



Leçons de Bach

« Jean-Sébastien Bach, en son temps, fit-il œuvre de conservateur ou de révolutionnaire? » demanda Glazounow au cours d'un examen du Conservatoire de Saint-Petersbourg.

« De révolutionnaire, certainement ».

La réponse, faite d'instinct plutôt que d'essent, était celle que ce bon maître voulait entendre ; et il s'étendit, non sans satisfaction, sur l'erreur de ceux qui considèrent Bach comme le grand académicien en musique, alors que l'essence de sa pensée et de son écriture est une hardiesse, une témérité, insoupçonnées des contrapunctistes de stricte observance qui furent ses prédécesseurs. « Bach, conclut-il, a été un novateur authentique ».

C'était l'époque où le mot « novateur » gardait tout son prestige, et Glazounow était bon psychologue en pensant amener ainsi un jeune musicien à l'étude de Bach qui, jusque-là, m'avait laissé indifférent.

I

Certes, dans notre enfance, comme nous avons appris à marcher, nous avons tous joué les *Inventions* de Bach. Nous les avons jouées et rejouées, gymnastique quotidienne. Bach, lui-même, dans sa préface, en fixait le but pédagogique :

« Véritable Méthode à l'usage des Amateurs du Clavier, et surtout de ses étudiants, où il est clairement enseigné non seulement : 1° comment s'exercer de la bonne façon à 2 parties, mais encore, 2° comment il faudra après progrès, en user proprement et nettement avec 3 parties obligées... »

Il est vrai qu'il ajoute :

« ...et d'obtenir en ou re un fort avant-goût de l'Art de composer.

« *Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Claviers, besonders aber Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine 1. mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen 2. mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren... »*

« ... und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen. »

Aussi bien, après avoir délié les doigts du jeune pianiste, Bach déliait la main des apprentis-compositeurs. Tout cela était de bonne tradition

scolaire, indiscutée, suivie de génération en génération. Après quoi les uns, se réclamant du « classicisme », continuaient de pratiquer la musique comme une logique, un raisonnement sonore : Bach leur paraissait un modèle merveilleux, son imitation un excellent entraînement. Les autres rejetaient cette conception, « sortaient de l'école », et devenaient des novateurs ou prétendus tels.

C'était là l'erreur sentie par Glazounow. Car les premiers devenaient des académiciens plutôt que des classiques. Quant aux « novateurs » négateurs de Bach, montrez-moi (sauf l'unique Moussorgsky), celui qui ait fait œuvre durable...

II

L'intention didactique dont la préface des *Inventions* nous offre exemple et formule, est, on le sait, presque la règle pour ses œuvres de clavecin. La première édition des *Partitas* les nomme expressément *Clavier-Uebungen* (exercices de clavier), comprenant « Préludes, Courantes, Sarabandes, Gîgues, Menuets et autres *Galanteries*. » De même, le *Concerto italien* est classé « exercice ».

Était-ce l'âge d'or de la musique, puisque de telles œuvres y faisaient figure d'exercices? Ou bien, la modestie de Bach fut-elle excessive, ou encore, quelque peu ironique? Quoi qu'il en soit, ceux qui, depuis, l'acceptèrent sereinement et en sécurité, et assignèrent à Jean-Sébastien, avec force marques de respect, rôle et place du bon professeur, ne manquaient pas de quelque naïveté et outrecuidance. Car parmi tant de disciples, nul n'a jamais su retrouver cette fermeté organique, musclée et sensible du trait, ni cette force dialectique d'un langage où l'expression de l'intervalle est miraculeusement installée dans sa fonction : des « Dominantes » en lesquelles s'épanouit cette royauté harmonique que leur nom rappelle ; des « Toniques » qui, à la vérité, amènent calme et rémission. Cette dominante, cette tonique, elles seront, un siècle durant, enjeu et problème du style symphonique. Dans chaque prélude de Bach, elles sont trouvées, données.

III

Parallèlement aux leçons techniques de Bach, mais plus en profondeur, on peut distinguer, depuis son œuvre, à travers l'histoire de la musique, une influence de Bach (ou plutôt un acheminement vers son esprit) plus importante et plus cachée sous les apparences des formes et de l'écriture.

« Pour déterminer le *tempo* et l'expression de chaque morceau, écrit Czerny en commentant le *Clavecin bien tempéré*, je me suis basé sur la

manière, encore bien présente à ma mémoire, dont Beethoven jouait ces fugues... » Remarque qui nous attendrit comme témoignage du zèle d'un Beethoven, élève assidu de Bach. Beethoven, dans ses œuvres dernières, saura enchâsser son contrepoint dramatique de symphoniste dans cette forme plus méditative, à la fois plus finie et plus infinie que la Sonate, qu'est la Fugue : la Fugue de Bach qui alors accepte et authentifie (l'évolution de la musique offre quelques rares exemples de pareilles métamorphoses) en sa forme identique, une nouvelle matière.

Chopin, plus tard, devra à Bach ce que j'appellerai sa magnifique « discipline de traduction », le méandre musical pur, traduisant ici une sensibilité romantique : témoin sa façon de manier mazurkas, valse et autres « galanteries » ; ou cette nouvelle *Clavier-Uebung* que constituent ses Études et Préludes.

Plus malaisé et complexe à déceler (et pourtant, me semble-t-il, certain et direct) est le lien qui unit Claude Debussy au maître des maîtres. Et pourtant ces lignes vagabondes, ces libres mélopées, dès le seuil de toute œuvre debussyste, posent l'atmosphère, contiennent l'essence, annoncent le déroulement dans leur contour arbitraire et définitif : elles sont, à cet égard, l'analogie du sujet de fugue et l'opposé de la « cellule » symphonique. Par delà, et contre la Symphonie qui est *devenir* musical, le Prélude de Debussy invoque, dans un mirage fuyant, il est vrai, la même musique présente dont Bach captait, entre dominante et tonique, la solide réalité.

IV

Tous subirent sa marque : Mendelssohn et Weber, Schubert et Schumann, Glinka et Tchaïkowsky, Franck et Saint-Saëns, Wagner et Brahms. Le « Saint Empire de la Musique » qu'il instaura, eut ses provinces allemandes, italiennes, françaises, russes.

Moussorgsky seul échappe à cette emprise. Mais aussi, sa vie durant se vit-il gourmandé comme « amateur ». Jusqu'à ce jour, la famille Rimsky-Korsakow n'a cessé de le considérer comme tel, et reste d'avis que le péché d'amateurisme doit empêcher sa canonisation parmi les classiques...

Évitant pareille mésaventure, Strawinsky, après avoir belliqueusement fait figure de rois du maquis de la steppe et de la jungle du non-conformisme (encore qu'il y fit œuvre de maître, et nullement d'amateur), brusquement revint et se soumit tyranniquement aux principes de Bach. Strawinsky ne chercha pas à créer un nouveau canon, il restaura celui de Jean-Sébastien, en l'utilisant comme polémique contre

le modernisme, afin de rappeler celui-ci à l'ordre. C'est dans la truculence de cette polémique que nous sentons désormais la saveur du grand polémiste.

Et dans toute la musique contemporaine la réaction fut foudroyante. Il est curieux de noter que lorsque Erik Satie dans sa *Parade* se souvint brusquement de Bach, ce geste ne fut guère pris au sérieux. Le temps n'en était point venu...

V

Que faut-il penser de ce fameux et épidémique *Retour à Bach*? Après peu d'années son triomphe paraît déjà singulièrement lointain.

On pensait, en Bach, retrouver le paradis perdu d'une musique objective. Mais il fallut bien reconnaître que chez Bach l'objectivité est toute relative et purement formelle. Hors ce domaine, Bach est aussi « subjectif » que quiconque. Ce problème s'éclaircit dès qu'on remplace les termes d'« objectif » et de « subjectif » par les concepts de *l'individuel* et du *personnel* dans le sens que leur a donné Jacques Maritain : on reconnaîtra que l'art de Bach représente l'affirmation du *personnel* et sa victoire sur *l'individuel*, affirmation fondée précisément sur cette base spirituelle à laquelle se réfère la terminologie de Maritain. C'est ce qu'on oublia le jour du « Retour » à Bach. On était fasciné par son trait sans rature, par la stabilité de ses constructions et on pensa tenir par leur imitation l'orviétan contre les incertitudes d'un impressionnisme déliquescents : on eut tôt fait de reconnaître que l'imitation tout extérieure d'une forme, sans la logique intérieure qui la commande, n'assure aucune solidité réelle. L'anarchie, simplement, change de place : forme à la manque ne vaut guère mieux que manque de forme.

VI

La base spirituelle de Bach, telle qu'elle se prolonge avec quelque authenticité à travers le classicisme allemand, mais non pas jusqu'aux modernes néo-classiques, est essentiellement protestante. Quelle que soit l'élévation sublime de son œuvre, elle est toujours d'une pensée religieuse qui naît sur la limite de l'acte et du raisonnement. Outre dans sa musique religieuse, cette spiritualité se retrouve dans toute sa musique instrumentale : chacune de ses fugues paraît être un sermon protestant contenu dans un procédé de réflexion purement musical ; toute sa musique d'église paraît être un commentaire des versets de l'Évangile.

De là le lien direct qui relie la forme du choral de Bach (qui est la figure même de son œuvre) au choral luthérien. Et tel fut le prestige musical

de Bach, qu'après lui la musique religieuse latine elle-même (à l'exception du plain-chant bien entendu) manqua de sombrer dans le choral protestant. C'est à lui encore que remonte le démocratisme musical : c'est à la communauté protestante que le choral est proposé.

VII

Que Bach cesse d'être professeur pour rationalistes ou planche de salut pour novateurs repentants : d'emblée il redevient l'exemple, le problème toujours actuel de la conscience et de l'expérience musicales. Et alors, est-ce l'infaillibilité de son art ou la pure profondeur de son humilité qui nous ravit le plus? Il me semble que l'une procède de l'autre, que l'une sans l'autre ne peut être imaginée. Les fétichistes du métier musical n'ont vu que sa maîtrise. Ils ne voient donc pas combien ses constructions, fussent-elles d'airain, sont fragiles et souples devant sa tendresse?

Double aspect de Bach : Bach l'artisan penché sur son œuvre, Bach créature n'aspirant qu'à chanter la gloire du créateur. D'un côté la *gaya scienza*, le sage, l'incomparable métier ; à l'autre versant, le plan spirituel, celui des méditations, des *cantates* et des *passions*.

« Le vieux Bach » — c'est ainsi que l'appelait Mozart, c'est ainsi que tous le nomment. Il me semble que Anne-Magdeleine Bach et ses fils, quand ils parlaient du mari et du père devaient dire *der alte Bach*. C'est ainsi qu'on parle avec respect et confiance des vieillards qui surent rester jeunes.

Refeuilletons ce précieux carnet d'Anne-Magdeleine, où l'intimité, la tendresse familiale sont chiffrées dans un contrepoint à toute épreuve. Le subtil vieillard manie tout doucement la basse : apparemment il craint que s'il lui donnait libre cours, les petites mains ne sauraient vaincre la difficulté. Et voici les règles du *Generalbass* offertes comme dans un madrigal secret et galant. Voici encore des chorals devenus de prières lettres d'Amour et d'un lyrisme unique en son œuvre : « Es-tu près de moi » ou « Veux-tu me donner ton cœur ».

A défaut de robes et de chapeaux, le musicien offrait à sa jeune épouse des giges, des polonaises, elles aussi à la dernière mode de Paris. Et nous croyons apercevoir dans le précieux coffret non des danses, mais des dentelles, rangées avec soin et exhalant un doux et antique parfum.

ARTHUR LOURIÉ.