Gustav Leonhardt
and the
Little Red Harpsichord

Gustav Leonhardt
et
le petit clavecin rouge

years before. This referred to a sumptuously decorated red lacquer and chinoiserie harpsichord made by Martin Skowroneck and based on the seventeenth-century Parisian maker Vaudry. On the spur of the moment, he went up the stairs, opened the harpsichord and tuned with impressive care. There it stood, superb, tucked away in a corner of a small but opulent room. Knowing my special love for seventeenth-century French harpsichord music, Leonhardt played for me on this magical instrument for quite a long time: improvisation, snatches of Louis Couperin, Froberger, d'Anglebert.

This completely informal performance, free of all worldly cares and totally outside the public domain, unlocked the doors once and for all. It is how Bach played for his sons and pupils, it is how Frescobaldi played for Froberger, it is how Blancrocher played for Louis Couperin. The secret touch, the completely unique and relatively secret method of real virtuosity on the harpsichord, was revealed. It is the greatest gift one could imagine from a fellow harpsichord player. I return frequently to this memory, as Gustav Leonhardt, just yesterday, in the dim rays of late afternoon, played his "little red harpsichord".

Skip Sempé, 1995

From Paradizo's forthcoming publication of Skip Sempé's Essays on Music and Performance.

Photos: Marco Borggreve (cover) / Dieter Thomsen

Gustav Leonhardt et le petit clavecin rouge

Le secret des études avec Gustav Leonhardt était toujours la préparation. Quel auditeur pour la littérature de clavecin, surtout jouée par un jeune interprète ! Ce ne sont pas mes études avec Leonhardt qui m'ont formé à mon métier, mais l'indispensable préparation pour jouer le mieux possible semaine après semaine, et la possibilité d'observer le maître lui-même au travail. Bach, Scarlatti, Frescobaldi, Froberger, Byrd, Gibbons, Sweelinck, Morley, Farnaby, Tomkins, les Couperin, Forqueray, d'Anglebert, Marchand et Duphly devaient tous être représentés, mais toujours avec de nouvelles pièces – on ne jouait jamais rien deux fois.

J'ai rencontré Leonhardt pour la première fois, brièvement, en 1976, après un concert – le premier où je l'entendais jouer. Dans le programme entièrement consacré à Bach, il avait fait figurer ses propres transcriptions de deux des partitas pour violon seul. J'ai aussitôt été convaincu qu'il avait les réponses à bon nombre de mes questions. J'ai ensuite joué pour lui lors d'une série de master-classes aux États-Unis en 1979, et été accepté comme élève à Amsterdam.

Entre-temps, je continuais à travailler mon instrument, à faire mes recherches sur les principes d'exécution, à lire, à m'intéresser à la

facture des clavecins historiques et d'autres instruments, à me bâtir une bibliothèque, à visiter des collections d'instruments pour jouer sur des clavecins originaux aux États-Unis et en Europe, et je me demandais quel genre de professeur et d'homme serait ce musicien fascinant qui s'appelait Leonhardt. Lors d'un déjeuner pendant les master-classes de 1979, nous avons parlé du répertoire français et des clavecins français, et il m'a montré une photo, déjà fatiguée d'avoir tant voyagé, de sa nouvelle acquisition – qu'il appelait « mon petit clavecin rouge ». Le fait qu'il portait la photo d'un clavecin dans le style français du XVIIe siècle – dans son portefeuille, à ma grande surprise – est ce qui nous a fait comprendre que nous partagions un amour hors du commun pour le clavecin. En tout cas, ce petit geste de sa part est celui qui m'a toujours fait me sentir à l'aise avec lui, et, compte tenu de son apparence extérieure d'inaccessible aristocrate du clavecin, ce petit événement était extraordinaire.

J'ai voulu en savoir un peu plus sur le parcours de Leonhardt, pour comprendre comment il avait dû travailler pour faire passer son message personnel. Il était évident que la Vienne de l'après-guerre, où il vivait au milieu des années 1950, n'était pas une ville faite pour un rebelle : le mauvais endroit au mauvais moment. Si Gustav Leonhardt n'avait pas eu, en plus de son talent, un vif intérêt pour les œuvres de Bach, sa distinction naturelle et son allure aristocratique, il n'aurait peut-être pas réussi à s'imposer. On considérait en effet que les instruments « anciens » avaient déjà suffisamment de place dans le monde musical de cette époque : l'affreux clavecin industriel allemand, incapable de nuance et donc apprécié par les musiciens secs et raides, les critiques zélés et les commentateurs indolents qui ne supportaient pas l'expression ; et la flûte à bec fabriquée en usine – instrument « facile à jouer », qui pouvait garder le répertoire « pittoresque » des siècles passés à un niveau amateur, et à sa place : en dehors de la salle de concert.

Il fallait ignorer les théories abstraites sur le style musical et l'exécution, en particulier pour le baroque, qui s'élaboraient dans des métropoles comme Vienne. Le répertoire baroque n'est fidèlement représenté que lorsque la mélodie, l'harmonie et le rythme sont rejoints par le quatrième membre du quadrivium musical baroque : la rhétorique. Qu'est-ce que la rhétorique ? C'est le résultat qu'on obtient en considérant ensemble la mélodie et l'harmonie (le texte

faisant bien entendu partie de la mélodie dans la musique vocale), et en les combinant à des gestes rythmiques de nature improvisée. La musique gagne alors en clarté et en relief, au lieu de la confusion qu'on engendre en se focalisant sur la similitude d'éléments d'expression musicale très différents. Leonhardt avait conscience de tout cela, et fut sans nul doute le premier musicien de son niveau, travaillant sur des instruments de facture traditionnelle, à aborder ces problèmes d'interprétation à des fins musicales.

Et il trouva des solutions. Avec son œil extraordinaire pour l'abondante virtuosité des arts plastiques baroques, il s'inspira notamment des grands artisans-artistes des XVIIe et XVIIIe siècles qui n'étaient pas musiciens. Il comprit certains concepts de l'art baroque que les musicologues, les critiques et les commentateurs ne pouvaient même pas commencer à entrevoir.

À Amsterdam, où Leonhardt était retourné vivre, l'atmosphère était moins guindée. Il y forma le Leonhardt Consort : cinq cordes et clavecin ou orgue (sauf dans la musique de consort anglaise à six voix, qu'il aimait tant, où il jouait de la basse de viole). Avec des concerts à travers l'Europe, des tournées en soliste en Amérique et des enregistrements diffusés dans le monde entier, une nouvelle vie musicale commençait pour la musique des XVIIe et XVIIIe siècles – non seulement le clavecin, mais aussi le répertoire de chambre et d'orchestre. Le violoncelliste du Leonhardt Consort raconte qu'il écrivait lui-même à chaque musicien du groupe avec les détails sur le répertoire, les calendriers de répétitions, les horaires de train : pas de secrétaires, pas de mécènes, simplement une pratique musicale du plus haut niveau à l'intention d'un public admiratif.

Pour une leçon avec Leonhardt, on sonnait à la porte d'une très imposante maison au bord d'un canal à Amsterdam, qui est aussi un chef-d'œuvre d'architecture. On entrait ; le maître apparaissait au bout d'un interminable couloir qui conduisait à la partie de la maison donnant sur le jardin et à une grande salle de réception. Dans cette salle de réception se trouvaient trois clavecins : un William Dowd fait à Paris d'après Blanchet, un Martin Skowroneck d'après Dulcken, et un virginal flamand de Skowroneck. Il y régnait le même ordre que dans une maison patricienne du XVIIIe siècle.

J'étais accueilli. Je m'asseyais au clavecin, tandis que Leonhardt s'installait dans un fauteuil confortable, un peu dans la pénombre, où il était prêt à rester une heure ou une heure et demie, avec de fréquentes excursions au clavecin. On entendait le tic-tac d'une horloge ; et je me souvenais de la petite photo du clavecin rouge qu'il avait dans son portefeuille. Persuadé qu'il valait mieux le divertir que l'ennuyer, je jouais toujours exactement comme je le sentais. Il me semblait qu'une interprétation artificielle, quelle qu'elle soit, aurait été une perte de temps pour lui comme pour moi. Il était le premier à admettre que la fidélité à un compositeur, à son style ou à sa partition ne signifie rien sans confiance en sa propre interprétation personnelle. C'est en réalité ce qu'il m'a appris : la confiance en soi. Il bâtissait cette confiance intérieure par divers moyens subtils (cachant l'art par l'art…), tout en ayant la sagesse de reconnaître que, même avec une personnalité musicale assurée, il faut toujours continuer de bâtir pour jouer mieux. Ce qu'il y avait d'exceptionnel dans ces moments qu'il me consacrait est que la tradition était transmise par exemple et démonstration, et non par discussion et exercice intellectuel. C'est la manière dont on enseignait une tradition vivante avant le XXe siècle, et comme Leonhardt fût celui qui la ressuscita, j'avais le sentiment, pour une fois, d'être au bon endroit au bon moment.

Les leçons n'étaient qu'un élément parmi d'autres. La relation maître-élève, dans la manière dont on enseignait autrefois, suppose qu'on partage aussi certaines expériences quotidiennes du métier. J'ai ainsi appris à enregistrer avec Leonhardt : il m'a demandé de lui tourner les pages pour un enregistrement, et j'ai aussitôt accepté avec enthousiasme. Je n'avais jamais assisté à une séance (j'ai fait mes premiers disques quelques années plus tard), et je me disais qu'avec lui ce serait particulièrement enrichissant. Ce fut une expérience fascinante, car il a fait plus de deux cents enregistrements. Leonhardt jouait sans arrêt. J'ai entendu de nombreux concerts aux Pays-Bas, au clavecin et à l'orgue. À cette époque, le grand orgue de la Nieuwe Kerk d'Amsterdam était en cours de réfection. C'est un instrument particulièrement stupéfiant, puisque c'est le plus grand orgue baroque d'Europe du Nord : lorsque les quatre grands volets peints sont ouverts, le spectacle est l'un des plus splendides qu'on puisse voir ; et puis la musique en émane. En l'écoutant maintes fois jouer sur cet orgue, j'ai toujours pensé que les sonorités grandioses et puissantes du plein jeu

devaient être parmi les plus splendides et des plus somptueuses qu'on ait pu entendre au XVIIe siècle. Bien sûr, l'un de ses talents était de tirer le maximum de tout instrument qu'il jouait, et rien ne l'inspirait autant qu'un bon clavecin ou un bon orgue. Il était enthousiasmé par le projet de restauration et donna une série de récitals pour inaugurer l'instrument rénové.

Concerts, enregistrements, et même accordages : pour un concert à la Oude Kerk d'Amsterdam, où Sweelinck avait été organiste, Leonhardt m'a demandé un jour de l'aider à accorder l'orgue. Pour aller à pied de chez lui à cette église, il avait un itinéraire particulier qui parcourait les rues de la plus ancienne partie de la ville, bordées de certains de ses édifices les plus beaux et les plus remarquables, tout en évitant les attractions touristiques plus pittoresques du quartier rouge. Tandis qu'il rampait dans le buffet de l'orgue, accordant les anches, je donnais les notes sur le clavier, confirmant si nous étions justes ou non. Et je me souviens du froid : celui de Sweelinck. L'âge d'or d'Amsterdam n'aurait pas été complet sans une halte dans une taverne, alors nous nous sommes arrêtés pour reposer nos esprits et nous réchauffer avec du xérès.

Ce sont ces moments avec Leonhardt qui valaient les leçons. Si l'on veut comprendre un compositeur ou un style particulier, on fréquente ce compositeur ou ce style autant que possible. Si l'on veut comprendre un interprète particulier, c'est un peu la même chose. Leonhardt brûlait du désir de se rapprocher de Purcell, de ses contemporains anglais et de sa langue, ce qui l'incita à rencontrer Alfred Deller dans les années 1950. Le résultat de cette collaboration féconde fut une grande amitié, avec des concerts et des enregistrements communs. J'ai demandé un jour à Leonhardt s'il avait jamais laissé quiconque lui dire comment faire telle ou telle chose. Sans hésiter, il m'a répondu : « Seulement Deller. »

Les leçons avec Leonhardt se terminaient généralement par une conversation, évitant le sujet de la musique, et parfois accompagnée de thé et de la présence de Marie Leonhardt. Pour une fois, nous pouvions alors parler de violon au lieu de clavecin ! Nous nous arrangions pour rarement citer d'autres musiciens, évoquant parfois Landowska ou Kirkpatrick, mais évitant les interprètes actuels. Une fois le travail fini,

c'était pour Leonhardt le moment de se détendre et de se reposer, ce qu'il faisait généralement en compagnie des derniers catalogues des grandes salles de vente internationales, ou, parfois, de la plus récente brochure Alfa Romeo.

Après l'une de mes dernières leçons, j'ai demandé à Leonhardt de me montrer son « petit clavecin rouge » – celui de la photo que j'avais vue quelques années auparavant. Il s'agissait d'un clavecin de Martin Skowroneck, somptueusement décoré en laque rouge et en « chinoiserie », d'après Vaudry, facteur parisien du XVIIe siècle. Sur l'impulsion du moment, il monta à l'étage, ouvrit le clavecin et l'accorda avec un soin impressionnant. L'instrument était là, superbe, niché dans un recoin d'une pièce de petites dimensions, mais opulente. Connaissant ma passion pour la musique de clavecin française du XVIIe siècle, il joua pour moi sur cet instrument magique pendant assez longtemps, en improvisant, avec des bribes de Louis Couperin, Froberger, d'Anglebert.

Ce concert complètement informel, loin de toute préoccupation matérielle et complètement en dehors de la sphère publique, déverrouilla les portes une fois pour toutes. C'est ainsi que Bach jouait pour ses fils et ses élèves, ou Frescobaldi pour Froberger, ou Blancrocher pour Louis Couperin. Son toucher secret, sa virtuosité tout à fait unique et plutôt mystérieuse, m'étaient révélées. C'est le plus grand cadeau qu'on puisse imaginer d'un collègue claveciniste. Je reviens souvent à ce souvenir, revoyant Gustav Leonhardt qui, hier seulement, dans la lueur faiblissante du fin d'après-midi, jouait sur son « petit clavecin rouge ».

Skip Sempé, 1995

Traduit par Dennis Collins

Extrait de la publication :
Skip Sempé - Ecrits sur la musique et l'interprétation
à paraître chez Paradizo.

Photos: Marco Borggreve (couverture) / Dieter Thomsen