

Le luth fin baroque : Sonorité et esthétique sonore vues au travers de S.L. Weiss

par Michel Cardin ©1994 et 2005

Cet article a pour but d'aller un peu plus à l'intérieur de notre processus de perception et d'organisation mentale lorsque nous écoutons du luth baroque dernière période, en examinant les éléments fondamentaux, à savoir la sonorité proprement dite et l'esthétique sonore unique à l'instrument ; puis nous tenterons dans l'Annexe 2 de démontrer la prépondérance énorme de l'ornementation dans, cette fois, l'organisation du discours musical. Pour ce faire, nous ne pouvons sans doute trouver de meilleurs exemples que dans la musique de Silvius Léopold Weiss (1687-1750), le grand génie de cet instrument.

Sonorité

Pour mieux définir la sonorité du luth, il sera utile de la comparer à celle du clavecin. Nous savons qu'au début du baroque, la prédominance du luth comme instrument polyphonique soliste et ses fortes caractéristiques idiomatiques ont amené les clavecinistes à adopter tout naturellement celles-ci (style brisé, mordants, accords roulés). Nous voyons entre autres Froberger venir à Paris et profiter de l'influence du grand maître du luth Gautier, puis établir les mouvements de la suite instrumentale de clavier d'après l'habitude répandue chez les luthistes. Mais en approchant de la fin du baroque, la tendance inverse se produit : l'écriture pour luth imite de plus en plus celle du clavecin qui s'était développée et révélait les immenses possibilités du clavier (arpèges, traits, voix distancées).

Ce partage stylistique appuie à mon avis la tendance naturelle d'un luthiste à agrémenter des pièces du baroque tardif à la « façon clavecin », et rend logique et non pas ambiguë, comme on pourrait le croire, les destinations polyvalentes décidées par J.S. Bach pour quelques-unes de ses oeuvres dites pour luth ou clavecin (1). Cette fusion va d'ailleurs plus loin : le luth-clavecin, cet instrument à clavier avec cordes de boyau conçu pour imiter la fascinante enveloppe sonore du luth, n'était pas qu'un instrument expérimental soumis aux tentatives originales d'un J.S. Bach par exemple (il en possédait deux chez lui) (2), mais bien un instrument en soi, existant depuis deux siècles, et qui répondait à cette conscience de la polyvalence fréquente des deux répertoires (3).

Mais la relation entre le luth et le clavier ne s'arrête pas là. En effet, comme le disait Luise Gottsched et de nombreux autres témoins de la fin du baroque, l'expression musicale à cette époque atteignait encore son sommet avec le luth dont Weiss était le maître des *affekten* grâce à sa maîtrise des nuances *forte* et *piano*. Réunissant trois éléments-clés, cantabile du violon, harmonie soutenue du clavier et couleurs de timbre du luth, celui-ci était complet pour une expression musicale idéale. Ce qui lui a manqué cruellement dans le nouvel esprit musical grandissant parallèlement - et c'est ce qui amènera sa disparition - c'est le volume sonore. On sait que le pianoforte vient du clavecin mais la motivation des premiers facteurs de pianos à rechercher ces nuances vient certainement en grande partie du luth et de son répertoire, servis comme ils l'étaient par de formidables virtuoses depuis Francesco da Milano (celui qu'on

appelait le Michel-Ange de la musique) jusqu'à S.L. Weiss. Si l'on tient compte de cet exemple esthétique très important d'un grand répertoire soliste servi par des nuances foisonnantes et inépuisables, il n'est pas exagéré de dire que le luth a influencé, complémentirement au clavecin, la conception du piano. En corollaire, il est intéressant de constater, comme nous l'apprend Johanne Couture par sa recherche musicologique, que de 1529 jusqu'à 1670 ne parut en France aucune publication pour clavecin et que les clavecinistes pouvaient jouer la musique de luth en lisant directement la tablature au clavier. Cette pratique est facilement applicable et plusieurs indications nous prouvent que le répertoire pour luth était naturellement considéré comme l'étant aussi pour clavecin (4), ce concept allant à mon avis plus loin encore que l'idée de la transcription, pratique courante en tant que telle bien sûr aussi pour le luth. Et le lien reste entier jusqu'à la fin du baroque si on examine la polyvalence des répertoires et la présence du luth-clavecin.

Une différence fondamentale entre le luth et le clavecin réside dans l'intensité d'attaque des cordes, toujours égale au clavecin et toujours fluctuante au luth. Ces limites techniques provoquent en fait un heureux contraste et font partie de l'esthétique propre à chaque instrument. Tout comme l'on peut dire que le luth (ou la guitare) compense un manque de liberté et d'épaisseur polyphoniques, que seul le clavier permet, par la combinaison unique de l'expressivité des instruments à manche et d'une harmonie soutenue. Étant donc un instrument harmonique/mélodique dont les frettes étaient attachées autour du manche et ainsi amovibles, le luth fut de longue date, un prototype idéal pour les explorations tendant vers le tempérament dit égal. Encore maintenant, certains musiciens n'ayant pas mis à jour leurs connaissances d'histoire de la musique ont de la peine à nous croire lorsqu'on leur dit que bien avant le Clavier bien tempéré de Bach, au moins trois séries de 24 pièces dans tous les tons avaient déjà été écrites, soit celles de Gorzanis au luth, Wilson au théorbe et Bartolotti à la guitare (5).

Autre élément important de la sonorité : les cordes. Rappelons que la fabrication des cordes en soie filée de métal, que d'aucuns croiraient très moderne, était déjà décrite dans des traités tels que *Introduction to the Skill of Musik* de John Playford (Londres 1664) (6), et est certainement à son tour en partie responsable du changement dans le style des compositions pour luth qui se discerne vers la fin du dix-septième siècle. Puisque les nouvelles basses filées de métal rendaient un son plus brillant et plus soutenu que celles en boyau, la conception des oeuvres en fut influencée. C'est pour cela qu'on remarque dans l'écriture de Weiss, par exemple, de longues basses dégagées ou encore une densité du discours et un débit de notes très élastique.

Par contre, ces basses filées résonnant plus longuement, on se demande à quel point les interprètes d'alors étouffaient les basses à vide ; tout luthiste sait en effet qu'une des problématiques du jeu de luth est l'étouffement méthodique de certaines basses après l'attaque et même le moment précis de l'étouffement (avant la prochaine note ? en même temps que la prochaine note ? après la prochaine basse ?) ceci pour une interprétation limpide des oeuvres. J'irais même jusqu'à dire que la personnalité d'un interprète se reflète en bonne partie dans sa façon de traiter l'étouffement des basses, tellement l'atmosphère sonore et le discours proprement dit en dépendent. Écoutez vos luthistes préférés puis les autres : ne constatez-vous pas à quel point cela compte dans votre goût ? C'est que tout le jeu en est affecté : accentuation, articulation, volume, couleur, legato, et de ce fait lyrisme même de l'oeuvre (7).

Pour ce qui est des instruments utilisés, il est clair que Weiss et ses contemporains privilégiaient en Europe de l'Est les modèles théorbés du type de ceux de Johann Christian Hoffmann. Nous supposons que Weiss a dû bien connaître Hoffmann, qui habitait Leipzig et était paraît-il très ami avec J.S. Bach, lui-même ami de Weiss (on sait en outre que Hofmann

coucha Bach sur son testament) (8). Le phénomène de la prépondérance de ce modèle est sans doute expliqué, tout comme le changement de style musical, par les cordes filées de métal mentionnées ci-haut (9). Mais parfois il nous faut un luth de modèle courant, car certaines oeuvres contiennent quelques basses chromatiques qu'on ne peut transposer sans défigurer les passages musicaux dans lesquelles elles se trouvent. Or, avec le luth théorbé, les cinq dernières basses étant hors-manche car reliées au deuxième cheviller, on ne peut les jouer qu'à vide, alors qu'au luth dit standard les deux dernières basses seulement sont hors-manche, ce qui fait donc plus de notes graves modifiables à la main gauche. Sans être très fréquente, cette situation se reproduit quand même dans quelques oeuvres de Weiss (9 pièces sur 237 dans le Ms de Londres, mais qui impliquent en fait six sonates complètes si on en joue tous les mouvements), ce qui prouve qu'il a composé aussi avec ce modèle en main, et qui oblige pour les interprètes l'alternance des deux luths. La taille des deux modèles est similaire sauf pour les chevilliers. Si je vérifie la longueur vibrante des cordes sur manche de deux de mes instruments (un Hoffmann théorbé et un Burkholzer-Edlinger standard), je trouve pratiquement la même : 70cm et 71cm. En comparant les deux types d'instrument à l'écoute, on peut remarquer la brillance des basses du théorbé et celles plus sourdes mais chaleureuses du modèle courant.

Un détail reste, important pour chacun oui, mais ayant toujours suscité à mon avis une vaine polémique : les ongles. Qu'on les utilise ou non, et c'était pareil à l'époque, la difficulté d'obtenir un beau son reste entière, car les éléments de sonorité sont d'abord et au final 1) Le choix et la précision maniaque de l'angle d'attaque, et ce, je dirais pour chaque note, et 2) la forme et le degré de souplesse de la partie qui attaque (peau ou ongle) (10).

Esthétique sonore

Nous devons également traiter l'aspect le plus important concernant le luth à treize chœurs, à savoir le rapport de l'écriture avec la sonorité. Disons-le tout net : il n'y a aucun rapport entre ce qui est écrit et ce qui est entendu. Une partition pour luth fin-baroque - tablature ou notation courante, peu importe - donne à quiconque ne pratique pas cet instrument le même effet qu'une réduction succincte au piano d'une symphonie : on ne peut avoir idée des masses sonores et des couleurs (11). Quant au son donné par le luth Renaissance, avec son contrepoint serré, il reste quand même plus proche de la partition : si on lit les notes tout en l'écoutant, on retrouve une certaine fidélité. Même remarque pour la guitare : le nombre de cordes jouées et le nombre de sonorités identifiables sont la plupart du temps presque identiques, avec il est vrai des exceptions comme l'effet de *campanella*. Mais avec le luth baroque, nous plongeons tout à coup dans un univers aux sonorités chatoyantes comme celles de la harpe, graves et allongées comme celles de l'orgue et diversifiées à l'infini à cause des cordes doublées à l'unisson ou à l'octave, des nombreuses cordes à vide ainsi que de leurs fortes harmoniques, et surtout des *notes tenues*.

Le tout offre une plénitude sonore insoupçonnée à la lecture car la partition ne révèle que quelques voix - deux en général - dont le dialogue reste succinct. Or il se trouve que tout comme à l'orchestre, peu de voix sont comme telles nécessaires au discours, mais l'orchestre amplifie et enrichit ces voix grâce à diverses instrumentations, et le luth baroque de son côté *laisse résonner* les notes jouées. Celles-ci se chevauchant continuellement, mais contrôlées par un dosage minutieux, créent en réalité carrément d'autres voix. Ce dosage de notes chevauchées constitue une problématique différente de celle de l'étouffement des basses, même si les deux s'influencent.



Courante de la sonate solo n° 5 S-C7 en do mineur du Manuscrit de Londres

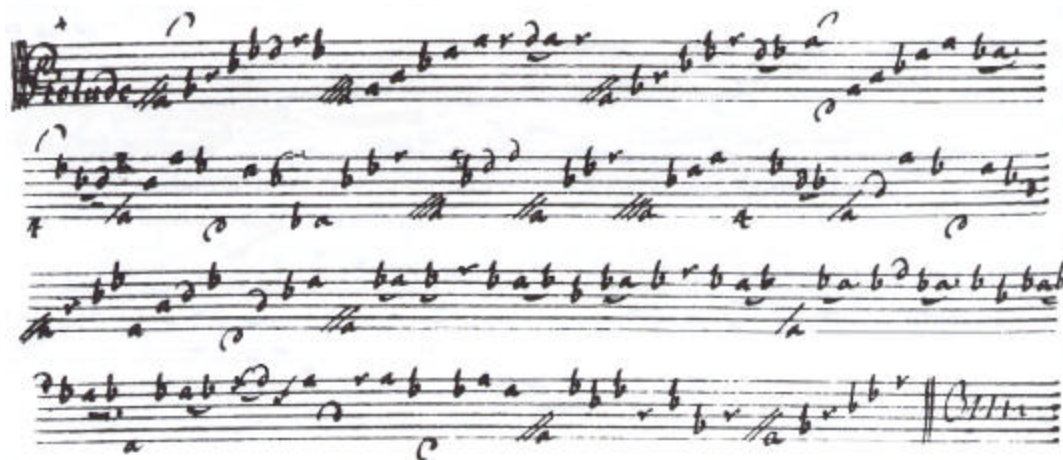
Si l'utilisation de nos tablatures ou des réductions orchestre/clavier restent nécessaires, c'est parce qu'elles donnent un accès rapide et clair aux oeuvres; elles n'en demeurent pas moins qu'une première étape dans la compréhension de l'œuvre (12). Abordons maintenant la démarche de la deuxième étape.

Il est vrai qu'au clavier l'interprète se demande lui aussi combien de temps il doit garder chaque doigt enfoncé sur la touche, mais ce problème est vite résolu par la quantité de notes et leur flux souvent généreux. Au luth baroque, il y a toujours peu de notes et, dans un mouvement lent comme un mouvement rapide, si on mettait en partition

- 1- La durée réelle de chaque note (jamais semblable à cause des changements perpétuels de cordes)
- 2- Leur son réel en tenant compte des doublures de cordes
- 3- Chaque couleur de timbre (qui varie constamment d'une note à l'autre),

il n'est certainement pas exagéré de dire que plusieurs portées seraient nécessaires pour rendre en plusieurs voix précises les deux seules voix officiellement mises sur papier .

Même une écoute en surface du luth baroque procure une certaine fascination : la captation de l'auditeur oscille constamment entre un discours musical cohérent - quelques lignes chantantes - et une mosaïque de nuances intérieures fugitivement goûtées car trop complexes pour être explicitement perçues.



Prélude de la sonate solo n° 6 S-C10 du Manuscrit de Londres

La comparaison avec une mosaïque, ou un vitrail, est justement appropriée : perception d'une image générale simple comme un croquis, et en même temps perception de centaines d'éléments composites, bruts et colorés, identifiables à l'unité si on s'y arrête mais ne prenant un sens que par l'ensemble. Donnons pour commencer un exemple volontairement simple : à la fin du prélude de la sonate solo n° 6 S-C10 de Londres de Weiss, nous avons une cadence qui sur papier est d'une banalité exaspérante :



Nous pouvons y voir une basse illogique, complètement disjointe, mais qui en réalité sonne avec les cordes doubles non seulement conjointement, mais se trouve en plus enrichie, d'une façon orchestrale, d'un autre registre :



La voix supérieure devient pour sa part, une fois rendue à l'instrument :




Ce banal passage ainsi réévalué prendrait, dans sa réalité sonore et en combinant le tout, une densité d'écriture d'au moins cinq voix. (Les changements de position de main gauche et l'attaque nuancée des cordes à la main droite occasionneraient en outre certaines indications de timbre.) Cependant, loin de se contenter de lignes furtives superposées, un génie comme Weiss

construit à propos de longues strates mélodiques, profitant d'intervalles judicieux qui favorisent des voix très indépendantes, n'exigeant pas d'être reconstruites intellectuellement, mais ayant d'ores et déjà un contour net et articulé, car leur son dure pleinement.

Les cordes résonnant indépendamment les unes des autres, il suffit de resituer notre écoute selon une découpe horizontale de la mélodie par rapport à ce que j'appelle les « cordes-durées ». Chaque corde est donc susceptible de porter une voix propre. L'étrangeté isolée de celle-ci (maigre et syncopée) est cachée par la ligne générale, elle-même énigmatique car ses notes sont tout de même polyvalentes quant à l'appartenance mélodique.

Exemple probant s'il en est, la courante de la 5^{ème} sonate solo de Londres S-C7 en do mineur de Weiss offre quelques bons spécimens. Au départ nous trouvons une ligne brisée, écartelée entre deux ou trois registres :



La résonance naturelle des cordes fait déjà ressortir deux voix en dialogue, et la voix supérieure émet la cellule conductrice  qui se renouvellera d'elle-même jusqu'à la fin :



(Cette toute petite cellule de deux notes unifie en outre toute la sonate en do mineur : elle parcourt et charpente chacun des six mouvements du début à la fin). Par le jeu des notes tenues (« cordes-durées »), la voix supérieure contient en même temps deux voix bien distinctes dont la disparité devient évidente dans les 6^e et 7^e mesures :



On peut remarquer dans ces dernières mesures qu'une des deux voix s'allonge en valeurs de notes et que l'autre comble le temps par la courte cellule conductrice de deux notes mentionnée plus haut, ceci paraissant créer d'ailleurs une mesure ternaire :




Les voix se tronquent donc à l'aide de rythmes syncopés et de notes allongées. Avouons que dans ce contexte les temps faibles et les « notes de remplissage » sont pour le moins recyclés !

La difficulté de jouer plusieurs voix indépendantes simultanément, comme au clavier, a fait de Weiss un spécialiste de ce procédé par lequel s'élaborent des voix différentes et pourtant imbriquées dans un continuum mélodique principal simple et clair. Cela dépasse de loin le processus similaire mais simple des œuvres pour violon ou violoncelle seul comme celles de Bach car il n'y a pas là d'implication de chevauchement des durées.

N'oublions pas les hémioles (accents déplacés comme de longues syncopes). Celles-ci font partie de ce jeu de durées élastiques. Le passage suivant aurait pu rester symétriquement moulé à sa mesure ternaire, mais l'hémiole (mesure binaire passagère) apporte une salutaire diversion tout en faisant varier par allongement à la basse notre cellule à deux notes :



Dans le courant de la deuxième section, d'un bout à l'autre dominée par la même cellule mais inversée : , survient un passage sur pédale très astucieux car la 1ère note de la cellule devient la 2ème note d'une contre-mélodie formée par la cellule remise à l'endroit mais allongée et à cheval sur deux mesures...

À première vue :



... contient en réalité :



Après identification auditive de cette floraison thématique, l'auditeur restituera à son gré cette contre-mélodie qui - voilà le génie de Weiss ! - reste toujours très chantante malgré ce créneau d'expressions bien limité, la restituera donc dans son esprit soit avec sa charmante syncope, soit sur les temps forts (« normaux ») :



ou même encore si on fredonne la voix supérieure au complet, étirée sur quatre temps :



Ce flottement ambigu entre deux ou trois réalités rythmiques dû à un artifice technique, fait partie intégrante de l'esthétique de cette musique qui, on le voit, est inséparable de son instrument. C'est comme une mosaïque : le contour de chaque petit carré de couleur fait partie de l'image, par diverses associations.

NOTES

1. L'en-tête autographe du manuscrit de Bach du Prélude, fugue et Allegro BWV 998 se lit comme suit : *Prelude pour la luth. à Cembal. par J.S.Bach.*
2. Dans le *Specificacio* des biens de J.S.Bach établi après sa mort, on peut voir listés deux luths-clavecins, ainsi qu'un luth de Johann Christian Hoffmann.
3. Voir les textes de Bruce Gustafson et Willard Martin dans "The Art of the Lautenwerk", CD de Kim Heindel, Kingdom 1990.
4. Voir la recherche doctorale de Johanne Couture "sources et influences de la musique française pour clavecin au XVIIe siècle" Université McGill, Montréal, 2002.
5. Voir la liste des oeuvres de Gorzanis et de Wilson dans le Grooves Dictionnaire, et, sur Bartolotti, l'article de Massimo Moscardo dans Les Cahiers de la Guitare, no 53, Paris, janvier 1995.
6. Ne pas confondre cette édition avec les 18 autres, à la même époque, de ce très populaire volume.
7. Voir exemples d'étouffement des basses dans *Method for the Baroque lute* de Toyohiko Satoh, Tree Edition, Munich 1987.
8. Voir le dictionnaire des luthiers *Die Geigen und Lautenmacher, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Schneider, Tutzing 1975.
9. Dans une lettre de 1994 à l'auteur de ces lignes, le luthier et conservateur du Musée de la Musique de Paris Joël Dugot affirme : « *Je considère que l'apparition des double-chevillers « raccourcis » du type de ceux fabriqués par J.C.Hoffmann témoigne de l'utilisation de cordes filées, au moins pour les cinq choeurs graves* ».
10. Voir à ce sujet la lettre de Weiss à Mattheson citée par D.A.Smith, dans *Baron and Weiss contra Mattheson: in defense of the lute*, LSA Journal 1973.
11. Hans Neeman, dans la préface de son édition des oeuvres de Reusner et Weiss, dans la série Das Erbe Deutscher Musik (1938), dit déjà : « *...und ihr wahrer Wert wie die Klangfülle des im Notenbild zuweilen "mager" scheinenden Satzes enthüllt sich erst bei meisterlichem Erklängen auf der originalgemässen Laute* » : « *(...)la sonorité de la phrase musicale (qui) semble parfois « fluette » dans la notation et ne se révèle que lorsque sonne magistralement le luth conforme à l'instrument original.* »
12. Voir *Editing XVIIIth century lute music:the works of S.L.Weiss* par D.A Smith, in *Le luth et sa musique* , Éditions du CNRS, Paris 1984, p. 257-8.

&&&&&&&