

LA REVUE MUSICALE

DOUZIÈME ANNÉE

AVRIL 1931

NUMÉRO 114

De la Traduction en Musique (*A propos de J.-S. Bach*)

Heureux et malheureux les arts dont la nature est d'avoir besoin d'interprètes ! La musique. Le drame.

Le livre reste un livre, le tableau un tableau (s'il a été bien peint, si le temps n'y a pas mordu). La sensibilité et l'imagination du lecteur ou du spectateur y ajoutent ce qui leur plaît ; elles ne les changent en aucune manière. Ce sont des objets fixes et fermés.

L'œuvre musicale, l'œuvre dramatique, si parfaites, si dessinées que le musicien ou le poète nous les livre, demeurent des choses « en puissance », provisoires, ouvertes. toujours à reparfaire et à redessiner. Car il n'existe pas de tradition assez sûre pour nous permettre de les restituer dans la forme exacte et originelle qu'a délibérément voulue et précisée leur inventeur.

Rien de plus décisif que le rythme scénique de Molière ; il est tout inscrit dans les mots ; et pourtant nous ne savons pas, nous ne saurons jamais ce qu'il devenait sur les planches, quand Molière lui-même l'y faisait vivre ou l'y vivait. Il laisse un certain jeu entre une série de « possibles », une certaine liberté d'interprétation. On y pourra découvrir des nuances ou des effets que Molière y a mis, mais sans trop s'en douter, sans le ferme propos de les y mettre.

Rien de plus décisif que le rythme musical de Jean-Sébastien Bach ; il porte le pas, commande le geste, règle le souffle ; il est tout inscrit dans les notes, et cependant il n'est pas de musique au monde qui souffre d'être interprétée avec plus de diversité. Avouons sans tarder que dans l'espèce, en ce qui concerne Bach (et toute la musique de son temps) le cas s'aggrave étrangement du fait que les instruments ont changé, du moins l'instrument pour lequel Bach a écrit les plus précieux de ses chefs d'œuvre : le clavecin, qui, il faut bien le dire, n'a pas le moindre rapport avec notre piano et, auprès de lui, semble dérisoire.

Notez que je l'aime beaucoup, que je l'estime irremplaçable lorsque le caractère du morceau est lié formellement au timbre (c'est le cas de Couperin et de Rameau, même de Haendel et de Scarlatti, de presque toute la musique d'agrément). Notez que je comprends les « purs » qui refusent d'entendre le *Clavecin bien tempéré* hors de « chez lui », sur le clavier de nos « monstres à queue » trop volontiers intempérants... Mais il faut bien s'y résigner. Le clavecin n'étant plus d'usage courant, va-t-on se condamner à attendre, pour jouir de Bach, une des rares séances que nous offrent au cours de l'hiver la *Société des Instruments anciens*, M^{me} Wanda Landowska et ses émules. Trop de mélomanes aujourd'hui ont fait de Bach leur pain quotidien, il s'est trop justement placé lui-même, grâce au temps et à son génie, à la source de toute musique et de tout plaisir musical, pour que nous renoncions à y aller boire et manger, lorsque nous avons soif et faim. Peu importe l'assiette et le verre !

Il est permis de ne pas aimer le piano, de le juger dur, abstrait, insonore. Mais, à ceux-là même qui le décrient il est devenu si commode qu'ils ne sauraient plus s'en passer. Ils ont pris l'habitude de le considérer comme le truchement nécessaire, l'interprète, le *traducteur* de toutes les grandes œuvres de polyphonie, orchestrale, vocale, chorale, que le théâtre et le concert ne leur proposent pas entières ou leur proposent trop rarement. Ils ont fini par accepter ce fait que la musique peut être « traduite » aussi bien et mieux que la poésie, sans perdre d'une langue à l'autre (de l'orchestre, de l'orgue ou du clavecin au piano) la plus grande partie de son charme et de sa beauté. Entre la musique et la poésie, la différence est sur ce point considérable et à l'avantage de la première. D'un poème de Goethe, d'Heine ou de Shelley, il ne reste en français que le sens général et la structure ; tous les mots sont changés. D'un prélude de Bach pour orgue ou clavecin, toutes les notes au piano subsistent ; la traduction n'est que transposition, si l'on veut bien accorder à ce mot le sens inusité de passage d'un

timbre à l'autre et non d'un ton à l'autre comme on fait ordinairement.

Gardons le mot de traduction. Tous ceux qui aiment la musique ont besoin de traductions, ont recours à des traducteurs. Et, entre parenthèses, on peut avoir horreur également du phonographe ; mais on ne saurait contester qu'il soit un traducteur infiniment précis et précieux et qu'il mette à notre portée des traductions exemplaires. « Ce n'est pas tout, l'original vaut toujours mieux ! ». Sans doute. Avouez que ce n'est pas rien. Mais revenons au piano.

Le droit à la traduction pianistique étant acquis, il s'agit de savoir dans quelle mesure la musique y perd et spécialement quelle musique. *Il s'agit même de savoir si certaines musiques n'y gagnent pas.*

J'ai l'air de proférer un gros blasphème.

« Et l'art ? et la volonté de l'artiste ? »

Même avec un grand A, l'art n'est jamais un absolu. Même avec un grand A, l'artiste n'est pas un démiurge. A supposer l'artiste pleinement conscient de ses moyens dans le moment où il en use, s'il fait tout ce qu'il veut, il ne veut pas, il ne sait pas tout ce qu'il fait. Bach s'assied à son clavecin, il n'ignore pas ce qu'il en peut tirer et il l'en tire. Il en tire bien plus qu'il ne croit : il est en train de composer pour un grand piano de concert, dernier modèle, deux siècles après lui. D'où vient cela ?

En premier lieu, de la nature même de son art, indéterminé et illimité, foncièrement idéaliste et panthéiste. En second lieu de la force expansive de son génie qui outrepassé spontanément ses moyens. Faut-il l'enfermer dans son épINETTE ? Il y respire à l'aise ou ce lui semble. Mais attendez que sa musique ait fini sa croissance : elle y étouffera.

La plus juste formule qui ait été jamais trouvée pour peindre l'art et le génie de Bach c'est dans Nietzsche que je la rencontre. Il écrivait dans *le Voyageur et son ombre* (2^e partie d'*Humain trop humain*).

« Lorsque l'on n'écoute pas la musique de Bach en connaisseur accompli et sagace du contrepoint et de toutes les manières du style de la fugue... on l'écouterait tout autrement, dans l'état d'esprit d'un homme (pour employer avec Goethe une expression magnifique) qui *eût été présent au moment où Dieu créa le monde*. C'est à dire que l'on sentirait alors qu'il y a là *quelque chose de grand qui est dans son devenir, mais qui n'est pas encore* : notre grande musique moderne. »

Sans m'arrêter à rechercher ici comment notre grande musique moderne est ou serait sortie de Bach, un fait évident et certain, c'est que l'œuvre de Bach, considérée en elle-même, par cette vertu intrinsèque de *création*

continue qui lui est propre, qu'elle est peut-être seule à posséder, semble pousser sans cesse des bourgeons nouveaux et des fleurs nouvelles, se déplie, se déploie, se présente à nous dans un développement et une luxuriance que n'ont connus en elle, on pourrait en répondre, ni son temps, ni son auteur. Non, ce chaos d'éléments premiers, entraînés dans un jeu de courants si complexes, par une scolastique si rigoureusement réglée, ne fait pas une chose qui est, mais qui devient, veut être, ne cesse pas de vouloir être. On y trouvera tout, parce que rien n'y est expressément, rien n'y est une fois pour toutes. Destin exactement contraire à celui qui fixe l'œuvre de Mozart dans une perfection également universelle, mais consciente de ce qu'elle tient et résolue à ne le point lâcher. L'œuvre de Bach sera ce que nous la ferons. On l'a crue *abstraite* longtemps et elle l'était. Elle recommencera de l'être quand nous le voudrons, quand nous serons las de l'aimer *concrète*. Elle est, elle sera toujours « à la disposition des traducteurs ».

Ces réflexions, que je ne donne pas pour très neuves — mais il suffit qu'elles soient justes, j'espère au moins qu'elles le sont — ont pris corps en moi cet hiver, au cours des trois concerts de Bach dont nous a offert le régal un jeune pianiste, spécialisé, semble-t-il, dans l'interprétation du maître de Leipzig, M. Albert Lévêque. C'était rue Cardinet, dans la salle de bois de l'École Normale de Musique qui est bien l'endroit de Paris où les sons pressent l'auditeur avec la plus délicate tendresse : une salle pour Mozart ! Il y a aussi un Mozart abstrait... mais ce n'est pas le vrai, celui que j'aime. Je n'ignorais pas tout à fait qu'il y avait un tendre Bach, mais aujourd'hui j'en ai la certitude.

Les « purs » vont se voiler la face, le premier concert était composé exclusivement de transcriptions, de traductions, de « trahisons » : chorals et fragments de cantates. Transcrits, traduits, trahis par M. Lévêque lui-même, pour son usage personnel, une trentaine de ces morceaux qu'on n'a presque jamais l'occasion d'entendre — ils sont trop nombreux et comment choisir ? — passeront devant nous, dépouillés de leur timbre exact et cependant dans leur réalité vivante ; c'est-à-dire que le piano sembla prendre un moment le timbre, là de l'orgue qui souffle, ici de la voix qui file le son, et sans cesser d'être lui-même, l'implacable instrument frappeur. Chose étrange, sous ces doigts précis, ils prenaient tout à coup une allure de confiance, de conte bleu ou d'élégie ; écrits par un poète, un poète les révélait. Je n'en citerai qu'un pour ne les citer tous, l'adorable *Trio de la Cantate en fa* : *Que les brebis paissent en paix...*

qui chante à mi-chemin des *Bucoliques* et des *Evangelies*. Le jeune virtuose, venu là pour trahir, avait mieux servi le vieux maître que les pharisiens de son culte qui, pour sauver la lettre, nous priveraient volontiers de l'esprit. O tendre, tendre Bach ! l'homme même était là ; il avait posé sa perruque.

Le second concert ne nous proposait qu'une espèce de trahison, la plus ordinaire, la seule admise, dans le privé du moins, mais inexcusable au concert, puisqu'il existe encore des clavecins et même des clavecinistes. J'ai entendu des uns et des autres, excellents ; mais je défie bien aucun d'eux de diversifier et de transfigurer, avec cette force, cette souplesse, cette intelligence, ce tact (tous ces dons résidant ensemble au bout des doigts, dans le cœur, dans la tête et trouvant l'instrument idoine) le *Clavecin bien tempéré* qui n'est jamais qu'un recueil d'exercices. C'est justement sur ces deux livres magnifiques qu'on a fondé la légende d'un Bach abstrait — et j'y ai cru longtemps. Pour fuir l'excès sentimental des romantiques, comme on se raccrochait à ce treillis sinueux de lignes bien nettes qui avaient la prétention — ou plutôt on l'avait pour elles — de ne rien livrer que leur marche, leurs rencontres, leur progression ! Aucun agrément que le mouvement, la tonicité, la technique pure. Malgré nous pourtant, un charme filtrait ; mais on refusait de le voir ; on s'enfermait dans une sorte de contemplation mathématique ; pythagoricienne, a dit quelqu'un. Je ne prétends point qu'il n'y ait pas là une des *vérités* incluses dans le *Clavecin* mais *une seule*, et je crois aujourd'hui qu'il y en a plusieurs. A l'époque de Bach, tous ceux qui savent leur métier font une bonne musique de métier, presque tous la même ; Bach le premier, à la science près ; et il avait le comble de la science. Mais ce n'est pas cela surtout qui le distingue ; c'est la valeur poétique et humaine qu'il imprime à son magnifique métier, par le seul fait qu'il est poète et homme ; Jean Sébastien Bach en un mot.

Albert Lévêque cherche et découvre le climat propre à chaque « Prélude et Fugue » ; pour celui-ci il ouvre tout grand son piano ; pour cet autre à demi ; pour cet autre, il le ferme. Il lui semble que celui-là, Bach devait le clamer et celui-ci, le taire. On se demande tout d'abord si ces précautions, avec une musique si franche et qui fait si peu de façons, n'est pas, dans une certaine mesure, arbitraire. Question de goût, de flair, de perspicacité... Mais chacune de ces merveilles que l'on reconnaît au passage se met à ressembler si fort à l'image idéale que notre mémoire en gardait, l'ayant longtemps remuée et murie, que le plaisir nous fait acquiescer dans l'instant. La force, la véracité, le pathétique, l'agrément

(la broderie ne chargeant pas le chant ; juste son poids de broderie) composent un jeu contrasté où le génie de Bach, au lieu de se dissoudre ou de se monnayer, se concentre et se multiplie. La grande abstraction s'est mise à vivre. La vérité est que le vieux maître d'école avait cent voix, toutes les voix. Mais il fallait nous le prouver. Un don égale au moins l'intelligence et le goût chez Albert Lévêque, celui du naturel. « Cela va de soi. Très facile... » Voilà ce que nous dit son jeu, en nous portant à tous les paliers du chef d'œuvre, sans visible effort.

Le troisième concert fut le concert de la puissance, de la Toute Puissance de Bach, dans ses grands livres d'orgue. Cette fois, trahison majeure. Albert Lévêque est organiste et, pour jouer de la musique d'orgue, il préfère aussi le piano ! Le point de vue est pourtant défendable. L'orgue émousse, arrondit les sons ; dans la grande polyphonie, il n'échappe pas à une certaine confusion. Un passionné de Bach a bien le droit de présenter dans toute la netteté de leur architecture ces constructions gigantesques que l'instrument d'origine embrume souvent. Or, trahi une fois de plus, triomphe une fois de plus le vieux Cantor. Ce n'était plus celui des chorals, des cantates, celui du *Clavecin* ; un autre encore. Les trois par le même piano.

Heureux les arts dont la nature est d'avoir besoin d'interprètes, de traducteurs et de traductions, quand ils en rencontrent de bons et de bonnes ! Mais ceci ne justifie pas les adaptations de M. Tavan.

J'ai traité ici un cas-type, mais, comme on dit aussi, un *cas-limite*. Ce qui convient à Bach ne convient pas à tous. Il ne serait pas inutile, après la thèse, d'amorcer au moins l'antithèse et, puisque j'ai nommé Mozart, de présenter son cas comme le *cas-limite*, à l'autre pôle de l'art musical. Son œuvre n'est pas en devenir, *elle est* ; si définitive, si achevée que l'on n'y saurait rien changer, même le timbre, sans la trahir ; je dirai plus, sans la défaire... Cela nous mènerait trop loin.

Henri GHÉON.

