

BACH ET L' « ART POUR L'ART »

... Le génie de Bach (1685-1750) fut immense, d'une richesse, d'une variété et d'une profondeur qui rendent son œuvre comme insondable. On a pu dire de cet œuvre que toute la musique était contenue dans son univers, et c'est à très peu près exact à l'égard de tout l'art précédent. Au point de vue des combinaisons polyphoniques et des formes, on peut même avancer que l'œuvre de Bach contient en puissance toutes les ressources possibles de l'art musical. Mais ce n'est plus vrai, et c'était impossible, pour les combinaisons harmoniques. A ce dernier propos, aussi bien que pour la souplesse expressive et la liberté de l'inspiration ou du rythme, Bach eut même, de son vivant, des émules souvent heureux. Couperin le Grand (1668-1733), son aîné de 17 ans, et Rameau (1683-1764), son contemporain, représentent une manière de romantisme harmonique et mélodique assez comparable à celui dont Schubert et Weber ont empourpré l'époque beethovénienne. En Bach se totalise superbement un long passé d'efforts qu'on pourrait dénommer « les années d'apprentissage » de l'art musical ». Six siècles d'empirisme et d'application avaient abouti à la maîtrise d'un Josquin des Prés (1450-1521). Les contrepontistes gallo-belges avaient parachevé peu à peu une forme de « musique pure », le *canon*, dont Josquin épuisa le premier les combinaisons essentielles. Puis, durant presque deux cents ans, la polyphonie semble s'évertuer à la création de sa forme idéale, d'une forme nouvelle affranchie, comme l'autre, du joug étranger de la parole et du sujet, constituant un organisme musical complet et autonome. Et de l'imitation canonique naquit, par une lente évolution, la *fugue*. Quand Bach s'en empara, la fugue était une forme déjà concrète, mais gauche et prédestinée peut-être à la fixité stérile du canon. Il en fit la forme polyphonique absolue, à la fois déterminée et libre, une et innombrable. De toutes les formes qu'il employa, la fugue est la seule que Bach est épuisée. Elle est le fondement, l'essence indélébile de tout son art et y apparaît comme la somme anticipée de toute polyphonie.

L'œuvre de Bach appartient tout entier à la musique « pure » et purement « polyphonique ». Ici, le mot « accord » n'a plus de sens. Son harmonie, celle même de ses Choraux, résulte de la connexion éventuelle ou du choc de voix indépendantes, respectivement nanties d'une personnalité propre. Ce sont des individualités « monodiques », des thèmes, qui se superposent, comme ils se poursuivent dans ses fugues et ailleurs, pour se rencontrer, s'étreindre, ou se heurter par une course parallèle et distincte. Et qu'ils s'élancent ensemble ou l'un après l'autre, le nombre des coureurs une fois arrêté reste immuable comme leur office. Aucun d'eux n'a le droit de changer de place ou de se dérober ; et, sans avoir toléré quelque intrusion auxiliaire, ils se rejoignent au but, juste autant qu'ils sont partis et pas un de plus. C'est le couronnement de l'art *polyphonique*. Le caractère « instrumental » est la marque de la « musique pure ». Même dans ses airs ou duos, dans ses grandes compositions vocales, l'art de Bach possède foncièrement ce caractère. Malgré les beautés qui abondent dans ses œuvres vocales, il semble que le musicien répugne à soumettre son inspiration aux exigences du verbe. Quelques passages des récitatifs de *la Passion selon saint Jean* le montrent malhabile dans ses velléités de dramatisation. Il souligne parfois une parole d'une intention exagérée ou puérile, et s'il atteint à l'émotion adéquate et profonde, c'est qu'il viole outrageusement les lois de la prosodie et du discours, en faisant vocaliser sur deux mots — (... et Pierre « pleura amèrement ») — les six mesures d'un *adagio* de poignante tristesse. Les chœurs des Juifs sont d'admirables fugues ou fugatos construits sur de courtes phrases inlassablement répétées. Bach réduisait naturellement les sentiments énoncés à un schéma expressif, et interprétait un « état d'âme ». La couleur et le mouvement choisis persistent invariables jusqu'à la fin du morceau ou, si celui-ci se dédouble, pour chacune de ses parties. Airs, chœurs, ariosos alternent comme une succession de teintes uniformes. L'ensemble est dominé par une opposition tranchée, où s'absorbent les nuances, de deux tons généraux, l'un éclatant, l'autre grisâtre. Le texte

des intermèdes lyriques n'est pas moins morcelé, ressassé, que celui des chœurs dramatiques. Comme le sujet sacré lui-même, les états d'âme ne sont que prétexte à polyphonie magistrale. Tandis qu'il plaint son Rédempteur et s'accuse, la voix du chrétien canonise, en contrepoint double, avec le Hautbois de Chasse ou la viole de Gambe. Le chanteur pourrait, sans dommage, être remplacé par un instrument. C'est la musique pour la musique, la *musique pure*.

L'œuvre de Bach est pour déconcerter les détracteurs impénitents de « l'art pour l'art » Berlioz s'en gaussait, qui abusa précisément des procédés du fugato, des entrées en « imitation », *par indigence* de maîtrise et de musicalité naturelles. Wagner y prenait tous les jours un bain de contrepoint pendant qu'il composait *les Maîtres-Chanteurs*, y reconnaissait « le génie allemand et protestant », « le secret de la Nature et du Monde », « le livre cabalistique du Nécromant éblouissant le microcosme de la lumière du macrocosme » et disait éprouver une « impression magique » en écoutant certaine fugue du *Clavecin bien tempéré*. Le premier y voyait un travail de mandarin, de complication vaine et savante, dénué d'émotion, de sens et de « but ». A son insu, Wagner y imprégnait son génie de syntaxe purement musicale, mais en même temps, son imagination bâtissait un drame romantique sur les ébats variés du « Sujet », de la « Réponse » et du « Contresujet ». Wagner était plus musicien ; tous deux étaient poètes. Wagner traduisait en images poétiques ses sensations musicales. Berlioz, ne sentant rien, ne pouvait rien traduire et ricanait. Tous deux étaient « wagnéristes ». L'art grandiose et complexe de Bach est aujourd'hui bien loin du nôtre. Notre sensibilité ne peut plus en être touchée que médiatement. Celle de Berlioz s'y refusait par ignorance et besoin de symbolisation objective. Il a fallu une longue éducation pour encourager, chez nous, l'enthousiasme d'un public d'amateurs toujours plus nombreux. Mais cet art affecta-t-il jamais directement la sensibilité populaire ? Celui que nos voisins tiennent aujourd'hui pour le plus « allemand » de leurs grands hommes, l'incarnation de la « profondeur » nationale, prit-il jamais contact avec l'âme allemande de ses contemporains ? Nous savons, par un procès-verbal officiel du 21 février 1706, que Bach, alors organiste à l'église de Arnstadt, dut comparaître devant le consistoire et se vit reprocher de troubler les chants des fidèles par la fantaisie de ses accompagnements et les variations dont il dénaturait la mélodie des Chorals.

Devenu extérieur à notre sensibilité actuelle par l'archaïsme de son expression, l'art de Bach cèmeura sans doute étranger de tout temps à la sensibilité élémentaire des foules, aussi bien qu'à toutes sensibilités non musicales. Et cependant, cet art est impérissable. Il est improbable que, pas plus que la nôtre, les sensibilités futures ne confèrent au style fugué le monopole exclusif d'exprimer leurs joies, leurs deuils ou leurs violences, indistinctement. Bach employa rarement d'autre moyen d'expression. Il écrivait une messe comme une chanson à boire et *vice versa*, prétendait Berlioz. De plus en plus le rapport apparaîtra factice, dans l'art de Bach, entre le sujet ou le sentiment et son interprétation musicale ; la relation, déjà précaire à nos yeux, s'abolira bientôt tout à fait. Et pourtant, cette « musique pure » est assurée désormais de durer plus longtemps que les poèmes berlioziens. Elle survivra peut-être à Beethoven. Elle force notre admiration et s'impose peu à peu à notre sensibilité moderne éœurée déjà de romantisme. Aussi longtemps que le jeu des combinaisons sonores captivera des cervelles humaines, l'œuvre de Bach restera, pour tous ceux qui voudront le connaître, une source des plus hautes jouissances *musicales*. Ici l'émotion, devenue « esthétique », en devient imprescriptible. Née d'intuition naturelle, d'affinités en quelque sorte « électives » entre l'ému et l'œuvre d'art, elle croît avec la connaissance. Elle a dissocié l'objet et le sujet, l'art et son prétexte. Sans cesser d'être instinctive, elle est devenue consciente et spécifique. En est-elle moins profonde, moins « humaine » ? Ceux qui l'affirment en parlent à leur aise : ils ne la connaissent point. . .

Jean MARNOLD.

(*Mercur de France*, novembre 1903).