque de l'oubli, mais également du cadre d'une tradition « démodée ».

Après 1950, on ne peut plus aborder ce répertoire comme dans les années trente : l'approche musicale de l'œuvre et le rapport à l'histoire avaient trop changé pendant une vingtaine d'années. Pour l'interprète, aborder une oeuvre musicale comme à l'époque post-romantique aurait été de même nature que, pour un compositeur, écrire à la façon classique. La modernisation n'est alors plus un choix, mais une obligation. Même si certains de ses

³³⁴ 6 Cité in : MONSAINGEON, Bruno, *op. cit.*, p. 13.

³³⁵ 7 DE SCHLOEZER, Boris, *op. cit.*, p. 20.

éléments nous semblent incompréhensibles, ou parfois inaccessibles, nous ne pouvons ni la négliger, ni nous soustraire à son influence.

Dans le domaine pianistique, c'est le rapport à l'instrument et à son répertoire qui a changé. Tous les grands pianistes, et même les élèves, ont suivi cette dynamique et l'ont intégrée progressivement, sinon toujours par préférence, au moins comme une manifestation d'évidence.

Le pianiste de la fin du XX^e siècle a eu la chance de pouvoir accéder beaucoup plus aisément qu'un pianiste du début du siècle, aux instruments à clavier ancien, et à de nombreux enregistrements. Les recherches musicologiques et les expériences pratiques portant sur la structuration d'une nouvelle idée de l'interprétation musicale ont cristallisé les démarches de la génération actuelle en permettant l'émergence de nouvelles formes d'expression, à travers un « autre » rapport avec l'instrument. Cela ne signifie pas que les interprétations actuelles soient meilleures ou, au contraire, que les précédentes soient plus convaincantes : il y a, simplement des manifestations palpables, flagrantes, significatives de ce processus de modernisation, traduisant la naissance d'une nouvelle approche, propre à notre époque.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, il était courant et normal de considérer le piano comme un instrument supérieur à tous les instruments à clavier qui l'avaient précédé. On voyait dans le piano un instrument complet, doté d'une grande puissance et de capacités expressives et techniques extraordinaires lui permettant de rendre justice à tous les styles musicaux. Cela n'est sans doute pas faux, sauf si nous nous posons la question épineuse du style qui a pris, une si grande importance.

« Le piano est mon instrument préféré, parce qu'il est un tout », écrit le grand pianiste Anton Rubinstein (1829-1894) dans son Recueil de pensées publié en 1896. Il ajoute : « Les autres instruments – et la voix ne constitue pas une exception – ne représentent musicalement qu'une moitié. »

Cette réflexion peut choquer aujourd'hui. Pourtant elle nous semble naturelle, venant d'un pianiste qui baignait dans l'univers romantique et dont l'expérience et le vécu découlaient directement de cet univers. L'époque de Rubinstein était celle du piano triomphant avec des œuvres d'une écriture extrêmement élaborée aux plans technique et expressif. Les quatre *Ballades* de Chopin, la *Fantaisie* op.17 de Schumann, les deux Concertos de Brahms, les *Études d'exécution transcendante*, et la *Sonate en si* de Liszt ont fait du piano l'instrument « fétiche » de l'époque. Cette idée dominante du piano, pendant si longtemps, tenait à plusieurs raisons : d'une part, il était le seul instrument à clavier subsistant, et un large répertoire, une littérature spécifique lui était destinés. D'autre part, les travaux musicologiques, bien qu'initiés au début du XIX^e siècle, n'étaient pas encore affirmés comme ce fut le cas dans la deuxième moitié du XX^e. La connaissance approfondie des instruments d'époque n'occupait pas les esprits et la question de la « fidélité » au texte et aux intentions du compositeur n'était pas, comme aujourd'hui, au centre des débats.

Vers les années 1950, on constate un changement radical du rapport établi entre le pianiste et texte interprété, le regard porté sur le piano commence à changer. Les instruments anciens revoient le jour grâce à la mobilisation des « pionniers ». Les néo-classiques ont redonné sa gloire au clavecin avec quelques œuvres. La pratique des instruments anciens est sortie du cadre privé et de l'amateurisme pour converger avec les idées de retour aux sources et les efforts des musiciens penchés sur le répertoire ancien. Cette pratique devient alors publique et la connaissance que l'on en a s'élargit. Le jeu sur

les instruments anciens commence à gagner le public en favorisant un goût nouveau pour les sonorités anciennes : le piano n'est plus l'unique instrument choisi pour toute sorte de répertoire. Il n'est plus le seul instrument à clavier existant ; il entre lui-même en rivalité avec les instruments anciens ressuscités ou copiés en nombre. L'idée de considérer le piano comme un « instrument supérieur » n'est plus de mise et elle a été amendée au fil du temps.

Mais vers les années 1970, nous nous trouvons devant un autre positionnement : il s'agit de censurer le jeu au piano pour toute interprétation des œuvres anciennes, considérant l'instrument comme peu fiable pour rendre au répertoire ancien son authenticité.

Entre la fin du XIX^e et la fin du XX^e siècle, l'on est passé d'un extrême à un autre: situation peu confortable pour un musicien. Il fallait imaginer force arguments et alibis pour justifier telle ou telle pratique, sur un tel ou tel instrument. Entre temps, les pianistes n'ont cependant pas cessé de donner ce répertoire en concert ou à l'enregistrement, lui conservant toujours leur attachement.

Durant ce XX^e siècle, nous pouvons donc distinguer deux manières pianistiques complètement différentes d'aborder le texte musical, entre autres le texte baroque : une manière romantique ou post-romantique, issue de la tradition du XIX^e siècle et perpétuée dans la pratique jusqu'aux années 1950. Elle se caractérise essentiellement par la mise en avant de l'expression personnelle des émotions et des états d'âme. Extrêmement influencée par le subjectivisme et l'esprit des œuvres romantiques, elle privilégie les grandes masses sonores, la puissance du jeu et de nombreux aspects de la virtuosité. La période allant de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années trente fut la continuation de l'âge d'or du piano, quand l'instrument était le roi des scènes, et le pianiste l'incarnation même de la puissance et de la force de son instrument, et de son répertoire. Beaucoup de fameux pianistes de notre époque s'inscrivent dans cette lignée : Arthur Rubinstein, Horowitz, Serkin.

Une deuxième manière de concevoir le rapport avec le texte musical commence à voir le jour dans les années cinquante en mettant l'accent sur le respect du texte et sur la fidélité aux intentions du compositeur. Plus objective, fondée sur une grande économie de l'expression, elle neutralise en quelque sorte, l'image de l'interprète exalté, pour le considérer comme un intermédiaire entre la volonté du compositeur et le public. Adopter cette approche était, à la fois, l'expression d'une certaine irritation face aux excès sentimentaux des romantiques, et la manifestation d'une modernité perceptible dans la composition et, plus généralement, dans un nouveau comportement musical. Igor Stravinski affirme que la musique est « Impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique »^{336 8}. Cette réflexion est absolument moderne : elle considère que la *raison d'être* de la musique ne réside pas dans sa faculté à exprimer une émotion. Cette phrase peut traduire une vision intimement liée à la modification du rapport établi avec la musique, avec l'art en général.

Par ailleurs, l'effervescence des travaux musicologiques et l'intérêt porté à la question du style et du discours musical ont certainement contribué à une prise de recul de la part des pianistes, qui désormais vont regarder l'interprétation comme l'expression d'un esprit collectif, d'une époque, d'un style et non plus seulement comme une expression personnelle. Cette deuxième manière se répandit progressivement et elle fut adoptée par une grande partie des pianistes, sans exclusivité cependant ; les deux manières n'ont pas cessé pas de coexister, même si la première suscitait des réserves étant considérée comme « démodée ». Choisir entre les deux, dépend en premier lieu du répertoire interprété. À la

^{336 8} STRAVINSKI, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1962. p.63.

lumière des travaux récents consacrés aux caractéristiques des styles baroque, classique, et moderne, la deuxième manière se prête mieux, semble-t-il, à l'exécution de ce type d'œuvres. Pour le répertoire romantique ou post-romantique, la première manière semble plus efficace, au vu des exigences de ce genre de musique.

Ce qui a changé à notre sens de façon irréversible, c'est que l'approche pianistique est aujourd'hui conditionnée par les acquis musicologiques et par la réflexion sur les aspects historiques, stylistiques et esthétiques de l'œuvre interprétée. Si la modernisation de l'approche pianistique fut une réaction contre la systématisation du goût romantique, elle n'induit cependant pas le reniement de l'expression ou du sentiment. Elle se traduit plutôt par le souci de rendre à chaque œuvre son identité propre, sa spécificité, excluant toute approche trop globale.

Notre distinction nette entre deux manières différentes d'aborder le texte musical ne porte aucun jugement de valeur. Il s'agit tout simplement d'éclairer les modifications intervenues dans le domaine pianistique pendant le XX^e siècle. Il serait arbitraire, injustement discriminatoire, de prétendre que les interprétations du début de siècle sont moins fiables stylistiquement ou esthétiquement. Il serait encore plus grave de dire qu'un interprète du XXI^e siècle est beaucoup plus conscient des enjeux de son art, sous prétexte qu'il a accès, aux documents, aux traités et aux recherches poussées de ces dernières décennies. L'approche musicale des pianistes issus du romantisme ne consiste pas toujours et uniquement à donner libre cours à ses émotions. Elle peut véhiculer aussi une compréhension personnelle de l'œuvre, une assimilation de ses particularités, tout en s'inscrivant dans une lignée, dans une tradition. Il ne faut pas oublier non plus que les interprètes de la fin XIX^e siècle demeurent des références pour chaque pianiste moderne, sources inépuisables d'imagination, de force et de maîtrise. Cortot, Fischer, Rubinstein, furent les premiers à donner des leçons de style et d'interprétation.

Finalement, qu'est-ce que donc une grande interprétation? Indépendamment de toute autre considération, ce serait pour nous, celle qui reconnaît et respecte les objectifs musicaux de l'œuvre, le grand interprète étant celui qui porte un regard novateur sur l'œuvre en rapport avec son époque : en ce sens, l'interprétation que donna Edwin Fischer du *Clavier bien tempéré* dans les années trente est aussi moderne, que celle du *Concerto italien* par Alexandre Tharaud en 2005.

Aucun type d'interprétation n'est *a priori* plus correct ou authentique qu'un autre. Le jugement que nous portons sur une interprétation, en général et dans le cadre de la musique ancienne en particulier, dépend de plusieurs facteurs : la philosophie de l'interprète, ses références pédagogiques et esthétiques, son parcours, son appartenance géographique. Mais il dépend également de la force intellectuelle et émotionnelle que son interprétation dégage pour l'auditeur de son époque. Qu'elle soit historique, moderne, romantique, une grande interprétation a un seul objectif : toucher, convaincre.

Si nous nous sommes intéressée à l'évolution de la démarche pianistique au cours du XX^e siècle, c'est pour souligner la vitalité avec laquelle les pianistes ont agi et agissent au moment présent. Cette vitalité a contribué à une mutation qui a engendré le renouvellement de l'interprétation en adéquation à celui de la pensée musicale en général. Dans les répertoires anciens baroque et classique, les pianistes ont fait preuve de ce dynamisme et ont réhabilité le répertoire en libérant le texte ancien de tout empreinte étranger à lui.

En réalité, la volonté un temps exprimée de bannir le piano des exécutions d'œuvres anciennes n'a pas porté ses fruits : le répertoire ancien semble représenter pour tout pianiste

actuel un défi et une preuve de modernité. Cela n'a fait qu'augmenter son enthousiasme et sa curiosité. Les pianistes sont de plus en plus convaincus de leur capacité à interpréter ce répertoire passionnant, ils ont de plus en plus la volonté de prouver qu'au piano, une œuvre baroque peut être transmise dans tout son éclat et révéler une large part de sa vérité.

5. Éléments d'analyse du conflit.

Après d'avoir étudié les raisons qui font du piano un instrument capable de réaliser les œuvres baroques, nous souhaitons revenir aux éléments constituant les points du débat autour de la légitimité de la position pianistique dans ce domaine. Il nous semble qu'il existe des aspects pratiques, sonores, sociaux, liés à la question de savoir si le piano est vraiment capable de servir l'interprétation de ces œuvres. Les facultés sonores, mécaniques, expressives du piano sont très différentes de celles d'un clavecin ou d'un clavicorde. Ces différences constituent-elles des éléments susceptibles d'alimenter un conflit ? Sont-elles suffisantes pour justifier l'exclusion du piano, s'agissant du domaine baroque ? Nous allons essayer de répondre à ces questions dans les pages suivantes.

5.1 La popularité du piano dans l'exécution des œuvres baroques.

Les interprétations pianistiques de certaines œuvres, restent ancrées dans la mémoire collective. Fischer, Richter, Gould, Meyer, Haskil et d'autres, font partie des interprètes qui ont participé à donner « goût » au répertoire baroque. Ils ont même développé ce goût, en donnant des versions différentes de la même œuvre, comme Glenn Gould ou Rosalyn Tureck. L'esprit « expérimental » avec lequel les grands pianistes de notre époque ont abordé la musique baroque, a fait que ce répertoire a gagné une grande vitalité. Les interprétations pianistiques n'appartiennent pas peut-être à une idée formalisée de la définition du « goût » pour la musique baroque. En revanche, elles ont apporté une multitude de visions, ce qui fait que cette musique nous parle toujours et nous suggère en permanence une liberté qui est le fondement même de l'esprit baroque.

Par ailleurs, répétons –le, pour l'auditeur moderne, la sonorité du piano et la vision pianistique ont joué sur le plan psychologique un rôle foncièrement important dans l'acceptation et la compréhension de l'œuvre baroque. La volonté de supprimer cette influence semble impossible, malgré la présence des versions extrêmement intéressantes sur les instruments d'époque.

D'un point de vue sociale, il faut dire que le piano participe socialement à la diffusion de ce répertoire : en dehors des grandes salles de concert et en dehors des milieux spécialisés, le piano reste l'instrument social par excellence. On peut donc penser que censurer le piano, par prétextes « historiques » semble avoir plus d'inconvénients que d'avantages car cela prive l'auditeur et le musicien actuel d'avoir un rapport simple et pratique avec un répertoire qui lui tient à cœur.

5.2 La sonorité.

Il est vrai que J.S. Bach a écrit son *Concerto italien* pour le clavecin. Mais pouvons-nous réduire cette œuvre « concertante » seulement à son aspect sonore ? Plus généralement, faut-il systématiquement réduire l'œuvre à un aspect purement sonore ?

Bach fut l'un des plus grands transpositeurs de tous les temps. Il n'a pas cessé, durant toute sa vie, de transcrire et d'arranger des œuvres de Vivaldi, de Telemann, de Marcello, passant d'un instrument à un autre en explorant des aspects sonores très variés de l'œuvre.

Il a ainsi transcrit beaucoup d'œuvres pour violon afin qu'elles soient jouées au luth, au clavecin ou à l'orgue. Peut-être, s'il l'avait connu, aurait-il pensé à transcrire aussi de la musique pour piano...

Dans un entretien réalisé par Terry Snow à l'occasion de la parution d'un enregistrement du *Concerto italien*, (Philips, 475 7760, 1977), Alfred Brendel, déclarait : « [...] Il existe, parmi les compositions de Bach pour clavier, des morceaux d'ensemble, des œuvres orchestrales, des concertos, des arias, parfaitement typiques, et qui se sont trouvés adaptés au clavier aux dépens d'éléments plus individuels de timbre, de déclamation, de dynamique. »

Charles Rosen, de son côté, explique que : « Quand Bach a transcrit son *Concerto pour clavecin en ré mineur* pour chœur et orgue, il n'a essayé ni de préserver certaines des qualités sonores originales ni de donner à cette œuvre un caractère plus adapté au chœur ou à l'orgue. Il s'est contenté de réécrire un ensemble abstrait de tons et de rythmes en l'adaptant à un son différent. »^{337 9}

Cela signifie que la composition musicale à l'époque, en tout cas pour Bach, était en quelque sorte détachée de la réalisation sonore. Badura-Skoda exprime un point de vue très intéressant sur la question. Il constate que : « Une idée musicale ne peut être réalisée en termes de sonorité que par adaptation ou arrangement. »^{338 0}

Cette adaptation, cet arrangement dont parle Badura-Skoda peut être d'ordre instrumental, mais certainement aussi d'ordre interprétatif et cela vaut, à notre sens, pour toute musique. Prenons au hasard d'autres exemples comme *Ma mère l'Oye* de Ravel, *Les tableaux d'une exposition* de Moussorgski, ou les *Notations* de Pierre Boulez : ce sont des œuvres écrites d'abord pour piano, transcrites ensuite pour orchestre. L'exécution par un ensemble d'instruments enlève-t-elle de la valeur de l'idée initiale ? Il est certain que la dimension sonore de l'orchestre change notre perception de l'œuvre, en ce sens qu'elle l'éclaire différemment. Mais, la question de la sonorité est-elle si essentielle à la nature propre de l'œuvre ?

Badura-Skoda explique que : « Pendant des siècles le timbre fut considéré comme d'une importance secondaire, comme un facteur n'ayant que peu de rapports avec la substance de la musique. En ce qui concerne la musique très ancienne, nous ne savons pas si elle était chantée ou jouée sur des instruments, et encore moins, dans ce dernier cas, sur lesquels. »^{339 1}

L'idée de reproduire la sonorité « exacte », la sonorité perdue, semble alors perdre de sa pertinence, car toute œuvre paraît susceptible d'être interprétée sur n'importe quel instrument, à condition que l'on ne trahisse pas l'idée initiale. « Pour interpréter n'importe quelle musique, la musicalité, la compréhension et la mise en forme des structures, un *tempo* à peu près correcte, une articulation et une ornementation adéquates, ou encore une prise en compte du contenu émotionnel et du symbolisme musical, ont plus d'importance que telle ou telle sonorité. »^{340 2}

^{337 9} ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 115.

^{338 0} BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 206.

^{339 1} BADURA-SKODA, *op. cit.*, 206.

^{340 2} *Ibid.*, p. 206.

En ce qui concerne le piano, les résultats sonores qu'il peut obtenir dans l'exécution des œuvres de Bach semblent bien répondre en grand partie à un idéal rapprochant ces œuvres de leur fonction d'origine : c'est l'hypothèse que Gould semble soutenir :

« On peut porter au crédit de l'instrument à clavier moderne le fait que son potentiel sonore # sa faculté de produire un legato soyeux et flatteur # puisse être aussi bien réduit qu'exploité, qu'on puisse en user comme en abuser. À part un souci d'authenticité d'archives, il n'y a en vérité rien qui empêche le piano contemporain de représenter fidèlement les implications architecturales du style baroque en général et de celui de Bach en particulier. »³⁴¹ 3

Dans les œuvres de dimension orchestrale comme le *Concerto italien* par exemple, le piano montre de grandes dispositions : dans le brillant premier mouvement, la forme du concerto héritée de Vivaldi est clairement identifiable. Dans l'introduction, le piano se prête à rendre avec une grande efficacité le jeu de contrastes voulu par Bach entre l'orchestre supposé et l'instrument solo. Les possibilités sonores du piano soulignent ce contraste, et répondent à une exigence à la fois stylistique et formelle.

En ce qui concerne les œuvres pour clavier solo, comme les *Partitas*, dont chacune consiste en une suite de danses ou les *Variations Goldberg*, dont chacune des trente deux pièces possède une identité propre, au-delà de leur parenté avec la basse de *l'Aria*, les choix sonores sont dictés par l'écriture elle-même, par la signification psychologique et émotionnelle de chacune de ces parties ou de variations. Pour les parties lentes et méditatives, comme *l'Aria* des *Variations*, le piano est parfaitement capable de rendre à chaque ornement, à chaque ligne, la plénitude et l'intensité propres à sa sonorité. Dans les parties plus techniques, évoquant la mécanique du clavecin, la sonorité du piano peut être adaptée, grâce à l'adoption d'une technique spécifique, utilisée, par exemple, par Glenn Gould : il s'agit d'une technique purement digitale, contrastant avec la technique qui fait appel aux avant-bras, aux bars et aux épaules. Cette technique permet (comme nous pouvons l'observer dans les enregistrements des œuvres de Bach par Glenn Gould) de réaliser le jeu « détaché », grâce à une indépendance extrême des doigts et à un jeu clair et précis rappelant le jeu sur clavecin. Gould n'utilise que très peu la pédale, ce qui rend le jeu pianistique encore plus clair et plus distinct. La grande palette sonore que le piano peut obtenir grâce à différentes techniques de jeu, lui permet de répondre largement aux différentes virtualités de cette musique.

Dans la musique de Rameau, l'hypothèse d'une idée musicale indépendante de sa réalisation sonore ne nous paraît pas aussi convaincante. Autant, dans la musique de Bach, l'abstraction semble être presque un élément fondateur de l'idée musicale, autant chez Rameau, la concrétisation des aspects techniques et sonores devient une nécessité. Ses œuvres pour clavecin étaient strictement écrites pour cet instrument, et exploitent tout son potentiel sonore et expressif. Rameau n'a certainement pas songé à un autre instrument et son écriture est clairement destinée au clavecin.

Cela écarte-t-il toute possibilité de jouer au piano ces œuvres pour clavecin ?

Nous pensons que toute œuvre pour clavier est réalisable au piano avec des particularités d'ordre sonore. La sonorité si caractéristique du clavecin français du XVIII^e siècle ne peut certainement pas être produite au piano, auquel le mécanisme des marteaux donne rondeur et vibration du son. Mais le jeu pianistique permet, comme nous l'avons signalé plus haut, de maîtriser et de varier le son selon différentes techniques.

³⁴¹ 3 Cité in : MONSAINGEON, Bruno, Glenn Gould . *Le dernier puritain*, op.cit., p. 134.

Les passages méditatifs que nous pouvons trouver dans la musique de Bach se prêtent assez à un jeu *legato* rappelant l'influence de l'orgue avec sa sonorité somptueuse, celle du clavicorde avec sa sonorité sobre et expressive ou bien celle du pianoforte : ces instruments ont contribué ensemble à construire sa conception globale de l'œuvre pour clavier. En France, ces influences sont considérablement réduites. Le clavecin était roi et presque le seul instrument à clavier, au côté de l'orgue, à l'époque de Rameau. Pour jouer son œuvre, nous nous retrouvons libres de toute influence autre que celle du clavecin.

Il nous semble que deux éléments sont très importants pour une réalisation sonore adéquate à l'œuvre pour clavecin de Rameau : la durée et la clarté de l'attaque. Maîtrisant ces deux éléments, le piano permet de dessiner une ligne mélodique lumineuse et perlée. Il peut également réaliser les ornements de manière naturelle, pour prolonger la note voulue, avec un usage de la pédale réduit au minimum. La technique « perlée » dont nous parlons est d'ailleurs issue de l'école française du clavecin, et s'est perpétuée dans les œuvres postérieures de l'école française, comme *Jeux d'eaux* de Ravel, ou *Jardins sous la pluie*, de Claude Debussy.

Il est bien certain, que nous ne pouvons pas jouer Rameau au clavecin comme au piano, mais il nous semble tout à fait possible de réaliser ses œuvres au piano en préservant l'esprit et les caractéristiques du langage, pour un résultat sonore approchant l'idéal de l'époque. Lorsque Paul Badura-Skoda constate qu'« une idée musicale ne peut-être réalisée en termes de sonorité que par adaptation ou arrangement », cela signifie que des choix doivent être faites pour adapter le texte aux possibilités du piano ou adapter le piano aux particularités du texte.

Alexandre Tharaud éclaire, dans un entretien réalisé par Christian Girardin, à l'occasion de la parution de son disque Rameau, (Harmonia Mundi, HMC 901754, 2001), certains des choix de son interprétation ; en ce qui concerne l'aspect sonore, il déclare : « Je reste profondément attaché aux instruments d'aujourd'hui : le toucher, le son, les dynamiques du Steinway que j'ai choisi pour l'enregistrement sont, paradoxalement, très appropriés à la musique baroque. »

« Les mises en perspective se font par d'autres moyens : les nuances, la différenciation des plans sonores, une palette de couleurs plus large. L'agrément, souvent trop lourd au piano, doit être « sur-allégé », mais doit garder sa cohérence. »

Finalement et indépendamment des différences sonores entre les instruments, l'essentiel reste, à notre sens, de garder la conscience du contenu musical qui guide et projette l'interprétation vers une réalisation sonore adéquate.

L'œuvre elle-même, à travers son écriture, son intensité expressive, ses exigences stylistiques, laisse deviner les moyens techniques nécessaires et guide le pianiste dans la recherche d'une matière sonore appropriée au texte. L'aspect sonore, sur quoi se fonde la polémique autour de l'emploi de l'instrument d'époque, peut, en tout état de cause, varier même sur deux clavecins de fabrications différentes : la sonorité d'un clavecin allemand est tout à fait différente de celle d'un clavecin français ou d'un clavecin flamand. Cela vaut également pour le piano. L'aspect sonore semble avoir beaucoup moins d'importance dans l'interprétation à l'un ou l'autre instrument que la compréhension profonde et l'assimilation de l'idée initiale et de l'esprit de l'œuvre, qui fournissent un ensemble de directives techniques et musicales.

5.3 La qualité des instruments.

Au-delà de la question de savoir si « Un chef d'œuvre intemporel doit être enchaîné à un médium spécifique d'une époque ? »^{342 4}, se pose celle de la qualité des instruments.

Paul Badura-Skoda note que : « Les instruments historiques (ou leur copies) possèdent un avantage décisif sur ceux des époques ultérieures, à condition qu'ils soient de haute qualité et en bon état. »^{343 5}. Il s'arrête sur ce point et fait une remarque intéressante : « Il faut répondre à l'affirmation correcte : " Bach possédait certainement de bons clavecins qui le satisfaisaient pleinement ", par la question suivante : "en possédons-nous d'aussi bons ?" La réponse est "certainement pas". »^{344 6}

En effet, les magnifiques instruments anciens qui se trouvent dans les musées ont parfois subi, au fil du temps, d'importants dégâts par rapport à leur état d'origine, de sorte que nous ne pouvons songer à produire sur ces instruments le son qui leur était propre au XVII^e ou au XVIII^e siècle. La plupart de ces instruments ont souffert pendant leur conservation, et leur qualité a considérablement baissé, aux plans sonore et mécanique. Les instruments authentiques en bon état sont relativement rares, et il n'y a que les grands interprètes qui peuvent y avoir accès. Les autres musiciens, ceux qui n'ont pas la chance d'accéder à ces « instruments authentiques », pratiquent la musique ancienne sur des copies. Les copies restent des copies : en aucun cas nous ne pouvons fabriquer au XXI^e siècle un clavecin possédant les qualités et la sonorité d'un clavecin du XVIII^e siècle : l'étude méticuleuse des instruments originaux, celle des traités et des explications qu'ils fournissent au sujet de la fabrication, ne sauraient suffire pour cela. Les bonnes copies existent, mais de nombreux instruments ne ressemblent que de très loin aux instruments d'origine : « D'autres clavecins modernes, quand on les compare à des instruments anciens ou à des bonnes copies, font penser à des cages métalliques ou à des poêles à frire. »^{345 7}

Harnoncourt l'explique encore plus précisément : « Dans l'industrie naissante de la facture de clavecin [...] on ne s'en tint pas aux instruments anciens encore conservés [...] On fabriqua donc des instruments à clavier de toutes dimensions et dans toutes les gammes de prix, qui étaient construits comme des pianos et dont les cordes étaient pincées par des plectres en cuir dur et plus tard en différentes matières synthétiques. Ces instruments, on les baptisa clavecin, alors qu'il y avait entre eux et le clavecin à peu près la même différence de sonorité qu'entre un mauvais violon d'enfant et un Stradivarius. »^{346 8}

Même Wanda Landowska, pionnière du retour au clavecin, a commandé la fabrication d'un clavecin Pleyel qui semble avoir peu de rapport avec l'instrument baroque : « Il fallut des pédales à son clavecin, pour qu'elle puisse aménager en une texture plus fluide, plus continue, moins contrastée, les plans sonores qui caractérisent son instrument, et qui participent de manière si forte à l'essence de l'esthétique baroque... Mais nous comprenons en même temps que les instruments construits pour elle, avec leur son petit et délicat, néoclassique, et leur ample capacité de registrer par paliers insensibles, postromantique, se trouvent par leur conception comme par leur sonorité beaucoup plus les contemporains de

^{342 4} NEUMANN, F., *New Essays on Performance Practice*, UMI Research Press, U.S.A, 1989, p. 49.

^{343 5} BADURA-SKODA, *op.cit.*, p. 203.

^{344 6} *Ibid.*, p. 204.

^{345 7} BADURA-SKODA, *op.cit.*, p. 205.

^{346 8} HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, p. 97.

Manuel de Falla et de Francis Poulenc et de leurs concertos, également dédiés à la grande Landowska, que des œuvres de Couperin ou de Rameau. »^{347 9}

Par ailleurs, il faut savoir que les copies, bonnes ou non, et les instruments d'époque restitués, sont en général des instruments fragiles exigeant des soins particuliers. Il leur faut des accordeurs et des techniciens qui contrôlent leur maintien en bon état presque chaque semaine. Il nous faut en effet des instruments solides et stables, qui résistent aux conditions actuelles du concert et de l'enseignement, ce qui n'est pas toujours le cas et qui oblige nombre de musiciens à travailler sur des instruments peu fiables.

L'une des raisons essentielles pour lesquelles nous pratiquons la musique ancienne sur des instruments d'époque, ou sur des copies de ces instruments, semble alors mise en cause : des facteurs matériels viennent continuellement contrarier cette pratique et l'éloigner, en quelque sorte, de l'idéal qu'elle poursuit : produire la sonorité d'origine. Jouer le répertoire ancien sur un instrument qui ne ressemble que de loin à l'instrument de l'époque, ou sur un instrument peu fiable, met en cause la littéralité de l'idéologie baroque à savoir la volonté même de retrouver l'état naissant de l'œuvre. Nous parlons ici surtout de musique pour instrument solo. Dans le cas d'œuvres destinées à un ensemble instrumental, la question de l'homogénéité des timbres est d'une importance capitale et s'impose, à notre avis, en dépit de la qualité des instruments. Mais dans le cas de l'interprétation d'une œuvre solo, pour le clavecin par exemple, il paraît très important de jouer sur très bon instrument. Dans le cas contraire, le résultat sonore est forcément insatisfaisant, et l'authenticité recherchée à travers l'emploi d'un instrument « dit » ancien est non seulement loin d'être obtenue, elle est également douteuse.

On comprend alors que l'intermédiaire sonore, dans le cas de la musique ancienne, ne peut pas être considéré comme toujours et systématiquement fiable. Même en utilisant des instruments restitués ou des copies, nous ne pouvons imiter la sonorité des instruments d'époque dans leur état originel. Vouloir retrouver le son d'origine pour des raisons d'authenticité semble ainsi une démarche peu défendable. Avoir recours à l'instrument ancien ou à sa copie peut rassurer certains esprits, mais cela ne garantit nullement un rendu sonore « exact ». Finalement, ces doutes et ces incertitudes peuvent conférer une grande légitimité au piano pour qu'à son tour, il exécute les œuvres anciennes, si l'on considère que toute musique est adaptation et que la question de l'authenticité dépasse de loin celle de l'intermédiaire sonore.

Pour conclure, citons Harnoncourt : « Le musicien devrait donc avoir le droit de jouer chaque œuvre avec l'instrument qui lui paraît le mieux approprié ou la combinaison sonore qui lui semble idéale. »^{348 0}

5.4 Les conditions acoustiques et économiques.

Nous avons déjà abordé la question des changements intervenus dans les salles de concert, et nous avons constaté qu'il existe un lien étroit entre le lieu du concert, l'instrument, la musique et sa fonction. Les salles de concert actuelles sont en général conçues, par leurs dimensions et sur le plan acoustique, pour accueillir des instruments puissants et un public nombreux. Or, dans l'idéal baroque, pour restituer la sonorité d'origine, il faut prendre en compte différents facteurs, que nous avons déjà soulignés à maintes reprises : l'exécution sur l'instrument d'époque, la réalisation d'un mode de jeu spécifique,

^{347 9} BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit Baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 83.

^{348 0} HARNONCOURT, Nikolaus, *op.cit.*, p. 99.

l'adéquation à un contexte historique. Cela implique de jouer de préférence dans des salles aux capacités semblables à celles de l'époque. En réalité, cette préférence semble être plutôt une obligation : les instruments anciens, ou les copies de ces instruments, ne sonnent pas suffisamment dans le cadre des salles de concert actuelles. Il faut chercher à retrouver des lieux qui correspondent mieux à la sonorité et la puissance de ces instruments.

« En effet, les instruments du XVIII^e siècle (à l'exception, bien entendu, des orgues) étaient essentiellement faits pour des salles qui pouvaient contenir quelques centaines de personnes. Dans les salles modernes typiques, d'une capacité de mille cinq cents à trois mille personnes, ils ont l'air d'émettre des sons inaudibles et grêles, et leurs nuances les plus subtiles se perdent dans l'espace. » ³⁴⁹ **1**

Dans quel cadre faut-il donc donner les concerts dits « historiques » ? Les salons privés ? Les cours des rois ? Les églises ? De petites salles destinées à contenir un petit nombre d'aristocrates et d'érudits ? Si la plupart de ces endroits n'existent plus, si la fonction sociale du concert a changé, allons-nous tenter de reconstruire des salles semblables à celles du XVII^e et du XVIII^e siècle pour donner des concerts historiques ? Cela nous semble dérisoire.

À vrai dire, les concerts historiques sont affrontés à un ensemble de problèmes, concernant au premier lieu l'acoustique des salles et son amplitude. Dans le cas des orchestres historiques, il est possible de remédier « acoustiquement » au problème en augmentant le nombre d'instrumentistes, pour mieux adapter l'exécution à une salle de concert moderne. Mais il y a à cela des conséquences financières. Cela engage inévitablement un budget plus important. Beaucoup d'ensembles et de musiciens baroques ne bénéficient pas de subventions d'état, et Pierre François explique que la stratégie financière d'insertion des groupes anciens dans le monde du concert dépend de certaines subventions particulières, de certains acteurs spécifiques qui imposent, selon un budget précis, l'activité ou le programme d'un concert dit historique. Même si cet état de fait peut évoluer, notamment, grâce à la réputation grandissante de ces ensembles, le problème reste d'actualité.

Prenons le cas d'un concert de clavecin se déroulant dans une église : pour déplacer un instrument historique dans de bonnes conditions, de ville en ville, il faut un budget consistant. Les frais de concert, les cachets de l'instrumentiste (surtout s'il s'agit d'un grand nom), tout cela occasionne des dépenses que la présence du public d'une église ne peut pas équilibrer. Ces concerts ne peuvent pas être soutenus à long terme, en raison des contraintes économiques du marché des concerts. Par ailleurs, le cadre de l'église n'offre pas toujours conditions acoustiques adéquates...

Résoudra-t-on le problème en recherchant des salles des concerts moins grandes, plus appropriées à un concert de clavecin ou de pianoforte par exemple ?

Il nous a été donné d'assister, à un concert passionnant, au mois d'avril, 2007, du grand pianofortiste Andreas Staier, dans une salle accueillant couramment des ensembles de musique de chambre et des concerts solos : la sonorité du pianoforte y était très belle, mais d'une grande fragilité par rapport au milieu environnant, et chaque fois qu'un bruit extérieur intervenait, se produisait une coupure dans notre réception : le pianoforte était joué autrefois dans des salles privées, puis dans des salles plus grandes, mais au sein d'un environnement social et industriel différent.

³⁴⁹ **1** ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 110.

Si l'on veut faire l'expérience du clavecin dans une grande salle actuelle, pour que le son soit audible, il faut avoir recours à des amplificateurs, ce qui risque de nuire à la qualité et à la pureté de la sonorité originale de l'instrument...

« Bien entendu, on peut les amplifier [les sons], mais cela les modifie radicalement et, en pratique, homogénéise les nuances de ton. Si l'on amplifie le son d'un clavecin, par exemple, les nuances de registration sont gommées et des sonorités différentes commencent à paraître identiques. »³⁵⁰ **2**

Puisque l'exécution du répertoire ancien sur les instruments d'époque semble se heurter systématiquement à un ensemble d'obstacles susceptibles de nuire à la pratique de ce répertoire, nous pouvons nous demander si la sagesse n'est pas d'envisager des solutions moins radicales : trouver des cadres spécifiques pour les concerts historiques, en préservant les instruments modernes – entre autres, le piano –, la possibilité de jouer ce répertoire dans les lieux publics habituels pour permettre à la fois aux musiciens et aux auditeurs un contact simple et constant avec cette musique, en l'intégrant dans le contexte actuel.

6. Conclusion.

Toutes ces questions ont fait couler beaucoup d'encre et déclenché des querelles interminables. Pourtant les réponses semblent assez simples et logiques, si l'on fait preuve d'ouverture d'esprit et de pragmatisme.

Prendre en compte les réalités qui conditionnent notre vie sociale, intellectuelle, économique, facilite les choix nécessaires sans faire perdre de vue l'objectif premier de la recherche. À notre avis, l'idée selon laquelle le piano serait inapte à exécuter le répertoire du XVIII^e siècle, comme celle qui en fait un instrument supérieur à tous les autres instruments à clavier, souffre d'un grave défaut : elle est trop radicale et sans nuance.

Pour avoir une vision objective et réelle, il faut se débarrasser de positionnements figés et dogmatiques, surtout s'agissant d'un art comme la musique et d'une période comme la période baroque. Plutôt que défendre un clan, une idéologie, un instrument ou une pratique, il vaut mieux s'interroger sur le résultat attendu et sur le rapport de ce résultat avec un contexte, afin de pouvoir atteindre l'harmonie indispensable entre la forme et le contenu.

Dans une grande salle de concert, le piano donne de meilleurs résultats, tandis qu'un clavecin se montre beaucoup plus efficace dans une église, par exemple. Pour un auditeur attaché à la modernité, la sonorité du piano semble plus convaincante que celle d'un pianoforte. Pour un mélomane baroque, la donnée est inverse. Pour un pianiste qui n'a que le piano comme outil, il semble naturel de pratiquer le répertoire ancien avec cet outil, quand pour un claveciniste ce qui est naturel, c'est le toucher de son clavecin. Dans le cadre d'un concert historique, notre jugement est naturellement conditionné par la considération des capacités techniques et sonores des instruments d'époque. Mais dans le cas d'un concert « moderne », nous attendons forcément d'autres choses qui sont, de même, liées aux facultés de l'instrument. Notre jugement sera certainement autre, mais toujours aussi relatif. Même si le mécanisme et la sonorité du piano diffèrent de ceux des instruments historiques, nous pouvons en attendre des résultats convaincants, servant et illustrant le répertoire baroque avec science et respect.

Kirkpatrick écrit : « Il est plus souvent possible d'imiter les sonorités d'époque avec un instrument moderne que de faire l'inverse ! », Tandis que Badura-Skoda affirme qu' « En

³⁵⁰ **2** ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », *op. cit.*, p. 110.

travaillant à affiner la technique de jeu, on peut donc produire une sonorité proche de celle des instruments anciens. »

En matière d'interprétation, nous soutenons donc l'hypothèse de la relativité en rapport à un contexte précis. Cette hypothèse là nous semble vraiment défendable. C'est à partir d'elle que notre jugement peut être objectif et juste. C'est à partir de cette idée que nous abordons les interprétations pianistiques que nous nous proposons d'étudier, tout en étant attentive à créativité et à l'éloquence des interprètes.

Chapitre V Le piano et les pianistes entre modernité et authenticité

1. Introduction

Nous avons tenté dans les chapitres précédents d'étudier l'évolution de la pratique musicale, pareillement aux changements des instruments et de la conception de l'œuvre musicale. Retracer le chemin de cette évolution nous a permis d'aborder des réalités complexes : les mutations que la pensée musicale a pu subir au cours du temps, forment une chaîne ininterrompue, chaque moment synthétisant tous ceux qui l'ont précédé. De même, la pratique musicale d'une époque ou d'une période précise de l'histoire est forcément le résultat de tout un héritage intellectuel, philosophique et technique. Cela ne permet donc pas d'établir des frontières franches entre le présent et le passé ; en réalité, cette chaîne ininterrompue n'est que la manifestation d'un éternel besoin de changement, ressenti à chaque moment de l'histoire, sur la base des expériences et des acquis du passé.

D'autre part, la pratique musicale, en ce qu'elle nous renvoie à la notion d'interprétation, demeure sous l'emprise d'une subjectivité qui défie parfois les préceptes ou les courants dominants d'une période définie. Il est tout à fait possible de dessiner globalement le portrait de l'interprète de notre époque, mais il ne semble guère envisageable de concevoir une interprétation complètement exempte de l'influence des précédentes ou de l'intervention personnelle de l'individu. Ce facteur personnel, précisément, semble poser aujourd'hui problème dans le processus d'interprétation et du jugement porté sur elle. Il constitue même plutôt un élément déclencheur d'un schisme parmi les musiciens et les musicologues, à une époque qui privilégie la recherche de l'objectivité et de l'exactitude historique. L'art de l'interprétation musicale est sans doute l'un des plus complexes à étudier en raison de la multiplicité des facteurs contribuant à la restitution d'une œuvre musicale. Cependant, il nous semble que les mutations qu'a subies cet art répondent très logiquement à ce que nous nous permettons d'appeler l'évolution de la pensée et de la pratique musicale. Actuellement, l'interprétation musicale est au centre de débats épineux. Entre purisme et quête de l'avenir, la position de l'interprète se définit d'un côté par son rapport avec les idées de son époque, d'un autre, par la mise en œuvre d'éléments purement personnels.

En tant que concept actuel, la notion d'authenticité, omniprésente depuis quelques décennies dans le domaine de l'interprétation des œuvres du passé, contribue à dessiner cette position. Mais il nous semble que l'essentiel aujourd'hui réside moins dans l'application littérale de cette notion que dans la diversité des lectures que les interprètes engagent au contact des œuvres du passé. L'interprétation moderne, dans son rapport à l'authenticité,

dévoile ses facettes multiples, non exclusivement dans le cadre de son attachement à une idéologie, mais aussi à travers le regard de l'interprète, produit de son époque et héritier des traditions du passé.

Aujourd'hui, les interprètes, notamment les pianistes, ont tout à fait conscience de la lourde tâche qu'implique l'affrontement à certaines idéologies puritaines. Ils ont également conscience de leur devoir de défendre leur instrument, tout en admettant l'existence et l'influence de ces idéologies dans le domaine musical en général et dans le domaine de l'interprétation en particulier.

2. Interprétation moderne des œuvres anciennes. Définition et analyse.

En ce qui concerne les œuvres du passé, nous pouvons esquisser l'idéal de l'interprétation actuellement : avant toute chose, elle doit se libérer de toute attache romantique. Elle doit être authentique, objective : respecter le texte, les indications du compositeur, des traités de l'époque. Elle puise dans les nombreuses sources musicologiques, tant actuelles qu'anciennes et elle doit aussi prioritairement célébrer l'instrument d'origine. Pourtant, si l'on considère les diverses interprétations du répertoire ancien à travers les enregistrements du milieu du siècle dernier jusqu'à nos jours, on peut se demander s'il est possible de discerner le ou les points communs caractérisant une interprétation moderne. La réponse paraît incertaine et les critères de l'interprétation moderne assez variables :

- une interprétation originale peut être considérée comme moderne, en ce qu'elle propose une nouvelle lecture du texte,
- une interprétation sur instrument d'origine est une interprétation moderne puisque le retour à l'instrument d'époque est une proposition moderne et relève d'une idéologie moderne,
- une interprétation sur l'instrument actuel peut également être considérée comme moderne, puisque marquée par un outil contemporain,
- une interprétation moderne peut être liée à des considérations concernant le progrès des technologies de l'enregistrement, restituant un univers sonore très soigné, extrêmement « propre »,
- pour revenir à ce facteur personnel qui joue un rôle d'une indéniable importance dans toute lecture de texte, nous pouvons dire qu'une interprétation personnelle est une interprétation moderne car elle représente son auteur, produit de son époque, de notre époque.

La question posée est donc : est-il possible de proposer finalement, une définition claire et pertinente de ce qu'est l'interprétation moderne de l'œuvre ancienne ? Après un passage tumultueux par une période enflammée de querelles concernant l'authenticité et porteuse de courants de pensée éventuellement contradictoires, influant à la fois sur la composition et la pratique musicale, nous nous rendons compte de l'impossibilité de trancher sur cette question, et il nous semble plutôt que le fond du problème se trouve peut-être ailleurs. L'étude que nous avons tentée du changement de rapport au texte musical et à la pratique, nous conduit à poser un ensemble de questions essentielles, qui semblent représenter le fondement de notre recherche : sous quelle forme, le rapport entre modernité et authenticité s'est-il constitué dans les interprétations de l'œuvre du passé au XX^e et XXI^e siècles ? Quels sont les éléments intervenus dans la compréhension de cette relation, qui permettent

de décrire le regard porté par l'interprète d'aujourd'hui sur une œuvre écrite au XVII^e ou au XVIII^e siècle ? Quels sont les outils qui lui permettent de marquer l'authenticité d'une œuvre, tout en respectant son indépendance d'artiste ?

Les réponses à ces questions sont également ardues. Cependant, il nous semble possible de constater que, au bout de presque cinq décennies, après un temps de « rébellion » contre les approches romantiques et d'élaboration de nouvelles données esthétiques, il existe aujourd'hui un type de démarche, presque « méthodologique », que chaque interprète suit peu ou prou pour accéder aux œuvres dites anciennes. Le souci de l'exigence musicologique, le rappel constant à la notion d'authenticité, ont favorisé la naissance d'un rapport différent et plus « intentionnel » au répertoire du passé. À notre sens, c'est cela surtout qui a changé de façon radicale et qui représente, probablement, le principal facteur commun dans le processus d'interprétation moderne des œuvres du passé.

L'interprète moderne possède une large palette d'outils, lui permettant d'enrichir ce rapport. Rappelons-les : manuscrits, traités, corpus bibliographiques et discographiques. Tout cela intervient dans la précision de ses choix et de ses orientations. Mais si l'on dépasse le stade des outils, c'est la façon dont cet interprète conçoit sa relation avec l'œuvre du passé et son authenticité qui nous intéresse : ici se noue le problème de l'affrontement entre le moderne et l'authentique. Le retour à l'élément historique, qui a révolutionné l'interprétation des œuvres anciennes, est-il le seul facteur capable de définir la réalisation de ces œuvres ? Quel rôle joue l'élément actuel dans ce processus ?

La séparation introduite entre « interprétation authentique, historique » et « interprétation non historique », génératrice tant de malentendus et d'ambiguïtés, nous pousse encore à nous interroger : modernité et authenticité ne peuvent-elles pas être considérées comme deux aspects de la même réalité ? Les chefs d'œuvres anciens ne portent-ils pas déjà les germes d'une modernité apparente dans le contexte de leur époque ? Cela n'incite-t-il pas l'interprète moderne à développer une réflexion qui soit en adéquation avec sa propre époque et son propre instrument ? Finalement, faut-il parler des « caractères » authentiques d'une interprétation ou bien de sa « qualité » d'authenticité ? Peut-être faudrait-il tenter d'analyser les effets de la modernité sur la question de l'authenticité pour comprendre comment la modernité permet de concevoir le concept d'« authenticité » ?

Après une période d'effervescence pendant laquelle le mouvement de retour à l'ancien à la fois s'est épanoui et a été violemment critiqué, la pensée dogmatique, quasi totalitaire de ses partisans s'est sensiblement modifiée. Le combat pour la restitution la plus authentique de l'œuvre du passé s'est révélé en quelque sorte illusoire, les propos les plus axiomatiques se sont trouvés face à une impasse. Au fil du temps, on a compris que, en dehors de toute théorie, personne n'est capable de connaître les exactes intentions d'un compositeur et que l'on ne peut atteindre l'authenticité de l'œuvre qu'à travers sa vision subjective. Le recours aux instruments d'origine, aux traités d'époque ne semble plus constituer à lui seul la condition d'une interprétation exacte, touchante et pertinente. Les nouvelles couleurs produites par les ensembles baroques proposent certes une part de la vérité, mais cette vérité est mêlée de doutes. Il s'est avéré qu'une partie de la vérité recherchée se trouve sur d'autres terrains, où les baroquistes n'ont pas voulu s'aventurer, pour différentes raisons :

« La musique du passé est sans doute, littéralement parlant, interprétée plus fidèlement qu'autrefois, mais je crains parfois que cette apparente fidélité ne soit guère qu'illusion d'une reconstitution engourdie, car je ne peux concevoir

que notre art repose sur une coupure entretenue intentionnellement entre des mondes artificiellement séparés. »³⁵¹

Ainsi, un nouveau mouvement voit le jour, à la recherche d'un « lyrisme », d'une « personnalisation » qui avaient été perdus dans la recherche de l'exactitude sous prétexte de l'objectivité. Autant dans le domaine de la composition que dans celui de l'interprétation, on éprouve aujourd'hui le besoin de se libérer des excès de certains systèmes et de certaines théories, tout en reconnaissant bien évidemment, leur importance. « Après les partis pris de relative objectivité qui se sont manifestés vers les années cinquante, s'est fait jour, à travers des tendances divergentes, un regain d'intérêt pour l'expression personnalisée du compositeur dans une attitude délibérément introvertie ; moins dépendants de positions théoriques ou formalistes [...]. On constatera toutefois une tentative de fusion d'idées, de syncrétisme, rendue possible par une attitude plus souple vis-à-vis d'options théoriques qui avaient provoqué tant d'affrontements au cours des dernières décennies. Tout se passe aujourd'hui comme s'il convenait avant tout de prendre une distance critique par rapport à des attitudes ressenties comme extrémistes afin de tirer parti de leurs enseignements tout en en relativisant les effets. »³⁵²

Cela rejoint les idées de György Ligeti, qui déclarait en 1991 : « Si j'appartenais, il y a trente ans, et encore dans une certaine mesure il y a vingt ans, à un groupe de compositeurs qui se disaient « d'avant-garde », je suis aujourd'hui dégagé de toute idéologie de groupe. L'attitude de protestation avant-gardiste était le geste politique d'une élite. Avec l'effondrement de l'utopie socialiste et le changement de la civilisation technologique qui voit le micro-électronique s'étendre, c'est aussi le temps de l'avant-garde artistique qui est révolu. Le trop beau postmodernisme m'apparaissant comme une chimère, je cherche une modernité différente, qui ne soit ni « retour à », ni protestation à la mode, ni même 'critique'. »³⁵³

Mais c'est ce commentaire de William Christie qui se montre le plus révélateur de ce constat : « Dans un art aussi personnel que l'art baroque, l'idée d'une interprétation objective, dépersonnalisée, confine au vicieux. C'est contraire à toutes intentions des compositeurs. »³⁵⁴

Il semble que nous nous retrouvions actuellement dans une autre période de « rébellion », cette fois contre des attitudes qui ont failli paralyser toute notion de créativité dans le domaine de l'interprétation des œuvres du passé. Cette nouvelle prise de conscience fondée sans doute sur les données musicologiques, annonce la recherche d'un nouveau mode de transmission de l'œuvre interprétée et d'une nouvelle définition du rôle de l'interprète. La chaîne ininterrompue semble donc continuer à progresser. Face au caractère catégorique de certains propos, une nouvelle réflexion a trouvé sa place. Cette réflexion a pesé le pour et le contre, elle s'est interrogée sur la légitimité de la notion d'authenticité, sa relativité et son caractère parfois subjectif. Finalement c'est elle qui pose actuellement la question de la modernité comme antipode de l'authenticité, pour essayer de trouver une solution à la problématique de la rencontre du présent et du passé.

³⁵¹ BOULEZ, Pierre, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre », in : *Musique, une encyclopédie pour le XXIème siècle, Tome II, Arles, Actes Sud /Cité de la musique, 2004, p. 1188.*

³⁵² MORALI, Véronique, « À quoi sert la musique contemporaine », *Revue des deux mondes*, Paris, Janvier, 2001, p. 10-11.

³⁵³ LIGETI, György, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001 pour la trad. française, p. 23.

³⁵⁴ LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque*, Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1989, p. 37.

Nikolaus Harnoncourt déclare, après à peu près un demi-siècle d'une abondante activité dans le domaine de la musique ancienne, que l'authenticité n'existe pas! Comment ce pionnier du mouvement baroque a-t-il pu faire une telle déclaration ? Signe d'échec ? Manque des moyens ? Certainement, ni l'un ni l'autre. Cette déclaration n'est que le reflet de l'ébranlement d'un système de pensée arrivant à épuisement pour être remplacé par un autre plus en rapport avec le moment présent. C'est, par ailleurs, le cas du système sériel qui bien que survivant après plus d'un demi-siècle, se trouve quasiment épuisé.

Les notions qui fondent la question de l'authenticité – respect du texte, fidélité aux contextes historique et stylistique – demeurent certes d'une importance capitale, mais doit-on limiter la question à ces notions ? Fidélité et respect ne peuvent-ils, à leur tour, être interprétés différemment ? Le jeu d'un interprète n'est-il pas ce moyen d'accomplir, de transcender et de dépasser la volonté du compositeur dans l'alliage de la rigueur et de la liberté ? Dans une relation paradoxale, l'une ne permet-elle pas le passage vers l'autre ?

Pendant un siècle dense, curieux et aventureux, les interprètes sont passés par des différentes étapes : sortir du romantisme, aller vers la discipline néo-classique ou bien avant-gardiste. L'objectivité et la neutralisation du rôle de l'interprète se sont imposées sur des bases d'ordre moral. Mais l'éthique a changé et une redécouverte de ce rôle est devenu nécessaire. Dans une perspective très différente de celle du XIX^e siècle, il s'agit alors de combiner les exigences musicologiques avec l'expression propre à chacun. Objectivité et subjectivité ne s'opposent plus dans le processus de la nouvelle interprétation. Les deux forment pour l'interprète de notre temps, la substance de l'art de la transmission. Privée de l'une ou de l'autre, une interprétation perd de sa valeur, perd de sa vérité. De nombreux interprètes ont appréhendé cette idée avant même l'avènement et l'ébranlement des systèmes idéologiques propres au XX^e siècle. Une sorte de conscience profonde les guidait sur les traces du passé, dans une vision très claire des données de leur époque, et cela a rendu de leurs interprétations, uniques, référentielles et extrêmement diverses. La nouvelle tendance interprétative qui a commencé à voir le jour dans le début des années quatre vingt-dix, consiste donc à innover de façon personnelle en s'appuyant solidement sur les ressources indispensables que nous avons citées plus haut. L'interprète actuel ne craint plus de puiser dans son propre réservoir, dans son imaginaire, somme de ses expériences musicales et des influences reçues. L'imagination n'est plus assimilable à une sorte d'état de transe, elle n'est plus une liberté illégitime devant le texte, mais plutôt le produit de l'ensemble des connaissances musicales (entre autres, historiques) qui forgent la réflexion de l'interprète.

2.1 L'interprète d'aujourd'hui, nouvelles caractéristiques, nouveaux défis.

2.1.1 Introduction.

Leibowitz a déclaré justement « Il nous est donc possible de dire que, de même que l'exécution est un *analogon* de l'œuvre, l'interprète est *l'analogon* du compositeur. Sa fonction consiste tout d'abord [...] en cette prise de conscience authentique du sens de l'œuvre [...] afin que, ayant pénétré ce sens, il se substitue en quelque sorte – pour la durée de l'exécution – au compositeur lui-même. C'est à ce moment qu'il devient précisément son *analogon*, ou son double.»³⁵⁵

La mission de re-création de l'œuvre dépend de l'interprète et sans son intervention, l'œuvre est condamnée au silence et à l'anéantissement. Et pour cela, le rôle attribué à

³⁵⁵ LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971, p. 27.

l'interprète dans l'histoire de la musique, portait une signification particulière, manifestée par la notion de la virtuosité. Et si cette notion s'appliquait dans la période baroque à tous les domaines artistiques comme il la définit Sébastien de Brossard (1703) dans le *Dictionnaire de la musique* : « *Virtù* veut dire en italien non seulement cette habitude de l'âme qui nous rend agréables à Dieu et nous fait agir selon les règles de la droite raison, mais aussi cette Supériorité de génie, d'adresse ou d'habileté, qui nous fait exceller soit dans la Théorie, soit dans la Pratique des Beaux-Arts... C'est de là que les Italiens ont formé les adjectifs *Virtuoso* [...] au féminin *Virtuosa* [...], dont même ils font souvent des substantifs pour nommer, ou pour louer ceux à qui la Providence a bien voulu donner cette excellence ou cette supériorité. Ainsi selon eux, un excellent Peintre, un habile Architecte, etc. est un *Virtuoso* ; mais ils donnent plus communément et plus spécialement cette belle Epithète aux excellents Musiciens et, entre ceux là, plutôt à ceux qui s'appliquent à la Théorie ou à la Composition de la musique qu'à ceux qui excellent dans les autres Arts, en sorte que dans leur langage, dire simplement qu'un homme est un *Virtuoso*, c'est presque toujours dire que c'est un excellent musicien. »³⁵⁶, et si son influence s'exerçait au XVIII^e siècle de façon limitée, au XIX^e siècle, la notion de virtuosité s'applique désormais spécifiquement dans le domaine de l'interprétation musicale. L'image du virtuose du XIX^e siècle est donc celle de l'instrumentiste qui, face à une œuvre déjà accomplie et entièrement composée, est capable d'en défier toutes les difficultés techniques. La virtuosité est devenue alors un phénomène d'une extrême popularité, à une époque exaltant le savoir-faire transcendant de l'instrumentiste symbole de puissance et d'autorité instrumentale. « Objet d'admiration, le corps agissant du virtuose était devenu le centre de l'attention du public, un véritable fétiche, ce qui était l'anathème pour la sensibilité du XVIII^e siècle. »³⁵⁷

En 1840, Schelling, nous fournit sa définition du virtuose : « Nous appelons généralement virtuose tel ou tel musicien qui se donne avant tout comme devoir d'exécuter des pièces musicales déjà composées et qui, finalement, atteint un degré particulièrement élevé de dextérité à l'instrument ou dans le chant. »³⁵⁸

Franz Liszt, va encore plus loin dans sa conception de la virtuosité ; elle est transcendée, étant liée à des connotations morales : « N'est ni *virtuose* ni vertueux quiconque n'a pas la faculté d'engendrer un type idéal, qui, fruit des transports de son amour pour la beauté suprême, impose le respect et l'admiration en sa faveur, et le nomme père de belles œuvres, de nobles œuvres, de nobles actions, soit que celles-ci appartiennent à la morale ou à l'art. »³⁵⁹

Les méthodes spécialisées, visant à construire une technique infaillible, telles celles de Czerny, Clementi, Hummel, Brahms, Chopin ou autres, sont devenues un passage obligatoire pour tout interprète désireux d'acquiescer le statut de « virtuose ». La part d'improvisation s'est réduite au minimum. Il n'en restait guère que ce qu'un grand virtuose comme Franz Liszt pourrait offrir comme démonstrations acrobatiques sur scène pour impressionner son public. Schumann, Brahms et leurs successeurs écrivaient tous leurs propres cadences de concertos, pour éviter l'intervention personnelle de l'interprète. Après

³⁵⁶ BROSSARD, Sébastien. de, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 1703, non pagetté.

³⁵⁷ Cité in : DEAVILLE, James, « L'image du virtuose au XVIII^e et XIX^{me} siècles », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome IV, 2006, p. 762.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 759-760.

³⁵⁹ ESCAL, Françoise, *La musique et le romantique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 56.

une longue période de l'histoire musicale pendant laquelle le compositeur était lui-même un grand interprète, il s'est opéré au fil du temps, une sorte de rupture entre interprétation et composition, qui octroie à l'interprète et au compositeur un rôle bien précis. Ce qui est selon Glenn Gould : « la grande tragédie de l'activité musicale occidentale. »^{360 0}

Mais malgré la persistance jusqu'à nos jours d'un goût prononcé pour le vedettariat, on peut dire cependant que l'image du virtuose exalté, « l'objet fétiche » s'est estompée petit à petit au cours du XX^e siècle : l'interprète, désireux de respecter la volonté du compositeur, contestant ce qui est devenu en quelque sorte une « caricature » de son image, va cultiver la recherche de l'objectivité, allant dans certains cas jusqu'à se cacher complètement derrière l'œuvre. Nonobstant, jusqu'au début du XX^e siècle et même entre les deux guerres, les tendances purement romantiques dans l'interprétation pianistique n'avaient pas encore complètement disparu : les deux attitudes se côtoyaient et il fallut attendre le début des années cinquante pour qu'une nouvelle attitude soit vraiment partagée par la plupart des grands pianistes. Mais cette évolution ne s'est pas arrêtée là. Vers la fin des années 1980, nous constatons que l'attitude interprétative dominante après la deuxième guerre, cède le pas à une autre : aujourd'hui l'interprète pianiste garde sans doute son « *aura* » dans les yeux de son public mais il a adopté une autre façon de concevoir son rôle et une démarche différente pour s'adresser à son public.

Actuellement, nous sommes devant cette nouvelle tendance qui est le résultat du cheminement de tout le XX^e siècle. Il nous faut développer à présent, quelques uns des aspects les plus importants de ce changement pour tenter de cerner la situation actuelle du pianiste moderne.

2.1.1.1 Le développement d'une vision théorique et d'une nouvelle sensibilité.

Rappelons que le développement étonnant de la science musicologique au cours du XX^e siècle a contribué à la création d'un nouveau rapport entre l'interprète et l'œuvre interprétée. Les acquisitions musicologiques ont suscité de la part des interprètes d'autres exigences et ont développé chez eux une réflexion théorique plus poussée, mettant en lumière certains aspects des œuvres étudiées, qu'un travail purement instrumental ne saurait révéler.

D'autre part, les travaux musicologiques ont remis à l'ordre du jour toutes les questions inhérentes aux spécificités stylistiques de chaque période de l'histoire de la musique. Avec la redécouverte d'un large répertoire ancien et après un long travail consacré à la recherche des interférences et des liens directs et indirects existant entre les différentes périodes de l'histoire musicale, la question du « style » est devenue un sujet d'une extrême importance, surtout, après une période pendant laquelle les œuvres étaient le plus souvent données selon l'idéal sonore et philosophique du XIX^e siècle. Une nouvelle sensibilité se déploie, ouverte à de nouvelles voies esthétiques et manifestée à travers des choix stylistiques précis, adaptés à chaque période et à chaque compositeur. Cette nouvelle approche esthétique s'impose vers la fin du XX^e siècle comme un caractère essentiel de la réalisation et même du jugement porté sur l'interprétation musicale. La combinaison du travail instrumental et de la recherche musicologique est l'un des indices les plus révélateurs de ce changement d'attitude. Le nouvel interprète ainsi dessiné outre la recherche de la transcendance technique et de l'expression de sa propre personnalité, a

^{360 0} Cité par : MONSAINGEON, Bruno, *Piano*, n°13 ; 1999/2000, p. 44.

recours à de nombreux éléments théoriques et musicologiques pour atteindre une meilleure compréhension de l'œuvre, et ainsi à une meilleure transmission.

2.1.1.2 Le système et le sens critique.

Nous avons déjà abordé dans les chapitres précédents, la complexité et en quelque sorte la contradiction qui caractérisait les différents courants artistiques du XX^e siècle. Nous pouvons ainsi observer, grâce à ce bref historique, que les tendances musicales caractéristiques du XX^e siècle, aussi bien celles des avant-gardistes que celles des néo-classiques ou des baroquistes, allaient toutes dans le sens d'une plus grande précision du propos : recherche générale d'objectivité, du « système » fondée sur des considérations d'ordre historique et scientifique. Le rapport entretenu entre science et art s'est intensifié pour devenir une nécessité, née d'un besoin de cerner certains phénomènes régissant l'art dans sa relation avec la vie. György Ligeti aborde cette question dans son ouvrage *Neuf essais sur la musique* en constatant que :

« Bien que les critères qui régissent les arts et sciences soient différents, ces deux domaines ont en commun le rôle moteur que joue la curiosité pour les personnes qui s'y consacrent. Ce qui importe, c'est de faire la lumière sur des phénomènes restés obscurs pour d'autres, de concevoir des structures qui n'existaient pas jusqu'alors. Prétendre que dans ce but les savants partent de l'observation, alors que les artistes créent des mondes pratiquement à partir de rien, n'est qu'à moitié vrai. » ³⁶¹ 1

Parallèlement, l'intervention de la machine dans le domaine de la musique électro-acoustique a concrétisé et solidifié le recours au système, à la fois un système de pensée et système informatique.

Dans son étude sur l'évolution de l'art musical au XX^e siècle, Claude Samuel met en lumière les différents aspects de cette évolution et conclut de façon particulièrement intéressante : « La grande nouveauté de ce siècle, cette nouveauté qui hypothèque déjà l'avenir, c'est donc l'extraordinaire accélération de l'évolution.

Alors que pendant plus de deux siècles, la musique européenne avait connu une relative stabilité, du moins quant à ses racines profondes, nous assistons au XX^e siècle à des modifications si spectaculaires que l'on pourrait songer à une véritable « mutation » de l'art musical [...]. Aujourd'hui, on déplore parfois l'excès de zèle des constructeurs qui, pour vaincre le chaos, ont bâti des systèmes complexes et rigoureux [...]. La nouvelle école a choisi la rigueur, la complexité, l'ascétisme... comme à l'époque des savants polyphoniques du XIV^e siècle, l'art s'est intellectualisé et l'œuvre d'art est moins un véhicule d'émotion qu'un objet dont on admire lucidement les contours et les composants. » ³⁶² 2

Avoir recours à des « systèmes » complexes de pensée, ainsi qu'à une objectivité presque puritaine en tant qu'éléments de contrôle a développé, à notre sens, une tendance critique d'une grande importance. La recherche de la légitimité des choix, appelle un regard critique propre à les valider ou non.

³⁶¹ 1 **LIGETI, György, *Neuf essais sur la musique*, op. cit., p. 11.**

³⁶² 2 **SAMUEL, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, 1962, p. 780.**

Cette exigence critique combinée à une tendance générale à la théorisation, a limité la part de l'intervention purement personnelle. Elle a plutôt participé à l'avènement d'une nouvelle réflexion musicale ouvrant sur une démarche interprétative, que nous avons qualifiée plus haut de « méthodologique ». Par suite, la notion d'interprétation musicale a profondément changé : elle n'est plus un processus de démonstration, mais un domaine d'étude conversationnel entre théorie et pratique. Elle induit même un regard critique sur soi, sur l'œuvre, sur son contexte historique et sur son rapport complexe avec le moment présent.

Au début du XXI^e siècle, l'approche scientifique et théorique devient une nécessité. La seule dimension personnelle, quoi que d'une grande importance dans le processus de revitalisation de l'interprétation, ne peut plus suffire aux exigences actuelles. Elle a perdu de sa pertinence et de sa crédibilité.

2.1.1.3 L'enregistrement.

Un autre facteur nous semble jouer un rôle important dans ce changement d'attitude interprétative : le progrès de la technologie d'enregistrement et le travail effectué par les interprètes dans les studios. Ce développement d'une technologie, appelée « générique d'enregistrement », destinée à capter et reproduire le son, a été l'un des faits les plus marquants dans la musique au XX^e siècle, bien que les premières inventions datent de la fin du XIX^e siècle. Grâce au microphone électrique, dans les années 30, la qualité du son reproduit devient acceptable ; c'est vers les années 60, grâce au microsillon et au ruban magnétique que cette technologie s'affirme. Aujourd'hui le disque compact occupe une place extrêmement importante dans la diffusion et la compréhension de la musique.

Ainsi est-il possible de dire que : le disque (avec la radio), est le moyen de diffusion qui a participé le plus à la démocratisation de la musique : il a permis à un large public d'avoir un contact direct avec la musique en dehors des salles de concerts. Il a tout simplement aboli les frontières spatiales et temporelles enfermant la musique dans un cadre précis. Le disque a révolutionné l'écoute en favorisant une écoute plus analytique, bénéficiant de la mise en lumière de certains aspects constituant l'œuvre et de la possibilité de réécouter certains passages pour observer, étudier et décoder. Il a influencé l'apprentissage de la musique de façon qualitative et quantitative en proposant un large éventail d'œuvres et en en donnant des versions différentes. Il a joué un rôle extrêmement stimulant pour les recherches musicologiques, explorant les répertoires méconnus. L'industrie du disque, dans la seconde moitié du XX^e siècle, a fortement contribué à la propagation de la musique du passé. Elle a joué sans aucun doute, un rôle essentiel, beaucoup plus important que celui du concert pour la diffusion de ce répertoire dans un large public. « D'un point de vue musicologique, l'effort consacré par l'industrie du disque à l'exploration des musiques de la Renaissance et de la pré-Renaissance est d'encore plus grande valeur [...]. À la place d'exécutions disséminées et la plupart du temps historiquement incorrectes en concert d'une messe de Palestrina, d'une chanson de Josquin, ou de quelque autre morceau considéré encore approchable et pas trop dangereusement prétonal, les archivistes du disque ont établi une nouvelle perspective sur l'histoire de la musique. »^{363 3}

Le disque est un outil d'échange et de conversation. Dans son champ interactif, il implique différents acteurs : le compositeur avec sa partition, ses informations de base, l'interprète, qui transmet ces informations selon sa compréhension et sa conception, en

^{363 3} MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, Le dernier puritain*, Paris, Fayard, 1983, p. 64.

leur adjoignant de subtiles variations, mais aussi le technicien du son et le producteur, interviennent dans le rendu sonore, en agissant sur certains paramètres comme le timbre, l'intensité et la spatialité, devenant eux aussi responsables, au même titre que l'interprète de la qualité du disque. Enfin, l'auditeur qui exerce son écoute attentive et critique.

Notons encore ceci : autant, dans les salles des concerts, l'interprète se donne à un moment fugitif, autant dans le studio d'enregistrement la réalité est tout autre. En tant que support permanent, le disque exige de l'interprète une étude approfondie, extrêmement réfléchie, de l'œuvre enregistrée. Le pianiste Glenn Gould est, peut-être, le mieux placé pour parler de l'importance de l'enregistrement et du travail en studio pour l'interprète. Il explique : « Il est inévitable que l'interprète fût stimulé par le défi posé par ce répertoire méconnu. La nature des techniques de studio l'a également encouragé à s'approprier des caractéristiques qui tendaient depuis un siècle ou deux à être hors de son domaine réservé. Le type de contact qu'il a avec le répertoire à enregistrer résulte souvent d'une analyse intense à partir de laquelle il prépare son interprétation de l'œuvre [...]. Cette nouvelle attitude permet à l'interprète d'établir un contact avec une œuvre qui ressemble exactement au rapport que le compositeur entretient avec son œuvre à lui. L'analysant, la disséquant de la manière la plus minutieuse et la plus approfondie, elle devient une part vitale de son existence pour une période relativement brève. »³⁶⁴ 4

Pour Gould, le rapport entre l'interprète et l'œuvre interprétée dans l'univers du studio est proche du rapport entre le compositeur et son œuvre. Cette vision analytique, détaillée, critique, qui naît du travail en studio a participé à la formation d'une nouvelle génération d'interprètes qui, grâce aux exigences du studio, sont conduits à modifier leur rapport à l'œuvre, à entretenir avec elle une relation plus fusionnelle et réfléchie.

Comme nous l'avons souligné plus haut, le disque a joué un rôle primordial dans la diffusion de la musique ancienne. Le contact avec ce répertoire dans les studios a aussi influencé indirectement l'attitude des interprètes dans la réalisation d'autres répertoires, contribuant à créer une nouvelle tradition d'interprétation :

« On est en droit d'imaginer qu'un phénomène tel que l'engouement actuel pour le Baroque est un refuge commode pour ceux qui ont le sentiment d'être des émigrés de l'intérieur face au monde frénétiquement changeant de la musique moderne. Mais au même moment, il est certain que les nouvelles traditions d'interprétation nées du contact avec un répertoire qui doit sa résurrection au microphone, ont eu une influence gigantesque sur la manière dont est interprété le répertoire contemporain et qu'elles ont engendré une génération d'interprètes tout à fait disposés à répondre aux exigences spécifiques du micro. »³⁶⁵ 5

L'intervention de l'enregistrement dans le domaine musical et les exigences nées de ce genre de travail, ont donc stimulé et établi à la fois cette mutation du regard interprétatif. Le fait de passer du temps à examiner et réexaminer, à écouter et réécouter les effets sonores, à la recherche du meilleur résultat musical, a évidemment contribué à une nouvelle prise de conscience devant l'œuvre interprétée : la quête de la perfection, est devenue, plus que jamais, un défi pour les interprètes d'aujourd'hui.

Le travail en studio et l'extrême soin apporté à la qualité du disque n'ont pas seulement favorisé l'attitude analytique et critique de l'interprète, ils ont aussi contribué à une élévation

³⁶⁴ 4 MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, Le dernier puritain, op. cit.*, p. 64-65.

³⁶⁵ 5 MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, Le dernier puritain, op. cit.*, p. 65-66.

des capacités techniques et intellectuelles de tous ceux qui se sont lancés dans l'aventure de l'enregistrement. « En quête de perfection, il [l'interprète] écarte les hasards et les compromissions de son métier. L'interprète, relais entre le compositeur et l'auditeur, est après tout quelqu'un qui dispose d'une connaissance spécialisée. Cette connaissance s'applique à la réalisation ou à l'actualisation de symboles sonores notés. »^{366 6}

À notre sens, tout cela a contribué fortement à la transformation de l'idée et de l'image de l'interprète. Cette transformation rapide nous semble tout à fait en phase avec le dynamisme effréné qui caractérise la modernité du XX^e et du XXI^e siècles. Pour synthétiser, nous dirons que l'on constate, surtout chez les pianistes, l'émergence de la notion de l'interprète complet qui l'était au XVII^e et au XVIII^e siècles : aujourd'hui, outre ses capacités techniques, nécessaires pour gérer la complexité du piano ; instrument à la fois harmonique, mélodique et percussif, il dispose d'un savoir lui permettant d'aller au-delà de la présentation éphémère du concert. L'interprète pianiste, depuis une trentaine d'années, participe d'une façon très active à la vie musicale. Il est écrivain (Alfred Brendel), théoricien (Charles Rosen), chef d'orchestre (Christian Zacharias, Murray Perahia, Daniel Barenboim, et d'autres) et dans le cas de Glenn Gould, nous sommes face à une figure pragmatique, moraliste, en quelque sorte un pédagogue non avoué. Cela ne met en cause aucun des grands interprètes de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle. Alfred Cortot, Edwin Fischer et beaucoup d'autres ont déjà tenu ce rôle, ou l'ont, peut-être, amorcé pour passer le relais à une nouvelle génération intéressée, en dehors de la seule pratique instrumentale, par une réflexion plus générale sur la musique.

Dès la deuxième moitié du XX^e siècle, jusqu'à nos jours, l'image de l'interprète pianiste s'impose en tant qu'instrumentiste affirmé, mais aussi en tant que « penseur » de la musique. Bien que le recours à une objectivité stricte et dogmatique ait créé, une saturation et une sorte de malaise chez beaucoup d'interprètes, il nous semble que le passage par une période de systèmes dont l'appel à l'ordre et à la rationalité était des caractéristiques majeures, a apporté aux interprètes des bénéfices qui sont loin d'être négligeables surtout en ce qui concerne le répertoire ancien, étudié, pensé et exécuté de façon plus adéquate, avec ses caractéristiques spécifiques.

Le grand intérêt manifesté pour le savoir interdisciplinaire où la logique et l'esprit scientifique s'appliquent à tous les domaines artistiques, a produit une grande densité d'informations permettant aux interprètes-pianistes de se positionner autrement, construire un autre rapport à la musique, considérée comme un vaste domaine de recherche. La liberté puisant les sources de cet énorme champ de savoir, a permis le retour de notions longtemps abandonnées comme l'imaginaire, l'approche intuitive, la spontanéité, qui ne sont plus objets de méfiance.

Dans son article publié en 2004 dans *Musique, une encyclopédie du XXI^e siècle* sous le titre : «Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre», Pierre Boulez confirme l'importance de cette approche, exprimant une conception extrêmement moderne du rapport entre interprète et texte interprété : « La part d'intuition chez l'interprète qui n'est pas compositeur reste très importante ; on pourrait la comparer à l'intuition du paysan par rapport à la science du météorologue : pareille comparaison peut surprendre, pourtant elle me paraît tout à fait justifiée. Le météorologue consulte les ordinateurs, établit des statistiques et des probabilités, tandis que le paysan observe les nuages, l'orientation du vent, se base sur des phénomènes locaux. Là où le météorologue fonctionne de manière générale et analytique,

^{366 6} *Ibid.*, p.71.

le paysan prête attention à des données restreintes. Il arrive d'ailleurs aux deux de se tromper, ce qui est également le cas dans l'univers de la musique. L'interprète a une vue pragmatique surprenante de la forme et du développement de la musique, notamment parce que le rapport qui s'établit entre le public et lui le renseigne sur l'affectivité et l'effectivité des moments successifs. Il éprouve directement quel moment de l'œuvre il doit privilégier par rapport à un autre, quels contrastes sont indispensables à souligner, quelles plages de repos sont nécessaires. Dans le cas des œuvres fréquemment jouées ou enregistrées, une trajectoire pensée différemment avec d'autres intentions tout aussi justifiées peut déranger beaucoup d'auditeurs qui ont tendance à assimiler la partition avec ce qu'ils ont eu l'habitude d'entendre. »³⁶⁷ 7

Finalement il nous semble rassurant d'arriver aujourd'hui à un moment où l'on fait confiance à l'être « savant » et « émotif » qu'est l'interprète. Il s'agit de croire à ses capacités à cerner l'œuvre, les intentions du compositeur, la particularité de son époque, sans lui infliger une foule de directives et un nombre infini de lignes rouges à ne pas dépasser.

Il était temps après un passage dogmatique à la fois difficile et nécessaire, d'accepter l'ouverture et l'évolution de la musique au regard de la pensée et de la pratique. L'histoire de la musique a toujours prouvé, que chaque système porte en lui les germes de sa transformation et que les cadres établis ne sont pas éternels, car la quête de nouvelles vérités ne s'arrête jamais. À partir de là, l'art de l'interprétation musicale nous dévoile son caractère vivant, son constant renouvellement, sa vitalité inépuisable. « Entre tous les génies, le génie de la musique est le plus mobile, le plus merveilleusement capable de transformations et le plus riche en vertus sanctifiantes. Portée toujours véridique, c'est lui qui pose avec le plus de difficultés le problème du devenir, à travers l'interprétation. »³⁶⁸ 8

3. Aperçu du positionnement des pianistes du XX^e et du XXI^e siècles vis à vis de l'œuvre du passé.

Notre étude est intitulée « *Les pianistes et le répertoire du baroque tardif pour clavier : réflexion sur un corpus d'interprétations discographiques (Bach, Rameau, Scarlatti)* ».

En faisant appel au piano pour l'interprétation des œuvres du passé, particulièrement les œuvres baroques écrites à l'origine pour un autre instrument, nous nous confrontons à la dualité autour de laquelle notre recherche est centrée. En limitant cette étude à travers l'histoire des enregistrements de 1950 à nos jours, nous mettons l'accent sur cette dualité en nous concentrant sur les courants musicaux qui ont marqué fortement cette période.

À nouveau, modernité et authenticité se trouvent confrontées à travers des aspects divers : le piano, instrument actuel, l'enregistrement, technologie nouvelle, face à l'œuvre du passé, ressuscitée à un moment clé de l'histoire de la recherche musicologique. Nous intéressons particulièrement au piano pour diverses raisons, dont la plus importante serait, à notre sens, celle que nous avons développée dans le chapitre précédent : le constat de l'existence d'une longue et importante tradition d'interprétation pianistique des œuvres baroques. L'histoire de la musique en témoigne, mais l'enregistrement nous donne aussi une idée concrète des différentes tentatives et de la vision particulière des grands interprètes, depuis Marcelle Meyer, Fischer, Arrau...jusqu'au moment présent.

³⁶⁷ 7 BOULEZ, Pierre, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre », *op. cit.*, p.1192-1193.

³⁶⁸ 8 JOUVE, Pierre-Jean, *Le Don Juan de Mozart*, l'édition de l'Université de Fribourg, L.U.F., W. Eglhoff, 1942, rééd. Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 14.

Mais il est intéressant aussi de constater à quel point notre oreille et nos références musicales, dans le cas de la musique ancienne de clavier, sont attachées au piano en tant qu'instrument ayant fait connaître cette musique à un large public. Personne ne peut nier l'importance des enregistrements de Scott Ross des sonates de Scarlatti, ou de Leonhardt pour le *Clavier bien tempéré* sur clavecin, mais les *Variations Goldberg* par Gould ne sont-elles pas devenues presque mythiques ? Les *Suites* de Rameau par Marcelle Meyer ne représentent-elles pas une référence, le *Clavier bien tempéré* par Fischer n'est-il pas une révélation ?

Il est très étonnant, lorsqu'on entreprend une étude discographique, de constater l'omniprésence de ce répertoire dans la pratique pianistique, surtout en ce qui concerne l'école allemande, représentée par J.S. Bach. Les œuvres de Bach et également les transcriptions faites sur certains de ses chorales au cours du XIX^e siècle (Liszt, Busoni), occupent une place très importante dans les enregistrements du début du siècle dernier. Le développement et l'évolution des recherches musicologiques ont plus tard encouragé, dans les années 30, un grand nombre de pianistes à choisir, dans les univers français, italien et espagnol, les œuvres de Jean-Philippe Rameau, François Couperin, Antonio Soler et Domenico Scarlatti. La redécouverte de ce répertoire par les pianistes a donné des résultats musicaux aussi surprenants que problématiques.

Malgré la rivalité qui s'est installée depuis quelques décennies entre les instruments d'époque et le piano, les deux mondes restent tout de même très distincts à cause d'une approche technique et musicale différente. Cependant, les pianistes ont observé de près les instruments anciens, leur sonorité, leur mécanisme, leurs capacités techniques. Ils se sont beaucoup intéressés aux exécutions données sur ces instruments et ils en ont tiré des leçons très enrichissantes. Si les frontières entre les deux mondes restent nettes, le pianiste a profité de l'existence d'une alternative, non pour se nier lui-même, mais plutôt pour comprendre plus profondément de façon plus rationnelle le fonctionnement de l'œuvre ancienne et pour rechercher des solutions adoptées au piano.

La pianiste française d'origine catalane, Teresa Llacuna, fait partie d'une génération de pianistes contemporains de la naissance et de la montée en puissance du mouvement baroque. L'entretien que nous avons eu avec elle, le quatorze juin, 2007, nous donne une idée des influences « baroquistes » plus ou moins diffuses qu'elle a pu subir, mais fait apparaître une distinction claire entre le monde pianistique et le monde « baroque » des années 60.

S.S : « Comment pourriez-vous décrire votre rapport à la musique ancienne ?

T.L : Qu'entendez-vous par la musique ancienne ? À partir de quand est-elle considérée comme ancienne ? Du chant grégorien, que je chantais dans mon enfance ?

S.S : En interprétant des œuvres baroques comme les sonates de Scarlatti ou de Soler, pensiez-vous à l'instrument ancien pour lequel ces œuvres étaient écrites ?

T.L : J'ai toujours connu le clavecin depuis l'enfance, car mon professeur de piano était à la fois pianiste et claveciniste (il a été l'assistant de Wanda Landowska à Paris) . En travaillant avec lui les sonates de Scarlatti, fatalement j'en étais imprégnée.... Mais j'utilise le piano moderne avec toute sa spécificité.

S.S : Que pensez-vous des propos baroquistes concernant la recherche de l'authenticité au moyen d'un retour à l'instrument ancien ?

T.L : Je joue du piano moderne, donc cela ne me concerne pas et, d'ailleurs, on commence à se rendre compte que la notion d'authenticité est très relative !

S.S : D'après vous, est ce que la démarche baroque a pu influencer le rapport entre l'interprète moderne et l'œuvre ancienne ?

T.L : Cette démarche, qui a été à mes yeux trop radicale a amené à la longue des écoutes différentes, beaucoup plus fines. En tant que pianiste, cela m'a influencé notamment dans le toucher et certains rebondissements et phrasés, à condition qu'ils ne soient pas académiques et routiniers.»

Llacuna ne s'est pas attardée dans l'explication de sa relation avec le mouvement baroque. Nous pouvons interpréter cela comme une sorte de méfiance ou d'appréhension. Le fait d'utiliser des termes comme « radicale », « académiques », « routiniers », semble refléter les craintes majeures éprouvées par les pianistes devant les professions de foi du mouvement. Par ailleurs, insister sur le fait de jouer « le piano moderne » manifeste une prise de position claire en faveur de l'instrument actuel, malgré les influences baroques, le contact avec les instruments anciens et l'enseignement avant-gardiste que la pianiste a reçu dans ce domaine. La position de Llacuna, semble concerner beaucoup de pianistes qui, sous l'effet des propos baroquistes, ont décidé de préserver leur territoire bien distinct.

À l'occasion d'un entretien paru dans la revue *Piano*, le pianiste Murray Perahia, qui s'est lancé sérieusement depuis une dizaine d'année dans l'interprétation des œuvres de J.S. Bach, parle de son enthousiasme pour la musique baroque. Au sujet de la rareté de l'interprétation de certaines œuvres de Bach en concert, Perahia va dans le sens de Llacuna, rejetant certaines attitudes mécaniques et régulières : « Parce que les pianistes ont peur d'aborder Bach au piano. La dictature que font régner les défenseurs de la musique baroque ou ceux qui ont une conception rigide, mécanique de Bach et qui cherchent à imposer leurs règles comme vérité absolue en ont paralysé l'interprétation. Leur succès s'explique peut-être par l'accent mis sur le rythme, le battement régulier, l'idée qu'il s'agit d'une vision hautement intellectuelle. »³⁶⁹ 8. Cela ne contredit en aucun cas l'exigence de respect du texte, chose à quoi les pianistes tiennent beaucoup aujourd'hui.

Dans le même numéro du *Piano*, le pianiste Aldo Ciccolini s'explique sur sa vision de l'objectivité et repousse les idées absolutistes sans mettre en cause pour autant une certaine littéralité, nécessaire pour accéder à l'œuvre. Lorsqu'on lui pose la question : « Vous seriez partisan d'une objectivité absolue ? », il répond : « Quand je parle de philologie, ce n'est pas au sens où on l'entend aujourd'hui dans un certain milieu où l'on ne sait plus bien jouer et où l'on se réclame des instruments anciens qui jouent faux. Bien des théories ont été inventées par d'obscurs stylistes qui prétendent savoir définitivement comment on joue les autres classiques. Mais je suis favorable au respect de la lettre. »³⁷⁰ 9

Ces réflexions de pianistes autour de la question de l'objectivité, du respect du texte, et du compositeur, et de l'authenticité, reflètent sans aucun doute, malgré une certaine prudence vis-à-vis des dogmes, un intérêt profond pour ces sujets d'actualité. Mais la pratique musicale, par son côté vivant, toujours renouvelé, créatif, s'affronte constamment à un processus de théorisation qui semble parfois absurde et stérile. C'est la raison pour laquelle une sorte de frontière sépare l'interprète, en contact permanent avec l'œuvre, de certaines idées préétablies sur la musique ou sur la façon de la concevoir. Alfred Brendel s'explique sur ce point, sous différents angles, dans un entretien avec Jeremy Siepmann, publié dans l'ouvrage *Réflexions faites* :

³⁶⁹ 8 « La réflexion créatrice », Entretien avec Murray Perahia, *Piano*, n°8, 1994/1995, p. 12.

³⁷⁰ 9 « Entretien avec Aldo Ciccolini », *Piano*, n°8, 1994/1995, p. 16.

« Je dois dire que personnellement, la relation avec le compositeur m'intéresse beaucoup plus que celle qui se crée avec le public. Transmettre quelque chose au public est alors à la fois un mal nécessaire et une gageure tout à fait passionnante. Un mal, car cela donne à l'interprète un sentiment de puissance qui ne devrait pas entrer en jeu. Subjuguer le public pourrait devenir pour lui un tel plaisir qu'il finirait par oublier la nature musicale de sa mission. [...]l'interprète doit tout d'abord rendre une œuvre aussi claire que possible. Il doit faciliter l'écoute par l'auditeur. »³⁷¹ 0

Ainsi Brendel définit-il la mission de l'interprète en faisant appel à une objectivité qui évite la subjugation ou la manipulation. Par ailleurs, en tant que pianiste-écrivain, il considère les écrits et la spéculation théorique sur la musique comme une arme à double tranchant : « Le plus grand écueil est l'arrogance. Quand on écrit sur une chose qui comme la musique, se dérobe constamment au langage, se laisse difficilement saisir par les mots sans qu'il en résulte un flot d'inepties, un flou extrême et un déluge de subjectivité qui n'ont d'intérêt pour personne, il faut s'armer de la plus grande prudence. J'ai lu peu de livres sur la musique qui, en dehors des chapitres historiques et documentaires, soient intéressants quand l'auteur commence à analyser et à tenter d'éclairer la réalité musicale. »³⁷² 1

Cependant, la succession des enregistrements montre que la confiance des pianistes dans les capacités de leur instrument n'a pas changé et que leur curiosité et leur volonté de promouvoir le piano dans le domaine de la musique ancienne, est devenu un véritable objectif, comme c'était le cas de Glenn Gould, ou Rosalyn Tureck par exemple. En revanche, le regard que porte l'interprète sur l'œuvre du passé a été, lui, modifié. La question de l'authenticité quant à elle, bien qu'ayant intéressée beaucoup de pianistes dans le cadre de l'interprétation des œuvres baroques, n'a peut-être pas été pensée par eux de la même façon que par leurs confrères baroquistes. La notion d'authenticité s'est dévoilée aux pianistes à travers différentes influences : l'influence certaine de la pensée baroque, mais également celle d'un courant général que nous avons déjà mentionné, représenté par la quête de l'objectivité et soutenu par la réflexion théorique. Par ailleurs, la pensée musicale du XX^e siècle a imposé de nouvelles démarches concernant la composition ; l'interprète est désormais face à un texte qui lui demande le plus grand respect de tous les éléments constitutifs de l'œuvre. L'authenticité dans le sens baroque du terme trouve, sur ce point, une correspondance très forte dans l'objectivité prescrite par la conception moderne de l'écriture musicale. Ce n'est certainement pas un hasard si les deux démarches ont trouvé, à un moment donné, un terrain commun, et que la pratique musicale s'est naturellement partagée entre la recherche de l'ancien et la recherche de l'actuel.

De là, nous pouvons dire que l'authenticité pour un pianiste est une notion qui combine le passé au présent, du fait d'interférences multiples. Notion moderne et conservatrice à la fois, impossible à embrasser par eux telle qu'elle est conçue par les baroquistes, l'authenticité prend une signification bien précise dans les interprétations des pianistes : elle est orientée vers l'exactitude stylistique plus que vers l'exactitude littérale, textuelle et instrumentale prônée par les partisans du mouvement baroque. La recherche stylistique semble occuper chez les pianistes une place primordiale. Elle est peut-être la préoccupation principale qui, parallèlement à la recherche de solutions techniques adéquates, va permettre au pianiste de rendre l'œuvre baroque parlante, vivante dans une traduction pertinente.

³⁷¹ 0 BRENDL, Alfred, *Réflexions faites*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 211.

³⁷² 1 BRENDL, Alfred, *Réflexions faites*, op. cit., 216-217.

Cette recherche, est devenue très importante pour tous les interprètes actuels, notamment à la suite des travaux des musicologues du XX^e siècle, sur l'analyse stylistique et ses applications à l'interprétation (Guido Adler, Everett Helm, Heinrich Bessler...).

En dépit d'une certaine complexité, ces travaux ont contribué à l'explication de la notion du style et permis aux interprètes de préciser leurs choix en rapport avec une époque, un compositeur et un langage. Se rendre compte que le style n'est pas seulement une façon d'écrire, mais plutôt l'agencement des éléments du langage qui donne naissance à une particularité, a conduit à une prise de conscience de la singularité et des caractéristiques de chaque compositeur. Pour Charles Rosen le style est : « un mode d'exploitation et de contrôle des ressources d'un langage. »³⁷³ 2. Mais il : « Ne se définit pas par les tournures les plus courantes mais par les réussites les plus grandes et les plus individuelles. »³⁷⁴ 3

Pour Jean Pierre Bartoli le style : « N'est plus l'outil, il n'est pas non plus un acte en lui-même, il devient la trace laissée par l'individu agissant. Lorsque l'on parle d'une 'façon d'écrire', on ne parle plus seulement de l'écriture mais bien du comportement d'un individu dont on repère les empreintes laissées dans cette capricieuse ligne d'encre. »³⁷⁵ 4

Donc, l'analyse du style est un processus d'évaluation qui donne à l'interprète la possibilité de cerner, en quelque sorte, une part des intentions du compositeur, qui peuvent déterminer sa particularité, dans le cadre d'un constat général portant sur l'ensemble des signes et des éléments appartenant à une époque et à un langage.

Cette analyse exige donc une étude comparative qui fasse référence à une normalité, pour que l'interprète puisse mettre en lumière aussi bien les constantes que les variantes et donner une idée précise du style d'un compositeur appartenant à une époque. Or, en revisitant le répertoire du passé avec cette exigence stylistique, certains pianistes ont bel et bien répondu à l'appel de l'authenticité, en plaçant leur centre d'intérêt là où cela leur semblait nécessaire : accentuer la recherche de l'originalité, de la nouveauté, tantôt émanant de l'œuvre elle-même et tantôt issue de l'étude comparative des enregistrements ou des interprétations antérieures. Il faut dire que les pianistes actuels ont derrière eux tout un héritage dans le domaine de l'interprétation des œuvres baroques, surtout celles de Bach. Ils ressentent donc le besoin persistant de se mettre en quête de tout ce qui n'aurait pas encore été exploré par les autres. C'est ce qui nourrit, à notre sens, cette quête de l'originalité.

L'influence du mouvement baroque et du facteur d'authenticité semble indéniable dans les enregistrements pianistiques des années 60 et 70 et nous repérons désormais le changement d'attitude induit par la montée de ce mouvement. Cependant, les interprétations pianistiques, contrairement aux exécutions « historiques », ont su garder une certaine indépendance propre à chaque interprète. Cette indépendance existait déjà, naturellement, avant la naissance des discours puristes : il est tout de même possible d'écouter deux versions complémentaires différentes de la même œuvre par deux interprètes tout à fait contemporains. Cela nous incite à réfléchir à d'autres éléments contribuant à la procédure de lecture et d'interprétation du texte musical.

³⁷³ 2 ROSEN, Charles, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 185.

³⁷⁴ 3 *Ibid.*, p. 22-23.

³⁷⁵ 4 BARTOLI, Jean-Pierre, « La notion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation », in : *Analyse Musicale*,

4^e trimestre, n°17, 1989, p. 11.

Nous sommes ainsi en droit de nous interroger : pourquoi l'approche de Claudio Arrau est-elle tout à fait à l'opposé de celle d'un Vladimir Horowitz, par exemple ? Tous les deux ont pourtant vécu dans la même période et sous des influences musicales plus ou moins proches. Pourquoi l'interprétation du *Clavier bien tempéré* donnée par Glenn Gould est-elle complètement dissemblable de celle de Richter ? Tous les deux partageront une bonne partie de leurs expériences musicales dans le même espace temporel... Pourquoi les choix interprétatifs diffèrent-ils tant d'un pianiste à l'autre ? À ces questions nous ne pouvons apporter de réponses objectives, en réalité. Autant, dans le cadre d'un examen global des tendances et des courants, nous sommes capables de donner des analyses crédibles, autant pour ce qui concerne la spécificité d'une interprétation ou d'un interprète, les réponses semblent échapper à une étude rationnelle et cohérente. Néanmoins, il existe à notre sens une explication des plus simples : chaque interprète mène sa propre recherche selon le regard qu'il porte sur l'œuvre. Ce rapport, sous l'angle de la « recherche », se veut objectif, mais dans la projection et la réalisation, il reste très subjectif.

À travers une étude comparative conduite autour de trois pianistes appartenant à trois générations différentes du XX^e siècle, notre hypothèse concernant la dualité du positionnement, entre attachement aux propos actuels et indépendance propre à l'interprète, semble s'éclaircir.

3.1 Gould, Meyer, Tharaud, différents et semblables à la fois.

3.1.1 Marcelle Meyer (1897-1958.)

Marcelle Meyer fut la pianiste privilégiée du Groupe des six, une contemporaine du mouvement néo-classique. Elle a évidemment été influencée par l'environnement parisien des années trente mais, pourtant, ses interprétations semblent échapper à toute influence bien déterminée. L'appel à l'ordre néo-classique s'appuie sur une technique d'une grande maîtrise mais le souffle, les choix, sont la manifestation d'une étonnante liberté d'esprit. Meyer n'a pas écrit sur la musique, c'est pourquoi nous ne pouvons pas savoir précisément quelle était sa vision des œuvres qu'elle a abordées. Cependant, il nous reste ses interprétations de Bach, Scarlatti, Couperin et Rameau, qui nous laissent deviner ses intentions. Le moins que l'on puisse dire est que ses versions sont devenues aujourd'hui légendaires pour la clarté du phrasé, l'absence de tout maniérisme et l'intelligence du discours.

Entre les deux guerres, avant le schisme entre clavecinistes et pianistes, les interprétations de Marcelle Meyer, qui n'a jamais fréquenté les bibliothèques, étaient prophétiques. Elles mettaient en relief toutes les caractéristiques d'une époque et chacune de ses interprétations devenait une véritable leçon de style, de langage, du goût. À l'époque de Meyer, Wanda Landowska était déjà lancée dans sa recherche historique sur les œuvres et sur les instruments. Mais l'authenticité ne préoccupait pas encore les esprits. Cela ne change pas la donne : Meyer a donné des versions absolument indiscutables des œuvres baroques sauf sur un point : elles sont jouées au piano !

On peut donc se demander ce qu'était l'authenticité pour Marcelle Meyer, qui ne vivait pas à l'époque du conflit piano-clavecin ? Comment a-t-elle conçu son rapport avec ce répertoire, indépendamment de toute influence extérieure et dogmatique ?

Nous connaissons Meyer comme pionnière de l'interprétation pianistique des œuvres baroques, mais il faut rappeler qu'elle était aussi en parfaite osmose avec son temps en interprétant la musique des compositeurs de son époque : Poulenc, Stravinski, Bartok et

beaucoup d'autres. Meyer est authentique dans la mesure où sa modernité n'a fait que rendre plus lucide son rapport avec les chefs-d'œuvres anciens. Elle est authentique parce qu'elle a pris l'initiative de rechercher des solutions pianistiques adéquates pour rendre ces œuvres tout à fait jouables au piano sans aucun artifice. Elle est authentique parce qu'elle a traduit ces œuvres selon son propre regard, le regard d'une pianiste fascinée par l'esprit baroque, par la couleur baroque, par le mystère et par l'inépuisable richesse de ce répertoire. Tous ces caractères sont subtilement dessinés dans toutes ses interprétations et font de son instrument moderne un instrument du baroque.

3.1.2 Glenn Gould (1932-1982).

Avec l'exemple de Glenn Gould, nous nous trouvons devant un phénomène énigmatique et extrêmement difficile à analyser.

Pour certains, Gould est un génie exceptionnel et fascinant. Pour d'autres, il s'agit d'un excentrique. Pourtant Gould s'est ouvertement exprimé sur ses choix d'interprétation et sur sa manière de concevoir les œuvres qu'il a traitées. Cependant, quelle que soit notre appréciation du bien fondé de ses interprétations ou de ses propos, ce qui le définit sans conteste, c'est sa singularité.

Le premier aspect qui attire l'attention dans ses interprétations des œuvres de clavier de Bach, notamment les *Variations Goldberg*, et *L'Art de la Fugue*, c'est qu'il sort du rôle de l'« interprète » pour contribuer à une recreation de l'œuvre. Il adopte l'attitude critique du compositeur par rapport à l'œuvre abordée, pour abolir la distance établie entre interprète et créateur. « Je me refuse à penser que l'acte recreateur soit essentiellement différent de l'acte créateur. »^{376 5}

Un autre aspect très intéressant de la démarche gouldienne réside dans la prise de conscience des virtualités qu'un texte musical peut offrir à son interprète. Pour Gould la partition est un objet ouvert qui ne doit jamais faire l'objet d'une reproduction à l'identique. La quête de l'exactitude, dans ses interprétations, va sans aucun doute au-delà de la littéralité du terme. Elle est celle de l'esprit et non pas de la lettre. En suivant de près l'évolution des propos baroques, Gould cherchait ce *qu'il considérait* comme « exacte » face à l'œuvre. Le résultat est fascinant !

L'exactitude, la vérité qu'il recherchait ne relevait d'aucune tradition, d'aucun système de pensée ou référence précise. Cependant, elle procédait de considérations extrêmement rationnelles. « J'entends bien qu'il existe certains paramètres sur lesquels les systèmes d'interprétation généralement avalisés sont censés reposer. Mais je pense qu'aucun paramètre académique ne devrait être imposé, sauf ceux très fondamentaux qui s'appuient sur un sens de ce qui constitue la forme de l'histoire de la musique, à partir de laquelle on peut disposer de certains indices... »^{377 6}

Dans le cas de Gould, plusieurs hypothèses se présentent ; la plus courante est qu'il cherchait à travers ce que nous appelons dans la technique pianistique une économie de moyens propres, à imiter le jeu du clavecin. Cette hypothèse nous laisse un peu sur notre faim, tout d'abord parce qu'elle contredit, à notre sens, la pensée de Gould, qui, lui, refusait toute imitation au sens strict du terme. D'autre part, Gould, ne voit dans l'instrument qu'un outil de la transmission de l'idée musicale. Sa recherche était prioritairement destinée à dévoiler le sens de l'œuvre et non pas de mettre en avant l'intermédiaire sonore.

^{376 5} Cité in : MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, Le dernier puritain, op.cit.*, p.111.

^{377 6} Cité in : MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould, Le dernier puritain, op.cit.*, p. 111.

L'esprit baroque de Gould, se définit par une recherche stylistique qui accentue le contraste, la clarté du discours et de la polyphonie, par la volonté puissante de rendre l'œuvre analysable et compréhensible. C'est finalement démontrer que l'œuvre est réellement appropriable et qu'elle échappe à toute tentative de classification. Gould allait très loin dans l'exploration de la technique pianistique, précisément une technique peu utilisée mais cultivée à partir de lui et grâce à lui afin de transmettre son idée musicale. Nous pouvons à ce propos parler d'une sorte de « transcendance » et de la technique et de la sonorité de l'outil.

Gould a, certes, introduit des changements dans le jeu de son instrument pour obtenir une sonorité plus brillante, une attaque plus immédiate et une meilleure maîtrise contrapuntique. Mais ces changements, il faut le noter, sont la manifestation plus de sa propre volonté d'abstraction et de son imaginaire sonore que du désir d'imiter un autre instrument. Ils reflètent un positionnement très clair vis à vis du piano :

« La manière d'envisager le piano comme un instrument fait pour le legato, qui s'est accentuée tout au cours du XIX^e siècle, a constitué un obstacle à une façon de faire la musique qui permette à l'auditeur, moyennant un minimum de perspicacité, de la battre comme un chef d'orchestre. On a toujours eu tendance à penser que puisqu'un piano est inerte et ne peut se mettre à discuter comme les musiciens d'un orchestre avec leur chef lorsqu'on lui impose un rubato dont il ne veut pas, on devait pouvoir se permettre à peu près n'importe quoi avec lui. C'est le « se permettre à peu près n'importe quoi » qu'on appelle avec grandiloquence « la grande tradition » pour ma part, j'ai toujours trouvé que c'était là un élément très inquiétant de la tentation pianistique [...] L'imposer au piano parce qu'il peut le faire me semble absurde [...]»^{378 7}

À notre sens Gould a redéfini le piano, en exploitant au maximum des capacités longtemps éclipsées sous le poids d'une idée formelle et intangible de ce qu'est cet instrument. Par ailleurs, il s'est aventuré à considérer la partition non pas seulement comme un objet d'analyse, mais aussi comme un objet vivant avec lequel s'instaure un rapport intime, personnel, lyrique.

Oui, Gould est particulier. C'est un cas spécial, mais pourquoi ?

Gould a su pousser à l'extrême l'« indépendance » que nous avons évoquée. Il l'a assumée, cultivée, et c'est sa conviction qui est devenue « vérité ». Voilà ce qui donne à ses interprétations leur aspect unique, à la fois personnel et indéniablement référentiel.

Moderne, extrêmement moderne, mais comment ? « Je crois qu'il faut donner à l'art la chance de sa propre disparition »^{379 8}, disait-il. Gould est moderne, car sa pensée est profondément anti-conservatrice. Tout acte créatif, pour lui, est un acte voué à la disparition pour laisser place à un autre, différent, novateur. Moderne car « ce qui attire irrésistiblement dans la plupart des interprétations de Gould, c'est la certitude qu'éprouve l'auditeur de se trouver conduit en un lieu de première fois, d'assister à la naissance de l'œuvre. Il s'agit de création, non pas dans l'immédiateté d'une approche improvisée. L'improvisation, est le cliché, la pente, presque toujours, mais d'une interprétation neuve, bien que, ou parce que,

^{378 7} MONSAINGEON, Bruno, *op. cit.*, p. 103-104.

^{379 8} Cité in : SCHNEIDER, Michel, *Glenn Gould, Piano Solo*, Paris, Gallimard, 1988, p.177

pensée et repensée, fabriquée, montée, collée. Ce sont des méditations. Non des prières ou des gloses. »³⁸⁰ 9

Authentique, extrêmement authentique, mais comment ?

« On ne se regarde pas dans son piano, pas dans sa surface vernie, on s'y regarde de l'intérieur. C'est affaire d'espace, de volume, de centre de gravité, non de plan ou de miroir. Quels étranges moments, ceux où tout paraît autre. On cesse de se heurter aux choses, on ne touche plus que les bords de la musique, comme un anatomiste détaille la merveille d'un corps qui a cessé d'être au monde [...]. Pour Gould, le jeu du piano était le moyen de retrouver l'homo interior que le soliste avait en lui trop longtemps relégué. Cette opposition de l'intus et du foris, que les Victoriens ont placé au cœur de la méditation, le hantait. Pour lui, la musique n'était pas faite pour le dehors. »³⁸¹ 0

Gould est extrêmement authentique, dans sa recherche du sens à partir de l'intérieur, en se situant à l'intérieur de l'œuvre, à l'intérieur de lui-même, avec l'exigence d'un véritable compositeur, pour un traitement structural, formel et contrapuntique fruit d'une profonde réflexion. Gould a créé sa propre définition de l'authenticité et cela a fait de lui l'un des plus grands interprètes de J.S. Bach.

Moderne et authentique à la fois, Gould a créé un lien fort, intime et irréversible entre le passé et le présent.

3.1.3 Alexandre Tharaud (1968-).

Après Meyer, un descendant presque lointain fait revivre son expérience dans l'exploration des œuvres baroques. Interprète du XXI^e siècle, grand admirateur de la grande pianiste, Alexandre Tharaud nous a donné une interprétation touchante et subtilement soignée des suites de Rameau : dans un enregistrement paru en 2001, il parvient à créer l'illusion que ces suites ont été réellement conçues pour le piano.

Sur un instrument magnifique, un Steinway moderne, grâce à une étude très poétique du texte et des choix techniques et musicaux très raffinés, Tharaud nous donne l'impression d'écouter l'œuvre pour la première fois. Pianiste de grande culture et doué d'un sens du « goût », Tharaud ne cherchait certainement pas à défier le clavecin et il n'a jamais intentionnellement voulu ôter à ces suites le nom de « suites pour clavecin ». Pourtant, à notre sens, il l'a fait.

Son toucher raffiné, sa compréhension profonde du style, l'emploi très réfléchi de la pédale, la mise en perspective de chaque ornement avec une clarté et une maîtrise inégalable, l'esprit vif et léger associé à ce désir palpable de rendre l'instrument « sien », tous ces éléments ont donné à l'œuvre et au piano une dimension nouvelle. Sa version des suites de Rameau évoque très clairement pour nous l'image de l'interprète actuel désireux, sans brusquer et sans choquer, trouver ce mélange presque parfait entre le respect du texte, le respect de son contexte et celui de l'instrument de son époque.

Dans un entretien téléphonique du 29 septembre 2006, le pianiste a répondu à cinq questions que nous lui avons posées, et explique sa démarche d'interprétation des *Suites de clavecin* de Rameau, ainsi que du *Concerto italien* de Bach.

³⁸⁰ 9 SCHNEIDER, Michel, *Glenn Gould, Piano Solo, op. cit.*, p. 179.

³⁸¹ 0 *Ibid.*, P. 167-168.

Sans complexe ni maniérisme, le pianiste s'exprime sur son rapport avec ces œuvres, sur le terme d'authenticité, et nous aide concrètement à saisir les liens tissés entre un pianiste distingué de la nouvelle génération et le répertoire baroque.

S.S : « Au commencement, c'était Rameau, ensuite Bach... Pourquoi ces deux choix, cet ordre et pourquoi le retour à la musique baroque ?

A.T : Déjà, cela a été un retour aux sources après avoir travaillé et enregistré beaucoup de musique française comme Chabrier, Debussy, Ravel, Poulenc... Une suite de compositeurs français de la fin du XIX^e siècle, et du début du XX^e. Tout au long de cette période, les partitions de Rameau m'accompagnaient toujours. Le retour à Rameau est un retour au grand père et le retour à la musique ancienne est un retour aux sources.

S.S : Pour vous, quelle est la différence entre l'interprétation des œuvres dites « anciennes » et celle des œuvres plus récentes ?

A.T : La grande différence pour moi, c'est que cette musique, qu'on joue sur le piano, n'était pas écrite à la base pour cet instrument. Le fait de jouer au piano, c'est la faire revivre dans notre temps, avec un son de notre époque.

Il ne faut pas oublier que nos oreilles ont changé, elles sont différentes. ! On a un rapport avec le bruit et une morphologie qui est différent. C'est un rapport à la musique du quotidien qui est différent, donc jouer Rameau au piano est très différent. Et il y a une autre différence, c'est sans doute le style, qui n'existe pas dans le répertoire pianistique.

Il faut savoir qu'aucun pianiste d'aujourd'hui n'a pas reçu un enseignement qui lui permette de pouvoir jouer cette musique au cours de ses études. C'est une expérience qui se fait plus tard, et beaucoup de pianistes se penchent sur ce répertoire à un certain âge ; c'est une espèce de remise en question et de prise de conscience qu'on aurait dû travailler ce répertoire si riche et si passionnant.

Enfin je crois que ce n'est pas seulement un retour aux sources mais à soi même ! Quand j'ai commencé à travailler les pièces de Rameau, c'était aussi délicat qu'une sonate de Boulez !

S.S : Pour enregistrer vos deux disques de Rameau et Bach, vous avez choisi un Steinway très récent. Pourquoi ce choix ? Croyez-vous que l'emploi d'un tel instrument peut modifier en quelque sorte la nature de l'œuvre ancienne sur un plan expressif et stylistique ?

A.T : Dans mon disque Rameau, j'ai évité de jouer sur un piano du début du XX^e siècle. Ce qui est bizarre, c'est que les pianos des années quarante, ceux de Marcelle Meyer, comme les Gaveau ou les Pleyel, n'existent plus, en tout cas ils n'existent plus en bon état, tandis qu'on peut trouver des pianos qui datent du début du siècle, les années vingt et trente, qu'on a sortis et qu'on a remis en bon état. Je me suis rendu compte que sur un piano de mon époque, la musique de Rameau sonne très bien. En plus, j'ai trouvé qu'il était très pertinent de jouer sur un piano de mon époque. Il y a six ans – quand j'ai enregistré ce disque –, personne n'avait osé jouer ce répertoire sur un piano actuel. J'ai trouvé qu'il pouvait être très intéressant de passer un message aux autres pianistes et de leur donner envie de jouer ces pièces, qui ne manquent pas de modernité, sur un piano moderne.

Pour les pièces de Rameau, je trouve le piano Steinway très beau. Il donne quelque chose qui se rapproche du clavecin mais en même temps il peut aller vers des couleurs d'orchestre. Pour le Bach, je voulais aller vers des couleurs diverses ; des couleurs de clavecin, d'orgue et d'orchestre et tout cela en amenant la couleur de mon époque. C'est ce que j'appelle « le piano multiple », qui fait appel à différents horizons.

S.S : Pensez-vous que le mouvement baroque a participé à la modification du rapport entre l'interprète moderne et l'œuvre ancienne ? Êtes-vous concerné par les propos de ce mouvement ?

A.T : Le mouvement baroque est arrivé vers les années soixante, mais il ne faut pas oublier que la musique ancienne était beaucoup jouée avant.

Sans doute, l'arrivée des grands dans ce domaine, comme Christie, Harnoncourt et d'autres, nous a apporté énormément sur la connaissance de ce répertoire. Les pianistes en revanche, avaient peur d'aborder ce répertoire. Mais il était temps que des grands chefs d'orchestre comme Simon Rattle jouent ces œuvres sur les instruments de notre époque, et cela a donné des résultats extraordinaires. Ils ont donné, avec leurs interprétations, une sorte d'élan et c'était le bon moment pour que les pianistes osent jouer la musique ancienne. À mon avis, cela a décomplexé un certain nombre de pianistes et les a poussés à chercher du côté de l'interprétation de ces œuvres sur leur instrument.

S.S : En tant que pianiste du XXI^e siècle, quelle est votre position par rapport au terme « authenticité » ?

A.T : Mauricio Kagel m'a dit un jour : « Pour que la musique vive et survive, il faut sans cesse la réinventer ».

Il faut écouter et jouer la musique comme si elle venait d'être écrite hier. Pour moi on peut arriver à l'authenticité en prenant des chemins détournés ! On apprend, avec l'expérience des concerts, des enregistrements, que l'authenticité parfois peut être quelque chose de très vague !

Les musiciens baroques ont pris beaucoup de liberté par rapport aux choix des *tempi*, les ornements. L'authenticité est l'esprit du compositeur. On écoute beaucoup de musiciens qui ont énormément de connaissances, de savoir, mais ceux qui restent, sont ceux qui ont bouleversé le paysage, ceux qui se sont approprié la musique qu'ils jouent. Quand on parle de l'authenticité, on parle de l'honnêteté par rapport au compositeur, mais aussi avec soi-même. C'est être en cohérence avec soi, quand la musique coule de véritable source... Il est difficile d'être un grand interprète sans ce retour à soi.

L'authenticité est un questionnement sur ma place, ma liberté, mon être, ma place vis à vis du public, vis à vis de la musique que je joue.

Donc, le retour à la musique ancienne a été pour moi une période suffisamment longue pour me mettre en question, sachant que cette musique n'était pas écrite pour mon instrument.

Se questionner, c'est quelque chose qui ne faisait pas partie de nos habitudes et, quand on était pianiste, on allait vers un répertoire qui était le même pour tout le monde. La musique baroque, pour un pianiste, permet donc de se questionner, d'aller plus loin dans la filiation et d'acquérir une plus grande liberté au clavier. Par exemple, après tout ce travail difficile de déchiffrement des partitions de Rameau, j'ai découvert une grande liberté et, cette liberté, je la mets à profit pour tous les autres programmes : liberté dans l'utilisation des ornements, les choix des *tempi* et beaucoup d'autres choses. On joue un rôle de recréation de l'œuvre.»

Le discours de Tharaud nous reflète, sans ambiguïté, le cheminement que le pianiste d'aujourd'hui a parcouru pour arriver à définir son rôle vis à vis de l'œuvre du passé. Ce discours est celui d'un pianiste qui se montre tout à fait confiant et rassuré quant à ce rôle, car il a pris suffisamment de recul par rapport à l'ensemble des événements musicaux qui

ont marqué le XX^e siècle. Plus de complexes ou de dogmatisme inutile : des réponses spontanées, profondes, claires, reflétant un regard nostalgique et moderne à la fois.

À la suite de cet entretien, nous allons nous permettre de commenter certains points qui nous semblent très révélateurs de la position de l'interprète actuel, vis à vis de l'œuvre du passé et vis à vis de son authenticité.

- Le retour aux sources :

Il est certain que pour tout pianiste, le répertoire du passé est un répertoire essentiel : outre de son importance pédagogique et formatrice, il représente la base, l'origine. Mais il est aussi ce lien fort avec toute une tradition qui a donné naissance au pianiste d'aujourd'hui. Le retour à ce répertoire est un retour à un état embryonnaire, démarche complexe, abstraite et mystérieuse. C'est la manifestation de la volonté de retracer un chemin, un long chemin, aboutissant au moment présent. Lorsqu'un pianiste place son rapport avec l'œuvre ancienne sous le signe du « le retour aux sources », cela semble bien traduire un besoin véritable, une nécessité presque vitale de références, d'ancrage à des points de repères, d'insertion au sein d'une filiation.

- La conscience des différences et des mutations :

Le pianiste d'aujourd'hui est tout à fait conscient des différences qui existent entre les instruments d'origine et le piano. Il est aussi conscient du fait que les œuvres baroques ont été écrites pour ces instruments d'origine : « cette musique qu'on joue sur piano, n'était pas écrite à la base pour cet instrument. » Mais il est également conscient de l'importance du rôle que le piano et les pianistes peuvent jouer dans la restitution de ces œuvres.

Sur cette question, Tharaud aborde une idée extrêmement importante : la modification de notre écoute, de notre réception et de notre rapport avec le son, selon les données qu'impose notre présent. Qu'on le veuille ou non, nos réactions musicales sont conditionnées par les instruments et les sons d'aujourd'hui. Dans cette perspective, jouer les œuvres baroques au piano est une attitude de cohérence avec le moment présent. C'est admettre ces transformations, et pourquoi pas, les mettre en relief.

- La profonde confiance dans les capacités du piano pour l'interprétation des œuvres baroques :

Cette conviction est une unanime évidence chez tous les pianistes. Le piano, descendant des autres instruments à clavier, possède toutes les capacités nécessaires pour aborder l'œuvre baroque. Gould a arraché au piano son image spécifiquement romantique, pour lui donner une autre dimension et le redéfinir comme instrument destiné à réaliser un autre type de répertoire.

Tharaud, à son tour, donne de l'instrument une autre définition : « le piano multiple ». Ce piano multiple est apte à aller dans des directions diverses : « Pour le Bach, je voulais aller vers des couleurs diverses ; des couleurs de clavecin, d'orgue et d'orchestre et tout ça en amenant la couleur de mon époque. C'est ce que j'appelle « le piano multiple », qui fait appel à différents horizons. »

Le piano, cet objet malléable, changeant, à multiples facettes, n'est plus un simple outil, il est, pour le pianiste actuel, un pont, une passerelle entre le passé et le présent.

- Le retour nouveau et naturel au répertoire baroque :

Plus de peur ou de complexes face à l'œuvre baroque : voici ce que Tharaud nous fait comprendre en disant : « on a le rôle de récréation de l'œuvre. » La peur a été remplacée par une volonté de revitalisation et par le besoin de puiser encore et toujours dans la dimension moderne des œuvres de certains compositeurs novateurs. Le mouvement de retour à la musique ancienne a apporté beaucoup aux pianistes, mais il les a également inhibés pendant un certain temps, par crainte de trahir l'œuvre et son compositeur. Aujourd'hui, le pianiste se réconcilie avec l'œuvre et avec son instrument, à la recherche d'un passé vu, pensé et recréé, selon des moyens intellectuels et matériels modernes.

· Une nouvelle définition de l'authenticité :

Qu'est ce que l'authenticité pour le pianiste d'aujourd'hui ?

Tharaud nous a fourni des réponses tant réalistes que poétiques, sur cette question, donnant une image d'interprète serin, en osmose avec l'œuvre du passé et se l'appropriant sans culpabilité. L'authenticité consiste, pour lui, dans le retour à soi (vision qui rejoint celle de Gould), le retour à l'esprit du compositeur, une grande honnêteté, une exigence de questionnement, et finalement une grande liberté. Que pouvons-nous attendre de plus d'une interprétation ?

Après cet entretien avec Alexandre Tharaud, nous sommes plus en mesure de cerner et de comprendre le fonctionnement actuel de l'école pianistique face à des questions essentielles inhérentes à l'interprétation des œuvres du passé. Le pianiste est à présent débarrassé de tout souci extra-musical, de toute idée préétablie, tourné vers la recherche de sa propre authenticité, une authenticité qui réponde avant toute chose à son besoin d'exprimer ce rapport particulier qu'il entretient, en tant qu'être moderne, avec le passé : non pas, un passé commun, défini par les autres, mais plutôt, son propre passé.

Nous nous sommes arrêtée à trois figures de pianistes, mais les exemples pourraient être nombreux. Ces trois musiciens se distinguent par le fait que chacun a été contemporain d'une période différente de l'histoire du XX^e siècle : Meyer, avant le retour à la musique du passé, Gould, au sein de l'événement et Tharaud, après la prise de recul pris par rapport à ce retour.

Tous trois se sont lancés dans l'aventure de l'interprétation des œuvres du passé, avec des approches différentes et leurs essais nous poussent à reposer la question : pourquoi une musique profondément abstraite, écrite par des compositeurs aux idées bien souvent novatrices à leur époque (Rameau, D. Scarlatti), ne pourrait-elle pas être interprétée sur l'instrument descendant des claviers d'alors, à savoir notre grand piano de concert moderne ?

C'est une volonté émanant d'une profonde conscience poussant la conviction personnelle aux confins d'une vérité hypothétique mais construite, qui rassemble ces trois interprètes, malgré leur différence. Nous pensons pouvoir dire que l'élan qui pousse un interprète dans un sens plus que dans un autre semble naître d'une source intérieure plus que de l'action d'éléments d'ordre idéologique ou social. C'est cela qui fait obstacle à toute tentative de classification ou catégorisation des interprétations et c'est cela, à notre sens, qui confirme l'ouverture de l'art de l'interprétation à l'infini des possibles. Les différentes approches des pianistes dans l'interprétation de la musique baroque, semblent révélatrices, d'une part, de l'universalité de cette musique, ce qui peut expliquer la fréquence de la démarche et, d'autre part, reflètent le pouvoir d'évocation des œuvres baroques, agissant sur leur imaginaire et contribuant à forger leur vision du baroque, leur connaissance du contexte de l'œuvre et de ses spécificités et la cohérence de sa réalisation.

À la lecture d'un numéro spécial de la revue *Piano* consacré à J.S. Bach, nous avons été étonnée par la diversité des regards portés sur son œuvre par des différents pianistes actuels de différentes origines. Mais le plus significatif est de constater à quel point l'époque baroque et la figure de J.S. Bach exercent une influence sur leur parcours, sur leur apprentissage et sur leur conscience des liens de continuité existants entre l'époque baroque et le classicisme, le romantisme et le modernisme.

À travers quelques morceaux choisis, le constat de la différence des regards portés sur l'œuvre de J.S. Bach, nous amène cependant à des conceptions très semblables. Il semble que le répertoire baroque soit l'un des répertoires les plus problématiques pour un pianiste, les plus difficiles à faire revivre, mais aussi les plus rassembleurs.

La pianiste chinoise Zhu Xiao-Mei déclare que : « Bach est chinois – et bouddhiste ! » Elle ajoute : « Quel équilibre, quelle noblesse dans son propos. Je me sens extrêmement proche de la quête de paix et de sérénité qui l'anime. Scarlatti, que j'apprécie énormément, possède lui aussi, d'ailleurs, une dimension 'asiatique'. Il respire la gaieté et la simplicité. Lorsqu'il lui arrive d'être triste, ce n'est jamais avec lourdeur, avec pathos. »^{382 1}

En ce qui concerne le piano, elle commente : « Pour ma part, j'ai la conviction qu'il faut pleinement profiter du piano et de la richesse de ses couleurs. La pédale ? Il s'agit plutôt de demi-pédales que j'utilise principalement pour éviter de couper trop sèchement une fin de phrase et pour souligner les cadences harmoniques. »^{383 2}

Pour le pianiste franco-américain Nicolas Angelich, Bach a occupé une place très importante dans sa vie et dans sa formation pianistique. « L'univers de Bach est sans limites. Il aide à jouer d'autres compositeurs, en particulier, Mozart, Beethoven, Chopin. »

Tout à fait partisan au fait de jouer l'œuvre de Bach au piano, il évoque un élément d'une extrême importance dans le traitement de l'œuvre en rapport avec l'instrument.

« L'interprétation ne doit pas être figée. Je conçois parfaitement qu'on puisse tout autant interpréter Bach au clavecin ou au piano. Mais je suis favorable à ce qu'on joue son œuvre pour clavier au piano. Il faut penser à intégrer les possibilités inhérentes au texte, dépasser le cadre purement instrumental et transcrire selon le cas comme si jouait du clavecin, des cordes, de l'orgue ou comme si l'on chantait. En fait le piano n'est qu'un instrument au service d'un texte à valeur universelle et qui ouvre des perspectives infinies. »^{384 3}

L'œuvre de Bach a accompagné la pianiste roumaine Dana Ciocarlie, dès son enfance. Sa réflexion sur l'œuvre de Bach nous semble d'un grand intérêt. Ciocarlie semble s'inspirer d'autres références au sein de la période baroque. Elle trouve « très enrichissant d'écouter les œuvres au clavecin et à l'orgue. »^{385 3} En ce qui concerne sa relation avec l'œuvre, elle fait appel à une écoute profonde tournée vers la compréhension. Pour elle, jouer Bach porte des significations multiples : « Je ne suis pas adepte de l'authenticité à tout prix, mais c'est un retour aux sources nécessaire, comme d'ailleurs jadis l'interprétation de la claveciniste Wanda Landowska. J'entends la musique de Bach sur trois plans : un domaine intemporel et abstrait qui sollicite l'entraînement polyphonique, l'intelligence et l'imagination, un domaine

^{382 1} Propos recueillis par COCHARD, Alain, *Piano*, n°13, 1999-2000, p. 48.

^{383 2} *Ibid.*, p. 49.

^{384 3} Propos recueillis par LE NAOUR, Michel, *Piano*, n°13, op. cit, p. 50.

^{385 3} *Ibid.*, p. 51.

temporel, plus brillant, difficile techniquement et bien caractérisé comme par exemple le *Concerto italien* [...] Pour jouer Bach il faut être à la fois constructeur, philosophe, rythmicien. De sa musique émanent une force de vie et un amour unique qui demandent engagement et inspiration. »³⁸⁶ 4

Comme pour les autres, les œuvres de Bach ont joué un rôle pédagogique d'une très importance pour le pianiste d'origine arménienne, Vardan Mamikonian. L'œuvre de Bach est une passerelle qui permet de mieux assimiler les autres périodes de l'histoire musicale : « J'ai, dès l'enfance, assimilé toutes les *Inventions* pour deux et trois voix, que je pratiquais quotidiennement. Ce sont des œuvres géniales qui sont divinement écrites pour les élèves et chaque invention est un chef-d'œuvre. »

« Pour interpréter Bach, il faut beaucoup d'expérience et surtout connaître l'époque à laquelle il a vécu, de manière à rendre le texte vivant, coloré, car ces œuvres sont chantantes, vocales, bien qu'elles aient été écrites pour le clavecin ou le clavicorde. Bien qu'il ne faille pas "romantiser" à l'excès, il y a parfois chez Bach des moments qui le rapprochent de Mozart et plus encore de Chopin.

Chopin a d'ailleurs été influencé par les préludes et fugues. »³⁸⁷ 5

Pour Abdel Rahman El Bacha, le pianiste d'origine libanaise, Bach est un pain quotidien. C'est « une ouverture sur la spiritualité. »³⁸⁸ 6

Sobriété, absence d'effet, sa vision rejoint certaines caractéristiques de la musique du Cantor, qu'il met en lumière, avec une dimension presque morale de toutes ses interprétations de l'œuvre de Bach.

« Bach exige une éthique, et comme Chopin, une absence d'effet ; d'ailleurs, Chopin pratiquait sans cesse le *Clavier bien tempéré* et d'autres œuvres de Bach. Il faut savoir distinguer l'essentiel au sein d'une structure riche et polyphonique. Il faut suivre la pulsation avec une régularité parfaite, en ayant pour finalité d'aboutir à une simplicité extrême. Bach, de nos jours, est une source de sagesse et de probité dans un monde où ces valeurs se raréfient. »³⁸⁹ 7

Cependant, le pianiste français François-Frédéric Guy s'attache à une réflexion plus analytique, combinée à un souci d'expressivité et de coloris qui lui semblent d'une grande importance pour rendre justice aux œuvres de Bach :

« Les questions d'articulation et le passage du clavecin au piano induisent nécessairement des difficultés auxquelles tout pianiste doit faire face. L'analyse de Schenker, très intellectuelle, permet d'aller à l'essentiel, d'éliminer les scories et donc de clarifier un discours complexe, polyphonique à travers les notes pivots les plus importantes et par conséquent de retrouver l'essence de Bach. L'expressivité, la variété du toucher doivent aussi être prises en compte. Essayer

³⁸⁶ 4 LE NAOUR, Michel, *Piano*, n°13, 1999-2000, *op. cit.*, p. 51.

³⁸⁷ 5 *Ibid.*, p. 53.

³⁸⁸ 6 *Ibid.*, p. 51.

³⁸⁹ 7 *Ibid.*, p. 52.

de résoudre tous les paramètres qui composent cette musique, c'est se trouver face à la quadrature du cercle. »³⁹⁰ 8

Nombreuses sont les réflexions sur l'œuvre de Bach et nombreuses sont les manifestations d'admiration et d'attachement au répertoire baroque de la part des pianistes. Aujourd'hui, ce répertoire continue à offrir à une nouvelle génération pianistique un vaste champ de réflexion et de méditation qui dépasse l'exercice de style, malgré son importance capitale dans ce domaine précisément.

Ce que l'on retire de ces propos, c'est le constat de cette subtile combinaison entre une approche scientifique et réfléchie et une autre plus intuitive, spontanée, portée par une sorte de fascination que cette époque et son répertoire exercent sur tous les pianistes sans exception. D'autre part, nous remarquons l'absence de commentaire concernant l'authenticité ! L'interprète pianiste considère l'authenticité dans son rapport avec l'œuvre, avec le piano, avec des expériences qui le lient au passé, qui émanent parfois de son inconscient et qui échappent naturellement à toute idée préétablie.

Pour finir, nous aimerions redire que les pianistes contemporains et postérieurs au mouvement de retour à l'ancien n'ont pas fermé les yeux sur l'importance de la relation entre le passé et le présent. Mais les expériences antérieures prouvent que les approches pertinentes, et révolutionnaires ne sont pas soumises à un seul système de pensée.

L'interprète actuel, ayant pris du recul pris vis à vis de son histoire, ne se sent plus accablé par un imaginaire ou une idée figée. Il est conscient que son instrument, qui fait le lien avec le passé, le défait également, le module. L'acte qui consiste à jouer une œuvre ancienne sur l'instrument actuel pousse le pianiste à retrouver l'identité de cette œuvre à travers de nouvelles solutions. L'authenticité, dans cette démarche, se résume au fait de faire renaître l'œuvre telle qu'elle est mais sous de nouvelles allures. L'authenticité baroque, elle, cherche à redonner à l'œuvre du passé ses anciens habits.

Deux visions légitimes, sans doute : le choix entre elles relève du goût, certainement pas de la vérité.

4. De quelques interprétations pianistiques.

Pour continuer notre étude sur le rapport pianiste-œuvre baroque nous proposons d'aborder certaines interprétations, choisies suivant plusieurs points de vue :

- un point de vue chronologique, en faisant appel à des interprétations réalisées par des pianistes appartenant à des périodes différentes de l'histoire discographique du XX^e et du XXI^e siècles.
- un point de vue stylistique, en essayant d'observer les différentes approches stylistiques, liées à des aspects techniques et mettant en évidence certaines caractéristiques des interprétations.
- un point de vue musicologique, en essayant de repérer les influences idéologiques, au sein d'interprétations plutôt récentes, reflétant le changement du rapport établi avec l'œuvre baroque.
- un point de vue quantitatif, en essayant d'aborder les œuvres les plus jouées et qui présentent un intérêt particulier, pianistiquement parlant, au plan technique et expressif.

³⁹⁰ 8 LE NAOUR, Michel, *Piano, n°13, 1999-2000, op. cit., p. 52.*

Nous avons conscience du fait que toute tentative d'analyse ou d'examen d'une interprétation musicale reste problématique. Les intentions de l'interprète, comme celles du compositeur demeurent difficiles à appréhender.

Au-delà du cas de certains interprètes pianistes qui se sont exprimés sur leurs choix et sur leurs conceptions, les effets que produit une interprétation sont liées à des images ou des idées "subjectives", que chacun de nous se fait de l'œuvre et de sa réalisation. Les principes rationnels sur lesquelles toute interprétation remarquable est fondée sont objet d'une perception toujours différente, parce qu'à chaque fois l'auditeur intervient dans l'acte créateur, en tant qu'élément complémentaire. Pour éviter un excès de subjectivité, nous aurons recours essentiellement à une analyse des approches techniques qui, dans le cas de la musique baroque, peuvent expliquer une partie des intentions de l'interprète et mettre en lumière certains aspects qui reflètent ses priorités musicales.

Le choix de jouer l'œuvre ancienne sur un instrument d'époque évite probablement certains problèmes, et peut même fournir des justifications, parfois simplistes, à certains choix interprétatifs. Mais si l'on joue cette œuvre au piano, les choses sont plus compliquées : le traitement technique spécifique des éléments du discours semble être la préoccupation première des pianistes qui interprètent la musique baroque : d'une part, cette musique était pratiquée sur des instruments possédant un mécanisme et une palette sonore différents ; le fait de jouer ces œuvres au piano oriente le pianiste vers la recherche de solutions techniques très différentes de celles qu'il emploie pour une œuvre écrite dès l'abord pour le piano. Il lui faut avoir recours à la sélection de certains gestes, qui font, certes, partie de la technique pianistique, mais qui semblent être exigés spécialement dans l'interprétation du répertoire ancien, pour répondre à la spécificité de l'écriture baroque, et à la sensibilité musicale de l'époque.

Par ailleurs, un traitement technique pensé en rapport avec un type particulier de répertoire, à savoir le répertoire baroque, participe primordialement de la définition et de l'éclaircissement des facteurs stylistiques propres au langage d'une époque ou d'un compositeur. C'est pour ces raisons que nous nous sommes penchée sur les différents gestes techniques adoptés par les pianistes, lesquels sont, à notre sens, révélateurs de l'éclairage sous lequel chacun conçoit son rapport avec l'œuvre du passé. Le traitement technique reflète aussi, pensons-nous, l'idée qu'un pianiste se fait des limites de son instrument dans l'interprétation de l'œuvre baroque.

Après la montée du mouvement de retour à la musique ancienne, s'est fait jour une certaine idée technique, plus ou moins précise, de l'interprétation pianistique des œuvres baroques : influencés par les interprétations « historiques » et les sonorités des instruments anciens, les grands pianistes de notre époque ont élaboré une nouvelle réflexion sur l'approche pianistique des œuvres du passé. Un bénéfice incontestable en fut de débarrasser cette musique d'influences romantiques abusives. Cela eut aussi pour effet la limitation d'une certaine liberté, pourtant nécessaire pour rendre l'œuvre parlante et, en quelque sorte, originale. Malgré tout, il nous semble, à travers cette étude, que les grandes interprétations de ce siècle et du siècle précédent, échappent le plus souvent aux idées préétablies sur la façon ou les façons d'interpréter l'œuvre baroque. Les choix analytiques, techniques et esthétiques, laissent deviner des volontés, des priorités et des influences très diverses.

Avant et après le mouvement baroque, fleurirent des interprétations tellement variées et tellement élaborées aux plans technique, formel et intellectuel, qu'il est bien difficile de dire : cette interprétation est plus influencée par l'idéologie baroque qu'une autre, celle-ci est plus proche de l'esprit de l'époque ou du compositeur qu'une autre. Les interprétations de Meyer,

dans l'œuvre pour clavecin de Rameau, sont très loin d'être qualifiées d'historiques, et pourtant elles sont d'une clairvoyance et d'une lucidité contextuelle et stylistique étonnantes. Celles de Gould, dans les œuvres de Bach, sont inclassables, elles ne répondent à aucune idée préconçue ni pour le traitement technique ni pour l'aspect historique. Tout ce que nous pouvons constater, c'est la diversité des rapports établis avec l'œuvre du passé, selon une philosophie propre à chaque pianiste, dévoilant ses penchants profonds, sa propre définition de la sonorité, du timbre et même du style.

À travers ce panorama des différentes interprétations enregistrées entre 1950 jusqu'à nos jours, notre hypothèse, nous le verrons, semble confirmée : l'ouverture de l'œuvre musicale à différentes possibilités de traduction et d'interprétation est grande. Nous constaterons cependant l'existence, sans doute, des dénominateurs communs à toutes ces interprétations : préoccupations techniques, stylistiques et expressives. Mais ces facteurs sont mis en œuvre sous des lumières différentes.

4.1 J.S. Bach : Les *Variations Goldberg*, le *Concerto italien*. Gould, Arrau, Tureck, Tipo, Brendel, Tharaud.

Quelles sont donc les raisons qui nous font choisir ces œuvres, et ces interprètes? Concernant les œuvres, il est certain que les *Variations Goldberg* et le *Concerto italien*, constituent deux des œuvres principales, avec le *Clavier bien tempéré* dans la production de J.S. Bach pour les instruments à clavier. Nous avons évité de nous lancer dans une étude des quarante-huit préludes et fugues, à cause de leur extrême diversité. Chaque prélude et fugue représente une œuvre particulière, une entité indépendante aux plans technique et intellectuel. En revanche, les *Variations Goldberg* et le *Concerto italien* offrent, d'un point de vue formel notamment, des éléments qui se prêtent à une étude comparative.

Ces deux œuvres sont, à notre avis, différentes dans le sens où l'une (*Les Variations Goldberg*) fait appel à l'instrument solo en tant que tel, tandis que l'autre (*Le Concerto italien*) possède une dimension orchestrale évidente. Sur ce point, les deux œuvres touchent à deux principes essentiels dans l'approche pianistique : le premier consiste à considérer l'instrument comme entier, se suffisant à lui-même. L'autre se projette dans la perspective du concerto : un dialogue est établi entre l'instrument et un ensemble supposé. L'approche pianistique change, sans aucun doute, d'une situation à l'autre, pour ce qui concerne la qualité du toucher, l'amplitude sonore, les dynamiques et la clarté du jeu exigé par l'écriture.

Les points communs sont assurément nombreux : la complexité technique et intellectuelle, l'exigence structurelle qui demande l'endurance, une grande intelligibilité du discours et l'élaboration d'un fil conducteur conduisant d'une variation à une autre ou d'un mouvement à un autre. L'interprétation de ces deux œuvres représente également une véritable prise de risque pour les pianistes, car elle demande une approche technique, analytique, structurelle et polyphonique extrêmement approfondie. La moindre insuffisance sur l'un de ces aspects, peut condamner l'interprétation, lui enlever de sa force et de sa pertinence.

Les deux œuvres font partie du *Clavierübung*, lequel contient quatre livres : le premier est constitué des six *Partitas* (BWV 825-830), le deuxième comprend le *Concerto italien* (BWV 971) et *l'Ouverture à la française* (BWV 831), le troisième est un livre pour orgue, à l'exception de quatre duos pour autres claviers, le quatrième consiste dans les *Variations Goldberg* (BWV 988).

Dans sa production monumentale pour clavier, dont le *Clavierübung* n'est qu'une partie, Bach se montre pédagogue, architecte inégalable, excellent maître des jeux de lignes,

du contrepoint, de l'harmonie. Maîtrise, spiritualité, poésie, abstraction sont les maîtres-mots de cet œuvre qui ne cesse jamais de susciter l'interrogation quant à la façon ou aux façons possibles de l'interpréter.

Bach est : « Par excellence, le maître de la liberté : cette liberté qui est pour lui l'inverse du désordre ou de la rébellion, mais la conséquence et la preuve d'un épanouissement complet d'un être et de son œuvre lorsqu'il est sauvé de toutes passions ou de toutes gênes inexpédientes. Sa logique ne cesse de coordonner l'extraordinaire richesse des impulsions subconscientes et se garde de la mater à coups de férule [...] C'est là que commence la poésie de Bach, et cette « multiplicité des manières » dont chacune a ses raisons profondes. Telle « idée » déclenche telles conséquences, comme tel germe, tel végétal. »^{391 9}

4.1.1 Les *Variations Goldberg BWV 988*, (1741).

Cette œuvre emblématique fait appel à la méditation, à l'abstraction, à la sobriété, mais invite aussi à la légèreté et à l'extase. Se suffisant à elle-même, elle forme un cycle fermé. Elle procède d'une écriture extrêmement élaborée et d'une inépuisable imagination, émanant d'une *Aria* à la fois simple et complexe. Elle exige que l'instrument brille, seul, dans sa splendeur et avec toute sa force. On pourrait croire que Bach cherche dedans à y rivaliser les *Essercizi* de Domenico Scarlatti...

En réalité, cette œuvre représente un véritable défi pour le pianiste. Comment avec un instrument si puissant, si expressif, si parlant, rendre justice à ces moments de contemplation en évitant le plus possible tout artifice et toute vanité ? Quelle indépendance et quelle synchronisation ces variations tellement subtiles et tellement virtuoses n'exigent-elles pas, afin de donner à chaque ligne, à chaque trait la parole quand il le faut et de nettoyer l'espace de tout parasite pouvant nuire à la clarté du discours ! Quelle maîtrise le dessin délicat de ces entrelacements et de ces ramifications montant en une troublante progression dramatique ne requiert-elle pas ? La virtuosité de l'écriture est stupéfiante. La profondeur intellectuelle, spirituelle parfois, est prodigieuse. L'œuvre, d'une extrême difficulté reflète les préoccupations techniques et architecturales transcendantes de J.S. Bach.

Pourtant les circonstances de la composition semblent très simples, voire anecdotiques. Mais, qui peut deviner les intentions réelles du *Cantor* composant une œuvre destinée à bercer les nuits d'insomnie du comte Keyserlingk et devenue, finalement, l'un des plus grands chefs-d'œuvre du répertoire pianistique ? Selon Johann Nikolaus Forkel, l'œuvre a été commandée par le comte, qui séjournait Leipzig au moment où Bach était *Cantor* à saint Thomas, et elle était destinée au claveciniste prodige Johann Gottlieb Goldberg, qui travailla la partition avec le compositeur. L'idée du comte, qui dit à Bach un jour qu'il aurait aimé qu'il lui compose des morceaux pour clavecin d'un caractère joyeux et paisible, a orienté le compositeur vers le genre des variations ; on note que l'oncle de Bach, Johann Christoph (1645-1693), avait composé deux séries de variations intitulées *Sarabanda duodecies variata* et *Aria Eberliniana por dormiente Camillo, variata*. « Air d'Eberlin pour Camille endormi, avec variations ». Cette *Aria* variée et la *Sarabande* sont en *sol* majeur, comme les « Goldberg » de Jean-Sébastien. Sous l'influence de Dietrich Buxtehude, Bach semble aussi se souvenir de sa *Capriciosa, partite diverse sopra un aria d'inventione*. « La capricieuse, diverses *partitas* sur un air original », écrite également en *sol* majeur. Ainsi, la composition des *Variations Goldberg* représentait pour Bach l'occasion de renouer avec une forte tradition liée à cette forme.

^{391 9} MARCEL, Luc-André, *Bach*, Paris, Seuil, 1961, p. 67, coll. Solfèges.

4.1.1.1 La structure.

L'œuvre est composée de trente-deux pièces, nombre correspondant aux trente deux mesures de l'*Aria* (deux fois seize mesures). L'*Aria*, qui débute et referme le cycle des variations, a été empruntée au second *Petit livre de clavier* d'Anna Magdalena (1725). C'est une sarabande fondée sur un motif de basse très répandu, à la *Glialiarda Italiana*.

La trentième et ultime variation est un *quodlibet* qui rend hommage à Dietrich Buxtehude, en lui empruntant une mélodie populaire, *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* « Les choux et les navets m'ont fait fuir », utilisée dans la *Capriciosa, partite diverse sopra un aria d'inventione*.

Au plan structurel, l'œuvre donne l'image d'un mode de pensée très accompli, explorant toutes les possibilités de développement d'un matériau limité et fixe. Ce principe est aussi celui de la forme fuguée, que Bach a toujours travaillé avec une extrême rigueur et une grande invention.

L'œuvre s'ouvre donc avec l'*Aria* de construction harmonique simple. Cette base harmonique va « germer » pour donner naissance à toutes sortes de figures : fuguettes, canons, imitations, qui alternent dans les différentes variations. L'emploi évolutif de l'élément de base crée la cohérence et l'unité intérieure reliant toutes les pièces de l'œuvre. L'œuvre donne ainsi l'exemple d'une vision architecturale inégalable, à travers le traitement et la structuration de la forme. De plus, « le canon régit puissamment la composition : un toutes les trois variations à un intervalle chaque fois plus grand (canon à l'unisson dans la troisième variation, à la seconde dans la sixième variation, à la tierce dans la neuvième, et ainsi de suite jusqu'à la vingt-septième, qui est un canon à la neuvième.»³⁹² 0

Bach élabore une progression constante, par l'élargissement de l'intervalle : il passe de l'unisson à la neuvième pour que la progression atteigne avec l'*Adagio* (var. 25). L'explosion conclusive s'étend aux quatre variations n° 26, 27, 29 et 30 avant le retour à l'*Aria* finale.

Le canevas harmonique dérive de la basse du thème principal, en gardant le plus souvent les périodes symétriques : deux fois seize mesures (avec reprise). La tonalité de *sol* majeur demeure inchangée sauf pour trois variations en mineur (les quinzième, vingt et unième et vingt-cinquième).

Dans chaque variation, Bach explore un aspect différent de l'écriture. Les variations sont extrêmement libres et contrastées, cependant, elles sont conçues constamment dans leur rapport avec les précédentes et les suivantes.

Bach y emploie la danse, la *toccata* et toute sorte de figures contrapuntiques, et son écriture va très loin dans l'exploration du chromatisme, flagrant dans les variations n°15 et 25.

Le retour à l'*Aria* finale semble, symboliquement, d'une grande importance. Après l'exposition des différentes variantes de sa pensée et de son matériau, le compositeur referme le cycle avec l'idée de départ, pour accomplir l'œuvre, monument reflétant toute la splendeur de sa pensée et de son écriture. Attachons-nous à présent plus précisément aux interprétations pianistiques que nous avons sélectionnées.

4.1.2 Les Variations Goldberg et les pianistes.

³⁹² 0 SACRE, Guy, *La musique de piano*, Tome I, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 225.

De nombreux pianistes ont enregistré ces *Variations*, alors que l'exécution dans les salles de concert en est restée rare. C'est, en effet, grâce à Glenn Gould que l'enthousiasme de certains pianistes pour cette œuvre a gagné la scène.

Les versions pianistiques vraiment remarquables sont-elles aussi peu nombreuses. Il nous semble que l'ultime version de ces *Variations* par Gould (1981) demeure incomparable, par ses choix de *tempi*, par son sens aigu du contraste, par le soin avec lequel chaque élément du discours est mis en évidence, mais également par la mise en œuvre d'une vision probablement singulières. Version personnelle, dans laquelle Gould fait appel à une réflexion analytique, technique et stylistique impressionnante, grâce à laquelle il se positionne en véritable créateur.

Nous tenons à évoquer la version réalisée des *Variations Goldberg* par Claudio Arrau (1903-1991), malgré sa date d'enregistrement (1943). Notre étude est centrée sur l'histoire des enregistrements pianistiques depuis 1950. Mais le rapport entre les pianistes et l'œuvre baroque, répértons-le, appartient aussi à une période bien antérieure. Nous avons été intéressée par le cas d'Arrau pour différentes raisons, mais en tout état de cause, ce pianiste est l'un des plus grands virtuoses du XX^e siècle. Il nous semble très intéressant d'observer son attitude face à l'œuvre baroque, dans les années quarante, période charnière pour l'histoire de la musique ancienne.

Cet enregistrement particulier semble nous transmettre une démarche très objective, dans laquelle l'idée musicale d'Arrau se dévoile à travers la volonté probable d'un respect extrême du texte : nul ajout, juste ce qu'il faut pour que le texte existe. Pourtant ce grand interprète est issu d'une école attachée à une grande liberté et use systématiquement d'un *legato* ou d'un *rubato* ancrés dans la tradition et dans l'approche pianistique de la période post-romantique. Arrau, a tout d'abord renoncé à l'enregistrement de ces variations en apprenant que Landowska allait également les enregistrer pour la même maison de disques. Est-ce qu'il craignait une rivalité avec la grande claveciniste ? Est-ce qu'il était intrigué par ce retour à la musique ancienne qui était commencé dans les années trente, limitant déjà l'horizon pianistique pour l'interprétation des œuvres baroques ? Est-ce qu'il s'est rendu compte du risque possible si sa vision de l'œuvre ne se montrait pas entière ? Ou bien y a-t-il eu remise en question de sa part quant au fait de jouer Bach au piano ? Arrau, tout simplement, répond à nos interrogations :

« Après avoir longtemps et intensivement étudié la musique de Bach, j'en suis arrivé à la certitude que jouer cette musique sur un piano moderne revient à la revêtir d'une dimension qui ne lui convient pas, qui ne correspond plus à sa personnalité. Le piano a été inventé pour offrir à l'individu un moyen d'exprimer sa personnalité, ses sentiments et ses idées. J'entends toujours dire : si Bach avait connu notre piano de concert, il l'aurait salué comme une découverte bénéfique. Je ne partage pas tout à fait cette opinion : pour moi, la musique de Bach reste en filiation directe avec le Moyen Âge. Mais les mille possibilités de nuances que recèle le piano séduisent l'interprète et l'incitent à mettre dans cette musique des choses qui ne lui apportent rien d'essentiel. Je ne m'explique pas peut-être très clairement, mais c'est là ma conviction profonde : le jour où je jouerai Bach, ça sera au clavecin. »³⁹³ 1

Tout ce que nous pouvons ajouter c'est qu'Arrau a enregistré l'œuvre plus tard, suivant une approche complètement différente de ce que nous avons l'habitude de reconnaître dans ses

³⁹³ 1 *Conversations, propos recueillis par MEYER-JOSTEN, Jürgen, Tours, Van De Velde, 1989, p. 23.*

interprétations. Il nous semble que l'interprétation des «Goldberg» par Arrau, fut celle qu'il l'a délivré de l'étiquette « interprète romantique ». Par ailleurs, et puisque notre étude est fondée sur la comparaison entre versions et interprètes, le cas d'Arrau semble représenter l'antipode de celui de Glenn Gould qui, contrairement à Arrau, a abandonné la scène pour aller vers l'univers du studio, qui refusait la virtuosité en tant que telle et qui s'est approprié, sans exception, toute l'œuvre pour clavier de Bach.

Étudier les deux cas dans leurs différences peut nous fournir des éléments pour élargir le champ de nos réflexions sur la relation entre les interprètes venant de tous horizons et l'univers baroque

Dans le cadre de cette étude comparative, l'interprétation de Maria Tipo, nous a intriguée par une lecture du texte qui combine les aspects subjectifs et objectifs. Sa version fait avec noblesse le « juste milieu » : interprétation tempérée, qui exhale à la fois raison et poésie sans que l'une ne prenne le dessus sur l'autre. Cet équilibre fait appel à une profonde sérénité. Mais contrairement aux interprétations d'Arrau et de Gould qui, tous les deux, cherchent à réduire les dispositions du piano, Tipo utilise son piano avec toutes ses capacités expressives et techniques. Sur ce point là, sa recherche nous intéresse également, car elle reflète une autre facette de la conception de l'œuvre baroque dans son rapport au piano.

Les trois interprètes ont des origines et appartiennent à des écoles différentes. Dans le cas de Gould, il semble difficile de parler d'école, sauf, peut-être, de « sa propre école ». Ce nordique solitaire, repoussé par l'univers mondain des salles des concerts, choisit Bach et le studio pour accomplir sa mission. Lui qui considérait que « la plupart du répertoire pianistique est inutile », trouva dans la musique de Bach ce qu'un piano exige et ce dont un pianiste a besoin. Ce n'est pas par hasard qu'il s'est lancé dans l'enregistrement de presque toute l'œuvre pour clavier de Bach, avec une si grande cohérence entre l'esprit et les moyens techniques. Arrau, à l'opposé de Gould, est une figure de l'interprète fétiche. Il a, comme Horowitz et Rubinstein, mené une carrière sous les lumières des grandes salles d'Europe et du monde entier. Nous avons du mal à associer ce pianiste d'origine chilienne, élève de Martin Krause, disciple direct de Franz Liszt, à la musique de Bach. Mais il semble qu'Arrau, héritier de l'école romantique, n'ait pas échappé à la fascination baroque et, en quelque sorte, à la « crainte » du baroque, lorsqu'il a reculé face à Landowska. C'est plus tard et, certes, après une longue réflexion, qu'il a accepté d'enregistrer l'œuvre monumentale que sont les *Variations*. Arrau, pour ces variations, a voulu, contrairement à Gould, que l'interprétation de l'œuvre soit uniquement au service de la pensée du compositeur. Là réside l'importance de son attitude interprétative : issu de l'école romantique, Arrau, a éliminé l'excès, avec rigueur, face à une œuvre qui lui impose le respect du texte et du compositeur.

L'interprétation de la pianiste italienne Maria Tipo apparaît comme le reflet d'une personnalité profondément marquée par les couleurs de son Italie natale. Son piano chante, il est très présent, et très sûr de lui. Tipo, semble respecter le texte à la lettre, (chose à laquelle l'approche de Gould se dérobe parfois), mais sa réalisation marque son territoire : à côté d'une grande maîtrise technique, les coloris et l'imagination de la pianiste reflètent une spontanéité certaine malgré la présence d'un fil conducteur bien pensé sur le plan harmonique et dramatique. L'interprétation de Tipo n'est pas forcément une interprétation « intellectuelle » comme celles d'Arrau ou de Gould (malgré leurs différences), mais cela ne met pas en cause sa pertinence et sa cohérence intérieure.

Outre ces trois pianistes, il nous semble malaisé de parler des interprétations pianistiques de l'œuvre de J.S.Bach sans nous arrêter à Rosalyn Tureck (1914-2003),

pour la simple raison que sa carrière fut essentiellement consacrée à l'œuvre du grand compositeur. Même si la pianiste américaine s'est produite souvent en concert et au disque avec le piano, elle a expérimenté, durant sa longue vie, le clavecin, l'orgue et même le synthétiseur. Mais ce qui distingue particulièrement cette grande interprète c'est également son goût prononcé pour les études historiques et musicologiques, à côté de l'intérêt qu'elle portait au répertoire contemporain, chose naturelle pour qui a étudié avec Arnold Schönberg et avec Jan Chiapusso, musicologue spécialiste du baroque. Dès l'âge de quinze ans, Tureck s'est sentie vouée à la musique de Bach. Elle a commencé à explorer ce domaine et à peaufiner sa conception musicale et sa technique, conjointement à une étude approfondie des aspects historiques. Ceci explique sans peine sa vision entière, profonde et rigoureuse de l'œuvre de Bach. Aucun pianiste du XX^e siècle n'a comme Tureck la connaissance des sources musicologiques et historiques. Aucun pianiste n'a expérimenté autant qu'elle les instruments anciens et le piano à la recherche d'une compréhension globale et intégrée de l'œuvre de Bach. Tureck nous intéresse car elle semble donner l'exemple du pianiste traversant tout un siècle et livrant jusqu'à la fin de sa vie le résultat d'une démarche enrichie de différentes expériences. Sa trajectoire semble représenter une passerelle, un lien entre Landowska, Fischer, Gould, ces trois piliers de l'interprétation des œuvres de Bach. La conjonction paraît fusionnelle avec Gould, qui considérait Tureck comme l'un des pianistes les plus influents sur le regard qu'il portait lui-même sur l'œuvre du *Cantor*. Voici ce qu'il disait à son propos, répondant aux questions de Jonathan Cott :

J.C – Dans vos interprétations, avez vous consciemment cherché à vous démarquer de vos prédécesseurs, comme Landowska ou Fischer ?

G.G – Non honnêtement [...] Bref, quand j'étais enfant, j'écoutais beaucoup de disques de Landowska, mais plus depuis l'âge de quinze ans, et je n'en ai jamais entendu d'Edwin Fischer. Bien plus que des interprètes comme ceux-ci, c'est Rosalyn Tureck, par exemple, qui m'a été familière, et avec qui j'ai grandi. Bien plus que Landowska. D'ailleurs, je n'aime pas énormément sa manière de jouer, alors que j'aimais beaucoup Tureck, qui m'a influencé. »

J.C – Cela m'étonne. Je trouve que le jeu de Tureck est raide, qu'il est construit de manière artificielle.

G.G – Écoutez, je pense qu'elle et moi avons une idée différente de la musique. C'est possible. Ce que vous dites de la construction de son jeu, des couches qu'elle superpose artificiellement n'est pas faux. Mais dans les années quarante, j'étais un *teenager*, et je voyais en elle la première personne à jouer Bach d'une manière sensée [...]. C'était un jeu intègre, pour employer un terme moral. Il en émanait un calme qui n'avait rien à voir avec la langueur, mais plutôt avec la rigueur morale, au sens religieux du terme. Alors que dans le même temps les « spécialistes » de Bach, ceux qui l'avaient remis au goût du jour, Casals, Landowska et les autres, le jouaient avec une quantité effrayante de *rubato* [...]. Mais Tureck a été pour moi la révélation de ce qu'il était possible de faire avec la musique de clavier de Bach adaptée au piano. »³⁹⁴ 2

Ainsi s'exprimait Gould. Ce qu'il dit nous semble très intéressant car cela explique pourquoi Tureck fut une véritable pionnière dans le domaine de l'interprétation de la musique de Bach : elle était l'un des premiers pianistes à aborder l'œuvre de Bach différemment, avec la rigueur d'ordre moral que Gould a évoquée, c'est à dire, en libérant cet oeuvre des tendances romantiques, si répandues dans l'interprétation de sa musique dans les années trente et quarante.

³⁹⁴ 2 COTT, Jonathan, *Entretiens avec Glenn Gould*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 84-86.

Mais ce qu'elle dit elle-même, au sujet de l'interprétation, semble encore plus révélateur de l'importance de sa réflexion. Son discours, élaboré, structuré et très lucide nous manifeste directement sa façon de penser la musique : « Je crois que la musique du compositeur est la première chose à considérer dans les différents aspects d'une interprétation. Si difficile soit-il de réunir les données historiques, les diverses conceptions, les usages en matière d'exécution et de moyens d'expression, ce sont bien les aspects structurels et, au plus profond, l'idée génératrice de la forme, de la structure et des sonorités qui comptent au premier chef. »

Sans être de parti pris, nous pouvons dire que lorsque Gould, reconnaît la différence qui existe entre son idée de la musique et celle de Tureck, il voit juste, au vu de ce qu'elle considère être le véritable rôle de l'interprète : « L'interprète ne « recrée » pas la composition, il en présente une version ; c'est appauvrir l'art de façon pitoyable que de prétendre que toute interprétation porte en elle-même sa validité, une vision en vogue depuis quelque temps [...]. L'idée qu'un interprète « recrée » la composition en la jouant signifie au mieux qu'il s'agit d'une interprétation contemporaine de l'œuvre. Cependant, ceci enferme la composition dans une interprétation localisée et datée, autrement dit dans un cadre temporel limité. Le grand art dépasse de telles limites. »³⁹⁵ 3

En effet, sa vision diffère de celle de Gould, mais elle est également problématique et complexe : Tureck ne semble pas récuser la contemporanéité d'une interprétation, dans le sens de sa revitalisation et de sa modernisation, mais plutôt dans le sens de la contestation de toute forme d'attitude idéologique, académique, traditionnelle ou en vogue, qui enfermerait l'interprétation dans un cadre figé. Pour elle, le rôle de l'interprète se résume à son intégrité et à son respect au texte, à travers la recherche de ses différentes composantes :

« Un interprète cultivé, doué d'une technique à toute épreuve et animé d'une véritable passion peut également avoir une vision. Mais pour que sa vision puisse s'épanouir de façon intègre et respectueuse – c'est le moins qu'on puisse attendre d'une activité qui se nourrit de matériaux, de visions, d'idées et de la passion de quelqu'un d'autre –, il faut reconnaître tous les attributs de la création originale. Une telle reconnaissance suppose qu'on perçoive et qu'on tente de réaliser la vision originale du compositeur [...]. Il faut se rappeler que l'inspiration naît de la transpiration physique et métaphorique. Il est rare que la conjonction de travail et d'inspiration ne produise pas une illumination. »³⁹⁶ 4

Effectivement, la vision de Rosalyn Tureck est très objective. Elle semble jaillir d'une source principale « originale » qui est le texte et elle semble combiner exigence musicologique et historique, à la recherche de l'expression. Pourtant Tureck n'a jamais été une doctrinaire, ni adepte d'une pensée stricte. Ceci confirme, à nouveau, que l'intérêt historique n'est pas forcément et systématiquement lié à une appartenance idéologique. La question de l'authenticité, dans sa dimension dogmatique, n'a jamais intéressé Tureck. Elle l'a clairement contestée :

« Les certitudes sur le terme authenticité, à la fois dans son essence et dans ses implications pratiques, se sont considérablement affaiblies à notre époque, pour de nombreuses raisons significatives. Sa faiblesse en tant que concept

³⁹⁵ 3 Propos cités dans la pochette du disque, *Variations Goldberg*, par Tureck, Deutsche Grammophon, 1999.

³⁹⁶ 4 Propos cités dans la pochette du disque, *Variations Goldberg*, par Tureck, Deutsche Grammophon, 1999.

apparaît aujourd'hui de plus en plus clairement dans le domaine musical et elle est manifeste dans des disciplines scientifiques et en littérature, entre autres. »³⁹⁷

5

Sur le plan technique, il faut dire que sa longue expérience dans l'étude de la musique de Bach et ses recherches raffinées l'ont conduite à se pencher d'une façon personnelle sur les questions essentielles inhérentes à l'interprétation de cette œuvre : le phrasé, la dynamique, le toucher, l'articulation, afin de développer une technique émanant d'une nouvelle conception permettant de jouer Bach au piano. Sur le plan stylistique, Tureck a travaillé à la mise en évidence de caractéristiques essentielles de l'œuvre de Bach, avec une rigueur et une exigence extrêmes. À quatre vingt-quatre ans, Rosalyn Tureck est revenue aux délicates *Variations Goldberg*, qui l'ont accompagnée durant toute sa carrière. « Son Bach » est ferme et rationnel, son autorité en tant qu'interprète est bouleversante. Sa dernière version (1998), celle que nous allons aborder, reflète l'ensemble de ses choix pour cette œuvre monumentale : clarté de dessin des phrases, grande précision polyphonique, équilibre et grande maîtrise des capacités de son instrument : le jeu du piano est dépourvu de pédale tant est pure la sonorité. Mais Tureck semble aussi insister sur la dimension poétique de l'œuvre, chose qu'elle a pu atteindre grâce à une méditation profonde, certes, mais aussi grâce aux moyens techniques qu'elle met au service de son idée musicale.

4.1.2.1 Observations et analyses.

Nous allons observer de plus près chaque interprétation séparément : après de nombreuses écoutes de ces quatre interprétations par les quatre pianistes, nous avons pu relever certains traits caractéristiques du jeu pianistique, qui changent de l'un à l'autre de façon flagrante, ce qui reflètent des priorités d'ordre technique et expressif différentes. Les nombreuses manières avec lesquelles chacun de ces pianistes utilise son instrument sont, d'une part, la manifestation de ce que suscite l'œuvre dans leur imagination sonore et, d'autre part, les signes de leurs propres procédures intellectuelles déterminant leur réaction aux différentes composantes de l'œuvre. Ce qui nous a le plus frappée, c'est la proximité, la ressemblance de l'idée stylistique en dépit des procédés différents employés par chacun.

Il nous semble intéressant d'insister sur les traitements techniques qui apparaissent comme le reflet direct de ces indices. Quant aux intentions, nous sommes en droit de penser que nous, auditeurs, ne pouvons les apercevoir qu'au travers de ces traitements techniques. Le fait de se positionner, à travers une vision personnelle d'une interprétation, ne dévoile qu'un part de la réalité. Les autres éléments appartenant à la pensée propre de l'interprète et la subtilité d'une idée restant propre à chacun d'entre eux, cela constitue un domaine presque intouchable, en tout cas difficilement accessible.

4.1.2.1.1. Arrau, (Philips, 1947)³⁹⁸ .

La version de Claudio Arrau est tout simplement majestueuse. Elle a un impact direct et presque troublant : à travers un regard presque distant, sobre, Arrau semble vouloir énoncer son idée du Baroque et de la musique de J.S. Bach. Il semble se prononcer quant à sa place face à un tel compositeur, à une telle œuvre. Il se tient en retrait, lui qui peut enflammer son piano dans des études transcendantes, pour que la méphistophélique touche au céleste.

³⁹⁷ 5 *Ibid.*

³⁹⁸ Date de diffusion de l'enregistrement.

Cette lecture est troublante par la transformation inattendue de l'interprète lisztien face à une œuvre de Bach, par le toucher religieux qui jaillit subitement entre des doigts familiers de la sensibilité, de la sentimentalité, du tragique de Chopin ou d'Albéniz. Les effets imprévus, le phrasé changeant, les perspectives fortuites prodiguées dans les sonates de Beethoven, cèdent la place à une méditation sans fond sur un texte qui semble appeler le respect de son interprète. Pourtant, son interprétation nous renvoie, par certains moments, à l'être romantique qu'il était.

Dans cette version des *Variations Goldberg*, Arrau, s'est glissé dans la peau d'un autre, pour se laisser envahir, au long des trente-deux pièces par un état d'esprit autre, baroque. C'est là que réside la particularité de cette interprétation, par cet interprète. Qu'importe son appartenance, il est capable, avec une clairvoyance absolue, de se positionner là où il juge nécessaire, en rapport avec l'œuvre interprétée. Nous pouvons mentionner certains aspects typiques de son interprétation des *Goldberg*, en les résumant ainsi :

- Modération : Arrau semble vouloir éviter les excès (contrairement à Gould et Tureck). Son *Aria* modérée s'ouvre sur une série de variations allantes, très enthousiastes, extrêmement maîtrisées sur le plan rythmique, et dans des *tempi* très réfléchis. Les mouvements lents ne sont jamais trop lents (*l'Aria* et les variations n°13, 15, 21, par exemple). À part la variation n°14, techniquement transcendante, qui paraît assez impulsive, Arrau semble chercher dans les mouvements rapides plutôt l'élan nécessaire pour rendre la vivacité et la fougue occasionnelles de l'écriture.
- La complémentarité parfaite entre les deux mains ; pourtant la main droite semble souvent mener le discours.
- Son traitement du style fugué combine verticalité et horizontalité dans un mariage subtil qui laisse place à un équilibre parfait entre les deux aspects (variations n°10, 11, 16).
- Le traitement de l'ornement est très raffiné. Si l'on excepte la variation n°17, où il insiste sur la particularité de l'ornement « à la Française », Arrau l'intègre souvent d'une façon très fusionnelle à la ligne (variation n°11 par exemple) ; il semble mettre en avant sa volonté de continuité dans le dessin mélodique, trait qui le caractérise d'ailleurs dans toutes ses interprétations.
- Sobriété du jeu pianistique : pas de *rubato* ni de retardement, les ralentis sont très bien étudiés de façon à ne pas nuire à la continuité du discours et à l'enchaînement des variations.
- Économie dans l'usage de la pédale droite : pour produire le *legato*, Arrau a recours à sa propre technique digitale et non seulement à la pédale. Sa maîtrise de l'articulation et des différents touchers donne à son jeu sa continuité, sa limpidité et sa carté.
- Le jeu n'est jamais sec ou direct. Sous les doigts d'Arrau, les variations qui se prêtent le plus à ce type de jeu y échappent complètement (variations n°19, 22).
- Volonté de contenir les capacités de l'instrument au service d'une clarification du discours, de la structure, de la polyphonie et du fil conducteur. Arrau a certes, une approche horizontale et mélodique plausible, mais le souci contrapuntique et polyphonique l'accompagne en permanence. Il ne donne donc pas d'épaisseur et jamais son piano ne semble manifester sa puissance sonore. Arrau utilise la technique pianistique pour trouver l'équilibre nécessaire à une expression dépourvue de toute exagération et de toute extériorisation superflue.

Finalement, nous pouvons dire que la version d'Arrau manifeste en premier lieu l'intérêt qu'il porte à la mise en évidence d'éclairages tant baroques que romantiques. Elle est baroque dans le sens où elle tend vers les courbes, vers l'accentuation des contrastes par

l'intermédiaire d'une approche pianistique révélatrice de préoccupations plus structurelles que sonores. Elle semble également influencée par certains aspects du baroque dans le sens où l'interprète borne l'amplitude pianistique pour favoriser une lecture d'une grande objectivité et d'un grand respect du texte : la sobriété de son jeu, l'expression débarrassée de tout artifice en sont la preuve. Arrau manifeste sa déférence envers Landowska, une attention pour le contexte comparable à celle dont elle a toujours fait preuve, et effectue un retour attentionné et littéral au texte. Mais malgré son attitude sobre, les éclairages romantiques demeurent perceptibles dans le traitement mélodique, dans son penchant pour une expression modérée mais très étudiée et dans l'usage systématique du *legato*. Le mariage subtil qu'il réussit entre ces deux tendances est, à notre sens, particulièrement intéressant.

4.1.2.1.2. Maria Tipo, (EMI, 1986).

Touchante, colorée et personnelle, telle est la vision de Tipo de ces variations. Les priorités sont centrées sur le contraste et l'expression. Or, la clarté du discours est essentielle : deux mains complémentaires dessinent chaque phrasé, chaque trait contrapuntique avec une grande autorité et une grande délicatesse.

Nous pouvons dire que Tipo, sans chercher à impressionner par une lecture baroque ou historique, a donné une vision italienne du baroque. Elle a reflété l'image d'un Bach brillant, vif, touché par un soleil autre que celui de son Allemagne natale. La version de Tipo est loin d'être sobre ou neutre, et son interprétation est purement pianistique. À aucun moment nous ne ressentons une volonté de référence à un autre instrument. Son piano sonne, parfois, trop, mais il assume son rôle et l'approche de l'instrumentiste. Tipo a voulu que l'œuvre soit pensée et traduite par les purs moyens pianistiques. Elle incarne l'une des approches possibles pour les pianistes devant l'œuvre baroque. Son interprétation présente quelques traits caractéristiques :

- Tipo a un jeu d'une grande clarté et d'une articulation précise ; elle a recours à un *staccato* tantôt léger, tantôt percutant, et à un *legato* délicat plutôt pianistique.
- Elle crée en permanence des plans sonores bien différenciés (variations n°3, 5, 15, 30) et pour accentuer cet aspect, elle n'hésite pas à mettre en évidence certains phrasés plus que d'autres ou à accentuer certaines notes plus que d'autres (variations n° 1, 20). Ses reprises ne sont jamais identiques et, avec un solide sens polyphonique, elle ménage des effets de contraste pour colorer son discours. Elle n'hésite pas non plus à utiliser la pédale droite pour dessiner de grandes phrases *legato*, d'un lyrisme fluide (variation n°9, 25, 31).
- Son jeu varié alterne le son rond et ample et le toucher perlé, léger (variations n°5, 28). Ses choix alternent verticalité (variation n°10) et horizontalité (variation n°11), parfois, elle combine les deux dans une même variation (variation n°12) quand l'écriture l'exige. Son ornement est clair, bien dessiné (variations n°16, 23). Ses *tempi* sont en général modérés : pas de lenteur ni de vitesse excessive (sauf dans la variation n°14, très rapide).
- Elle fait appel à un piano aussi doux que percussif. Parfois, son toucher peut sonner avec une certaine dureté, peut-être à cause d'une mauvaise prise du son (variation n°20). Elle semble véritablement vouloir exploiter toutes les capacités de son instrument, tant pour des accords ou des arpèges amples et puissants (variations n°16, 22, 29) que pour le dessin raffiné de lignes finement perlées (variations n°17, 9).
- Son traitement dynamique est soigné (variations n°8,16). Sur le plan expressif, son jeu s'inscrit dans un élan dicté et guidé essentiellement par l'écriture polyphonique

(variation n°19). Tipo a recours à certains « retardements » qui ne nuisent cependant pas à la continuité du discours, sauf dans la variation n°22, où il peut paraître exagéré.

Tipo utilise les recettes pianistiques les plus variées, du jeu le plus perlé au plus massif, du plus fluide au plus heurté. Elle déploie une intéressante stratégie de la forme. Elle n'hésite pas à répondre à son idée de l'œuvre en considérant qu'elle est jouée au piano et qu'il faut tirer parti de l'instrument pour la transmettre. Elle fait partie de ces pianistes qui ne sont véritablement pas troublés par la question de l'exactitude historique ou par celle de l'économie des moyens. À notre sens, cette version, incarne l'attachement de certains musiciens actuels à une longue tradition pianistique. Mais il est injuste de ne pas souligner le respect et la rigueur avec lesquelles cette pianiste marque également ses affinités avec une nouvelle attitude face à l'œuvre baroque.

4.1.2.1.2. Glenn Gould (CBS, 1982).

« Délié avec une précision inouïe, gravé d'un geste sûr et comme premier, galbé d'un poli de statue, le second enregistrement possède l'éclat de la pierre. Il est, paraît-il, des diamants noirs. La musique se fait pur, espace, volume, présence compacte. Elle se tient à l'écart de celui qui l'écoute, isolée, presque dérobée, offusquée par sa propre évidence. »³⁹⁹ 6

Le dernier enregistrement des *Variations Goldberg* par Gould semble être tout simplement son testament. Puritain, cérébral, dérangeant, il laisse une impression de vertige. L'enregistrement de 1955, surprend avec son caractère réfléchi et toujours inclassable, mais celui de l'année 1981 dévoile un Gould porteur d'une prophétie : moins de vitesse, moins de tensions et de volontarisme, Gould laisse parler les voix, juste les voix, les lignes intérieurs, sans aucun ajout.

Dans cette version, Gould expose son cheminement, lui qui ne passait à son piano que le temps nécessaire pour rendre précisément sur l'instrument ce qu'il avait conçu mentalement. « *Ce n'est pas avec les doigts que l'on joue du piano mais avec le cerveau* »⁴⁰⁰ 7, disait-il. Tout est condensé dans ces trente-deux pièces, dans un processus d'abstraction et d'intériorisation bouleversante.

Dans le texte d'accompagnement de son disque (CBS Records, 1982), nous découvrons une autre facette de sa quête liée à la ré-interprétation de cette œuvre : une nouvelle analyse du texte musical et la volonté de mise en correspondance de l'interprétation avec les données technologiques de l'enregistrement :

« Pourquoi Glenn Gould, qui n'enregistre que rarement une œuvre deux fois, a-t-il choisi de réenregistrer celle-ci, dont il avait donné une interprétation définitive vingt-sept ans plus-tôt ? La seule explication proposée par Gould est que la nouvelle technologie, ajoutée à son propre désir d'examiner l'œuvre sous l'angle de sa "correspondance arithmétique entre thème et variation", le ramenait au studio pour cette nouvelle gravure. Une explication plus complète de cette nouvelle approche nécessiterait, selon Gould, la rédaction d'une analyse complète, dans un essai quasiment de l'importance d'un volume, de ces "trente

³⁹⁹ 6 SCHNEIDER, Michel, *Glenn Gould, Piano solo, op. cit., p. 181.*

⁴⁰⁰ 7 VILLEMIN, Stéphane, « Glenn Gould, le contrapuntique », *La Scena Musicale*, Vol.5, n°5, Février 2000, www.scena.org.

pièces tout à fait passionnantes, mais indépendantes dans leur esprit” qui constituent les variations # une perspective fascinante, à n’en pas douter. »^{401 8}

Il est inutile de reparler longuement des caractéristiques du jeu de Gould, si ce n’est de sa préférence (au contraire d’Arrau) pour le phrasé *non legato*, sous de multiples aspects allant du *portato* au *staccato quasi pizzicato*.

Gould utilisait très rarement la pédale, et ce toujours à bon escient. Tout est observable, comme si l’on regardait avec un microscope : clarté absolue de chaque phrase, de chaque ligne, de chaque texture polyphonique dans un souci de détail unifiant l’œuvre depuis l’*Aria* du début jusqu’à l’*Aria* finale.

L’*Aria* du début est très lente, c’est une sorte de méditation, au dessin de laquelle participe également sa voix. Main droite et main gauche sont mises sur le même plan, dans la même clarté. L’aspect vertical de certaines variations prend le dessus (variations n°1, 4), avec un jeu percutant mais sans sécheresse. Dans les variations n°2, 3, 8, 9, la clarté rythmique combinée à celle d’une articulation parfaite laisse deviner la partition écrite.

Le plus fascinant dans cette interprétation est la maîtrise avec laquelle Gould a choisi ses *tempi* en relation avec des moments précis de la progression dramatique. Rien n’est laissé au hasard dans la mise en évidence du rapport entre les différents mouvements. Certains *tempi* sont poussés à l’extrême (n°20, 26), afin d’accentuer le contraste avec des moments d’extrême lenteur (l’*Adagio* de la variation n°25). La technique est inégalable (variations n°5, 15 et 16). L’ornement semble jaillir, comme séparé de la ligne, et pourtant il fusionne parfaitement avec elle (variation n°7). Les couleurs sont d’une extrême richesse (variations n°6, 7) et la dynamique du discours entraîne l’ensemble dans un mouvement continu : chaque moment donne naissance au suivant. Les variations s’enchaînent comme un collier de perles, pourtant Gould donne à chacune une identité spécifique. Aucune interruption de discours, aucun parasite, et le tout est pensé selon une exigence expressive et dynamique aiguë. Parfois, le clavier est percussif, l’articulation arrache le son, mais le jeu peut être aussi d’une douceur et d’une précision extrêmes. Les reprises ne sont pas systématiques, Gould cherche à rendre claire sa propre vision de l’équilibre nécessaire entre les variations. Il n’hésite pas à ajouter certaines appoggiatures, génératrices d’élan. Il intervient dans le texte : entre les deux *Aria* existe un changement infime mais d’une grande signification. La première fois, Gould joue la résolution vers la tonique (*sol*). Il traite l’appoggiature (*fa# - sol*) avec un *ritardando* et un *diminuendo*, pour finir avec un double ou triple *piano* et attaquer tout de suite la première variation. La deuxième fois, Gould ne joue pas l’appoggiature. L’œuvre est terminée, il n’y a pas de recommencement.

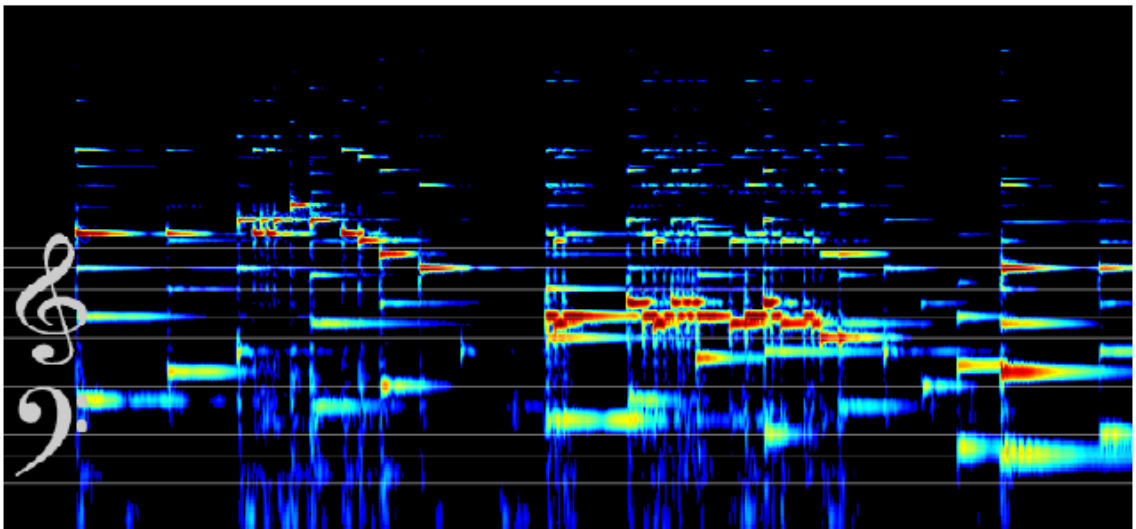
Cette version des *Goldberg*, bouleverse par l’indépendance totale de sa réflexion. Pourtant, il nous semble que Gould ne cherche pas à convaincre ; pas de prise de position, ni de message à faire passer. Les couleurs sont glaciales, le baroque se transforme à en un temps que Gould crée lui-même, une «époque» où tout est le fruit de la pensée d’un être seul et voué au silence.

Respect, objectivité, subjectivité sont des termes sans objet dans cette interprétation. Gould n’est pas objectif, il porte sa propre vision de l’œuvre. Mais il n’est pas non plus subjectif, car le recul, la distance prise par rapport à l’œuvre nous donnent l’impression qu’elle n’est pas réellement jouée, qu’elle est juste exposée telle qu’en elle-même, dans sa propre réalité. «Abstraction», voilà le seul terme que nous pouvons associer à cette version.

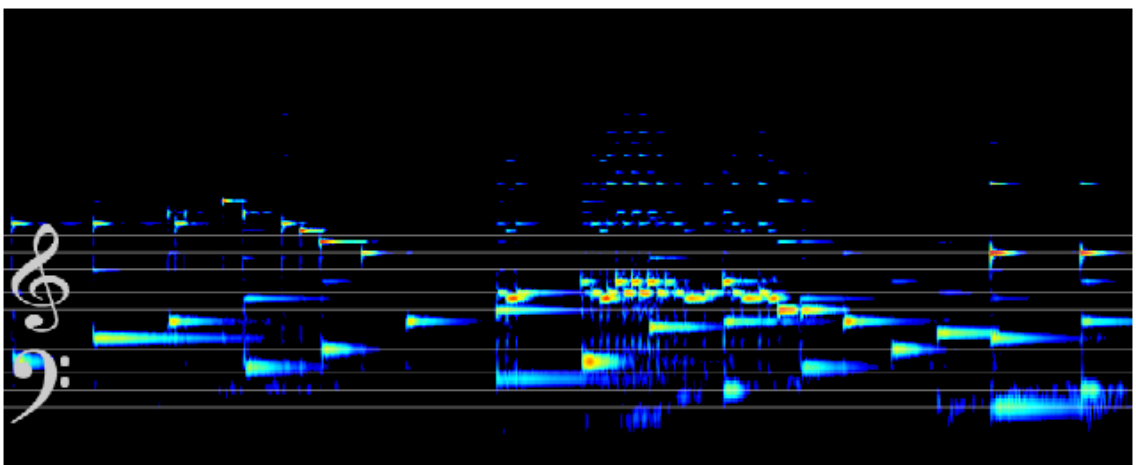
4.1.2.1.3. Rosalyn Tureck, (DG, 1998).

^{401 8} *Propos recueillis dans la pochette du disque, p.13, (CBS,1982).*

L'ultime version des *Variations Goldberg* par Tureck (1998) intrigue, par son extrême puissance et une autorité intellectuelle troublante. Elle défie l'arbitraire, semblant user d'un regard rationnel et logique, presque scientifique, dans la procédure d'élaboration de l'interprétation. Si le discours semble fondé sur une recherche historique, contextuelle, structurelle d'une grande profondeur, Tureck ne laisse aucune place au dogmatisme ou à l'austérité. Sa démarche intellectuelle n'a qu'un seul but : se mettre au service de l'expression, de l'imagination, de la beauté du geste, de la poésie qui jaillit de l'œuvre. Au plan technique, les correspondances entre Tureck et Gould sont flagrantes : les fameux *semi-staccato*, le jeu *non legato* qu'elle utilise parfois pour élucider la polyphonie, l'emploi très réfléchi de la pédale droite et l'emploi percussif de l'instrument servant de temps à autre, la carté du discours. Dans le regard porté sur la forme, sur sa géométrie et sur la cohérence interne, Gould et Tureck semblent avoir la même exigence et la même énergie. Cependant, l'abstraction de Gould, son univers glacial, empreint de solitude et parfois d'austérité, s'opposent à la vision poétique, colorée et charnelle de l'interprétation de Tureck, qui est plus proche en ce sens, de la version d'Arrau, même si la différence de toucher est grande.



Sonagramme n°1 : couleurs chaudes, Tureck, Aria, mesures 1-5.



Sonagramme n°2 : couleurs froides, Gould, Aria, mesures 1-5.

Les tempi de Tureck sont modérés, plutôt lents : il nous semble que ses choix de *tempi* sont l'expression de sa volonté de mieux mettre en lumière les structures polyphoniques, des plus simples aux plus complexes.

L'Aria introductive nous révèle déjà ses choix et ses priorités : clarté, coloris, sérénité, équilibre. Dès la première variation, nous sommes conscients de l'extrême précision avec laquelle Tureck fait appel à tous les éléments de son discours. Les voix intermédiaires sont d'une limpidité étonnante, avec un usage pianistique très minutieux de l'articulation et du toucher. Les phrasés sont dessinés selon un sens expressif aigu (variations n°9, 12) et répondant à une volonté de les intégrer dans une globalité, de dessiner de grandes et amples phrases. Aucun passage de main droite à main gauche n'est perceptible, les deux se complètent comme s'il s'agissait d'un piano à deux claviers (variation n°11). La mise en lumière de certains ornements par rapport à la globalité de ligne est également d'une grande finesse (variations n°5, 10).

Tureck semble alterner plusieurs techniques pianistiques correspondant à la variété de l'écriture entre les variations, et à l'intérieur d'elles. Pour certaines, elle utilise un *staccato* pur (variations n°17, 18), tandis que pour d'autres elle a recours à un jeu plus *legato* plus continu (variations n°15, 24), et souvent elle combine les deux au sein d'une même variation (n°13, 22). La régularité rythmique est l'un des traits les plus marquants de son interprétation et ses *tempi* lents favorisent cette stabilité, qui permet un éclairage plus soutenu des plans contrapuntiques (variation n°23). Les modifications de couleurs et de rythmes à l'intérieur d'un mouvement sont infimes, Tureck y garde le plus souvent un climat constant et stable, ce qui donne à son interprétation son caractère «géométrique». Mais les changements qu'elle introduit de temps à autre viennent clarifier certains éléments d'une grande importance structurelle. *L'Adagio* de la variation n°25 est tout simplement grandiose, par sa poésie, par son traitement structurel et dramatique et par les différents éclairages naissant de couleurs et de dynamiques.

Aucune rupture entre les variations : elles s'enchaînent avec une grande élégance, toutes différentes, mais la vision globale est d'une grande cohérence. La pianiste joue toutes les reprises sans exceptions, c'est sa façon de concevoir l'équilibre de chaque mouvement dans son rapport avec les précédents et les suivants.

La maîtrise technique de Tureck, son toucher unique, la lumière qui se dégage de ses timbres, son analyse exhaustive de la partition, la clarté et la cohérence de son discours, sa poésie, font d'elle, sans doute, une des plus grands interprètes de Bach au XX^e siècle.

4.1.2.2 Observations rapprochées.

Après d'avoir présenté globalement les différentes approches pianistiques de nos quatre interprètes, il nous faut à présent nous arrêter plus précisément à certains aspects notamment le choix des tempi, les nuances, l'usage de la pédale, la qualité de toucher de chacun, afin de nous permettre de cerner davantage les différences et les points communs des gestes interprétatifs.

Pour limiter notre analyse, nous avons choisi un extrait : la première partie de *L'Aria* du début ; nous allons essayer d'étudier par l'écoute, avec l'aide de la partition, comment chaque interprète procède techniquement et musicalement. Et pour favoriser cette étude,

nous avons recours au programme AudioSculpt (IRCAM)⁴⁰², pour analyser, avec l'aide des sonagrammes^{403 404} certains aspects caractéristiques des différentes interprétations.

4.1.2.2.1 Glenn Gould :

- **Le tempo et l'agogique** : un *largo* très expressif, dans un tempo très lent. La noire proche de 40. La pulsation est extrêmement stable. À aucun moment, au cours de ce premier énoncé, Gould n'emploie de retardement ou de ralenti, il a plutôt recours à des grandes respirations, sauf à la fin où il introduit un léger "retenu" annonçant la cadence conclusive. Le tout s'enchaîne dans un mouvement continu, dans un flux ininterrompu, donnant à ce début son aspect intemporel.
- **L'emploi de la pédale** : comme à l'habitude chez Gould, l'emploi de la pédale reste très limité. Mais il nous semble que son rôle est un peu plus important dans ce mouvement. Gould a naturellement recours à un *legato* digital qui laisse juste à sa pédale droite la fonction de faire résonner certains éléments choisis. Par exemple, un léger coup de pédale accompagne les deux croches de la main gauche à la mesure 8, l'accord arpégé de la mesure 11 et permet de tenir le *do* # de la mesure 14. Exceptés ces endroits, il semble que Gould n'utilise quasiment pas la pédale droite dans cette première section.
- **Les nuances** : la nuance dominante est un *mezzo-piano* très expressif. Le caractère lyrique de cette *Aria* incite l'interprète à tenter des variations des nuances. Pourtant ces variations sont tellement subtiles qu'elles apparaissent à l'écoute presque imperceptibles, mises au service d'une expression d'une grande finesse. L'atmosphère glaciale du *mp* du début se tempère, au fur et à mesure, de quelques éclairages très discrets d'une grande densité poétique. Par exemple, Gould amène un *crescendo* imperceptible qui suggère la fonction tensionnelle de la mesure 7, en ouvrant la phrase vers la note aiguë *la*, pour retomber directement ensuite dans le *mp* du début. Mais la main gauche, mesure 8, effectue à son tour un autre léger *crescendo* sur la ligne ascendante des croches. Le début de la deuxième phrase, mesure 9, paraît plus intense, plus tendu que celui de la première. Vers la mesure 11, Gould fait un autre *crescendo* très dense, suivi d'un retour au *mp* pour clore l'énoncé. Les deux mains ont presque la même intensité sonore. Les deux plans sont extrêmement équilibrés.
- **L'articulation** : nous remarquons que l'aspect continu et *legato* est réalisé grâce à un emploi prioritairement digital. La qualité du timbre, facteur d'expression, semble être le souci principal de Gould dans ce passage. Son toucher ferme et profond laisse résonner chaque élément sans intervention de la pédale. L'articulation précise aide l'interprète à sculpter les petits phrasés à l'intérieur des grandes phrases, comme dans les mesures 4 et 7. Elle contribue à mettre en relief chaque appoggiature (mesures 2, 6, 8, etc.), chaque ornement à la main droite, pour qu'il soit partie intégrante de l'expression, et non pas un simple accessoire (mesures 3, 9, 10 et 11). Ce toucher particulier sort du cadre purement pianistique pour manifester l'importance de l'élément sonore dans son rapport à une vision très analytique du texte.

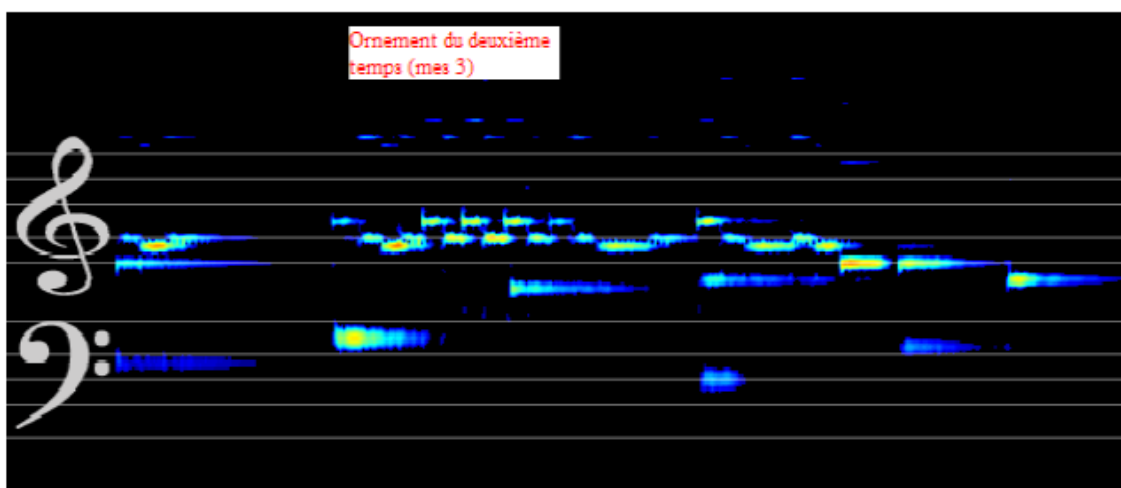
⁴⁰² **AudioSculpt** permet de "sculpter" un son de manière visuelle. Après une phase d'analyse, le son s'affiche sous la forme d'un sonagramme.

⁴⁰³ * Un **sonagramme**, ou sonogramme, est un mode de représentation en analyse spectrale. C'est l'image d'un signal dans une représentation fréquence-intensité, en fonction du temps. Le temps est porté en abscisse, la fréquence en ordonnée et l'intensité de chaque composante est représentée par la couleur.

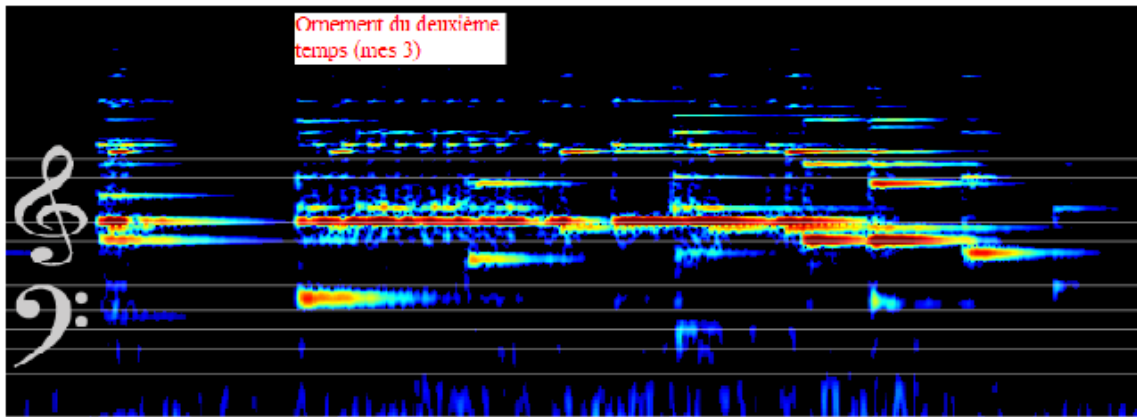
⁴⁰⁴

4.1.2.2 Claudio Arrau :

- **Le tempo et l'agogique** : le tempo d'Arrau est légèrement plus allant que celui de Gould, la noire presque = 44. Même s'il ressent le besoin d'introduire quelques légers retardements, comme dans les mesures 10, 13, 15 et 16, la pulsation rythmique demeure d'une grande stabilité. Contrairement à l'interprétation de Gould, il nous manque dans celle d'Arrau quelques respirations nécessaires au dessin des lignes. Dans la reprise nous ne remarquons aucune différence.
- **L'emploi de la pédale** : sur ce point, Arrau rejoint Gould par un emploi très limité de la pédale droite, si ce n'est en quelques endroits afin de souligner les lignes ascendantes de croches (mesures 8, 10 et 11) par l'usage de demi-pédales très soignés.
- **Les nuances** : la volonté d'exclure toute influence romantique rend le traitement des nuances d'Arrau assez homogène. Sous cet angle, l'interprétation d'Arrau semble moins chargée, moins intense sur le plan expressif que celle de Gould. Nous n'avons pas remarqué de différences d'intensité sonore à souligner entre la première et la deuxième phrase, à l'exception d'un *crescendo* amené par l'ornement prolongeant le *sol* de la mesure 11. À la fin de la reprise, Arrau introduit également un léger *diminuendo* pour amorcer l'arrivée de la deuxième partie. La nuance *mf* caractérise globalement cette première partie.
- **L'articulation** : Arrau semble vouloir mettre en relief chaque plan sonore, faisant en sorte que la main droite prenne le dessus sur la main gauche. C'est la main droite, avec un toucher très timbré, très brillant mais plutôt *legato*, qui crée l'expression et mène le discours. Nous pouvons remarquer que l'ornement ne constitue pas chez Arrau un élément souligné avec la même précision que chez Gould. L'ornement d'Arrau prolonge la note, il l'agrémente. À l'intérieur des grandes phrases, Arrau dessine tous les détails avec une grande clarté, par exemple aux mesures 4, 7 et 8. Sous les doigts d'Arrau le toucher est voulu sec, et articulation hachée. La « vibration » qui caractérise le jeu de Gould, est quasi absente chez Arrau, en profit d'une vision plus stricte d'un piano, anti-romantique conscient de ses limites pour l'interprétation de ce répertoire.



Sonagramme n°3 : Glenn Gould, Aria, mesures 3-4.

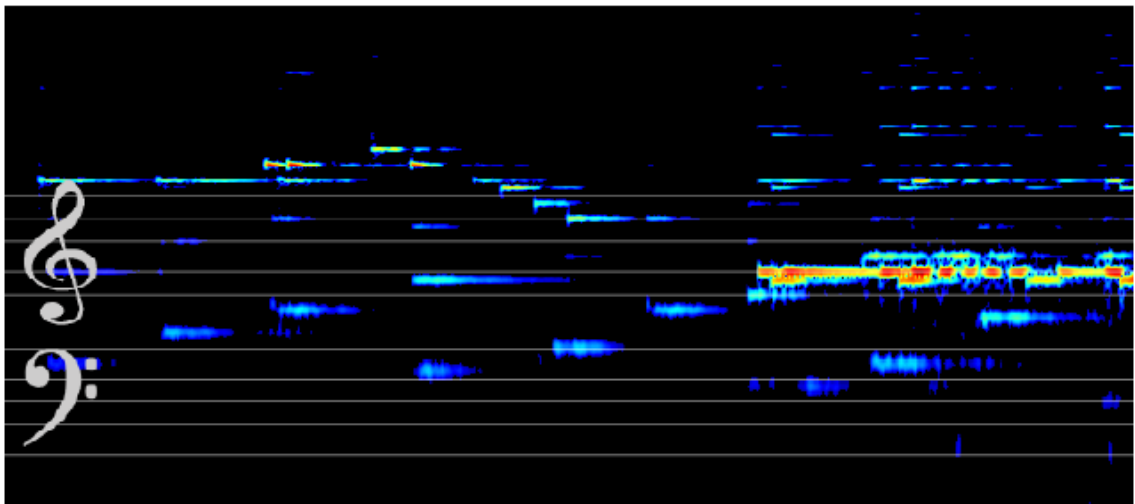


Sonagramme n°4 : Claudio Arrau, *Aria*, mesures 3-4.

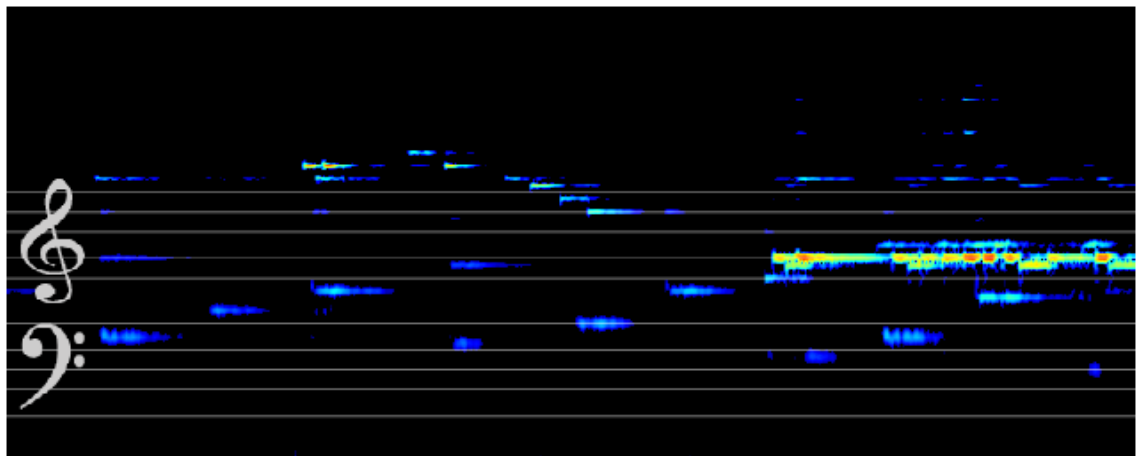
(Les deux sonagrammes analysent la différence de considération de l'ornement dans le discours de chaque interprète. L'ornement fait partie intégrante de la ligne dans l'interprétation de Gould, très clair et articulé. Il est moins présent, moins chirurgical et plus fluide dans celle d'Arrau.)

4.1.2.2.3 Maria Tipo :

- **Le tempo et l'agogique** : le *tempo* de Tipo est allant, la noire presque = 56. Dans la reprise, la pulsation est moins stable, moins précise que la première fois. À l'opposé de Gould qui n'introduit aucun changement agogique, Tipo prend quelques libertés, avec certains *ritardando*, témoignant d'un grand souci d'expressivité, comme par exemple dans les mesures, 6, 8, 10, 13, 15, 16.
- **L'emploi de la pédale** : Tipo porte un regard très pianistique sur cette *Aria*. Le rôle de la pédale fait partie de cette vision. Elle est omniprésente, presque dans chaque mesure, accompagnant la main gauche tout au long du mouvement. La pédale participe également au prolongement des notes ornementées : cela semble flagrant aux mesures 1, 2, 3 et 8, ainsi que pour l'accord arpégé mesure 11. La pédale semble ici être un moyen majeur pour faire ressortir les différents éclairages expressifs, alors que Gould et Arrau n'en font qu'un usage minimal.
- **Les nuances** : cette version se caractérise par de grandes variations de nuances, ce qui va de paire avec une grande fluidité sur le plan expressif. Le début est un *piano* d'une profonde douceur. Un *mezzo-forte* intervient à la mesure 8, pour souligner subtilement le début de la deuxième phrase, mesure 9, par une différence d'intensité. Cette phrase est plus forte, plus déclamatoire, moins murmurée que la première. Dans la reprise, Tipo introduit de légers changements : le début de l'*Aria* est légèrement plus *p*, tandis que la deuxième phrase est moins affirmative que dans son premier énoncé, elle se déroule dans la nuance *mezzo-piano*.
- **L'articulation** : le jeu de Tipo est très clair, mais entraîné dans un *legato* d'une grande expressivité. Les phrasés sont très bien dessinés, mais moins identifiables que dans la version de Gould. L'ornement joue un rôle à la fois accessoire et principal et les appoggiatures sont bien soulignées, comme aux mesures 4, 8 et 12.



Sonagramme n°5 : Maria Tipo : Aria, première partie.



Sonagramme n°6 : Maria Tipo : Aria, première partie, (reprise).

(Différence des variations d'intensité sonore)

4.1.2.2.4 Rosalyn Tureck :

- **Le tempo et l'agogique** : le tempo de Tureck est assez lent, *largo*, la noire = 44. Mais la pulsation n'est pas toujours stable, Tureck n'hésitant pas à retarder ou à user d'un ralenti afin de faire respirer les fins, ou même les débuts de phrases. Cependant, ces brefs moments de ralenti ne nuisent aucunement à la continuité de son discours : ils sont plutôt un moyen d'ajouter de la densité à certains éléments considérés comme porteur d'une valeur expressive. Les éléments presque systématiquement concernés par ce type de ralenti sont les notes qui portent l'ornement, qui acquièrent avec Tureck une identité expressive particulière. Ainsi, ces notes, aux mesures 1, 3, 5, 8, 9, 11, 12, sont légèrement marquées.
- **L'emploi de la pédale** : la pédale droite est utilisée avec un tel soin et une telle subtilité que cela devient presque inaudible à l'écoute. Pourtant, il nous semble que Tureck emploie la pédale pour ajouter un souffle ou une certaine fluidité aux ornements, mesures 8, 9, 11, ou pour faire résonner les fondamentaux des accords, mesure après mesure.

- **Les nuances** : la palette de coloris que Tureck utilise dans cette *Aria* est d'une grande diversité. Les variations d'intensité sont loin d'être exagérées ou même clairement affirmées. Mais la subtilité du choix des nuances confère au discours à la fois un grand équilibre et une grande richesse sonore. Sur ce point, la version de Tureck est très différente de celle d'Arrau. Le début de la première partie de *l'Aria* baigne dans une nuance *mezzo-forte*, mais à l'intérieur de cette atmosphère lumineuse, on perçoit des variations de toucher donnant à certaines notes, ou à certains groupes de notes, un degré d'intensité adapté à leur valeur expressive. Par exemple, la deuxième noire de la mesure 1, *sol*, est moins forte que la première, mais c'est aussi le cas du *ré* mesure 5 et du *si* mesure 9. Dans les mesures 1, 2, 3, 4, 5, la main gauche de Tureck dessine à chaque mesure la ligne ascendante avec une nuance homogène mais avec un léger appui sur la première note de chaque mesure. Le traitement de la mesure 11 diffère complètement des versions précédentes : Tureck ne voit pas dans cette mesure la nécessité de mener un *crescendo*. Cependant le *crescendo* apparaît mesure 15, pour s'éteindre à la fin de la première partie de *l'Aria*. En faisant la reprise, Tureck joue le début de façon légèrement moins déclamatoire, moins fort et plus feutré, mais que la deuxième phrase retrouve l'intensité initiale à partir de la mesure 9.
- **L'articulation** : le toucher de Tureck est très proche de celui de Gould, sculpté pour faire ressortir le côté vertical. Mais les variations de toucher sont un aspect très intéressant de cette interprétation. La dimension lyrique ne contredit aucunement l'indépendance donnée à chaque élément, mais le situe à sa place dans un ensemble très cohérent. Le toucher de Tureck est ferme, profond, résonnant. L'indépendance digitale donne une grande clarté au dessin des notes et des ornements. À l'intérieur de la mesure, le timbre de chaque note est soigneusement étudié selon le rapport existant entre cette note, la précédente et la suivante. Au tout début, Tureck a recours à un toucher *legato* très timbré, l'articulation précise permet à l'auditeur de percevoir chaque note et rend très aisée la perception du dessin des petits phrasés, mesures 1, 3, 4... À la mesure 7 elle use d'une articulation plus nette, découpant le trait en doubles-croches en groupes de deux notes accompagnés des croches *staccato* à la main gauche. Le traitement de l'ornement ressemble également à celui de Gould : l'ornement n'est pas considéré comme un ajout, il a sa nécessité propre. Contrairement à Gould qui omet certains de ces ornements, Tureck ajoute, dans la reprise, un ornement discret à la main gauche sur le *ré* de la mesure 13, sur le *mi* de la mesure 14 et sur le *sol* de la mesure 15.

Aria -Variations Goldberg-

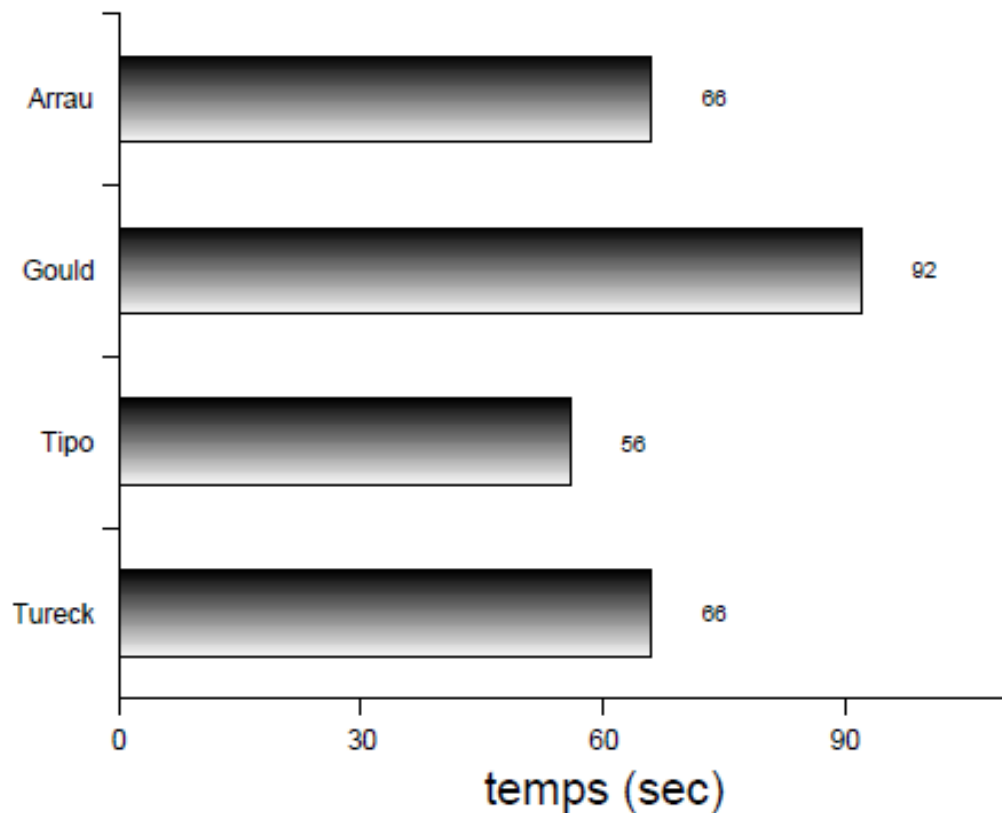


Diagramme n°1 : durées respectives de la première partie de l'Aria.

ARIA

The image shows a musical score for an Aria, measures 1-16. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by its rhythmic complexity, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several ornaments (trills) and slurs throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into four systems of four measures each.

Exemple n° 9 : Aria, mesures 1-16. ⁴⁰⁵ 9

4.1.3 Le Concerto italien, Brendel, Gould, Tharaud.

Le *Concerto italien* est une autre œuvre majeure pour clavier de J.S. Bach. Cette partition n'a jamais cessé de séduire les pianistes, par sa vivacité, sa simplicité, son écriture très savante, et son aspect renouvelable. En outre, le concerto est un genre qui parle beaucoup aux pianistes, dans son rapport avec l'écriture orchestrale.

Moins abstraite que les *variations Goldberg*, plus abordable sur les plans intellectuel et technique, l'œuvre offre aux pianistes une matière très riche, à travers laquelle rayonne la pensée de Bach, dans toute sa diversité.

4.1.3.1 Contexte et structure.

⁴⁰⁵ 9 BACH, J.S., *Variations Goldberg*, München, Urtext, G. Henle Verlag, 1962, Aria, p.60-61.

Comme souvent dans les œuvres de Bach, nous trouvons ici des influences directes ou indirectes de ses prédécesseurs : le *Concerto italien* est un arrangement pour clavier d'un concerto de violon de Vivaldi. Mais malgré son attachement à des modèles anciens, Bach crée un genre nouveau, le « concerto pour clavecin » sans orchestre. La nouveauté de ce genre réside dans la volonté de sortir le clavecin de son rôle du *continuo*, pour le mettre véritablement sous les projecteurs. Différentes œuvres nous donnent l'exemple de cette quête, comme le concerto pour clavecin, flûte, violon, et cordes BWV 1044, ou la cadence du cinquième *Brandebourgeois*. Le *concerto italien* semble concrétiser véritablement cette démarche.

Le *Concerto italien* présente une structure en trois mouvements (vif-lent-vif) qui renvoie à la *sonata da chiesa* et est construit sur la notion de *ritornello* : motifs revenant dans différentes tonalités. Bach, en choisissant le titre de l'œuvre, a, certes, rendu hommage à Vivaldi. Le genre du concerto était très en vogue en Italie vers la fin du XVII^e siècle et c'est, effectivement, grâce aux œuvres de Vivaldi éditées en Europe, que Bach l'a abordé.

Le concerto est en *fa* majeur. Dans la forme à *ritornello*, le premier mouvement (2/4, sans indication de tempo) se prête à un *allegro* allant. La distinction entre *tutti* et *solo* est très claire. Le *tutti* introductif revient entièrement à la fin, mais il est aussi omniprésent tout au long du mouvement de façons variées, fragmentaires, au sein des passages solistes, pour rappeler toujours le thème principal. Le mouvement est brillant, gai, exige une grande habileté et une très grande clarté de discours, pour rendre sensible l'alternance entre *tutti* et *solí*.

Le deuxième mouvement est en *ré* mineur, à 3/4. À l'opposé du premier, il est lent et très méditatif. Le *tempo* y est indiqué par Bach : *Andante*. L'écriture évoque l'orchestre en permanence, avec l'accompagnement en croches répétées, imitant le pincement des cordes en sourdine. Le rôle du soliste est mis en évidence à travers une écriture qui situe bien l'instrument *solo* et l'orchestre sur deux plans différents.

Le troisième mouvement est un *presto* à 2/2 fondée à nouveau sur une ritournelle. C'est un morceau très dynamique, avec une texture contrapuntique à deux voix qui donne à l'instrumentiste la possibilité montrer ses capacités techniques, après l'énoncé de la ritournelle orchestrale et entre les deux *tutti*.

Comme nous l'avons signalé, cette œuvre a été abondamment jouée par les pianistes à cause de sa nouveauté, de sa fraîcheur et d'une écriture qui cherche à mettre le soliste en valeur. Nous avons choisi d'étudier l'interprétation de trois grands pianistes très différents les uns des autres, de par leurs origines culturelles, leur appartenance pédagogique et le rapport qu'ils établissent avec le texte musical : Gould, Brendel et Tharaud, un canadien, un viennois et un français. Malgré leurs différences, leurs priorités stylistiques et techniques paraissent très semblables, mais le rapport au texte, à l'époque baroque et à la sonorité est très particulier à chacun d'entre eux.

Avec la rigueur et l'abstraction de Gould, l'esprit classique et rationnel de Brendel et le toucher chaleureux et coloré, à la française, de Tharaud, nous sommes à nouveau face à trois lectures de l'œuvre de Bach aussi pertinentes que diverses. Une fois encore, nous nous rendons compte à quel point la différence enrichit l'œuvre comme elle enrichit à la fois l'interprète et l'auditeur. Les multiples facettes que chaque interprète met en lumière révèlent une œuvre d'une grande richesse infinie et d'une grande modernité.

4.1.3.2 Observations et analyses.

4.1.3.2.1 Gould, (Columbia, 1959).

La version de 1959 est d'un parfait équilibre ; Gould y semble chercher à placer l'œuvre exactement dans son contexte historique, à un moment où Bachaborde le clavecin comme un instrument *solo* et non comme un instrument d'accompagnement. Il s'attache à éclairer la distinction établie par Bach entre le rôle du soliste et celui de l'orchestre.

Avec une grande autorité à la fois rythmique et sonore, Gould lance la ritournelle introductive dans un tempo très modéré. Dans les *tutti*, le sens de la verticalité est dominant, cela accentue le caractère gai et jubilatoire du mouvement, alors que chaque fois que l'instrument *solo* occupe le premier rôle, une sorte d'horizontalité s'installe, laissant émerger avec subtilité le caractère chantant et lyrique. Pendant que la main droite dessine phrases et ornements, la main gauche, infaillible, d'une grande vivacité, continue à faire avancer le mouvement, dans un flux continu, presque vertigineux et participe à l'élaboration du tissu contrapuntique. La technique *staccato-portato* et l'emploi minimal de la pédale droite confèrent au discours une grande intelligibilité et une grande clarté. Les cadences finales des *tutti* sont très affirmées.. Les changements subtils de dynamique, qui laissent parler tantôt l'orchestre supposé, tantôt l'instrument solo, sont d'une grande maîtrise. La vision globale de la forme semble d'une extrême pertinence.

L'esprit du deuxième mouvement se résume en un seul mot : contraste. Gould utilise la notion de contraste de deux manières. D'une part, au plan formel, en mettant en évidence les deux caractères complètement opposés du premier et du deuxième mouvement ; le tempo assez lent et les couleurs feutrées s'opposent d'une façon très remarquable à la brillance et à la fougue du premier mouvement.

D'autre part, le contraste est affirmé au plan technique, car Gould a recours à deux types différents de toucher : une main gauche délicatement *staccato*, évoquant le *pizzicato* des cordes en sourdine et une main droite plutôt *legato*, d'une grande précision d'articulation, qui joue le rôle de l'instrument solo. La clarification de ces deux plans (orchestre et instrument solo) est servie par la régularité rythmique qui convient à l'atmosphère contemplative et sereine du mouvement. Le discours est élaboré dans la continuité et les tensions sont orientées avec une grande délicatesse vers les moments de détente.

Le troisième mouvement est tout simplement impressionnant : un tempo *presto* presque excessif, *con fuoco*. Par sa technique transcendante, Gould ne cherche pas étaler sa virtuosité mais plutôt à donner sa place à chaque élément du discours. La clarté d'articulation et la précision du toucher contribuent, avec la vitesse, à donner son caractère éclatant au mouvement. Les deux mains se complètent avec une grande fluidité et la main gauche est d'une extrême lisibilité, très présente dans le tissu contrapuntique. La progression dramatique est d'une grande fermeté et le fil conducteur est tendu dans un souffle qui nous entraîne du début jusqu'à la cadence finale.

Cette version est très élaborée sur les plans analytique, technique et formel. Sa modernité flagrante est manifestée par des choix techniques et sonores d'une grande précision : clarté de l'articulation, emploi réduit, de la pédale droite, afin de rendre sensibles les différents éléments structurels. L'authenticité émane d'une volonté de réduire le texte à son essence. C'est une interprétation très gouldienne, d'un Gould, jeune enthousiaste, rigoureux et extrêmement exigeant.

4.1.3.2.2 Tharaud, (Harmonia Mundi, 2005).

L'entretien que nous avons eu avec Tharaud nous a aidé à comprendre sa relation avec l'œuvre du passé. Il appartient à nouvelle génération qui s'est remise en question à travers

l'interprétation de l'œuvre baroque, dans une sorte de retour aux sources, à une filiation qui prend racine avec Bach et Rameau pour aller vers Kürtag et Boulez. Il très intéressant d'étudier son interprétation sous l'angle de la dualité dans laquelle s'inscrit-elle ; entre l'œuvre contemporaine et l'œuvre ancienne, entre les influences baroquistes et la recherche personnelle, entre la tradition de Marcelle Meyer et une autre, différente, particulière, originale.

Par ailleurs, son idée du piano « multiple », ou multi-facettes, semble manifester son attachement à une conception très ouverte et très nouvelle de son instrument et de ses capacités d'adaptation aux différentes propositions offertes à l'interprète. Son interprétation du *Concerto italien* reflète son souci authentique de restituer une œuvre vierge, comme entendue pour la première fois, avec l'étonnement d'un enfant. Sa lecture est très touchante, lumineuse, très bien pensée en rapport avec l'enregistrement en studio.

Le premier mouvement est très vivant, les plans y sont définis avec une grande clarté et les dynamiques y sont très subtiles. Tharaud nous propose une large palette de couleurs, qui se succèdent suivant la progression d'un discours très sophistiqué. Il utilise un toucher radicalement différent de celui de Gould, plus léger, plus amorti, plus rond, avec un sens horizontal dominant. Il n'hésite pas à utiliser la pédale là où cela lui semble servir la continuité du discours, et dans les moments qu'il perçoit comme lyriques. Son sens contrapuntique est toujours accompagné d'une grande plénitude harmonique. La ligne directrice est très nette, continue et d'une grande solidité. Son geste musical est associé à une expressivité aiguë mais, contrairement à Gould, elle est sans excès. Ce premier mouvement d'une grande originalité, très coloré, et manifeste une certaine spontanéité.

Dans le deuxième mouvement, Tharaud semble poursuivre sa quête du coloris, avec une approche très poétique. Sa main gauche chante avec sa main droite, mais les deux rôles sont bien distincts.

Ce qui nous semble le plus marquant dans ce mouvement lent, c'est l'effet d'« écho » que Tharaud semble vouloir confier à sa main gauche, ample, profonde, vibrante. La clarté de la main droite, ses subtiles inflexions, sa force expressive, tout cela ouvre et ferme l'espace sonore dans un jeu de tensions et détentes très maîtrisé.

Le troisième mouvement s'inscrit dans l'état d'esprit du premier. Mais ici, le piano sonne avec toute sa splendeur dans l'entrelacement de deux mains infaillibles sur le plan technique. Le contraste des éléments structurels est d'une grande précision : tandis que les accords sonnent profondément, la ligne de la main droite garde son aspect perlé et léger. Le dessin subtil des phrasés est toujours accompagné par des vagues de nuances ascendantes et descendantes ajustées dans leur rapport avec la dynamique des lignes. Tharaud combine verticalité et horizontalité pour créer une matière sonore aussi variée qu'originale.

Cette interprétation nous donne l'idée très claire d'un instrument-orchestre, instrument autant lyrique que percussif, instrument qui cherche aussi bien la légèreté que la profondeur : un piano multiple coloré, humble et extrêmement convaincant. Le baroque de Tharaud est un baroque inspiré, intérieur. C'est un baroque de courbes, d'ombre et de lumière, qui ne porte le poids d'aucun conflit, d'aucune austérité : il est libre, novateur, et très personnel.

4.1.2.3 Brendel, (Philips, 1994).

Alfred Brendel est l'une des figures les plus remarquables du monde pianistique. En tant qu'interprète, on l'a souvent qualifié d'« intellectuel », ce qui n'est pas faux dans le fond, si

l'on réfère à son penchant pour les études analytiques, la littérature, les arts plastiques et l'écriture. Il a également écrit sur la musique : *Réflexions faites, Musique côté cours côté jardin*, ainsi que des poèmes dans lesquelles il essaye « *d'obtenir la combinaison parfaite entre le sens et le non-sens.* »⁴⁰⁶ 0. Il est très rassurant et intéressant de constater qu'à travers ces écrits, la réflexion de Brendel sur la musique semble toujours tendre vers des possibilités et jamais vers un absolue.

Son répertoire privilégié semble le conduire à l'opposé des tendances virtuoses de ses collègues. À part quelques incursions dans le domaine contemporain (Schönberg) et romantique (Liszt, Schumann et Schubert), ses préférences l'ont souvent porté vers les grands classiques : Haydn, Mozart, Beethoven (il a réalisé plusieurs intégrales des trente-deux sonates, en récital et au disque) et Bach. Ceci peut expliquer l'importance qu'il donne aux aspects architecturaux dans ses interprétations. Mais même si son répertoire d'interprète couvre surtout une période précise, Brendel se montre particulièrement intéressé par le répertoire contemporain, qui semble lui être utile pour une assimilation plus profonde des œuvres classiques et anciennes.

« Il y a à peine cent ans, la musique a brisé les barrières de la tonalité et de l'harmonie. Cela reste certainement un des événements les plus surprenants dans l'histoire de l'art. Cela continue de me fasciner complètement. Je suis bien meilleur connaisseur maintenant et cela me permet de juger de la nouveauté réelle des expériences musicales réalisées. Cette attitude guide également mon écoute de la musique plus ancienne. Pour comprendre les composantes d'un chef-d'œuvre, j'utilise les mêmes barèmes : est-ce totalement original, comment cela diffère-t-il du reste de la production du compositeur, l'œuvre présente-t-elle un aspect surprenant mais nécessaire ? »⁴⁰⁷ 1

Ce que Brendel explique ici renvoie à l'une des grandes caractéristiques de ses interprétations : la recherche stylistique. Brendel est effectivement un grand styliste, un esthéticien de la musique et c'est surtout cela qui distingue de façon incontestable son approche musicale.

Brendel a toujours voulu aller au-delà de l'activité des salles des concerts. Il a consacré une grande partie de sa vie aux enregistrements. Son expérience du studio est bien antérieure à 1960, et il croit profondément à l'importance du disque pour la diffusion de la musique, à parité avec le concert.

Ce pianiste réunit, avec une grande subtilité, logique et émotion, étude analytique précise et liberté, laquelle est souvent manifestée par un humour bien particulier et par une grande légèreté. Mais il est aussi un interprète d'une grande intelligence technique et intellectuelle, qui le guide dans ses choix d'œuvres et dans ses choix d'interprétation. Dans les interprétations de Brendel, jamais un geste, un phrasé, une attaque ne semble être le fruit du hasard. Tout est réfléchi, tout est étudié comme à la loupe et tout est dessiné, selon de hautes exigences structurelles, formelles et expressives. Pour lui, un choix musical a toujours des causes et des conséquences.

Il est un intellectuel, mais nous ne pouvons pas nous satisfaire de cela ; Brendel est également un être d'une extrême sensibilité, un grand architecte, un grand coloriste, un excellent narrateur : un artiste.

⁴⁰⁶ 0 RENAUD, Lucie, « Alfred Brendel-Paradoxe musical », *La scena musicale*, Vol.6, n°6, Mars, 2001. www.scena.org.

⁴⁰⁷ 1 *Ibid.*

Brendel, élève de Fischer, a fait une expérience unique, mais intéressante dans le domaine de l'interprétation de la musique baroque : il s'agit de l'enregistrement de 1994 (Philips) consacré au *Concerto italien* BWV 971, à la *Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur* BWV 903, à la *Fantaisie et fugue* BWV 922, à la *Fantaisie et fugue* BWV 904 et au choral « *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* » et « *Num Komm der heiden Heiland* ».

Dans le texte d'accompagnement du disque, Brendel explique ses choix d'interprétation et sa conception de la relation entre le piano et le répertoire baroque : ses idées sur le sujet sont, semble-t-il, le résultat d'une longue méditation sur la question de l'authenticité et de son rapport à la modernité. Brendel semble favorable à une approche qui combine les exigences historiques et expressives en donnant toutes les chances au piano pour exprimer ce rapport, en tant qu'instrument doté de capacités lui permettant de satisfaire d'une façon très convaincante aux différentes exigences de l'œuvre baroque.

Il nous importe de citer quelques extraits de son entretien avec Terry Snow, à l'occasion de la sortie du disque. Ces extraits, d'une part, nous fournissent des éléments complémentaires pour comprendre sa position d'interprète moderne vis à vis de l'œuvre ancienne et, d'autre part, nous permettent de cerner explicitement les choix interprétatifs du pianiste.

T.S : « Des années vous avez évité de jouer Bach en concert. Vous avez changé d'avis ? A.B : Il n'y a pas si longtemps qu'on a appris à se servir en expert des instruments anciens. J'ai suivi cette expertise progressive, toutes les années d'après-guerre, son développement, son application, souvent avec admiration. La question était : à la longue, de telles exécutions resteront-elles convaincantes ? En outre, j'ai été l'élève d'Edwin Fischer dont l'interprétation de Bach dégageait, à sa manière propre, une telle autorité que je ne me sentais pas capable de me libérer d'une telle influence. Il fallait attendre le moment où je me sentirais prêt, assez sûr, pour aborder Bach dans des termes qui soient les miens. T.S : Autrement dit, les interprétations « authentiques » ne vous ont pas conquis ? A.B : Pas entièrement. J'ai le sentiment que bien des œuvres de Bach sont moins liées aux instruments du temps de Bach que ne le sont celles de Monteverdi ou Domenico Scarlatti, Rameau ou Couperin. Et je pense que la coexistence d'interprétations authentiques et modernes est, en ce qui concerne Bach, possible et souhaitable. T.S : Quels avantages y a-t-il à jouer au piano les œuvres de clavier de Bach ? A.B : pour commencer, le son du piano moderne convient aux salles de concert moderne [...] La musique de Bach est pleine de possibilités latentes. Il parfois difficile de décider pour lequel des instruments à clavier une pièce donnée a été écrite. La Fantaisie et fugue en la mineur, par exemple, a plusieurs traits d'un ouvrage d'orgue. D'un autre côté il existe, parmi les compositions de Bach pour clavier, des morceaux d'ensemble, des œuvres orchestrales, des concertos, des arias, parfaitement typiques, et qui se sont trouvés adaptés au clavier aux dépens d'éléments plus individuels de timbre, de déclamation, de dynamique... T.S : Faut-il suppléer à l'absence d'indications interprétatives dans les manuscrits, aujourd'hui, en se pliant aux conventions de jeu du Baroque, – en ce qui concerne le « rubato », par exemple, ou les options de tempo et de dynamique ? A.B : Au piano, certaines fluctuations de rythme ou de tempo sont désuètes. Il existe un lien entre le « rubato », comme on dit, et la dynamique. Là où l'instrument ne permet pas que le phrasé et la

déclamation observent un modèle strictement dynamique, un jeu plus « rubato » sera indispensable pour que la musique respire, notamment dans la musique cantabile. Il existe des cas, par ailleurs, où l'importance d'une pulsation stricte l'emporte sur toute autre considération, comme dans l'avancée perpetuum mobile du mouvement final du Concerto italien. T.S : Si vous avez le goût d'être surpris, et si vous utilisez à plein les ressources interprétatives du clavier, telles qu'elles se sont développées à ce jour, n'en résultera-t-il pas, nécessairement, un élément de romantisme dans la musique de Bach ? A.B : Pas nécessairement. Peut-on rêver une musique qui communique l'esprit de l'improvisation plus immédiatement que les fantaisies de Bach ? Est-ce que l'exécution arpeggiando des accords dans la Fantaisie Chromatique n'est pas laissée au talent imaginatif de l'interprète ? Je me rappelle les temps où la réaction contre les excès de l'exécution romantique entraînait un refus de toute émotion, une abstraction sèchement mécanique. Aujourd'hui, on entend jouer Couperin au clavecin d'une façon qui évoque étrangement le « romantisme » des disques de piano de Paderewski : pas un accord qui ne soit arpégé, et la main gauche, sans cesse, anticipant sur la droite. T.S : Qu'en est-il de l'usage d'une dynamique moderne ? A.B : Je pense qu'un certain nombre d'interprétations authentiques , et le développement de la musique du XX^e siècle, nous ont conduits à une plus claire intelligence des compositions de Bach, structurale, en réaction contre les interprétations qui recherchaient des valeurs de coloris ou d'inflexion sentimentale pour elles-mêmes. T.S : La sonorité plus riche et la résonance de l'instrument moderne affectent-elles les possibilités d'ornementation chez un exécutant d'aujourd'hui ? A.B : Elles le devraient, parfois. Et c'est une question de savoir si la ligne, dans sa nudité, ne nous frapperait pas davantage. Non pas qu'il nous faille ignorer ceux des ornements qui sont authentiques. À nous de recourir au tact et à la discrétion de notre propre jugement pour en ajouter, quand ils ne sont pas écrits. T.S : Au lieu de copier servilement les façons d'autrefois, le pianiste ne devrait-il pas examiner les conventions interprétatives du passé en les rapportant aux oreilles et aux habitudes mentales d'aujourd'hui ? A.B : Naturellement, et se demander si elles sont liées à une structure musicale, et si elles contribuent à établir le caractère fondamental du morceau. Il n'y a pas de règles d'exécution qu'il faille appliquer machinalement. Un instrument à cordes doit-il laisser expirer toute note tenuto ? Faut-il qu'il fasse de chaque groupe de deux notes un soupir véhémentement accentué ? Même s'il a existé une habitude de souligner tel ou tel élément rhétorique, nous pouvons y attacher moins d'importance aujourd'hui. »

Dans cet entretien, Brendel touche à des questions inhérentes à la compréhension et à l'exécution de l'œuvre baroque, qui se révèlent être d'une extrême importance.

Tout d'abord, il semble avoir suivi de près l'évolution et le développement du mouvement baroque d'après-guerre. Cette pratique et cette pensée, malgré l'importance qu'il leur accorde, n'étaient pas, à son sens, suffisamment accomplies pour que l'on délaisse le piano en faveur des instruments d'époque. Pour appuyer sa position, Brendel n'a recours qu'à des explications réalistes : l'œuvre de Bach, dans son essence, semble échapper à toute tentative de classification selon un instrument précis, elle semble évoquer un

ensemble d'instruments et un ensemble d'influences variées. En outre, cette œuvre est profondément libre et porte en elle de multiples virtualités, qu'un piano moderne peut réaliser sans trahison ni déformation.

Ensuite, il évoque les avantages que présente, selon lui, le fait de jouer le répertoire baroque au piano : d'une part, l'instrument est plus convenable aux salles de concert actuelles, d'autre part, les possibilités de dynamiques et de coloris du piano moderne permettent une approche plus originale et plus nuancée de ce répertoire.

Brendel aborde également l'idée d'une pratique de ce répertoire débarrassée de toute attitude mécanique et de toute doctrine imposée, en affirmant que c'est à l'interprète seul de trouver les solutions techniques et expressives adéquates à l'écriture et aux exigences du texte interprété. Les propos modérés, sensés et argumentés au plan analytique, tenus par Brendel nous semblent tout à fait à l'image de son interprétation du *Concerto italien* de Bach.

Le premier mouvement se déroule dans un tempo *Allegro moderato*, permettant à tous les éléments du discours de se dévoiler au fur et à mesure, dans l'alternance entre le *tutti* et le *solo*. Le jeu pianistique de Brendel est empreint d'influences classiques évidentes : sa main gauche accompagne plutôt une main droite qui dessine délicatement une mélodie continue et légère. Le sens horizontal est dominant, la verticalité occupe un rôle secondaire. Dans un toucher lumineux, dépourvu de toute sécheresse, Brendel a recours à un jeu pianistique qui se situe entre le *staccato portato* et le *legato*, sans faire appel à un *staccato* percutant ou incisif. Il parvient ainsi à créer une matière sonore plutôt ronde, qui tend vers une certaine douceur que nous ne trouvons pas, par exemple, dans le jeu de Gould. Le sens du rebond avec lequel Brendel commence et achève ses phrases participe de façon primordiale à la mise en évidence du fil conducteur. L'équilibre entre les plans sonores et le traitement agogique, étudié par rapport au retour littéral ou fragmentaire de la ritournelle, matérialise la clarté de ce fil conducteur et donne à ce mouvement son unité organique. Ce premier mouvement témoigne, d'un bout à l'autre, d'un parfait équilibre entre les moyens techniques et les intentions expressives de l'interprète.

Dans le deuxième mouvement, Brendel semble rechercher un caractère très lyrique, et user de moyens techniques spécifiques au service de cette idée : un *legato* soutenu, avec une pédale droite assez présente mais ne nuisant en rien à la clarté de la ligne ou des plans sonores. Brendel n'hésite pas non plus à user du *rubato*, dans l'objectif de souligner des moments d'une grande transparence et d'une grande poésie. Sa main droite déclame, sa main gauche vibre en profondeur et, plus nous avançons dans le mouvement, plus cette main gauche, figurant les cordes en sourdine, prend de l'ampleur et de la puissance, dans une montée dramatique menée du début jusqu'à un point culminant juste avant la fin. Dans ce mouvement, Brendel exprime clairement sa priorité : l'expression avant toute chose.

Le troisième mouvement semble achever le voyage commencé avec les deux mouvements précédents : c'est un mouvement conclusif, une synthèse de ce qui a été exposé précédemment. Clarté, lyrisme, équilibre sont présents, dans la fougue d'un tempo rapide, brillant, vertigineux.

Fidèle à son toucher à la fois lumineux et vibrant, Brendel y ajoute certains *staccatti* qui contribuent à affirmer l'aspect scintillant, voire éclatant, de l'écriture. Les deux mains sont en parfaite osmose pour aller à la rencontre des lignes ascendantes et descendantes, agrémentées de changement de nuances et de couleurs. Dans un souffle unique, Brendel élabore son discours. Sans rupture et sans ambiguïté il nous conduit vers la lumière.

À notre sens, Brendel a abordé ce concerto avec une grande intelligence, particulièrement sensible dans la mise en relation des exigences techniques avec

l'atmosphère psychologique et expressive de chaque mouvement. La continuité du discours semble englober les trois mouvements dans la perspective d'un point culminant, conclusif, qui est le troisième mouvement.

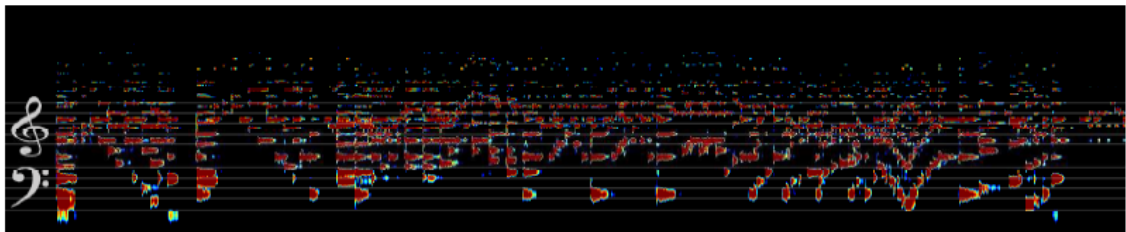
L'interprète, a construit une stratégie de la forme d'une extrême cohérence. Brendel est très fidèle à ses convictions, à ses références classiques, ce qui se dévoile clairement à travers l'équilibre formel et structurel de l'ensemble des trois mouvements, ainsi qu'à travers un traitement technique particulièrement intéressant pour la réalisation de ses conceptions expressives.

4.1.3.3 Observations rapprochées.

Pour examiner de plus près le traitement technique et musical de chacun des trois interprètes, nous avons choisi un extrait de ce concerto : le *tutti* introductif du premier mouvement. La diversité de mise en œuvre du timbre, de la sonorité, des colories et des dynamiques, relève bien sûr des diverses possibilités offertes par l'œuvre aux pianistes pour l'élaboration d'une multitude de visions interprétatives.

4.1.3.3.1 Glenn Gould :

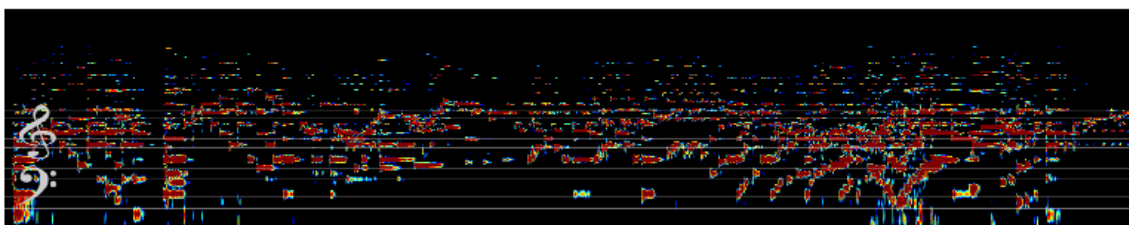
- **Le tempo** : Gould commence ce concerto avec un *Andante*, la noire = 96. Le tempo extrêmement stable, son caractère modéré favorisant aussi une écoute très analytique.
- **Les nuances** : la nuance *forte* caractérise tout le *tutti*, de façon homogène. En écartant toute variation de nuances ou d'intensité sonore, Gould garde pour ce début un atmosphère psychologique stable et semble réserver l'effet de contraste pour l'entrée de l'instrument *solo*.
- **L'emploi de la pédale** : il reste très limité. À part certaines demi-pédales, utilisées pour souligner la fonction harmonique des accords, mesures 1 ou 5, et à part l'imperceptible effet résonnant des *do* graves, mesures 16,18, la pédale est quasi-absente de ce *tutti*. L'effet de la pédale semble desservir la verticalité et le caractère haché du jeu.
- **L'articulation** : le *staccato portato* revient souvent dans cette lecture de l'œuvre en général, et particulièrement dans le *tutti* du premier mouvement. Presque toutes les valeurs en croches sont soulignées de cette façon, ce qui leur donne une présence et un poids particulier à l'écoute. Si Gould n'a pas recours au changement de nuance dans le *tutti*, il varie en revanche les touchers de façon à ce que l'on puisse reconnaître chaque élément du discours en tant que tel : par exemple, les lignes montantes de croche dans les mesures 10, 12, sont jouées plutôt *legato*, tandis qu'aux mesures 15, 16, 17 et 18, les valeurs de doubles-croches et de croches sont fortement accentuées avec le fameux *staccato portato*. Dans les mêmes mesures, Gould appuie clairement chaque première note des groupes de doubles-croches à la main droite, afin de les différencier du reste. Du même, il souligne dans les mesures 21, 22, 23 et 24, la note aiguë de chaque début de mesure à la main gauche. La vision globale tend vers la verticalité dans une volonté d'éviter la dimension purement lyrique au profit du caractère contrapuntique. L'art de l'articulation de Gould donne une lecture analytique, mais une grande poésie s'attache à la définition structurelle des différentes séquences de ce *tutti*.



Sonagramme n°7 : Gould, Tutti mesures 1-30.
(Véricalité et non-différentiation des plans sonores.)

4.1.3.3.2 Alexandre Tharaud :

- **Le tempo** : nettement plus allant que celui de Gould . Nous sommes dans un *Allegro* rapide et fougueux, atteignant presque noire = 112. À l'écoute, nous constatons la volonté d'une légère accélération accompagnant systématiquement l'arrivée des groupes de doubles-croches, comme pour combiner les changements agogiques au développement dramatique et pour donner à ce début un caractère véloce et léger.
- **Les nuances** : Contrairement à Gould, Tharaud a recours à une grande variété de nuances, ce qui fait, à notre sens, l'une des caractéristiques essentielles de son interprétation. Très sensible à la dimension lyrique du discours, il met les différents coloris au service de ce lyrisme. Le début du *tutti* est un *forte* brillant et affirmatif. On se dirige ensuite vers un *mezzo-forte*, dans les mesures, 9 à 14, pour atteindre le *piano subito* de la mesure 15, début d'un *crescendo* progressif arrivant à son apogée vers la mesure 25, et la cadence de la fin est donnée dans un brillant *forte*.
- **L'emploi de la pédale** : la pédale droite est présente dans la mesure où elle participe à la coloration des différents segments de ce *tutti*. Elle intervient soigneusement pour aider au dessin des phrases, comme dans les mesures 25 et 26, où elle est clairement utilisée pour faire respirer la phrase en doubles-croches.
- **L'articulation** : le toucher de Tharaud est homogène et moins varié que celui de Gould. Privilégiant la linéarité du discours, l'articulation semble moins chirurgicale, et sans verticalité. Mais la légèreté du jeu ne nuit pas à la fermeté de l'articulation. Par exemple, Tharaud arpège les accords du début du mouvement, aux mesures 1 et 5. Cela a, à notre sens, le rôle d'alléger ces accords. Le *staccato* des croches n'est pas *portato* mais brillant, aérien et léger. Le *legato* joue un rôle important à la main droite, toujours accompagnée par ce « contre-jeu » *staccato*, souvent bien souligné à la main gauche. Le tout est très rebondissant, ce qui aide à percevoir le passage d'une section à une autre.

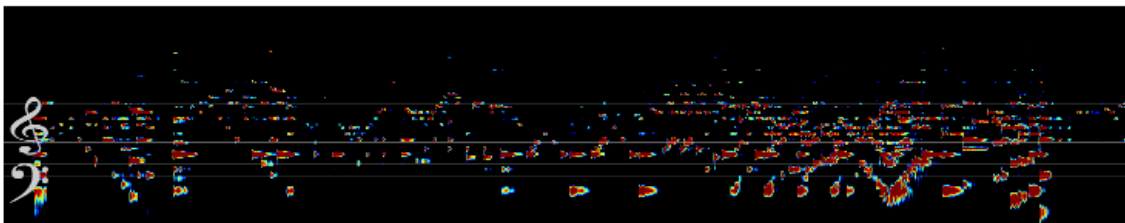


Sonagramme n°8 : Tharaud, Tutti, mesures 1-30. (Contrastes d'intensité sonore.)

4.1.3.3.3 Alfred Brendel :

- **Le tempo** : très stable, modéré, la noire = 94 .

- **Les nuances** : Brendel ne joue pas, au début, un *forte* brillant, pourtant, le caractère est celui-ci. Immédiatement, après les deux phrases ouvrant le mouvement, nous sommes plongés dans une zone *mezzo-piano* à partir de la mesure 9 où le discours développe un *crescendo* qui commence à la mesure 19, pour retrouver un véritable *forte* soulignant la fonction cadentielle dans les mesures 27 à 30. Les variations de couleurs sont limitées aux moments correspondant aux différentes sections du *tutti*.
- **L'emploi de la pédale** : avec Brendel, la pédale joue un rôle très important dans le dessin mélodique mais aussi contrapuntique. Contrairement à Gould, la pédale, employée un peu partout dans cet extrait, crée une matière sonore répondant à un souci d'expression d'ordre purement pianistique. Mais cela ne nuit aucunement à la clarté du jeu, au contraire, la pédale contribue à faire résonner les éléments qui doivent être soulignés. Par exemple, à la fin de chacun des deux premiers segments du début, Brendel laisse résonner l'accord du premier degré, mesure 4, ainsi que celui de la dominante, mesure 8. Les croches ascendantes, mesures 10 et 12, sont également jouées avec une légère demi-pédale participant au dessin des courbes. Dans les mesures 16 et 18, le fameux *do* grave résonne amplement. L'emploi de la pédale par Brendel est classique, il s'agit plutôt de demi-pédale, mais il est, également, étonnamment symétrique.
- **L'articulation** : dans cette introduction du mouvement, Brendel nous dévoile tout de suite, grâce à une articulation précise et des phrasés très bien dessinés, son souci de différenciation des plans sonores (ce que Gould évite clairement). Et pour cela, aux variations de nuances, Brendel ajoute les variations de touchers : une grande variété de timbres permet à l'auditeur d'avoir le plaisir de détailler la partition, dans un registre différent que celui de Gould. Par exemple, le début alterne *legato* et *staccato*, de façon structurellement équilibrée. Les trois premières croches de la main droite, introduisant les deux premières phrases aux mesures 1 et 5, sont jouées *staccato*, tandis que le reste est soutenu avec un *legato* soutenu. La main gauche dessine des croches très légères avec un *staccato* rebondissant. À l'intérieur des phrases, Brendel n'hésite pas à accentuer certains éléments, par exemple la première croche des mesures 4 et 8, pour laisser s'évanouir la deuxième. Ainsi, il accentue les notes aiguës, le *sol* mesure 9 et le *do* mesure 11, et il n'hésite pas à faire ressortir les notes tenues, *sol* mesure 13 et *mi*, mesure 14, avec une attaque très timbrée. À partir de la mesure 15, la différenciation des deux plans est très claire grâce au jeu *staccato* des deux mains, un peu plus marqué à la main gauche pour en faire ressortir son rôle mélodique. Entre les mesures 15 et 25, les deux mains jonglent dans un *staccato* brillant, qui devient un peu plus *portato* à la main gauche dans les mesures 21 à 24. Mesure 30 surgit un *staccato-portato* marqué, soulignant les croches de la main gauche.



Sonagramme n°9 : Brendel, Tutti, mesures 1-30.
(Contraste et grande différenciation des plans sonores.)

Exemple n°10 : Le Concerto italien, mesures 1-30. ⁴⁰⁸ 2

Nous pouvons résumer en disant que les techniques employées par chacun des trois interprètes nous donnent trois visions très différentes de l'œuvre : celle de Gould est très sobre, verticale, analytique, puritaine, celle de Tharaud légère, empreinte d'influences quasi impressionnistes, celle de Brendel classique, lyrique, analytique et extrêmement variée aux plans technique et expressif.

Ces interprétations de la musique Bach, par les trois interprètes que nous avons choisis, semblent nous donner une idée plus générale des multiples approches musicales possibles des œuvres étudiées.

Certaines interprétations (Tureck, Arrau,) s'avèrent plutôt rigoureuses, centrées principalement sur des questions stylistiques et manifestent, malgré leur caractère personnel, une certaine prégnance idéologique. D'autres (Gould) donnent une impression d'indépendance totale, émanant d'une recherche très personnelle quant au travail technique et formel. D'autres encore possèdent une dimension traditionnelle, dans le sens où elles

⁴⁰⁸ 2 BACH, J.S. *Le Concerto italien*, Bärenreiter Kassel, *Urtext of the New Bach Edition*, 1977.

continuent à concevoir le rapport avec le texte ancien comme si celui-ci était écrit pour le piano (Tippo). Certaines semblent échapper, avec le recul, et à la tradition et à l'idéologie. Elles ne sont pas exemptes d'influences, mais elles font en sorte que les choix adoptés soient à la charnière d'une ancienne tradition et d'une autre, élaborée plus récemment (Tharaud).

À notre sens, ces différentes approches se rejoignent sur plusieurs points. Tout d'abord ; il s'agit bien de trouver les moyens techniques adaptés à une idée précise de l'œuvre interprétée. Les idées sont, bien évidemment, très variées, mais le souci de mettre la technique au service de l'idée est assurément semblable.

Nous pouvons aussi remarquer qu'aucune de ces interprétations ne manifeste de tendances romantiques prononcées ou exagérées : même avant 1950, les pianistes ont véritablement tourné la page de pratiques excessives quoique quasi spontanées, et d'un usage standardisé du piano dans la musique baroque. Les priorités sont aujourd'hui tournées vers la clarté du discours, sa cohérence et vers l'engagement à respecter le texte, sans ajout et avec un minimum d'artifices.

4.2 Rameau et le piano.

« Le contrôle de la Raison, pour Rameau, s'exerce sur un ensemble de vecteurs créatifs qui regroupe les principes harmoniques, la danse, la théorie des passions, l'esthétique de l'illusion et le sensualisme. Tels sont les thèmes qu'il faudrait longtemps développer, pour mieux comprendre sa musique »^{409 3}

Pour certains, il semble difficile d'associer le piano à la musique de Jean-Philippe Rameau. Cette musique, dans l'esprit de nombreux musiciens et mélomanes, est intimement liée à une idée très « fantasmagorique » du baroque, et plus précisément du baroque français : celui des cours, des rois, des salles richement ornées. La musique de Rameau évoque ainsi un monde un peu artificiel, aussi fascinant que lointain.

Mais il serait injuste de réduire la musique de ce grand musicien et de ce grand théoricien de la Raison, à une image aussi convenue. Il est, certes, important d'attacher une musique à son contexte historique, afin d'appréhender la particularité de son langage et de pouvoir associer l'imagination à l'objectif. Par exemple, nous ne pouvons pas ignorer les analogies existant entre les formes musicales ramistes et l'univers architectural de Versailles : cercles, labyrinthes, miroirs, plans d'eaux, espaces clos etc. Mais, attentives à notre sensibilité moderne et notre type d'écoute, les analyses récentes de l'œuvre de Rameau, relativisent les éléments historiques afin de mettre l'accent plutôt sur son caractère novateur, moderne, progressiste. Cette démarche a beaucoup apporté, en contribuant à abolir la distance historique qui faisait obstacle à une assimilation profonde de cette musique.

Il est vrai, que la musique baroque française était dans l'ensemble moins connue et beaucoup moins jouée que celle de J.S. Bach. Nous étions peu habitués, dans les salles de concerts et même par le moyen des enregistrements, à écouter les opéras de Rameau, et encore moins ses pièces pour clavecin. Il y a eu incontestablement, avec cette musique, une rupture que celle de Bach n'a pas subie, et le fossé nous séparant d'elle s'est peut-être élargi de ce fait.

^{409 3} BARDEZ, Jean-Michel, « Jean, Philippe Rameau : Pièces de clavecin en concert », in : *Analyse musicale*, n°25, 4^e trimestre, 1991, p. 84.

Aujourd'hui, comme à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, le retour à la musique ancienne, entre autres, la musique baroque française, ouvre de nouvelles perspectives pour la concevoir et la recevoir. Ce retour se manifeste souvent par la reconstitution des éléments historiques, visant à comprendre cette musique dans son rapport intime avec son époque.

Mais un autre point de vue s'impose également, qui constitue à sortir cette musique de son cadre historique (mais non de son contexte) pour l'intégrer dans le moment présent, en la considérant comme partie des musiques qui évoluent et changent suivant les transformations de notre sensibilité actuelle. Insister sur la modernité de cette musique est un élément important d'une démarche qui tente de l'intégrer dans notre conscience musicale ainsi que dans notre réception. Il nous semble aussi que le fait de jouer au piano cette musique, par exemple les pièces pour clavecin de Rameau, fait partie de la même recherche d'actualisation et d'intégration.

La musique de Rameau, semble, certes, poser des problèmes autres que celle de Bach, relativement à son interprétation au piano. Elle a été conçue et écrite pour un instrument précis, le clavecin. Cela n'a pas empêché certains pianistes d'expérimenter ses œuvres au piano, d'essayer de trouver les solutions techniques et sonores appropriées à ses exigences stylistiques. Jouer l'œuvre de Rameau au piano consistait, à notre sens, un essai pour la rendre tout simplement intemporelle, comme celle de Bach : autant, en écoutant une exécution de ces pièces au clavecin, nous sommes projetés dans un monde lointain et presque irréel, autant en les écoutant au piano, nous avons l'impression que cette musique est plus proche, plus accessibles.

De nombreuses raisons ont poussé les pianistes à revisiter la musique de Rameau. Tout d'abord, il faut dire, pour rejoindre l'avis de Jean Cocteau, qu'« un poète ne chante jamais aussi juste que dans son arbre généalogique » : les premières initiatives furent prises des français. Il s'agissait de retrouver une filiation, des points de repères, de renouer avec une tradition musicale prenant racine avec les grands compositeurs baroques pour donner ensuite naissance à un Berlioz, à un Debussy, un Ravel ou un Boulez. Cette volonté de retour aux sources (selon Tharaud), se doublait d'une forme de curiosité de savoir comment ces œuvres peuvent « sonner » au piano. Mais à l'étude de ces partitions, les pianistes ont trouvé un puissant « moteur » les poussant à jouer cette musique : elle renferme de nombreux éléments nouveaux et étonnants pour qui a l'habitude des répertoires pianistiques privilégiés.

La musique de Rameau s'est présentée aux pianistes comme un terrain vierge, une partition, à la rigueur, indéchiffrable, aussi complexe et novatrice qu'une œuvre venant de naître par ce qu'elle propose aux plans technique, stylistique, et expressif. C'est une musique hors du commun : chorégraphique, jubilatoire, énergétique, complexe, intense, chargée de surprises et de dissonances. À la fois lyrique et très rythmique, tendre et rebelle, cette musique ne peut que séduire. Mais en observant même brièvement les caractéristiques de la musique ramiste, nous pressentons les raisons qui, plus profondément, ont attisé l'intérêt que lui portent les pianistes: les pièces de clavecin de Rameau sont profondément marquées par sa pratique orchestrale, et cet aspect les intéresse particulièrement. À travers ses nombreuses recherches sur l'harmonie, Rameau fut l'un des premiers compositeurs français à donner à la question du timbre une importance capitale. Sa musique en général, et sa musique de clavecin en particulier, reflète son souci de distinguer des couleurs spécifiques, des timbres spécifiques en accord avec les règles et la logique harmonique.

Une autre caractéristique parlante pour les pianistes est, à notre sens, la prédominance d'éléments chorégraphiques clairement manifestés, à travers, les déplacements rapides parcourant le clavier, les trémolos, les sauts d'intervalles, les croisements *etc.* La danse semble fournir des accents très forts à cette musique et lui donner son aspect à la fois saillant et rythmique, tout en lui conférant une spécificité technique particulièrement captivante. Rameau occupe une place très importante, non seulement en tant que grand compositeur, mais aussi en tant que créateur de l'harmonie française moderne. Ses ouvrages théoriques demeurent des références : *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) , *Génération harmonique* (1737) , *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) .

Pour résumer nous pouvons dire que la logique musicale occidentale antérieure à Rameau, selon une longue tradition pythagoricienne, était réduite à une logique arithmétique : les rapports des intervalles, des hauteurs, étaient principalement analysés comme des rapports de nombres selon la longueur des cordes vibrantes.

Au fil de ses ouvrages, Rameau établit comme principe qu'un son est constitué de beaucoup d'autres qu'on appelle les partiels ou bien les harmoniques (ce que les musiciens « spectraux » vont exploiter plus tard en l'expliquant scientifiquement et musicalement). Or, ce phénomène n'est pas seulement l'effet des rapports de nombres, il est également la représentation du phénomène de la résonance acoustique, dite « naturelle ». Rameau a donc fondé sa théorie sur la physique, en sortant du champ purement arithmétique. Rameau en tire la conclusion du caractère « naturel » de l'accord parfait majeur puis, par analogie, celui de l'accord parfait mineur. De cette découverte naissent l'idée de la basse fondamentale, le renversement des accords, l'emploi maîtrisé des consonances, des dissonances et des modulations. Rameau pose les règles de l'enchaînement des accords ; c'est une nouvelle conception de la logique musicale et il exploite ces enchaînements pour décrire en musique les différents états de la « passion ».

« Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants ; il y a encore certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions ; et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir. »^{410 4} Pour Rameau, c'est l'harmonie qui crée la mélodie et non pas l'inverse. Ainsi il élabore les fondements d'une nouvelle conception du discours musical : il n'est donc guère surprenant de constater l'engouement suscité par son œuvre.

Cependant, malgré l'importance du compositeur, il est à noter que les exécutions pianistiques de son œuvre de clavecin restent limitées en nombre. Il existe sans doute des raisons à cela : le premier obstacle nous semble être l'association immédiate que l'on fait de la musique de Rameau avec le clavecin, contrairement à celle de Bach qui nous fait songer à un ensemble d'instruments beaucoup plus varié, ou à celle de Scarlatti, qui souvent dépasse les limites du clavecin. Après la montée du mouvement baroque, il est certain que les restitutions de cet œuvre sur les instruments d'époque ont suscité une sorte d'appréhension de la part des pianistes, qui eurent de plus en plus de mal à imaginer cette musique jouée au piano.

D'autre part, en abordant au piano ces œuvres pour clavecin, le pianiste semble être confronté à de nombreux problèmes qui l'obligent à modifier certains éléments afin d'adapter le texte à la mécanique, au timbre et aux facultés techniques et expressives de son instrument : pour rendre parlante et signifiante au piano l'écriture purement clavecinistique

^{410 4} RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, L.2, Ch.20, p. 141

des pièces de Rameau, certains « compromis » se révèlent nécessaires, concernant le texte, concernant certains agréments ainsi que le tempo et les dynamiques ; ces éléments sont en effet liés directement aux spécificités mécaniques de chacun des deux instruments.

Par exemple, au clavecin, l'ornement a pour rôle de prolonger la note, de la faire résonner, de la souligner. Au piano, faire résonner une note est trop facilement réalisable ; le pianiste va donc alléger l'ornement, le modifier pour, peut-être, le raccourcir et le « sens » de l'ornement va changer profondément d'un instrument à l'autre.

Le toucher léger du clavecin, dû au procédé de pincement des cordes, favorise une plus grande souplesse du tempo, ainsi qu'une certaine irrégularité rythmique. Sur un piano moderne, possédant un toucher plus lourd et plus résistant, cette souplesse et cette irrégularité semblent moins réalisables et, en tout cas, le résultat sur le plan dynamique semble moins convaincant, manque de naturel et tend vers un maniérisme peu souhaitable. Le pianiste a donc recours à d'autres moyens pour créer un système dynamique qui favorise plutôt le traitement soigné des nuances, des couleurs, ainsi qu'une grande différenciation des plans sonores. Dans les mouvements lents, par exemple, le clavecin n'étant pas capable de *legato* continu, le tempo semble souvent s'accélérer pour faciliter une certaine résonance, propre à faire avancer le discours. Au piano ce problème ne se pose pas, et le pianiste peut se contenter d'un tempo lent, stable et régulier, sans craindre de coupure de continuité dans le discours. En revanche, dans les mouvements rapides, le clavecin a la faculté de dessiner les traits agiles avec une grande clarté. Au piano, il faut savoir chercher un tempo qui réponde, d'une part, à la particularité de l'instrument – car certains pianos résonnent plus que d'autres, et certains sont pourvus des touchers plus légers que d'autres – et, d'autre part, qui permette une absolue clarté de la ligne, car un piano peut facilement camoufler, avec la vitesse combinée à la pédale droite certains détails du discours. Parfois, le pianiste peut encore opter pour le redoublement des octaves, là où cela lui semble musicalement opportun.

Nous nous sommes attachée à observer deux versions de la *Suite en sol* de Rameau, l'une, réalisée au clavecin par Anne Chapelain Dubar (Koch Schwann, 1999) l'autre au piano par Alexandre Tharaud (Harmonia Mundi, 2001), en prenant pour référence l'édition *International Music Company*, New York, 1959. Nous prendrons l'exemple de *La Poule* pour une étude comparative :

Dans son interprétation, la claveciniste a souvent recours à une irrégularité rythmique très marquée, surtout pour les croches répétées avec lesquelles la pièce commence, aussi bien à la main droite qu'à la main gauche, qui intervient à la troisième mesure. Cette irrégularité des croches qui s'applique à toute la pièce, s'accroît avec un léger décalage sur les triples-croches qui leur succèdent (mesures 2, 3, 20, 21...), mais également avec un léger retard, systématique à la main gauche chaque fois qu'elle intervient en imitation de la main droite.

Pour créer le contraste que nous ne pouvons pas obtenir au clavecin avec les changements de nuances, la claveciniste a recours à certaines modifications agogiques au sein de la pièce : tantôt elle accélère les traits légers en doubles-croches (mesures 13, 14) pour revenir à des croches encore plus irrégulières et plus pesantes, tantôt elle ralentit les doubles-croches pour enchaîner avec un mouvement plus rapide (mesures 44, 45, 46). Ces changements de *tempi* et l'irrégularité des motifs rythmiques semblent s'imposer au clavecin pour obtenir de sensibles différenciations dynamiques. Les retardements, ainsi que les coupures voulues entre les sections (mesures 17, 25, 64), ne semblent aucunement nuire à la continuité du discours. C'est à notre sens une façon très légitime de laisser respirer l'instrument, afin d'éviter une certaine saturation sonore. L'ornement est fortement souligné,

il est inséparable de la ligne, et suffisamment marqué pour mettre en relief et prolonger autant les notes de passage que les notes cadentielles.

Or, il est frappant de constater que dans l'interprétation au piano, la conception rythmique et la mise en œuvre du tempo changent considérablement.

Au piano, Tharaud choisit un tempo beaucoup plus stable, direct, mais allant et légèrement plus rapide que celui de la version clavecinistique. Les irrégularités rythmiques sont limitées au profit d'un travail plus orienté vers la différenciation des dynamiques. Au piano, l'irrégularité ne semble pas systématiquement nécessaire pour créer les contrastes : d'autres moyens s'imposent. Par exemple, Tharaud accentue légèrement le début des séries de croches répétées (mesures 1, 2, 20) afin de créer l'élan nécessaire pour lancer le mouvement. Parfois, pour le retour des croches, dans les mesures 18, 19, 55, 56..., il s'arrête plus longtemps avec une accentuation plus prononcée de certaines notes répétées, pour souligner leur côté presque obsessionnel. Il accentue également certains traits plus que d'autres, comme pour la main gauche de mesures 13 et 14.

Les légers retardements sont presque imperceptibles (mesures 7, 47, 68), ils ont seulement pour rôle de souligner un début ou une fin de phrasé. Tharaud joue énormément avec les nuances, il les varie, il introduit constamment des changements d'éclairage entre les lignes ascendantes et descendantes, selon les exigences harmoniques (tension-détente, cadences). Il omet également certains longs ornements, qui pourraient nuire à la régularité rythmique et à la clarté de la ligne. Il a plutôt recours à un allègement, non systématique mais très efficace, comme dans les mesures 26, 36, 37 et 51.

L'œuvre de Rameau était incontestablement conçue pour le clavecin : tous les détails et les composantes de la partition sont élaborés en fonction de ses capacités. Il est certain que les procédés techniques mis au service de l'expression varient considérablement entre le clavecin et le piano. Le pianiste doit être très attentif, face à cette partition, à pouvoir trouver des solutions techniques et musicales logiques et pertinentes. Cela n'empêche pas que les restitutions pianistiques, peu nombreuses, de ces pièces pour clavecin, soient devenues, à côté de celles qui emploient le clavecin, de véritables références.

Loin d'être attachée, finalement, à un intermédiaire sonore unique, la musique de Rameau semble offrir à son tour de nouvelles perspectives, pour l'héritier du clavecin et pour ceux qui redécouvrent sa musique, sous un angle différent, sous de nouveaux éclairages. Ainsi, les pièces de clavecin de Rameau représentent un véritable défi pour un pianiste, parce qu'elles le poussent à chercher plus loin que son instrument, dans une dimension stylistique et technique tout autre. Elles lui imposent de nouvelles règles du jeu, pianistiques et intellectuelles.

Nous allons à présent revenir à la suite en *sol* de Rameau, cette fois interprétée par les pianistes : la grande Marcelle Meyer, dans les années 50 et le brillant pianiste Alexandre Tharaud, en 2001. Les deux versions nous paraissent très pertinentes et elles nous parlent dans deux registres différents : l'une est contemporaine des débuts du retour à la musique ancienne, l'autre met en lumière le recul pris, depuis, par rapport à cette musique et à son interprétation. Auparavant, cependant, il nous faut nous arrêter brièvement à l'œuvre elle-même.

4.2.1 La suite en *sol* majeur.

La suite en *sol* majeur fait partie du troisième Livre de pièces pour clavecin, appelé *Nouvelles suites de pièces de clavecin* et publié à Paris en 1728. Si Rameau qualifie ces suites de « nouvelles », c'est par ce qu'elles sont les plus audacieuses, les

plus novatrices. Il y semble porté par une recherche enthousiaste de la nouveauté : cela semble évident, au vu du caractère orchestral de *L'Égyptienne*, de la subtilité harmonique de l'avant-dernière pièce du recueil, *L'Enharmonique*, et de façon générale une technique du clavier très élargie, avec l'usage d'accords brisés, d'arpèges fournis et une écriture propre à parler aux pianistes, dans sa dimension quasi-virtuose. La suite est constituée de plusieurs pièces :

- *Les Tricotets*, en *sol* majeur, c'est un rondeau dans lequel les deux mains tricotent inlassablement des croches énergiques, dans le refrain et dans les deux couplets. Nous y trouvons quelques étrangetés harmoniques qui ne contrarient pas l'atmosphère sereine, et plutôt sobre de la pièce. L'écriture à deux voix est d'une grande précision, rebondissante mais nonchalante.
- *L'indifférente*, en *sol* mineur, est une pièce tendre, très expressive, à deux voix, où les deux mains se répondent tantôt à l'intervalle de tierce, tantôt à trois octaves de distance, en parcourant le clavier du grave à l'aigü. Le tout est léger, orné avec une grande douceur.
- Deux Menuets, de coupe et de longueur similaires. L'un est dans le mode majeur, d'un caractère tendre, rêveur, d'écriture horizontale. L'autre est dans le mode mineur, plus rebondissant, dansant avec beaucoup de rigueur rythmique, d'un caractère affirmé par une descente à l'unisson vers le grave.
- *La Poule*, en *sol* mineur, c'est la pièce la plus descriptive, la plus figurative. Elle est aussi très novatrice : dès les premières mesures nous entendons les picorements, les froissements d'ailes, à travers une écriture très élaborée (arpèges, notes répétées, alternance de lignes ascendantes et descendantes), d'un caractère orchestral usant de différents coloris. Le recherche rythmique et dynamique est associée à une grande liberté de modulation.
- *Les Triolets*, en *sol* majeur. Pièce en deux parties et à deux ou trois voix, comme une conversation sereine à deux mains. Le discours est fluide, continu, avec des inflexions très touchantes, d'une extrême expressivité.
- *Les Sauvages*, en *sol* mineur. Pièce de caractère, empruntée d'une musique écrite pour le Théâtre de la Foire (1725) et retranscrite pour *Les Indes Galantes* (1735): rythmique, dansante, ferme et très énergiques. Les deux mains s'alternent avec une grande vivacité, pour dessiner chromatismes et dissonances, donnant à ce rondeau son caractère à la fois étrange et rebelle.
- *L'Enharmonique*, en *sol* mineur, c'est une pièce d'une grande subtilité et d'une grande poésie. Dans sa Préface, Rameau précise à propos de cette pièce : « L'harmonie qui cause cet effet n'est pas jetée au hasard ». Rameau y semble chercher de nouvelles voies sonores à travers l'alchimie d'harmonies neuves et étonnantes.
- *L'Égyptienne*, en *sol* mineur. Pour clore cette suite, Rameau écrit une pièce étrange, dansante, fiévreuse. L'écriture est virtuose, les deux mains traversent le clavier pour dessiner arpèges, notes répétées, octaves, triolets. La pièce surprend, par son exubérance harmonique, son rythme disloqué et ses effets de suspension.

Cette suite constitue un témoignage riche et surprenant de la pensée et de l'écriture ramistes. Les principes d'interprétation pour ce genre de musique doivent certainement être placés sur différents plans, afin de construire une stratégie du langage. Au plan technique, il semble essentiel de rechercher la précision de l'attaque, la clarté de l'articulation, et un toucher coloré et subtil. Au plan stylistique, cette musique exige une grande conscience du rapport établi avec la danse, avec le geste chorégraphique et, par ailleurs, du rôle de l'ornement, qui participe à part entière à l'élaboration du discours. Au plan expressif, la

démarche de Rameau, qui met en évidence le rapport entre harmonie et passions, demande une recherche subtile d'une expression dépourvue de tout maniérisme ou exagération. Nous nous proposons d'étudier comment deux interprètes ont répondu à ces exigences et quels sont les points communs ou les différences qui peuvent exister entre leurs deux réalisations.

4.2.2 Rameau et les pianistes.

4.2.2.1 Alexandre Tharaud, (*Harmonia Mundi*, 2001).

Dans cette version de *la suite en sol* de Rameau, Tharaud fait appel à un piano très moderne ; tous ses choix d'interprétation sont en réalité conditionnés par cet instrument : *tempi*, dynamiques, coloris ainsi tout ce qui concerne l'ornement, pensé selon les possibilités de ce piano ; sur ce point, Tharaud nous fournit une explication très convaincante :

« Sur un piano, l'ornement français du XVIII^e siècle va trouver une toute autre signification, malgré lui. Au clavecin, sa fonction est de prolonger la note, la caractériser, accentuer les rythmes, soutenir l'harmonie, donner au discours une couleur particulière. Au piano, ces intentions seront trop facilement soulignées. L'instrument n'a plus besoin de l'agrément pour prolonger une note ou une harmonie. Les mises en perspective se font par d'autres moyens : les nuances, la différenciation des plans sonores, une palette de couleurs plus large. L'agrément, souvent trop lourd au piano, doit-être « sur-allégé », mais doit garder sa cohérence. Il m'a fallu donc faire des choix importants : soit en le retirant, chose rare, soit en lui donnant plus ou moins de présence. Mais j'ai surtout opté pour une interprétation axée sur les tensions, les plans sonores, les dynamiques, en gardant l'esprit original des pièces sans que les agréments les troublent. »⁴¹¹ 5

En jouant cette œuvre au piano, Tharaud, semble rechercher les solutions appropriées à la fois à l'œuvre et à son piano, pour être le plus fidèle possible à la pensée et au caractère des pièces. La tâche paraît difficile, comme nous l'avons souligné plus haut, car la fonction de certains éléments constituant l'œuvre, l'ornement par exemple, change avec l'instrument (clavecin ou piano), ce que Tharaud a très bien expliqué. D'autres paramètres vont donc forcément entrer en ligne de compte pour clarifier le discours en lui gardant son intégrité : différencier les plans sonores, rechercher les dynamiques appropriées, appuyer le caractère singulier de chaque pièce, trouver l'équilibre qui permet de donner à chaque composante de l'écriture, arpèges, notes inégales, retardement, des significations pertinentes sur l'instrument actuel.

Une vision distinctive des deux instruments s'impose absolument, s'agissant de l'interprétation des suites de Rameau au piano. Toute tentative de translation semble stérile dans le sens où elle risque de nuire profondément au caractère original de ces pièces. Nous avons vu que la mécanique du piano permet la réalisation de certains traits alors que, pour d'autres, la mission semble impossible. Pour cette raison, une recherche approfondie sur l'instrument de l'époque et sur l'instrument actuel, s'inscrit dans une démarche authentique et moderne à la fois : il s'agit de trouver les solutions pertinentes sur le piano, afin de rendre cette musique parlante et vivante.

⁴¹¹ 5 Entretien avec l'interprète, livret d'accompagnement du disque, *Harmonia Mundi*, HMC 901754, 2001.

Tharaud a recours à un toucher perlé, brillant, d'une extrême clarté, caractérisant l'ensemble des pièces. Son souci premier semble la différenciation des plans sonores (*L'Indifférente*, *Les Triolets*), en gardant toujours une continuité absolue entre main droite et main gauche, pour mettre en lumière le tissu harmonique. Ses *tempi* sont souvent modérés, reflétant sa volonté de clarification permanente du discours. Le traitement des *tempi va* souvent de pair avec la recherche de l'expressivité incarnée dans des dynamiques pensées dans leur rapport avec l'écriture et l'harmonie.

Tharaud souligne avec force, un autre élément, à savoir le caractère dansant, rebondissant et rythmique, qui se manifeste clairement dans *La Poule*, *Les Sauvages* et *L'Égyptienne*. Il utilise son piano selon les exigences de l'écriture avec une grande confiance : emploi très distinct de la pédale, notes graves sonores pour accentuer le contraste avec des notes aiguës perlées (*La Poule*). Les notes inégales ne sont pas systématiques, elles sont mises en valeur dans la continuité du discours sans lourdeur ou exagération.

Au plan expressif, Tharaud se laisse guider par la partition, son jeu est d'une grande liberté et d'un lyrisme aigu mais sans excès, qui ne nuit pas à la cohérence d'ensemble, ni au contenu émotionnel de chaque pièce. L'agrément est traité avec soin : léger, dosé et brillant (*L'Enharmonique*), il prend sa place tout naturellement en s'intégrant dans la ligne.

Cette lecture de ces pièces est à la fois analytique et très libre, la recherche est centrée sur la volonté de rendre l'œuvre audible et voire convaincante au piano. Elle cherche également à souligner les éléments du langage, à partir du texte original, en employant des solutions techniques très particulières permettant de réaliser l'œuvre sans nuire à son identité d'origine. Cette interprétation est incontestablement moderne, car de sa dimension analytique et réflexive émerge une nouvelle façon dans l'usage de l'instrument.

Le piano de Tharaud est confiant, sûr de lui, maître du jeu. Les choix présidant à chaque trait sont mis en perspective avec un profond respect du caractère de cette musique. Rien n'est fait au hasard, la liberté vient de la maîtrise et de la conviction.

4.2.2.2 Marcelle Meyer, (EMI, 1950).

Il semble que Marcelle Meyer, soit parmi les premiers pianistes ayant osé jouer Rameau. De fait, c'est elle qui a vraiment décidé de faire entendre les œuvres de clavecin de Rameau au piano. Profondément moderne dans l'âme, interprète des œuvres de Debussy, Bartok, et Stravinski, fascinée par leurs quêtes de nouveaux timbres et de nouveaux rythmes, elle fut saisie par les œuvres oubliées : elle a respiré leur modernité et elle a mené un combat pour les sortir de l'ombre, sur son instrument triomphant, le piano. Sa démarche authentique ne s'est jamais inscrite dans la perspective d'un conflit entre le clavecin et le piano. Elle relevait plutôt d'une attitude personnelle, d'un regard moderne porté sur l'œuvre du passé.

Meyer a interprété Bach, Scarlatti, Couperin, Rameau au piano, avec une telle intelligence stylistique, une telle conscience historique, une telle capacité architecturale que l'on finit par se demander ce que l'étude d'un traité de l'époque pourrait améliorer dans ses interprétations... Dans les suites de Rameau, Meyer semble incarner le compositeur : elle est coloriste, rythmicienne, architecte, poète, concepteur ; elle donne une interprétation aussi juste que révolutionnaire de ces suites, à un moment où ce répertoire était, quasiment voué à l'oubli. Comme pour les autres suites, Meyer nous a donné une version extraordinairement distinguée de la *Suite en sol*.

Au-delà de capacités techniques irréprochables, de la finesse et du « goût » avec lesquelles la pianiste a abordé cette suite, son interprétation reflète une approche très

entière et extrêmement maîtrisée de la question du style. Meyer a placé une technique exceptionnelle au service du langage. Son discours est d'une grande clarté, ses priorités sont dessinées selon les exigences de l'écriture, avec un sens expressif très aiguisé.

Les *tempi* de Meyer sont en général légèrement plus rapides que ceux de Tharaud : cela traduit, à notre sens, une volonté d'abandonner le sentimentalisme romantique. Meyer a un jeu très limpide, assez puissant, d'une grande noblesse (*L'Indifférente*). Le sens de la verticalité qu'elle combine avec le lyrisme de la ligne horizontale, met en lumière une recherche rythmique d'une grande précision (*La Poule*).

La différenciation des plans est parfaite ; la main gauche joue son rôle séparément mais aussi en complémentarité avec la droite. Le discours est très coloré, et tend souvent vers la lumière : le toucher de Meyer est en lui-même lumineux, d'une grande clarté (*Les Triolets*) et nous nous rendons compte qu'un toucher peut créer une couleur, même indépendamment de l'harmonie ! Le toucher précis, et l'articulation inégalable vont donner à chaque ornement une identité propre, en l'intégrant dans des lignes perlées où chaque note se place là où il faut, en elle-même et dans le tout (*L'Indifférente*). Meyer semble jouer librement avec des expressions liées aux coloris (les deux *Menuets*), renvoyant à des univers sonores et psychologiques variés. L'apparente spontanéité qu'exhalent ces différents univers, n'est qu'une forme d'intelligibilité extrême, cherchant à rejoindre l'aspect naïf et insouciant de certaines pièces caractéristiques du langage ramiste. La pianiste est consciente des larges capacités expressives de son instrument dans cette musique : elle n'hésite pas à utiliser la pédale, à jouer avec la résonance, les effets d'échos montant du toucher profond et vibrant des notes graves ; elle ose ainsi un piano puissant, très parlant et affirmé (*La Poule*). Avec *L'Égyptienne* nous sommes dans un mouvement vertigineux : le tempo, la clarté rythmique, l'élan créés à chaque début et à chaque fin de phrase nous entraînent dans une sorte de transe.

Il nous semble que l'interprétation de Meyer est le reflet d'un souci purement musical, complètement libre de tout impact idéologique. Elle est réalisée avec un soin musicologique accompli, qui est plutôt de l'ordre de l'invention. C'est la musique qui parle, à travers son interprète et son regard à la fois intelligible et sensible. Les priorités de Meyer sont tout d'abord, faire parler l'instrument sans réserve, ensuite, recréer le caractère et la particularité de chaque pièce à travers des choix techniques bien précis, mis en perspective grâce à la clarté du discours. Sa lecture est à notre sens inégalable, d'une authenticité intimement liée à sa modernité : elle émane d'une source très lointaine, d'une clairvoyance absolue et d'une sensibilité qui s'inscrit à la fois dans le paysage moderne et dans le baroque. Débarrassée de toute influence romantique et de tout réflexe mécanique, Meyer nous offre une interprétation intemporelle de cette suite en *sol* de Rameau.

4.2.3 Observations rapprochées.

Entre les deux versions, existent certes des différences : même si l'exigence musicale et stylistique semble constituer un fort point commun, nous percevons, en tant qu'auditeur, des choix interprétatifs distincts. C'est bien cela qui nous intéresse particulièrement dans l'étude et l'analyse des différentes versions. Pour procéder à une analyse plus précise de ces différences, nous avons choisi un extrait de cette suite : la première partie de « *La Poule* ».

4.2.3.1 Marcelle Meyer :

Le tempo et l'agogique, *Moderato*, la noire = 112. La stabilité de la pulsation semble être un des aspects les plus flagrants des interprétations de Meyer. Cependant,

dans la musique de Rameau, Meyer enfreint cette règle pour créer une certaine inégalité dans le traitement des croches successives, afin de répondre à certains caractères stylistiques. Par ailleurs, il faut noter que cette inégalité reste très limitée et délicatement soignée, afin d'éviter tout maniérisme. Comme à l'habitude chez Meyer, aucun ralenti n'est exagéré, les respirations entre deux mesures ou entre deux phrases sont imperceptibles et d'une grande subtilité, par exemple dans les mesures 6-7, 16-17, 27-28. Le tout s'enchaîne suivant un fil conducteur unique et sans rupture, garantissant l'unité et la cohérence du discours.

- **L'emploi de la pédale**, l'emploi de la pédale droite est particulièrement scientifique. Cependant, Meyer n'hésite pas à mettre la pédale très souvent à des endroits bien différents. Il semble très difficile, même quasi-impossible de jouer ce genre de pièces au piano sans user de la pédale : la résonance qu'un clavecin est censé créer ne peut pas être reproduite sans l'intervention de la pédale droite. Sans cela, cette musique est sèche, elle perd de sa continuité et de sa fluidité. Le secret de Meyer, concernant la pédale, réside dans l'utilisation de la technique de demi-pédale : donner de légers coups de pédale successivement sur chaque croche, sans enfoncer la pédale jusqu'au bout. Ainsi apparaît une matière sonore résonnante, mais ne « camouflant » pas les notes et ne nuisant pas à la clarté du jeu. En revanche, Meyer fait résonner amplement certaines notes, comme le *sol* à la main droite mesure 3, le *mi* (croche pointée) mesure 4, ou le *do* (croche pointée) mesure 5. De même pour l'octave de *sol* mesure 7, le *ré* grave mesures 16, 33, 47, etc. Pour réaliser cette partition, sans lui ôter sa dimension poétique et rebondissante, il n'y a pas d'alternative à l'utilisation de la pédale. Mais on ne trouve là nul excès, nul masses sonore trop importante. Tout semble réfléchi pour donner la priorité à la clarté du discours et à la netteté du toucher.
- **Les nuances**, Meyer utilise une palette sonore assez variée, ce qui confère à son discours un grand potentiel poétique. elle imagine, expérimente, crée ce qu'un clavecin est incapable de faire : le jeu des intensités sonores, dévoile une autre facette de la partition. Entre le *piano* qui va de la mesure 1 jusqu'à 9 et le *pianissimo* de la mesure 10, Meyer essaye d'explorer la richesse expressive de cette partition. Tout en préservant la cohérence émotionnelle, le *piano* des mesures 13 à 16 se transforme subtilement à un *forte* véhément et affirmatif. Le contraste créé avec la mesure 22 (*pp*), est à couper le souffle. Un léger *crescendo* semble naître de la mesure 24, pour un retour au *f* des mesures 26, 27, opposé au *mezzo-forte* de la mesure 28. Le *fortissimo* qui apparaît mesure 33 fait place à un doux *p* mesure 38. Tout le reste de cette première partie oscille entre ces différentes valeurs d'intensité.
- **L'articulation**, Meyer emploie une technique pianistique plutôt économe de moyens, prioritairement digitale. Son jeu évolue entre un *staccato* léger et un *portato* plus soutenu. L'articulation est d'une telle précision que le timbre de chaque élément de phrasé trouve sa juste place. Le jeu de Meyer combine les paradoxes, il est à la fois mordant, incisif dans le traitement des ornements ou des triples-croches (mesures 2-3, fin des mesures 4 et 5, mesures 20 à 22 et 27-28). Mais il est profond et résonnant ailleurs, là où se trouvent les valeurs longues (mesures 7, 25) et, parfois, il se montre fluide et coulé (mesures 13 à 16, 57 à 59). Jamais nous n'entendons une dureté dans le timbre ou une attaque purement verticale. Le traitement de l'articulation est constamment mis au service d'une vision très lyrique bien qu'extrêmement rationnelle. Meyer donne à chaque note, tant dans la nuance *p* que dans le *f* une grande et lumineuse pureté. Mais cette recherche englobe toute la structure interne de la pièce : la division en phrases et en phrasés est d'une telle

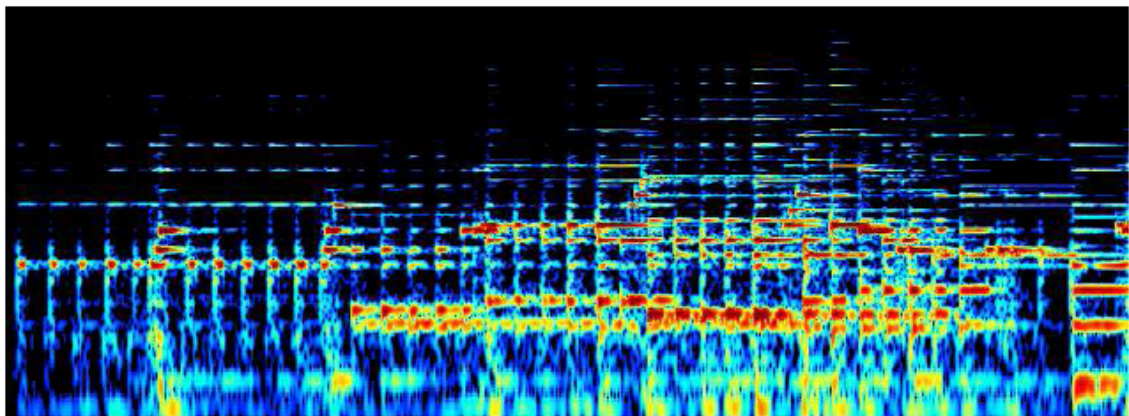
clarté que nous sommes constamment en présence de la dualité de nature, poétique et analytique. Par exemple Meyer souligne une première phrase qui va de la mesure 1 à la mesure 3, la deuxième va de 4 à 7, la troisième de 8 à 11, une quatrième de 11 à 16 et ainsi de suite. À l'intérieur des phrases l'ornement découpe chaque mesure selon sa propre durée et sa propre intensité. L'interprétation est finalement d'un grand équilibre structurel grâce à une mise en oeuvre technique d'une extrême intelligence.

4.2.3.2 Alexandre Tharaud :

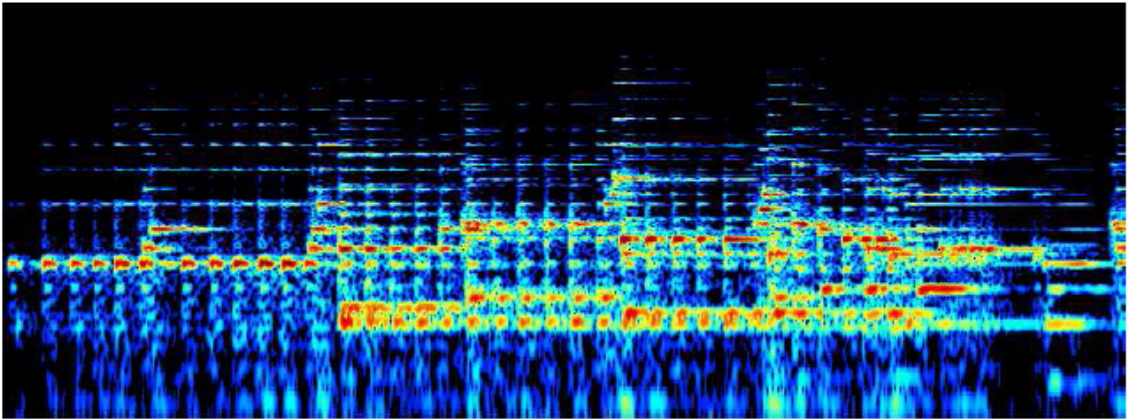
- **Le tempo et l'agogique**, le tempo de Tharaud est plus rapide que celui de Meyer : *Allegro*, la noire = 126. Le traitement rythmique est aussi d'ordre complètement différent. Tharaud semble avoir l'intention de mettre en relief l'irrégularité rythmique du jeu du clavecin. Cela a naturellement des conséquences sensibles sur la stabilité de la pulsation. Mais au-delà de cette intention, Tharaud joue avec l'agogique en ralentissant ou accélérant certaines notes ou certains groupes de notes, afin d'accentuer leur impact expressif. Par exemple les croches des mesures 1, 2, 3 sont légèrement plus inégales mais aussi plus lentes que celles des mesures 4, 5 et 6. Cela se reproduit aux mesures 17 et 18, où les croches sont plus appuyées, plus lourdes et légèrement plus lentes que les précédentes. Il nous semble qu'un léger *accelerando* gagne les traits en doubles-croches aux mesures 14 et 15 ainsi qu'aux mesures 48 à 50. Les variations du *tempo* sont au service de l'expression et dans le cas de cette lecture, elles servent également à élaborer une vision stylistique différente que celle de Meyer mais appropriée à son tour à l'interprétation de la musique de Rameau.
- **L'emploi de la pédale**, il est très soigné et d'une grande intelligibilité. La technique de la demi-pédale est omniprésente. À certains endroits, Tharaud laisse résonner amplement les fins des phrases, les notes graves et les octaves de la main gauche, par exemple aux mesures 7, 16, 25, 33, 59... Dans les mesures 44, 45, 46, les tierces successives sont plus claires. En revanche, dans les mesures 13, 14, 48, 49, 50, la pédale est employée avec une grande subtilité, en rapport avec le caractère léger et aérien du passage. En général, l'usage de la pédale, dans cette interprétation, est plus important qu'avec Meyer, mais il est constamment pensée dans son rapport aux différentes exigences de l'écriture. Il faut bien sûr noter que les qualités des pianos de l'époque de Meyer, (les années 40) sont très différentes de celles du Steinway récent de Tharaud ; l'aspect feutré de la sonorité a disparu avec les pianos français du début de siècle. Il nous semble que la qualité de résonance de l'instrument a également changé, ce qui donne à la pédale de ce piano Steinway une plus forte présence. Enfin, il ne faut pas négliger non plus le changement des technologies d'enregistrement, qui participe aussi à marquer une différence entre les deux versions sur le plan sonore, particulièrement pour l'emploi de la pédale.
- **Les nuances**, les variations de nuances selon Tharaud reflètent avant toute chose une imagination débordante. Tharaud change sans cesse de coloris bien que son piano reste éclatant et lumineux. Ce que Meyer a voulu montrer avec rationalité, Tharaud l'expose avec fantaisie, ce qui pourrait correspondre aussi, à notre sens, au caractère de cette pièce. Son jeu est plus intense, plus fort en général que celui de Meyer et, contrairement à elle, il joue avec les changements de climat sans se priver, de temps à autre, de la surprise d'un *piano subito* ou d'un *forte subito*. La pièce commence dans la nuance *mp*, cela progresse au fur et à mesure et la phrase se termine mesure 16, sur un *forte* affirmatif. La mesure 17 commence avec

la nuance *f* mais, subitement, à la mesure 20, la nuance *p* revient, avant un retour au *f* mesure 26. Cette nuance persiste et la phrase se clôt *ff*, aux mesures 30, 31, 32, pour débiter la suivante dans la même intensité, mesure 33. À la mesure 38, un *p* intervient qui cède à un *f* mesure 43, maintenu jusqu'à la mesure 47. Un petit *crescendo* accompagne le groupe de doubles-croches, et l'on arrive enfin à un *ff* brillant, à partir de la mesure 52 jusqu'à la fin. Tharaud semble alterner le *p* et le *f* dans son discours, mais il apparaît aussi, malgré certains effets de surprise, qu'il procède d'une façon progressive pour construire des paliers sonores : son discours commence dans la nuance *p* pour aller progressivement vers le *f* et même le *ff*.

L'articulation, Tharaud use dans cette interprétation d'une grande variété de touchers, qui sert son désir de différenciation des plans sonores, en certains endroits de cette pièce. Dans la version de Meyer, ce désir, même s'il apparaît, semble moins prioritaire. Pourtant, il nous semble que la qualité du jeu de Tharaud s'apparente à celle du jeu de Meyer sur plusieurs points : ce jeu est mordant, brillant, perlé et résonnant, son toucher est ferme et soutenu. Pour les différences, dans l'ensemble, le jeu de Tharaud est plus lourd, moins aérien. Cela, nous semble-t-il, est en rapport étroit avec la qualité de l'instrument. Entre le *staccato* léger et le *staccato portato*, Tharaud varie son jeu ; les notes répétées mesures 1, 2, 3, ou 16, 17, 18, sont *portato*, tandis que dans les mesures 13, 14, ou 48, 49, 50, la main gauche dessine les croches avec un autre genre de *staccato*, plus léger, plus énergique et plus prononcé, afin de faire ressortir et de bien distinguer le rôle de cette main gauche. En général, les fins de phrase se font avec un toucher lourd et profond, comme dans les mesures 7, 16, 25, 32, 47, 59. Mais ce qui attire l'attention dans la technique de Tharaud, c'est qu'il varie le timbre des notes répétées, faisant en sorte que certaines soient plus prononcées, plus timbrées, plus parlantes que d'autres : cela semble flagrant aux mesures 17, 18, 19, 26, 27 et 52, 53, 54, 55, et cela donne une dimension légèrement excentrique à son interprétation. Nous remarquons aussi que les notes aiguës sont souvent timbrées davantage que les autres, avec un léger appui qui les fait briller, comme dans les mesures 2 à 5, 34-35, 39-40. L'ornement est travaillé avec beaucoup science, il sonne claire et régulier.



Sonagramme n°10 : Meyer, *La Poule*, mesures 1-7.
(Différentiation des plans sonors, régularité rythmique.)



*Sonagramme n°11 : Thauraud, La Poule, mesures 1-7.
(Différentiation des plans sonors, irrégularité rythmique.)*

Les choix interprétatifs de ces deux versions sont nettement distincts. N'oublions pas qu'entre les années 50 et le début du XXI^e siècle, beaucoup d'éléments de l'interprétation pianistique ont changé : qualité de l'instrument, qualité de l'enregistrement, mais aussi un état d'esprit induisant un rapport différent à la sonorité et à l'expression. Pourtant, les priorités sont, à notre sens, très semblables : l'exigence stylistique, qui place les différents aspects techniques au service du langage, la clarté et la lucidité du discours. Et malgré le fait qu'un demi siècle sépare les deux enregistrements, nos observations nous renvoient à l'idée de filiation évoquée par Thauraud : la particularité du pianisme français se dévoile clairement à travers ces deux versions françaises présentant des points communs flagrants. Un élément distingue formellement les deux versions : cette dimension personnelle qui, malgré tout ce qui peut influencer sur elle, caractérise une interprétation et un interprète et constitue la manifestation directe et synthétique de l'ensemble des choix et des intentions profondes du musicien.

co co co co co
coco dai

doux

forte

Exemple n° 11 : J.P.Rameau, *La Poule*, première partie, mesures 1-59. ⁴¹² 6

⁴¹² 6 RAMEAU, J.Ph. *Pièces pour clavecin*, International Music Company, New York, 1959. *La Poule*, p.90-93.

The image displays a musical score for Domenico Scarlatti's Sonatas, consisting of six systems of piano and bass staves. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It features various dynamics such as *fort* and *doux*, and includes trills and ornaments. The notation is detailed, showing fingerings and specific performance instructions.

5.3 Domenico Scarlatti.

« Lecteur, que tu sois Dilettante ou Professeur, ne t'attends pas à trouver dans ces Compositions une intention profonde, mais le jeu ingénieux de l'Art, afin de t'exercer à la pratique du clavecin. Je n'ai recherché dans leur publication, ni l'intérêt, ni l'ambition, mais l'utilité. Peut-être te seront-elles agréables, dans ce cas j'exécuterai d'autres commandes dans un style plus facile et varié pour te plaire : montre-toi donc plus humain que critique ; et ainsi tes plaisirs en seront plus grands. Pour t'indiquer la position des mains, je t'avise que par le D j'indique la droite et que par le M la gauche : Sois heureux. »⁴¹³ 7

Parmi les œuvres pour clavier du baroque tardif, les *Sonates* de Domenico Scarlatti semblent être les plus proches de la sensibilité pianistique. Le caractère révolutionnaire de ces sonates sur le plan formel, harmonique, ou pour ce qui est de leur écriture

⁴¹³ 7 Préface des *Essercizi*, parue en 1738-39. (www.patachonf.free.fr).

très dépouillée, met l'accent sur de nouveaux procédés dépassant le jeu purement clavecinistique. Si Scarlatti ne songeait pas vraiment à un autre instrument que le clavecin avec ses sonates, il nous semble en revanche qu'il fait certes partie des compositeurs qui ont contribué au développement de l'instrument et de la pratique instrumentale de son époque.

Scarlatti a introduit dans ses cinq cent cinquante-cinq sonates non seulement une technique transcendante du clavier mais il a également développé une nouvelle forme d'expression plus sensuelle, plus dramatique, plus libre et profondément moderne, tranchant par rapport aux normes de l'époque, annonçant l'arrivée d'une nouvelle ère musicale.

Dans son ouvrage *Le style classique*, au chapitre intitulé « Les origines du style », Charles Rosen évoque les œuvres pour clavier de D. Scarlatti comme les premiers signes d'un véritable changement amorçant l'émergence d'une nouvelle approche du langage :

« On trouve les premiers exemples importants de ce nouveau style dramatique [le style classique] non pas dans les partitions italiennes pour la scène, mais dans les sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti, écrites en Espagne dans le second quart du XVIII^e siècle. La technique classique consistant à passer d'une sorte de rythme à une autre ne se manifeste guère dans ses œuvres, mais on y observe en revanche, bien qu'à une échelle réduite, une volonté de transformer les modulations en heurts dramatiques, ainsi qu'un sens très net du phrasé périodique. Surtout les changements de facture dans ses sonates sont déjà clairement mis en valeur et définis comme événements dramatiques, ce qui allait être au cœur du style des générations suivantes. En fait, c'est sous la poussée de cette articulation dramatique que s'écroula l'esthétique du dernier Baroque. »⁴¹⁴ 8

Nonobstant sa profonde connaissance du contrepoint et de l'art de ses prédécesseurs, Scarlatti ne s'est jamais enfermé dans un cadre élaboré par d'autres : il a inventé un langage propre, privilégiant la mélodie dans son rapport intime au rythme et à l'harmonie. Il cherche à surprendre par les contrastes, les dissonances, les modulations, les ruptures rythmiques. Il a renouvelé de la façon la plus personnelle et la plus inconventionnelle la littérature du clavecin pour annoncer, peut-être, celles du pianoforte et du piano. C'est pourquoi les sonates de Scarlatti se sont intégrées beaucoup plus facilement dans le répertoire pianistique que les œuvres de Rameau ou de Couperin, par exemple. Dans ses sonates, Scarlatti semble déjà élaborer les fondements de la technique pianistique, dans toute sa variété et toute sa splendeur.

L'effet que produisent les sonates de Scarlatti, jouées sur le piano, peut aller de l'évocation du baroque, à une résonance plus classique pour toucher, dans certains cas, à une dimension presque romantique, par rapport à leur complexité technique et rythmique. Par ailleurs, la musique de clavier de Scarlatti offre une matière très riche, dense et d'une grande variété en raison de ses interférences multiples avec des univers très différents, l'Espagne, le Portugal et l'Italie ; sa musique est intimement liée à la danse et au chant traditionnel, influencée par le rasgueado de la guitare, par le folklore espagnole andalou imprégné par le flamenco, le fandango, la jota ou le zapateado. À travers presque cinq cent cinquante-cinq sonates, Scarlatti, expose ses différentes manières de concevoir un instrument nouveau, moderne et puissant. Sa musique est énergique, brillante, colorée, fière, ferme, alerte, spirituelle, fraîche. Elle présente tous les ingrédients d'une musique qui enchante, qui fascine et qui pousse le propos à l'excès.

⁴¹⁴ 8 ROSEN, Charles, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978, p.51.

Nous n'avons que peu d'informations concernant les circonstances de l'écriture de ses oeuvres pour clavier, et on note l'absence quasi total d'autographe : « De tous les compositeurs de XVIII^e siècle, Scarlatti est sûrement le plus énigmatique. Il y a peu de chances que de nouveaux éléments significatifs puissent modifier à l'avenir l'état actuel des choses. »^{415 9}

Nous savons seulement, d'après les études de Kirkpatrick, que les cinq volumes des sonates furent écrits presque entièrement entre 1719 et 1757, pendant les déplacements du compositeur en Italie, au Portugal et à la cour de la reine d'Espagne. Les œuvres furent publiées en Espagne après sa mort. Seul, un recueil de trente *Essercizi* fut publié de son vivant, en 1738. Pourtant, « fait relativement peu connu, c'est bien en France que ces sonates ont eu, du vivant du compositeur, leur plus grande diffusion. Entre 1740 et 1750, pas moins de cinq volumes de sonates ont été publiés à Paris par les Boivin, célèbres éditeurs de l'époque. Ces publications portent le titre de " Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti, Maître de Clavecin du Prince des Asturies". »^{416 0}

5.3.1 Structure des sonates :

La forme des sonates de Scarlatti diffère évidemment de la forme élaborée ensuite par Carl Philip Emanuel Bach et de ses successeurs.

« Elle est autre notamment par sa forme : celle-ci s'affirme par une organisation en deux parties, ce que l'on appelle la forme binaire. Les deux parties sont musicalement comparables, complémentaires, mais suffisamment différentes pour que les différences donnent lieu à une analyse plus approfondie. »^{417 1}

Les sonates ont donc une coupe binaire : deux sections avec reprise. Tout au long de la première section, Scarlatti établit la tonalité pour finir à la dominante ou au relatif. La deuxième section commence donc dans la tonalité de la dominante ou du relatif pour retourner vers la fin, dans la tonalité principale.

Kirkpatrick définit deux caractères différents de la forme sonate chez Scarlatti : si le matériel thématique est plus ou moins identique dans les deux **parties de la sonate**, cela s'appelle forme « fermée ». Si ce matériel est présenté dans un ordre différent ou si Scarlatti introduit, dans la deuxième section, des éléments nouveaux, cela s'appelle forme « ouverte ».

Mais Kirkpatrick pousse sa recherche pour classer ces sonates selon les différents types de traitement thématique :

« Si le matériel thématique est présenté d'une façon identique dans les deux parties de la sonate : elle est alors dite symétrique. (Exemple : sonate K.2) Agencé différemment dans ses deux parties : a contrario la sonate est alors dite asymétrique. (Exemple : sonate K.1). Réduit dans la deuxième partie : la sonate est alors dite concentrée, même si certains thèmes sont amplifiés.

^{415 9} GILBERT, Kenneth, « Scarlatti et la France », *Domenico Scarlatti : 13 recherches*, Les cahiers de la société de musique ancienne de Nice, Actes du colloque international de Nice, 1985, p. 120.

^{416 0} *Ibid.*, p. 119-120.

^{417 1} DE CHAMBURE, Alain, *Catalogue analytique de l'œuvre pour clavier de Domenico Scarlatti*, Paris, Costallat, 1988, p.17.

(Exemple : sonate K.43) Complété dans la deuxième partie par de nouveaux éléments musicaux : la sonate alors est dite libre. (Exemple : sonate K.44) Non seulement complété mais enrichi de variations ou de développements qui, à l'écoute, deviennent prépondérants : dès lors la sonate est non seulement libre, mais le développement de la deuxième partie justifie une catégorie particulière.

(Exemple : sonate K.115). »⁴¹⁸ 2

Extrêmement variées, d'une grande concentration de matériau, d'une grande originalité, les sonates de Scarlatti semblent ouvrir beaucoup de perspectives et donner une matière très fertile pour la recherche interprétative. Avec la nouveauté de leur langage, la richesse de leur palette sonore, leur incomparable lyrisme, leur recherche rythmique et leurs trouvailles techniques, ces sonates nous apparaissent comme d'authentiques chefs-d'œuvre, et Scarlatti comme l'un des plus grands compositeurs de son époque et de l'histoire de la musique instrumentale.

5.3.2 Scarlatti joué par les pianistes.

Nombreux sont les pianistes qui ont succombé au charme des sonates de Scarlatti. Depuis les débuts du XX^e siècle, jusqu'à nos jours, ces sonates occupent une place très importante dans le répertoire pianistique, dans les salles de concert et l'enregistrement. Depuis que Vladimir Horowitz a pris l'initiative (après Meyer) d'enregistrer une vingtaine de ces sonates, l'intérêt pour ces œuvres n'a pas cessé de croître. Au lieu de faire partie des « *bis* », les sonates de Scarlatti peuvent former maintenant une part essentielle dans un programme de concert. La querelle entre authentistes et modernistes semble complètement oubliée pour l'interprétation de ces sonates : leur caractère est très pianistique et on peut penser que Scarlatti a, probablement, connu le pianoforte, pour écrire des sonates aussi ambitieuses au plan sonore.

Il nous a été très difficile de choisir dans cette floraison de sonates, et aussi entre de brillants interprètes : Marcelle Meyer, Clara Haskil, Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Christian Zacharias. Tous nous ont donné des versions référentielles, très variées. Tous sans exception, répondaient à un désir de grande liberté d'expression, de lyrisme et cherchaient à s'approprier au piano ces œuvres incomparables.

Les problèmes techniques auxquels le pianiste est confronté dans l'œuvre de Rameau ou dans certaines œuvres de Bach, sont considérés, dans le cas des sonates de Scarlatti, sous une lumière différente : la clarté à laquelle les pianistes font appel pour dessiner ce que nous appelons la « ligne baroque », est bien évidemment toujours présente : articulation précise, toucher perlé (technique purement digitale) et grande différenciation des plans sonores. Mais l'écriture de ces sonates permet d'exploiter d'autres aspects qu'en général on n'ose pas utiliser dans les pièces de Rameau, par exemple. L'écriture semble donner un « feu vert » à l'emploi des bras, des épaules, pour produire des sonorités amples et puissantes. Elle permet également un emploi plus fréquent de la pédale droite. Elle permet tout simplement d'exploiter les capacités du piano moderne sans que cela soit nuisible à l'esprit de ces pièces. Les interprètes pianistes tentés par ces sonates semblent venir d'horizons très variés et avoir beaucoup moins de scrupules et d'incertitudes quant à l'interprétation de ces œuvres. Le piano, également, semble s'exprimer plus facilement, montrer ses diverses facettes, ses diverses possibilités sonores, au travers d'une écriture

⁴¹⁸ 2 DE CHAMBURE, Alain, *Catalogue analytique de l'œuvre pour clavier de Domenico Scarlatti, op. cit., p.18-19.*

qui annonce Albeniz, deux siècles plus tard. Le « Sois heureux » de la préface est un appel à la joie et à la sensualité, termes qui semblent résumer le sens profond de ses sonates.

5.3.2.1 Domenico Scarlatti par Horowitz, Meyer et Zacharias.

5.3.2.1.1 Horowitz (CBS, 1987, enregistré entre 1963 et 1968).

Quand Horowitz commence à s'intéresser à l'œuvre de Scarlatti (premier enregistrement chez RCA, en 1946), Clara Haskil (en 1950) et Marcelle Meyer (entre 1946 et 1950), avaient déjà enregistré quelques sonates du compositeur. Totalement différentes dans leur esthétique et leur personnalité pianistique, les deux musiciennes avaient été les premières pianistes à ouvrir la voie de la résurrection pour ces sonates, en les considérant comme faisant partie de leur répertoire.

Horowitz était en quelque sorte le véhicule de l'engouement que les deux grandes dames ont initié. En enregistrant quelques sonates de Scarlatti, pour Columbia, au début des années soixante, et en les intégrant dans ses programmes de concert, le pianiste russe de renommée mondiale, le « Satan au clavier » selon Haskil, contribua de façon irréversible au retour à la musique de Scarlatti, qui ne fit depuis que gagner toujours plus l'intérêt des pianistes.

Horowitz se passionna pour ces sonates et il fit appel à Ralph Kirkpatrick. qui le guida dans ses interprétations et le poussa vers encore plus de liberté.

Horowitz était, certes, un grand romantique : « Je suis un romantique du XIX^e siècle. Je prends des risques terribles. Comme mon jeu est très clair, on entend la moindre faute. Mais la partition n'est pas une Bible. Je n'ai pas peur d'oser. Je joue librement dans le Grand Style. La musique est derrière les notes, je joue pour ainsi dire de l'autre côté de la partition en me retournant. C'est ça que j'entends par Grand Style. »^{419 3}, déclarait-il en 1978. Il est possible de penser que son penchant romantique pourrait nuire à au caractère de ces œuvres ; pourtant, Horowitz semble être le pianiste le mieux destiné à l'interprétation de cette musique : imprévisible, capricieux, connu pour ses changements d'humeur subits. Ce caractère correspond tout à fait à l'univers très coloré de ces sonates, pleines de surprises et de changements d'éclairage. Son jeu clair, varié, ne fait que mettre en évidence les particularités de l'écriture et du langage de Domenico Scarlatti. Le plus étonnant, à l'écoute de son interprétation est de constater qu'Horowitz n'a jamais abusé des capacités de son instrument (contrairement à Emil Gilels qui, lui, donne à son piano carte blanche sans aucune réserve). Il semble que l'influence de Kirkpatrick ait joué un rôle primordial dans l'élaboration de l'approche musicale du pianiste, en limitant certaines initiatives trop « glorieusement » pianistiques.

La version d'Horowitz est une version très équilibrée : son piano est très fin et étincelant. Sans épaisseur et sans aucune grossièreté, Horowitz situe ses choix sonores sur les frontières entre un instrument puissant et un autre plus doux, plus fragile. Ses tendances lyriques, qui prennent racine dans son univers romantique, correspondent toujours aux exigences musicales et dynamiques de la partition.

Selon le caractère propre à chaque sonate, Horowitz fait appel à des techniques diverses, qui vont de la technique purement digitale à une autre plus pianistique, incluant des bras et des épaules (sonates K.525, K.96). L'articulation est fine, légère mais d'une grande précision (sonate K.54). La palette sonore est très large : Horowitz peut aller d'un

^{419 3} *Le monde de la musique*, Vladimir Horowitz, n° 280, octobre, 2003, p.41.

pp à un *ff* avec une maîtrise et une habileté impressionnantes (sonate K.531). Il emploie souvent la pédale, avec une telle maîtrise qu'elle ne nuit jamais à la clarté de la ligne qui reste sans épaisseur ou ambiguïté (sonate K.466).

Les plans sonores sont bien distincts, mais les deux mains sont très complémentaires. Certains *tempi* rapides sont excessifs, mais en rapport avec le caractère de la sonate, restituant son caractère « électrique », très énergique (sonate K.146, K.96). Formellement, les deux sections de la sonate sont très distinctes pour les coloris et au plan dramatique.

Les traits les plus caractéristiques de l'interprétation d'Horowitz résident, à notre sens, dans sa faculté de créer en permanence une grande échelle de contrastes dans les effets de surprise et les changements inattendus (sonate K.162), mais aussi dans son lyrisme, omniprésent dans presque toutes les sonates.

Horowitz, malgré toutes les nouvelles idées qu'il intègre dans son interprétation, malgré son originalité et son sens de la surprise, utilise tout de même son instrument sans grand excès : sa pédale est sobre, sa sonorité est sculptée avec un grand soin, toute modulation est soulignée avec beaucoup de subtilité. Son interprétation fait la synthèse entre la liberté romantique et une réalisation en rapport étroit avec le contenu et l'esprit de ces sonates.

5.3.2.1.2 Marcelle Meyer (EMI, 1955).

« Le jeu de Marcelle Meyer est léger mais ferme, élégant sans afféterie, brillant sans virtuosité intempestive. C'est le naturel même : naturel du tempo, des accents, de la couleur, de l'expression. Trente ans après, ce jeu n'apparaît absolument pas démodé. On ne se pose pas de questions : on est en face de l'évidence. »⁴²⁰ 4

Entre 1946 et 1950, Meyer fait autorité avec ses interprétations de Bach et les pièces de clavecin de Rameau. Mais elle se tourne également vers une troisième école du clavier baroque : l'école de Domenico Scarlatti. Avec la même rigueur, la même maîtrise technique, la même intégrité, Meyer enregistra une série de trente-deux sonates absolument magnifiques.

Disons tout d'abord un mot de la sélection de ces sonates, sans doute très réfléchi de la part de la pianiste : elle a choisi les oeuvres les plus représentatives de l'esprit du compositeur, celles qui mettent en évidence toute la diversité de son invention et les aspects caractéristiques de son langage. Elle alterne les sonates de caractères complètement différents : la légèreté des sonates K.380, K.27, K. 279 avec la fougue et l'énergie de K.492 ou K.450, le lyrisme sans borne des sonates K.69, K.9, et l'appel à la danse et à la gaieté des sonates K.119, K.96, K.13, l'aspect contemplatif de la sonate K.32, et la sensualité de la sonate K. 175.

Meyer nous donne à travers ces trente-deux sonates, un résumé de l'art et de l'esprit de Domenico Scarlatti. Cela n'est pas dû uniquement à son choix de sonates, mais également à son approche technique et stylistique incomparable. La modernité de son interprétation se résume en un seul mot : sobriété. Pour cette sobriété, elle cherche à transmettre l'expression juste sans vulgarisation, sans trop en dire, sans déformation ni de la ligne ni de l'idée. Le tout est très bien réglé, analysé au plan technique et rythmique au service de l'expression. Les effets sonores produits par le piano sont d'un parfait équilibre, en parfaite osmose avec une écriture qui comporte des traits d'une extrême légèreté, d'une extrême luminosité et

⁴²⁰ 4 ROY, Jean, *Diapason*, n° 311, décembre 1985, p. 56.

d'autres plus graves et plus pesants. Les transcendantes facultés techniques (sonate K.492) de la pianiste sont mises en évidence sous la lumière d'une profonde recherche stylistique.

Le toucher de Meyer, « à la française », est éblouissant et très lumineux (sonate K.69). Elle se montre très attachée à une clarté absolue des plans sonores et du tissu harmonique (sonate K.380). Les dix doigts agiles font en sorte que les deux mains soient tout à fait complémentaires, afin de dessiner et de faire tourner des lignes vertigineuses, d'une grande continuité (sonate K.245).

Avec une rare simplicité et une grande maîtrise, la pianiste rend justice à la subtilité des contrastes soigneusement ménagés par le compositeur dans chacune des sonates (sonate K.380, K.450).

La cohérence du discours est travaillée dans son rapport intime avec la variation des couleurs et des différents timbres, sans aucun volontarisme ou maniérisme (sonate K.87).

L'emploi de la pédale, les effets sonores propres au piano, sont d'une grande maîtrise ; Meyer est toujours fidèle, dans ce répertoire, à ses idées, à ses convictions : jamais son piano ne prend le dessus sur la partition, tout choix technique est mis en rapport avec l'exigence structurelle et expressive du texte ; la personnalité de l'interprète est cependant toujours présente et c'est elle qui guide le tout.

Les *tempi* sont la manifestation la plus flagrante de la cohésion de cette approche stylistique et musicale : chaque tempo est mis en rapport avec le discours et avec l'expression. Les mouvements lents sont particulièrement démonstratifs, d'une articulation ferme et claire et d'une grande noblesse d'expression (sonate K.9). L'approche de Meyer fait triompher la Raison, qui trouve son accomplissement dans une imagination et une invention sans borne.

5.3.2.1.3 Christian Zacharias (MDG, 2003).

Christian Zacharias est l'un des artistes les plus distingués de la scène pianistique d'aujourd'hui. Il n'a jamais cherché à subjuguer, à cultiver une image excentrique ou de musicien séducteur. C'est un réaliste, un homme de raison qui cherche, avant tout, à convaincre, à émouvoir et à établir une relation de confiance avec son public. Sa belle discographie, qui va de Scarlatti à Ravel, en passant par Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, nous dévoile un être d'une extrême exigence, d'une grande intelligence stylistique et d'une véritable honnêteté. Si les origines germaniques de Zacharias et sa fascination pour le siècle des Lumières expliquent son attirance pour l'aspect architectural des œuvres qu'il interprète, ses interprétations reflètent également une grande imagination et un remarquable sens de la fantaisie. Si la rigueur et la profonde réflexion qui émanent de ses interprétations nous font penser à un pianiste cherchant à « intellectualiser » son rapport avec l'instrument et avec l'œuvre abordée, Zacharias garde toujours une certaine simplicité, qui donne à son discours et à ses interprétations un éclat particulier et une grande fraîcheur :

« Je vois parfois des pianistes qui font des mouvements étonnants qu'ils semblent avoir appris chez des professeurs. Pourquoi ? Cela n'a rien à voir avec la musique, qui doit sortir au moment où vous la jouez. Si vous voulez faire des contorsions ou jouer avec votre main à l'envers, pourquoi pas ? À partir du moment où cela sonne bien et que cela sonne comme vous le désirez [...] Pour ma part, je ne peux pas vous dire comment je joue, je n'ai pas de positions ou de « trucs » stéréotypés. Cela doit sonner en fonction du piano, de la salle, par

n'importe quel moyen. J'ai toujours des idées précises sur mes tempos ou sur mes phrasés, mais expliquer mon jeu ou mon son, je ne le peux pas ! »⁴²¹ 5

Afin de se lancer dans l'interprétation des sonates de Scarlatti, Zacharias est parti en Espagne pour un séjour lui permettant de puiser aux sources ibériques de ces sonates extraordinaires. Son interprétation reflète un vécu, une sorte d'assimilation profonde du langage de Scarlatti et de l'atmosphère à la fois joyeuse et grave de plusieurs de ces miniatures, qu'il a réussi à nous présenter avec le regard d'un peintre imprégné de toutes les couleurs environnantes.

Pour enregistrer ce disque, Zacharias a renoncé à toute retouche ou manipulation sonore, afin de restituer la sonorité originale de son piano avec les effets produits dans une salle de concert moderne (le disque est enregistré dans une salle de concert), contribuer à une écoute naturelle et ainsi souligner – à notre sens – un nouveau rapport établi entre ces sonates et les données actuelles : piano et salle de concert.

Dans cette version des sonates, Zacharias s'affirme pianiste, il veut que son piano s'exprime dans des directions très variées, il le veut confiant, présent, splendide, lumineux et extrêmement touchant. Les *tempi* de Zacharias sont réfléchis en fonction de l'instrument et ils sont conciliés avec les différents caractères des sonates : jamais excessifs, toujours en correspondance avec l'exigence stylistique et structurelle. Sa technique transcendante, confère à ces sonates des couleurs et des nuances toujours nouvelles, formant un voyage à travers des moments d'une grande poésie (sonates K.384, K.126, K.434, K.403). Le toucher presque incisif, sculpté, mordant, combiné à un geste gracieux et rebondissant donne au jeu une grande stabilité et une grande clarté (sonates K.278, K.403). Et s'il a recours (contrairement à Meyer) à certains *rubatos* ou ralentis, qui accentuent une certaine tension liée aux pas de la danse, son élan rythmique demeure néanmoins direct et irréprouvable (sonates K.450, 108). La sonorité de Zacharias est ample, ronde, ouverte et extrêmement évocatrice (sonate K.402). Son piano est loin d'être timide ou modéré, il est présent et puissant quand il le faut : les accords sont larges, vibrants, ainsi que les notes graves (sonates K.518, K.278).

L'emploi de la pédale est très pianistique (sonates K.434, K.206) ; Zacharias l'utilise à bon escient, mais sans crainte. Les deux mains gravitent pour concilier harmonie et mélodie avec une grande subtilité (sonates K.519, K.403). La main droite, avec une brillance et une luminosité étonnante, dessine tous les détails finement expressifs, tandis que la main gauche complète le tout, avec agilité et une grande maîtrise (sonate K.206).

L'aspect lyrique de l'interprétation de Zacharias est très sensible ; la sonate K.402 nous en donne un exemple, combinant envoûtement et fantaisie, avec des aspects presque impressionnistes. Zacharias se laisse aller à des moments d'une grande transparence, sans flou ni ambiguïté (sonates K.69, K.434, K.206). Le plus remarquable dans ses interprétations est sa faculté de jouer avec les différentes intensités sonores au service d'éclairages variés et contrastés (sonates K.406, K.518). Tous les moyens techniques, dynamiques et expressifs sont mis au service d'une grande cohérence du discours (sonates K.206, K.403).

Zacharias, semble s'octroyer une grande liberté en interprétant ces sonates. Ce sont, peut-être, ces sonates elles-mêmes qui ont nécessité cette liberté. Il les transforme en œuvres purement pianistiques, car il n'y voit que des œuvres révolutionnaires, en parfaite correspondance avec les capacités de son instrument. Ainsi, il ne fait aucune allusion à un autre instrument, son piano est si efficace et si entier, qu'il n'éprouve pas le besoin d'une « transposition » vers un autre. L'écriture complexe et virtuose de ces textes, leur

⁴²¹ 5 *Propos recueillis par LORANDIN, Christian Piano, n°14, 2000-2001, p. 11.*

langage varié et rebelle, évoquent, sans doute, une nouvelle façon de concevoir le rapport à l'expression impliquant à l'évidence la modernité de l'instrument.

Il semble que Zacharias voit dans ces sonates le début de la littérature pianistique. Couleurs, éclat, puissance, c'est l'histoire du piano qui commence, avec Domenico Scarlatti.

5.3.3 Observations rapprochées.

Pour une étude comparative plus détaillée des interprétations des sonates de Scarlatti par nos trois pianistes, nous avons dû nous orienter vers une ou plusieurs sonates communes aux enregistrements choisis. Nous avons trouvé quelques sonates communes à Meyer et Zacharias, à Meyer et Horowitz. Malheureusement, Zacharias et Horowitz semblent avoir des goûts tellement différents que nous n'avons pas pu trouver une seule sonate jouée par ces deux interprètes. Nous devons donc nous limiter nous contenter à l'étude des interprétations Zacharias-Meyer et Meyer-Horowitz.

5.3.3.1 Zacharias-Meyer : La sonate K 519 en fa mineur, première partie.

5.3.3.1.1 Christian Zacharias.

- **Le tempo et l'agogique** : tempo *Allergo*, la noire pointée = 120. Les variations agogiques introduites par Zacharias dans cette version correspondent tout à fait au caractère brillant et énergique de cette belle sonate. Afin de lui donner son aspect allant, rebondissant et fiévreux, Zacharias opte pour une pulsation stable régulière, sauf à certains rares endroits où il souligne un élément expressif qui semble posséder une importance particulière. Nous notons, par exemple, un léger retard, ou bien une toute petite respiration, accompagnant l'attaque de l'octave de *si b* mesure 27 et celle de *do* mesure 37. Cela mis à part, il nous semble que le tout est exécuté dans un seul et unique souffle, du début jusqu'à la fin de la première partie de la sonate, mesure 93.
- **L'emploi de la pédale** : la pédale droite semble utilisée un peu partout dans cette première partie, cependant son usage est très soigneusement réfléchi. C'est un emploi dosé, léger, qui ne nuit aucunement à la clarté de l'écriture. Dans les moments les plus expressifs, la pédale joue un rôle plus prononcé pour souligner, par exemple, les notes aiguës des mesures 17, 21 de même que dans les retardements, aux mesures 27, 37. Ainsi, dans la partie centrale, les lignes descendantes à la main gauche se terminent par des octaves graves subtilement résonnantes, mesures 53, 57, 65, 69. Zacharias a recours à la pédale également dans les mesures 58, 59, 60 et 70, 71, 72, afin de pouvoir lier sans camouflage, mais sans sécheresse, les traits d'octaves successives ascendantes à la main gauche. Dans la section terminale, en *do* majeur, composée de deux phrases, l'emploi de la pédale souligne le caractère insistant du *sol*, répété aux mesures 77, 78 et 86, 87.
- **Les nuances** : il semble que Zacharias tienne à maintenir la même atmosphère psychologique dans toute cette première partie de sonate. Il cherche, à notre sens, une sorte d'économie de colorations qui permet de conserver une certaine intensité sonore. Pourtant, quand il change de nuance, cela a pour rôle de souligner une exigence expressive particulière. Nous n'avons pas relevé dans cette version de grand contraste de coloris, sauf lorsque le pianiste introduit de légers *crescendo*, créant une forme de tension dramatique adaptée à des passages très précis.

Il nous semble que la sonate se joue dans la nuance *mezzo-forte*. Vers la mesure 37, Zacharias amène un *crescendo* expressif, qui s'évanouit à la rencontre de la ligne descendante de la main gauche, mesures 50 à 52. Il fait un autre léger *crescendo* aux mesures 58 à 60, toujours à la main gauche, en une ligne d'octaves ascendantes, pour enchaîner avec un léger *diminuendo* accompagnant la ligne des croches descendantes mesures 62 à 64. Pour appuyer le caractère joyeux et lumineux de la section finale en *do* majeur, formée de deux phrases presque identiques, Zacharias fait entendre dès le début de chacune de ces phrases un *crescendo*, qui atteint son apogée mesures 77-78 et mesures 86-87.

- **L'articulation** : si Zacharias a choisi l'économie pour ses choix de nuances, ses variations de timbre et de toucher, occupent la plus grande place. L'articulation de Zacharias combine légèreté et fermeté. Les différentes façons d'articuler, créent une grande variation des timbres et cela contribue à dessiner avec une grande clarté des plans sonores contrastés et bien définissables. C'est, à notre sens, un des caractères majeurs de cette interprétation.. Le début de la sonate est joué dans un *staccato* léger et rebondissant mais, à partir de la mesure 5, le *staccato* de la main gauche se transforme en un *portato* plus appuyé, pour faire ressortir en priorité la ligne descendante ; cela se reproduit aux mesures 13-14, 25-26 et 35-36. En ces endroits, la main gauche est plus pesante, plus présente et prend soudain le dessus, pour dessiner un élément musical différent. À partir de la mesure 45, la main gauche revient avec force pour souligner, avec une articulation très précise, la ligne descendante jusqu'à la mesure 49. Les *staccatos* de la main gauche, mesure 50 à 52 et 54 à 56, contribuent à créer le contraste avec la main droite. Dans la section finale en *do* majeur, un *staccato portato* mais très rebondissant dessine les croches successives des deux mains, avec un appui prononcé et plus timbré sur les *sol* répétés, pour souligner leur aspect obsessionnel, mesures 77-78 et 85-86.

5.3.3.1.2 Marcelle Meyer.

- **Le tempo et l'agogique** : le tempo de Meyer est plus allant que celui de Zacharias. C'est un *Allegro vivace* dans lequel la noire est presque à 132. La pulsation est stable, le mouvement est continu et sans interruption. Tout s'enchaîne vertigineusement de la première note jusqu'à la fin de cette première partie. Il nous semble que les variations agogiques s'effacent au profit d'un fil conducteur qui ne laisse place à aucune hésitation ou aucun maniérisme.
- **L'emploi de la pédale** : la pédale est utilisée avec beaucoup de soin. Elle est beaucoup plus discrète que dans l'interprétation de Zacharias. Tous les effets sonores voulus par l'interprète sont soulignés par de légères demi-pédales très délicates. On l'entend accompagnant la main gauche aux mesures 17, 21, 27, 31, 37... De même dans les mesures 53, 57 et 61, 65, 69, où les octaves « sonnent » mais sans plus. Dans la section finale en *do* majeur, Meyer fait un emploi étonnant de la pédale, quasi imperceptible, au point que l'on peut se demander si elle ne change pas la pédale sur chaque croche. Ce jeu très fin donne à cette version un caractère austère par rapport celle de Zacharias.
- **Les nuances** : le tout semble être ressenti dans la nuance *mf*. À partir de la mesure 27, Meyer construit des paliers sonores de plus en plus fort, jusqu'à la mesure 44, et crée ensuite une autre couleur, propre à la main gauche, à la mesure 45. Le *decrescendo* mené dans les mesures 50 à 52, 55-56, 62 à 64 et 66 à 68 est d'une telle subtilité que le contraste avec les mesures en doubles- croches (49, 53, 57, 61,

65, 69) est étonnant. Les variations d'intensité sonore semblent minimes mais d'un grand impact. Dans la section finale, le *crescendo* mené est d'une telle finesse qu'il semble être murmuré. Pour clore, Meyer opte pour une fin glorieuse, avec un *f* qui apparaît pour la première fois sur la dominante de la tonalité principale.

· **L'articulation** : la clarté du phrasé est le premier caractère qui se dévoile à l'écoute, grâce à un jeu maîtrisant une large palette de timbres. Meyer utilise un *staccato* mordant, incisif, avec force mais sans dureté. Cela ne fait qu'accentuer le dessin de la structure interne de la sonate. Systématiquement, Meyer timbre le début de chaque phrase, par exemple le *fa* de la mesure 1, le *fa* de la mesure 9, le *la* de la mesure 17, le *la* de la mesure 21, le *si* de la mesure 27, et ainsi de suite. À l'intérieur des phrases, des éléments précis surgissent avec un éclairage et un timbre différents, pour souligner la ligne expressive de la main gauche, mesures 5 à 7, 13 à 15, et 35-36. À partir de la mesure 45, le timbre de la main gauche prend le dessus avec un *staccato* mordant mais léger qui dessine toutes les lignes descendantes, mesures 50 à 52, 54 à 56, etc. La section en *do* majeur use d'un mélange subtil de *staccato* et de *legato*, avec une articulation précise de la note répétée *sol*, mesures 78-79 et 85-86. Dans la reprise, Meyer ne change rien, sauf l'appui marquant l'arrivée de la dominante sur le *do* mesure 73.

Allegro assai

10

19

28

37

Exemple n° 12 : Scarlatti, Sonate K.519, première partie, mesures : 1-98 ⁴²² 6

⁴²² 6 SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates, Vol II*, New York, G.Schirmer, Inc. 1953, p. 106-107.



5.3.3.2 Meyer-Horowitz : La sonate K 96 en ré majeur, première partie.

5.3.3.2.1 Marcelle Meyer.

Le tempo et l'agogique : *Allegro moderato*, la noire pointée est presque à 104. Comme toujours, l'interprétation de Meyer garde son aspect rythmiquement imperturbable. En revanche, la pianiste se permet, en accord avec le caractère changeant et fragmentaire de l'écriture de cette sonate, plus de liberté concernant les variations agogiques. Elle prend le temps de faire respirer les fins des phrases en créant une sorte de césure, qui permet d'attaquer la nouvelle phrasé avec un nouveau souffle, par exemple aux mesures 10, 25 et 48. Cependant, le reste s'enchaîne à l'habitude dans les interprétations de Meyer, dans un flux continu. Les changements imperceptibles qu'elle introduit au début des phrasés, mesures 65, 71, et 78, sont inclus dans une vision structurale d'une grande précision et intégrés à une volonté de maintenir la cohérence intérieure du texte.

- **L'emploi de la pédale** : dans cette version, Meyer semble utiliser toutes les capacités de son instrument moderne, sans hésitation. Elle fait preuve d'une grande intelligence dans ses choix concernant l'emploi de la pédale droite : tantôt celle-ci est présente, tantôt elle est plus discrète, laissant la priorité au jeu digital. Dans les mesures introductives (1-10) la pédale est quasi imperceptible, sauf pour allonger le trille à la mesure 10. À partir de la mesure 11, l'emploi de la pédale s'impose naturellement pour tenir le *tremulo* de la main droite mais aussi pour préserver la continuité du jeu de la main gauche. De façon générale, la pédale est moins utilisée dans les traits exigeant une certaine virtuosité digitale, mesures 26 à 29, 33 à 35..., et mise en avant dans les passages plus expressifs et moins complexes techniquement, comme dans les mesures 49 à 55 et 65,66,67... Dans les mesures 76, 81, 83, 86, 88, 90, les basses résonnent sans excès. Pareillement, pour tenir les notes en valeurs longues (l'octave de *do* mesures 93-94, l'octave de *do#* mesures 97-98), Meyer utilise la pédale sans scrupule. Sur la fin, à partir de la mesure 101, la pédale est très clairement présente. L'effet de résonance souhaité par l'interprète semble être un élément indispensable de la conclusion.
- **Les nuances** : Meyer a recours, dans cette sonate, à une grande variété de nuances. Le caractère très contrasté de la sonate offre à l'interprète la possibilité de jouer avec de multiples couleurs et des intensités sonores différentes selon le développement dramatique à l'intérieur des phrases et le changement d'atmosphère psychologique d'une partie de l'œuvre à une autre. Des vagues, des ondulations sonores, sont très caractéristiques de cette interprétation, matérialisées par la succession vertigineuse des *crescendos* et des *diminuendos*, des *f* et des *p*, qui donnent à l'œuvre une dimension étrange, tout à fait imprévisible. Le début commence par un *f* très brillant, mesures 1 à 10. La phrase suivante nous surprend par un *p subito* mesure 11, qui évolue dans un *crescendo* traversant cette longue phrase, pour finir avec un *f* affirmatif mesure 25. À la mesure 26, début d'une nouvelle phrase : Meyer opte pour un *mp* qui s'élargit en douceur, à la rencontre d'une autre phrase, mesure 49, très expressive et cette fois-ci pourvue de la nuance *mf* (49 à 52), sa réplique, mesures 53 à 56, porte la nuance *mp*. Un *crescendo* énergique accompagne la montée des mesures 65 à 67, puis 72 à 75 et conduit à un nouvel élément, mesure 78, l'intensité sonore augmentant au fur et à mesure pour arriver à un *f* brillant à la main droite, mesures 93 à 96, contrastant avec la réplique qui porte la nuance *pp*, dans les mesures 97 à 99. Un *crescendo* final est mené à partir de la mesure 101, et s'évanouit dans le *diminuendo* qui termine cette première section, avec un *p* très doux.
- **L'articulation** : chaque timbre, chaque élément d'articulation revêt dans cette interprétation le caractère d'une clarté absolue. Meyer ne laisse rien au hasard : si elle décide de donner un appui ou un timbre particulier à une note, ou à un groupe de notes, c'est pour rendre plus claire l'écriture, dans son rapport intime à l'expression. Les divers emplois de touchers semblent jouer un rôle double : d'une part, ils permettent une différenciation nette entre les plans sonores et, d'autre part, ils mettent en relief des éléments structurels d'une grande importance. Le souci de précision que dévoile le travail technique témoigne naturellement d'un sens du phrasé d'une grande subtilité. À l'intérieur des grandes phrases, grâce à une recherche méticuleuse de la variété des timbres et des articulations, la structure interne de l'œuvre se dévoile d'une façon très éloquente, sans nous priver de l'impact émotionnel de la musique. La dualité du toucher *legato* et *staccato*, crée constamment une sorte d'équilibre mais aussi un effet presque surnaturel combinant le léger, l'aérien, au pesant et au profond. Le début de la sonate, mesures 1 à 10,

fait entendre un *staccato* très brillant, favorisant l'écoute de la voix supérieure. Le contraste se produit très vite à la mesure 11, avec un jeu plus *legato* mais d'une grande légèreté, qui annonce l'arrivée d'un nouvel élément, mesure 19 : les accords répétés à la main droite, et les octaves de la main gauche sont pesants, tout en restant rebondissants. À la mesure 26, Meyer change complètement de technique ; le tout semble s'alléger : les croches, les doubles-croches, les triples-croches, tant à la main gauche qu'à la main droite. À partir de la mesure 33, elle accentue l'aspect contrasté de son jeu afin de faire ressortir les différents plans sonores : chaque main joue un rôle bien distinct ; une main droite d'une grande agilité, *staccato* et très aérienne, se confronte au jeu *legato* continu de la main gauche. Dans les mesures 33 à 41, Meyer garde la même intensité de toucher pour l'ensemble des notes répétées, mais elle timbre les notes aiguës, considérant leur valeur expressive. À partir de la mesure 49, son souci semble être de faire ressortir prioritairement la mélodie : elle met en relief la voix de *soprano*, avec un toucher très lumineux et expressif. Pour dessiner les traits des mesures 78 et suivantes, elle emploie une technique digitale d'une grande légèreté. Mais, à partir de la mesure 93, son toucher change : la main gauche dessine des lignes très chantantes et s'oppose, vers la mesure 101, à un nouveau *staccato* rebondissant et scintillant. L'approche analytique de l'œuvre est très aisée à l'écoute, grâce à la subtilité des choix techniques traduisant une vision structurelle d'une grande netteté. L'abondance d'idées et d'éléments composant cette sonate semble donner à l'interprète à un large choix de phrasés servi par une grande maîtrise technique. L'introduction s'étend jusqu'à la mesure 10, une deuxième phrase commence à la mesure 11 pour se terminer à la mesure 25. Cependant Meyer découpe cette grande phrase en deux (11-16 et 17-25), suivant l'évolution de l'écriture. La troisième phrase va de la mesure 26 à la mesure 32, une quatrième de la mesure 33 à la mesure 41 et une cinquième de la mesure 42 à la mesure 48. À partir de la mesure 49, le découpage des phrases devient plus important ; la grande phrase qui va de la mesure 49 à la mesure 56 est clairement découpée en groupes de deux mesures, de même que la phrase qui s'étale entre les mesures 57 et 64. À partir de la mesure 65, les phrases (65-70 et 71-77) sont découpées par mesure : chaque mesure constitue un élément à l'intérieur de la globalité. Cette fragmentation paraît également très claire au sein du bloc 78-92, divisé par deux mesures (78-79, 80-81, 82-83, etc.) À partir de la mesure 93, Meyer revient à des segments plus longs pour terminer avec une grande et longue phrase, mesures 101-113.

5.3.3.2 Vladimir Horowitz.

· **Le tempo et l'agogique** : *Allegro moderato*, le tempo est proche de celui de Meyer. Sur le plan agogique, cette lecture présente un caractère strict, avec une pulsation trop stable. À part une longue attente introduite sur la dominante mesure 25, et séparant deux grande phrases (1-25) et (26-48), Horowitz enchaîne presque toute cette première partie de la sonate sans avoir recours à des changements agogiques sensibles. Contrairement à Meyer, il semble vouloir mettre en avant la continuité dans son interprétation.

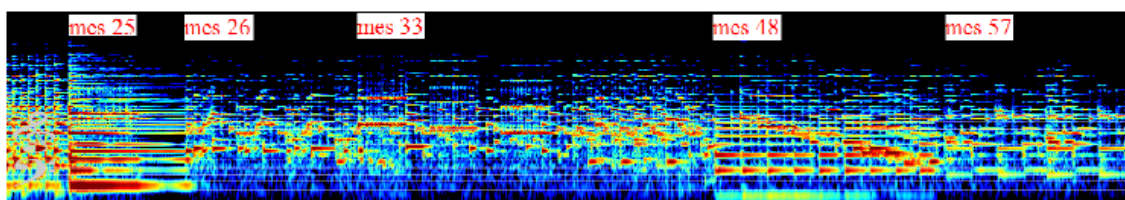
· **L'emploi de la pédale** : minimal, rare et imperceptible. La pédale intervient de temps à autre pour allonger les trilles (mesures 6, 8 et 10), ou pour tenir le *Tremolo* de la main droite (mesures 11, 12, 13, 14). Mais c'est à la mesure 25 que l'usage de la pédale droite semble le plus net, pour marquer la fin de la phrase et la valeur expressive du trille en insistant sur la fonction tensionnelle de la dominante. Dans le

passage lyrique qui commence mesure 49, l'emploi de la pédale paraît plus important mais, pour éviter l'excès, Horowitz raccourcit la noire pointée de la main gauche, aux mesures 65 à 67, 68 et 72 à 75. Les *mi* graves, mesures 79, 81, 83, 86, 88 et 90 sont soulignés avec de très légers coups de pédale. Il nous semble que l'interprète cherche une interprétation très sobre, avec la volonté d'écarter les gestes pianistiques routiniers, afin de donner une spécificité stylistique à cette musique.

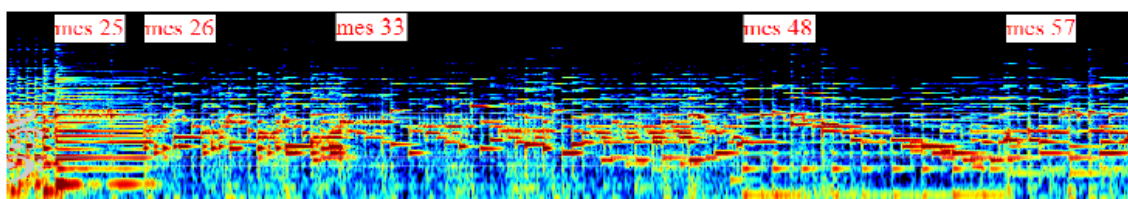
· **Les nuances** : les variations d'intensité sonore, dans cette interprétation semblent plus sobres que celles observées dans la version de Meyer. Il nous semble y percevoir un aspect symétrique dans le traitement des nuances, ce qui confère une forme de rationalité à l'interprétation. Bien qu'Horowitz n'hésite pas à créer des atmosphères diverses, il cherche à éviter les excès. Mais les *ff* sont présents dans sa version. Le début commence *mf*. À partir de la mesure 13, un *crescendo* est introduit conduisant au *ff* de la mesure 25. Le passage entre les mesures 26 et 48 est assez homogène, la nuance *mp* est dominante. Il faut attendre la mesure 49 pour qu'un *mf* déclamatoire intervienne, maintenu jusqu'à la mesure 65, où un nouveau *crescendo* mène la ligne ascendante, pour s'évanouir mesure 69 et 70 dans un léger *diminuendo*. Le même traitement est mis en œuvre dans les mesures 71 à 77. En revanche, les deux phrases des mesures 78-85 et 86-92, bien qu'identiques, ne sont pas traitées de la même façon : le *p* qui commence à la mesure 78, cède la place à un *crescendo* (mesures 80 à 83), et la phrase s'achève avec un léger *diminuendo*. Dans la réplique, Horowitz garde la nuance *p* jusqu'à l'arrivée subite d'un *ff* accompagnant les octaves à la mesure 93, avec une réplique radicalement autre à la mesure 97, avec la nuance *pp*. La fin est glorieuse, la sonate se termine, contrairement à l'exécution de Meyer, par un *ff* très brillant autant dans le premier énoncé que lors de la reprise.

· **L'articulation** : cette interprétation est d'une grande fantaisie. Cependant, il nous semble que cette dimension relève davantage de la personnalité de l'interprète que de son jeu en lui-même. Le trait le plus marquant dans cette interprétation est la légèreté ; Horowitz a un toucher aérien et un jeu très fluide. Malgré la grande maîtrise de l'instrument, nous éprouvons une sensation presque fugitive. Le jeu fluide et continu d'Horowitz, ne ressemble aucunement au jeu perlé à la française de Meyer. Les deux écoles sont tout à fait différentes. Le sens de détail, éclatant avec Meyer, semble être presque camouflé sous les doigts d'Horowitz, dont la virtuosité est pourtant transcendante. Horowitz utilise dans cette sonate un *staccato* très léger pour traiter l'ensemble des éléments comme, par exemple, dans les mesures 1 à 6 et 26 à 29, ou 33 à 47, où la main gauche dessine des lignes *staccato* d'une grande brillance. C'est à la mesure 48 que le toucher change : un *legato* plus démonstratif qu'expressif intervient pour faire apparaître le caractère lyrique des mesures 49 à 56. Dans les mesures 65 à 69, ou 72 à 76, Horowitz détache les croches avec une main gauche légère dans le traitement des accords. L'emploi du *staccato* revient aux mesures 78-79 avec des traits scintillants et perlés. À la mesure 93, Horowitz choisit un toucher *legato*, pour faire ressortir l'aspect lyrique de sa main gauche et, pour la fin, un *staccato portato* réunit les deux mains. Le tout est très brillant, mais le toucher manque de précision et de mordant. Il nous semble que les deux interprétations présentent deux visions différentes de la structure interne de l'œuvre. Meyer grâce à une technique digitale très soignée, met en relief l'aspect fragmenté de cette sonate. En revanche, Horowitz, avec son traitement technique plus homogène, cherche à créer de grands blocs, en énonçant de grandes et longues phrases. Par exemple, une idée musicale semble englober les mesures 1 à 25, ou 26 à 48. Il nous semble

que l'identification des différentes composantes de cette première partie n'est pas prioritaire : à notre avis, c'est le sens de l'unité, la globalité de l'approche qui priment dans cette version.



*Sonagramme n°12 : Horowitz, sonate K.96, mesures 25-57.
Horowitz procède par grands blocs, Meyer par frangements.*



Sonagramme n°13 : Meyer, sonate K.96, mesures 25-57.

Allegrissimo

Tremolo di sopra

21

31

40

48

Exemple n° 13 : Scarlatti, sonate K.96, première partie, mesures 1-114 ⁴²³ 7

⁴²³ 7 SCARLATTI, Domenico Soixante sonates, Vol I, New York, G.Schirmer, Inc. 1953, p. 46-47.

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics markings (such as 'L' for piano), and articulation marks. Measure numbers 59, 69, 78, 87, 90, and 105 are indicated at the beginning of their respective systems. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor).

Les deux versions, malgré leur grande dissemblance, sont cependant très pertinentes stylistiquement. Il est d'ailleurs impressionnant de constater comment un grand pianiste russe, issu de la grande tradition romantique, envisage la réduction de tout aspect strictement pianistique, comme la pédale ou les nuances, afin de rendre l'interprétation de ce répertoire suffisamment adéquate à l'esprit de l'époque. Enfin, il nous semble important de noter que la différence de traitement technique rend la vision de la structure interne forcément et naturellement différente, et c'est cela même qui distingue une interprétation d'une autre pour une même œuvre.

Naturellement, toutes ces lectures reflètent des visions aussi différentes que complémentaires. Chaque interprète, à travers son propre traitement technique et musical, apporte un éclairage supplémentaire sur les composants de l'œuvre et sur les possibilités de la concevoir avec une grande variété de moyens offerte à la fois et par l'instrument et par le texte lui-même. Au-delà des éléments qui constituent, au fond, les priorités stylistiques de chacun, l'intervention personnelle joue incontestablement un rôle très important dans la concrétisation de ces priorités. C'est cela qui engendre la variété des approches, et c'est cela qui nous invite en permanence à revisiter l'œuvre différemment, sans pour autant

l'épuiser. Le texte musical de Scarlatti offre de larges possibilités de lecture, avec des moyens très variés.

6. Éléments de synthèse.

L'intervention des pianistes dans le domaine du répertoire baroque a participé, et participe toujours, d'une part, à une sorte de revitalisation de ce répertoire et, d'autre part, à une remise en question à la fois de la pratique pianistique et du piano. Nous avons pu constater, en étudiant les diverses interprétations que nous avons abordées, que le fait de jouer le répertoire baroque au piano impose aux pianistes certaines contraintes techniques, certaines limites à ne pas dépasser. En effet, le répertoire oblige à une sorte de prise de recul par rapport à l'instrument, face à une œuvre d'une extrême exigence. Mais les limites que l'œuvre baroque impose à qui l'interprète au piano, semblent se transformer en passerelle vers une certaine liberté de conception, que ces œuvres révolutionnaires expriment et réclament en permanence : réaliser l'œuvre avec un outil différent – qui est, cependant un descendant direct des instruments baroques – et la multiplicité des visions, toutes pertinentes au plan stylistique, montre que cette œuvre peut parler sur le piano actuel, autant que sur l'instrument de l'époque.

Il faut dire que les œuvres baroques n'ont jamais manifesté elles-mêmes de véritable résistance envers l'interprétation au piano. Une fois que nous sommes débarrassés de l'idée d'attacher une musique à un intermédiaire sonore précis, l'écriture pour clavier de l'époque baroque tardive semble elle-même offrir la possibilité de la concevoir au piano, et les nombreuses expériences pianistiques dans ce domaine nous en donnent l'abondante justification.

Jouer l'œuvre baroque au piano a, donc, révolutionné ce répertoire, en ce sens que cela le remet constamment au goût du jour et lui permet de dévoiler ses aspects intemporels, en perpétuelle osmose avec la continuité historique et esthétique. Mais, par ailleurs, jouer ce répertoire au piano a également révolutionné une approche pianistique depuis longtemps cantonnée non seulement à une idée routinière du piano, mais aussi à une idée stéréotypée du pianiste exalté, romantique.

Interpréter l'œuvre baroque implique pour les pianistes une nouvelle prise de conscience concernant d'autres possibilités de l'instrument à clavier actuel, jusqu'alors occultées par la pratique d'un genre exclusif de répertoire. Le plus frappant lorsque l'on s'intéresse à cette démarche révolutionnaire, c'est que les exigences techniques de ce répertoire, toucher pur, articulation précise, rapport attentif et affiné à la sonorité, trouvent de nombreuses correspondances dans le répertoire moderne. L'œuvre baroque a donc contribué, chez les pianistes à une élévation de la conscience musicale, en leur révélant des facettes de leur art, modernes autant qu'originelles.

L'écriture baroque et l'état d'esprit baroque semblent ainsi modifier des critères d'ordre expressif : ils induisent à une sorte de rationalisation du rapport pianistique à l'expression. Le retour à ce répertoire a favorisé la naissance d'une nouvelle approche pianistique dégagée des excès et des démonstrations sentimentales, qui trouve sur ce point également des correspondances avec l'écriture musicale actuelle. Nous avons pu le constater dans les interprétations d'Arrau ou d'Horowitz, par exemple.

L'authenticité de l'approche pianistique de l'œuvre baroque est donc inséparable de la modernité qu'impose cette œuvre, dans son rapport avec le moment présent. Être authentique, pour un pianiste interprétant l'œuvre baroque, c'est être tout à fait conscient

des particularités techniques et stylistiques de cette œuvre, mais aussi être profondément convaincu de son devoir de solliciter et stimuler son instrument pour répondre à ces particularités.

C'est la recherche du passé au travers de solutions nouvelles, qui dévoile ce rapport, intime et non pas conflictuel, entre les grands chef-d'œuvres du passé et le moment présent.

Les interprétations de Gould, de Meyer, de Tureck, de Tharaud, d'Horowitz, de Zacharias ou d'autres, nous ont rendue manifeste la diversité des éclairages sous lesquels les grands pianistes du XX^e et du XXI^e siècle ont abordé l'œuvre baroque. Le plus intéressant est de constater à quel point cette diversité a pu ajouter aux virtualités de l'œuvre baroque, qui semble tout à fait ouverte à toute tentative de restitution renouvelée et même personnelle. Si l'attitude de l'interprète actuel a changé vis à vis de l'œuvre du passé, l'œuvre du passé elle-même a, en quelque sorte, changé, en réponse aux tendances créatives et à la réception intellectuelle et émotionnelle de l'artiste d'aujourd'hui. Les œuvres des grands compositeurs comme Bach, Scarlatti et Rameau, sont des chef-d'œuvres, car elles offrent toujours la marge nécessaire à l'imagination, à une conception autre, qui défie les limites des espaces clos. Il nous semble ainsi légitime de dire que, si ces œuvres continuent à séduire, à intriguer et à offrir tant de richesses, c'est parce qu'elles résistent heureusement à tout essai d'enfermement dans un cadre ou dans une conception figée.

Débarrassons-nous donc des conflits et laissons la musique seule parler, librement et sans scrupule. C'est elle qui juge, c'est elle qui possède le pouvoir absolu et c'est à l'interprète d'écouter attentivement ce qu'elle lui murmure à l'oreille et à l'intérieur de lui-même.

Conclusion générale

Le passé est une référence, un lien, un abri, mais il est également un univers où se cache le mystère de la création de nos ancêtres, un terrain fertile où se trouvent les germes de l'avenir. L'histoire de l'art nous a fourni de nombreux éléments nous permettant de comprendre et d'expliquer le rapport complexe entre l'artiste et son passé à travers les époques. L'histoire a toujours montré qu'à partir du passé se créent le présent et le futur. Mais pour que ce renouvellement vital, essentiel et organique puisse prendre forme, il a toujours été nécessaire de pouvoir regarder le passé avec les yeux du présent, de se servir de l'héritage pour trouver l'inédit. C'est pour cela, que l'étude du rapport au passé à travers l'histoire de la musique a représenté pour moi, tout au long de ce travail, un moyen, et non pas un simple objectif. Ce moyen m'a permis d'examiner l'évolution, la modification de la pensée et de la pratique musicales, de faire des constats, pour m'interroger ensuite, sur la façon, ou sur les façons selon lesquelles une œuvre musicale pouvait être interprétée, aujourd'hui, après toute cette chaîne de changements.

En ayant recours à ce moyen, j'ai compris que le renouvellement de l'expérience musicale a transformé profondément notre compréhension de la musique et notre réception des phénomènes sonores. Nous sommes devenus ce « grand réservoir » où s'accumulent toutes les expériences intellectuelles, sonores, expressives de nos prédécesseurs. L'arrivée des formes nouvelles, des modes nouvelles, des systèmes nouveaux, des instruments nouveaux, du bruit, de l'électronique, tout cela, a fait de nous, progressivement, des êtres différents, avec des sensibilités et des désirs différents. Et cela a poussé, le musicien moderne, me semble-t-il, dans deux sens opposés, nonobstant la ressemblance de but recherché : un sens qui tend vers le passé, un autre qui cherche dans le présent. À travers une lecture croisée des deux positions, les deux m'ont semblé défendables à condition que l'on ait conscience de ce que l'on souhaite réellement défendre. La première position est l'indice d'une volonté de retrouvailles avec la pureté d'une pensée, avec un exercice instrumental qui renvoie à cette pureté, dans la quête d'un détachement de toute influence postérieure, formée au cours des siècles. Le retour au passé semble être justifié par l'élargissement du fossé historique creusé avec certains répertoires, cause de failles stylistiques dues à l'interférence des expériences musicales. Il est également tout à fait compréhensible comme suite de l'effondrement des principes fondateurs du système tonal. Ce retour est, en quelque sorte, la recherche d'une nouveauté proche de la tradition, issue directement d'elle, voire la recherche de la nouveauté d'une époque révolue. La quête de la restitution du passé est aussi un appel moral à l'ordre, signe de la crainte d'une perte des points de repère.

L'éclosion du mouvement de retour à la musique ancienne, avec son cri de guerre, « authenticité », a donc créé, un schisme dans le monde musical, du fait de sa démarche paradoxale d'une part, elle est novatrice : elle s'appuie, dans sa recherche ; sur des critères anciens liés à l'époque du compositeur, afin de retrouver l'état naissant de l'œuvre. Ces critères, longtemps perdus dans l'ombre des époques postérieures, se révèlent, d'un coup, nouveaux, inédits. Or, le retour aux pratiques et aux conditions du jeu et de l'interprétation du passé contredit, par ailleurs, la procédure de renouvellement que l'on peut observer à travers l'histoire de la musique occidentale. Cependant, il m'a semblé que ses raisons d'être, dans un contexte historique musical précis, sont valides et que sa pratique a été

favorable aux autres musiciens, en particulier les pianistes. C'est à partir de l'étude d'un moment particulier, celui de la cristallisation et de l'essor de l'idéologie et de la pratique authentiste, que se clarifie et se justifie la deuxième position, qui cherchait à élucider la question : qu'est-ce que l'authenticité, qu'est-ce que la modernité, et comment est-il possible de combiner, sans compromis, les deux notions à travers l'interprétation musicale?

Après une période de confusion et d'excès au sujet de l'interprétation des œuvres anciennes, le retour à l'ordre baroque a permis de réorganiser les priorités. De là, est né un mouvement, à l'opposée du premier qui cherche dans les données du présent des réponses aux exigences du passé, une fois bien assimilée la question des « limites » imposées par le retour à l'ancien.

Après une étude générale de l'histoire du XX^e siècle, et après avoir supputé le pour et le contre de l'idéologie du retour aux sources, je me suis sentie plus proche, plus en accord avec une recherche moins réactionnaire, moins radicale et plus flexible, celle qui fut menée par les pianistes, suivant au plus près l'évolution des courants successifs et contradictoires du cours de ce siècle. Cette recherche, qui ne peut naturellement pas délaisser le piano pour des considérations purement historiques, a extrait de l'idéologie authentiste ce qui semble en être le véritable centre d'intérêt : la fidélité aux caractères stylistiques révélés à la lumière de la recherche baroque. Instrumenter un regard puritain, pour construire une idée musicale et technique qui soit en osmose avec le moment présent, voilà ce qui m'a semblé le plus défendable, voire le plus réaliste, dans la recherche pianistique d'une interprétation des œuvres baroques. Mettre l'accent sur les aspects fondateurs d'une œuvre, en apprivoisant l'instrument actuel au service d'une expression authentique et fidèle à l'esprit du compositeur. Se soucier moins d'un intermédiaire sonore précis que de la qualité de l'expression allant au-delà du matériel. Voilà ce qui m'a paru passionnant dans la démarche pianistique qui a pu, semble-t-il, trouver sa place sur la scène musicale, naturellement et sans bruit, après une période de « culpabilisation » due au retour aux instruments d'époque, dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Les différents constats que j'ai pu effectuer tout au long de ma recherche, ont confirmé certaines idées qui sont probablement le fruit, et le résumé de mon travail : si l'on évite de confondre dogmatisme et exigence, l'œuvre peut se dévoiler librement et sans contrainte. L'œuvre d'art est un sujet ouvert à une multitude de lectures. Elle est un sujet inépuisable : elle tire son immortalité, sa vitalité, de tous les regards différents portés sur elle. Une interprétation musicale est une possibilité parmi beaucoup d'autres. L'interprétation musicale résiste à toute forme de conception préétablie ou de lecture unique.

Même si le travail d'analyse que j'ai mené sur plusieurs interprétations pianistiques était destiné à examiner, à travers les procédés techniques, l'influence exercée par le changement du rapport à l'œuvre baroque au XX^e et au XXI^e siècles, je n'y ai pas cherché, cependant, à prouver des appartenances idéologiques, pas plus qu'à en saisir les intentions profondes, ou prétendre mettre le doigt sur des réalités objectives. Ce travail avait pour but d'étayer les idées surgies et cristallisées, tout au long de ma recherche sur la nature du rapport entre l'œuvre et son interprète, sur la définition de l'acte interprétatif, voire sur la nature de l'œuvre d'art.

La diversité des visions musicales, la diversité des approches techniques, l'emploi, tantôt conservateur, tantôt novateur, des facultés du piano, les degrés de passion, les différentes façons de concevoir l'esprit d'une époque ou d'un compositeur, tout cela m'a guidée vers l'idée de l'ouverture de l'œuvre d'art. La richesse des procédures interprétatives

est probablement la preuve de la résistance à toute idée absolutiste. C'est la preuve que l'acte interprétatif est une transposition, et la transposition est naturellement ouverte à d'infinies possibilités.

Bach n'a pas cessé de réécrire les œuvres de ses prédécesseurs, ainsi que ses propres œuvres ; cela nous a donné des versions autres, différentes, et tout aussi intéressantes. La transposition dans le domaine de l'interprétation me semble également intéressante, tout aussi nécessaire à la recherche de réalités artistiques en rapport avec le présent. L'œuvre d'art est œuvre sacrée, sa lecture doit respecter son contexte, son message, sa particularité. De même la Bible, le Coran, la Tora, nous imposent ce respect, mais sans nouvelle interprétation, sans transposition en phase avec notre réalité, le contenu spirituel de ces livres s'appauvrit et peut même se réduire jusqu'au néant. L'art nous donne des réponses aux grandes questions de la vie.

Bibliographie

Ouvrages et études

- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- AGUETTANT, Louis, *La musique de piano des origines à Ravel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ALBERA, Philippe, « Tradition et rupture de tradition », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes sud, Tome I, 2003,
- AGNEL, Aimé, *La musique à travers ses formes*, Paris, Larousse, 1978.
- ARNOLD, Denis (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Robert Laffont S.A.Paris, 1988.
- AVRAND-MARGOT, Sylvia, « Entretien avec Paul Badura-Skoda », in : *Piano*, n°14, 2000-2001.
- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Éssai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, trad. Paris, Editions CNRS, Tome I, 2002,
- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Paris, Jean-Claude Lattès, Tome II, 1979.
- BADURA-SKODA, Paul, *L'art de jouer Bach au clavier*, trad. Paris, Buchet/Chastel, 1999.
- BARDEZ, Jean-Michel, « Jean-Philippe Rameau : Pièces de clavecin en concert », in : *Analyse musicale*, n°25, 4^e trimestre, 1991.
- BARTOLI, Jean-Pierre, « Lanotion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation », in : *Analyse Musicale*, 4^e trimestre, n°17, 1989.
- BASSO, Alberto, *Jean Sébastien Bach*, Torino, 1983, trad. Hélène Pasquier, Vol.2, Fayard, 1985.
- BEAUSSANT, Philippe, *Rameau de A à Z*, Pais, Fayard/IMDA, 1983.
- BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit Baroque ?* Arles, Actes Sud, 1988, 1994.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Carnets intimes*, éditions Corrêa, 1936, trad. Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- BEKER, H., *Les mondes de l'art*, Fayard, Paris, 1988.
- BENOIT, Marcelle, *L'Europe musicale au temps de Louis IV*, S.L, éditions Aug. Zurfluk, 1993.
- BENT, Margaret, « Éditions critiques des musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Tome II, Arles, Actes Sud, 2004.

- BIGET, Michelle, *Le geste pianistique, essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*. Collection L'Artisan furieux, publication de l'université de Rouen, 1986.
- BOUISSON, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT Christian, BOSSEUR Jean-Yve. *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005.
- BOULANGER, Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti Dans la technique du clavier*, Béziers, Société De Musicologie De Languedoc, 1988.
- BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.
- BOULEZ, Pierre, *Jalons (Pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- BOULEZ, Pierre, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre », *in : Musique, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Tome II, Arles, Actes Sud /Cité de la musique, 2004.
- BOULEZ, Pierre, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgeois, 2005.
- BRELET, Gisèle, *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale*, Paris : Press universitaires de France, 1951.
- BRENDEL, Alfred, *Réflexions faites*, Paris, Buchet/Chastel, 1977.
- BRENDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin*, trad. Paris, Buchet/Chastel, 1994.
- BRION, Marcel, GOLEA, Antoine, DE NYS, Carl, et al. *J. S. Bach*, Paris, Hachette, Collection Génies et Réalités, 1963.
- BROSSE, Jean-Patrice, *Le clavier des lumières*, Paris, Bleu nuit, 2004.
- BRUNEL, Patrick, *Vladimir Horowitz , Le Mephisto du piano*, Paris, éditions Josette Lyon, 1997.
- MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould le dernier puritain*, Paris, Fayard, 1983.
- CANTAGREL, Gilles, *Le moulin et la rivière, airs et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998.
- CANTAGREL, Gilles, *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997.
- CHANTAVOINE, Jean, *De Couperin à Debussy*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1921.
- CAUSSÉ, René, « Morphologie et acoustique du piano », *in : Résonance*, n°5, sept. 1993.
- CHEYRONNAUD, Jaques, *Musique, politique, religion, de quelques objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CLEMENTI, Muzio, *Méthode complète pour le pianoforte*, Traduite et rédigée en français sur la huitième édition de Londre par Lélou, Paris, Carli, D.L. 31 décembre 1816.
- COCHARD, Alain, « Bach est-il chinois ? », *Piano*, n°13, 1999-2000
- CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris, Salabert, 1996.
- COTT, Jonathan, *Glenn Gould, Entretien avec Jonathan Cott*, Paris, Lattés, 1983.

- DAHLHAUS, Carl, *Essai sur la nouvelle musique*, édition critique de Contrechamps, Genève, 2004.
- DE CHAMBURE, Alain, *Catalogue analytique de l'œuvre pour clavier de Domenico Scarlatti*, Paris, Editions Costallat, 1988.
- DELUME, Caroline, « Quelques exemples de l'alliance du clavecin et des cordes pincées au XX^e siècle », *Les cahiers de CIREM, Musique et claviers*, n°8-9, juin-sept 1988.
- DE PLACE, Adélaïde, *Le pianoforte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986.
- DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J.S.Bach*, Paris, Gallimard 1947.
- DEAVILLE, James, « L'image du virtuose au XVIII^e et XIX^e siècles », *in : Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome IV, 2006.
- DE LACCHE, Mara (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DIDIER, Béatrice, *La musique des lumières*, Presse universitaire de France, Paris 1985.
- DOLMETSCH, Arnold, *The interpretation of the seventeenth and eighteenth centuries*, Novello and Co., Ltd., London, 1915.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Paris, Editions de Seuil, 1965.
- EINSTEIN, Alfred, *La musique Romantique*, trad. Paris, Gallimard, 1959.
- ESCAL, Françoise, *La musique et le romantique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- FERRY, Luc, « Le culte de l'authenticité », *in : Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991.
- FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, Paris, Fayard, 2000.
- FETIS, François-Joseph, en collaboration avec MOSCHELES(Ignas). *Méthode des méthodes de piano*, 1840, Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique*, Paris, libraire de Firmin Didot frères, Tome I, 1868.
- FISCHER, Edwin, *Considérations sur la musique*, Paris, Editions du Coudrier, 1951.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *über Johann Sebastian, Bach Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802.
- FRANÇOIS, Pierre, *Le monde de la musique ancienne*, Paris, Economica, 2005.
- GALLICO, Claudio, « Éditions critiques de la musique baroque », *in : Musique, Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004.
- GALONCE, Pablo, « Jordi Savall, le maître de la viole de gambe », *Le monde de la musique*, n° 274, mars, 2003.
- GEIRINGER, Karl, *Jean-Sébastien Bach*, Oxford University Press Inc.1966. trad. Paris, Seuil, 1970.
- GEIRINGER, Karl, *Brahms sa vie, son œuvre*, trad. Paris, Buchet/ Chastel, 1982.

- GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les secrets de la musique ancienne : recherche sur l'interprétation du ; XVI,XVII,XVIIIème siècles*, Paris, Fasquelle, 1960.
- GILBERT, Kenneth, « Scarlatti et la France », *Domenico Scarlatti : 13 recherches*, Les cahiers de la société de musique ancienne de Nice, Actes du colloque international de Nice, 1985.
- GONNARD, René, « Considérations sur le progrès », *in : Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1978.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, trad. Paris, Gallimard, 1984.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le dialogue musical*, trad. Denis Collins, Paris, Gallimard, 1985.
- HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique : Les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, Vol.1, 1993.
- HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique : Les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, Vol.2, 1993.
- JOUVE Pierre- Jean. *Le Don Juan de Mozart*, l'édition de l'Université de Fribourg, L.U.F., W. Egloff, 1942, rééd. Paris, Christian Bourgois, 1993.
- KIRKPATRIK, Ralph, « Préface » *in : Soixante sonates de Scarlatti*, U.S.A, éditions Schirmer, 1953.
- KIRKPATRIK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, trad. Paris, Jean-Claude Lattès 1982.
- KLECZYNSKI, Jean, *Frédéric Chopin , De l'interprétation de ses œuvres, trois conférences faites à Varsovie*, Paris, Felix Mackar, 1880.
- LABIE, Jean-François, *William Christie : Sonate baroque*, Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1989.
- LANDOWSKA, Wanda, *Musique ancienne*, Paris, Mercure de France, Paris, 1909 ; rééd.: Paris, Ivrea, 1996.
- LATCHAM, Michael, *Musique ancienne-instruments et imagination, Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne 2004, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2006.
- LE BRIS, Michel, *Le Défi romantique*, Paris, Flammarion, 2002.
- LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971, 1986.
- LE NAOUR, Michel, « Jouer Bach aujourd'hui », *Piano*, n°13, 1999-2000.
- LEPPARD, Raymond, *Authenticity in music*, Portland, Amadeus Press, 1988.
- LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.
- LIGETI, György, *Neuf essais sur la musique*, trad. Genève, éditions Contrechamps, 2001.
- LOCARD, Paul, *Le Piano*, Paris, Presses universitaires de France, (*Que sais-je ?*), 1954.
- LORANDIN, Christian, « Entretien avec Christuan Zacharias », *Piano*, n°14, 2000-2001.
- MALIGNON, Jean, *Rameau*, Paris, Seuil, 1960.

- MARCEL, Luc-André, *Bach*, Paris, Seuil, 1961.
- MARTY, Jean-Pierre, *La méthode de piano de Chopin , Essai pédagogique*, éditions Singulières, 2007.
- MASSIN, Jean et Brigitte, *Ludwig Van Beethoven*, Paris, Le club français du livre et librairie Arthème Fayard, 1967.
- MELKONIAN, Martin, *Clara Haskil , portrait*, Paris, édition Josette Lyon, 1995.
- MEYER-JOSTEN, Jürgen, *Conversations*, Tours, Van De Velde, 1989.
- MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1990.
- MICHEL, F., LESURE, F., & FÉDOROV, V. *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome I, 1958.
- MICHEL, F., LESURE F. & FÉDOROV V., *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome II, 1961.
- MONSAINGEON, Bruno, *Glenn Gould , le dernier puritain*, Paris, Fayard, 1983.
- MONSAINGEON, Bruno, *Piano*, n°13 ; 1999/2000.
- MORALI, Véronique, « À quoi sert la musique contemporaine », *in : Revue des deux mondes*, Paris, janvier, 2001.
- MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jaques, « Comment raconter le XX^e siècle », *in : Musique, une encyclopédie pour XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome I, 2003.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », *in : Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome II, 2004.
- NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, Tours, Van de Velde, 1971.
- NEUMANN, Frederick, *New Essays on Performance Practice*, U.S.A, UMI Research Press, 1989.
- PARIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle*, Paris, R.Laffont, 1989.
- PENIN, Jean-Paul, *Les Baroqueux ou le Musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000.
- PIEL, Jean-Marie, « Le mouvement baroque fait fausse route », *Diapason*, n° 535, avril, 2006.
- PISTONE, Danièle, « Rameau à Paris au XIX^e siècle », *Jean-Philippe Rameau*, Actes du colloque international organisé par la société Rameau, Dijon, 21-24 septembre 1983, textes réunis et publiés par Jérôme De La Gorce, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- PLANCHART, Alejandro, « L'interprétation des musiques anciennes », *in : Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes sud, Tomell, 2004.

- PLANTINGA, Leon, *La musique romantique, le XIXème siècle de Beethoven à Mahler*, trad. Paris, J.-C. Lattès, 1989.
- POZZI, Raphaële, « L'idéologie néoclassique », in : *Musique, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, Tome I, 2003.
- RENAUD, Lucie, « Alfred Brendel-Paradoxe musical », *La scena musicale*, Vol.6, n°6, mars, 2001. (www.scena.org).
- RIMBAULT, E.F., *The piano-forte : its origin, progress and construction*, London, Robert Cocks & Co., 1860.
- ROSEN, Charles, *Le style classique, Haydn , Mozart , Beethoven*, trad. Paris, Gallimard, 1978.
- ROSEN, Charles, *La génération romantique, Chopin , Schumann , Liszt et leurs contemporains*, trad. Paris, Gallimard, 2002.
- ROSEN, Charles, « Le choc de l'ancien », in : *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991.
- ROSTAND, Claude, *Johannes Brahms*, Paris, Arthème Fayard, 1978.
- ROY, Jean, *Diapason*, n° 311, décembre 1985.
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique, la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de Renaissance aux lumières XV-XVIIIème siècle*, Tome I, Librairie Arthème Fayard, 1998.
- SACRE, Guy, *La musique de piano*, Paris, Robert Laffont, Tome I, 1998.
- SACRE, Guy, *La musique de Piano*, Paris, éditions Robert Laffont, Tome II, 1998.
- SADIE, Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of musical instruments*, London, Macmillan Press Limited, (3 volumes), 1984.
- SADIE, Julie-Anne (dir.), *Guide de la musique baroque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.
- SAINT-ARROMAN, Jean, *L'interprétation de la musique française (1661-1789)*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- SAMUEL, Claude, *Panorama l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, 1962.
- SAVALL, Jordi, « Entretien avec Harnoncourt », *Classica*, n°28, décembre- janvier, 2000/ 2001.
- SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano-un artisan d'art*, Grütter, Hanovre, 1994.
- SCHNEIDER, Michel, *Glenn Gould , Piano solo*, Paris, éditions Gallimard, 1988.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, trad. Paris, Buchet/Chastel, 1977.
- SIRON, Jaques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, éditions Outre Mesure, 2002.
- STRAVINSKI, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1962.
- TARUSKIN, Richard, « L'ancienneté du présent et la présence du passé », in : *Inharmoniques*, n°7, *Musique et authenticité*, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges-Pompidou, 1991.

- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1999.
- TRANCHEFORT, Francois-René, *Guide de la musique de piano et du clavecin*, Paris, Arthème Fayard, 1987.
- VAN DER WEID, Jean-Noël, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1997.
- VARÈSE, Edgard, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, éd. Christian Bourgois, 1983.
- V. PALISCA, Claude, *La musique Baroque*, Arles, Actes Sud, 1994.
- VEILHAN, Jean-claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII, XVIIIème siècle)*, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1977.
- VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.
- VIGNA, L Marc, (dir.). *Dictionnaire de la musique : A-J*, Vol.1, Larousse-Bordas, 1996.
- VIGNAL, Marc, (dir.). *Dictionnaire de la musique : K-Z*, Vol.2, Larousse-Bordas, 1996.
- VILLEMEN, Stéphane, *Les grands pianistes*, Genève, Georg, 2000.
- VILLEMEN, Stéphane, « Glenn Gould, le contrapuntique », *La Scena Musicale*, Vol.5, n°5, février 2000, (www.scena.org).
- Rodin et son temps*, Nederland, Time-Life International, Le Mondes Des Arts, 1972.

Sources anciennes (avant 1800)

- BROSSARD, Sébastien, De. *Dictionnaire de musique*, Paris, C.Ballard, 1703.
- COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin, règle pour l'accompagnement*, Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, 1717, rééd. : J.M.Fuzeau, Courlay, France, 1996.
- COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin*, 1717, Fac-similé, New York, Broude Brothères Limited, 1969.
- COUPERIN, François, « Préface » du *Concert instrumental, Apothéose composée à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully*, 1725.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, Durand, 1724.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, 1724, rééd. in : *Œuvres Complètes*, Vol.I, Paris, Durand, (1895-1925).
- RAMEAU, Jean Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.

Revue

- Analyse Musicale*, 4e trimestre, n°17, oct. 1989 ; n°25, 4e trimestre, nov. 1991; n°35, 1e trimestre, mars 2000.

Classica, n°28, décembre- janvier, 2000/ 2001.

Diapason, n°418 sept. 1995 ; n°500, février 2003 ; n°503, mai 2003 ; n°535, avril 2006 ; n° 544, février 2007.

Inharmonique, « *Musique et authenticité* », Paris, Librairie Séguier IRCAM- Centre Georges-Pompidou, janvier 1991.

Le monde de la musique, n° 273, février 2003 ; n° 274, mars 2003 ; n°275, avril 2003 ; n°278, juillet 2003 ; n°280, octobre 2003 ; n°282, décembre 2003 ; n°283, janvier 2004.

La Scena Musicale, Vol. 5, n°5, février 2000, www.scena.org .

MUSURGIA, Vol. IV, N°2, 1997.

Piano, n°8, 1994/1995; n°13, 1999/2000; n° 14, 2000 /2001; n°30, 2002.

Pianistes aujourd'hui, Saison 1984-1985, Paris, L'avant Scène musique.

Revue des deux mondes, « à quoi sert la musique contemporaine ? » janvier 2001.

Encyclopédies et dictionnaires

Dictionnaire des disques et des compacts : guide critique de la musique classique enregistrée, Paris, R.Laffont, 1991.

Encyclopédie de la musique, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

Partitions

BACH, J.S., *Variations Goldberg*, München, Urtext, G. Henle Verlag, 1962.

BACH, J.S., *Das Wohltemperierte Klavier I* BWV 846-869, S.L, Weiner Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1977.

BACH, J.S., *Le Concerto italien*, Bärenreiter Kassel, Urtext of the New Bach Edition. 1977.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Pièces pour clavecin*, International Music Company, New York, 1959.

SCARLATTI, Domenico, *Soixante sonates*, Préface de KIRKPARTIK Ralph, Vol.I, Vol II, New York, G.Schirmer, Inc. 1953.

Sites internet

www.npg.org.uk .

www.instrumentsmedievaux.org .

www.harpsichord.com .

www.goldbergweb.com .

www.patachonf.free.fr .

www.scena.org

www.metmuseum.org

Annexes

Annexe A. Catalogue des œuvres pour instruments à clavier et à cordes Bach, Scarlatti, Rameau

Johann Sébastien Bach(1685-1750).

Clavier bien tempéré :

Livre I BWV 846-869 (1722).

Livre II BWV 870-893 (1744).

Clavier-Übung :

Livre I : **Six Partitas** BWV 825-830 (1726-1731).

Livre II : **Concerto italien** BWV 971 et Ouverture à la française BWV 831(1735).

Livre III : pour orgue.

Livre IV : **Aria et 30 variations Goldberg** BWV 988 (1742).

Sept *Petits Préludes* du Klavierbüchlein BWV 924-930 (1720).

Cinq *Petits Préludes* de la collection Kellner BWV 939-942, 999, vers (1720).

Six Petits Préludes à l'usage des commençants BWV 933-938, vers (1720).

Prélude en *si* mineur BWV 923, vers (1725).

Prélude et fugue en *la* majeur BWV 896, vers(1707).

Prélude et fugue en *la* mineur BWV 894, vers(1717).

Préludes et Fuguettes BWV 895, 899-902, vers(1720).

Deux Fugues sur des thèmes de Reinken et d'Erselius BWV 954-955), vers (1708).

Trois Fugues BWV 947-949, vers (1710).

Trois Fugues sur des thèmes d'Albinoni BWV 946,950,951, vers (1710).

Deux fugues BWV 952, 953, vers (1720).

Fugue en *la* mineur BWV 944, (1722-1725).

Fantaisie chromatique et Fugue BWV 903, vers (1720).

Fantaisie et Fugue BWV 904, vers (1725).

Fantaisie et Fugue(inachevée), BWV 906, vers (1738).

Deux Fantaisies BWV 917, 922, vers(1710).

Fantaisie en *ut* mineur BWV 919, vers(1720).

Fantaisie en *ut* mineur sur un rondeau BWV 918, vers(1735).

Seize concertos pour clavier seul d'après Vivaldi, Marcello, Tamburini, Weimar BWV 972-987 (1709-1710).

Sept toccatas BWV 910-916, (1705-1712).

Quinze inventions à deux voix BWV 772-786, (1720-1723).

Quinze inventions à trois voix (Sinfonias) BWV 786-801, (1720-1723).

Quatre Duetto BWV 802-805, vers (1739).

Deux Suites isolées BWV 818, 819, (1720-1722).

Six suites anglaises BWV 806-811, (1724-1725).

Six suites françaises BWV 812-817, vers (1722).

Trois Menuets BWV 841-843, vers (1720).

Ouverture à la française en *si* mineur BWV 831,vers (1734).

Capriccio en *mi* majeur BWV 993, vers (1704).

Capriccio sopra la lontananza BWV 992, vers (1704).

Sonate en *ré* majeur BWV 963, (1703-1707).

Sonate en *la* mineur BWV 967, (1703-1707).

Deux sonates d'après Reinken BWV 965,966, vers (1710).

Sonate en *ré* mineur BWV 964, vers (1730).

Aria variata alla maniera italiana BWV 989, vers (1709).

Domenico Scarlatti (1685-1757).

Trente Essercizi (1738).

Les sonates pour clavier, cataloguées selon :

Kirkpatrick : K

Longo : L

Pestelli: P

Sonate K.1, L.366, P.57, ré mineur, Allegro.

Sonate K.2, L.388, P.58, sol majeur, Presto.

Sonate K.3, L.378, P.59, la mineur, Presto.

Sonate K.4, L.390, P.60, sol mineur, Allegro.

Sonate K.5, L.367, P.61, ré mineur, Allegro.

Sonate K.6, L.479, P.62, fa majeur, Allegro.

Sonate K.7, L.379, P.63, la mineur, Presto.

Sonate K.8, L.488, P.64, sol mineur, Allegro.

Sonate K.9, L.413, P.65, ré mineur, Allegro.

Sonate K.10, L.370, P.66, ré mineur, Presto.

Sonate K.11, L.352, P.67, ut mineur, Allegro.

Sonate K.12, L.489, P.68, sol mineur, Presto.

Sonate K.13, L.486, P.69, sol majeur, Presto.

Sonate K.14, L.387, P.70, sol majeur, Presto.

Sonate K.15, L.374, P.71, mi mineur, Allegro.

Sonate K.16, L.397, P.72, sib majeur, Presto.

Sonate K. 17, L.384, P.73, fa majeur, Presto.

Sonate K.18, L.383, P.74, ré mineur, Presto.

Sonate K.19, L.383, P.75, fa mineur, Allegro.

Sonate K.20, L.375, P.76, mi majeur, Presto.

Sonate K.21, L.363, P.77, ré majeur, Allegro.

Sonate K.22, L.360, P.78, ut mineur Allegro.

Sonate K.23, L.411, P.79, ré majeur, Allegro.

Sonate K.24, L.495, P.80, la majeur, Presto.

Sonate K.25, L.481, P.81, fa# mineur, Allegro.

Sonate K.26, L.368, P.82, la majeur, Presto.

Sonate K.27, L.449, P.83, si mineur, Allegro.

Sonate K.28, L.373, P.84, mi majeur, Presto.

Sonate K.29, L.461, P.85, ré majeur, Presto.

Sonate K.30, L.499, P.86, sol mineur, Moderato.
Sonate K.31, L.231, P.19, sol mineur, Allegro.
Sonate K.32, L.424, P.14, ré mineur, Aria.
Sonate K.33, L.424, P.130, ré majeur, -- .
Sonate K.34, L.7', P.15, ré mineur, Larghetto.
Sonate K.35, L.386, P.20, sol mineur, Allegro.
Sonate K.36, L.245, P.91, la mineur, Allegro.
Sonate K.37, L.406, P.2, ut mineur, Allegro.
Sonate K.38, L.478, P.97, fa majeur, Allegro.
Sonate K.39, L.391, P.53, la majeur, Allegro.
Sonate K.40, L.375, P.119, ut mineur, Minuetto.
Sonate K.41, ____, P.37, ré mineur, Andante- moderato .
Sonate K.42, L.36', P.120, sib majeur, Minuetto.
Sonate K.43, L.40, P.133, sol mineur, Allegro assai.
Sonate K.44, L.432, P.116, fa majeur, Allegro.
Sonate K.45, L.265, P.230, ré majeur, Allegro.
Sonate K.46, L.25, P.179, mi majeur, Presto
Sonate K.47, L.46, P.115, sib majeur , Presto .
Sonate K.48, L.157, P.87, ut mineur, Presto.
Sonate K.49, L.301, P.178, Do majeur, Presto.
Sonate K.50, L.144, P.440, fa mineur, Allegro.
Sonate K.51, L.20, P.151, mib majeur, Allegro.
Sonate K.52, L.267, P.41, ré mineur, Andante moderato.
Sonate K.53, L.261, P.161, ré majeur, Presto.
Sonate K.54, L.241, P.147, la mineur , Allegro.
Sonate K.55, L.335, P.117, sol majeur, Allegro.
Sonate K.56, L.356, P.50, ut mineur, Con spirtio.
Sonate K.57, L.38', P.108, sib Majeur, Allegro.
Sonate K.58, L.158, P.39, ut mineur, __
Sonate K.59, L.71, P.22, fa majeur, Allegro.
Sonate K.60, L.13, P.29, sol mineur, __
Sonate K.61, L.136, P.16, la mineur, __
Sonate K.62, L.45, P.49, la majeur, Allegro
Sonate K.63, L.84, P.32, sol majeur, Allegro.
Sonate K.64, L.58, P.33, ré mineur, Allegro.
Sonate K.65, L.195, P.142, la majeur, Allegro.

- Sonate K.66, L.496, P.134, si b majeur, Allegro.
Sonate K.67, L.32, P.125, fa# mineur, Allegro.
Sonate K.68, L.114, P.7, mib majeur, __
Sonate K.69, L.382, P.42, fa mineur, __
Sonate K.70, L.50, P.21, sib majeur, __.
Sonate K.71, L.81, P.17, sol majeur, Allegro.
Sonate K.72, L.401, P.1, ut majeur, Allegro.
Sonate K.73, L.217, P.80, en ut, Allegro, Minuetto, Minuetto.
Sonate K.74, L.94, P.35, la majeur, Allegro.
Sonate K.75, L.53, P.23, sol majeur, Allegro.
Sonate K.76, L.185, P.23, sol mineur, Presto.
Sonate K.77, L.168, P.10, Couple en ré mineur, Moderato e cantabile-Minuet .
Sonate K.78, L.75, P.26, Couple en fa majeur, Allegro-Minuet.
Sonate K.79, L.80, P.204, sol majeur, Allegrissimo.
Sonate K.80,--, P.28, sol majeur, Minuet
Sonate K.81, L.271, P.13, Suite en mi mineur, Grave-Allegro-Grave-Allegro.
Sonate K.82, L.30, P.25, fa majeur, __
Sonate K.83, L.31', P.31, en la majeur, __
Sonate K.84, L.10, P.45, ut mineur, __.
Sonate K.85, L.166, P.24, fa majeur, __.
Sonate K.86, L.403, P.122, ut majeur, Andante moderato.
Sonate K.87, L.33, P.43, si mineur, __.
Sonate K.88, L.36, P.8, Suite en sol mineur, Grave-Andante moderato-Allegro-Minuet.
Sonate K.89, L.211, P.12, Suite en ré mineur, Allegro-Grave-Allegro.
Sonate K.90, L.106, P.9, Suite en ré mineur, Grave, Allegro,__, Allegro.
Sonate K.91, L.176, P.11, Suite en sol majeur, Grave-Allegro-Grave-Allegro.
Sonate K.92, L.362, P.44, ré mineur, __.
Sonate K.93, L.336, P.38, sol mineur, __.
Sonate K.94, __, P.27, fa majeur, Minuet.
Sonate K.95, L.358,__, Do majeur, __.
Sonate K.96, L.465, P.210, ré majeur, Allegrissimo.
Sonate K.97, __, P.5, sol mineur, Allgro.
Sonate K.98, L.325, P.219, mi mineur, Allegrissimo.
Couple en ut (maj/min): Sonate K.99, L.317, P.135, Allegro.
Sonate K.100, L.355, P.232, Allegrissimo.
Sonate K.101, L.191, P.156, la majeur, Allegro.

Sonate K.102, L.89, P.88, sol mineur, Allegro.
Sonate K.103, L.233, P.233, sol majeur, Allegro.
Sonate K.104, L.442, P.109, sol majeur, Allegro.
Sonate K.105, L.204, P.90, sol majeur, allegro.
Couple en fa majeur: Sonate K.106, L.437, P.197, Allegro
Sonate K.107, L.474, P.98, Allegro.
Sonate K.108, L.249, P.92, sol mineur, Allegro.
Couple en la mineur : Sonate K.109, L.138, P.290, Adagio.
Sonate K.110, L.469, P.129, Allegro.
Sonate K.111, L.130, P.99, sol mineur, Allegro.
Sonate K.112, L.298, P.94, si b majeur, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.113, L.345, P.160, , Allegro.
Sonate K.114, L.344, P.141, Spirito e presto.
Couple en ut mineur : Sonate K.115, L.427, P.100, Allegro.
Sonate K.116, L.452, P.111, Allegro.
Sonate K.117, L.244, P.181, ut majeur, Allegro.
Couple en ré (maj/min) :Sonate K.118, L.122, P.266, Non presto
Sonate K.119, L.415, P.217, Allegro.
Sonate K.120, L.215, P.146, ré mineur, Allegro.
Sonate K.121, L.181, P.93, sol mineur, Allegro.
Sonate K.122, L.334, P.118, ré majeur, Allegro.
Sonate K.123, L.111, P.180, sib majeur, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.124, L.232, P.110, Allegro.
Sonate K.125, L.487, P.152, Vivo.
Sonate K.126, L.402, P.128, ut mineur, Allegro.
Sonate K.127, L.186, P.198, lab majeur, Allegro.
Sonate K.128, L.296, P.199, sib mineur, Allegro.
Sonate K.129, L.460, P.148, ut mineur, Allegro.
Sonate K.130, L.190, P.272, lab majeur, Allegro.
Sonate K.131, L.300, P.154, sib mineur, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.132, L.457, P.295, Cantabile.
Sonate K.133, L.282, P.218, Allegro.
Triptyque en mi majeur : Sonate K.134, L.221, P.143, Allegro
Sonate K.135, L.224, P.234, Allegro.
Sonate K.136, L.377, P.113, Allegro.
Couple en ré (maj/min) : Sonate K.137, L.315, P.231, Allegro.

Sonate K.138, L.464; P.95, Allegro.
Sonate K.139, L.6, P.126, ut mineur, Presto.
Sonate K.140, L.107, P.127, ré majeur, Allegro.
Sonate K.141, L.422, P.271, ré mineur, Allegro.
Sonate K.142, __, P.240, fa# mineur, Allegro.
Sonate K.143, __P.267, ut majeur, Allegro.
Sonate K.144, __, P.316, sol majeur, Cantabile.
Sonate K.145, L.369, P.105, ré majeur, __.
Sonate K.146, L.349, P.106, sol majeur, __.
Sonate K.147, L.376, P.48, mi mineur, __.
Couple en la mineur : Sonate K.148, L.64, P.291, Andante.
Sonate K.149, L.93, P.241, Allegro.
Sonate K.150, L.117, P.205, fa majeur, Allegro.
Sonate K.151, L.330, P.238, fa majeur, Andante_allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.152, L.179, P.114, Allegro.
Sonate K.153, L.445, P.235, Vivo.
Couple en sib majeur : Sonate K.154, L.96, P.183, Allegro.
Sonate K.155, L.197, P.208, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K156. L.101, P.248, , Allegro.
Sonate K.157, L.405, P.391, Allegro.
Couple en ut (min/maj) : Sonate K.158, L.4, P.123, Andante.
Sonate K.159, L.104, P.418, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.160, L.15, P.131, , Allegro.
Sonate K.161, L.417, P.216, Allegro.
Couple en mi majeur : Sonate K.162, L.21, P.162, Andante-Allegro.
Sonate K.163, L63, P.206, Allegro.
Sonate K.164, L.59, P.274, ré majeur, Andante moderato.
Couple en UT majeur : Sonate K.165, L.52, P.292, Andante .
Sonate K.166, L.51, P.190, Allegro non molto.
Couple en fa majeur : Sonate K.167, L.329, P.200, Allegro.
Sonate K.168, L.280, P.182, Vivo.
Sonate K.169, L.331, P.247, sol majeur, Allegro.
Sonate K.170, L.303, P.164, Do majeur , Andante-Allegro.
Sonate K.171, L.77, P.153, sol majeur, Allegro.
Sonate K.172, L.40', P.313, sib mineur, Allegro.
Sonate K.173, L.447, P.51, si mineur, Allegro

Sonate K.174, L.410, P.149, ut mineur, Allegro.
 Sonate K.175, L.429, P.136, la mineur, Allegro.
 Sonate K.176, L.163, P.163, ré mineur, Cantabile Andante-Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.177, L.364, P.184, , Andante.
 Sonate K.178, L.162, P.392, Vivo.
Couple en sol (min/maj) : Sonate K.179, L.177, P.89, Allegro.
 Sonate K.180, L.272, P.192, Allegro Vivo.
Couple en la majeur : Sonate K.181, L.194, P.253, Allegro.
 Sonate K.182, L.139, P.207, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.183, L.473, P.150, Allegro.
 Sonate K.184, L.189, P.102, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.185, L.173, P.121, Andante.
 Sonate K.186, L.72, P.46, Allegro.
 Sonate K.187, L.285, P.145, fa mineur, Allegro.
 Sonate K.188, L.239, P.213, la mineur, Allegro.
Couple en sib Majeur : Sonate K.189, L.143, P.257, , Allegro.
 Sonate K.190, L.250, P.256, Allegro.
 Sonate K191, L.207, P.18, ré mineur, Allegro.
Couple en mib majeur : Sonate K.192, L.216,P.322, , Allegro.
 Sonate K.193, L.142, P.254, Allegro.
Couple en fa majeur : Sonate K.194, L.28, P.479, Andante .
 Sonate K.195, L.18', P.185, Vivo.
 Sonate K.196, L.38, P.244, sol mineur, Allegro.
 Sonate K.197, L.147, P.124, si mineur, Andante .
 Sonate K.198, L.22, P.132, mi mineur, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.199, L.253, P.276, Andante moderato.
 Sonate K.200, L.54, P.242, Allegro.
 Sonate K.201, L.129, P.252, sol majeur, Vivo.
 Sonate K.202, L.498, P.173, si b majeur, Allegro
 Sonate K.203, L.380, P.96, mi mineur, Vivo non molto.
Suite en fa mineur :Sonate K.204 a, __, P.170, Allegro-Allegro-Allegro.
 Sonate K.204 b__, P.255, Allegro.
 Sonate K.205, L.23', P.171, fa majeur, Vivo.
Couple en mi majeur : Sonate K.206, L.257, P.307, , Andante.
 Sonate K.207, L.371, P.140, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.208, L.238, P.315, Allegro.

Sonate K.209, L.428, P.209, Allegro.
Sonate K.210, L.123, P.293, sol majeur, Andante.
Couple en la majeur : Sonate K.211, L.133, P.277, Andantino.
Sonate K.212, L.135, P.155, Allegro molto.
Couple en ré (min/maj) : Sonate K.213, L.108, P.288, Andante.
Sonate K.214, L.165, P.430, Allegro vivo.
Couple en mi majeur : Sonate K.215, L.323, P.281, Andante.
Sonate K.216, L.273, P.320, Allegro.
Couple en la mineur : Sonate K.217, L.42, P.287, Andante .
Sonate K.218, L.392, P.237, Vivo.
Couple en la majeur : Sonate K.219, L.393, P.278, , Andante.
Sonate K.220, L.342, P.309, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.221, L.259, P.215, , Allegro.
Sonate K.222, L.309, P.236, Vivo.
Couple en ré majeur : Sonate K.223, L.214, P.188, , Allegro.
Sonate K.224, L.268, P.225, Vivo.
Couple en ut (maj/min) : Sonate K.225, L.351, P.202, Allegro.
Sonate K.226, L.112, P.101, Allegro.
Sonate K.227, L.347, P.52, en si mineur, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.228, L.399, P.224, , Allegro.
Sonate K.229, L.199, P.139, Allegro vivo.
Couple en ut (min/maj) : Sonate K.230, L.354, P.47, Allegro.
Sonate K.231, L.409, P.393, Allegro.
Couple en mi mineur : Sonate K.232, L.62, P.317, , Andante.
Sonate K.233, L.467, P.497, Allegro.
Couple en sol (min/maj) : Sonate K.234, L.49, P.286, Andante.
Sonate K.235, L.154, P.172, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.236, L.161, P.201, , Allegro.
Sonate K.237, L.308, P.446, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.238, L.27, P.55, , Andante.
Sonate K.239, L.281, P.56, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.240, L.29', P.368, , Allegro.
Sonate K.241, L.180, P.431, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.242, L.202, P.243, , Vivo.
Sonate K.243, L.353, P.394, Allegro.
Couple en si majeur : Sonate K.244, L.384, P.298, , Allegro.

Sonate K.245, L.450, P.299, Allegro.
Couple en ut# mineur : Sonate K.246, L.260, P.296, Allegro.
 Sonate K.247, L.256, P.297, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.248, L.35', P.187, , Allegro.
 Sonate K.249, L.39, P.424, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.250, L.174, P.461, Allegro.
 Sonate K.251, L.305, P.314, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.252, L.159, P.203, , Allegro.
 Sonate K.253, L.320, P.239, Allegro.
Couple en ut (min/maj) : Sonate K.254, L.219, P.254, Allegro.
 Sonate K.255, L.439, P.226, Allegro.
Couple en fa majeur : Sonate K.256, L.228, P.480, Andante.
 Sonate K.257, L.169, P.138, Allegro.
 Sonate K.258, L.178, P.494, ré majeur, Andante .
Couple en sol majeur : Sonate K.259, L.103, P.469, Andante.
 Sonate K.260, L.124, P.304, Allegro.
Couple en si majeur : Sonate K.261, L.148, P.300, Allegro.
 Sonate K.262, L.448, P.301, Vivo.
Couple en mi (min/maj) : Sonate K.263, L.321, P.283, Andante.
 Sonate K.264, L.466, P.308, Vivo.
 Sonate K.265, L.32', P.168, Rondo en la mineur, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.266, L.48, P.251, Andante.
 Sonate K.267, L.434, P.363, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.268, L.41, P.369, Allegro.
 Sonate K.269, L.307, P.432, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.270, L.459, P.481, , __
 Sonate K.271, L.155, P.447, Vivo.
Couple en sib majeur : Sonate K.272, L.145, P.518, Allegro.
 Sonate K.273, L.398, P.174, Vivo-Moderato.
Triptyque en fa majeur : Sonate K.274, L.297, P.491, Andante.
 Sonate K.275, L.328, P.430, Allegro.
 Sonate K.276, L.20', P.433, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.277, L.183, P.275, Cantabile, andantino.
 Sonate K.278, L.15', P.434, Con velocita.
Couple en la majeur : Sonate K.279, L.468, P.306, , Andante.
 Sonate K.280, L.237, P.395, Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.281, L.56, P.289, Andante.

Sonate K.282, L.484, P.166, Allegro.

Couple en sol majeur : Sonate K.283, L.318, P.482, Andante Allegro.

Sonate K.284, L.90, P.169, Allegro.

Couple en la majeur : Sonate K.285, L.91, P.321, Allegro.

Sonate K.286, L.394, P.410, Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.287, L.9', P.310, Andante Allegro.

Sonate K.288, L.57, P.311, Allegro.

Couple en sol majeur : Sonate K.289, L.78, P.249, Allegro.

Sonate K.290, L.85, P.396, Allegro.

Couple en mi mineur : Sonate K.291, L.61, P.282, Andante.

Sonate K.292, L.24, P.223, Allegro.

Sonate K.293, L.44', P.157, en si mineur, Allegro.

Couple en ré mineur : Sonate K.294, L.67, P.470, Andante.

Sonate K.295, L.270, P.211, Allegro.

Couple en fa majeur : Sonate K.296, L.198, P.305, Andante .

Sonate K.297, L.19', P.448, Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.298, L.6', P.194, , Allegro.

Sonate K.299, L.210, P.268, Allegro.

Couple en la majeur : Sonate K.300, L.92, P.312, Andante.

Sonate K.301, L.493, P.361, Allegro.

Couple en ut mineur : Sonate K.302, L.7, P.279, Andante.

Sonate K.303, L.9, P.212, Allegro.

Couple en sol majeur : Sonate K.304, L.88, P.492, Andante.

Sonate K.305, L.322, P.397, Allegro.

Couple en mi b majeur : Sonate K.306, L.16, P.456, Allegro.

Sonate K.307, L.115, P.449, Allegro.

Couple en ut majeur : Sonate K.308, L.359, P.318, Cantabile.

Sonate K.309, L.454, P.333, Allegro.

Couple en sib majeur : Sonate K.310, L.248, P.284, Andante.

Sonate K.311, L.144, P.227, Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.312, L.264, P.334, Allegro.

Sonate K.313, L.192, P.398, Allegro.

Couple en sol (maj/min) : Sonate K.314, L.441, P.505, Allegro.

Sonate K.315, L.235, P.54, Allegro.

Couple en fa majeur : Sonate K.316, L.299, P.193, Allegro.

Sonate K.317, L.66, P.258, Allegro.
Couple en fa# majeur : Sonate K.318, L.31, P.302, Andante .
 Sonate K.319, L.35, P.303, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.320, L.341, P.335, Allegro.
 Sonate K.321, L.258, P.450, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.322, L.483, P.360, Allegro.
 Sonate K.323, L.95, P.411, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.324, L.332, P.285, Andante .
 Sonate K.325, L.37, P.451, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.326, L.201, P.336, Allegro.
 Sonate K.327, L.152, P.399, Allegro.
 Sonate K.328, L.27', P.485, sol majeur, Andante comodo.
Couple en ut majeur : Sonate K.329, L.5', P.337, Allegro.
 Sonate K.330, L.55, P.222, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.331, L.18, P.471, Andante.
 Sonate K.332, L.141, P.519, Allegro.
 Sonate K.333, L.269, P.338, ré majeur, Allegro-Allegro-Allegro.
 Sonate K.334, L.100, P.412, si b majeur, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.335, L.10', P.339, Allegro.
 Sonate K.336, L.337, P.262, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.337, L.26', P.340, Allegro.
 Sonate K.338, L.87, P.400, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.339, L.251, P.189, Allegro.
 Sonate K.340, L.105, P.420, Allegro.
Couple en la (min/maj) : Sonate K.341, L.140, P.103, Allegro.
 Sonate K.342, L.191, P.341, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.343, L.291, P.495, Allegro andante.
 Sonate K.344, L.295, P.221, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.345, L.306, P.342, Allegro.
 Sonate K.346, L.60, P.250, Allegro.
Couple en sol(min/maj) : Sonate K.347, L.126, P.294, Moderato cantabile.
 Sonate K.348, L.127; P.462, Prestissimo.
Couple en fa majeur : Sonate K.349, L.170, P.452, Allegro.
 Sonate K.350, L.230, P.413, Allegro.
 Sonate K.351, L.34', P.165, Rondo si b majeur, Andante –Allegro-Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.352, L.13', P.343, Allegro.
Sonate K.353, L.313, P.401, Allegro.
Couple en fa majeur : Sonate K.354, L.68, P.486, Andante .
Sonate K.355, L.22', P.344, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.356, L.443, P.488, Con spirito
Andante .
Sonate K.357, L.45', P.270, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.358, L.412, P.457, Allegro.
Sonate K.359, L.448, P.425, Allegrissimo.
Couple en sib majeur : Sonate K.360, L.400, P.520, Allegro.
Sonate K.361, L.247, P.214, Allegrissimo.
Couple en ut mineur : Sonate K.362, L.156, P.159, Allegro.
Sonate K.363, L.160, P.104, Presto.
Couple en fa mineur : Sonate K.364, L.436, P.345, Allegro.
Sonate K.365, L.480, P.112, Allegro.
Couple en fa majeur : Sonate K.366, L.119, P.263, Allegro.
Sonate K.367, L.172, P.453, Presto.
Couple en la majeur : Sonate K.368, L.30', P.506, Allegro.
Sonate K.369, L.240, P.259, Allegro.
Couple en mib majeur : Sonate K.370, L.316, P.346, Allegro.
Sonate K.371, L.17, P.264, Allegro.
Couple en sol (maj/min) : Sonate K.372, L.302, P.402, Allegro.
Sonate K.373, L.98, P.158, Presto e fugato.
Couple en sol majeur : Sonate K.374, L.76, P.472, Andante .
Sonate K.375, L.389, P.414, Allegro.
Couple en si mineur : Sonate K.376, L.34, P.246, Allegro.
Sonate K.377, L.263, P.245, Allegrissimo.
Couple en fa majeur : Sonate K.378, L.276, P.347, , Allegro.
Sonate K.379, L.73, P.107, ____
Couple en mi majeur : Sonate K.380, L.23, P.483, Andante comodo.
Sonate K.381, L.225, P.323, Allegro.
Couple en la mineur : Sonate K.382, L.33', P.508, Allegro.
Sonate K.383, L.134, P.269, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.384, L.2, P.487, Cantabile andante.
Sonate K.385, L.284, P.220, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.386, L.17, P.137, Presto.

Sonate K.387, L.175, P.415, Veloce e fugato.
Couple en ré majeur : Sonate K.388, L.414, P.370, Presto.
Sonate K.389, L.482, P.331, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.390, L.234, P.348, Allegro.
Sonate K.391, L.79, P.364, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.392, L.246 , P.371, Allegro.
Sonate K.393, L.74, P.326, ____
Couple en mi (min/maj) : Sonate K.394, L.275, P.349, Allegro.
Sonate K.395, L.65, P.273, Allegro.
Couple en ré (min/maj) : Sonate K.396, L.110, P.435, Andante.
Sonate K.397, L.208, P.325, __
Couple en ut majeur : Sonate K.398, L.218, P.493, , Andante.
Sonate K.399, L.274, P.458, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.400, L.213, P.228, Allegro.
Sonate K 401, L.265, P.436, Allegro.
Couple en mi (min/maj) : Sonate K.402, L.427, P.496, Andante.
Sonate K.403, L.470, P.437, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.404, L.222, P.439, Andante.
Sonate K.405, L.43, P.438, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.406, L.5, P.509, Allegro.
Sonate K.407, L.4', P.521, Allegro.
Couple en si mineur : Sonate K.408, L.346, P.350, Andante .
Sonate K.409, L.150, P.403, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.410, L.43', P.372, Allegro.
Sonate K.411, L.69, P.351, Allegro.
Couple en sol majeur : Sonate K.412, L.182, P.463, Allegro.
Sonate K.413, L.125, P.416, Allegro.
Couple en ré majeur : Sonate K.414, L.310, P.373, Allegro.
Sonate K.415, L.11', P.175, Allegro.
Couple en ré(maj/min) : Sonate K.416, L.149, P.454, Presto.
Sonate K.417, L.462, P.402, Allegro moderato.
Couple en fa majeur : Sonate K.418, L.26, P.510, Allegro.
Sonate K.419, L.279, P.524, Presto.
Couple en ut majeur : Sonate K.420, L2'; P.352, Allegro.
Sonate K.421, L.252, P.459, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.422, L.451, P.511, Allegro.

- Sonate K.423, L.102, P.455, Presto.
Couple en sol majeur : Sonate K.424, L.289, P.374, Allegro.
Sonate K.425, L.333, P.426, Allegro molto.
Couple en sol (min/maj) : Sonate K.426, L.128, P.128, Andante.
Sonate K.427, L.286, P.286, Presto.
Couple en la majeur : Sonate K.428, L.131, P.131, Allegro.
Sonate K.429, L.132, P.132, Allegro.
Sonate K.430, L.463, P.463, en ré majeur, Non presto.
Triptyque en sol majeur : Sonate K.431, L.83, P.83, Allegro.
Sonate K.432, L.288, P.288, Allegro.
Sonate K.433, L.453, P.453, Vivo.
Triptyque en ré (min/maj) : Sonate K.434, L.343, P.498, Andante.
. Sonate K.435, L.361, P.466, Allegro.
Sonate K.436, L.109, P.404, Allegro.
Couple en fa majeur : Sonate K.437, L.278, P.499, Andante comodo.
Sonate K.438, L.381, P.467, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.439, L.47, P.473, Moderato.
Sonate K.440, L.978, P.328, ____
Couple en sib majeur : Sonate K.441, L.39', P.375, Allegro.
Sonate K.442, L.319, P.229, Allegro.
Couple en ré (maj/min) : Sonate K.443, L.418, P.376, Allegro.
Sonate K.444, L.420, P.441, Allegro
Couple en fa majeur : Sonate K.445, L.385, P.468, Allegro o presto.
Sonate K.446, L.433, P.177, Allegro
Couple en fa# mineur : Sonate K.447, L.294, P.191, Allegro.
Sonate K.448, L.485, P.261, Allegro.
Couple en sol(maj/min) : Sonate K.449, L.444, P.405, Allegro.
Sonate K.450, L.338, P.422, Allegro
Sonate K.451, L.243, P.366, en la mineur, Allegro.
Couple en la majeur : Sonate K.452, ___, P.MS, Andante-allegro.
Sonate K.453, ___, P.280, Andante.
Couple en sol majeur : Sonate K.454, L.184, P.423, Andante spiritoso.
Sonate K.455, L.209, P.354, Allegro.
Couple en la majeur: Sonate K.456, L.49, P.377, Allegro.
Sonate K.457, L.292, P.442, Allegro.
Couple en ré (maj/min) : Sonate K.458, L.212, P.260, Allegro.

Sonate K.459, L.14', P.167, Allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.460, L.324, P.378, Allegro.
 Sonate K.461, L.8, P.324, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.462, L.438, P.474, Andante.
 Sonate K.463, L.471 , P.512, Molto allegro.
Couple en ut majeur : Sonate K.464, L.151, P.460, Allegro.
 Sonate K.465, L.242, P.406, Allegro.
Couple en fa mineur : Sonate K.466, L.118, P.501, Andante.
 Sonate K.467, L.476, P.513, Allegrissimo.
Couple en fa majeur : Sonate K.468, L.226, P.507, Allegro.
 Sonate K.469, L.431, P.514, Allegro molto.
Couple en sol majeur : Sonate K.470, L.304, P.379, Allegro.
 Sonate K.471, L.82, P.327, __
Couple en sib majeur : Sonate K.472, L.99, P.475, Andante .
 Sonate K.473, L.229, P.355, Allegro.
Couple en mib majeur : Sonate K.474, L.203, P.502, Andante cantabile.
 Sonate K.475, L.220, P.319, Allegrissimo.
Couple en sol(min/maj) : Sonate K.476, L.340, P.427, Allegro.
 Sonate K.477, L.290, P.419, Allegrissimo
Couple en ré majeur: Sonate K.478, L.12, P.503, Andante cantabile.
 Sonate K.479, L.16', P.380, Allegrissimo.
 Sonate K.480, L.8', P.381, ré majeur, Presto.
Triptyque en fa(min/maj) : Sonate K.481, L.187, P.504, Andante cantabile.
 Sonate K.482, L.435, P.356, Allegrissimo
 Sonate K.483, L.472, P.407, Presto.
 Sonate K.484, L.419, P.428, ré majeur, Allegro.
Triptyque en ut majeur : Sonate K.485, L.153, P.490, Andante cantabile.
 Sonate K.486, L.455, P.515, Allegro.
 Sonate K.487, L.205, P.421, Allegro.
Couple en sib majeur : Sonate K.488, L.37', P.382, Allegro.
 Sonate K.489, L.41', P.522, Allegro.
Triptyque en ré majeur : Sonate K.490, L.206, P.476, Cantabile.
 Sonate K.491, L.164, P.484, Allegro.
 Sonate K.492, L.14, P.443, Presto.
Couple en sol majeur : Sonate K.493, L.24', P.383, Allegro.
 Sonate K.494, L.287, P.444, Allegro.

Couple en mi majeur : Sonate K.495, L.426, P.384, Allegro.

Sonate K.496, L.372, P.332, Allegro.

Couple en si mineur : Sonate K.497, L.146, P.357, Allegro.

Sonate K.498, L.350, P.367, Allegro.

Couple en la majeur : Sonate K.499, L.193, P.477, Andante .

Sonate K.500, L.492, P.358, Allegro.

Couple en Do majeur : Sonate K.501, L.137, P.385, Allegretto.

Sonate K.502, L.3, P.408, Allegro.

Couple en sib majeur : Sonate K.503, L.196, P.196, Allegretto.

Sonate K.504, L.29, P.265, Allegro.

Couple en fa majeur : Sonate K.505, L.326, P.386, Allegro non presto.

Sonate K.506, L.70, P.409, Allegro.

Couple en mib majeur : Sonate K.507, L.113, P.478, Andantino cantabile.

Sonate K.508, L.19, P.516, Allegro.

Couple en ré (maj/min) : Sonate K.509, L.311, P.387, Allegro.

Sonate K.510, L.277, P.525, Allegro.

Couple en ré majeur : Sonate K.511, L.314, P.388, Allegro.

Sonate K.512, L.339, P.359, Allegro.

Sonate K.513, L.3', P.176, Pastorale en Do majeur, Moderato e Molto allegro/Presto.

Couple en ut majeur : Sonate K.514, L.1, P.389, Allegro.

Sonate K.515, L.255, P.417, Allegro.

Couple en ré mineur : Sonate K.516, L.12', P.523, Allegretto.

Sonate K.517, L.266, P.517, Prestissimo.

Couple en fa (maj/min) : Sonate K.518, L.116, P.390, Allegro.

Sonate K.519, L.475, P.445, Allegro assai.

Couple en sol majeur : Sonate K.520, L.86, P.362, Allegretto.

Sonate K.521, L.408, P.492, Allegro.

Couple en sol majeur : Sonate K.522, L.25', P.526, Allegro.

Sonate K.523, L.490, P.527, Allegro.

Couple en fa majeur : Sonate K.524, L.283, P.528, Allegro.

Sonate K.525, L.188, P.529, Allegro.

Couple en ut (min/maj) : Sonate K.526, L.456, P.530, Allegro comodo.

Sonate K.527, L.458, P.531, Allegro assai.

Couple en sib majeur : Sonate K.528, L.200, P.532, Allegro.

Sonate K.529, L.327, P.533, Allegro.

Couple en mi majeur : Sonate K.530, L.44, P.534, Allegro.

Sonate K.531, L.430, P.535, Allegro.

Couple en la (min/maj) : Sonate K.532, L.223, P.536, Allegro.

Sonate K.533, L.395, P.537, Allegro assai.

Couple en ré majeur : Sonate K.534, L.11, P.538, Cantabile.

Sonate K.535, L.262, P.531, Allegro.

Couple en la majeur : Sonate K.536, L.236, P.540, Cantabile.

Sonate K.537, L.293, P.541, Prestissimo.

Couple en sol majeur : Sonate K.538, L.254, P.542, Allegretto.

Sonate K.539, L.121, P.543, Allegro.

Couple en fa majeur : Sonate K.540, L.17', P.544, Allegretto.

Sonate K.541, L.120, P.545, Allegretto.

Couple en fa majeur : Sonate K.542, L.167, P.546, Allegretto.

Sonate K.543, L.227, P.547, Allegro.

Couple en sib majeur : Sonate K.544, L.497, P.548, Cantabile.

Sonate K.545, L.500, P.549, Prestissimo.

Couple en sol (min/maj) : Sonate K.546, L.312, P.550, Cantabile

Sonate K.547, L.28', P.551, Allegro.

Couple en ut majeur : Sonate K.548, L.404, P.552, Allegretto.

Sonate K.549, L.1', P.553, Allegro.

Couple en sib majeur : Sonate K.550, L.42', P.554, Allegretto.

Sonate K.551, L.396, P.555, Allegro.

Couple en ré mineur : Sonate K.552, L.421, P.556, Allegretto.

Sonate K.553, L.425, P.557, Allegro.

Couple en fa (maj/min) : Sonate K.554, L.21', P.558, Allegretto.

Sonate K.555, L.477, P.559, Allegro.

Jean Philippe Rameau (1683-1764).

Pièces de Clavecin : premier livre (1706).

- Prélude
- Allemande 1
- Allemande 2
- Courante
- Gigue
- Sarabande 1 & 2
- Vénitienne
- Gavotte
- Menuet

Pièces de Clavecin : second livre (1724).

Suite en *mi* mineur:

- Allemande
- Courante
- Gigue en rondeau 1
- Gigue en rondeau 2
- Le Rappel des oiseaux
- Rigaudon 1 & 2
- Musette en rondeau
- Tambourin
- la Villageois (rondeau)

Suite en *ré* majeur:

- Les tendres plaintes (rondeau)
- Les Niais de Sologne
- Les Soupirs
- la Joyeuse (rondeau)
- la Follette (rondeau)
- L'Entretien des Muses
- Les Tourbillons (rondeau)
- Les Cyclopes
- Le Lardon (menuet)
- la Boiteuse

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin :troisième livre (1728).

Suite en *la* mineur :

- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Les Trois Mains
- Fanfarinette
- la Triomphante
- Gavotte et doubles

Suite en *sol* majeur :

- Les Tricotets (rondeau)
- L'Indifférente
- Menuet 1 & 2
- la Poule
- Les Triolets
- Les Sauvages
- L'Enharmonique
- L'Egyptienne

Pièces de Clavecin en Concert (1741).

Premier concert :

- la Coulicam
- la Livri (rondeau gracieux)
- Le Vézinet

Deuxième concert :

- la Laborde
- la Boucon
- L'Agaçante
- Deux Menuets

Troisième concert :

- la Lapoplinière
- la Timide (Rondeau gracieux 1 & 2)
- Tambourin 1 & 2

Quatrième concert :

- la Pantomime
- L'Indiscrète
- la Rameau

Cinquième concert :

- la Forqueray (fugue)
- la Cupis
- la Marais

Autres pièces :

- Les Petits Marteaux
- la Dauphine (1747).

Annexe B. Discographie

Discographie des interprétations pianistiques des œuvres de J.S. Bach, D. Scarlatti et J.Ph. Rameau depuis 1950.

J.S. Bach**Le clavier bien tempéré**

Albert Wong, livre II, Ivory Classics 71007, 2000.

Andréas Schiff, livre I, London 414388-2, 1984.

Andréas Schiff, livres II, London 417236-2, 1987, enregistré en 1985.

Andrei Vieru, livre I+II, Alpha,094, 3CD, 2005.

Angela Hewitt, livre I, Hyperion, CDA67301/2, 1998. enregistré en 1997.

Angela Hewitt, livre II, Hyperion, CDA67301/2, 1998-99.

- Arthur Loesser, livres I+II, DORMI, DHR789315, 3CD, 1964.
Bernard Roberts, livres I+II, Nimbus, NI 5608/11, 1999, enregistré, 1998.
Betty Oberacker, livre II, Klavier Records, KS-567, 1979.
Daniel Barenboim , livre I, Warner Classic, 2004.
Daniel Barenboim , livre II, Warner Classic, 2005.
Daniel-Ben Pienaar, livre I, Promtetheus Editions, 2003.
Diane Hidy, 18 Préludes et Fugues, Academy Records, Inc, V-1, 1993.
Edwin Fischer , livres I+II, EMI 15154045, 2CD, enregistré entre 1933-1936⁴²⁴ .
Edward Aldwell, livre II, Nonesuch 9 79200-2, 1989.
Evgeni Koroliov, livre I, Tacet 00930, 2000.
Evgeni Koroliov, livre II, Tacet 01040, 2CD, 2002.
Frank French, livres I+II, Alpenglo 1001-1004, 2005.
Frederich Gulda, livres I+II, Philips 446 545-2 et 446 548-2, 1972-73.
Glenn Gould , livre I, CBS Masterworks, M3K 42266, 1975-1986.
Glenn Gould , livre II, CBS Masterworks, M3K 42266, 1975-1986.
Glenn Gould , livres I+II, Sony Classical, 3CD, 1963-1971.
Ivo Janssen, livres I+II ,Void Classics 9805 AB, 9808 AB, 2CD, 2003-2004 enregistré 1999 et 2002 .
Jeno Jando, livre I, Naxos 8.550970-1, 1997, enregistré en 1995.
Jeno Jando, livre II, Naxos 8.553796-7, 1998, enregistré en 1993.
Joao Carlos Martins, livres I+II, Concord Concerto CCD-42018, CCD-42019, 1981-83.
Julia Cload, livre I, Meridian CAE 843 84/5-2, 1998.
Maria Yudina, 14 Préludes et fugues extrait du livre II, Vista Vera VVCD-00071, 2004, enregistré entre 1953-1957.
Michael Levinas, livres I+II, Accord Universal 4761054, un coffret de 5CD 2003.
Mieczyslaw Horszowski, livre I, Vanguard Classics 08804772, 1980, enregistré en 1979.
Rosalyne Tureck , livres I+II, BBC Legends, BBCL 4109-2, 2CD, 1975-1976.
Rosalyne Tureck , livres I+II, DG 463 305-2, 4CD, 1953.
Sergey Schepkin, livre I+II, Ongaku, 024-113, 024-115, 1998-99.
Sviatoslav Richter , livres I+II, RCA, GD 60949, 4CD, 1970-1973.
Sviatoslav Richter , livre I, Le Chante Du Monde, LDC 278516/26, 1970.
Sviatoslav Richter , livre II, Le Chante Du Monde, LDC 278528/29, 1972-73.
Tatiana Nikolavea, livres I+II, Olympia, MK 418042A+B, 1984.
Tatiana Nikolavea, livre II, Mezhdunarodnaya Kniga, 1992, enregistré en 1984.

⁴²⁴ L'enregistrement de Fischer est une des version les plus intéressantes dans l'histoire de l'enregistrement du clavier bien tempéré, c'est pourquoi nous le citons dans notre discographie .

Till Frener, livre I, ECM 1853/84 4760482, 2003, enregistré en 2002.
Valery Afanassiev, livre I, Denon COCO-70748-7, 1997, enregistré en 1995.
Valery Afanassiev, livre II, Denon COCO-70748-9, 1997, enregistré en 1995.
Vladimir Ashkenazi, livres I+II, Decca 000637802, 2CD, 2005, enregistré en 2004.
Walter Giesecking, livres I+II, DG 429 929-2, 1971, enregistré en 1950.
Wilhelm Kempff, livres I+II, DG 463 020-2, 1976-1980.

Inventions, BWV 772-801.

Angela Hewitt, Hyperion, CDA 66746, 1994.
Quinze Inventions à deux voix.
Quinze Inventions à trois voix.
Fantaisie chromatique et fugue, BWV 903.
Fantaisie en ut mineur, BWV 906.
Andréas Schiff, London 411 974-2, 1985.
Quinze Inventions à deux voix.
Quinze Inventions à trois voix.
Claudio Arrau, RCA Victor Gold Seal, GD 87841, 1945.
Inventions à deux voix 2,6,et 8.
Inventions à trois voix 1,15 et 16.
Diane Hidy, Academy Records Inc, V-4, 1994.
Quinze Inventions à 2 voix.
Evgeni Koroliov, Hanssler, CD 92.106, 1999.
Inventions et Sinfonias BWV 772-801.
Glenn Gould, Sony, SMK 52 596, 1964.
Inventions à deux et trois voix, BWV 772-801.
Ir n Marik, Arbiter, enregistré entre 1955 et 1983.
Neuf Inventions : BWV 772-780.
Sinfonia en la mineur.
Suite française n 5 en sol mineur.
Scarlatti : Sonates k : 27 et 394.
James Friskin, Vanguard Classics, 1954-1956.
Inventions à deux voix, BWV 772-786.
Variations Goldberg.
Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur BWV 903.
Concerto italien.
Suites françaises, BWV814-817.

Janos Sebestyen, Naxos 8.550679, 1992.
Quinze Inventions à deux voix BWV 772-786.
Quinze sinfonias à trois voix BWV 787-801.
Marcelle Meyer, EMI CZS 5684982, 1946-1953.
Quinze Inventions à deux voix, BWV 772-786.
Quinze Sinfonias à trois voix, BWV 787-801.
Partitas 1,3 et 6 BWV 825-827 et 830.
Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.
Fantaisie en la mineur, BWV 904.
Fantaisie en ut mineur, BWV 906.
Trois Toccatas et Fugues BWV 910-913.
Suite anglaise n°4.
Concerto italien.
Martin Stadtfeld, Sony Classical, 2005.
Quinze Inventions à trois voix.
Quinze Inventions à deux voix.
Busoni : « Ich ruf zu Herr » BWV 639.
Concerto italien.
Six Suites françaises.
Fantaisie et fugue, BWV 906.
Vladimir Feltsman, Camerata, CAM 15042, 1999.
Quinze Inventions à deux voix.
Six Partitas BWV 825-830.
Wolfgang Rubsam, Naxos 8.550960, 1993.
Quinze Inventions
Quinze Sinfonias.

Partitas BWV 825-830

Andréas Schiff, Six partitas BWV 825-830, Decca 452 279-2, 1984.
Andrew Rangell, Six partitas BWV 825-830, Dorian DOR-93242, 2000.
Angela Hewitt, Six partitas BWV 825-830, Hyperion, CDA 67 191/2, 1997.
Alexis Weissenberg, EMI CZS 5741442, 1966 et 1970.
Six partitas BWV 825-830.
L'Ouverture à la française BWV 830.
Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.
Concerto italien.

Les Variations Goldberg.
Bernard Roberts, Nimbus, NIM 5673, 2001.
Six partitas BWV 825-830.
Bruno Fontaine, Transart, 2006.
Partitas et Toccatas.
Cédric Tiberghien, Harmonia Mundi HMC 901869, 2007.
Partitas n°2,3 et 4.
Claudio Arrau, Philips 434 904-2, 1991.
Partitas, n°1,2,3,5 BWV 825,827,829.
Eric Heidsieck, Cassiopée 969 189, 2001.
Partitas n°1,2 et 3.
Eric Heidsieck, Cassiopée 969 194, 2002.
Partitas n°4,5 et 6.
Glenn Gould, Sony, SM2K 52597, 1957-63.
Les Partitas BWV 825-830.
Six Petits préludes BWV 933-938.
Prélude et fughetto BWV 899.
Prélude BWV 902.
Fughetta BWV 902.
Neuf Petits préludes BWV 924-932.
Fughetta BWV 961.
Fugue BWV 953.
Prélude et fugue BWV 895.
Prélude et fughetto BWV 900.
Jean Louis Steurman, Philips 456 068-2, 1986.
Six partitas BWV 825-830.
Ouverture à la française BWV 831.
Quatre Duettos BWV 802-805.
Concerto italien.
Maria Tipo, EMI CDC 7-54463-2, 1992.
Partitas n° 1,2 et 4.
Maria Tipo, EMI 724358587821, 1982-1992.
Les six partitas BWV 825-830.
Variations Goldberg.
Fantaisie chromatique et fugue BWV 903 +Busoni transcriptions.
Mei-Zhu Xiao, Harmonia Mundi, HMCD 78X2, 1999.

Six partitas, BWV 825-830.

Pitor Anderszweski, Virgine classics, 545526-2, 2002.

Partitas n°1,3,6.

Richard Goode, Nonesuch, 79698-2, 2003.

Partitas n°1,3et 6.

Richard Goode, Nonesuch, 7559-79 483-2, 1999.

Partitas n° 4,2 et 5.

Rosalynne Tureck, BBC Legends, 1040, 1995.

Partitas n°1,2 et 6.

Rosalynne Tureck, Philips Classics, 2CD, 1992.

Six partitas BWV 825-830.

Sergey Schepkin, Ongaku Records, 2CD: 024-108, 024-109, 1995.

Les six partitas BWV 825-830.

Quatre duettos BWV 802-805.

Ouverture à la française BWV 831.

Vladimir Feltsman, Camerata, CM 15042-3, 1999.

Six partitas BWV 825-830.

Quinze Inventions à deux voix, BWV 772-786.

Les suites

Andréas Schiff, London, 433313-2, 1993.

Six suites françaises BWV 812-817.

Concerto italien.

Andréas Schiff, London, 421640-2, 1988.

Suites anglaises BWV 806-811.

Andrei Gavrilov, Deutsche Grammophon, 445 840-2, 1993.

Six suites françaises BWV 812-817.

Angela Hewitt, Hyperion, CDA 67121/2, 1996.

Suites françaises BWV812-817.

Six Petits préludes BWV924-930.

Six Petits préludes BWV 933-938.

Six Petits préludes BWV 939,940,941,942,943 et 999.

Angela Hewitt, London, CDA 67451/2, 2003.

Suites anglaises BWV 806-811.

Glenn Gould, Sony, SM2K52 609, 1972-73.

Six Suites françaises BWV812-817.

- Ouverture à la française BWV 831.*
Glenn Gould , Sony, SM2K52 606, 1977.
Six Suites anglaises BWV 806-811.
Henriette Rembrandt, Cassiopée, 969 318, 2002.
Suites anglaises n°1,2,3.
Henriette Rembrandt, Cassiopée, 969 319, 2003.
Suites anglaises n°4, 5 6.
Ivo Janssen, Void, 1998.
Six Suites françaises BWV 812-817.
Concerto italien.
Ouverture à la française.
Ivo Pogorelich, Deutsche Grammophon, 415 480-2GH, 1986 pour Bach et 1992 pour Scarlatti .
Suites anglaises n° 2 et 3.
Scarlatti , Sonates K 380,87,450 et 135.
Joanna Macgregor, Collins, 13712, 1993.
Six Suites françaises, BWV 812-817.
Murray Perahia, Sony classical, SK60276, 1998.
Suites anglaises n° 1,3 et 6.
Martin Stadtfeld, Sony classical, 2005.
Suites françaises BWV 812-817.
Sviatoslav Richter , Philips, 1994.
Six suites françaises BWV 812-817.
Wolfgang Rubsam, Naxos, 8.553012, 1995.
Suites anglaises n°1,2 et 3.

Les variations Goldberg

- Adelheid Lechler, RBM,CD 66.3087, 1998.*
Alexis Weissenberg, EMI CZS5741442, 1967.
Alexis Weissenberg, EMI C 165-11644/45, 1981.
Andrew Rangell, Dorian, DOR 901.38, 1989.
Andreas Schiff, London, 417 116-2, 1983.
Andreas Schiff, EMI,1825, 2003.
Andrei Gavrilov, DG 435 436-2GH, 1993.
Andreï Tchaïkovsky, Dante, HPC022, 1964.
Andrei Vieru, Hamonia Mundi, 901 666, 1998.
Angela Hewitt, Hyperion, CDA 67305,1999.

- Barbara Harbach, Gallante, 1018, 1987.*
Bronislawa, Kawalla, Polskie Nagrania, PNCD 055, 1989.
+ Fantaisie chromatique et fugue BWV903 et Fantaisie et fugue BWV904.
Bruno Canino, Aura Music, 418-2DDD, 1993.
Charle Rosen , Sony, SBK 48 173, 1967.
Chen Pi-Hsien, Naxos, 8.550078, 1985.
Claudio Arrau , RCA, Victor gold Seal GD 87841, 1942.
Daniel Barenboim , Erato, ER2-45468, 1989.
Daniel Barenboim , Erato, 8573-82138-2, 2000.
Edward Aldwell, Biddulph, FLW001, 1994.
Ekarterina Derskavina , Arte Nova, 74321 34011-2, 1994.
Evgueni Korliov, Hänssler, CD92.112, 1999.
Glenn Gould , Concert radio CBC, PSCD 2007, 1952-1954.
Glenn Gould , Studio Sony "Original" Jacket 7464-64226-2, 1955.
Glenn Gould , Sony/Columbia, ML 5060,1957.
Glenn Gould , Concert Salzburg, Sony, SMK 52685, 1957-59.
Glenn Gould , Studio, Sony, CBS 37779, 1981.
Grant Johannesen, Golden crest, CDS4167, 1975.
Grigory Sokolov, Melodiya, C 18851, 1982.
Isidor Barrio, Koch 3-6404-2 H1, 1993.
Ito Ema, MA Recording, M024A, 1994.
Ivo Janssen, Void 9821, 1997.
Joao Carlos Martins, Concord Concerto 1343-12023-2, 1980.
Jill Crossland, Warner, Apex 0927499792, 1998.
John Kamistuka, Bel Canto Society, BCS-5016, 2001.
Jorg Demus, Nuova Era, 6804, 1989.
Julia Cload, Meridian, CDE 84291, 1995.
+ Préludes et fugues BWV 961,895,899,900,901 et 902.
Konstantin Lifschitz, Denon, CO-78 961, 1994.
Lugano Canino, Ermitage, 412-2, 1993.
Maria Tipo , EMI, 7475462, 1986.
Maria Yudina, Philips, « Grands pianistes du XX^e siècle », 1968.
Mei Zhu-Xiao, Mandala Man, 4 950, 1990.
Mia Chung, Channel Classics, CCS12 798, 1998.
Michal Masek, Lotos, LT 0056-2 131, 1997.
Murray Perahia, Sony classics, SK/SM 89243, 2000.

Pierre Réach, Arcobaleno, AAOC-93972, 1995.
Pierre Réach, Cybella, CY 1107, 1989.
Peter Serkin, RCA 37350, 1965.
Peter Serkin, Pro Arte, CCD 331, 1986.
Peter Serkin, RCA 09023 68188 2, 1994.
 + *Concerto italien.*
Ragna Schimer, Berlin Classic, 0017162 BC, 1999.
Robin Sutherland, d'Note Classic, DND 1013, 2CD, 1996.
Rosalyne Tureck, Philips « Grands pianistes du XX^e siècle », 456 979-2, 1957.
Rosalyne Tureck, Vinyl Record, Decca, 1958.
Rosalyne Tureck, Concert Montréal, Fonovox, VOX 7 984-2, 1980.
Rosalyne Tureck, Via Audio, VAIA 1029, 1988.
Rosalyne Tureck, Via Audio, VAIA 1142-2, 1995.
Rosalyne Tureck, DG 459 599-2, 1998.
Samuel Bartos, Connoisseur Society, CD 4176, 1993.
Sergey Schepkin, Ongaku 024-107, 1995.
Simone Dinnerstein, Telarc, 2007.
Sonada Karuizawa, Evica HTCA-1010, 1994.
Sultan Grete, Conconrd Concerto, CCD-42030, 1959.
Tatiana Nikolayeva, Hyperion, CDA 665 89, 1992.
Tatiana Nikolayeva, Concert Stockholm, Bleubell, ABCD043, 1987.
Tjako Van Schie, Rondo, RON 001, 1991.
Vladimir Felstman, Music Master 01612-67093-2, 1991
Wilhelm Kempff, DG 430 978-2, 1969.

L'Art de la Fugue

Charles Rosen, Sony, SB2K 63231, 1967.
Evgeni Koroliov, TACET, Tacet 13, 2CD, 1992.
Glenn Gould, Sony 52595, 1967-83.
Griegory Sokolov, Opus III, Ops 2025/26, 2CD, 2000.
 + *Partita BWV 826.*
Ivo Janssen, Void 9809, 2006.
Peter Elyakin Taussig, Crystal Music MS 102, 2001.
Pierre Laurent Aimard, DG 00289 477 7345, 2008.
Tatiana Nikolayeva, Hyperion, CDA66631/2, 1992.
Valdimir Feltsman Music Masters 01612-67173-2, 1996.

Zoltan Kocsis, Philips 412 729, 1984.

Diverse

Aleix Weissenberg, EMI 5 74144 2, 3CD, 1966-67.

Les variations Goldberg.

Six partitas.

L'ouverture à la Française.

La fantaisie chromatique et fugue.

Le Concerto italien.

Alexandre Tharaud, Concerto Italien, Harmonia Mundi, 2005.

Alfred Brendel, Philips 442-400-2, 1994.

Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur BWV 903.

Concerto italien.

Fantaisie et fugue BWV 922.

Fantaisie et fugue BWV 904.

Choral « Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ » BWV 639.

« Num Komm'der Heiden Heiland » BWV 659.

Alicia de Larrocha, Philips, Classics, 1999.

Concerto Italian.

Choral « Liebster jesu, wir sind hier » BWV 731.

Choral « Ekft uns durch dein Gute, From jesu nahm zu sich die Zulfe ».

Suite française n°6 BWV 817.

Alicia de Larrocha, Decca, CS6748, 1972.

Concerto italien.

Suite française n°6.

Fantasia en do mineur.

Suite anglaise n°2.

Andrea Padova, Datum, DAT 80004, 1996.

Prélude BWV 921.

Fantaisie BWV 905.

Fantaisie et fugue BWV 904.

Fantaisies BWV 919, 922, 981, 906,944, 917.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Andreas Schiff, Decca 448 908-2, 1993.*Concerto italien.**Quinze Inventions à deux voix.**Suite anglaise BWV 807.**Préludes et fugues BWV 807,846,847,850,851,862,870,872,876,881,883.**Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.**Suite française n°5 BWV 816.**Partita BWV 828.***Andreas Schiff, London 425676-2, 1990.***Concertos n°1-7 BWV 1052-1058.***Andreas Schiff, Zoltan Kocsis, Hungaraton, HCD 12926, 1974-75.***Concerto n°1 BWV 1052.**Concerto n°2 BWV 1053.**Concerto pour 2 claviers BWV 1061.**Concerto pour 2 claviers BWV 1060.***Andreas Schiff, Decca 452 279-2, 1983-93, Coffret de 12 CD:****CD1** : *Inventions à 2 et trois voix BWV 772-801.**Quatre Duetto BWV 802-805.**Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.***CD2** : *Suites anglaises n°1,2 et 3.***CD3** : *Suites anglaises n° 4,5 et 6.***CD4** : *Suites françaises n°1,2 et 3.***CD5** : *Suites françaises n°4,5 et 6.**Concerto italien.**Ouverture à la française BWV 831.***CD6** : *Partitas n°1,2 et 3.***CD7** : *Partitas n°4,5 et 6.***CD8 et 9** : *Clavier bien tempéré livre I.***CD10 et 11** : *Clavier bien tempéré livre II.***CD12** : *Variations Goldberg.***Andrei Gavrilov, EMI Classics 7243 5 65173 25, 1986.***Concerto n°1 BWV 1052.**Concerto n°2 BWV 1053.*

Concerto n°4 BWV 1055.

Concerto n°5 BWV 1056.

Angela Hewitt, DG 419 278-2, 1986.

Concerto italien.

Toccata en do mineur BWV 911.

Quatre Duetto BWV 802-805.

Suite anglaise n°6.

Angela Hewitt, Hyperion CDA 6 7306, 2000.

Concerto italien.

Capriccio in B flat minor BWV 993.

Capriccio in E major BWV 993.

Quatre Duetto BWV 802-805.

Ouverture à la française BWV 831.

Angela Hewitt, Hyperion, CDA 67310, 2002.

Toccatas BWV 911,916,910,914,913,915 et 912.

Angela Hewitt, Hyperion, CDA 67499, 2004.

Fantaisie et fugue BWV 904.

Aria variata BWV 989.

Sonata BWV 963.

Suite BWV 823.

Adagio BWV 968.

Fugue BWV 953.

Chorale « Jesu, meine zuversicht », « wer nur den lieben Gott lasst walten ».

Fantaisie et fugue BWV 944.

Angela Hewitt, Hyperion, CDA 67499, 2004.

Fantaisie et fugue en la mineur.

Aria variata.

Sonata en ré majeur.

Suite en Fa mineur et autres œuvres.

Angela Hewitt, Hyperion CDA 67607/8, 2CD, 2005.

Concerto pour clavier BWV 1052 à 1058.

Triple concerto BWV 1044.

Concerto Brandebourgeois n°5 BWV 1050.

Bruno Fontaine, Transart, TR1 42, 2004.

Partitas BWV 825-830.

Toccatas BWV 912 et 914.

Choral « Jesus que ma joie demeure ».

Bronislawa Kawalla, Polskie Nagrania/Muza , PNCD 055, 1989.

Variations Goldberg.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Fantaisie et fugue BWV 904.

Carl Seemann, Christophorus, 1991, enregistré en 1960.

Suite française n°3 BWV 814

Suite française n°6 BWV 817

Quinze inventions à Deux voix BWV 772-786.

Quinze inventions à trois voix BWV 787-801.

Clara Haskil, Tahra, Tah 483, 1952.

Toccatas et fugues en mi-mineur BWV 914 +Beethoven .

Claudio Arrau, RCA, 1942.

Variations Goldberg.

Fantaisie chromatique et fugue.

Partita n°2.

Concerto en ré.

Inventions et sinfonias.

Cyprien Katsaris, Piano, 2000.

Prélude et fugue BWV 846.

Partita n°1 BWV 825.

Fantaisie et fugue n°11 BWV 921.

Aria des variations Goldberg.

Suite française n°2 BWV 813.

Toccatas n°2 BWV 911.

Fugue n°16 BWV 959.

Recircare à trois voix.

Cyprien Katsaris, Sony, SK 66272, 1994.

Concerto italien.

Concertos BWV 972,973,975,976,977,978,980,916.

Dinu Lipatti , EMI, CDH 7 69800 2, 1950.

Partita BWV 825.

Chorales préludes BWV 599 et 639.

Chorals "Herz und mund und Tad und Leben".

" Jesus bleibet meine Frunde".

Dubravka Tomsik, PMG 160 202, 1988.

Concerto italien.

Partita n°1 BWV 825.

Toccatà BWV 912.

Edwin Fischer, Philips 456 766-2, 1931-1938.

Clavier bien tempéré livre I et II.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Prélude BWV 922.

Fantaisie et fugue BWV 904.

Concertos BWV 1052, 1055, 1056.

Edwin Fischer, EMI enregistré entre 1931 et 1950.

Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur BWV 903.

Adagio, Fantaisie et fugue BWV 906 et 922.

Fantaisie et fugue BWV 904+ Toccatà BWV 912.

Choral «Ich ruf'zu dir, Herr Jesu Christ ».

Eric Heidsieck, Cassiopée 369210, 1977.

Concerto italien.

Ouverture à la française.

Evgeni Koroliov, Hanssler, 2000.

Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur.

Ouverture à la française.

Concerto italien.

Fantaisie et fugue en do mineur.

Fazil Say, Warner Music, 1999.

Prélude et fugue BWV 846.

Suite française n°6 BWV 817.

Concerto italien.

Busoni : chacone (Bach BWV 1004)

Liszt : Prélude et fugue BWV 543.

Françoise Chaffiaud, Syrius, 1998.

Prélude et fugue BWV 543 (transcription Liszt).

Prélude et fugue BWV 869.

Suite française n°5 BWV 816.

Prélude et fugue BWV 846.

Freddy Kempf, BIS CD-1330, 2002.

Partitas n°4 BWV 828 et n°6 BWV 830.

Gabriela Montero, Released, 2006.

Jésus que ma joie demeure. Presto du Concerto italien.

Air en sol extrait de la suite pour orchestre n°3 en ré majeur, BWV 1068. Aria extraite des Variations Goldberg BWV 988. Adagio du concerto pour violon n° 2 en mi-majeur BWV 1042. Prélude en ut majeur extrait du Clavier bien tempéré Premier livre BWV 846. "Le troupeau peut paître en paix", extrait de la Cantate de la Chasse BWV208. Invention à deux voix en ré mineur BWV 775.

Glenn Gould, Leonard Bernstein, Sony, SM2k 52591, 1958-1975.

Concertos BWV 1052-1058.

Glenn Gould, Sony, SMK 52620, 1959-1980.

Concerto BWV 974.

Fugue BWV 951.

Fugue BWV 950.

Aria italiana BWV 989.

Concerto italien.

Fantaisie chromatique BWV 903.

Fantaisie BWV 917.

Fantaisie et fugue BWV 919.

Fantaisie BWV 906.

Scarlatti sonates K 430,9 et 13.

C.P.E.Bach Sonata n°1.

Glenn Gould, Sony, SM2K 52612, 1963-79-80.

Toccatas BWV 910-916.

Inger Södergren, Calliopf, 1987.

Jesus que ma joie demeure BWV 147.

Sicilienne BWV 1031.

Toccatà BWV 914.

Partita n°1.

Chorale Ich zu dir ..+ La sonate n°1 de Berg .

Jean Louis Steurman, Philips 420 200-2, 1986.

Concertos BWV 1052,1058 et 1056.

Jeno Jando, Naxos 8.570291, 2004.

Fantasia et fugue en A mineur BWV 905.

Aria variata BWV 989.

Ouverture BWV 831.

Lise de La Salle, Naïve, 2005.

Liszt +Bach :

Fantaisie chromatique

Num Komm, der Heiden Heillard.

Toccatà en ré majeur BWV 912.

Chorale Ich ruf zu dir...

Prélude et fugue pour orgue BWV 543, (Transc Franz Liszt).

Marcelle Meyer, EMI CZS 5684982, 1946-1953.

Quinze Inventiones à deux voix BWV 772-786.

Quinze Inventiones à trois voix BWV 787-801.

Partitas 1,3 et 6 BWV 825-827 et 830.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Fantaisie en la mineur BWV 904.

Fantaisie en ut mineur BWV 906.

Trois Toccatas et Fugues BWV 910-913.

Suite anglaise n° 4 + Concerto italien.

Maria Joao Pires, DG 447 894-2, 1995.

Partita n°1 BWV 823.

Suite anglaise n°3.

Suite française n°2

Maria Tipo, EMI 724358587821, 1986-1992.

Partitas BWV 825-830.

Variations Goldberg.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Transcriptions Busoni Chorals BWV 564,565,532,552.

Martha Argerich, DG 423880-2, 1980.

Toccata C-mineur BWV 911.

Partita n°2 BWV 826.

Suite anglaise n°2 BWV 807.

Martin Stadtfeld, Sony Classical, 2005.

Busoni : "Ich ruf zu dir, Herr" Bwv 639.

Concerto italien.

Six suites françaises.

Quinze Inventions à 3 voix.

Fantaisie et fugue inachevée n°4 BWV 906.

Quinze Inventions à 2 voix.

Busoni : Nun Freut euch, Lieben christen BWV 734.

Marya Yudina, Vista Vera, 2005, enregistré entre 1984-1950.

Six préludes et fugues, livre I.

Fantaisie chromatique et fugue en D mineur.

Prélude et fugue BWV 543, (Transc Frans Liszt).Sonata pour violon E majeur.

Micheal Studer, Claves, 1988.

Partita n°1 BWV 25.

Concerto italien.

Suite anglaise n°2 BWV 807.

Suite française n°6 BWV 817.

Murray Perahia, Sony Classical, SK89245, 2000.

Concertos n°1,2 et 4 BWV 1052,1053 et 1055.

Murray Perahia, Sony Classical, SK89690, 2002.

Concertos n°3,5,6 et 7 BWV 1054,1056,1057 et 1058.

Murray Perahia, Sony Classical, SK87326, 2003.

Triple concerto BWV 1044.

Concerto Branbourgeois n°5.

Concerto italian.

Pitor Anderszewski, Harmonia Mundi, 1999.

Suite française n°5 BWV 816.

Partita n°7 BWV 831.

Robert Riefling, Simax, 1987, enregistré en 1980.

Suite anglaise n°3 BWV 808.

Suite française n°5 BWV 816.

Suite n°8 BWV 823.

Rosalyn Tureck « BBC Legends », 1051, 1998.

Préludes et fugues BWV 846,847,872 et 884.

Suite anglaise n°3.

Sonate BWV 964 + Concerto italian.

Rosalyn Tureck, « BBC Legends », 1041, 1998.

Prélude et fugue BWV 886.

Air et variations BWV 989.

Fantaisie chromatique BWV 903.

Capriccio sur le départ de son frère bien aimé BWV 992.

Fantaisie BWV 919.

Adagio BWV 968.

Toccatà BWV 912.

Rosalyn Tureck, Philips, 456 979-2, 1957.

Variations Goldberg.

Ouverture à la française.

Concerto italien.

Quatre Duettos.

Sviatoslav Richter 3CD Philips 483 613-2, 1994, enregistré,1991.

Suites anglaises, N° 3,4,et 6.

Suites françaises n° 2,4,et 6.

Toccatas BWV 913 et 906.

Concerto italien BWV 971.

Ouverture à la fantaisie BWV 831.

Quatre duos BWV 802-805.

Sviatoslav Richter, Stradivarius, 1992

Suite française BWV 813.

Suite française BWV 815.

Toccatà n°4 BWV 913.

Tatiana Nikolayeva, Orfeo 1987.

Ricercare BWV 1079.

Suite française n°4 BWV 815.

Chostakovitch+ Beethoven .

Tatiana Nikolayeva, Mezhdunarodnaya Kniga, MK 418013, 1982.

Concerto italien.

Fantaisie BWV 906.

Capriccio BWV 992.

Fantaisie chromatique et fugue BWV 903.

Quatre Duetto BWV 802-805.

Valdo Perlemuter, Nimbus NIM 5080.

Concerto italien.

Wilhelm Backhaus, DECCA, 1992, enregistré entre 1956-1957

Suite anglaise n°6 BWV 811.

Suite française n°5 BWV 876.

Prélude et fugue BWV 860.

Prélude et fugue BWV 884.

Jean-Philippe Rameau

Alain Lefèvre, Koch International Classic 7389,1997.

*Le Rappel des oiseaux, Les Tendres plaintes, Les Niais de Sologne, Les Cyclopes, La Poule
+ Soler et D. Scarlatti .*

Alexandre Tharaud, Harmonia Mundi, HMC 901754, 2001.

Suite en la.

Suite en Sol.

Hommage à Rameau de Claude Debussy.

Angela Hewitt, Hyperion, SACDA 67597, 2006

Pièces de clavecin (1724).

Suite en mi.

Nouvelles Suites de pièces de clavecin (1728).

Emil Gilels, Library PL235, 1934.

Le Rappel des oiseaux.

+ Chopin , Liszt , Lully , Mendelssohn , Prokofiev , Schumann .

Georges Cziffra, EMI Classics 585340 2, 1 coffret de 4CD, 1980-1986.

Des œuvres de Couperin

Rameau : l'Égyptienne, La Poule, Rigaudon

Bach /Busoni : Prélude et Fugue BWV 532

John Novacek, Four Winds, FW 3006, 1998.

Rameau : Gavotte et Six double.

+ Debussy, Granados, Chopin , Beethoven , Mendelssohn , Schubert , Ravel , Liszt , Scriabin.

Jose Eduard Martins, Gents Muzikaal, GH65785, 2CD, 1997.

Premier livre (1706).

Pièce de clavecin (1724).

Nouvelles Suites de pièces de clavecin (1728).

La Dauphine (1747).

Les Indes Galantes ; extraits.

Konstantin Lifschitz, Palexa Records CD-0507/9, 1997.

Rameau Pièces de clavecin extraits + Chopin , Haydn , Mozart , Schubert , Scriabin.

Marcelle Meyer EMI, 5852282, 2CD, 1953.

Premier Livre de pièces de clavecin.

Suite en mi.

Suite en ré.

Nouvelles Suites de pièce de clavecin : Suite en la mineur, suite en sol majeur.

Pièce en concert.

Nicolai Petrov , Melodya 1984.

Suite en ré : les Cyclopes, Suite en sol : La Poule.

Philippe Gntremont, Sony 68455, 1960.

Rameau « Tambourin » + Bach , Doquin, Handel.

Pierre Barbizet, Lyrinx LYR018, 1979.

Rameau : Tambourin, Le Rappel des oiseaux, Les Cyclopes, Musette en rondeau + Couperin , Chabrier , Fauré, Ravel , Debussy.

Robert Casadesus, EMI 7 67366 2, enregistré entre 1947-1963*Gavotte en la.**Le Rappel des oiseaux.**Les Sauvages.**Les Niais de sologne.***Shura Ckerkassky, Wigmore Hall Live, WHL 0014, 1993.***Rameau : Gavotte et six Double + Chopin , Haydn , Hindemith , Liszt , Tchaikovsky.***Stephen Gutman, Toccata Classics, Tocc 0050, 2006.***Premier Livre (1706).**Pièces de clavecin (1724).**Suite en mi.**Cinq Pièces en concert de clavecin (1741).**Concert n°1-3, Air des paladins.***Thérèse Dussaut, FY, FYCD061, 1977:***Cinq pièces pour clavecin seul.**La Livri, L'Agaçante, La Timide 1^e rondeau, La Timide 2^e rondeau, Les Tricotets.***Tzimon Barto, Ondine, 2006***Premier livre de pièces de clavecin : Suite en mi, Suite en ré, Suite en la.***Wanda Landowska, The piano Library, 1943.***Rameau : Suite en sol (1728) extraits: « les Sauvages », « Menuets 1 et 2 », « Les Tricotetes », « La Poule » + Couperin .***Wilhelm Kempff, DG 474 393-2, 1 coffret de 5CD, 1950 à1960.***Rameau : Le Rappel des oiseaux + des œuvres de Schumann , Brahms , Beethoven , Couperin et Haendel***Wonmi Kim, Arcadia2003, 1995.***Rameau : Sarabande, Rigaudon, Menuets, Giges, Tambourin + Liszt , Mendelssohn , Schumann .***Youra Guller, Nimbus R cords NI 5030, 1975.***Rameau Le Rappel des oiseaux + Bach , Albeniz , Couperin , Granados, Chopin .***Yvone Lefebure, Solstice, SOCD 959, 1971.***Suite en la : Gavotte et six Doubles+ Schumann , Liszt , Bartok , Haydn .*

Domenico Scarlatti

Agnès Gillieron, Calliope, CAL 9661, 1985.

14 Sonates : K.9, 20, 69, 193, 208, 213, 247, 266, 300, 426, 481, 487 et 513.

Alain Planès, Harmonia mundi, HMC 901 838.39, 2004.

Essercizi, Kv.1-30.

Aldo Ciccolini, EMI 7243 5 73595 2, 1962.

12 sonates : K.1, 64, 87, 159, 239, 268, 377, 380, 406, 432, 478 et 492.

Alexis Weissenberg, DG 415 511-2, 1985.

15 Sonates: K.8, 13, 20, 87, 107, 109, 132, 184, 193, 233, 247, 450, 481, 531, 544.

Alicia De Larrocha, Decca 390 327, 1979.

7 sonates : K. 6, 8, 9, 10, 11, 13 et 28 + Soler .

Andras Schiff, DECCA 421 422-2, 1986.

15 sonates : K.115, 116, 144, 175, 402, 403, 449, 450, 474, 475, 513, 516, 517, 544, 545.

Andras Schiff, Hungaroton, HCD 11 806-2, 1975.

12 sonates : K.17, 27, 96, 162, 208, 322, 394, 420, 427, 491, 518, 519.

Anne Queffelec, Erato 39 84-2236-2, 1970

13 sonates : K.9, 27, 30, 33, 69, 87, 96, 159, 193, 247, 427, 492, 531.

Benjamin Frith, Naxos, 1999.

16 sonates : K.461, 82, 266, 284, 507, 214, 404, 124, 536, 494, 546, 113, 227, 26, 548, 37.

Benoit Prisca, Panane, 1995.

16 sonates : K. 1, 2, 27, 125, 162, 193, 247, 322, 380, 415, 441, 466, 476, 481 531.

Christiaan Zacharias, MDG 340 1162-2, 2002.

14 Sonates : K.126, 450, 108, 384, 406, 69, 518, 519, 434, 278, 402, 403, 206, 202.

Christiaan Zacharias, EMI 1984, enregistré entre 1979-1984.

32 sonates : K. 39, 87, 96, 118, 124, 162, 183, 193, 208, 209, 247, 296, 318, 319, 322, 380, 381, 386, 434, 436, 454, 455, 460, 466, 467, 475, 481, 516, 517, 531, 533, 544, 551.

Christiaan Zacharias, EMI 5 55343-2, 1994.

16 sonates : K. 11, 22, 109, 132, 141, 146, 213, 268, 315, 426, 427, 492, 502, 515, 532, 537.

Clara Haskil Archipel 60, 1950.

11 Sonates : K: 2,6,35,132,142,193,247,322,386,515,519.+ Schubert Sonata N°21 D.960.

Clara Haskil, Westminster 471 214-2, 1950.

11 Sonates: K. 2, 6, 35, 132, 142, 193, 247, 322, 386, 515, 519 + 20ème concerto de Mozart .

- Clara Haskil , Philips, 1951*
3 sonates : K.87, 193, 386.
- Dinu Lipatti , EMI Classics CDH 769800-2, 1947.*
Bach , Scraltti, Mozart , Schubert .
Dubravaka Tomsic, Movie Play, CTT604, 1988.
13 sonates: L.366, 349, 383, 396, 103, 487, 413, 104, 352, 387, 021, 118, 391.
- Emil Guilels , BBC legends, BBCL 4015-2, 1957*
5 sonates : K. 27, 125, 141, 247, 533 + *Debussy, Schumann , Tchaikovsky.*
Emil Guilels, Ermitage, ERM 162-2,1984.
7 sonates : K. 27, 32, 125, 141, 466, 518, 533 + *Debussy et Schumann .*
Fou Tsong, Collins 30 162, 1984.
32 sonates: K.32, 99, 107, 158, 162, 163, 164, 193, 208, 210, 213, 215, 246, 247, 262, 304, 318, 378, 379, 380, 394, 395, 443, 461, 474, 481, 484, 500, 540, 513, 550.
- Glenn Gould , Sony SMK 87753, 1968.*
3 sonates : K.9, 13, 430.
- Inger Sodergren, Approche CAL 6670, 1996.*
16 sonates.
- Ivo Pogorelich, DG 435 855-2, 1991.*
16 sonates : k.1,8,9,11,13,20,87, 98,119,135,159,380,450,487,529.
- Jeno Jando, Naxos 8. 555047, 2001, enregistré en 1999*
16 sonates : K.201,10,261,70,444,54,537,447,46,212,203,105,126.
- Marcelle Meyer EMI CZS 5 6 8092-2 ,enregistré entre 1954-55.*
32 Sonates : K. 9, 3, 17, 27, 29, 30, 32, 64, 69, 87, 96, 114, 119, 125, 159, 175, 202, 245, 279, 377, 380, 427, 430, 432, 446, 450, 474, 478, 492, 519, 523, 533.
- Marcelle Meyer , Pearl GEM0137, 1947.*
27sonates : K.8, 9, 13, 17, 27, 30, 32, 64, 69, 87, 96, 114, 119, 125, 175 ,202, 245, 279, 377, 380,427, 430, 432, 450, 474, 478, 519.
- Marcela Poggeri, Transart, 2006.*
18 sonates : K.322, 27, 11, 159, 9, 380, 55, 466, 146, 132, 519, 87, 8, 32, 64, 125, 29, 427.
- Maria Tipo , EMI 5750232, 1987.*
17 sonates : K.20, 32, 39, 79, 109, 124, 125, 128, 381, 394, 425, 454, 470, 491, 495, 547, 551.
- Maria Tipo , Ricordi, RCL 27009,1979.*
12 sonates : K.32, 39, 45, 109, 118, 124, 193, 239, 342, 454, 515, 547.
- Mikhail Pletnev, Virgine Classic 0724356196124, 1995.*
31 sonates : K.1, 3, 8, 9, 11, 17, 24, 25, 27, 29, 87, 113, 141, 146, 173, 213, 214, 247, 259, 268, 238, 284, 380, 386, 387, 404, 443, 519, 520, 523.

Murray Perahia, Sony, SK 62 785, 1996.

8 sonates : K. 27, 29, 105, 206, 212, 247, 491, 537+ Haendel .

Mûza Rubackité, Lyrinx, LYR 201, 2000.

19 sonates : K. 1, 6, 8, 9, 11, 19, 69, 96, 141, 159, 162, 198, 377, 446, 491, 492, 513, 519.

Nikolai Demidenko, AGPL, 2005.

20 sonates.

Racha Arodaky, Zig Zag, 2005

18 sonates.

Robert Casadeus, Sony 5033882, 1952 .

6 sonates : K. 14, 23, 27, 380, 430, 533 + Rameau , Haydn , Mozart .

Robert Casadeus, EMI CDZB 69467, 1957.

11 sonates : K. 9, 13, 23, 27, 96, 125, 198, 377, 430, 533.

Soyeon Lee, Naxos 8.570010, 2007.

13 sonates : K. 181, 496, 420, 466, 441, 87, 96, 426, 127, 462, 382, 485, 101.

Valèry Tryon, APR 2000.

19 sonates : K. 29, 9, 17, 1, 147, 427, 25, 377, 19, 159, 96, 430, 33, 525, 20, 11, 27, 201, 30.

Vladimir Horowitz, EMI, CHS 7 635382, 1951.

4 sonates : K. 87, 125, 188, 322 + Liszt , Chopin , Schumann .

Vladimir Horowitz, Sony, SMK 904 35

18 sonates : K. 25, 33, 39, 52, 54, 96, 146, 162, 197, 198, 201, 303, 466, 474, 481, 491, 525, 547.

Vladimir Horowitz, RCA 63314, 1981

6 sonates K. 87, 101, 127, 135, 184, 466.+ Chopin et Liszt .

Yevgeny Sudbin, BIS-CD-1508, 2005.

Zhu Xiao-Mei , Ina 26 2022, 1995.

17 sonates : K. 25, 27, 32, 39, 69, 87, 98, 113, 124, 125, 128, 141, 142, 386, 481, 531, 533.