

# EN MARGE DE J.-S. BACH

**L** m'est échu cette bonne fortune, assez rare, d'atteindre l'âge de dix-huit ans ayant entendu constamment de la musique classique et ne soupçonnant point qu'il en pût exister une autre. Parmi quelques mélomanes, parents ou amis intimes, fervents de la musique de chambre, j'ai été si bien habitué à Bach, Beethoven, Haydn, Gluck ou Rameau, que j'ai ne concevais pas que l'art des sons pût être employé à des fins différentes. C'était là pour moi non seulement la musique belle et normale, mais la seule ; en sorte que, lorsque je connus l'autre, l'opéra, l'opérette, la musique légère, mélodramatique ou joviale, j'éprouvai la surprise bizarrement désagréable d'une laideur, d'un désordre, d'un vacarme incompréhensible, d'une sorte de caricature perverse de la musique à laquelle j'étais accoutumé, et considérai tout cela comme, un peu, je considère aujourd'hui l'épilepsie des « fauves » et la ribote des cubistes en songeant à Tintoret, à Rembrandt ou à Watteau.

J'ai approfondi seulement plus tard la singularité de mon cas : alors qu'en général les enfants connaissent d'abord les flonflons, entendent et déchiffrent de la musique banale, et sont initiés par degrés à l'art musical réel, qui leur semble majestueux et sévère, les circonstances m'ont mis à l'aise devant la musique « difficile » et m'ont imposé devant les productions vulgaires une gêne d'esprit qui m'empêchera toujours de les comprendre : rien ne me paraît non seulement plus déplaisant mais plus obscur, plus compliqué, plus déformateur et plus déplaisant pour l'esprit qu'un opéra de Meyerbeer ou d'Ambroise Thomas, le banal, le creux et l'ampoulé me restent incompréhensibles, et une fugue ou un motet, quoique je ne sache ni jouer ni composer, me semblent les choses les plus claires et les plus aisées du monde auprès d'une valse de pensionnat, qui n'est d'abord pour moi qu'un bruit où je ne distingue rien.

Peut-être est-ce à cette formation que je dois, en écoutant la musique de piano de Bach, de m'émerveiller toujours davantage de ce que cette musique contient de grâce radieuse et de puissante liberté, alors qu'on la présente partout comme un type classique, au sens scolastique du terme : et Dieu sait à quel point s'est étendue cette acception rébarbative, qui fait envisager l'étude de Bach par les débutants comme une corvée inévitable, aussi ennuyeuse que l'étude de la vieille logique « en barbara et baralipon » du moyen âge dans les classes de philosophie, comme une leçon d'arithmétique et de géométrie musicale, exigeant d'emblée l'entrain qu'on met à faire un pensum et une exécution aussi glaciale que métronomique, où tout essai de sentiment et de passion serait déplacé, inconvenant et contraire au style. L'œuvre de Bach est dépeinte comme une façade immense et aride au long de laquelle il faut nécessairement cheminer avec un état d'âme mitigé de respect conventionnel et maussade, d'ennui incomparable et inavoué, où rôdent confusément des images et des idées de cordeau, de perruque, de rudiment, de cérémonial compassé, de bustes poussiéreux : le *Clavecin bien tempéré* s'associe au *Jardin des racines grecques* dans les jeunes esprits, et tout cela se résume dans le jeu de trop de pianistes qui se présentent en habit noir devant leur instrument noir avec un air désolé d'avoir à officier avec cet automatisme absolu qu'ils ont toujours pris pour l'idéal « classique », cependant que le public, recueilli, médusé, s'apprête à subir convenablement l'épreuve qu'ils présagent à sa résignation.

Il en va de ceci comme des classiques littéraires, entrevus au collège, obligatoirement à nonnés, surchargés de notes et de renvois, quittés joyeusement au lendemain du baccalauréat, et que certains, s'ils les rouvrent un jour, découvrent avec stupeur pleins d'attrait et de vie, méconnaissables. Pour moi, à cause de ce que j'ai dit, le *Clavecin bien tempéré* n'a jamais été, malgré son titre et son but et avant même que je puisse les comprendre, autre chose qu'une série de poèmes véhéments, charmants, allègres ou mélancoliques d'une incroyable variété d'expressions et d'une puissance de condensation musicale extraordinaire, me transportant ou me touchant aux larmes, et lorsque j'ai su que c'étaient là des exemples théoriques créés par le poète pour l'enseignement progressif et rationnel d'un instrument, je ne les ai admirés que davantage, et le consentement préalable à leur beauté m'a fait accepter plus fortement leur vertu

de discipline. Rien mieux que ce recueil ou la série des autres œuvres pour piano de Bach ne m'a confirmé dans cette idée et ce sentiment que le vrai classicisme est constitué, à travers l'histoire de tous les arts, par la lignée des créateurs et assembleurs de formes neuves outrepassant la routine, tandis que le faux classicisme est celui des pédants qui ont essayé de codifier les apports de chacun de ces créateurs pour les paralyser au nom du respect de ceux qui les avaient précédés.

Qu'est-ce que la *Fantaisie chromatique*, sinon l'une des plus sublimes créations du romantisme musical, avec son vaste dialogue crépusculaire, passionné, tragique, infiniment triste et apaisé après tant de grondements d'orage et de répliques farouches, dialogue dont je me suis toujours ressouvenu lorsque j'ai connu le solo de cor anglais du troisième acte de *Tristan* et l'épisode de murmurante et pure idéalité qui s'insère aux *Variations symphoniques* de Franck ?

Ma pensée, par ces analogies, remonte à la source même, à ces formes du purisme musical, le choral, le canon, le motet, la fugue. Et l'étonnant pour qui ne les comprend pas ou n'y fut point habitué de bonne heure, c'est qu'une imperceptible modification de ces formes nues, rectilignes, ait permis la tendresse, l'esprit, le caprice et la grâce des Haydn, des Mozart et des Gluck. Ainsi la rosace est née du mur médiéval, et de l'art rigide de Byzance le faste souple et décoratif des Florentins. L'assise massive de la basilique, d'abord restreinte au rôle de forteresse jusqu'à une assez grande élévation, rugueuse et armée comme le tronc du chêne, a porté la frondaison des arceaux, la vivante et délicieuse orfèvrerie de la pierre, mais, sans l'armature défensive et le saint cadre une fois pour toutes décrété, rien ne se fût soutenu. Il plaisait à Florence d'épanouir l'art de la *Cantoria* de Donatello, de Pisanello ou des Della Robbia auprès de la sévérité militaire des bases du palais Strozzi ou de la façade du Pitti. Nous nous trompons sur l'idée de classicisme comme sur celle de sévérité. Les âmes qui, comme celle de Bach, se sont encloses dans les formes du purisme primitif, s'y sont trouvées à l'aise avec leur enjouement, leur bonté, leur pitié, leur naïveté, leur brûlante éloquence, leur foi, leurs passions, leur amour, tout comme les plus ardents romantiques dans les formes polymorphes qu'ils se sont créées. Je ne peux entendre Bach sans l'associer au musicien qui s'est adressé le plus directement au cœur, à ce Robert Schumann, créateur d'une nouvelle « littérature du piano » et d'un cycle inouï de lieder où les formes de Bach éclatent et fleurissent à chaque page, dans la structure de la mélodie, dans la partition condensée qu'est tout accompagnement. Schumann offre bien l'exemple probant de cette transition sans brisure du classicisme au romantisme qui fait que Bach est resté tout entier, gigantesque et inattingible, dans l'évolution musicale, essentiel à sa date comme à la nôtre. Dieu sans rides, qu'une éternelle jeunesse nimbe quand on sait et ose aller à lui sans le vieillir par le préjugé qui nous fait mêler l'idée de caducité à celle du classicisme, et de maussade déférence à celle de la règle.

Du *Clavecin bien tempéré* le titre seul apparaît archaïque, avec un charme d'immense modestie — la seule chose qui, de lui, soit bien morte ! L'œuvre est sans âge, merveille que qui donc, s'il se trouvait quelqu'un capable de l'égaliser, aurait la simplicité d'intituler ainsi ? Jamais nature du génie ne s'est plus librement définie qu'en ces formes fixes mais non coercitives, l'épurant et l'intensifiant par leur forte synthèse, comme l'a fait le purisme, non moins classique et non moins apte à la quintessence de vie, pour les poèmes où a chanté l'âme rare de Mallarmé. Les caractères les plus communément reconnus à Bach ont été la majesté, la puissance, la mysticité d'un prophète ou d'un père de l'Eglise. A l'adolescence qui aborde son œuvre pour piano, on néglige trop souvent de faire comprendre sa familière tendresse, sa bonté, son humour, sa belle humeur de géant sain et pieux, aimant la vie, et la délicieuse émotion qui sourdait de lui entre deux gestes léonins, comme elle sourdait dans les sonnets de Michel-Ange entre l'*Esclave* et la *Pieta* du palais Rondanini. Cette douceur voilée des titans est plus poignante que toute autre ; elle est, au sein du classicisme, un des éléments les plus proches du romantisme qui l'a d'ailleurs recueillie — et elle s'exprime tout entière dans les poèmes du *Clavecin bien tempéré*, et elle s'insinue dans l'âme, si l'on s'avise de la soupçonner, si un jeu passionné et vivant rend aux formes conventionnelles toute leur virtualité, si on l'interprète, non en leçon, en modèle scolastique, mais en œuvre actuelle et confidentielle, en « musique d'aveux », tout comme celle de Schumann. C'est alors une transfiguration, et plus l'âme est dégagée, plus elle justifie la nécessité de la forme qui

lui a été choisie. Rien ne ferait mieux comprendre peut-être la richesse, la beauté, la vie des formes soi-disant archaïques et rigides des préludes, des chorals, des fugues, à l'enfance qu'elles rebutent, que d'oser interpréter Bach devant elle en lui répétant sans cesse que la logique est l'exaltation et non la contrainte de toute vraie liberté en art, en lui jouant Bach avec un emportement tout romantique. Et il serait essentiel aussi de lui montrer, par le jeu et par le commentaire, toute la joie qu'il y a dans l'art de Bach, joie des hautes cimes de l'esprit mais aussi joie très humaine, allégresse et verdure du grand bâtisseur de cathédrales sonores, heureux de la puissance que son Dieu avait mise en lui pour le célébrer, et se reposant, après tâche faite, en riant avec ses enfants et ses amis, joie qui n'ignorait rien des peines de la terre mais les fondait dans la beauté universelle et en devinait les mystérieuses fins, joie presque puérile telle que la connaissent seules les grandes consciences créatrices pour qui tout est clarté et pureté, joie du génie pour qui l'intelligence n'est que l'interprète de l'amour. Renouer cette joie à l'idée du classique est, dans tous les arts, une œuvre juste et utile pour chasser de l'âme de l'enfance le triste malentendu prolongé par les pédants.

C'est par ces voies que j'ai été conduit à ce miséricordieux, joyeux, bon et sublime Jean-Sébastien Bach, lorsque, tout enfant, l'entendant jouer par de bons vieux musiciens modestes, mais fidèles, compréhensifs et aimants, je me chantais des périodes entières de ses préludes, de ses fugues, de ses concertos, amusé par les méandres des capricieuses variations, frappé par la rectitude, la carrure et la justesse infaillible de leur conclusion, par la salubre force de leur jaillissement rythmique, par leur allure hardie et guerrière, leur entraînement choral, la brusquerie de leurs rentrées sursautantes ou l'ordonnance ample et sereine de leurs développements, et n'ayant pas un instant l'idée qu'il pût s'agir là d'une composition scolastique à interpréter par devoir, toute revêtu de la revêche utilité de mes thèmes et versions d'écolier. Je n'ai su qu'après que Bach était mort depuis bien longtemps, et qu'il était un de ces maîtres qu'on vénère, qu'on statue, et dont les professeurs tirent leurs leçons. Pour moi il n'était que santé, liberté et vie, et je l'eusse vu entrer sans étonnement et sans peur ; je n'ai cru à la réalité de sa mort qu'en l'entendant, si je puis dire, enterrer par certains pianistes...

CAMILLE MAUCLAIR.

---

## ENCORE QUELQUES NOTES SUR LA SONATE

---

J'éprouve la plus grande joie à constater, par la lecture de l'article de M. Jean Huré, dans le dernier numéro du *Courrier musical*, que les musiciens français, naguère d'opinions si diverses, sont maintenant bien près de pratiquer l'entente cordiale.

En effet, M. Huré — et j'avoue en avoir été un peu surpris — rend, dans cet article, le plus éclatant hommage aux théories artistiques et à la méthode d'enseignement de la *Schola Cantorum*.

« La Fugue d'école », dit-il, avec la plus grande raison, « substituée à la « Fugue composition musicale, a tué l'art de la Fugue (1), comme la Sonate « d'école, exercice de développement, est en train de tuer l'art de la Sonate « musicale. »

Frappés de cette flagrante vérité, trois artistes sincères (2), résolus à sauver la sainte Musique des griffes de la convention que l'influence délétère des Conservatoires abattait déjà sur elle, unirent, il y a quelque vingt-deux ans, leurs efforts et leurs volontés pour obvier à ce funeste état de choses.

Et c'est ainsi, avec le programme : « L'Art n'est pas un métier », que la *Schola Cantorum* fut fondée.

---

(1) L'art de la fugue n'est peut-être pas si défunt que M. Huré veut bien le dire. On écrit encore de belles fugues, pas « d'école » du tout ; depuis les charmantes fugues pour piano de Schumann, celle de Liszt dans : *Weinen, Klagen* la fugue en si mineur pour orgue, de César Franck, et enfin l'admirable pièce du même qui clot le *Prélude, chorale, fugue*, un véritable chef-d'œuvre qui ne renie cependant pas la forme-fugue.

(2) Charles Bordes, Alexandre Guilmant et celui qui écrit ces lignes.