

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 46 (2006)

Artikel: Wanda Landowska. Situation historique, position artistique

Autor: Eigeldinger, Jean-Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858757>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wanda Landowska. Situation historique, position artistique

Jean-Jacques Eigeldinger

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 [...]. C'est à Wanda Landowska, aux alentours de l'année 1900, que nous dûmes de découvrir cette voix perdue du clavecin. (André Schaeffner, 1927)¹

La vie et l'action de Wanda Landowska (1879-1959) décrivent une trajectoire qui mène des derniers embrasements du postromantisme à l'aube des années 1960. Elles relient donc la génération des élèves d'élèves de Frédéric Chopin à l'ère d'un renouveau du baroque musical. Wanda enfant et adolescente fut guidée dans le domaine du piano par Jan Kleczyński, puis par Aleksander Michałowski – lequel avait reçu les conseils de Mikuli et de la princesse Marcelina Czartoryska, deux disciples majeurs de Chopin.² Landowska se trouve être à cet égard héritière d'une filiation directe, contraire à de pseudo-traditions en train de s'instaurer alors entre sentimentalisme et virtuosisme d'estrade. La décennie 1950-1960 est précisément celle qui impose la facture de clavecin à l'ancienne (copies d'instruments historiques), illustrée par les travaux de l'atelier Hubbard et Dowd à Cambridge, Massachusetts, puis par le livre, désormais classique, de Frank Hubbard.³

La passion pour le répertoire clavecinistique semble s'être très tôt manifestée chez Landowska qui, dans sa petite enfance, avait entendu avec ravissement le *Tambourin* de Jean Philippe Rameau sous les doigts d'une pianiste lisztienne.⁴ On sait aussi que Kleczyński s'intéressait aux virginalistes anglais et aux clavecinistes français, allant jusqu'à publier des pièces de François Couperin (*Sœur Monique*, *Le Dodo* ou *L'amour au Berceau*, *Le Réveil-matin*) comme aussi une

1 André Schaeffner, «Wanda Landowska ou le retour aux «Humanités» de la musique», *La Revue musicale* VIII/8, juin 1927, 254-78.

2 Le musicographe Kleczyński a proposé le premier une restitution des principes du jeu de Chopin dans son opuscule *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres*, Paris 1880. Il se fonde notamment sur les indications communiquées par trois des plus importants élèves du maître: Marcelina Czartoryska, Camille Dubois-O'Meara et Georges Mathias.

3 Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge (Massachusetts) – Londres 1965.

4 Denise Restout et Robert Hawkins (éd.), *Landowska on Music*, New York 1964, 5.

sarabande en sol mineur (7^e Suite) de Johann Sebastian Bach et l'air (3^e Suite) en ré mineur de Georg Friedrich Händel.⁵ Au Conservatoire de Varsovie Michałowski fit travailler à sa jeune élève la «Suite anglaise» en mi mineur et quelques préludes et fugues du «Clavier bien tempéré» – dont certains à transposer dans diverses tonalités.⁶ Trois grandes années passées à Berlin à se faire la plume pour maîtriser un contrepoint scolastique n'ont pu que renforcer la soif de s'immerger directement dans l'œuvre du Thomas-Cantor. Sans doute aussi ces années auront-elles attisé la curiosité de la future claveciniste pour les instruments historiques conservés dans les collections du musée instrumental de la capitale prussienne: on pense en particulier au fameux clavecin dit «Bach-Cembalo», muni d'un jeu de 16' fort discuté et objet de nombreuses copies ou interprétations dès les premières années du XX^e siècle, sans compter d'innombrables spéculations sur son état d'origine.⁷

Lieux et milieux: Paris 1900

Le lieu et la date de l'installation de Landowska à Paris sont hautement emblématiques. Centre universel de la pensée et des mouvements artistiques, le Paris d'avant 1914 est, comme on sait, le théâtre d'un Wagnérisme tyrannique, du Debussysme en dépit de Claude de France, du trouble délicieux amené par les Ballets russes de Diaghilev qui culminent entre *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du printemps*. Richard Strauss n'en paraît pas moins exotique, venant diriger ses poèmes symphoniques, comme l'épisodique Mahler, dont Rodin sculpte l'effigie. Paris est aussi le lieu par excellence de fructueux regards rétrospectifs en direction du passé musical.

La *Schola Cantorum* à Paris, fondée en 1894 par Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant à l'instigation de Charles Bordes, l'infatigable directeur de la *Société des chanteurs de St-Gervais*, s'inscrit dans la ligne de restauration du plain-chant. Landowska y rencontre des appuis, sinon des oreilles: Bordes ne lui enjoint-il pas en 1903 de jouer «toutes les œuvres des clavecinistes, *mais pas au clavecin*»!⁸ Gustave Bret dirige la *Société J. S. Bach* et, par ailleurs, Camille Saint-Saëns, institution à lui tout seul – a entrepris son édition monumentale des opéras de Rameau, menant à bien celle des *Pièces de clavecin* du même. Parallèlement Louis Diémer publie son anthologie du clavecin français ainsi que les quatre livres des

5 Małgorzata Woźna, «Jan Kleczyński – pisarz, pedagog, kompozytor», dans: Zofia Chechlińska (éd.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, III, Varsovie 1975, 153-4.

6 Denise Restout, «Le centenaire de Wanda Landowska», *Revue musicale de Suisse romande* XXXII/3, été 1979, 5.

7 Musikinstrumenten-Museum, Berlin, inv. no. 316. Voir: Sabine Hoffmann, «Das Berliner «Bach-Cembalo» aus der Perspektive seiner Restaurierungen und Nachbauten», dans le présent volume, 151-68.

8 Landowska on Music, op. cit., 10.

pièces de clavecin de F. Couperin, selon les critères éditoriaux du temps, tandis que Henri Casadesus et sa famille supplantent Diémer dans la reconduction (1901) de la *Société des instruments anciens* avec Saint-Saëns pour patron. Albert Schweitzer et André Pirro travaillent simultanément, sans se connaître, sur les motifs de la poétique musicale de Bach dans les cantates et passions, sans les interpréter nécessairement comme autant de figures issues d'un art rhétorique qui plonge racine au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Pour leur part, Lionel de La Laurencie et Jules Ecorcheville se penchent sur les premiers répertoires de cordes et de violon, cependant que Romain Rolland fait revivre les figures et les écoles de ses *Musiciens d'autrefois*. S.I.M., organe mensuel de la *Société Internationale de Musique*, diffuse articles et études de maints spécialistes.⁹

Le pianiste et pédagogue Louis Diémer (1843-1919), adepte du clavecin dès 1888 dans des réunions et concerts publics, ne pouvait guère rivaliser avec la nouvelle venue. Le hasard cependant voulut qu'un clavecin de Pascal Taskin (1769) fut mis à disposition de Diémer par Émile Alexandre Taskin, baryton à l'Opéra Comique. Fasciné par le clavecin, Taskin demanda à Adolphe-Gustave Chouquet, alors conservateur des instruments de musique au Conservatoire, d'essayer de lui obtenir un clavecin fabriqué par son ancêtre, Pascal Taskin. Chouquet fut en mesure de lui en produire un sans délai. L'instrument à deux claviers, daté de 1769, fut restauré par Louis Tomasini pour Émile-Alexandre Taskin. Par la suite, l'instrument fut prêté à Diémer pour une série de concerts donnés à l'occasion de l'Exposition universelle qui se tint à Paris en 1889. Cette même année, Diémer jouait l'un des premiers clavecins construits par la maison Pleyel. Cet instrument Pleyel fut inauguré à l'occasion de l'Exposition universelle.¹⁰

A partir de 1903 Landowska se met à introduire sporadiquement dans ses récitals de piano quelques pièces jouées sur des clavecins français modernes. Ainsi, le 3 février 1904, présente-t-elle un récital J. S. Bach chez Érard. Elle ne tarde pas à éprouver l'inadéquation des instruments parisiens par rapport à son but:

9 Voir: Wanda Landowska, *Musique ancienne*, Paris 1909, 257-60, qui brosse un panorama concernant les marques d'un renouveau d'intérêt pour la musique du passé au niveau international.

10 Le clavecin Taskin est conservé à la Russell Collection, Edimboug (inv. no. HD7-PT1769.15). Le clavecin Pleyel (no. de production 102250 B) joué par Diémer est conservé au *Musik-instrumenten-Museum* de Berlin sous le no. d'inventaire 4874. Voir Christiane Becker-Derex, *Louis Diémer, op. cit.*, 31-6. [Editor's note: In 1855, when Camille Pleyel (the son of the founder Ignace Pleyel) died, his son-in-law Auguste Wolff took over his place and the firm became «Pleyel, Wolff & C^{ie}». When Wolff died in 1887, his son-in-law Gustave Lyon took over and the firm became «Pleyel, Lyon & C^{ie}» although the name «Pleyel, Wolff & C^{ie}» persisted, for instance at the Universal Exhibition held in Paris in 1889. At the Universal Exhibition held in Paris in 1900, another commonly used name for the company, «Maison Pleyel Wolff Lyon et C^{ie}», appears to have been used for the first time. This name is also found on the soundboards of the harpsichords made by the firm even when the solitary name «Pleyel» is given on the nameboard above the keys. Here, as in much of the relevant literature, the shorthand «Pleyel» is used when referring to the harpsichords made by the company, directed in Landowska's day by Lyon.]

Les reconstructions modernes réalisées vers 1900 par Érard et Pleyel n'étaient pas celles dont je rêvais. Au début, il fallut pourtant m'en accommoder pour ce qu'elles étaient. Les instruments construits par Arnold Dolmetsch m'étaient inconnus car, entre 1902 et 1909, ce dernier était en Amérique.¹¹

Rentré de Boston où il travaillait pour le compte de la maison Chickering and Sons, Dolmetsch allait désormais s'engager chez Gaveau, rival potentiel de Pleyel dans la fabrication des clavecins, alors qu'Érard cessait ses activités dans ce secteur. Le nom de Diémer balayé et Dolmetsch absent au moment opportun, Landowska avait le champ libre dans ces années décisives pour inventer un instrument à la mesure de sa vision d'interprète.

Les clavecins Pleyel munis du jeu de 16' et ses modèles historiques

Ce qui manquait essentiellement à l'artiste dans les clavecins modernes était le jeu grave dit de 16' – on en verra plus loin les raisons. Après avoir visité plusieurs grands musées et collections, en particulier le Musikhistorisches Museum de Wilhelm Heyer à Cologne en compagnie de M. Lamy, ingénieur en chef chez Pleyel, qui relevait des plans, Landowska n'eut pas de peine à convaincre Gustave Lyon, le distingué directeur de la maison, d'accéder à sa requête.¹² Le nouveau modèle, inauguré officiellement en 1912 lors des fêtes J. S. Bach à Breslau (Wrocław), porte cette inscription sur la barre des sautereaux:

Le jeu grave (dit par les Anciens de 16 pieds) fut introduit dans les CLAVECINS PLEYEL à partir de l'année 1912, sur la demande et les suggestions de WANDA LANDOWSKA.

Deux claviers de cinq octaves (FF–f3), faisant parler quatre rangs de cordes, 16', 8', 8' et 4', avec plectres de cuir. La disposition des cordes obéit à la distribution suivante:

Clavier supérieur: 8'
Clavier inférieur: 16' 8' 4'

On peut jouer les cordes de huit pieds sur le clavier supérieur en utilisant deux jeux de sautereaux en alternance, le premier pinçait en position normale, le second, pinçait de plus près le sillet, donnant ainsi un son nasal. Ce jeu, que l'on trouve fréquemment dans des clavecins anglais du dix-huitième siècle est appelé jeu nasal ou jeu de luth. Il existait aussi un autre jeu, appelé sourdine et qui approchait des pièces de cuir contre les cordes de 8' du clavier supérieur,

11 *Landowska on Music*, op. cit., 9. Ma traduction.

12 *Ibid.*, 11.



Figure 1: Wanda Landowska avec son clavecin Pleyel. Photo: Hermann Leiser Verlag, Berlin, probablement 1913. Collection: Gemeentemuseum, La Haye

donnant là un effet de pizzicato. On trouve de tels jeux de sourdine dans des instruments des XVII^e et XVIII^e siècles de diverses traditions. Dans le clavecin Pleyel les cinq jeux de sautereaux et la sourdine pouvaient être actionnés séparément à l'aide de six pédales. Une septième accouplait les deux claviers permettant aux quatre jeux de cordes d'être commandés à partir du clavier inférieur. L'avantage des pédales est qu'elles peuvent être utilisées pour changer de registration pendant que l'on joue.

Cet imposant modèle, aristocratique dans sa conception, sa réalisation et sa sonorité, a fait l'objet de critiques plus ou moins fondées passé la seconde guerre mondiale, à la mesure de l'évolution des connaissances historiques et du goût musical. Matériaux, disposition et actionnement des jeux furent âprement disputés. Cette mise en cause par des facteurs à l'ancienne, Hubbard en tête, apparaît quelque peu dépassée, aujourd'hui que le clavecin Pleyel muni du jeu de 16' est entré dans l'histoire, alors que le nom de Wanda Landowska la transcende.¹³ Certes le jeu de buffle inventé par Taskin revêt une douceur rêveuse assez éloignée des plectres en cuir de Pleyel. Surtout, des éléments propres à la construction du piano (cadre et barres métalliques, forme et course des touches, etc.) sont entrés dans la conception de cet instrument.¹⁴ Néanmoins les pédales avaient déjà été inventées pour des clavecins, en Angleterre, au

13 Voir: Hubbard, *Three Centuries*, op. cit., 183 ff. et 331-3.

14 A partir de 1923 un cadre et des barres métalliques viennent renforcer la solidité de l'instrument qui comportait déjà un système complexe de vis de réglage sous les sautereaux. Pour le détail de la construction et du fonctionnement des clavecins Pleyel, voir: Jean-Claude Battault, «Les clavecins Pleyel, Érard et Gaveau, 1889-1970», pp. 193-212 du présent volume.

XVII^e siècle.¹⁵ Au XVIII^e siècle, et tout spécialement dans la seconde moitié, les pédales, comme les genouillères pour permettre des changements de registres, se sont répandues en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie.¹⁶ Les plectres de cuir, souvent dépréciés de nos jours, représentent une réelle tradition historique pour les instruments fabriqués en Angleterre, en Italie et en France.¹⁷ Enfin, le jeu de 16', si souvent contesté, s'est avéré authentique plus souvent qu'on ne le croyait, en particulier dans la facture allemande à partir du second tiers du XVIII^e siècle.

Peu connue, une précieuse plaquette non signée (*circa* 1930), à destination commerciale, présente les deux modèles de clavecins Pleyel et donne les sources dont la firme s'est inspirée pour leur construction:

A cet effet, on consulta les documents théoriques anciens dont le dernier en date, l'Encyclopédie de Diderot (aux articles Musique, Arts et Métiers, Mécanique, Clavecin, Lutherie) consigne avec minutie les dimensions adoptées vers le milieu du dix-huitième siècle par les fabricants de clavecins; à l'appui de ces mesures, l'Encyclopédie fournit des dessins avec cotes, et toutes précisions sur l'outillage et les méthodes de construction.

Ces données furent vérifiées au moyen de relevés opérés sur un grand nombre d'instruments des dix-septième et dix-huitième siècles qui subsistent intacts dans les collections; principalement ceux de maîtres comme les Ruckers, Couchet d'Anvers, Blanchet, Pascal Taskin. Pour le jeu de 16 pieds, on se référa surtout au clavecin de Silbermann du Musée Heyer, à Cologne, et à celui de Joachim Swanen, que possède le Musée du Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris.¹⁸

Voilà qui remet à leur place quelques *a priori* coriaces tout en apportant des informations sur les modèles pris en compte. Arrêtons-nous aux deux derniers instruments évoqués. Celui de Jacques Joachim Swanen (originaire d'Allemagne et installé à Paris) est signé «Joachim Swanen facteur à Paris 1786». C'est un instrument mixte: clavecin à deux claviers (EE-a3) et pédalier de cordes frappées (EE-e) «refait par Louis Tomasini en 1883». La part de la «rénovation» opérée par Tomasini, peut-être considérable, reste à élucider. Cet instrument fut étudié en l'état par Lamy et Lyon.¹⁹ Le jeu de 8' (plectre en plume), joué du

15 Voir: Thomas Mace, *Musick's monument*, 1676, 235-6, cité dans: Donald H. Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, 2^e ed., Oxford 1974, 65.

16 Voir: Edwin Ripin, «Expressive devices applied to the eighteenth century harpsichord», *The Organ Year Book* I, 1970, 65-80.

17 Voir: Raymond Russell, *The Harpsichord and Clavichord*, London 1973, 2^e ed. (revue par Howard Schott), 131-42. Voir aussi: John Barnes, «Boxwood tongues and original leather plectra in eighteenth-century English harpsichords», *The Galpin Society Journal* LIV, 2001, 10-15.

18 *Pleyel. Clavecins* [Paris, ca. 1930]. Bibliothèque nationale de France, Mus., cote 8° Vm Pièce 1977. L'instrument de Swanen est conservé au Musée du Conservatoire national des Arts et Métiers, Paris, inv. no. 6615.

19 Il fut de nouveau considérablement rénové en 1953. De nos jours, bien que la mécanique des marteaux est activée à partir du pédalier, le pédalier lui-même et les pédales pour actionner

clavier supérieur, est enclenché en permanence. Les cinq pédales (de gauche à droite), pour actionner les jeux ont les fonctions suivantes:

- La première désengage le jeu de 4' (plectre en plume) joué à partir du clavier inférieur.
- La deuxième désengage l'autre jeu de 8' (plectre en cuir) joué à partir du clavier inférieur.
- La troisième désengage les deux jeux aussi désengagés par les pédales 1 et 2 citées ci-dessus.
- La quatrième accouple les deux claviers afin que tous les jeux du clavecin puissent être joués du clavier inférieur.
- La cinquième désengage le jeu de 16' (plectre en cuir) joué à partir du clavier inférieur.

Comme les pédales d'une harpe, les cinq pédales peuvent être enfoncées et fixées dans leur fonction de «non-jeu». Le pédalier du piano est toujours en action sur les cordes de 16'. Il existe aussi une sourdine pour les cordes de piano, actionnée par une manette.

Quant au «clavecin de Silbermann du Musée Heyer», il apparaît en 1910 dans le catalogue de la collection avec comme attribution, «provenant probablement de l'atelier de Gottfried Silbermann», avec la date de *circa* 1750.²⁰ Cette attribution ne pouvait que séduire Landowska dans sa quête du clavecin J. S. Bach. Lorsque le catalogue fut publié par Georg Kinsky (1910), la disposition de l'instrument se présentait comme suit: un clavier inférieur de 16' et de 8', un clavier supérieur de 4'. Il semble qu'il s'agirait là de la disposition dont auraient eu connaissance Lamy, Lyon et Landowska.²¹ Entre 1910 et 1912, le

les jeux, semblent dater de la restauration de 1953, il semble aussi qu'il s'agisse de remplacements inspirés de pièces originales. La table d'harmonie sous le fond de l'instrument paraît être l'originale et rien n'indique que les cordes sous le fond aient jamais pu être jouées d'une autre manière qu'en utilisant les marteaux. Rien n'indique non plus que les jeux aient pu être enclenchés d'une autre manière que par les pédales qui servent à cet effet. On pourrait dire que l'instrument offre aujourd'hui à l'interprète les mêmes possibilités que celles que Lamy et Lyon ont trouvées en l'examinant et même probablement semblables à celles de l'instrument d'origine.

20 Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog I. Besaitete Tasteninstrumente. Orgeln und orgelartige Instrumente. Friktionsinstrumente*. Cologne 1910, 108, inv. no. 91 (ill. p. 111). Inspiré d'informations communiquées par Landowska, le chapitre sur «Le clavecin» d'André Schaeffner dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, deuxième partie, vol. 3, 1925, 2036-60, reproduit l'instrument (p. 2042) avec le lieu et la date corrects: Dresde, 1774. Il est significatif que Landowska ait corrigé la notice subséquente (pp. 2043-4), consacrée au clavecin avec 16' de H. A. Hass, conservé au Musée des instruments de musique de Bruxelles (inv. no. 630), entré au Musée peu avant 1895 à la suite d'un don d'Auguste Wolff, directeur de la maison Pleyel.

21 La disposition était d'ailleurs la même à l'époque où Paul de Wit en 1892, en était le propriétaire. Quoiqu'il en soit, la disposition, à l'origine se trouvait être: un clavier inférieur de 8' et 4' et un clavier supérieur de 8'. C'est conformément à cette disposition que l'instrument fut restauré avant 1955 (probablement après 1925), état dans lequel il se trouve toujours aujourd'hui.

nom du véritable constructeur fut découvert écrit dans l'instrument: Johann Heinrich Gräbner le Jeune, de Dresde, avec la date de 1774. Depuis 1926 cet instrument se trouve dans la collection des instruments de musique du Musée de l'Université de Leipzig. Les jeux sont (et ont toujours été) actionnés par des tirasses manuelles frontales et non par des pédales.

Outre ces deux spécimens munis du jeu de 16', la claveciniste eut l'occasion de s'émerveiller devant deux chefs-d'œuvre du Hambourgeois Hieronymus Albrecht Hass: le clavecin muni du jeu de 16' (1734) du Musée des instruments de musique de Bruxelles et plus encore un instrument exceptionnel (intégralement authentique): le clavecin du même (1740) à trois claviers muni d'un 16' et d'un 2' au clavier inférieur.²² Cet instrument, entrevu à Paris en 1900, avait proprement fasciné Landowska, selon le récit de son assistante, Denise Restout:

En face de chez elle se trouve un magasin de musique où Wanda s'approvisionne. Le propriétaire, connaissant son intérêt pour les œuvres du passé, lui montre un jour l'acquisition qu'il vient de faire à la clôture de l'Exposition universelle de 1900: un clavecin de Hass, de la fin du XVIII^e siècle [*sic*]. Cet instrument est pourvu, non pas d'un ni deux, mais de trois claviers et de tout un dispositif de registres, dont le jeu grave qui sonne à l'octave inférieure. On s'imagine l'émerveillement de Wanda au moment où elle essaie l'instrument! Même la peinture à l'intérieur du couvercle la fascine: un noble polonais Poniatowski, se tient debout devant une reproduction du même clavecin, reposant sur un nuage, et semble l'offrir à la Grande Catherine de Russie, assise sur un trône! Malheureusement, Wanda doit partir pour une longue tournée de concerts. De retour, elle se précipite au magasin de musique. Hélas, le clavecin a été vendu et le nouveau propriétaire du magasin ignore tout de sa destination. Toute sa vie Wanda parlera avec nostalgie de cet instrument de rêve. Ce n'est que deux ans avant sa mort qu'elle apprit qu'il se trouvait toujours à Paris, chez Madame de Jouvenel, qui consentit aimablement à faire tirer des photos détaillées de l'instrument pour les lui envoyer.²³

22 L'un des deux jeux de 8' pouvait être joué à partir du clavier supérieur. L'autre, ainsi que l'octave, pouvaient être joués à partir du clavier du milieu. Le jeu de 16' et le jeu de 2' pouvaient être joués à partir du troisième clavier, le plus bas. Les deux claviers supérieurs pouvaient être accouplés afin de permettre aux deux unissons et à l'octave d'être joués simultanément à partir du clavier du milieu. D'une manière semblable les deux claviers inférieurs pouvaient être accouplés pour permettre à tous les cinq jeux de cordes d'être joués du clavier le plus bas. Sur le clavier du haut, l'interprète pouvait choisir entre un jeu de plectres qui pinçait dans une position normale, quelque peu éloignée du sillet, et un autre jeu, le jeu nasal, déjà mentionné plus haut, qui pince près du sillet. Le jeu de 16', quant à lui possédait une sourdine qui donnait un effet de pizzicato. L'éventail particulièrement étendu de timbres offert au claveciniste ne peut être pris que pour une intention délibérée du constructeur, H. A. Hass.

23 Denise Restout, *op. cit.*, 6. Doda Conrad, *Dodascalies. Ma chronique du XX^e siècle*, Arles 1997, 406-9, relate l'épisode un peu différemment. Néanmoins, il est assuré que c'est bien D. Conrad qui a retrouvé le clavecin Pleyel muni d'un jeu de 16' préféré de Landowska, en tant qu'officier de l'armée américaine, au Central Collecting Point de Munich, après la fin des hostilités de 1945.



Figure 2: Clavecin à trois claviers de H. A. Hass (Hambourg, 1740). Collection Rafael Puyana, Paris (photographie: Claude Mercier-Ythier)



Figure 3: *Clavecin à trois claviers de H. A. Hass (Hambourg, 1740)*, extraite de: Musée rétrospectif de la classe 17. Instruments de musique. Matériel, procédés et produits à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation, page 49: «Figure 33: Clavecin à trois claviers de Hass, XVIIIe siècle, 1740. Appartient à M. Costil»

La présence de cet instrument à l'Exposition universelle de 1900 se trouve confirmée par deux illustrations du rapport concernant la section instrumentale de musique.²⁴ Peu importe ici que son historique et sa destination (scène peinte à l'intérieur du couvercle) ne soient toujours pas éclaircis.²⁵ Le cours de l'histoire offre parfois des retours pleins de signification: l'instrument est depuis près d'un demi-siècle en possession de Rafael Puyana, l'un des derniers élèves de Landowska.

Il semble hors de doute que ce clavecin H. A. Hass de 1740 ait stimulé l'idéal sonore de l'artiste à la recherche d'une machine merveilleuse, apte avant tout à illustrer sa conception de la polyphonie de J. S. Bach: couleurs et plans sonores. Entrée en possession de cet instrument, Landowska en aurait-elle fait sa chose? La question paraît aussi vaine que mal posée. Avec ses aspirations esthétiques conditionnant une représentation mentale se conjuguent les motivations d'une concertiste internationale de haut vol. Il s'agit pour Landowska de rivaliser avec ses collègues virtuoses, de se faire entendre dans les plus grandes salles de concert, de dialoguer avec des formations symphoniques issues de la fin du XIX^e siècle, en bref d'user d'un instrument qui résiste aux climats, aux modes de transport, au phénomène des tournées – même accompagnées d'un ou deux techniciens et accordeurs. Le temps n'est pas à raffiner autour de notions comme: clavecin italien ou franco-flamand, ibérique, allemand ou anglais. Ce qu'il faut, c'est un instrument de concert selon les normes de l'époque, un instrument de synthèse en quelque sorte, qui se veut une réinterprétation de données anciennes à l'usage de l'artiste et de son temps. Pour toutes ces raisons, Landowska n'est pas allée dans le sens de copies d'instruments anciens, relativement fidèles, comme celles réalisées à Paris par le restaurateur Tomasini dans les années 1880.²⁶ La claveciniste n'a pas joué d'autre instrument dans ses grands concerts publics ni dans ses enregistrements jusqu'à sa mort en 1959. Le clavecin de Pleyel muni du jeu de 16' a bel et bien été l'incarnation d'un idéal sonore, servi par une technique inventée de toute pièce pour dompter l'instrument – par-delà les problèmes de contrat qui se posaient, à tout le moins jusqu'en 1939-1945. De même, la pianiste s'est fait entendre et a enregistré sur des instruments modernes de Pleyel aussi bien que de Steinway.

24 Figure 33: «Clavecin à trois claviers de Hass, XVIII^e siècle, 1740. Appartient à M. Costil», dans: *Musée rétrospectif de la classe 17. Instruments de musique. Matériel, procédés et produits à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation*, 49. Cet instrument peut aussi être vu dans une photographie en face de la page 56, intitulée, «Vue d'ensemble: Instruments à Clavier». Claude Mercier-Ythier m'a aimablement signalé l'existence de ce volume.

25 Nous ne savons pas sur quoi Landowska s'est fondée pour identifier Poniatowski ou le Grande Catherine de Russie.

26 Le rôle de cet artisan reste entièrement à explorer.



Figure 4: Wanda Landowska dans sa salle de concert à Saint-Leu-la-Forêt, circa 1935 (photographie: anonyme)

Ces choix délibérés n'ont certes pas empêché Landowska de manifester un intérêt constant pour les instruments historiques. En témoignait sa collection personnelle à Saint-Leu-la-Forêt, emportée par l'occupant en septembre 1940 avec les quelque 10.000 volumes et partitions de sa bibliothèque. Les instruments ne servaient pas seulement à orner le pourtour de la salle de concert de Saint-Leu. Plusieurs d'entre eux, en état de jeu, étaient utilisés dans des cours d'interprétation et lors de fêtes musicales: programmes et photographies en portent témoignage. Ce fut le cas notamment d'un clavicorde lié du XVII^e siècle, d'un clavecin (flamand?) à un clavier du XVII^e siècle et d'un piano carré Nordquist (1823). Forte d'une vingtaine de pièces, la collection comportait les onze claviers suivants:²⁷

27 Cette liste sommaire a pu être établie à partir d'un dossier constitué, photographies à l'appui, par Denise Restout au lendemain de 1939-1945, en vue de récupérer ce qui pouvait l'être

- 1 clavecin Hans Ruckers (1642) à un clavier;
- 1 clavecin italien, XVII^e siècle, à un clavier;
- 1 clavecin flamand (?), XVII^e siècle, à un clavier;
- 2 virginals de Ruckers, dont un muselar («*Musica magnorum / solamen dulce laborum*»: inscription dans le couvercle);
- 2 clavicordes liés, dont un du XVII^e siècle (peinture à l'intérieur du couvercle);
- 1 orgue positif suisse (1737);
- 2 pianos carrés de facture scandinave, début XIX^e siècle, dont un de Nordquist (1823);
- 1 piano droit de Juan Baeza, Palma de, Mallorca (années 1830), passant pour avoir servi à Chopin.²⁸

La lettre et l'esprit: un art de l'interprétation

Landowska a possédé très tôt une large connaissance des écrits musicaux à caractère historique, esthétique, didactique et technique, du XVI^e au XIX^e siècle, comme aussi des ouvrages musicologiques de son temps. On s'en convaincra aisément à la lecture de *Musique ancienne* (1909), plaidoyer spirituel, savant et polémique, qui connut plusieurs tirages et que l'auteur songeait à remanier vers la fin de son existence.²⁹

Quant à son répertoire, il s'étendait de la seconde moitié du XVI^e siècle jusqu'à Chopin. L'évaluer sur la base exclusive de ses enregistrements (1905-1959) serait trompeur et réducteur. Assurément J. S. Bach, les maîtres du clavecin français de Jacques Chambonnières à Louis Claude Daquin, Domenico Scarlatti et Georg Friedrich Händel, au clavecin; Wolfgang Amadeus Mozart et Joseph Haydn, au piano et au clavecin, en ont constitué la base. A ces compositeurs viennent s'ajouter les virginalistes anglais et Henry Purcell, tels luthistes français ou polonais accommodés au clavecin, les prédécesseurs allemands de J. S. Bach (Johann Jakob Froberger, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, J. K. F. Fischer), Bernardo

des «Instruments de musique anciens & modernes / enlevés par les Allemands en Septembre 1940» à Saint-Leu-La-Forêt. J'en dois communication à l'amabilité de M. Daniel Marty, président de la Société des Amis de Wanda Landowska (St-Leu-la-Forêt). Jusqu'à présent, seuls semblent retrouvés un virginal de Ruckers, le clavicorde lié du XVII^e siècle avec peinture à l'intérieur du couvercle (Lakeville, Connecticut; aujourd'hui: Library of Congress, Washington D.C.) et les deux pianos carrés (Musée de la musique, Paris). Un clavecin de Landowska (qu'on dit être «sa favorite»), XVI^e siècle, à un clavier, se trouve dans le collection Adler, Witwatersrand, Johannesburg, South Africa. Voir: *AMIS Newsletter* XXX/3, 2004, 11-12.

28 Le piano droit majorquin exposé au Musée F. Chopin et G. Sand de Valldemosa (cellule 2) ne correspond pas à celui de la collection Landowska, lequel semble avoir été anéanti (?).

29 Voir: *Landowska on Music*, op.cit., 22 ff.



Figure 5: Landowska examine une édition originale de F. Couperin. Lakeville, 1948 (photo: Otto Hess)

Pasquini, Antonio Vivaldi et Benedetto Marcello, Georg Philipp Telemann et les fils de J. S. Bach, sans compter divers musiciens polonais des XVI^e et XVII^e siècles et les prédécesseurs immédiats de Chopin, jusqu'enfin à des suites de danses peu connues de Haydn (*Ballo Tedesco* Hob. IX/22) et de Joseph Lanner (Ländler et Valses). Occasionnellement Landowska inscrivait à ses programmes des pièces copiées à partir de manuscrits: ainsi de l'anonyme *Nightingale* (*Elizabeth Rogers' Virginal Book*) ou de sonates de Carlos de Seixas glanées en tournée à Lisbonne. Bien d'autres noms apparaissent dans les programmes des cours d'interprétation et des concerts à Saint-Leu, qui font une place à la musique d'ensemble, à trois ou quatre (avec un chanteur à l'occasion).

Il serait difficile de trouver Landowska en défaut quant aux sources des textes musicaux qu'elle jouait – mis à part le cas de D. Scarlatti, pour lequel elle dépendait encore de l'édition Longo, n'ayant apparemment pas eu accès aux manuscrits calligraphiés «Parme» et «Venise» – avant 1939, cela s'entend. Pour J. S. Bach elle s'est servi tout au long de sa carrière, jusques et y compris dans son enregistrement du «Clavier bien tempéré» (1949-1954), de l'édition critique Hans Bischoff (Steingraber), ayant à sa disposition les première et deuxième versions de la *Bach-Gesellschaft*, et, progressivement, des fac-similés des grands autographes. Elle avait étudié à Berlin celui du «Clavier bien tempéré», premier livre, dès le tournant du siècle et jouait les *Partitas*, le «Concerto italien» et les «Variations Goldberg» sur la base de l'édition originale de la *Clavierübung* I, II et IV. Pour F. Couperin, Rameau et Händel, les éditions princeps avaient été scrutées dès longtemps. On signalera ici son travail philologique autour du fameux *Concerto* en ré majeur de Haydn (Hob. XVIII/11) dont Landowska avait mis en partition les parties séparées d'une copie autorisée du XVIII^e siècle, collationnées sur l'édition originale d'Artaria.³⁰ Dans le cas des œuvres pour clavier de Mozart, les autographes disponibles avaient été étudiés, en particulier celui du *Rondo* en la mineur K. 511 avec ses indications exemplaires en matière de phrasé, d'articulation et de dynamique. En 1937 Landowska donnait trois cours publics chez Pleyel sur les Sonates K. 311, K. 283 et K. 310: les fac-similés des autographes étaient projetés sur écran. L'annonce des cours mentionne, outre piano et clavecin, la présence du pianoforte et du clavicorde, suspendus au nom de Pleyel.

La manière dont sa culture de claveciniste seconde Landowska pianiste illustre un sens presque infaillible des styles musicaux. Ayant tôt assimilé les tables d'ornements des Français, elle sut faire preuve de goût et de souplesse en ornant de «manières arbitraires» les textes des Italiens qui le réclamaient, tout comme aussi en pratiquant, aux endroits adéquats, un discret *tempo rubato* en tant qu'ornement du discours musical: ainsi de l'*andante* du «Concerto italien» où Bach a réalisé en toutes notes ses agréments, comme il l'avait fait dans

30 *Ibid.*, 326.

Salle Chopin 252, r. du fg St-Honoré

TROIS LEÇONS PUBLIQUES

DE WANDA LANDOWSKA

SUR LES SONATES DE MOZART

VENDREDI 5 MARS à 21 h. Sonate ré maj. K. 311	LUNDI 8 MARS à 21 h. Sonate sol maj. K. 283	JEUDI 11 MARS à 17 h. 15 Sonate la min. K. 310
--	--	---

Les autographes de ces sonates sont projetés sur l'écran
(avec l'autorisation de la Preuss. Staatsbibliothek de Berlin)

Afin de pouvoir confronter les textes et noter le phrasé, le doigté, dictés par Wanda Landowska, les auditeurs sont priés d'apporter les sonates qui figurent au programme.

PIANO - PIANO-FORTE - CLAVECIN - CLAVICORDE DISQUES
" PLEYEL " " LA VOIX DE SON MAITRE "

BILLETS PRIX UNIQUE	LOCATION
une leçon. 20 fr. les trois leçons. 50 fr. Ni billets de faveur, ni prix réduits	PLEYEL, 252, rue du faubourg Saint-Honoré DURAND, 4, place de la Madeleine BOITE A MUSIQUE, 133, boulevard Raspail

Renseignements : ÉCOLE WANDA LANDOWSKA, 88, r. de Pontoise, à Saint-Leu-la-Forêt - Tél. : 114

Figure 6: *Encart publicitaire, dans: Le Guide du concert, 19 février 1937*

l'*adagio* du Concerto en ré mineur d'Alessandro Marcello transcrit par lui. Carl Philipp Emanuel Bach avait mis Landowska sur la voie des reprises variées, pratiquées dans toute l'ère classique. Aussi prévient-elle trente ans avant Eva et Paul Badura-Skoda :

Jamais à l'époque un virtuose ne se serait permis de jouer certaines phrases de Mozart telles que Mozart les avait écrites, et telles que nous les entendons aujourd'hui dans les salles de concert. Une pareille exécution, que l'on qualifie maintenant de «pure et de fidèle», eût été traitée d'ignorante et de barbare. N'interpréter une pièce qu'avec servilité automatique, brillamment ou avec «sentiment», eût été considéré comme insuffisant.³¹

C'est ici que l'ornementation filigranée du *Rondo* K. 511 peut servir de modèle pour improviser *Eingänge*, reprises variées et points d'orgue chez Mozart, voire chez Haydn. A cet égard les enregistrements des Sonates K. 332, K. 333, K. 576

31 «Rondo (en la mineur), MOZART», *Le Guide du concert*, 25 octobre 1929, 105.

32 Les cadences, points d'orgue et reprises variées de Landowska dans Mozart ont été publiées chez Broude Brothers, New York 1959-1963, pour la Sonate K. 333 et pour les Concertos K. 271, K. 413, K. 414, K. 415, K. 466, K. 482, K. 537. Ses cadences pour le Concerto de Haydn en ré majeur sont éditées par la même maison.

et des Concertos K. 482 et surtout K. 537 constituent des pierres de touche en matière de style et de goût.³²

Comment ne pas se souvenir, à ce point, de la déclaration de W. A. Mozart, écrivant d'Augsbourg à son père:

Que je reste toujours exactement en mesure, cela les étonne tous. Ils ne peuvent pas comprendre que dans le *Tempo rubato* d'un *Adagio*, la main gauche ne veuille rien savoir. Chez eux, la main gauche cède toujours.³³

Éloquente et sensible, la déclamation de Landowska donne à entendre, à la faveur d'antécédents slaves, l'héritière en droite ligne de Chopin, qui lui-même se relie à Mozart.

Certes, l'artiste a pu faire preuve d'un entêtement discutable dans ses choix: ainsi de sa thèse selon laquelle le «Clavier bien tempéré» aurait été conçu spécifiquement pour le clavecin, ou encore la présence de «petites reprises» dans telles des «Variations Goldberg», la répétition d'une pièce entière dans le cours des «Folies françaises», l'omission de reprises (pour cause d'enregistrement), etc.; des *allargandi* et trilles indûment prolongés en fin de phrases; la réalisation emphatique de la section *arpeggio* dans la «Fantaisie chromatique» (1935); un alanguissement de certains tempi (J. K. F. Fischer, *Passacaglia* en ré mineur), etc.³⁴ Mais ce sont surtout telles de ses registrations sophistiquées qui ont prêté le flanc à la critique. Pour être «classiques» dans les oppositions *ripieno/concertino* ou *tutti/soli* du «Concerto italien» ou parfois tributaires d'une conception organistique dans telles grandes fugues du «Clavier bien tempéré», elles prennent un tour excessivement «rococo» dans plusieurs sonates de D. Scarlatti, dont elles soulignent à plaisir les éclats de la pensée: les possibilités du clavecin Pleyel avec le jeu de 16' s'y voient sollicitées à la manière d'une instrumentation suggestive, abusant du pittoresque: c'est l'aspect «boîte à couleurs» revendiqué par la claveciniste. Landowska s'en explique dans les propos suivants:

Les idées maîtresses qui guident ma registration sont la pureté dans la progression des voix, comme la logique et le goût dans le choix des couleurs. En disant «la progression des voix», je ne pense pas exclusivement aux fugues. Lorsqu'un registre a été choisi parce qu'il correspond au mieux au caractère d'une phrase, il ne faut pas interrompre le cours de cette phrase par un changement. Cette continuité fait partie de la logique et du goût.

Je suis pleinement consciente du fait que la plupart des clavecins anciens avaient des registres manuels, alors que mon Pleyel est équipé de pédales qui permettent un changement beaucoup plus rapide sans obliger la main à quitter le clavier pour mouvoir une tirasse. Mais ce serait un non-sens et d'un esprit borné de croire que la structure et l'inspiration d'une pièce, ses respirations, arrêts, changement de couleurs, etc. dépendaient de la possibilité ou non d'atteindre un registre manuel.

33 W. A. Mozart, *Correspondance*, tome II, Paris 1987, 89, lettre du 23-25 octobre 1777.

34 Voir: Wanda Landowska, «En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son *Wohltemperierte Clavier*», *La Revue musicale* IX/2, décembre 1927, 123-9.

Bar 44
(Larghetto)
Solo
cantabile

50

pp

55

60

mp

65

pp



Figure 7: Wanda Landowska, cadence pour le deuxième mouvement du Concerto pour pianoforte et orchestre en ré majeur de W. A. Mozart, K 537 (édition Broude Brothers, New York)

Nous savons que les organistes avaient des aides pour actionner les tirasses pendant qu'ils jouaient. Pourquoi ne pas admettre que les clavecinistes aient également pu en bénéficier? [...] Il n'y a pas d'argumentation, pourtant, qui tienne devant la seule chose qui compte, à savoir que selon sa structure, ses dimensions et son caractère, une pièce demande une certaine registration. Il appartient à l'exécutant de trouver cette registration, même au prix d'un grand effort et de difficultés. [...] En établissant la registration d'une œuvre hautement contrapuntique, bannissons les vaines coquetteries et constants changements de couleur. Laissons une fugue se dérouler avec simplicité en dépit de sa complexité. Plus intriquée est la texture d'une pièce, plus simple doit en être la registration.³⁵

Quitte parfois à faire violence au texte, Landowska a su s'en dégager pour assurer un «remplissage» indispensable dans Froberger, Chambonnières ou D. Scarlatti (L. 423 = K. 32). Avec le temps elle est allée jusqu'à concevoir des doubles sur le modèle de F. Couperin ou de J. S. Bach dans ses «Suites anglaises». Tardivement elle s'est risquée à introduire des notes inégales, peu convaincantes, chez Bach (*Allemande* de la 2^{ème} *Partita*). L'artiste est restée sur le seuil face

35 Wanda Landowska, «On registration», dans: *Landowska on Music*, op. cit., 377-8. Ma traduction.

à Girolamo Frescobaldi et aux préludes non-mesurés d'un Louis Couperin, avec lequel pourtant elle se sentait des affinités. Qu'elle ait en revanche joué la «Plainte faite à Londres» de Froberger montre bien une barrière infranchie en regard de la notation non-mesurée, plutôt qu'une limite dans ses options personnelles. Conditionnée par son époque, Landowska semble être demeurée étrangère aux problèmes du diapason et des tempéraments (son clavecin est immuablement accordé au *la* 440 en tempérament égal). Elle n'a guère marqué d'intérêt pour les doigtés anciens (ses partitions de travail l'attestent) ni pour les articulations qui en découlent. Sa déclamation, son phrasé, si éloquents et si persuasifs, reposent sur une rhétorique subjectivée. La notion pianistique d'égalité des doigts, tant soit peu tyrannique, prime encore chez la claveciniste. Elle transporte sur son clavecin Pleyel des articulations issues de Muzio Clementi et de Carl Czerny, avec un tout-puissant (et magnifique) *legato* de base, opposé au *staccato*, *martellato*, etc. Et c'est de bonne foi qu'elle rattache ce *legato* à la *cantabile Art* préconisée par J. S. Bach dans son introduction aux *Inventions* et *Sinfonies*. Mais c'est encore ce même *legato* qui fait merveille dans les «choses luthées» de F. Couperin. Pour avoir médité *l'Art de toucher le clavecin*, en jouait-elle les huit Préludes qui sont autant de «Sésame, ouvre-toi»?

On l'a dit plus haut, par son action magistrale en faveur «du» clavecin, Landowska est entrée dans l'histoire en même temps qu'elle la transcende par son génie unique d'interprète. En elle s'allient harmonieusement la fulgurance de l'instinct musical, de puissantes qualités analytiques et une solide culture musicologique. Que l'on trouve à redire à son clavecin Pleyel ou à tels éléments isolés de ses interprétations (éléments largement conditionnés par l'instrument) ne change rien au fond de la question: ces sont là pures contingences pour les oreilles du XXI^e siècle commençant. Ce qui fait la grandeur inégalée de Landowska, c'est la puissance de sa «vision sonore» (selon ses propres termes), la part de création engageant son être tout entier, ce sens du monumental insufflé jusque dans d'apparentes bagatelles. De là, le caractère impérieux et définitif – parfois prophétique – de son jeu. De là, la vitalité souveraine de sa pulsation rythmique accordée au mouvement cosmique, la plasticité de sa déclamation chargeant chaque note de signification, la limpidité de sa conduite des voix, l'efficacité de son soutien harmonique, l'intégration des agréments au discours musical. Quant à la technique qu'elle s'est créée, elle constitue la matérialisation inséparable de cette urgence à dire la musique et de cette éloquence presque incantatoire. Sans doute ses origines juives et slaves ne sont-elles pas étrangères à la noblesse de son pathétique ou de sa mélancolie comme aussi à sa jubilation qui plonge racine dans la danse et le terroir folklorique.

Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur le travail titanesque accompli par Landowska, à la mesure de ses capacités créatrices, de son intelligence, de sa culture et de son énergie. On aurait tendance aujourd'hui à oublier ou à méconnaître les conditions dans lesquelles avaient lieu la recherche, la diffusion et l'écoute de la musique dite ancienne dans la première moitié du XX^e siècle. La

claveciniste, la pianiste n'a pas seulement révélé sur l'estrade les fruits de sa quête incessante ; il lui a fallu mener sa croisade par l'écriture, par la présentation verbale ou écrite de ses programmes, par des conférences et surtout par des leçons et cours d'interprétation qui font date. La pléiade d'élèves qu'elle a formés pendant plus de quarante ans atteste de la vigueur de son enseignement, jusque chez les dissidents (Ralph Kirkpatrick). C'est elle encore qui est à l'origine de la réinsertion du clavecin dans la vie musicale du XX^e siècle, ayant suscité la composition des concertos de Manuel de Falla (1926) et de Francis Poulenc (1929) – suivis par de multiples créations jusqu'à aujourd'hui, comme on sait.³⁶

Le point commun de ces diverses facettes complémentaires réside dans l'attitude authentiquement humaniste de Landowska (André Schaeffner l'a souligné dès 1927 dans une attachante étude).³⁷

Vers une philosophie de l'interprétation

Au début des années 1950 Landowska mettait par écrit des réflexions (toujours inédites en français) qui concernent directement notre temps, pour ainsi dire mis en question par anticipation. On méditera donc les extraits suivants :

Comment pouvons-nous, hommes d'aujourd'hui, avoir la présomption de croire que nous sentons et jouons exactement comme Bach, Couperin, leurs prédécesseurs et leurs contemporains ? C'est tout à la fois une folie et un manque d'intelligence, de culture assimilée. [...] La recherche ne cesse d'être en marche, il est vrai. Nous suivons pas à pas les découvertes musicologiques avec grande attention. Nous étudions en profondeur, cherchant de notre mieux à comprendre à la lettre les préceptes anciens. De tout notre cœur nous approchons aussi près que possible cette musique

36 La première édition d'une œuvre moderne pour clavecin semble être celle de la *Sonatina ad usum infantis* (1916) de Busoni, lequel jouait pour lui d'un clavecin Chickering conçu par Arnold Dolmetsch. Debussy s'est intéressé au clavecin : il n'eut pas le temps d'écrire ce qui devait être la quatrième de *Six Sonates pour instruments divers*, notant sur une page de titre de la Troisième (violon et piano) : «La quatrième sera pour Hautbois, cor et clavecin» (fac-similé in André Gauthier, *Debussy, Documents iconographiques*, Genève 1953, pl. 190). Une manifestation antérieure de son intérêt pour les instruments de Pleyel figure dans un texte à caractère publicitaire, demandé par Gustave Lyon, pour le centième anniversaire de la maison, autrement dit en 1907, où l'auteur de *Pelléas* écrit notamment : «J'ai retrouvé des pianos Pleyel superbes et triomphants, auxquels il vous a plu d'adjoindre des clavecins, qui nous permettent de réentendre intacte l'harmonieuse délicatesse de nos vieux maîtres français, des harpes et des luths, dont l'ingéniosité sonore est incontestée» (brochure anonyme : *Une courte histoire de Pleyel*, Paris, 1927, s.p.). Landowska se souvient d'avoir joué pour Debussy la Sonate en mi mineur de Haydn, Hob. XVI/34 (Wanda Landowska, dans : *Landowska on Music*, op. cit., 328). Enfin Ravel, dans la seconde des *Deux épigrammes de Clément Marot*, «D'Anne jouant de l'espinette» (édité en 1900 et composé en décembre 1896), prescrit un accompagnement de clavecin ou piano.

37 Voir : note 1.

éloignée et ces maîtres révéérés. Mais entre eux et nous, Beethoven, Chopin, Wagner, Debussy, Stravinski et tant d'autres, ont existé. Pouvons-nous nous détourner du torrent et du pathos sublime de leur musique dont, que nous le voulions ou non, nous avons été imprégnés? Les romantiques et les modernes sont maintenant (au milieu de vingtième siècle) plus ou moins acceptés et assimilés par nous. Nous constituons une accumulation [de strates culturelles entrées dans l'histoire] et nous ne pouvons rien contre cette réalité. Aussi pourquoi aurions-nous à nous rebeller? Soumettons-nous consciemment à cette transformation des choses.

Lorsque nous écoutons Monteverdi ou les Virginalistes, nous les ressentons à travers la musique qui s'est installée en nous strate après strate. Physiquement, humainement, il ne peut en être autrement. Nous ne pouvons pas échapper à ces influences. Au reste, serait-ce souhaitable? Ce fatal et merveilleux enrichissement dont nous sommes les réceptacles doit-il détourner notre sentiment naturel pour la musique du passé? Le sens historique et la conscience de perspective peuvent se développer, se cultiver, se raffiner s'ils ne sont pas innés. Ils le peuvent et ils le doivent. [...] ³⁸

On ne saurait apprécier les directions prises par les interprétations de Landowska sans avoir conscience des strates de l'héritage musical qu'elles superposent. La coexistence de son piano et de son clavecin, dans la pratique quotidienne comme en concert, en est une illustration. En veut-on d'autres? Ses écrits et commentaires abondent en exemples. Voici ce qu'elle note en 1928 à l'intention du public parisien:

Pour mieux comprendre l'œuvre de Schumann, de Brahms, de Weber, il faut approfondir ceux qui ont engendré l'imagination de ces Maîtres: Wilhelm Friedemann et Philippe-Emmanuel, fondateurs inspirés de la grande école romantique allemande, prédécesseurs en ligne directe de Beethoven. Cependant ne nous imaginons pas que les fils de Bach ne sont venus au monde que pour servir de marche-pied aux grands romantiques; chacun d'eux a sa personnalité géniale d'une originalité profonde. ³⁹

38 Wanda Landowska, «Authenticity in the Interpretation of Music of the Past», dans: *Landowska on Music*, 355-6. Ma traduction. Voir la revue *inharmoniques* VII, janvier 1991, consacrée à «Musique et authenticité», pour une discussion récente autour de cette thématique.

39 «Une œuvre inédite de Ph. Em. Bach», *Le Guide musical* XV/10, 7 décembre 1928, 280.

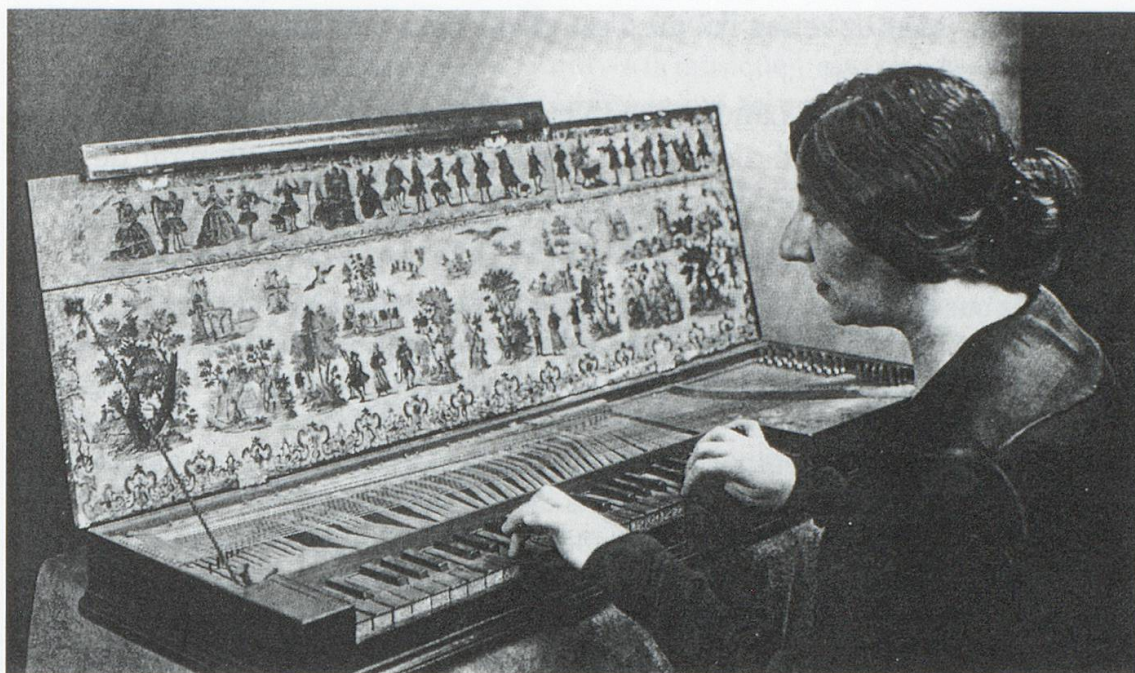


Figure 8: Landowska joue un clavicorde lié (XVII^e siècle) de sa collection, Saint-Leu-la-Forêt, circa 1931 (photographie: ancienne collection A. Hoérée)

Un article substantiel est ailleurs consacré à établir des affinités entre Chopin, «ce Couperin teinté de romantisme» et les clavecinistes français, de Chambonnières à Rameau.⁴⁰ Ailleurs encore, Landowska suggère, à propos du *Carnaval* (opus 9) de Robert Schumann, une parenté avec le bal masqué pré-texte aux «Folies françaises» (si Schumann n'a sans doute pas connu cette pièce, il appartiendrait à Johannes Brahms de se faire l'éditeur de F. Couperin).⁴¹ Son commentaire sur la grande Passacaille en si mineur (second livre, VIII^e ordre) du même Couperin dérive d'un imaginaire nourri aux sources de l'héritage romantique. Et quand Marc-Antoine Charpentier définit ce si mineur «solitaire et mélancolique», plutôt que vers une connotation éventuellement janséniste à la Port-Royal et à l'humeur hypocondriaque du *Misanthrope*, le pathétique de la claveciniste regarde en direction de l'*Einsamkeit*, de la *Sehnsucht* ou de la *Schwermut*, consciemment dramatisées.⁴² Pour connaître l'arsenal des figures de rhétorique baroques, Landowska les habite au premier degré et, les détournant en quelque sorte des peintures de l'*Affektenlehre*, les charge d'un contenu personnel. Dans ce sens-là, elle interprète doublement les textes musicaux qui,

40 «L'interprétation de Chopin», *Le Courrier musical* XIII/1, janvier 1910, 26. «Chopin et l'ancienne musique française», *La Revue musicale* XII/121, décembre 1931, 100-7.

41 «Les Folies françaises ou les dominos de François COUPERIN LE GRAND», *Le Guide du concert* XVI/21, 21 février 1930, 589.

42 «Règles de composition», dans: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 1988, 457.

aujourd'hui, sont devenus l'objet d'un glissement vers l'exécution, ce qu'on appelle une «lecture» ...

Une grande lettre de Landowska (New York, 10 avril 1950) à son ami genevois René Dovaz, ancien disciple de Saint-Leu, servira maintenant de point d'orgue. Le contenu, comme le ton, sont ceux d'une profession de foi privée, sur la fin d'une carrière en constante évolution:

Songez que huit ans et demi séparent mon dernier concert à Genève de cette soirée de lundi où j'ai joué pour vous. Huit ans et demi de solitude pendant lesquels je n'ai cessé de travailler, repliée sur moi-même, scrutant, creusant la moindre phrase de la musique que j'aime.⁴³

Je vous disais que j'éprouve un besoin fou de partager avec ceux qui m'aiment et me comprennent, les quelques fruits de mes méditations. C'est pourquoi, probablement, ma musique est maintenant couverte de notes et de doigtés. Oui, vous étiez loin pendant ces huit ans et demi. Comment, en une seule soirée, vous faire comprendre mon travail incessant, fait de bonheur et de lutte? Comment vous dire ce que la lecture d'ouvrages de musicologie et de critique d'art m'a appris? Des choses imprévues, inouïes, je vous assure.

Vous êtes troublé, dites-vous. Pourquoi? Parce que j'improviserai dans une Sarabande de Haendel un double, en m'inspirant d'un double de Bach ou de Couperin. Regardez-les de près, examinez les courbes, les inflexions, suivez cette vie qui circule dans les veines des croches et des double-croches, et vous comprendrez que ce que je fais est la Vérité.

Vérité ... «Nous venions tous chercher chez vous la vérité», dites-vous. Oui, il y a des axiomes: les tables d'ornements de Bach et des Français sont là, les auteurs nous en donnent la réalisation. Mais est-ce bien tout? Suffit-il de réaliser un ornement? Ne faut-il pas l'interpréter?

Et les arpèges de la Fantaisie Chromatique? Sont-ils de Bach ou de moi?

Et la «discretion» de la Plainte de Froberger, qui n'est autre chose qu'une invitation à l'improvisation? Et la Sarabande de Chambonnières (du Treasury Album), harmonies et ornements réalisés par moi?⁴⁴ Et la Dauphine, improvisée par Rameau à l'occasion du mariage du Dauphin, et réalisée par moi?

Vérité? C'était déjà très beau ce que je vous avais révélé en son temps. Mais laissez-moi prendre mon essor, évoluer en toute liberté. Ne me contraignez pas dans mes élans au nom de ce que j'ai dit tel ou tel jour au cours d'un cours ou d'une leçon. Vous n'avez d'ailleurs pas assisté à tous les cours et à toutes les leçons. Un disciple qui dit: «Vous ne nous en avez jamais parlé (des doubles)» ... Cet accent de reproche, de déception ... N'ai-je pas tout partagé avec vous tous? Ai-je gardé pour moi, en

43 Le concert à Genève soit le 9 novembre 1941, à la Salle de la Réformation. Au programme: *Passacaille* en si mineur de F. Couperin, *Suite* en mi mineur de Rameau, «Fantaisie chromatique» de J. S. Bach; en seconde partie, dix sonates de Scarlatti. Un très grand nombre de bis prolongèrent l'événement. Le concert de «cette soirée de lundi» soit celle du 27 mars 1950, chez Landowska à New York.

44 Il s'agit du *Treasury of Harpsichord Music*, disques 78 tours (RCA, M-1181), enregistrés à New York en 1946.

cache, le meilleur morceau? Qu'y puis-je d'avoir travaillé depuis, sans cesse, et appris, et appris. Cette liberté divine qui – à la musique – est l'air sans lequel elle se meurt. Que diriez-vous d'un savant, d'un artiste, qui, tel une eau stagnante, arrêterait ses recherches, demeurerait immobile?

«Vous ferez des ravages», vous êtes-vous écrié. Puis-je tenir compte des a-musicaux des maladroits, et surtout des «pions» – ceci est grave – qui numérotent mes pensées, les mettent dans des fichiers avec étiquettes et ne comprennent rien à l'esprit de la lettre, à la furie, à l'extase amoureuse pour la musique? La musique est-elle faite pour les musicologues? Bach a-t-il créé pour des assemblées de professeurs? La plus belle chose du monde est précisément la rencontre merveilleuse de la science et de l'inspiration. Ô la passion de la recherche et la joie de la découverte!

J'ai suivi ma vocation et je n'ai pas cessé de travailler. C'est tout.

«Vous rendez-vous compte de votre responsabilité?»

Envers qui? Ceux qui me comprennent ne m'embarrasseront jamais.

Mais les autres ... hélas, ils sont nombreux ... C'est alors que je m'en fous ... D'ailleurs je vous disais que je suis à même d'expliquer toutes les libertés que je prends et de donner des preuves à l'appui. Et Dieu sait que j'adore expliquer et que je ne m'en lasserai jamais.

Chef d'Ecole, dites-vous.

Je n'ai jamais prétendu à ce titre pompeux mais trop étroit pour ma nature. Je vous supplie de m'en dégager. Il me pèserait et étreindrait mon front et mon cœur.

Pas de chef d'école, pas de vestale chaste et pure. Bacchante m'irait peut-être mieux. Mais piochant dur, appliquée, telle une écolière, cherchant à comprendre la lettre, se cinglant pour que «cela sonne», et puis, oubliant tout, les livres et les lois, déchaînée, ivre de liberté [...].⁴⁵

Jusqu'aux abords de la deuxième guerre mondiale Landowska était volontiers taxée de *puriste* pour son clavecin; à partir des années 1960 on a surtout discerné chez elle une *postromantique*. A la vérité, ces qualificatifs parlent d'abord de l'époque qui les prononce (tout comme les adjectifs «gothique», «baroque», «impressionniste», etc.). L'artiste qui a précédé l'ère de l'*Urtext* n'a pas voulu franchir le pas en direction de l'actuel *Urinstrument*. Elle avait pour cela de sérieuses raisons: un génie de l'interprétation incarné dans une époque donnée. Elle savait aussi que le temps se venge des œuvres qui ont été faites sans lui.

45 L'essentiel de cette lettre a été édité en traduction anglaise dans *Landowska on Music*. J'ai publié l'original français pour la première fois dans la *Revue musicale de Suisse romande* XXXII/3, été 1979, 26-8, où il fait suite à des «Témoignages et souvenirs» de René Dovaz.

Annexe

Wanda Landowska: Repères chronologiques

- 1879 Naissance à Varsovie (5 juillet).
Études de piano auprès de Jan Kleczyński puis de Aleksander Michałowski (Conservatoire).
- 1896 Étude de la composition chez Heinrich Urban, Berlin.
- 1900 Arrivée à Paris.
- 1903 Premier concert au clavecin, entremêlé dans un récital de piano, *Schola Cantorum*, Paris.
- 1909 *Musique ancienne* en collaboration avec Henri Lew-Landowski.
- 1912 Inauguration du clavecin Pleyel muni d'un jeu de 16' (mis au point avec MM. Lyon et Lamy) au Festival Bach de Breslau.
- 1913-19 Enseignement du clavecin à la Hochschule für Musik, Berlin. Chaire de clavecin créée *ad personam*.
- 1923 A Paris, Landowska tient le clavecin dans *El Retablo de Maese Pedro* de Falla: première apparition du clavecin dans une composition moderne.
Première tournée aux USA. Premiers enregistrements acoustiques à Camden (Philadelphie).
- 1926 Création du *Concerto* de clavecin de Falla.
- 1927 Inauguration de la salle de concert de Saint-Leu-la-Forêt. Ecole de musique, cours d'interprétation publics, concerts.
- 1928 Premiers enregistrements acoustiques européens (His Master's Voice).
- 1929 Création du *Concert champêtre* de Poulenc.
- 1933 Première audition intégrale des «Variations Goldberg» à Saint-Leu. Enregistrement de l'œuvre.
- 1940 Quitte Saint-Leu devant l'avancée des troupes allemandes. Elle se réfugie pendant dix-huit mois en zone libre dans les Pyrénées Orientales.
- 1941 Derniers concerts européens à Lausanne (3 novembre) et Genève (5 et 9 novembre).
Arrivée à New York (7 décembre).
- 1942 Les «Variations Goldberg» en récital à Town Hall (20 février).
- 1949-54 Enregistrement intégral du «Clavier bien tempéré» I & II.
- 1950 Établissement définitif à Lakeville (Connecticut).
- 1954 Dernier récital dans le cadre de la Frick Collection (New York).
- 1955-56 Enregistrement d'un album Mozart, piano Steinway.
- 1957-59 Enregistrement d'un album Haydn, piano Steinway.
Enregistrement inachevé des quinze Sinfonies à trois voix de J. S. Bach, clavecin Pleyel.
- 1959 Mort à Lakeville (16 août).