

## **La Toccata BWV 912 de Bach par Yvonne Lefébure**

### **Défense et illustration d'un héritage.**

En tant qu'auteur de ce texte, je me situe dans la boucle récursive CPEA[1] à la place d'un auditeur (A) que je suis, né il y a trois quarts de siècle, formé à la musique par l'étude du piano et de l'écriture, l'écoute de l'enregistrement sonore ainsi que des études d'historien de la musique. C'est le dernier point qui m'impose de commencer par un bilan historique et analytique, avant de m'aventurer dans le champ esthétique de l'émotion.

#### **I. La toccata jusqu'à Bach**

Le mot vient de *toccare*, désignant un prélude sur l'instrument, un essai de le toucher, marqué à la fois par l'improvisation et la virtuosité. Frescobaldi, reste guidé par l'improvisation, mais avec d'importants épisodes de contrepoint. Via Froberger et Pachelbel (tous ces musiciens connus de Bach), le plus marquant semble Buxtehude (on se souvient du voyage de Bach en 1705 pour aller

l'entendre et de son séjour prolongé à Lübeck).

En écoutant, avec partition, plusieurs des Préludes et fugues de Buxtehude, je suis frappé par la très grande variété du genre (toccata et préludes semblent interchangeables chez lui). Toutefois, l'improvisation et la variabilité des séquences, si elles restent communes à ces diverses pièces, montrent aussi souvent une recherche d'unité motivique dans les épisodes fugués du même morceau.

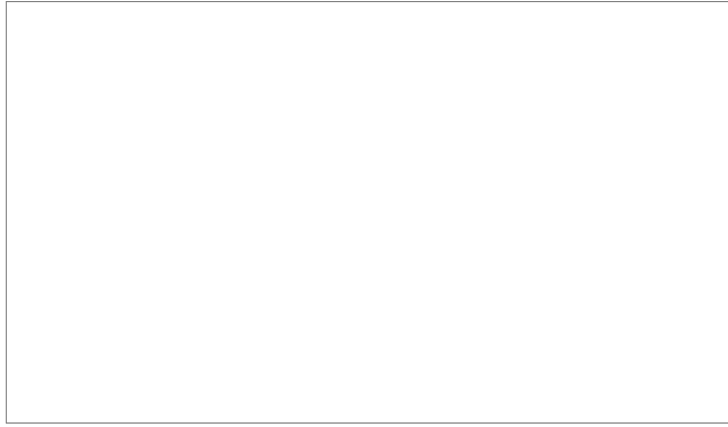
Ceci me paraît conduire directement aux Toccatas de Bach (que ce soit clavecin ou orgue) et spécialement à BWV 912. Ainsi que les six autres (BWV 910, 911, 913-916), elle paraît remonter aux premières années du XVIIIe siècle – au plus tard 1720 – à Weimar ou à Köthen.

## **II. Questions de structure et dramaturgie dans BWV 912**

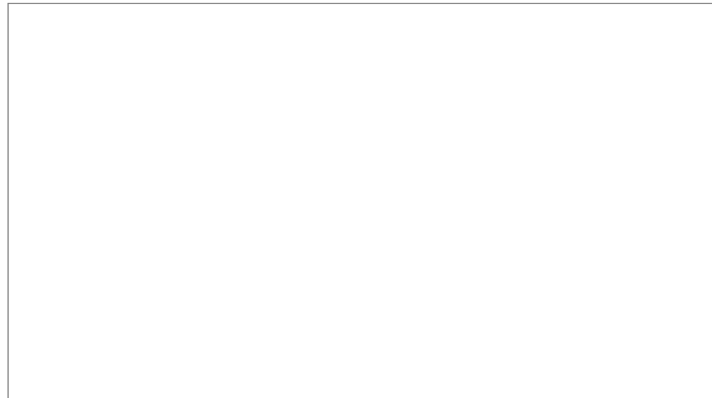
### A. Structure générale

On peut fixer un schéma relativement simple du morceau, à la seule fin de s'entendre ensuite sur son architecture générale, toujours fondamentale chez Bach :

1. M 1-10 : Prélude (improvisation et virtuosité) sur pédale sous-entendue (de type Buxtehude)

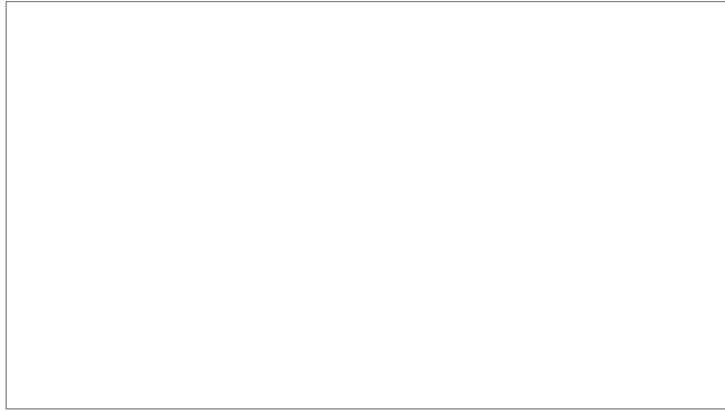


2. M 10-67 : Concerto italien (alternance type de tutti monothématiques et soli plus variés)

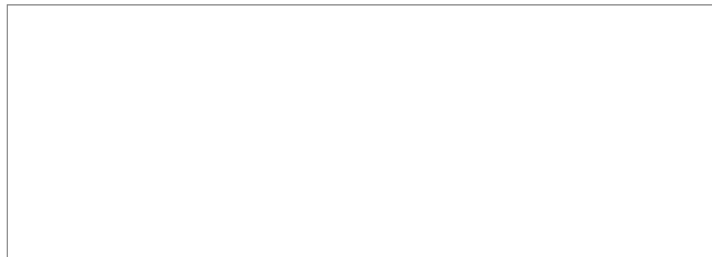


3. M 68-127 Adagio tripartite, soit deux épisodes encadrant un fugato en fa dièse mineur :

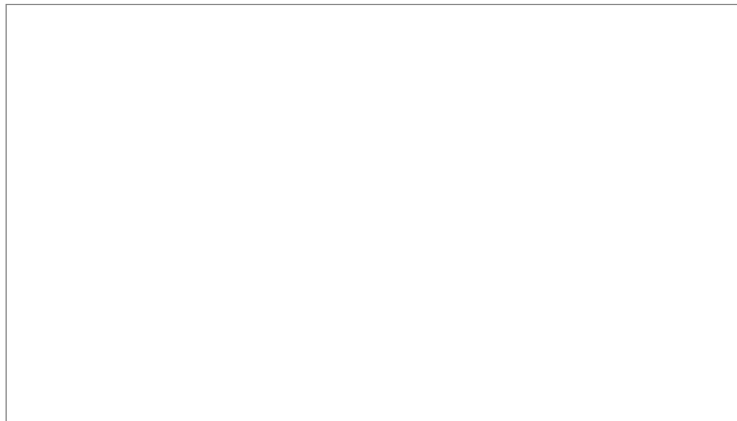
a) arioso-récit + virtuosité (m 68-80)



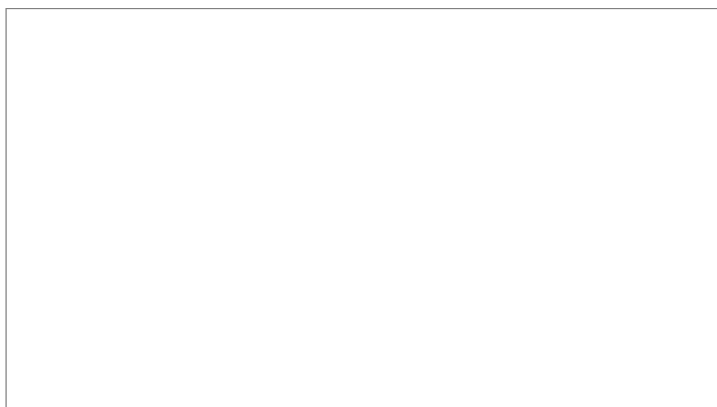
b) fugato (m 80-191)



c) arioso-récit + virtuosité (m 111-127)



4. M 127-277 : Fugue à 6/16 (mesure insolite, pas d'autre exemple à ma connaissance dans le clavier de Bach), type Gigue, 3 vx.



On a donc affaire à une structure typiquement quadripartite, constituant une architecture générale qui englobe différents « genres » usuels du temps :

- Prélude libre (français et italien, mais naturalisé allemand par prédécesseurs de Bach)
- Concerto italien
- Récitatif-arioso simili vocal (paraît plus spécifiquement allemand, encore que peu développé chez Buxtehude)
- Fugato et fugue, (même si présents dans écriture française et italienne, beaucoup plus rigoureux chez Buxtehude, et surtout évidemment Bach)

Bilan : mélange de « genres » et de styles, organisés librement dans une architecture globale beaucoup plus prononcée chez Bach qu'auparavant. Le « style français » finalement le moins présent dans BWV 912, autrement que filtré par l'italien et l'allemand.

### B. Dramaturgie

En face de la diversité des styles et genres, il y a également présence d'éléments unificateurs, ce qui structure un discours dramatique fait de jeu entre contraste et unité.

Les motifs unificateurs sont tous exposés dans partie 1 (prélude) :

- gammes (m 1) qui se retrouvent dans 3a et 3c.
- broderie d'accord (m1), rappelées dans 3a (m 78-79), 3b (m 100 = divertissement) et dans 3c (m 111).
- trille-tremolo (m 8), id dans 3a (69 et 78) et 3c (114).

Toutes ces figures, sont typiquement buxtehudiennes (surtout la dernière, peu fréquente dans le clavier de Bach).

Ces rappels unitaires fonctionnent uniquement dans les parties « libres » (1, 3a et 3c) comme un contrepois au style improvisé.

Les parties 2, 4 et 3b, elles, relevant de « formes unitaires ».

Il y a donc dans l'agencement et la succession des parties un jeu permanent d'alternance entre l'unitaire et l'improvisation stylisée.

### **III. Vocation instrumentale**

BWV 912 est plus proche que les six autres Toccatas « pour clavecin » de l'orgue de Buxtehude et de celui de Bach (*Toccatà et fugue en ré mineur* BWV 565, *Toccatà, adagio et fugue en ut majeur* BWV 564). Néanmoins, il semble difficile d'imaginer à l'orgue la fugue finale de BWV 912.

L'oeuvre, ainsi que les autres Toccatas pour « clavecin », relèverait donc des « musiques de chambre », probablement destinées au concert privé, ce que confirme à la fois la non édition par Bach, l'absence d'autographes et, en revanche, les nombreuses copies de disciples de Bach.

Dans ces conditions, peut-on défendre une exclusivité du clavecin comme medium d'interprétation ?

Pas davantage que pour les nombreuses transcriptions d'autres et de lui-même effectuées par Bach (voir en particulier les 17 transcriptions « pour clavecin » qu'il a réalisées de Concertos de compositeurs italiens et autres, de même pour les transcriptions à l'orgue de Concertos de Vivaldi). Mais ces travaux qui semblent plus de l'ordre de la réduction s'accompagnent aussi de remaniements qui vont au contraire vers l'agrandissement à de plus vastes moyens sonores : par exemple le Prélude de la *Partita BWV 1006*, pour violon seul, transformé en Sinfonia d'ouverture de la *Cantate BWV 29* avec orgue concertant ; le *Concerto en la mineur BWV 1044*, pour flûte, violon et clavecin, cordes et continuo, réélaboré à partir d'un Prélude et fugue pour clavecin BWV 894 et d'un mouvement de Sonate pour orgue BWV 527.

D'autre part, on ne trouve rien de spécifiquement « clavecin » dans l'écriture de BWV 912 (de type Couperin ou dans une moindre mesure Scarlatti).

Cette argumentation montre que je me distingue de la position de Sylvie Lannes, fondée sur la question de « l'éthique instrumentale » du clavecin et des « affetti ».

Ainsi les parties 2, 3b et 4 relèveraient plutôt d'une question de registration (concerto de 2 ; mais aussi les passages modulants et divertissements dans les deux parties fuguées, 3b et 4). On pourrait a fortiori dire la même chose des « parties libres », surtout en ce qui concerne le simili récitatif, évidemment d'origine vocale accompagnée.

Mais ce n'est pas de ma part une contestation systématique de l'interprétation de la *Tocatta* au clavecin et de ce qui pourrait en découler, plutôt une orientation qui me mènerait vers mon choix d'une interprétation au piano.

#### **IV. Défense d'un « héritage interprétatif »**

L'étude des traités et de l'organologie est devenue dans le dernier tiers du XXe siècle une sorte de loi. Mais une telle donnée historico-scientifique peut-elle à bon droit être érigée en loi ? Si elle fournit beaucoup d'éléments incontestables pour une reconstitution de la pratique et de l'écoute, elle en laisse inévitablement dans

l'ombre bien d'autres, indéchiffrables, qui vont des divergences des traités eux-mêmes selon leurs auteurs et la tradition locale qui les a vus naître (française, allemande, italienne), aux questions d'organologie (diversité des clavecins, jusqu'au clavecin pédalier invoqué par le disque de Yves Rechsteiner), sans compter les conditions sociologiques entourant la composition et l'exécution de pièces comme la *Toccatà* BWV 912.

D'autre part, si l'on ne saurait croire aujourd'hui encore à une éclipse totale de Bach, dès le milieu du XVIIIe siècle et au début du XIXe, il demeure que sa musique (comme d'ailleurs le clavecin) est restée quasiment lettre morte jusqu'à sa résurrection, par étapes plus ou moins importantes dans leur retentissement ; en se limitant à quelques repères essentiels :

Mozart : Fugues transcrites pour trio ou quatuor à cordes, K 404a et K 405 (1782).

Beethoven : connaissance du *Clavier bien tempéré*, attestée par Czerny et Liszt.

Mendelssohn : exécution en 1829 de la *Passion selon Saint Matthieu* (via Zelter et une tradition berlinoise non éteinte depuis la mort de Bach).

1850 : début de publication de la *Bach Gesellschaft*.

Schumann : ajout d'une partie de piano aux oeuvres pour violon seul (1853).

Gounod : *Méditation sur le 1<sup>er</sup> prélude de S. Bach* (1853).

Liszt : oeuvres d'orgue transcrites au piano (publication en 1860).

Brahms : deux *Études* et *Chaconne pour la main gauche seule*, à partir des oeuvres pour violon seul (publication en 1879).

Busoni : oeuvres d'orgue transcrites au piano (publication en 1920).

Rachmaninov : oeuvres pour violon seul transcrites au piano (1933).

(Les deux derniers exemples donnant même lieu à des enregistrements par les transpositeurs eux-mêmes)

Il y a donc là autant d'*interprétations* de Bach dont la trace nous est au moins connue par les facteurs C et P de la chaîne CPEA. Ces traces dénotent un

caractère souvent différent : fidélité « désirée » de Liszt et Brahms, adaptation au goût de l'époque chez Mendelssohn et Gounod, déploiement pianistique « flamboyant » de Busoni et Rachmaninov. On ne peut imaginer des pôles E et A de la boucle récurrente, qui resteraient amnésiques de ces traces. La prétendue « virginité » des tenants du « nouveau baroque », depuis les années 1960, ne saurait être qu'un leurre, bien qu'on imagine mal des interprètes ne pas sursauter aujourd'hui à la phrase de Roland-Manuel : « S'il nous était donné d'assister à une tragédie lyrique de Lully telle qu'elle était représentée à l'époque, nous prendrions vraisemblablement la fuite[2] ».

Comme je l'ai montré auparavant il existe déjà des variables au niveau C et P. Les pôles E et A, qu'ils soient plus ou moins héritiers du temps, *écoulé* et *entendu*, depuis Bach (sommairement étiquetés « romantiques » ou « baroqueux », bien que ces termes aient été plus ou moins galvaudés abusivement depuis des dizaines d'années), ne peuvent s'exprimer que dans une marge de variabilité aussi vaste que difficile à délimiter précisément.

En résumé : on ne peut ni oublier les informations de la musicologie, ni rejeter de notre mémoire auditive, par un redoutable phénomène d'acculturation, les traditions diverses initiées par l'interprétation de Bach depuis le XIXe siècle.

En ce sens, celle de **Wanda Landowska**, enregistrée en 1936, informée qu'elle était d'un nombre impressionnant de connaissances musicologiques sur le « baroque » bien avant tout le monde, d'abord pianiste[3], initiatrice du clavecin Pleyel devant encore beaucoup à la facture du piano, constitue un amalgame d'héritages probablement parmi les plus riches et les plus complexes qu'il nous soit donné d'entendre en 2006. L'importance accordée par elle aux notions de liberté par rapport au texte noté, de registration et de toucher, ouvre, dans son enregistrement de 1936, des perspectives que les clavecinistes qui ont enregistré par la suite BWV 912 me semblent restreindre considérablement.

C'est la raison pour laquelle je fais le choix d'une interprétation au piano, tout en reconnaissant les qualités d'invention et de dynamique exceptionnelles de Wanda Landowska.

J'écarterai **Glenn Gould**, dont la sonorité générale percutante me paraît limiter les ressources du piano et générer souvent une sorte d'ânonnement à la Czerny (partie 3b), contrastant avec nombre de maniérismes (élargissement du tempo ou de la nuance, ornementation pittoresque mais à la fois surabondante et d'un genre technicolor) ne pouvant obéir à aucune logique que celles, successives, d'un esprit bizarre surtout préoccupé de surprendre.

De même et pour des raisons inverses, **Marcelle Meyer** limitant son piano (dont la prise de son est excessivement mate) à une sorte d'idéal clavecinistique, répudiant toute ornementation, arpègement d'accords et libertés de tempo dans les récitatifs. Ne couronnant une exécution si sage que par une fugue (partie 4) assez monotone dans son parti pris de gigue alerte (ce que contredit l'écriture instrumentale dense et contrastée dans les textures du morceau).

Tout au contraire, **Wilhelm Kempff** joue d'un piano riche en couleur et souvent inspiré par l'orgue, qu'il pratiquait. L'ensemble est d'une architecture parfaitement maîtrisée dans l'alternance des genres, mais marqué par une vision de Bach assez rigoureuse, celle des années 1950, au point que liberté improvisatrice, ornementation et conduite des épisodes fugués obéissent à une dignité austère qui n'est peut-être pas la caractéristique dominante de cette *Toccata*.

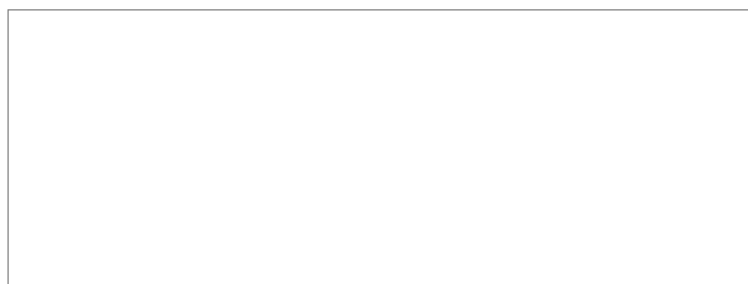
Malgré une technique pianistique brillante et un jeu polyphonique très clair, **Lise de La Salle** reste très scolaire. L'essentiel de l'expression venant de continuels crescendos et decrescendos (sur une seule ou deux mesures) qui morcellent la structure de la phrase un peu toujours de la même manière, plus qu'elle ne la différencie d'avec ce qui précède et ce qui suit (parties 2, 3b et 4). Cette sorte de maniérisme expressif me paraît relever d'une connaissance superficielle du « phrasé baroque », auquel se surimprime ce que l'on rencontre souvent chez les interprètes actuels des musiques antérieures au XIXe siècle, une sorte de pathos « vériste » des plus anachroniques.

## **V. Pourquoi Yvonne Lefébure.**

### 1. Principes stylistiques

Dès les premières notes du Prélude, j'entends un toucher pianistique totalement différent des autres versions. Ce qui me permet d'aborder une *question de timbre*, facteur qui nous a paru jusqu'ici insaisissable, s'agissant de la voix humaine. Je sais[4] qu'il n'y avait chez elle nul désir d'imiter un son de clavecin (comme on l'entend chez Gould ou Meyer). Elle préconisait et réalisait un toucher du piano, en abordant Bach, fondé sur une variété de *non legato*, accompagné d'une parfaite égalité d'attaque, donnant l'impression du *legato*. Je décèle là un acte interprétatif véritablement créateur : l'écoute du clavecin réel - qu'Yvonne Lefébure connaissait bien - libère une imagination qui tend à *recréer* une sonorité au lieu de simplement *imiter*. On a là l'invention d'un toucher du piano qui est bien de l'ordre du pouvoir créatif de l'interprète. Or cette règle du toucher ne se dément jamais de la première à la dernière mesure de la *Toccata*. Elle s'accompagne par surcroît d'un recours à la fois modéré et bref de la pédale forte.

Sur cette base de timbre, s'ajoute un premier élément fondamental : la clarté polyphonique. Il n'est que d'écouter les parties en écriture fuguée (3b et 4) pour se rendre compte que jamais une voix ne s'agglutine aux autres, cela par un jeu constant d'intensité différente accordée à chacune d'elles. Si l'on cherche un exemple frappant de cette volonté, on se référera aux accords cadentiels de main droite (m 76 et 79-80), qui sonnent comme trois parties différenciées[5].



Enfin, dans tout ce qui est ponctuation de récitatifs, par des accords ou une simple note de basse, l'usage soudain de la pédale forte relève cette fois de l'imagination d'une sonorité d'orgue recréée au piano. Il en va de même pour l'allongement dans la pédale des trilles-trémolos (m 8, m 69, m78).

Sur la question des ornements, l'attitude de l'interprète est non moins créatrice. Constatant que ce qui prolonge le son au clavecin risque au contraire de brouiller celui plus durable du piano, elle recommandait d'en faire le strict nécessaire à l'expression (selon le goût du temps de Bach), mais dès lors, sans pour autant généraliser, de toujours traiter l'ornement dans une nuance plus *piano* que les notes réelles, ce qui ne veut pas dire au détriment de l'*articulation* (au sens « parlé » du terme, non au sens pianistique). Là aussi, chacun des ornements exécutés dans la *Toccatà*, confirme cette volonté de trouver au piano la « transposition » d'une esthétique qui lui est antérieure.

## 2. Dramaturgie du discours et architecture du morceau.

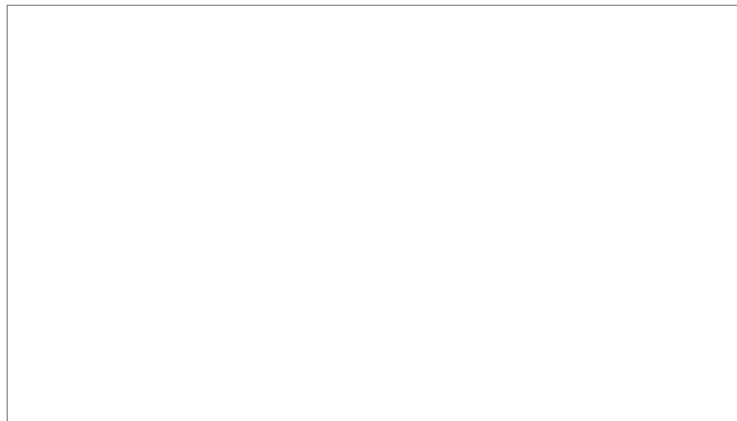
Sur la base de tels principes instrumentaux, l'interprète peut élaborer une dramaturgie des différentes sections de la *Toccatà* qui reste constamment fidèle aux genres musicaux convoqués par Bach.

Le concerto (2) se déploie entre un *ripieno* aussi « imaginaire » que le *solo*. On ne pense pas plus à tel ou tel instrument ou groupe d'instruments que dans le cas voulu par Bach de son *Concerto italien (Italienisches Konzert BWV 971)*. Seuls les différents registres du piano (sollicités parfois avec des nuances différentes) donnent l'illusion de timbres différents. Mais la dynamique concertante demeure toujours gouvernée par un *staccato* typé pour les tutti, opposé au *non legato* des soli. L'intrigue repose ainsi sur un effet de couleurs, effet kaléidoscopique (selon la tonalité, le registre, voire la combinaison d'éléments motiviques du *ripieno* avec les épisodes de soliste). À la différence de ce qu'on entendra dans les deux parties fuguées sur lesquelles je reviendrai plus loin.

Dans les parties 3a et 3c, se révèle un choix tout aussi réfléchi. Les épisodes « arioso » sont traités comme les plus beaux exemples de récitatifs dans les Cantates ou les Passions de Bach. Le toucher, le temps donné à la valeur de note ou de silence, le substrat harmonique de la mélodie, recréent l'expression d'une

voix humaine, ponctuée par un *continuo* sobre et inventif à la fois (*arpeggiando* des m 74-75, accords non arpégés de m 76, déjà évoqués).

En revanche, les improvisations virtuoses (m 75-77 dans 3a et m 114-122 dans 3c) :



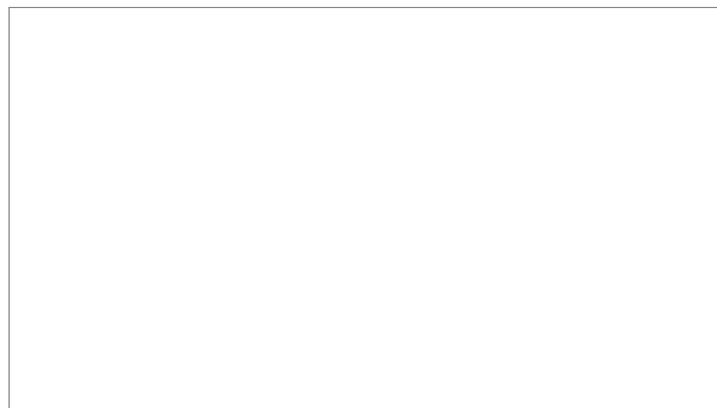
sculptent toujours les contours d'un *trait* dessiné, jamais conçu comme une simple fusée, mais de nouveau *articulé* selon une découpe harmonique. Chaque « passage », dans le sens ancien du terme, peut être ainsi abordé dans une nuance différente, comme si l'on tirait un nouveau jeu d'orgue[6].

Le traitement dramatique du fugato 3b oppose continuellement les entrées sur le sujet, où la seule clarté polyphonique assure la tension, et les épisodes libres (m 82-84 / 86-91 / 96-104 et 104-111) où les altérations, retards et modulations donnent lieu à des crescendos ou decrescendos. Les effets de registration obtenus par le seul toucher dans les mesures 99-103 :

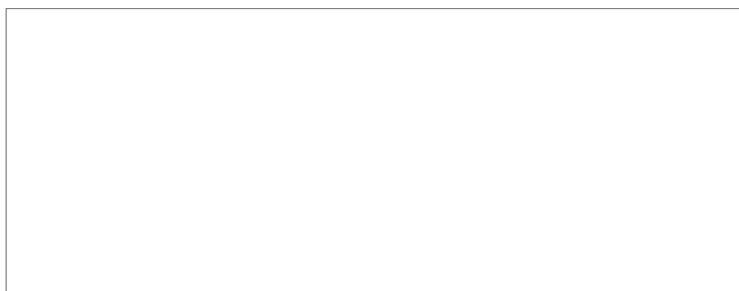


créent une sorte de vide suspensif avant la péroraison particulièrement dramatique et tendue du fugato. Là encore, l'équilibre entre l'unitaire et le contraste, à la base de l'oeuvre entière, conduit le sens d'une architecture.

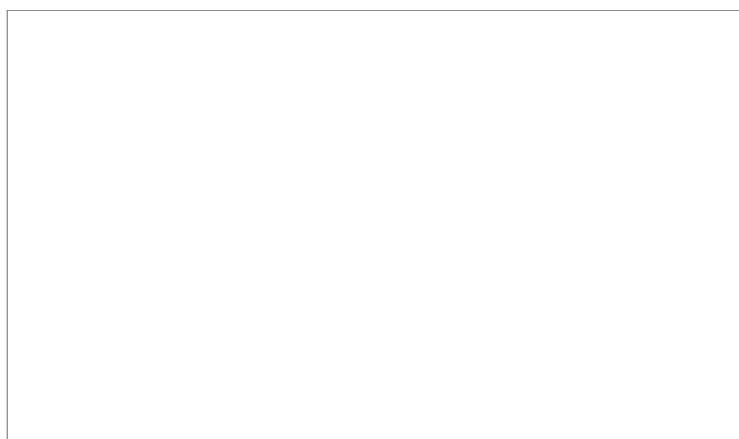
La fugue finale (4) peut prêter à d'infinies discussions qu'on pourrait résumer ainsi : Yvonne Lefébure joue ici plus du Schumann que du Bach. Et pourquoi pas. L'implacable permanence rythmique, comme élément dominant du discours, est commun aux deux auteurs. Mais aussi et surtout la texture obsessionnelle et du sujet et du contre-sujet, « enfermés » dans des répétitions de notes identiques, par demi-mesure, mesure ou groupe de deux mesures.



Enfin le choix de la mesure insolite à 6/16. Dès lors, il ne reste plus qu'à jouer d'un tempo, inaltérable autant que le phrasé, d'une tension de plus en plus forte du discours (y compris un éventuel *accelerando* m 228-240 :



qui ferait froncer le sourcil bien à tort dans une pareille coulée de lave), simplement marquée par d'imperceptibles reprises de souffle à des moments clés de l'évolution tonale (m 164, m 176). Que ceux-ci disparaissent ensuite accroît encore la tension, jusqu'à la frénésie de la dernière page. Mais, là encore, il faut noter que les doubles croches de la main gauche (élément fondateur de la fugue) priment nettement sur les arpèges de triples croches de la main droite, ce que l'on entend rarement chez les autres interprètes.



Cette chevauchée fantastique où Yvonne Lefébure fait un usage plus généreux de la pédale sans jamais se départir de son attaque *non legato* ferait parler d'anachronisme. Or le Schumann le plus halluciné vient directement de ce type d'écriture chez Bach. Autant par l'usage du contrepoint que par l'insistance monorythmique. Et peu de pages de Bach anticipent à ce point la « folie » schumanienne. Je ne m'égare pas ici dans le cliché de l'annonce prophétique de... et pas davantage dans l'anachronisme. Mais je souhaite mettre en lumière ce qu'aucun auditeur doté de mémoire aujourd'hui ne peut ressentir autrement que comme un synchronisme, transcendant la chronologie. Peut-être faut-il se situer assez haut par rapport à la contingence historique pour reconnaître à la fugue (et

l'étymologie est sur ce point assez parlante), surtout dans un tempo rapide, un pouvoir éternel d'accélération psychologique du temps des horloges. Que, dans les faits, Bach y ait conservé sa raison alors que Schumann finira par y perdre la sienne, relève dès lors du fait divers plus que d'un débat sérieux sur l'interprétation.

### **Conclusion**

Lors d'une discussion avec un claveciniste (qui a d'ailleurs enregistré aussi cette *Toccatà*), alors que je marquais mon désaccord avec certains de ses choix, à mon avis trop dictés par l'instrument ou les traités, voire une vision « française » de ces questions, je me suis vu reprocher « d'en être resté au Bach de mon enfance ». Loin de prendre la remarque comme condescendante envers mon grand âge, je revendique cette formule comme la reconnaissance de mon histoire personnelle de musicien, confronté à l'âge adulte avec le « virage baroque », qu'il a accueilli dès la première heure avec enthousiasme.

Oui, le piano m'est familier depuis l'enfance. Oui, la musique de Bach m'est familière depuis l'enfance. Ainsi que le clavecin de Wanda Landowska, si particulier et d'une telle inventivité par surcroît.

Je pense qu'un être humain n'est sensible à l'art que dans la mesure où il a su conserver assez de ses souvenirs émotifs d'enfant pour pouvoir les revivre à l'âge adulte puis au vieil âge, en les enrichissant d'expériences nouvelles qui n'effacent rien de ces traces premières.

J'ai montré que l'héritage de Bach n'avait cessé de *vivre* depuis deux siècles et demi et que nul *reniement de Pierre* n'avait terni sa grandeur.

Je suis reconnaissant au génie d'interprète d'Yvonne Lefébure de me faire vivre Bach dans la mouvance d'une boucle récursive, au lieu de le figer dans une

perspective historique plus ou moins postmoderne.

L'interprétation qui suscite mon émotion est peut-être fixée par un disque, mais elle est à ce point chargée d'histoire qu'elle ouvre sur un avenir de Bach que, comme tout musicien, j'espère éternellement nouveau et ancien à la fois.

---

[1] Voir l'Introduction du Dossier Berlioz.

[2] Communication personnelle à l'auteur.

[3] Ce qu'elle restera tout au long de sa carrière pour Haydn et Mozart, élève à ses débuts à Varsovie de Klecynski et Michalowski – eux-mêmes élèves de disciples de Chopin.

[4] Je vais m'exprimer ici en tant que **A** privilégié, ayant été le disciple et l'ami d'Yvonne Lefébure.

[5] « Un accord ne doit jamais sonner compact, chacune des notes qui le composent doit avoir sa sonorité propre », disait en substance Yvonne Lefébure.

[6] L'esprit de l'orgue de Buxtehude ou de Bach se révèle ainsi toujours à l'arrière-plan.