

**« S’attaquer aux Goldberg pour un claveciniste, ça doit faire quelque chose, ça doit être un moment décisif. »**

La mission d’un interprète est certainement de nourrir une relation privilégiée avec une œuvre et d’en faire profiter le public. À commencer par dissocier l’œuvre de l’histoire qu’elle connaîtra.

Bach, âgé de 55 ans, fait paraître en 1741 :

*Clavier Übung se composant d’une ARIA avec diverses variations pour le clavecin à deux claviers. Composée à l’intention des amateurs, pour la récréation de leur esprit, par Johann Sebastian Bach, Compositeur du Roi de Pologne et Prince Électeur de Saxe, Maître de chapelle et Directeur de la Musique à Leipzig. Édité à Nuremberg chez Balthasar Schmid.*

De même que chercher quelque chose d’anglais dans les *Suites Anglaises* relève du non-sens, nommer l’œuvre les *Variations Goldberg* nous amène implicitement à nous demander si un adolescent de quatorze ans du nom de Johann Gottfried Goldberg est en mesure d’exécuter une partition si difficile. Cette dénomination consacrée de l’œuvre met le doigt sur sa difficulté technique (certes réelle mais qui ne définit pas la pièce) et la promet à une destinée légendaire, mythique, aux confins de la réalité.

### **Touches noires et blanches, touches blanches et noires Une œuvre extraordinaire de clavecin, ou sa quintessence ?**

En concert, les *Variations* se regardent autant qu’elles s’écoulent. Déploiement d’inventivité digitale, exploration virtuose des claviers sans cesse renouvelée, l’œuvre est défi pour les pianistes et clavecinistes, ravissement pour le spectateur. Bach utilise pour la première fois au clavecin de manière si affirmée, presque à l’extrême, ces croisements de mains, ces martèlements d’accords, ces glissades chromatiques, ces arpèges rapides, et explore comme jamais l’indépendance des claviers. On a l’habitude de situer les *Variations* aux côtés des récents *Essercizi* de Scarlatti et de certaines pièces de Rameau pour pointer une évidente évolution du goût européen, une recherche de modernité de la technique du clavecin dans les années 1730-1740.

Mais de manière générale, le clavecin à cette époque, et plus encore dans la sphère germanique, est un instrument englobé dans une pratique, une réalité, qui est celle du clavier. Orgues, clavecins et clavicordes se jouent *main dans la main*. S’asseoir devant l’un ou l’autre est un plaisir : l’adaptation du geste procède d’une même et unique rhétorique des claviers. Chanter ou jouer une musique élaborée à partir de chorals luthériens se pratiquait de fait davantage à la maison, au chaud, qu’à l’église, où l’orgue requiert une ou deux personnes pour en actionner les soufflets. On ne joue l’orgue que pour être entendu ; il y a là un caractère officiel, une chose publique à se réunir pour le *jeu d’orgue*. Tous ces instruments transgenres – clavecins à pédalier, clavicorde à tirasse, clavecin avec seize pied manuel – ne font qu’appuyer cette idée de l’interdépendance des claviers. Les facteurs eux-mêmes sont *Instrumentenmacher* et construisent tout à la fois orgues, clavicordes, clavecins, et déjà pianofortes. Peut-être le symbole le plus représentatif de cet univers est le *3 Klaviere nebst Pedal* que Bach légua à son fils Johann Christian : un instrument composé de deux clavicordes manuels superposés sur un clavicorde indépendant de pédale.

Considérons maintenant la technique et le langage, si virtuoses, des *Variations*. Tout existe déjà dans les fantaisies de choral des disciples de Sweelinck ; on y trouve dans des œuvres extrêmement développées une brillante liberté technique : indépendance des plans sonores, croisements de mains, martèlements d’accords, glissades chromatiques, arpèges rapides. Bach

est l'héritier de ces musiciens d'Allemagne du Nord qui s'enthousiasment à jouer des échos sur quatre claviers, une partie de soprano en valeurs longues aux pieds, le *do* grave du clavier de *Rückpositiv* avec la main droite, une polyphonie à six voix dont deux aux pieds... Cette utilisation si totale, en explosion, à *la renverse*, de l'instrument, amenant parfois à la contorsion et à l'acrobatie fait partie de l'art du musicien *magicien de claviers* depuis deux générations. L'originalité de la virtuosité des *Variations* est donc du fait de sa destination explicite et exclusive : « *pour le clavecin à deux claviers* », et non de sa nouveauté ou de son degré de difficulté.

Comprenons notre propre rapport au clavecin aujourd'hui, qui est tout autre. Cet instrument ne fait partie de notre paysage sonore que depuis quelques générations, c'est tout récent. Certainement est-il revenu par réaction, voire par opposition au piano. La réponse à l'entité « piano moderne » fait du clavecin un instrument « ancien ». Il a dû se reconstruire en dehors du piano pour acquérir ses lettres de noblesse, former son territoire et son esthétique. Une barrière de valeurs s'est érigée entre eux. La succession des instruments dans le temps ne dit-elle pas quelque chose de ce qu'on attend d'eux ? Reprocherait-on aujourd'hui au piano d'avoir mis au silence notre « cher instrument » il y a plus de deux cents ans ? Quoiqu'il en soit, chez Bach, désunir le clavecin de l'orgue comme du clavicorde serait une grave erreur, un appauvrissement.

## CONSILIO MANUQUE

Voici un précepte dont les musiciens de claviers sont très proches : il figure sur nombre de clavecins anversois décorés de faux marbres, papiers imprimés et de devises latines. Inscrite sur le portillon de mon petit clavecin Rückers, c'est contre mes genoux que vient résonner cette phrase de Sénèque : "Valoir par le conseil et l'exécution. (Être à la fois la tête et le bras. L'esprit et la main)." Cette locution semble nous commander de ne pas nous attarder davantage sur ces jeux de mains. Quelque chose de très grand préside à l'écriture de ces *exercices de clavier*.

Une progression de dix canons fait des *Variations* une œuvre de nature contrapuntique. On n'insère pas des canons par fantaisie ou pour rechercher les contrastes ou la *variation*. Un Canon est une injonction. Il apparaît chez Bach dans les chorals de la Passion ; il met en scène l'obéissance à la Loi Divine. Pour tout compositeur depuis la Renaissance, le Canon est la recherche d'unité, la quête de perfection. Composer un canon est presque un acte de Création. D'une manière plus générale, le Canon est le symbole de la science de l'art, de la force interne qui sous-tend la beauté. Du Canon vient la teneur hautement scientifique, spirituelle des *Variations*.

Mais Bach donne un visage à cette perfection : il l'anime d'une expression palpable par tous. Il pétrit la science en jouant avec la progression d'intervalles et le sens des canons, dictant ainsi l'affect ; il renouvelle l'angle de vue et trouve à chaque fois une nouvelle inclination. Par dix fois Bach varie, décline, métamorphose l'essentiel pour mieux le présenter.

- Premier canon, à l'unisson : gémellité, symbiose et perfection.
- Deuxième canon, à la seconde : le modèle, tout proche pourtant, nous échappe. L'incident du décalage crée l'instabilité, la fébrilité, le retardement et l'anticipation.
- Troisième canon, à la tierce : l'amour, la chaleur du rapprochement.
- Quatrième canon, à la quarte (en miroir) : on voit l'architecte-bâtitseur à l'œuvre, c'est le temps des grandes démonstrations. La fierté de la connaissance acquise, la pleine maturité du métier, compas et autres instruments de mesure sont exhibés. Les noires de la basse vont bon

train : on sait qu'on peut déplacer des montagnes. La quarte est affirmée, puissante et conquérante, le retournement de la réponse un jeu d'enfant.

- Cinquième canon, à la quinte (en miroir, en mineur) : c'est la chute. Négation, dislocation. La quinte est pourtant l'intervalle de la clarté, de l'ouverture, de l'allant ; tout jusque-là préparait à une variation brillante. Ici, le canon en miroir montre toute la difficulté que l'image entretient avec son modèle : son renversement est opposition, résistance, souffrance. La variation s'arrête sur un cri.

- Sixième canon, à la sixte : un chat funambule s'amuse de la pesanteur.

- Septième canon à la septième (en mineur) : la basse chromatique rappelle la Cantate BWV 12 : *Pleurs, Lamentations, Tourments, Découragements*, dont la musique sera réadaptée plus tard dans le *Crucifixus* de la *Messe en si*.

- Huitième canon, à l'octave : puissance, celle d'une vérité magnifiée, dédoublée, *octaviée*. On assiste à un récit érigé en mythe ; la danse sacrée est ode funèbre. La parodie (réemploi d'une musique sur laquelle on colle un texte nouveau) était très pratiquée. La musique de la *Trauerode*, rapprochée du livret de la *Markus Passion* (dont nous avons perdu la musique) a donné lieu à de très convaincantes restitutions. Comment ne pas entendre ici le texte du dernier air de la *Matthaus Passion* : *Mache, mein Herze, rein ?* Bach joue la mise au tombeau dans le cœur du chrétien.

*Purifie-toi, mon coeur,  
je veux moi-même ensevelir Jésus  
Car il aura en moi,  
désormais et pour toujours, son doux repos.  
Monde, sors de moi, pour que Jésus y entre.*

- Neuvième canon, à la neuvième : une invention à deux voix ? Ici et maintenant ? Mais quelle ironie ! Professeur Bach singe son propre matériau pédagogique et semble rire de lui-même devant ses *Inventios & Sinfonias* dont le titre précise « *Instruction sincère, Par laquelle est montrée aux amateurs du clavier, Mais surtout à ceux qui sont désireux de s'instruire, Une manière claire pour apprendre non seulement à jouer proprement à deux parties...* ». À vouloir être trop clair on devient presque pédant... et drôle assurément !

- Dixième canon, *Quodlibet* : bouquet final – bouquet garni. Bach nous rit au nez à présent. Sur la basse des *Variations*, il parvient à superposer deux mélodies de chansons elles-mêmes traitées en canon à deux voix. Et de quoi s'agit-il ? De la danse du balai pratiquée à la fin du carnaval, de choux et de raves.

## **Pour la récréation de l'esprit**

L'œuvre des dix dernières années de Bach montre son obsession pour le Canon : *Offrande musicale, Art de la Fugue, Clavier Übung II & III, Variations canoniques, Variations Goldberg* et les *Quatorze Canons* manuscrits sur la même basse... C'est d'ailleurs tenant à la main le *Canon triplex* extrait de ce dernier ensemble que Bach se fait portraiturer en 1746. Son visage y est curieusement grave mais sans dureté, le regard perçant, cherchant à voir, le sourire esquissé. Amusons-nous à y lire ce qui ferait la spécificité de ces *Variations* : la récréation, le jeu, la plaisanterie, le tour de force de la main et le tour de force de l'esprit combinés.

Décliner le Canon, le rendre humain et l'entourer d'autres variations de styles français, italien, de différentes formes de danses ; rassembler autour du canon l'aria ornée, la fugue, l'ouverture, l'invention, la toccata, c'est penser une œuvre monomaniaque mais qui n'en atteint pas les limites.

*L'Offrande Musicale* et *L'Art de la Fugue* sont des œuvres monumentales et édifiantes. Leurs sidérantes superpositions en strettes nous écrasent, nous amènent à des degrés avancés de saturation, véritables black-outs contrapuntiques. Les *Variations*, elles, se déroulent le sourire esquissé. Si la force de la démonstration est toute aussi grande, elle se fait presque cachée. Il y a comme une ironie à ce mélange de genres. Bach nous impose tantôt l'exposé d'une formule réglée, tantôt une main à laquelle il accorde toute liberté, sollicitant notre attrait pour le risque comme le ferait l'improvisation ou la farce. Il y a un tel plaisir transgressif à interpréter ces *pièces croisées* : c'est comme jouer avec le feu ou bien se retrouver cul-par-dessus-tête au milieu d'une vague qui emporte tout sur son passage. Cette œuvre est abyssale, vertigineuse, un vrai labyrinthe des passions, où l'on trouve tour à tour - touche à touche - des variations de quarante secondes et de sept minutes, des moments de fulgurances de clavier mais aussi des moments de considérations profondes, des formes anciennes et des inflexions galantes, des Canons et des chansons. Avec les *Variations*, Bach pense, Bach s'amuse. Bach se joue de nous pendant qu'on le joue. Il place un temps l'amusement au-dessus de la prière.

### ***Les Amusemens***

Il faut un sacré clavecin pour une telle pièce. Un vieux compagnon qui fait envie, qui répond à la gourmandise et alimente le jeu. Il y a dix ans, je me suis mis martel en tête à trouver « le » clavecin pour Bach. Disons que j'en ai rencontré les qualités nécessaires plus que l'instrument unique : équilibre, dynamique et plans sonores.

Le clavecin que je connais le mieux est un clavecin français deux claviers d'après Goujon, fait par le facteur Émile Jobin en 1983. Il est d'esthétique française et jamais Bach n'a entendu ni touché tel instrument. Mais ce clavecin est l'œuvre d'un facteur d'aujourd'hui qui a en tête l'orgue et le souci de la polyphonie. Un Français pas comme les autres, peut-on dire. Or il est possible de substituer à l'idéal du son français (la création de la couleur, l'entretien de la résonance) un son propre à la construction du discours, à une idée bien formulée, une idée bien pensée. L'esthétique dépasse l'objet : un bel instrument est capable de changer d'esprit quand la proposition (pensée, jeu, registrations, réglages et tempérament) est cohérente.

C'est aussi le clavecin qui me vient de Blandine Verlet, à qui je dédie ce disque. Sur ce clavecin, j'ai joué pour elle au Père Lachaise une pièce de François Couperin, étrangement liée aux *Variations* : un rondeau, un titre énigmatique, *sol* majeur et mineur, passant avec grâce des plaisirs innocents à une trouble mélancolie : *Les Amusemens*.

### **QUADRIVIUM**

Il fut un temps où la musique était l'une des quatre sciences mathématiques (*Quadrivium*) aux côtés de l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie. Elle le redevient avec Bach, englobant toutes les autres aussi. C'est un monde complet en orbite, un temps cyclique, une constellation à la manière de ce mobile de l'artiste Rosa Mundi photographié par Ken Yoshida.