

# Wanda Landowska et le Retour aux « Humanités » de la Musique



Les femmes diffèrent des hommes en degré et non en nature. Elles sont aptes à tout ce que font les hommes, guerre, philosophie, etc., seulement à un degré moindre. Quelquefois elles les surpassent, comme dans la musique, si bien que la perfection de cet art serait que la musique fût composée par un homme et exécutée par une femme, (RENAN, d'après Averroès, paraphrasant la *République* de Platon : *Averroès*, p. 161).

J'admire aussi très volontiers la puissance, mais il faut pour cela que je sente avoir affaire à la véritable puissance de l'esprit, et non à une je ne sais quelle force purement robuste de santé et de tempérament. J'apprécie la puissance et non la carrure. Lequel a plus de valeur, Gengiskan traînant à sa suite toutes les hordes d'Asie, ou M. de Turenne à la tête de trente mille hommes ? (SAINTE-BEUVE, *Mes poisons*).

A LA MEMOIRE D'EVE LANDOWSKA.

Nous voulons ici fixer un point d'histoire contemporaine, car il en est qui nous échappent, soit que, telles choses étant passées dans l'usage commun, nous ne concevions plus qu'elles aient apparu une première fois comme étrangement neuves, soit que nous ayons manqué à notre rôle de vigile, à notre nature purement *historienne* qui est de noter la trajectoire éphémère de ces choses. A le bien prendre, tout ne serait qu'histoire pour nous : aucun propos, aucun chiffre, nulle œuvre, nulle invention qui ne poursuivît un même récit,

celui d'une aventure — la nôtre, n'ayant peut-être d'autre fin que ce récit même. Eternels chroniqueurs de ce qui s'est passé, et uniquement cela, nous n'aurions de plus haute vertu que de ne vouloir pas nous fondre avec nos « rapines de souvenirs » en la transparence de l'oubli, de n'être point de ces « vies insoupçonnées qui gardent pour elles-mêmes mille récits plein de saveur. » (1) Dans la mesure où la critique reflète ce désir inextinguible que l'on se souvienne, cette hâte d'inscrire ce qui est toujours proche de se perdre, la critique apparaît comme l'œil tendu de l'histoire sur les choses contemporaines : mûe par l'inquiétude de voir le profil aigu du nouveau s'émousser et se défaire en habituel, de voir ce qui d'abord fut un problème difficile, aléatoire et singulier devenir aux yeux de tous un fait permanent et qui aille de soi, cette histoire apporte à l'autre l'entre-deux, le chaînon intermédiaire de bien des choses.

Ainsi l'actuelle rentrée en grâce du clavecin — et avec lui de toute une part de la musique ancienne — risquerait de s'estomper, si dès maintenant nous ne prenions garde de rapporter à quel concours de circonstances elle est dûe. Que la double intervention de Manuel de Falla en faveur de l'emploi moderne du clavecin, d'abord avec son *Retablo de Maese Pedro* (1923) où cet instrument figure au milieu d'un orchestre réduit, puis avec son *Concerto* (1926) qui mêle la voix du clavecin à celles de cinq autres instruments, suffise pour restituer au *meuble ancien* que longtemps fut le clavecin un caractère désormais usuel, diversifiable à l'infini, susceptible d'attirer un nombre croissant de compositeurs — (2), nous aurons indiqué auparavant ici comment à l'origine de cette curieuse réhabilitation s'est exercée l'action féconde de Wanda Landowska. C'est sous l'influence de la fidèle interprète des maîtres anciens que Manuel de Falla a ouvert la voie à une possible *musique moderne de clavecin*. Influence d'autant plus efficace qu'elle s'est trouvée coïncider — si elle n'y a pas peu contribué — avec une rencontre que nos musiciens modernes firent un jour de la musique ancienne. Il se produisit là un revirement total dont déjà la notion se vulgarise et s'atténue. Nous ne lui saurions comparer telle

(1) Louis Aragon, *le Paysan de Paris* (Paris, édit. de la N. r. f., p. 58).

(2) Francis Poulenc travaille en ce moment à un *Concert champêtre*, en 3 parties, pour clavecin et orchestre.

autre révélation du classicisme donnée précédemment à quelques musiciens romantiques : car un premier « retour à Bach » (1) ou aux clavecinistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et dont nous relèverions les traces de P. F. Boëly à César Franck et à Saint-Saëns, de Mendelssohn et Schumann à Brahms, avait laissé libre une seconde découverte de ce monde ancien, nouveau une fois encore pour des musiciens que leur éducation et le goût de leur temps éloignaient d'une forme d'art dite « inexpressive » et mécanique, — comme on croyait aussi que l'avait été le clavecin.

*Le clavicembalo* de Wanda Landowska, qui nous devait préciser l'atmosphère sonore d'une époque, puis le piano et l'orchestre d'Igor Strawinsky réalisèrent parallèlement une même œuvre, celle de nous faire découvrir comme un mode différent d'*existence musicale*, dont sans doute, l'orgue avait conservé à travers tant de siècles l'économie presque inchangée, mais dont on n'avait joint l'idée qu'à ce seul instrument, pour ne saisir plus d'elle toute l'ample portée, les applications lointaines. Rien d'étrange donc que certains parmi nous enveloppent du même amour ces deux manifestations modernes, si dignes d'être confondues, et d'abord pour ceci : toutes deux créatrices, elles ravivent aussi le souvenir de traditions plus anciennes que le romantisme et forcent notre esprit à changer d'attitude, au lieu de conserver indifféremment la même à l'égard des œuvres de toute époque. Là, notion de diversité introduite dans nos rapports avec la musique ; de profondes expériences instrumentales et l'érudition musicologique venant vérifier le mot d'Addison, que rappelle d'autre part Romain Rolland : « La musique est quelque chose de relatif » (2). Mais là, de plus, notion d'un « éternel retour », comme si cette relativité même portait le gage du retour indéfini de chaque attitude.



(1) C'est le titre même de l'étude de M. Charles Kœchlin (*Revue Musicale*, nov. 1926).

(2) Addison, *le Spectateur*, 23<sup>e</sup> discours. Cf. Romain Rolland, *les Origines du théâtre lyrique moderne*, appendice au chap. VIII ; ainsi que notre prochaine étude sur *Romain Rolland musicien*.

Peut-être le clavecin ne fut-il jamais abandonné de tous ? Au contraire de ce qui advint pour le luth, des amateurs de musique s'étaient rencontrés qui aimaient à toucher de cet instrument. Mais la plupart d'entre eux s'improvisaient clavecinistes, non sous l'appel d'une sérieuse vocation, mais sous l'excitation de quelque curiosité ou par cette légère dépravation de goût qui fait trouver aux choses vieilles un surcroît de charme. Les femmes surtout y comptaient déployer cette grâce minaudière qu'elles recherchent trop exclusivement dans l'art. Enfin, pour presque chacun, c'était un moyen facile de tromper sur la réelle mesure de son talent en adoptant un genre où manquaient des points de comparaison et dont l'étrangeté rendait moins perceptibles des défaillances de technique qui, dans d'autres cas, se seraient rapidement trahies.

Mais ce qui toujours manqua, ce fut un artiste véritablement de race, un *virtuose* né — encore que ce terme commande inévitablement à des notions d'origine romantique —, un maître du clavier, qui, bien qu'il eût pu atteindre à la célébrité comme pianiste, s'adonnât cependant à l'art du clavecin, sûr de n'y rien devoir sacrifier de son tempérament. Ce qui nous manquait, c'était d'avoir entendu la *vraie voix* du clavecin : rien de ce branlement ridicule de vieux rateliers, de ce chevrottement produit par de vagues désœuvrées *pianotant* sur des clavecins que l'âge ou la négligence avaient fait se dégrader ; mais des « bruits ardents de cigales », le « ferraillement superbe » de claviers accouplés, tout le flamboiement sonore dont devait elle-même parler Wanda Landowska (1). Il nous manquait d'avoir ouï l'instrument *irremplaçable*, et dont on ne dirait plus que le piano avait réalisé un grand « progrès » sur lui. Rien donc de ces exhumations encore indécises et qui suintent l'archéologie, mais — là comme ailleurs — une plénitude sonore, et une *re-création* entière : quelque chose de pris au passé, mais jeté devant nous comme neuf, s'imposant à nous, — beauté hardie.

Or, malgré l'exemple de Diémer, c'est à Wanda Landowska, aux alentours de l'année 1900, que nous dûmes de découvrir cette voix perdue du clavecin. Tout en cette artiste la prédestinait au rôle d'initiatrice, à pouvoir tirer somme toute du néant une technique entière, sans le secours préalable d'aucun modèle vivant.

(1) *La Musique ancienne*, éd. Senart, chap. XIV, p. 168.

Nietzsche ne disait-il pas que les seuls philologues capables de sauvegarder l'intelligibilité des ouvrages anciens « sont probablement ceux qui écrivent ou sont capables d'écrire de pareils livres » (1) ? Tout le problème de l'interprétation tient en ces quelques mots où perce la constante préoccupation chez Nietzsche de se trouver des lecteurs, des interprètes. Or nous aurons l'occasion d'exalter en Wanda Landowska cette forcée créatrice qu'elle dépense dans l'exécution de la moindre *Invention* de Bach ou de tel rondo de Mozart, s'affirmant en ces instants privilégiés la confidente et l'égale de pareils maîtres soit qu'alors elle nous paraisse imprégnée du plus intime sentiment de leurs œuvres, soit qu'elle se tourne plus particulièrement vers nous, rénove, pour nous le rendre familier sous ses doigts, un style devenu étrange à notre goût. Deux attitudes voisines, superposables ; va-et-vient de l'auteur à l'auditeur et dont la rare ubiquité forme la qualité suprême d'une interprétation. Faculté d'être de deux époques presque simultanément : rejoindre la spontanéité avec laquelle tel « agrément », aujourd'hui rocaille, venait orner la mélodie ; ressaisir la puissance d'expression contenue en des procédés contrapunctiques désormais vieillis ; retrouver la fraîcheur sonore et l'ingéniosité de composition qui séduisaient les contemporains de ces maîtres ; ainsi le style complexe du clavecin redevenant un jeu vivant auquel nous puissions participer en tiers, quelque chose qui semble s'improviser devant nous en un langage qui ne sera d'aujourd'hui que si rien entre le passé et lui ne s'interpose plus, que lorsque seule l'une parmi ses plus imprévisibles forces d'aujourd'hui se tourne vers un passé brut, pur de toute adaptation ultérieure, — que lorsque l'interprète jette au-dessus du vide recreusé cette fière arche entre nous et le passé.

Auparavant, si nous avions eu à traiter le même sujet, nous aurions appuyé sur l'idée de respect, de tradition renouée, d'archives, etc. ; aujourd'hui, saisissant que ce clavecin est tout autant celui de Wanda Landowska que celui de Couperin ou de J.-S. Bach, que l'interprétation de ces œuvres est aussi conforme à l'esprit naissant et neuf de notre époque qu'à celui de la leur, nous exalterions plutôt cette puissance moderne de vie qui aurait pu faire de Wanda Landowska une interprète autant de Mozart, que d'un Strawinsky ou

(1) *Le Gai savoir*, aph. 102.

mieux, d'elle-même. Il n'y a transfiguration du passé que lorsqu'on est soi-même l'une de ces tiges hardies du présent ; même en histoire, un moment survient où il faut délaissier les grimoires et être capable de passer à l'acte (1). M. André Pirro a mélancoliquement avoué qu' « il est presque toujours refusé aux historiens de la musique ancienne de connaître par expérience l'objet de leur étude. Heureux quand ils les peuvent lire, entendent-ils jamais les compositions qu'ils décrivent et qu'ils jugent ? [...] Même s'ils retracent à peu près les lignes de l'œuvre originale, les musiciens modernes en retrouveront-ils le coloris ? Leur timidité change tout en grisaille ; plus audacieux, ils prodiguent les teintes fausses. » (2). Mais peut-être ces teintes furent-elles d'autant plus fausses — comme nous le verrons — que l'audace profonde manqua le plus, l'audace réfléchie et qui cependant dépasse tous les moyens termes où l'on s'en était tenu ? Audace de grand créateur, — la même qui d'un concerto de Vivaldi fait un concerto de Bach, ou de sonates de Pergolesi, le *Pulcinella* de Stravinsky. (D'où, inversement, n'y aurait-il peut-être de chose créée qui ne fût à certain égard simple produit d'une transcription ou d'une *interprétation* ; la part du donné ne s'offrirait-elle pas plus considérable qu'on ne l'eût osé lire sous toute création musicale, — le compositeur n'étant que l' « interprète » de réalités indépendantes de lui ?).



Enfant déjà, W. Landowska s'était éprise de J.-S. Bach. A l'âge de quatorze ans, encore élève au Conservatoire de Varsovie et participant à un concert historique donné en cette même ville, elle y remportait un beau succès avec l'une des *Suites anglaises*, — choix qui, aujourd'hui, ne laisserait pas malgré tout d'offrir certaine audace. Dès cette époque elle était allée en-

(1) « L'exacte pensée d'Homère, de Virgile, de Dante s'efface de leurs œuvres, mais celles-ci se rechargent du sens qu'y mettent les nouvelles générations qui s'y plaisent. » (Maurice Barrès, *Lettre à Gyp sur le printemps à Mirabeau*, in : *Le Mystère en pleine lumière*). « Ce n'est que par la plus grande force du présent que doit être interprété le passé... L'égal par l'égal !... Le véritable historien doit avoir la force de transformer les choses les plus notoires en choses inouïes... La parole du passé est toujours parole d'oracle. Vous ne l'entendez que si vous êtes les constructeurs de l'avenir et les interprètes du présent... (Nietzsche, *Considérations inactuelles*, II-6).

(2) *L'Orgue de Praetorius à Fribourg*, Revue musicale, janvier 1923, pp. 150-153.

tendre les quelques rares virtuoses qui s'aventuraient hors du répertoire commun et qui dans leurs programmes introduisaient de la musique ancienne. Mais, à mesure qu'elle s'avouait de plus en plus satisfaite de leur mode d'interprétation, elle excitait en elle le désir de remédier elle-même à l'ignorance générale touchant au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dont elle apprenait par elle-même qu'ils étaient des mondes, aussi vastes que méconnus. « C'est incroyable, le peu que nous connaissons de l'histoire de notre art en comparaison de ce que les poètes et les sculpteurs savent de celle des leurs. » (1). Trop juste réflexion qui lui échappera plus tard lorsqu'à sa connaissance érudite et expérimentale de la musique ancienne elle opposera l'incompréhension et l'insouciance à pareil égard des virtuoses ou des professeurs les plus admirés, les plus respectés de son époque.

Elle arrive à Paris et fréquente vite le petit groupe qui, sous les noms de Romain Rolland, de Lionel de la Laurencie, d'André Pirro, d'Henri Quittard, devait fortifier en France l'étude de la musique ancienne. Wanda Landowska venait du reste à une heure où la science musicologique s'était enrichie de toute une restitution de textes faite — d'abord en Allemagne et en Autriche — avec une abondance et avec une sûreté de méthode inconnues auparavant (2). D'interprète qu'elle était déjà elle se fait savante, et bientôt elle collaborera à divers congrès, controversant çà et là avec l'espèce disgracieuse que la science et l'art produisent en s'accouplant. La nouvelle doctoresse de la musique ancienne n'oppose pour meilleur argument que sa propre connaissance pratique des choses dont on parle : son pouvoir divinateur d'interprète, son expérience concrète du clavier rendent son avis singulièrement opportun ; seule de ses savants collègues, cette théoricienne a les moyens de convaincre par des preuves sensibles, elle joue. Et trop grande artiste pour

(1) *Musique ancienne*, ch. IV, p. 19. De son côté, André Tessier écrit : « Pour soutenir que la musique possède un passé, logiquement, ne faudrait-il pas établir que les grands musiciens anciens ont une célébrité actuelle, semblable à celle dont jouissent les grands poètes et les grands peintres ? Ceux-ci, qui furent illustres, le sont encore, aussi fortement, pour la plupart, qu'ils le furent. Dans le domaine seul de la musique, on ne voit point de ces renommées égales ». (*Sisyphé et la musicologie*, Revue musicale, oct. 1925).

(2) Rappelons brièvement les éditions monumentales de la Bach-Gesellschaft (1851-1900), de Haendel (1859-1894) par Chrysander, des œuvres de clavier de Couperin par le même Chrysander (1888), les différents *Denkmäler der Tonkunst* (dès 1892), les *Archives des maîtres de l'orgue*, par Guilman et Pirro.

rester hésitante à la surface d'une œuvre, elle se montre tout à la fois prudente, s'inquiète des conditions esthétiques que nous livrent les traités, les maîndres écrits d'autrefois et qui furent à la base de la composition et de l'interprétation d'alors, inappréciables *marginalia* en regard du texte sonore ; elle s'inquiète aussi des conditions *mécaniques* que trahissent les instruments anciens et avec quoi chacun devait alors *composer* — aux deux sens de ce terme.

Interprète, puis savante, nous allons la voir enfin mécanicienne.



Il est curieux de noter que c'est en 1892 que le grand pianiste Antoine Rubinstein écrivait, au cours de son ouvrage *La Musique et ses Maîtres*, telles phrases significatives : « Non, le piano perfectionné n'est pas un progrès pour exécuter les œuvres anciennes... Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors et qu'elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur les instruments d'à-présent... Je ne peux m'empêcher de croire que le piano de Bach avait des dispositions spéciales qui lui donnaient divers effets de sonorité. Je me sens toujours tenté de enregistrer ces œuvres au moyen des différents touchers et de différentes pédales. » (1) Et c'est en la même année 1892 que Carl Krebs publiait sa savante étude, qui encore aujourd'hui demeure la plus approfondie, sur *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (2). Aveu d'un grand pianiste, qui renonce à se servir pour les œuvres anciennes, d'effets où son instrument a toujours excellé ; histoire et examen de la vieille mécanique dont se satisfaisaient plus ou moins des Couperin et des Bach pour l'exécution de leurs œuvres et dont celles-ci reflètent en leur style les exigences essentielles et les limites mêmes.

Nous pouvons donc dire que dès 1892 le problème se trouvait pleine-

(1) Cité par W. Landowska, in : *le Clavecin chez Bach* (S. I. M., 15 mai 1910).

(2) *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VIII, 1892.

ment appréhendé ; il eût suffi d'une Wanda Landowska pour le résoudre aussitôt. L'intérêt des vieux clavecins, désormais, ne tient plus à leur caractère même de vieillesse et d'authenticité : ainsi qu'on a pu changer de costume ou de mobilier sans que le physique ou la pensée de l'homme se soit modifié, le passage d'un timbre ancien à un autre plus jeune offre peu d'importance, surtout vis-à-vis d'une époque où aucune instrumentation particulière d'une œuvre n'avait de caractère *obligé* (1). Tout l'intérêt se fixe en une disposition autre qui fait du clavecin non un piano désuet au timbre unique, mais un *orgue* à cordes pincées dont les *divers timbres* se croisent et s'opposent, telles à l'orchestre les réponses d'un hautbois ou d'un basson aux phrases du quatuor (2). Et c'est ce que Wanda Landowska comprit rien qu'en soulevant le couvercle des clavecins qu'elle voyait au musée de Berlin ou d'ailleurs (3). Les sonorités de ces instruments avaient pu faiblir, perdre de leur verdeur, se « détimbrer » même ; le principe s'y était toujours conservé d'une alternance de plusieurs timbres dans un seul instrument, d'un renforcement automatique de toute ligne par l'unisson ou par une ou deux octaves de celle-ci : soit donc rentrée subite d'un timbre, soit abrupt *sforzando*, — desquels le piano, par le dégradé de ses nuances et par sa monochromie essentielle, nous avait déshabitués pour le profit d'une autre conception sonore, infiniment plus mouvante et instable, moins stratifiée que marine, plus psychologique que géométrique.

Mais pareil principe d'organologie ancienne, ne pouvait-il pas être admis sur des instruments neufs et auxquels l'industrie moderne prêterait une résistance matérielle répondant mieux aux désirs irréalisés des clavecinistes d'autrefois ? Un clavecin, non plus copie bornée des exemplaires anciens, mais

(1) Importance secondaire, sauf évidemment lorsque le timbre ancien a disparu et n'a été remplacé par aucun autre équivalent (flûte à bec, flûte basse, certains vieux jeux de l'orgue, etc...)

(2) Un inventeur, dont il vaut mieux taire le nom, a cru qu'en appliquant une feuille de papier sous les marteaux d'un piano il obtiendrait le *timbre du clavecin*. Or le principe du clavecin n'est pas dans un timbre particulier, mais dans la coexistence de plusieurs timbres et dans le fait de pouvoir « octavier » automatiquement n'importe quel trait. Le clavecin ne différerait donc de l'orgue que par sa sonorité générale de cordes pincées et par sa maniabilité plus grande. (L'épinette ou clavecin « représente sans beaucoup de bruit tout ce qui se fait sur l'orgue », père Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636-1637, I. III).

(3) Ce n'est qu'en 1906 que fut fondée à Cologne l'admirable collection du Musée Heyer, aujourd'hui dispersée. Cf. les deux tomes du catalogue de Kinsky (Cologne et Leipzig, 1911-1912) concernant les instruments à clavier et à manche.

qui, bien que fidèle à l'idée différenciatrice de cet instrument, synthétiserait les derniers perfectionnements ajoutés, prévus ou seulement rêvés par les musiciens et par les facteurs lors de la plus belle époque de l'art du clavecin. Ayant accepté le fait originel du pincement des cordes par des sautereaux (d'où une sonorité au court prolongement, mate, assez nasarde, aigre parfois, mais atteignant dans les *tutti* à de chauds effets de bourdonnement ou de stridulation métalliques) ; ayant repris l'usage de deux claviers, tel qu'il se répandit dès le XVI<sup>e</sup> siècle dans la facture des clavecins ; l'usage aussi de registres mettant en jeu, à portée de l'un ou de l'autre de ces claviers, ou des deux, divers timbres de cordes, selon que celles-ci se trouvent pincées à mi-hauteur ou plus près du sillet (*jeu de luth*), selon qu'elles soient filées (*jeu grave de 16 pieds*), ou légèrement étouffées par une sourdine, ou bien encore disposées différemment des autres et sonnante par là-même un peu différemment (tel *jeu de 4 pieds* placé immédiatement au-dessus de la table) ; ayant en outre tenu compte des effets de contraste dans la pure intensité du son, suivant qu'une note entraîne ou non avec elle une autre note, plusieurs mêmes, soit à l'unisson, soit à l'octave supérieure ou inférieure, — ainsi que dans l'orchestre un instrument vient doubler un autre à l'unisson, les contrebasses renforcer les violoncelles à l'octave inférieure ou la petite flûte jouer à l'octave supérieure des bois ou des violons (1) ; bref ayant repris de la mécanique ancienne du clavecin ce qui seul en fit l'essence propre, il s'agissait d'y adjoindre les moyens secondaires susceptibles d'accroître la qualité du jeu et dont le clavecin s'était autrefois accaparé ou y allait parvenir — trop tard, puisque avec le piano se confirmait une esthétique autre, soucieuse de gammes entières de nuances et non plus du rapport immuable de quelques tons purs (2). S'il fut naturel de réintroduire le jeu grave de 16 pieds, qui se rencontre sur divers clavecins anciens (3) et donne soudain

(1) Cf. notre étude sur le *Clavecin* dans l'*Encyclopédie de la musique* (Delagrave).

(2) « Bach ne connaît point le crescendo moderne [...] Les différents degrés de sonorité représentent pour lui différentes provinces. On ne passera pas de l'une dans l'autre sans marquer le passage, mais on fera nettement ressortir où finit l'ancien degré de sonorité et où commence le nouveau. » (Albert Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète*, 3<sup>e</sup> tirage, Leipzig, 1913, chap. XXXII).

(3) Notamment sur les clavecins du facteur Hass (de Hambourg) : cf. les catalogues des collections Heyer (Cologne) et Steinert (Newhaven).

un poids d'orgue à l'instrument si grêle, — beaucoup plus délicat, quoique de l'ordre secondaire, était d'obtenir un déclenchement aisé des registres, tel que ne demeurât plus sensible cette hésitation, cet arrêt des mains occupées à manier les tirasses ; tel qu'on pût sauter promptement, mais toujours avec netteté, d'un jeu à l'autre. Wanda Landowska ne faisait, en adoptant le clavecin à pédales, que poursuivre une tradition commencée en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle avec le *Pédal-Harpsichord* de John Hayward (1), continuée en France au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les clavecins de Pascal Taskin (2) ou de Sébastien Erard (3). Sans doute l'usage de ces pédales s'était jadis retourné contre le principe même du clavecin, chacun n'y saisissant qu'un moyen de rivaliser avec les gonflements progressifs de nuances ou leurs dégradés infinis sur le faible piano-forte d'alors (4). Mais, en sauvegardant l'esprit du clavecin — ce goût des valeurs tranchées, des strictes hiérarchies sonores et qu'un Strawinsky devait restituer à la musique dès *Petrouchka* —, l'usage des pédales n'entraînait dès lors qu'une accélération possible des mouvements ou du moins une abolition de ces hiatus purement matériels que l'orgue n'arrive pas toujours à masquer, une faculté des voix d'agripper soudain leurs octaves, un vrai jaillissement dans la perpendicularité des plans, une vertu elliptique des contrastes.

De telles recherches conduisent à des rapports plus intimes entre l'instrumentiste et son instrument, à une période plus féconde où le musicien connaît par le détail le mécanisme de son outil, y trouve (comme J.-S. Bach) de très nobles objets de préoccupation, le modifie au besoin, devient son propre luthier. Un ingénieur de la maison Pleyel en pourrait peut-être dire long sur la minutieuse collaboration qu'ainsi Wanda Landowska y aura fournie durant des années. Or, peu nombreux seraient aujourd'hui les pianistes porteurs d'autant d'intérêt à leur instrument, — le piano étant reçu par presque

(1) Décrit par John Mace, *Musick's monument*, III (Londres, 1676), pp. 235-236 ; cf. aussi H. Quittard dans le bulletin de l'I. M. G., oct. 1909.

(2) Cf. Closson, in *Sammelb. d. I. M. G.*, janv. 1911. Les clavecins de Taskin comme ceux du facteur anglais Kirkmann furent d'abord à genouillères, témoin cette annonce, extraite des *Affiches, annonces et avis divers* de janv. 1777, d'un clavecin de Ruckers, ravalé par Taskin et « composé de six mouvements que l'on échange avec le genou, sans retirer les mains de dessus le clavier ; ce qui donne le piano, le forte, le crescendo de la manière la plus nette et la plus sensible » (cit. par Closson, *ibid.*...).

(3) Cf. Fétis, *Biogr. universelle*, t. III, p. 144, art. *Erard*.

(4) Cf. Closson, *loc. cit.*, ainsi que notre étude dans l'*Encyclopédie de la musique*.

tous comme une chose « toute faite », et par là-même sans devenir (1) : si Debussy, Ravel et Strawinsky n'avaient tour à tour, à défaut d'une reconstruction interne de l'instrument, modifié assez considérablement le jeu propre du piano et ajouté encore aux possibilités d'expression pianistique, peut-être assisterions-nous à la décadence d'un instrument dont l'être ne réserve plus rien de problématique à ceux qui s'en approchent ?



Les défauts mêmes du clavecin — ou ce que l'on y prend pour des défauts — pouvaient, avec le perpétuel retour des choses surtout en art, redevenir des qualités que l'on priserait aujourd'hui. Le pincement des cordes, puis l'aigreur de leur son métallique « et le bruit que font quelquefois les touches et les sautereaux » — double reproche que formulait au XVIII<sup>e</sup> siècle le père Amiot (2) —, tout ce caractère déjà étranglé et percutant, cet effet de multiple casse-noisette que le clavecin produit en commun avec la musique espagnole (toujours à base de guitare), avec celle de Strawinsky (si ibérique par endroits) ou avec l'un des aspects du jazz, allait s'allier encore sous le jeu incisif, si inlassablement rythmé de Wanda Landowska, à la nette cassure des registrations, à l'assemblage en pans coupés des *sol* et des *tutti*, des *piani* et des *forti*, au tracé implacable d'une polyphonie sans mélange, et consommer ainsi ce mariage incompréhensible de la musique d'aujourd'hui avec celle d'avant l'école de Mannheim.

Un jour, imprudemment quelqu'un demandait : « Comment parlez-vous d'*expression* au clavecin, alors que cet instrument est inexpressif ? » Mais inexpressif, comme le serait le *Sacre du Printemps* ou l'*Histoire du Soldat*, puisque là aussi toute progression de nuances même brève doit faire dé-

(1) Quel rang tiendra dans l'histoire générale de la musique ces virtuoses ni compositeurs, ni luthiers, insoucieux de l'instrument dont ils usent, à la fabrication et à l'évolution duquel ils n'auront point contribué, — voire incapables de l'accorder, si même ils savent quand il doit être accordé... ?

(2) Et de nos jours encore M. Closson : « Il est incontestable que le bruit qui, plus que dans aucun autre instrument de musique, se mêle au son du clavecin, constitue l'un des plus graves défauts de l'instrument et le rend, au bout de quelque temps, intolérable à l'oreille moderne. » (*Pascal Taskin*, in *Sammelb. d. I. M. G.*, janv. 1911). Cf. Amiot, *Mémoires*, à propos du *ché chinois*.

faut, que tout se passe comme si la musique s'éparpillait en une polyphonie constamment distincte et que toute conversation entre les diverses voix serait celle de contradicteurs gardant obstinément leurs points de vue propres. L'abus des seules nuances d'ordre dynamique avait induit à croire qu'il n'y avait d'expression que par elles ; en outre, les lignes s'étaient fondues toujours plus, et ce n'est que sous le goût croissant de la dissonance qu'on avait songé à les faire frotter très apparemment les unes contre les autres. Ce « retour » au contrepoint par la dissonance, et que nous croyons être à l'origine du fameux « retour à Bach », permettait dès lors que l'idée d'expression trouvât de quoi s'exercer ailleurs que dans la gamme fragile des nuances proprement dynamiques. De même, sachant que le clavecin ne prêtait à aucun effet de *crescendo* ou de *diminuendo*, et que par contre d'autres effets lui étaient réservés, Wanda Landowska, loin de forcer cet instrument à dire ce qu'il n'aurait pu dire, ajusta peu à peu son toucher, le champ de sa virtuosité, sa sensibilité même en vue d'une forme d'expression plus adéquate. Car jamais les grands clavecinistes d'autrefois n'avaient prétendu que leurs œuvres fussent jouées inexpressivement : « Le clavecin est parfait quand à son étendue et brillant par luy-même — écrit François Couperin (1) —, mais comme on ne peut enfler ny diminuer ses sons, je sçauray toujours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression : c'est à quoy mes ancêtres se sont apliqués, indépendamment de la belle composition de leurs pièces... ». Et lorsque, quelques années plus tard, Couperin récrit dans son *Art de toucher le clavecin* (2) : « Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier ; et par conséquent ne pouvant être enflés, ny diminués : il a paru presque insoutenable jusqu'à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument... », nous apprenons ainsi combien délicat resta de *tout temps* ce problème de l'expression au clavecin (3) : nous nous demanderons même si le triomphe du piano-

(1) Préface au premier livre de *Pièces de clavecin* (Paris, 1713).

(2) Paris, 1717. Préface.

(3) « Le seul défaut du clavecin consistait précisément dans ce que les exécutants peu habiles tombaient facilement dans la sécheresse, et à l'exemple de son père, Philippe Emmanuel, ainsi que Quantz et Marpurg, ne cesse de recommander en premier lieu à tout *claveciniste* le jeu chantant et expressif. » (Wanda Landowska, *Le Clavecin chez Bach*, S. I. M., 15 mai 1910).

forte ne fut pas celui, trop humain, d'un moindre effort vers les facilités que garantissait le nouvel instrument. (Nul doute que les œuvres de Strawinsky n'aient aussi toujours contre elles le caractère de tension violente qu'exige leur interprétation authentique (1). Or ce qu'appelait le clavecin de Couperin et de Bach, c'était l'effort difficile d'un *bel canto* constamment réparti sur les moindres lignes de l'appareil contrapunctique, chacune devant remplir à tout moment le rôle de premier chanteur. Il s'agissait de maintenir les diverses parties dans leur indépendance réciproque, de les dessiner toutes comme entièrement *mélodiques* ; la diversité d'expression ne venant pas d'une prédominance momentanée de telle ligne, mais de l'afflux en nombre inégal de ces voix également éclairées et qui ne passent que par une seule alternative : se taire ou s'exprimer entièrement. Nulle crête dominatrice — à l'inverse de la musique romantique : l'interprète se doit diviser, être basse et à la fois *superius*, ou mieux plusieurs voix ensemble de *prima donna*.

Si « la voix humaine — selon Novalis — est à la fois le principe et l'idéal de la musique instrumentale » (2), cela ressort très évidemment de toute musique, de tout instrument, puisque de toute part s'y élève un même désir de *chant*. Mais ce chant, toujours pareil à lui-même, n'est rejoint qu'après des détours chaque fois singuliers. Chant, expression : ces deux termes s'offriraient idéalement à nous comme presque synonymes, tant l'expression, qui peut varier d'espèce avec chaque type d'instrument, n'est autre que la façon, propre à ce type, d'appréhender la notion éternelle de chant. Et cette façon se modifie avec la manière de frapper, de pincer ou de froter la corde, de souffler dans un tuyau, sans qu'il y faille jamais voir un désir moindre de chant. Qu'il émane, au piano, d'une sonate de Beethoven ou d'un nocturne de Chopin, ce chant reste foncièrement semblable à celui auquel songeait Bach, mais que ce dernier traduisait différemment par son écriture polyphonique de clavecin. *Effets* totalement autres, presque opposés, mais où nous saisissons toujours, par delà les variations de procédés, le besoin unique de mettre en relief — même si ce relief n'était que modelé délicat, à peine

(1) Sous l'oreille même de l'auteur, chacun — Ansermet à peu près excepté — élude l'arrachement des syncopes dans le *Sacre* ou dans *Pétrouchka*.

(2) Fragment traduit par Maerterlink, in : *Les Disciples à Saïs* (nouvelle éd., Bruxelles, Lacomblez, 1909).

distinct — le dessin précis et la logique ponctuation de la ligne mélodique. — Une phrase de Beethoven naît de l'ombre, court avec force, crie, s'assombrit, s'enfièvre, avec une mobilité constante qui s'oblige même à inventer des sentiments ou des grandeurs de sentiment que l'homme ignorait, afin de remplir un cycle jamais assez vaste de nuances ; et il semble qu'en passant de l'extrême détail à la structure entière d'une œuvre de Beethoven on saisisse de toujours plus amples expressions et dont la dernière embrasserait l'œuvre ; d'où la complication, l'enchâssure multiple des formes, — l'imagination de Beethoven s'appliquant sans arrêt à des découvertes d'ordre dynamique comme architectonique. Toute phrase de Bach se complait en elle-même, offre un caractère de suffisance et d'absolu, quoique elle ne soit la plupart du temps qu'un rouage dans un système contrapunctique ; une mélodie se superpose directement à une autre, un peu de même que chez Beethoven les nuances dynamiques, les expressions se succédaient les unes aux autres, et qu'à l'image de celles-ci le plan entier de l'œuvre prêtait à de vastes effets expressifs, à quelque idée de large progression ; mais chez Bach, aucune phrase, aucune expression ne l'emporte, n'a de rôle plus particulièrement synthétique ; tout y reste pur déroulement, ou stricte simultanéité (1) : le chant n'y procède point par développement graduel, par saillies, par bonds ou par soudaines condensations ; il est ubiquité de tous les instants, — car, comme le note Wanda Landowska, la ligne mélodique de Bach « creuse des sillons si profonds qu'elle en devient, à elle seule, polyphonique. Les Suites pour violoncelle ou les Sonates et Partitas pour *Violon solo, senza Cembalo*, le prouveront à celui qui n'a pas étudié de près une des voix, prise séparément, dans son œuvre chorale ou instrumentale » (2).

D'où l'importance dans l'enseignement de Wanda Landowska des *Inventions* ou des *Préludes* à deux voix de J.-S. Bach, qui servent de préparation, de base à l'étude de la musique ancienne. C'est auprès de ces œuvres que se saisit l'art de ne rendre aucune partie plus prépondérante que l'autre,

(1) « Chez Bach [...] les péripéties d'un morceau ne naissent point du sentiment pur, comme chez Beethoven ; elles sont déterminées par une certaine intuition architecturale ; partant, les nuances aussi doivent découler non pas tant du sentiment pur, que d'un certain sentiment de la plastique musicale. » (Albert Schweitzer, *ibid.*, chap. XXXII).

(2) *Sur l'interprétation de la musique à deux voix de Jean-Sébastien Bach* (Monde musical, sept. 1922).

et sans que cela se réalisât par une égale et préjudicielle atténuation de toutes deux, mais bien au contraire en « donnant simultanément et indépendamment à chacune d'elles, un relief différent » (1). Relief qui déjà se peut obtenir au clavecin en usant des différences de registre, mais avant tout se doit marquer par un dessin clair et continu de chaque voix mélodique, donnant à celle-ci de la ligne en quelque sorte, la menant « à bonne fin » comme dirait à peu près J.-S. Bach (2), la ponctuant à la manière dont un violoniste n'établit pas au hasard ses coups d'archet, et, si besoin est, la précipitant ou la ralentissant selon un délicat ondoisement de *rubati* mais qui ne trahit qu'à peine le tempo adopté (3). Une fois mesurées les larges valeurs de contraste entre les *piani* et les *forti*, équilibrés les divers plans de registration, le claveciniste n'a plus qu'à porter ses soins sur le détail purement plastique des mélodies (4). Il sait qu'il n'y a point chez Bach de passages plus particulièrement *chantants* que d'autres, qu'on n'y doit point accentuer arbitrairement certaines notes, en effacer d'autres, dépouillant ainsi, par désir maladroit d'expression, la mélodie des plus belles notes peut-être qu'elle contenait ; le clavecin, du reste, ne le permettrait pas : tout s'y trouverait également expressif ou inexpressif. Ainsi que Bach aimait à jouer la partie d'alto pour être au centre des instruments, il s'agit donc de se mettre à égale distance de toutes les voix, comme de toutes les notes — dont nulle ne sera plus accentuée, plus *pressée* qu'une autre —, au centre de la musique.

Et, lorsque Wanda Landowska exécute telle *Berceuse* de Couperin, devant cette marche diverse — sous les seules mains de la même interprète — de parties différemment timbrées, ayant comme des vies propres, d'autant plus indépendantes les unes des autres que chaque ornement s'y offre

(1) Wanda Landowska, *ibid.*

(2) Préface aux *Inventions* de 1723.

(3) « Le rythme que Bach adopte dans la première mesure se poursuit le plus souvent sans changement aucun à travers le morceau entier. Mais ce mouvement homogène, il l'exige souple et nuancé. Il ne décrète pas l'abolition de la mesure [...], mais il entend qu'en exécutant ses œuvres avec tout le respect dû à la mesure, on y apporte en même temps un fin *rubato*. » (Albert Schweitzer, *ibid.*, chap. XXXI).

(4) Il y a donc comme deux catégories de nuances à observer : les grandes nuances, les nuances objectives, en quelque sorte, qui doivent faire ressortir l'architecture du morceau, et les nuances plutôt subjectives, destinées à faire valoir le détail. Ces nuances de détail ne sont que relatives et se tiennent toujours dans les limites de la sonorité adoptée par le passage en question. [...] L'art des nuances, pour ce qui est de la musique de Bach, consiste donc d'abord à bien faire saillir le plan du morceau et, en même temps, à donner le relief le plus plastique au détail. » (Schweitzer, *ibid.*, ch. XXXIX).

avec une violence ou avec un fini particuliers ; devant cette attention multiple, devant cette *ubiquité* enfin de la pensée sonore, la musicienne nous semble, dans un éparpillement d'yeux, de bras, se muer en une idole hindoue.



Un détail scruté avec tant de soin, tant d'amour, n'autoriserait guère à soutenir que le jeu du claveciniste — et celui de Wanda Landowska — fût frojd, alors que la plus chaude lumière se peut ainsi répandre sur les moindres volutes de la polyphonie. Mais trop souvent l'idée de « chaleur d'exécution » exclut justement une lumière égale, étendue, pour ne désigner que l'absence de percée verticale, uniquement la course et la violence de ce bélier mélodique, ou plutôt monodique, en dehors de quoi le « tempérament » saurait mal se faire reconnaître à tous. Pareil ramassement convulsif de la polyphonie ne s'exerce qu'au prix de maintes notes brisées, perdues, — sauf en des cas, comme chez Beethoven, chez Schumann, où l'œuvre s'y prête, et parfois même exige que tout se résorbe presque en une pure clameur thématique et que du fracas harmonique ne se saisisse d'abord que la crête d'écume. Mais là où l'accompagnement ne se retire point à l'ombre de la mélodie, là où cet accompagnement est lui-même mélodie et appelle non le jeu ordinairement dissymétrique des deux mains, mais celui de deux véritables *mains droites*, — chacune ayant autant de *droits* que l'autre d'apparaître à la surface, — le tempérament de l'artiste, obligé de se diviser en quelque sorte, d'agir en toutes les voix de l'œuvre — celles-ci ne faisant pas forcément un bloc commun — peut n'être aussitôt perceptible pour qui l'effort de synthèse chez l'interprète n'existe qu'accompagné d'une réduction sommaire à l'unité, qu'avec une atténuation de la poussée qui s'exerce perpendiculairement à la marche comme horizontale de l'œuvre ou — suivant une expression déjà employée ici — qu'après un renoncement chez l'interprète à cette « *ubiquité active* » que Jacques Rivière notait comme le trait essentiel du *Sacre du printemps* (1). Or c'est uniquement par cette simultanéité de plusieurs marches horizontales

(1) *Nouvelle revue française* 1<sup>er</sup> novembre 1913.

dans le jeu de Wanda Landowska que les fugues du *Clavecin bien tempéré* cessent de rester sèchement abstraites, prennent chair au point de nous troubler de toute la sensualité sonore à quoi s'était sans doute complu Bach lui-même. Satisfaction physique autant qu'intellectuelle devant un mode de développement musical où il faut bien avouer qu'à l'origine il entre une défiance à l'égard de servitudes non purement sonores et du moindre retour anthropomorphique, un joyeux saisissement que donnent aussi tels acrobates, tels végétaux ou telles machines susceptibles de vaquer, en une obliquité multiple et librement inhumaine, à des besognes diverses et contradictoires.

Mais plus généralement, serait-il exagéré de dire que si tout musicien écrit pour tel ou tel instrument concret, cet instrument ne sera pas seulement la carcasse et le mécanisme intérieur qui le composent, mais la façon même dont cet instrument était sollicité à l'époque, dont ce mécanisme était mû : de sorte qu'entre le piano d'un Mozart, celui d'un Schumann, d'un Debussy ou d'un Strawinsky, et à fortiori, entre le clavecin de Bach et le piano des Romantiques existeraient des différences presque comparables à celles qui s'offrent, en matière de sonorité, entre l'orgue et la guitare, en matière polyphonique, entre trois ou quatre archets et un orchestre entier ; que chaque style porterait en soi une forme particulière de « chaleur », appellerait chez l'interprète une sorte définie de sensibilité dans l'exécution ? Il y aurait donc presque autant de degrés d'expression, de chaleur que de différences individuelles de style : partout une même vie, mais qui, là, coulerait en un fleuve d'une puissance sereine ou torrentielle, ici, multiplierait les méandres ou se partagerait en bras nombreux et d'égal débit. Certes il ne s'agit pas de louer toute modération dans l'art d'interpréter : mais d'exclure la « chaleur » uniformément pareille de maintes exécutions, d'où les maîtres anciens sortent plus ébouillantés que vifs ; de fuir ce type si répandu de virtuose, qui, ignorant l'histoire de son art, trop inculte pour se soucier des textes qu'il joue et de leur époque, vit dès lors dans un vague métaphysique, et, ne cherchant que l'« expression », peu importe laquelle, entremêle les choses les plus disparates pourvu qu'elles aient l'air d'être « expressives ». Liszt écrit lui-même dans ses *Lettres d'un bachelier ès musique* : « ...je ne me faisais nul scrupule

d'en altérer le mouvement et les intentions ; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'*esprit* et de la *lettre*, car le respect le plus absolu pour les chef-d'œuvres des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d'une jeunesse encore voisine de l'enfance. A cette heure — continue Liszt, — je ne sais plus séparer une composition quelconque du temps où elle a été écrite, et la prétention d'orner ou de rajeunir les œuvres des écoles antérieurs me semble [...] absurde... » (1).

C'est contre un transfert du volapuk ou de l'espéranto dans le langage musical que Wanda Landowska a le plus tenté de réagir, — et surtout par ses exécutions, au piano, de Mozart. Car, si difficile qu'ait été de faire accepter le clavecin au concert, combien plus malaisé fut de rendre admissible que sur le grand piano moderne de nos concerts l'on usât du jeu ancien de piano-forte : il semblait qu'en négligeant les effets amples et tourmentés du piano romantique, Wanda Landowska se montrait impuissante à dominer cet instrument et restait à la surface d'œuvres que chacun avait accoutumé de voir foudroyer. Or Nietzsche, à propos justement de Mozart et de ses interprètes, fut l'un des premiers à s'élever contre ce jeu passe-partout et d'une toujours égale fureur : « Les exécutants d'aujourd'hui croient-ils donc vraiment que c'est le commandement suprême de leur art de donner à chaque morceau autant de *haut-relief* que possible et de lui faire parler à tout prix un langage dramatique ? Appliqué, par exemple, à Mozart, n'est-ce pas là un véritable péché contre l'esprit, l'esprit serein, ensoleillé, tendre et léger de Mozart, dont le sérieux est un sérieux bienveillant et non point un sérieux terrible, dont les images ne veulent pas sauter hors de leur cadre pour épouvanter et mettre en fuite celui qui les contemple ? Ou bien vous imaginez-vous que la musique de Mozart s'identifie à la musique du « Festin de Pierre ? »

(1) Lettre du 12 février 1837 (éd. Chantavoine).

Et non seulement la musique de Mozart, mais toute espèce de musique ? » (1).

Si le comique d'une nation est souvent de caractère intraduisible, le sens du *faste* reste difficilement communicable d'un siècle à un autre. Toute époque aurait son *faste* propre, et qui nuirait à la compréhension du précédent. Mozart et les maîtres allemands ou français du XVIII<sup>e</sup> siècle possédèrent de la grandeur de ce monde et de l'ordonnance des lieux où ils vécurent une notion qui nous peut échapper : or le sentiment de leur musique demeure fonction de ces espaces réels ou imaginaires que nous disproportionnons ou assombrissons en vain, faute de découvrir en eux le juste élément d'ampleur, la part soudaine de fantaisie, d'infini. Ce drame et cette fièvre, que nous trouvons en Beethoven ou en Schumann, il suffit que nous en enveloppions les maîtres anciens pour que tout y dégénère en mélodrame ; de même, cette grandeur démesurée de l'espace romantique si nous la transposons ailleurs, ne produira plus qu'un effet d'artificiel agrandissement. Il n'est peut-être de grandeur et de sérieux que toujours relatifs ; chaque style a les siens, qui ne conviendront plus à l'art voisin ; tout ensemble de procédés, pourvu qu'on en discerne la justesse, qu'on en revive la logique, toute intention poétique pleinement atteinte délivre des qualités de perfection et de grandeur qu'il importe peu de comparer par la suite entre elles ; et ainsi de ce sentiment du *faste* qu'eut en propre la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et que le clavecin ou que le piano limité aux effets d'autrefois traduit sans défaut.

Lente somptuosité des cadences que Wanda Landowska réalise pour tel *Concerto* de Haydn en *ré* ; sommeil aérien, paradisiaque en le *largo* du *Concerto* du Couronnement ; traînées d'ombre sur le cours de l'andante d'un *Concerto* en *mi bémol* de Mozart ; tous ces adagios en mode mineur — qu'ils soient de Bach, de Couperin, de Haydn, de Mozart — où dès les premières notes « la musique accroche ses tentures tout autour de la salle » et « déploie au milieu des flambeaux, des cristaux et des femmes parées, la noire majesté du paysage » (2) mineur ; mélancolie foncière de tant de pièces

(1) *Le Voyageur et son ombre*, aph. 165 (trad. Desrousseaux).

(2) Barrès, *la Musique de perdition* (Revue hebdomadaire, 14 mai 1921, et in : *le Mystère, en pleine lumière*).

de Couperin où nous ne devons supposer pas plus de facile naïveté « que dans les contes de Voltaire » (1) ; tout ce que Wanda Landowska nous dévoile aussi de magnifique sauvagerie dans la deuxième *Passacaille* de C. F. Fischer ; de pesante fermeté, et dont ne saurions dire si elle est plus physique que morale, au départ de maintes œuvres de J. S. Bach, arrachant ainsi à Wanda Landowska cette remarque que la plus persistante qualité de la musique allemande réside toute dans ces paroles du cantique luthérien : « *Ein' feste Burg ist unser Gott !* » ; par opposition, les douces ondées, les jeux rapides de lumière, la vivacité joyeuse d'invention, l'étourdissement des rythmes, le tourbillonnement des foules ou des atomes, l'esprit moqueur et caricatural, toute la folie de l'*opéra buffa* chez les Italiens comme chez les Français, leur clair sentiment de la nature où l'amusement de l'imitation sonore se couronne d'un sens plus psychologique du paysage, — à tel point que dans semblable nature, qui par ce don malicieux de vie chez Wanda Landowska paraît danser sous nos regards, les cascades de Dandrieu, les vergers et les ondes de Couperin prennent figure humaine. Art profond du *menu* ; tableaux qu'il ne faut pas tant rapprocher de ceux d'un Watteau que de ceux d'un Ver Meer de Delft, d'un Peter de Hooch, d'un Metzou ou d'un Chardin à la précision reluisante des détails, à leur réalisme domestique et paisible ; petits mondes sonores sur la paroi bombée desquels le plan de vastes espaces s'est réfléchi. De courtes dimensions aussi, mais d'une grandeur en quelque sorte plus immédiatement évidente, plus pressante, tels autres instants de l'œuvre de Bach, de Haendel, de Vivaldi, de Rameau décèleront, par la grave solennité de l'allure et par la hardiesse presque vertigineuse des dissonances (2), une recherche de la couleur, de la somptuosité décorative qui évoque Véronèse.

De toute part Wanda Landowska montrera que l'absence des procédés et des dimensions que nous avons accoutumé de saisir permet souvent de mieux retrouver ce qui fut à l'origine de ces procédés et de ces dimensions,

(1) Landowska, *Musique ancienne*, p. 21. « On considérait au dix-huitième siècle Couperin comme un compositeur profond » (*Ibid*). De même Tessier note qu'« une sorte de mélancolie involontaire s'accuse un peu partout, jusque dans les sujets qui la réclament le moins ». (*Couperin*, Laurens, 1926, p. 80).

(2) Par exemple, telle sarabande de Rameau.

ce qui les précéda et leur survit : principes immuables de directe émotion et de chant, qui peuvent se perdre par excès comme par défaut, mais se retrouveront ailleurs, tout aussi vifs, dans une école opposée. Et ainsi, lorsque Wanda Landowska, imitant par là les joueurs des premiers piano-forte à l'époque de Haydn et de Mozart, transporte sur le piano moderne la technique spéciale du toucher de clavecin, prend « la force accumulée dans les bras » et la chasse « jusque dans les bouts des doigts pour en faire des petits marteaux » (1), ces coups de fins marteaux ont beau se détacher — à l'inverse de ce que chercherait un pianiste romantique dans un même concerto de Mozart, — ils n'en tracent pas moins la ligne la plus continue, la plus idéale de mélodie italienne, de *bel canto*, et, par autant de petits coups sur le clavier, marquent autant de traits sur notre cœur. Expression, profondeur : désirs et chimères éternels, que la musique n'a su réaliser que par la contradiction même, à travers les temps, parfois en un seul objet, de ses moyens techniques.



Mais c'est grâce à une vie gouvernée par le souci de s'abandonner jamais à aucune concession, dont l'art souffrirait, que Wanda Landowska s'offre d'abord en exemple. Sur aucun programme de ses concerts ne se lira le titre d'une œuvre dont le succès assuré l'emporte sur la valeur réelle, ou dont la valeur, si grande soit-elle, importe moins que la vogue dont jouisse cette œuvre ; nul équivalent de ces funestes récitals Chopin, ou festivals Schumann-Franck, Beethoven-Wagner, et par quoi de grands noms aident au ravage d'une démagogie dont nous ne savons si la musique entière n'en sera pas le prix ; nulle concession non plus en la facilité d'effets incompatibles avec le style d'une époque, en l'anachronisme d'un jeu désormais trop peu irrésistible : « ... c'est précisément au bruit des applaudissements — écrivait Liszt — que j'ai pu tristement me convaincre que c'était à un hasard inexplicable de la *mode*, à l'autorité d'un grand nom, à une certaine énergie

(1) Wanda Landowska, *Le Clavecin chez Bach*.

d'exécution, bien plus qu'au sentiment du vrai et du beau, qu'était dus la plupart des succès » (1). Toute une morale de l'interprète, proche de cette morale nietzschéenne de l'intelligence, naît d'une pareille probité technique et esthétique, nous faisant songer à l'apostolat d'un Flaubert et d'un Mallarmé, ainsi qu'au mot d'une grande cantatrice russe : « prostituer mon art ? mais je préférerais me prostituer moi-même ». Une vie d'ailleurs admirablement équilibrée dans l'action, — tel est le spectacle que nous donne Wanda Landowska : en ce sens que la générosité s'y peut confondre avec la volonté calculatrice, du fait que la gloire personnelle de cette artiste, sa vie et l'œuvre qui surpasse cette vie ont pu, par un singulier bonheur, s'identifier pleinement — de même que la forme physique de ses mains répondait par avance au jeu de clavecin auquel elles se devaient livrer. Tout ce qui dans la gloire de Wanda Landowska demeure redevable aussi d'un sens pratique, d'un art habile des affaires, d'un *ordre* ennemi de ce qui serait convertible en désorganisation, contribue matériellement à l'exercice d'une œuvre dont nous ne trouvons point de plus pertinente à l'heure actuelle. Œuvre de rééducation, de culture, — et dont l'un des prolongements sera ce « séminaire » d'études pratiques de musique ancienne, aujourd'hui fondé à Saint-Leu-la-Forêt.

Car le danger d'une époque comme la nôtre, directe héritière de celles qui l'ont précédée, tient en la situation presque anormale de l'interprète vis-à-vis d'une musique qu'il peut en effet interpréter, mais en ignorant le mécanisme (1). Au XVIII<sup>e</sup> siècle l'exécutant, par l'obligation de collaborer pratiquement à l'œuvre *inachevée* de l'auteur — et en dehors même de cet effort métaphysique de re-création auquel se doit livrer tout interprète —, se trouvait sur un plan voisin de celui du créateur. Aujourd'hui le pianiste devient le juste égal de ce ministre sans portefeuille qu'est presque notre virtuose silencieux de la baguette, dominant un orchestre sans en faire, comme autrefois, partie intégrante. Le rôle dévolu à l'interprète romantique ou moderne s'est — quoi qu'on en pense — *rétréci* ; d'où le besoin en lui, coûte que coûte, d'exprimer sa personnalité, même au détriment de celle de son

(1) *Ibid.*, 16 juillet 1837.

(2) Sauf pour le jazz, où nous croyons voir une école — si basse soit-elle — d'improvisation.

auteur, en risquant d'interposer entre cette dernière et nous ses préjugés de musicien ignare, son manque de culture générale et toute une sentimentalité fade de midinette. L'exécutant moderne vit dans une marge imprécise de la composition ; tout lui a été retiré, sauf le droit d'être noblement modeste et grand, — et nous ne saurions nier ici la beauté de son rôle d'autant plus gratuit.

Or c'est la fonction ancienne de *maître de musique* que l'on retrouve chez Wanda Landowska et qu'elle veut restituer à tout musicien qui jouerait les œuvres pré-classiques. Le claveciniste, par le caractère d'*universalité* propre à son instrument et que ne possèdera plus le piano, était appelé à réaliser la basse continue dans l'orchestre (comme vis-à-vis de tout ensemble d'instruments), à y exercer une besogne de remplissage harmonique et de direction concrète, sans oublier le soin d'improviser des cadences et parfois même des variations, des *diminutions*, ainsi que de faire fuser la délicate pyrotechnie des ornements ; bref toutes choses qui exigent et approfondissent une expérience intime de l'harmonie et de la rythmique. Combien essentiel cela nous apparaît lorsque Wanda Landowska, en ses cours d'interprétation, dénude l'ossature rythmo-harmonique d'un prélude de Bach, extrait la chaleur enfermée en une harmonie pourtant sous-entendue.

A certains instants même ce cours se prolonge en un cours réel de composition, tant est aisée la manière dont Wanda Landowska respire la musique de Bach, de Mozart ou de leurs contemporains, rapprochant tel trait d'une œuvre de tel autre trait d'une pièce souvent lointaine, décelant toutes les intentions créatrices que nous devrions saisir et par quoi l'auteur ancien s'est plu au jeu d'allusions (tel un tableau cubiste à l'égard de la réalité) et a voulu que son œuvre et lui-même ne soient plus seuls, mais se réfèrent à d'autres œuvres, à d'autres genres, à d'autres musiciens : *Concerto dans le goût italien* de Bach, minutieux modèle-réduit du *concerto grosso* type ; *Fantaisie chromatique*, synthèse de la littérature de luth, de l'esprit du récitatif et du chromatisme tragique ; sicilienne ou fantaisie de Mozart, polonaise de Friedemann Bach... dont les origines se retrouvent bien ailleurs. Derrière un tel enseignement, nulle crainte de dogmatisme ; seul, le sens

retrouvé d'une fantaisie, d'une souplesse qui furent celles d'une époque ancienne : Wanda Landowska ne prétend point imposer ses procédés personnels de registration, sachant bien que pour une même pièce, il en existe plusieurs très différents, — pas plus qu'elle ne désire voir les cadences qu'elle a improvisées devenir des leçons apprises ; elle demande à ses élèves qu'ils acquièrent un état d'esprit qui soit pour eux un affranchissement artistique, qu'ils puissent créer spontanément avec la liberté que donne cette connaissance, ce *gai savoir*.

Combien stérile serait du reste le parti-pris non de s'inspirer, mais d'imiter ce qui ne se peut détacher de l'être entier ! Cette interprétation toute d'intelligence et de sensualité mêlées, ne se conçoit point en dehors de l'esprit raisonneur et pratique, de l'imagination orientale qui se sont ainsi rencontrées en un seul corps. Ce sens de l'action dont nous parlions, les instants où, toute douceur, toute caresse tombée, Wanda Landowska montre la torche enflammée qu'elle peut être dans la vie ; cette diablerie presque et dont elle n'est pas toujours consciente — telle l'apparition hoffmannesque, dans la pièce de Rameau, d'une *troisième main*, fantomatique, surgie d'en dessous un système de lignes pourtant si arrêtées, si construites, si logiquement déduites ; « sa physionomie de dormeuse éveillée » et ses charmes de « sirène » que déjà Maurras voyait alterner chez Georges Sand ; ces moments de vertige qui font d'elle la bacchante de la musique ancienne, où, dans l'intimité de son studio, nous voyions un visage aux pommettes saillantes, amaigri, tout l'être qui se décharnait, ni beau, ni laid, sans âge, d'une force physique comme empruntée aux éléments, aussi irresponsable qu'eux, pétrissant un clavecin gigantesque comme un orgue ; tout cela, inimitable, et qui donne à croire que la musique ne serait pas plus dans les concerts que sur tous les rayons de bibliothèque, mais qu'elle serait faite de ces rares moments où elle se confond avec l'ivresse et avec les larmes.

André SCHAEFFNER.

Juillet 23 - Mai 27.



Your right to access and to use the RIPM Retrospective Index, RIPM Online Archive and RIPM e-Library is subject to your acceptance of RIPM's Terms and Conditions of Use. Available at [www.ripm.org/termsandconditions](http://www.ripm.org/termsandconditions), these state, in part, that (i) you agree not to download a complete issue of a journal, multiple copies of any article(s) or a substantial portion of any journal; and (ii) you understand that the use of content in the RIPM Retrospective Index, RIPM Online Archive and RIPM e-Library for commercial purposes is strictly forbidden.