De différentes conceptions de Bach

Autor(en): **Handschin, Jacques**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft**

Band (Jahr): **4 (1929)**

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835007

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

De différentes conceptions de Bach.

Par Jacques Handschin (Bâle).

Qu'est-ce que Bach? Cette question se décompose en deux autres: Qu'est-ce que Bach est pour nous? et qu'a-t-il été pour les générations précédentes? Cette décomposition de la question est inévitable: notre savoir n'étant jamais absolu, jamais capable d'atteindre l'essence même d'une chose, nous ne déterminons une chose que dans ses relations avec d'autres. Ainsi l'essence de la grande œuvre d'art ne pourra jamais non plus être exprimée par les paroles. Nous sentons quelque chose de cette essence directement, par l'impression qu'elle nous fait. Mais qui nous garantit que notre impression est juste, qu'elle n'est pas trop détermimée par notre propre être, par nos tendances et sympathies? Vérifions donc ce que nous sentons directement par ce que d'autres ont senti; complétons la lumière éblouissante de nos propres impressions par la lumière diffuse, mais plus facile à analyser, des impressions de nos prédécesseurs. Ce n'est pas seulement notre idée de Bach que nous complèterons de cette façon: incidemment nous pourrons nous rendre compte des rapports qui existent entre nous et les générations précédentes.

S'il y a un art dont les différentes conceptions peuvent donner matière à réflexion, c'est bien l'art de Bach. Il y a peu d'artistes dont l'image a été sujette à autant de fluctuations. On verra sans doute une preuve de la grandeur de Bach dans le fait qu'il a agi sur des générations dont les tendances étaient si différentes. Mais – reconnaissons-le, pour ne pas être partial – il n'y a pas là que de la grandeur. Outre celle-ci c'est l'extrême complexité de Bach qui est en cause. Interrogeons-nous nous-mêmes: que ce soit Mozart, Beethoven ou Palestrina,

notre idée de ces maîtres est bien plus unie, moins complexe que celle de Bach, sans que nous puissions les considérer comme moins grands.

La première manière de voir Bach est celle de ses contemporains et celle de l'époque suivant immédiatement la mort de Bach, c'est-à-dire de la seconde moitié du 18me siècle. On sait que cette manière de voir Bach a été plutôt négative, et on en a dit beaucoup de mal. Mais en matière d'art les réprobations et les indignations sont déplacées. Tâchons plutôt de comprendre.

Ce serait donner une explication trop facile de l'isolement de Bach, de plus en plus complet vers la fin de sa vie, et de l'oubli où son œuvre tomba pendant le demi-siècle qui suivit sa mort, que de l'attribuer simplement à un manque de compréhension. Il faut plutôt en rechercher la cause dans l'évolution de l'esprit du 18me siècle, évolution qui tendait justement dans une direction opposée à l'art de Bach.

L'idéologie post-beethovenienne nous a beaucoup trop habitués à l'idée de l'artiste devançant son temps, de l'artiste révolutionnaire renversant les lois et les conventions données. Il existe à part cela le type de l'artiste qui vient juste à point pour dire ce que son époque veut; c'est le cas de Palestrina et de tous ces anciens artistes dont l'époque ne connaissait pas encore de conflit entre l'individu et les tendances générales. Le troisième type, c'est celui de l'artiste rétrospectif, de celui dont les idéaux sont enracinés dans le passé, tandis que son époque se tourne vers un idéal nouveau. Peut-on vraiment dire que seul le premier type mérite d'être appelé grand? Le troisième type est précisément celui que représente Bach.

L'idéal nouveau du 18me siècle en matière de musique, c'est la clarté, la facilité et surtout le naturel. La musique prend une allure moins aristocratique et représentative, plus populaire. Grâce à l'influence de l'opéra italien, le goût de ce qui est chantant dans la mélodie se propage de plus en plus. En même temps surgit un nouveau lyrisme, un lyrisme essentielle-

ment humain et ingénu. Il suffit de penser à Mozart pour se représenter dans quelle direction tend l'évolution du 18me siècle.

Or cet idéal dont la prédominance s'accentue dès le milieu du 18me siècle est déjà en pleine fermentation du vivant de Bach. Et notre maître, encore qu'il nous fasse entendre, dans certaines œuvres tardives, quelques sons printaniers – songeons ici au prélude en Fa-dièze de la seconde partie du Clavecin bien tempéré – ne s'est jamais rangé de ce côté. Ce grand synthétique, dont nous avons déjà relevé la formation complexe, ne s'intéresse pas à celles des tendances de son époque qui présagent le prochain avenir. L'orientation générale de sa synthèse est rétrospective: elle embrasse surtout ce qui rattache son époque aux époques précédentes.

Ainsi on peut comprendre l'attitude de la plupart des contemporains de Bach, et parmi eux de gens dont le goût ne saurait être mis en doute. Tel Mattheson, ce célèbre critique, qui n'a jamais vu en Bach qu'un bon faiseur de fugues, un de ceux qu'on doit louer de raison sans pouvoir les aimer de cœur. Un autre critique, moins respectable et moins respectueux que Mattheson, mais exprimant cependant quelque chose de la manière de voir de son temps, Scheibe trouve que les pièces de Bach manquent de naturel et d'agrément, qu'elles sont ampoulées, embrouillées et surchargées.

Mais il est temps de nous tourner vers la partie positive des „conceptions de Bach", vers son intronisation qui date du commencement du 19me siècle.

Sans vouloir diminuer les mérites de critiques tels que J. F. Rochlitz (1769–1842), c'est néanmoins au musicologue goettingien Jean Nicolas *Forkel* (1749–1818) que revient l'honneur d'avoir publié en 1802 sur Bach le livre qui lui fraya le chemin et inaugura la „renaissance" de celui qui, en vérité, n'avait pas encore véritablement vécu. La dédicace qui figure dans le titre du livret de Forkel est très significative. Il est destiné „aux adeptes *patriotiques* du vrai art musical". Pour comprendre cela il faut se rappeler combien alors l'esprit de l'Allemagne était influencé par le mouvement national. C'était une réaction

d'autant plus forte que la dépendance de la culture française avait été plus marquée par le passé. Mais – pourrait-on demander – s'il fallait à la musique allemande un héros national, pourquoi n'aurait-on pas couronné Haydn ou Mozart? La cause en est probablement qu'alors on sentait encore trop les rapports de l'école viennoise – et de son génie le plus séduisant, Mozart – avec l'art italien, „welsche"; rapports qui d'ailleurs ont commencé à nous échapper au courant du 19me siècle, mais qui redeviennent visibles aujourd'hui. Il faut encore se rappeler que dans le mouvement national allemand c'est toujours l'Allemagne du Nord, non celle du Sud qui s'est trouvée au premier plan. Bach pouvait d'autant mieux devenir le héros musical des patriotes qu'il se présentait à leurs yeux comme le plus sérieux des musiciens et le plus opposé au sensualisme. C'étaient là justement les qualités qu'alors (et bien longtemps après!) les Allemands revendiquaient pour eux par comparaison aux Français. On sait la vogue dont jouissait cette ancienne histoire d'un tournoi musical dans lequel le simple cantor allemand avait triomphé du maître français Louis Marchand – histoire qui impressionait grandement même ceux qui n'eussent jamais été capables de comprendre l'art de Bach![1]

Ainsi un parti actif de l'opinion publique musicale couronna le maître presque oublié comme héros national. Il est vrai que même l'adepte patriotique du commencement du 19me siècle devait, en regardant de plus près, s'apercevoir que Bach n'était pas tout-à-fait dépourvu de „futilités welsches". Mais à ce moment l'étude de Bach n'en était qu'à ses débuts de sorte qu'on prenait ceci à la légère; on faisait sa part à l'influence de l'époque trop galante, à laquelle Bach avait vécu et qui, pensait-on, ne pouvait manquer de laisser quelques traces accessoires dans son œuvre. L'ami de Gœthe C. F. Zelter parlait d'une écume, d'un clinquant welsche qui couvrait la musique de Bach et qu'il fallait ôter pour qu'elle resplendisse de sa vraie lumière: „de

[1] En vérité cette histoire, semble-t-il, s'était passée plus simplement: le pianiste français ayant pu mesurer la force de son adversaire s'esquiva.

cette façon j'ai arrangé pour moi-même plusieurs de ses œuvres destinées à l'église, et mon coeur me dit que Bach me fait un signe de la tête . . . oui, oui, c'est ainsi que je l'ai voulu". Figurons-nous l'idée du vieux Zelter réalisée: la ligne accidentée de l'ornementation bachienne serait nivelée; par suite elle perdrait tout son dynamisme mouvementé, et le tout se réduirait à une solide et honnête suite d'harmonies.

Mais le patriotisme ne détermine pas seul la physionomie de cette époque. C'est aussi l'époque du romantisme; et le romantisme aussi participe au mouvement bachien. Ce fut F. Mendelssohn qui ressuscita la passion selon St. Mathieu en 1829; et bientôt allait se déployer l'activité littéraire de R. Schumann qui devint le héraut de la future édition complète de Bach et commenta si poétiquement plusieurs de ses œuvres. Le romantisme, et spécialement le romantisme de l'Allemagne septentrionale comprit par instinct que dans cet art de Bach qui n'était pas encore astreint aux lois de forme sanctionnées par le classicisme viennois il y avait des traits qui répondaient à son propre besoin de liberté. Même, en appuyant trop sur ces points de contact, les romantiques n'apprécièrent pas assez ce qui, d'autre part, les séparait de Bach en les rattachant au classicisme viennois; ils étaient trop enclins à projeter leur propre sensibilité dans la musique de Bach, peut-être parce que, en héritiers du classicisme, ils tendaient naturellement à s'en détacher.[1]

Mais outre le patriotisme et le romantisme de cette époque qui ranimèrent l'intérêt pour Bach il faut encore signaler l'histo-

---

[1] On ne s'étonnera pas de voir paraître dès la première moitié du 19me siècle des éditions dans lesquelles les oeuvres de piano de Bach sont pourvues d'indications dynamiques appropriées plutôt à la musique classique et romantique (j'entends notamment le crescendo et diminuendo). Avouons aussi qu'il n'y avait pas trop de compréhension du style sobre de Bach dans les essais que firent Mendelssohn et Schumann d'ajouter des accompagnements de piano aux sonates de Bach pour violon seul. Dans le domaine de l'orgue, par contre, il n'était pas si facile de romantiser Bach puisque l'orgue, instrument arriéré au point de vue de cette époque, ne se prêtait pas encore au crescendo et diminuendo.

risme, cet historisme humaniste dont les œuvres ont tant contribué à rehausser la position intellectuelle de l'Allemagne au 19me siècle. Forkel lui-même était de son temps un des principaux historiens de la musique. – C'est sur ce triple fondement que s'érigea l'édition complète des œuvres de Bach, dont la réalisation occupa toute la seconde moitié du 19ième siècle (1851–1900).

A côté de cette grande œuvre d'édition nous noterons dans la seconde moitié du siècle surtout la biographie de Bach par Philippe *Spitta* dont le premier volume parut en 1873, le second en 1880, travail monumental dont les qualités purement scientifiques ne sont pas surpassées jusqu'à présent. Dans sa conception générale de Bach, Spitta mène à leurs fins les tendances des romantiques de la première moitié du siècle en les approfondissant et les systématisant. Comme les romantiques, Spitta voit en Bach l'incarnation du génie musical allemand; personne n'aurait été aussi Allemand que Bach. Mais une étude approfondie comme celle de Spitta ne saurait ignorer les rapports étroits entre Bach et la musique de chambre franco-italienne et même la musique d'opéra d'alors. En effet, Spitta reconnaît qu'il y a là plus qu'un simple accessoire de la physionomie de Bach. Mais il estime que ces éléments étrangers dans Bach sont soumis et transformés par sa nature allemande et que cette nature allemande de Bach est représentée surtout par son œuvre d'orgue et ses fugues. Donc dans ses cantates et dans sa musique de chambre Bach s'assimile toute sorte d'éléments welsches qu'il transfigure par sa nature d'organiste allemand. Ou pour employer les termes de Spitta: par les „chastes et clairs flots de son orgue" Bach élimine le caractère „sensuel et trouble" de l'opéra d'alors, de ce produit factice, propre seulement à une génération débile et fatiguée. Ou encore: l'orgue qui est le centre de l'œuvre de Bach se réincarne dans une sphère moins élevée, en condescendant il devient la musique des cantates et la musique de chambre de Bach; par contre l'opéra en s'associant ces éléments-là non seulement s'élève dans une sphère supérieure, mais même Spitta croit qu'il fallait néces-

sairement que l'opéra italien aboutît à la cantate de Bach et à l'oratorio de Hændel pour y trouver son couronnement et sa justification.

On accordera au grand biographe de Bach qu'il a pour la première fois réuni dans une ingénieuse synthèse les caractères si différents de l'œuvre de Bach. Nous partageons aussi l'avis de Spitta lorsqu'il assigne une position centrale à l'orgue et aux fugues de Bach. Sur ce point les contemporains de Bach n'avaient vraiment pas si mal jugé; c'est là en effet un domaine d'où les fils rayonnent vers toutes les autres parties de l'œuvre bachienne et un domaine dans lequel la supériorité de Bach par rapport à ses contemporains est bien autrement marquée que par exemple dans les cantates.

Néanmoins cette idée du pieux organiste allemand spiritualisant les jolivetés welsches, ne suffit pas pour éclaircir les questions qui se posent ici. La question principale est celle-ci: si c'est le caractère d'orgue et fugué qui élève cette musique au sublime, pourquoi alors avons-nous la sensation que souvent dans les cantates ou dans la musique de chambre, ce sont précisement les parties fuguées qui manquent de vie? Serait-ce parce que nous-mêmes ne sommes pas assez spiritualisés? L'historien de la musique ne peut s'abstenir de dire que Bach a imposé aux formes profanes des procédés qui leur convenaient médiocrement, et que l'évolution naturelle de ces formes devait mener vers des buts très différents de la cantate bachienne. Il en est de même de la musique de chambre. En alliant le style des clavecinistes français (et plus tard celui des italiens) avec le contrepoint, Bach a certainement donné à ce style plus de sérieux; mais ce sérieux n'est pas en soi une qualité d'art. Là aussi nous constatons que l'évolution postérieure ne s'est pas rangée du côté de Bach – songeons à Haydn et Mozart. Et encore dans la musique de piano cet alliage de styles était-il plus naturel que dans d'autres domaines, à cause des rapports étroits qui existent entre le piano et l'orgue.

Ensuite: dans quelle mesure est-il juste d'associer les idées d'orgue et de fugue d'une part, celles de piété et de nature

allemande d'autre part? Vraiment les idées de fugue et de nature allemande étaient associées du temps de Bach, le témoignage de ses contemporains nous le confirme; mais n'oublions pas que cette polyphonie est l'héritage d'une époque où l'Allemagne jouait en musique un rôle insignifiant; ayant commencé son évolution plus tard que les pays de l'Ouest et du Midi, il n'est que naturel qu'elle s'attardât encore un peu à ce grand héritage à un moment où d'autres pays – notamment l'Italie – traçaient dans le champ de la musique des sillons qui devaient directement préparer l'avenir de l'art. Par son origine ce style fugué relève de la raison supranationale du moyen-âge; Bach est donc plutôt incidemment que foncièrement allemand dans sa qualité de fuguiste. Bach a donné à ce style une teinte d'exubérance très marquée, surtout dans son oeuvre d'orgue où la vitalité déborde. Convenons que cette exubérance est une qualité teutonique en ce sens que les peuples entrés plus tard dans l'arène de l'histoire ont une vitalité plus forte. Mais précisément en affirmant cela nous nions le caractère foncièrement religieux de ces préludes et fugues. Nous admettons certainement la piété personnelle de Bach et même que cette piété ait laissé une empreinte dans l'œuvre de Bach; dans ses chorals d'orgue et dans la manière de traiter certains textes Bach s'est vraiment révélé théologien. Mais il faut aussi tenir compte de ce que Bach, par sa situation extérieure même resta musicien d'église pendant une grande partie de sa vie. C'est l'exubérance et la vitalité de cet art qui nous frappent avant tout et nous ne saurions voir ses racines premières dans la religion.[1] Somme toute: même dans ce domaine central de son œuvre Bach n'est ni aussi allemand ni aussi religieux que Spitta le dépeint.

Nous remarquons aussi chez Spitta une tendance à romantiser Bach et à le sentimentaliser, en quoi il est bien le continuateur des idées de la première moitié du 19me siècle. Il

[1] N'est-ce pas une conception un peu trop intellectuelle de la religion qui a fait qu'on a souvent surestimé l'élément religieux dans la musique de Bach?

lui semble qu'au-dessus du premier prélude du Clavecin bien tempéré plane „une grande mélodie céleste, semblable au chant des anges qui, dans la nuit, s'élève au-dessus du murmure des buissons et des arbres". Ce n'est plus ainsi que nous entendons ce prélude aujourd'hui. Logiquement Spitta suppose que, dans le domaine de la musique à clavier, c'est le clavicorde et non le clavecin qui devait être l'instrument favori de Bach puisqu'il se prêtait mieux à l'expression. Pour la pratique d'aujourd'hui, Spitta recommande expressément le piano moderne, encore plus expressif et plus palpitant.[1]

Dans le domaine de la musique d'orgue Spitta est moins enclin à sentimentaliser Bach. Peut-être est-ce parce que même de son temps l'orgue ne permettait pas encore une transition illimitée entre les différents degrés de puissance sonore. Comme on sait, cet obstacle fut bientôt renversé; et ainsi, vers la fin du 19me siècle, nous voyons dans tous les domaines de la musique de Bach s'établir un mode d'interprétation qui cherche à vivifier Bach par une expression sentimentale qui se reflète dans les nuances dynamiques. En même temps l'esthétique littéraire fait œuvre d'interprète sentimental: il existe nombre de commentaires où des pièces de Bach très dignes et très recueillies sont analysées à la manière égocentrique que l'esthétique musico-littéraire appliqua d'abord à Beethoven![2] Hâtons-

[1] On sait que depuis Spitta M. Ch. Nef a démontré le rôle prépondérant du clavecin dans la musique pour clavier de Bach et Mme W. Landowska a magnifiquement illustré cette thèse. Or dans les dernières années une chercheuse et artiste, Mlle D. Swainson, est venue compléter et la thèse de M. Nef et l'exemple de Mme Landowska en nous faisant voir sur le clavicorde un Bach plus intime, moins rigoureux. Toutefois le caractère prépondérant de la musique de Bach pour clavier est représentatif, non intime (n'avons-nous pas déjà dit qu'il est influencé par l'orgue?) et le rôle prépondérant du clavecin ne saurait y être nié. Même à analyser les qualités de l'exécution de Mlle Swainson sur le clavicorde, nous y remarquons en première ligne l'articulation, le phrasé et les nuances rythmiques, non pas l'augmentation et la diminution de la sonorité.

[2] Encore aujourd'hui nous croyons trouver une sensibilité hors-ligne dans des phrases qui n'étaient que des formules du temps de Bach. Telle cette

nous de dire que cette manière de voir Bach se répandit surtout en Allemagne et dans les pays musicalement dépendants de l'Allemagne, ce qui, à cette époque, équivalait plus ou moins à toute l'Europe. Toutefois la France gardait, avec un haut degré d'indépendance en général, une sobriété dans l'interprétation de Bach qui regagne du terrain de nos temps. A ne citer que deux détails: l'absence du rouleau de crescendo dans les orgues français et l'abstention de la pédale au piano qu'on remarque bien plus souvent chez les pianistes français que chez les pianistes allemands. D'ailleurs soyons justes: ceux qui ont romantisé Bach et l'ont surchargé de nuances dynamiques ont le mérite d'avoir vivifié la musique de Bach aux yeux de ceux qui, sans cette parure, l'eussent crue chose morte; et le nombre de ces derniers est bien plus grand qu'on ne croirait aujourd'hui.

A l'époque même où ce mouvement atteignait son apogée une réaction décisive surgit! Elle partait d'Alsace, pays de croisement des cultures française et allemande. C'est le théologien et musicien Albert *Schweitzer* qui porta le premier coup dans son livre sur Bach publié en 1905 en français et 1908 en allemand. L'épithète de „musicien poète" que Schweitzer joint au nom du héros dans le titre de son livre ne doit pas nous tromper sur la portée de cet ouvrage. Schweitzer établit dès le commencement le caractère *objectif* de la musique de Bach et sépare ainsi nettement Bach de l'esthétique du 19me siècle qui tendait avant tout à mettre en relief le sentiment et l'expression. Par conséquent ce sont la clarté et la plasticité qui vont être au premier plan dans l'interprétation de Bach. Mais alors la question se pose: qu'est-ce donc au fond que cet art, si ce n'est pas l'expression d'une sensibilité personnelle? Ici

---

phrase de la conclusion de la célèbre Chaconne pour violon. De même la tonalité mineure n'est, dans l'intention de Bach, pas aussi tragique que nous sommes enclins à la concevoir. Disons simplement que Bach est moins le maître de la cantilène et des mouvements lents que le maître du Moderato et de l'Allegro. Sa musique est, somme toute, plutôt représentative qu'expressive, quoique ses qualités expressives soient incontestables.

Schweitzer avance l'idée non du musicien-poète, comme le dit le titre de son livre, mais du musicien-peintre, de celui qui transpose en musique les images visuelles qui sont en lui. En vrai musicien-peintre Bach ne laisse pas agir directement sur lui – et sur nous – les sentiments qu'inspire son texte ou son sujet, mais il recherche dans ce texte avant tout des images visuelles; et en reproduisant celles-ci en musique, il a recours non à l'harmonie ou aux jeux de sonorité, comme le ferait un musicien de la fin du 19me siècle, mais avant tout à la ligne mélodique et au rythme.

Au point de vue de Schweitzer ce n'est pas l'orgue ni les fugues qui occupent la place centrale dans l'œuvre de Bach, mais ce sont les cantates dont il composa des centaines pour le culte hebdomadaire de son église; dans le domaine de l'orgue l'intérêt de Schweitzer se reporte plutôt sur les chorals avec leur base littéraire et pittoresque bien établie, que sur les préludes et fugues.

Un autre travail écrit en français vint bientôt faire pendant à celui d'Albert Schweitzer. C'est le livre d'André *Pirro* „L'esthétique de Bach" paru en 1907. Sans donner une conception générale de Bach comparable à celle de Schweitzer – en ce sens le titre de ce livre est trop ample – Pirro concentre son analyse sur cette question du pittoresque dans la musique de Bach. Pirro est historiquement mieux documenté que Schweitzer et il démontre que ces traits de pittoresque – qui sont d'ailleurs aussi des traits de symbolisme – ne sont point propres à Bach seul. Nombre de contemporains et surtout de prédécesseurs de Bach se sont déjà plu dans cette sorte de peinture musicale. Et la conséquence? Cette conséquence (que Pirro n'a d'ailleurs pas tirée) est plutôt anti-schweitzerienne. Ce symbolisme pittoresque étant une ancienne tradition d'école ne peut constituer le fond de la musique de Bach. Donc la thèse de Schweitzer ne peut ébranler le sentiment qui nous fait immédiatement chercher le centre de l'œuvre de Bach dans la musique instrumentale, non déterminée par un texte. Et si la peinture musicale n'est pas ce qu'il y a d'essentiel dans

la musique de Bach, il importe aussi beaucoup moins de savoir de quel fonds Bach puise ses images-visions; Bach n'est donc pas théologien autant que Schweitzer nous le fait voir.

Le vrai et grand mérite d'Albert Schweitzer est donc d'avoir opposé Bach comme musicien objectif à la conception esthétique du 19me siècle et d'avoir demandé un mode d'interprétation clair, plastique et sans surcharge de sensibilité; il y a lieu de se rappeler ici que Schweitzer, l'alsacien, a fait des études d'orgue chez le maître français, Ch. M. Widor. Quant au symbolisme pittoresque, nous ne sommes pas convaincus de son rôle prépondérant dans la musique de Bach et ainsi nous nous trouvons replacés devant la question: où chercher les traits fondamentaux de l'art de Bach? Ne serait-ce pas dans l'essence purement musicale de cette musique? Ou même dans sa forme seule?

En effet cette tendance à la recherche des qualités purement musicales se fait de plus en plus sentir dans les ouvrages plus récents sur Bach, et à ce point de vue on pourrait considérer Albert Schweitzer comme une sorte de précurseur: il aurait bien vu que l'esthétique sentimentale du 19me siècle était mal appliquée, mais il aurait, d'autre part, eu la sensation d'un vide devant une musique purement musicale, ou purement de forme, et il aurait construit sa thèse du musicien peintre justement pour remplir ce vide. Il n'y a pas lieu de s'étonner de cette évolution dans une époque qui, même dans ce qu'elle crée, a tour à tour abandonné l'idée d'une musique à sentiments explosifs et celle d'une musique illustrative.

Le livre d'Ernest *Kurth*, paru en 1917,[1] marque une étape importante dans cette direction. Kurth met au premier plan dans la musique de Bach la ligne mélodique, et dans cette ligne il voit avant tout une suite, toujours renouvelée, de tension et de relâchement. A un endroit de son livre Kurth dit qu'il entend parler plutôt de choses techniques que d'esthétique, et

[1] Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie.

pour la dernière il renvoie le lecteur à Schweitzer et Pirro. Mais il n'y a là qu'un excès de modestie, car de fait Kurth nous donne bien une nouvelle esthétique de Bach, une esthétique qui remplace la thèse de la peinture en musique ou qui du moins nous permet de la reporter à l'arrière-plan. La ligne mélodique comme résultat d'une force motrice qui tantôt se resserre et tantôt se relâche – voilà ce que Kurth, le premier, nous a fait saisir.

Dans cette conception énergétique un point n'est pas complètement clair, c'est la nature de cette force qui détermine la formation de la ligne mélodique. Nous voyons bien que c'est une force cinétique; mais jusqu'à quel point est-ce une force purement musicale, jusqu'à quel point une force d'ordre psychologique? Je suis enclin à penser qu'il y a là-dedans de la psychologie – c'est à quoi font penser les termes de tension et de relâchement – mais du moins est-ce une psychologie très générale, non plus celle du 19me siècle avec ses allusions trop palpables à des sentiments connus. Une autre question qui n'est pas complètement éclaircie, c'est la relation qui existe entre la tension et le mouvement ascendant de la mélodie, entre le relâchement et le mouvement descendant. Il y a là une supposition de Kurth qui en elle-même est assez persuasive; mais il eût été intéressant de faire de ces rapports-là un problème et de les examiner; de cette façon aussi la nature de ce que Kurth entend par tension et relâchement eût été mieux éclaircie.

Déterminée par cette seule force cinétique, la mélodie de Bach s'élève en voûte au-dessus des barres de mesure. Ici Kurth relève une différence importante entre Bach et les classiques viennois: chez ceux-là la formation de la mélodie est déterminée par les points d'appui périodiques que désignent les barres de mesure. Ainsi Bach représente dans l'idée de Kurth une liberté qu'il qualifie de sublime, les classiques viennois une contrainte, un alourdissement. Cette antithèse n'est pas, comme nous l'avons vu, dans l'esprit des contemporains de Bach et de Mozart, et nous-mêmes sentons en nous quelque chose qui se

refuse à l'accepter.[1] Mais il s'agit de la comprendre. En effet chez Bach la mélodie est beaucoup plus continue que chez les classiques où elle est symétriquement entrecoupée conformément au cadre carré des mesures. C'est un grand mérite de Kurth d'avoir ainsi saisi ce qui sépare Bach des classiques. Et il est curieux que, de cette façon, Kurth ait exprimé théoriquement ce que sentaient les romantiques: sous certains rapports Bach leur est plus proche que les classiques, malgré la filiation directe qui existe du reste entre le romantisme et le classicisme.

L'antithèse qu'établit Kurth entre Bach et les classiques demande cependant quelques précisions. D'abord il faut dire que cette liberté de la mélodie par rapport aux barres de mesure est propre encore plus à la musique pré-bachienne, notamment au style a cappella du 16me siècle qu'à Bach. Dans le style a cappella il est réellement rare de constater une division de la mélodie correspondant à la répartition des barres de mesure. Sous ce rapport c'est la musique a cappella qui est l'antipode complet des classiques, Bach se trouve plutôt au milieu entre les deux, et ainsi ces anciens maîtres auraient encore plus de droit que lui de se réclamer du sublime – si toutefois nous adhérons à cette identification de la liberté et de la continuité mélodique avec le sublime; car enfin, pourquoi le sublime ne se réaliserait-il pas aussi dans la restriction et la limitation? Ensuite notons que la liberté de la mélodie par rapport aux incisions des mesures se fait sentir très inégalement dans les différentes parties de l'œuvre de Bach. Dans les suites de Bach en particulier, il y a nombre de formations mélodiques qui sont nettement influencées par la répartition des mesures. Néanmoins Kurth a raison: même dans ces cas l'im-

[1] Ne pourrait-on pas dire d'autre part que chez Bach la qualité spécifique d'une idée musicale est moins marquée que chez Mozart ou Beethoven, qu'en comparaison de ceux-là il est plutôt un organisateur de masses sonores? Même je doute si on peut appliquer chez Bach le terme de „mélodie" au même sens qu'aux classiques viennois.

pulsion mélodique tend à surpasser les bornes des mesures plus que chez les classiques.

On aimerait voir la doctrine de Kurth complétée encore sous un autre rapport. Est-ce que vraiment tout est dit par cette opposition de tension et de relâchement? D'après cette manière de voir Bach nous donnerait à peu près la même sensation comme si nous étions au bord de la mer où une vague après l'autre s'élève et passe, l'une plus haute, l'autre plus basse, l'une plus abrupte, l'autre plus molle; nous sommes sûrs que l'une sera toujours suivie d'une autre, mais pour le reste cette succession est toute libre. Figurons-nous juxtaposées une fugue bachienne et une sonate classique. Non seulement la mélodie bachienne en elle-même est comparable à cette succession de vagues, mais aussi la fugue entière nous donne cette impression. Elle est plus libre que la sonate en tant que la succession des parties thématiques et des interludes n'y est soumise à aucun schéma défini. Mais n'oublions pas que sous un autre rapport la fugue est d'autant plus liée. C'est la polyphonie, l'obligation de mener simultanément plusieurs parties indépendantes qui lui donne d'autre part une empreinte de nécessité et un caractère de système accompli. Ici Kurth nous fait un peu défaut. Le libre jeu des forces qu'il a si magnifiquement senti et décrit est dominé par certaines lois ou, pour ne pas employer ce terme juridique de loi, disons qu'il y a quelque chose qui donne à l'ensemble de ces lignes cinétiques de la cohérence. Cet élément solide de la polyphonie de Bach a moins attiré l'attention de Kurth que l'élément flottant; Kurth nous fait voir plutôt la ligne mélodique isolée que l'ensemble coordonné de ces lignes, et dans la ligne même plutôt cette succession de flux et de reflux que le germe mélodique qui domine la ligne entière en lui donnant de l'unité.

Ainsi nous voyons, *comme conséquence* logique de la doctrine de Kurth, s'imposer l'idée du chef-d'œuvre musical considéré comme un organisme fermé sur lui-même avec tout ce que cette idée implique de liberté *et* de restriction. Au lieu d'organisme on pourrait d'ailleurs employer le mot de forme en ce sens que

nous ne cherchons plus le fond de cette musique dans une sphère sentimentale, pittoresque ou psychologique, mais avant tout et surtout en elle-même. Ici le mot de forme est, naturellement, employé dans un sens plus large, impliquant non seulement la juxtaposition horizontale des parties dans une œuvre, mais aussi l'entrelacement des parties qui se déroulent simultanément. Dans cette idée de forme ou d'organisme deux nuances sont possibles. L'une, proprement organique, considère les parties de l'œuvre comme membres d'un être vivant, l'autre, mathématique, envisage les proportions entre les parties. A vrai dire, l'une de ces manières de voir nécessite toujours l'autre.

La dernière nuance, celle qui conçoit la forme à la manière mathématique, est représentée par deux auteurs modernes, Wilhelm *Werker* qui a traité du Clavecin bien tempéré et de la Passion selon St. Mathieu, et le regretté Wolfgang *Graeser* dont le travail sur „l'Art de la fugue" a eu tant de retentissement.[1] Et l'un et l'autre nous ont fait voir dans Bach des choses dont on ne s'était pas douté dans la période du romantisme. On ne peut vraiment plus se dissimuler l'importance du calcul dans la musique de Bach. Toutefois ils ont exagéré tous les deux; une fois entrés dans cette voie, ils ont cru trouver dans Bach plus de secrets mathématiques qu'il n'y en a en vérité, semblables en ceci aux romantiques qui, eux aussi, trouvaient dans Bach un peu trop de ce qu'ils y cherchaient. Werker surtout, s'est avancé trop loin sans base solide; il s'est aussi attaqué à des objets moins susceptibles d'une analyse de ce genre, car vraiment le Clavecin bien tempéré où la Passion selon St. Matthieu comporte moins de mathématique que l'Art de la Fugue. J'ai eu déjà l'occasion de parler de la méthode de Werker en étudiant le premier prélude et fugue du Clavecin

[1] *W. Werker*, Bachstudien (I. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers, 1922; II. Die Matthäus-Passion, 1923). La dissertation de *W. Graeser*, Bachs Kunst der Fuge a paru dans le Bach-Jahrbuch de 1924.

bien tempéré;[1] je m'occuperai un peu de Graeser dans l'appendice de cet ouvrage.

L'autre tendance dans l'étude de la forme musicale est plutôt organique. Ici la forme est considérée comme un organisme dont l'ensemble se reflète dans toutes ses parties, ou inversement: chaque partie, chaque détail est un germe qui contient en puissance l'ensemble.

Ce fut un musicien munichois, Walter *Harburger,* qui inaugura cette manière de voir la forme musicale. Ses ouvrages[2] ne s'occupent pas spécialement de Bach, mais il faut les mentionner comme point de départ. Etant donné qu'il s'agit d'organisme il est naturel que dans les spéculations de cet esprit original les conceptions d'ordre biologique viennent se joindre aux idées philosophiques. Toutefois on aimerait voir dans cette union de métaphysique et de biologie plus d'esprit de distinction, car Harburger mêle parfois ces deux manières de voir au point de les confondre. Au point de vue philosophique la doctrine de Harburger se rattache à ce qu'on a appelé „l'idéalisme objectif", c'est-à-dire l'idéalisme non-subjectif, non-kantien, – doctrine qui considère le monde comme une harmonie, les rapports de toutes choses se conformant à un principe d'harmonie transcendant; on conçoit que justement cet ordre d'idées prédispose à comprendre la polyphonie, ensemble de parties apparemment autonomes mais s'engrenant selon un principe supérieur. Peut-être pourrait-on dire que ce principe d'harmonie cosmique peut aussi bien se manifester dans les proportions des parties d'une sonate, prises horizontalement; mais l'harmonie simultanée est toujours plus impressionante que l'harmonie dans la succession.

C'est un des représentants du „mouvement de la jeunesse"

---

[1] Voyez Schweizerische Musikzeitung 1925, N° 27/28.

[2] Voici le titre de ces ouvrages: Die Metalogik; die Logik in der Musik als Ausschnitt einer exakten Phänomenologie (1920) et: Form und Ausdrucksmittel in der Musik (1926).

allemands,[1] Fritz *Jöde,* qui a consciemment appliqué l'idée d'organisme à l'étude de Bach. Dans son livret qui porte précisément le titre „Organik" il considère plusieurs des inventions de Bach à deux et trois parties. Chacun de ces petits chef-d'œuvres nous est présenté comme un monde complet dans le sens que j'ai déjà dit: la partie étant le germe de l'ensemble et l'ensemble se reflétant dans la partie. Il est bien possible que Jöde voie dans telle de ces inventions plus de rapports intérieurs qu'il n'y en a en réalité. Mais cela n'empêche pas que ses analyses sont les plus intéressantes que nous possédions. Chemin faisant Jöde nous fait toucher du doigt la différence entre la polyphonie de Bach et la prétendue polyphonie de Max Reger, ce qui n'était pas superflu dans un pays où on a été trop enclin à rattacher Reger à Bach comme une sorte d'héritier spirituel; je dis cela sans vouloir porter atteinte au grand talent et à la force de Reger comme compositeur en général.

Je ne veux pas dire que les ouvrages modernes que je viens d'énumérer, soient chacun aussi important dans l'évolution de la pensée sur Bach que les travaux de Spitta, Schweitzer ou Kurth. Mais ils ont mené à bout une tendance de l'esthétique moderne: de considérer la substance musicale non plus comme *résultat* de forces psychologiques mais comme une *manifestation* d'essences métaphysiques. Tout en cherchant l'essence de la chose en elle-même, on y voit transparaître des idées métaphysiques.

Ici je pourrais conclure, mais j'aimerais encore une fois revenir à la complexité du phénomène Bach. Devant cette complexité l'historien aura encore beaucoup à travailler pour fixer tous les rapports qui existent entre Bach et ses prédécesseurs et ses contemporains aînés, artistes dont plusieurs nous apparaissent aujourd'hui beaucoup plus considérables

[1] On pourra se renseigner sur les tendances musicales de ce mouvement par mon article Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, paru dans la revue Die Annalen (1928, février).

qu'on ne l'avait longtemps pensé.[1] C'est l'ensemble des influences que Bach a subies et l'ensemble de ce qu'il en a fait qui constitue sa personnalité musicale; par le choix qu'il a fait parmi les influences qui se présentaient à lui, nous pouvons déterminer l'orientation de sa personnalité. Seulement il faut dire que cette personnalité n'a pas été assez prononcée pour fondre en une unité complète tous ces éléments; n'était-ce pas un musicien de goût qui l'autre jour, en m'entendant jouer une des nombreuses pastorales que Bach a écrites sous forme de pièces pour le clavier, d'airs etc., pensa à Scarlatti? Il faut nous contenter de ce que cette personnalité se soit manifestée avec le plus de pureté dans un des domaines de son œuvre, domaine que nous appellerons alors à bon droit le plus bachien de l'œuvre de Bach.

Mais on peut pénétrer la personnalité de Bach encore par une autre voie: en suivant l'évolution de l'homme et de l'artiste; cette évolution, quoique beaucoup moins marquée que celle de Beethoven par exemple, ne laisse pas de transparaître dans l'œuvre de Bach. J'ai déjà parlé de l'impression de vitalité exubérante que laissent les préludes et fugues, surtout ceux destinés à l'orgue. Or ce sont les préludes et fugues de la première période de Bach dans lesquels cette exubérance apparaît dans tout ce qu'elle a de juvénile et de primesautier; c'est une vraie débauche de masses sonores. Peu à peu Bach châtie son style; déjà dans les préludes et fugues de Weimar apparaît ce qui est caractéristique pour sa production dans ce domaine: l'union de l'exubérance à une logique sévère, à ce qu'on pourrait appeler la norme ou le principe organisateur (principe dans lequel il semble que la raison a plus à voir que la religion). Mais Bach est déjà entré dans une période où il s'éloigne de l'orgue et de la fugue. Il devient lyrique autant qu'il lui était donné de le devenir; et ce lyrisme est tout

[1] Ceci se rapporte surtout aux artistes non-allemands tels que Vivaldi, Scarlatti, Couperin; les prédécesseurs allemands de Bach ont déjà été soigneusement étudiés par Spitta.

pessimiste; l'ardent désir de la mort que Bach exprime dans telle cantate de sa période intermédiaire – tout en se servant d'un langage musical se rapprochant de celui de l'opéra – est ce qu'il y a humainement de plus touchant dans toute son œuvre. A Leipzig Bach retrouve à l'orgue l'ancienne exubérance unie à la stricte organisation; le principe organisateur est même plus accentué: à l'organisation verticale ou polyphonique s'ajoute une organisation horizontale (forme au sens strict) plus marquée. Nous sentons là d'une part l'influence des italiens que Bach a subie depuis, et d'autre part une discrète anticipation de ce que sera l'école viennoise. Pour finir, le génie de Bach revient encore une fois à la fugue avec l'„Art de la fugue", mais cette fois c'est la fugue dépouillée de tout élément de sensualité sonore provenant de l'orgue et presque épurée de tout élément de virtuosité provenant du clavecin.

Ainsi nous retrouvons même chez Bach une analogie avec le schéma triparti qui est usité dans les biographies de musiciens depuis Beethoven: d'abord l'affirmation de la vie, puis la négation, le pathétisme et à la fin la synthèse. Mais il faut bien se rendre compte que dans l'évolution d'un artiste du type de Bach cette formule est loin d'avoir la valeur qu'elle a chez Beethoven, premièrement parce que ce n'est pas avant tout son cœur qui s'exprime dans sa musique, et en deuxième lieu parce que son développement est encadré et déterminé par tant de données objectives.

Si nous voulons à travers toute la complexité de cette physionomie d'artiste saisir ses traits fondamentaux, je crois que nous devons retenir avant tout cette double impression d'*éxubérance* d'une part, de *norme* d'autre part. Et retenir en outre que cette paire d'idées complémentaires se manifeste avec le plus de force dans l'œuvre d'orgue et dans les fugues; c'est là que tend la tension entre les deux idées, que leur harmonie se montre de la façon la plus saisissante. Autour de cette impression fondamentale viendra se grouper tout ce que l'histoire nous enseigne sur les points de départ donnés à Bach. J'entends d'une part les points de départ d'ordre musical, mais

aussi ceux qui sont déterminés par les idées générales du temps et de l'entourage de Bach; et dans ce dernier ordre d'idées nous assignerons alors sa part mesurée au théologien Bach. Ainsi se trouveront coordonnées les deux manières de voir indispensables dans toute analyse esthétique: nous accorderons sa part largement mesurée à la conception moderne de la musique de Bach comme d'une forme ou d'un organisme qui doit être considéré en lui-même; mais nous n'oublierons pas qu'en même temps toute œuvre d'art reflète un état d'âme – collectif, national ou personnel –, état d'âme [1] portant d'ailleurs toujours l'empreinte plus ou moins nette d'une époque historique.[2]

Appendice: A propos de différentes interprétations de l'Art de la Fugue.

La dernière grande œuvre de Bach, l'Art de la Fugue nous transporte dans un monde de formes pures. C'est ce qu'il y a de plus immatériel dans toute l'œuvre de Bach. Croirait-on que c'est le même compositeur qui, dans les suites, a écrit une musique si nettement représentative d'un état social et d'une époque? L'exubérance des préludes et fugues d'antan est comme congelée, cristallisée, la vitalité est à la fois plus douce, plus ample et plus majestueuse. Bach s'élève au-dessus des temps et des lieux dans cette sphère des proportions pures dont parle Cicéron dans le „Songe de Scipion", dans ce monde de la vision pure que Schopenhauer oppose à la volonté humaine ou bestiale. Est-ce à dire que cette dernière œuvre de

---

[1] C'est à dessin que j'emploie ici le terme général «état d'âme» au lieu de „sentiment"; il y a des états d'âme plus ou moins susceptibles d'affecter la sensibilité.

[2] Il y aurait encore lieu de réfléchir sur les rapports de ces deux éléments d'un art donné (et d'une esthétique donnée): l'oeuvre considérée en elle-même et comme reflet d'un état d'âme; les qualités purement musicales et la forme entrant pour une part si importante dans l'art d'une époque, on pourra conclure au caractère équilibré et peu sensible de cette époque.

Bach soit foncièrement enracinée dans la sphère religieuse? Je me sens ici bien plus dans une atmosphère de philosophie que de religion. Lorsque son infirmité l'eut forcé de laisser ce travail inachevé, Bach dit sa prière avec le choral „Vor deinen Thron tret ich allhier", et il la dit assez formellement. Mais l'Art de la Fugue n'est pas une prière quoique ce soit un monde transcendant où elle nous transporte. Ne craignons pas d'employer le mot de scolastique pour désigner l'atmosphère de cette œuvre: Bach a voulu réaliser l'idée de la fugue dans son essence la plus pure.

Pour aimer une œuvre pareille, il fallait une évolution esthétique analogue à celle que nous avons retracée dans la succession des différentes conceptions de Bach. Notre époque ayant retrouvé le sentiment de la forme musicale – que nous considérions cette dernière comme construction ou comme organisme – il était naturel que ses yeux s'ouvrissent pour un art de ce genre. On sait que le jeune Wolfgang *Graeser* a été le promoteur de notre admiration pour cette œuvre, et grâce à lui elle a pris racine dans notre vie musicale.[1]

Comme on sait, l'Art de la Fugue qu'on commença à graver du vivant de Bach, est resté inachevé. Les héritiers de Bach menèrent à chef l'édition en y plaçant tous les matériaux

[1] Il ne faut toutefois pas exagérer comme l'ont fait certains adeptes du regretté musicologue. Il y avait avant Graeser des gens qui se rendaient compte que l'Art de la Fugue est un chef-d'oeuvre, et même par-ci par-là on l'a exécutée à deux pianos, ce qui, après tout, est un mode d'exécution au moins aussi proche de l'idée de Bach que l'instrumentation de Graeser. Il convient surtout de citer Ph. Spitta qui dit que dans l'Art de la Fugue Bach a parachevé ce à quoi il tendait dans le Clavecin bien tempéré, que cette oeuvre forme une unité dont les parties sont étroitement liées, que c'est une oeuvre incomparable de perfection et de profondeur, et qu'il ne tient qu'à notre insuffisance si nous négligeons d'en donner des exécutions intégrales. Ici ce n'est plus le romantique Spitta qui parle, mais le savant, et d'ailleurs ce savant était déjà devancé par les recherches du théoricien M. Hauptmann. A. Schweitzer, par contre, n'a jamais pu rendre justice à l'Art de la Fugue parce que cette oeuvre est complètement dépourvue de traits descriptifs.

restés entre leurs mains (et en y ajoutant le choral, déjà mentionné, „Vor deinen Thron tret ich allhier"); mais il apparaît clairement que le plan authentique de Bach leur était inconnu.

Voici comment les morceaux sont groupées dans cette édition originale:

1. fugue simple
2. „ „
3. „ „ avec le thème renversé
4. „ „ „ „ „ „
5. contrefugue (c'est-à-dire fugue où, au thème, répond le
6. „ avec diminution [thème renversé)
7. „ „ „ et augmentation
8. fugue à 3 sujets
9. „ „ 2 „
10. „ „ 2 „
11. „ „ 3 „
12a. „ „ 4 parties
12b. renversement de cette fugue
13a. fugue à 3 parties
13b. renversement de cette fugue
14. variante plus ancienne du n. 10
15. canon avec augmentation et renversement
16. „ à l'octave
17. „ „ la dizième
18. „ „ la douzième
19a. nouvelle version à 4 parties du n. 13 b
19b. renversement de cette fugue (= version à 4 parties du
20. fugue à 4 sujets, inachevée. [n. 13 b)

Si dans la première partie, jusqu'au n. 11 on sent un système défini, l'embarras des éditeurs apparaît par contre clairement dans la seconde partie. On s'est aperçu depuis longtemps que le n. 14 est superflu. Mais comment arriver à restaurer le

plan entier de Bach, à mettre toutes choses à l'endroit qu'il avait voulu? W. Graeser dans le travail déjà cité accepte l'ordre de l'édition originale jusqu'au n. II et ensuite dispose ainsi:

16. canon à l'octave
18. „ à la douzième
17. „ à la dizième
15. „ avec augmentation et renversement

13 b.
13 a.
19 a.
19 b.
12 a.
12 b.
} fugues renversables

20. fugue à 4 sujets

En faisant cela il se laisse guider par le principe de la symétrie. En effet, si après le n. II nous imaginons un axe de symétrie, le groupe 16. 18. 17. 15 correspond à 8. 9. 10. 11., 13. 19. 12 à 5. 6. 7 et la fugue à 4 sujets aux quatre fugues 1. 2. 3. 4. Mais Graeser y met encore plus de symétrie. Si nous marquons par ⌒ les fugues où la première entrée du thème est à sa forme normale, par ⌣ celles où elle est à la forme renversée, nous obtenons le schéma suivant où un ⌣ correspond toujours à un ⌒.

1. ⌒
2. ⌒
3. ⌣
4. ⌣
5. ⌣
6. ⌒
7. ⌒

8. ◡
9. ◠
10. ◡
11. ◠

16. ◡
18. ◠
17. ◡
15. ◠

13 ba. ◡
19 ab. ◡
12 ab. ◠

20. ≡

Mais malheureusement ce tableau ne résiste pas à un examen critique. Si la fugue à 4 sujets doit correspondre à un groupe de quatre fugues simples, alors pourquoi les fugues à trois et à deux sujets ne comptent-elles que pour une? Le principe même de la distribution semble un peu étriqué, car le fait que la première entrée du thème est à la forme normale ou renversée n'est pas tellement important en comparaison de tant d'autres particularités, comme p. e. les rapports thématiques ou le nombre des parties. La symétrie laisse aussi à désirer en ce que l'étroite relation entre les nn. 19 et 13 n'a pas de correspondant dans les nn. 6 et 7. D'ailleurs le n. 19 n'étant qu'un remaniement du n. 13, n'aurait-il pas fallu laisser de côté ce dernier? Nous soupçonnons Graeser d'avoir laissé les deux versions l'une à côté de l'autre uniquement à cause de la symétrie, pour obtenir un groupe triparti correspondant aux nn. 5. 6. 7.

Récemment un autre jeune musicologue, Hans *David* a proposé une autre distribution[1]. La voici.

[1] Voyez son article Zu Bachs Kunst der Fuge dans le Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927. David a publié sa version de l'Art de la Fugue dans l'Edition Peters, Graeser la sienne sous les auspices de la Nouvelle Société de Bach chez Breitkopf et Haertel.

1. fugue simple
3. „ „ avec le thème renversé
2. „ „
4. „ „ avec le thème renversé

18. canon à la douzième
9. fugue à 2 sujets
10. „ à 2 „
17. canon à la dizième

5. contrefugue
6. „ avec diminution
7. „ „ „ et augmentation

16. canon à l'octave
8. fugue à 3 sujets
11. „ à 3 „
15. canon avec augmentation et renversement

12 a. fuge à 4 parties
12 b. renversement de cette fuge
19 a. fugue à 4 parties
19 b. renversement de cette fugue

20. fugue à 4 sujets
x „ à 4 „ renversable
y „ à 4 „ „

Nous voyons qu'au lieu d'une symétrie par renversement il y a ici deux groupes parallèles. Le déplacement dans le premier groupe est conforme à l'autographe de Bach qui est conservé à la bibliothèque de Berlin mais qui, malheureusement, ne suffit pas à déterminer la distribution entière parce qu'il est incomplet et établi sur un plan que Bach lui-même a ensuite amplifié. Logiquement David élimine la variante 13; et il compte aussi les renversements de fugues. Les nn. x et y (ou plutôt x a, x b, y a, y b) seraient des fugues à 4 parties renversables que Bach (à en croire une notice non entièrement éclaircie de son élève J. Fr. Agricola) aurait eu l'intention d'incorporer encore à son oeuvre. En groupant séparément les fugues à deux et à trois sujets David s'écarte de nouveau de

l'édition originale. Tout semble logique, mais on ne comprend pas assez pourquoi les canons devaient être séparés pour former deux fois le cadre de deux paires de fugues; pourquoi n'avoir pas laissé les fugues à deux et trois sujets dans un groupe, les canons dans un autre? Pourquoi aussi ne pas avoir conservé la suite des trois premiers groupes: fugues simples, contrefugues, fugues à plusieurs sujets, suite qui donne une gradation toute naturelle?

Somme toute la disposition de David est plus rationnelle que celle de Graeser. Mais le dernier mot ne semble pas encore dit sur cette question. Je ne crois pas d'ailleurs que cette question soit d'une importance tellement capitale. Qu'en pratique on suive la disposition de Graeser, ou celle de David, ou celle que font entrevoir nos observations, l'œuvre ne manquera pas d'apparaître comme un ensemble cohérent et logique.[1]

Une autre question, à savoir pour quels instruments Bach a composé sa dernière œuvre, a suscité beaucoup de discussions. Selon l'opinion traditionnelle ce serait une œuvre destinée au clavecin à l'exception du n. 19, fugue renversable à 4 parties qui, selon une ancienne tradition, serait composée pour deux clavecins. W. Graeser a contesté cette opinion. Il fait valoir que les deux autres fugues renversables (nn. 13 et 12) ne peuvent pas non plus être exécutées par un seul pianiste. Mais le n. 13 est, comme nous avons vu, une variante plus ancienne du n. 19; et quant au n. 12, fugue renversable à 4 parties – pourquoi n'y appliquerait-on pas aussi cette ancienne indication qui demande deux clavecins? Il ne faut pas oublier que dans une fugue renversable il est particulièrement

[1] Mentionnons encore cette disposition recommandée par H. Rietsch dans son article Zur Kunst der Fuge (Bach-Jahrbuch 1926): 1. 2. 3. 4. / 5. 6. 7./ 8. 9. 10. 11. / 12 a b. 13 a b. 19 a b. / 15. 16. 17. 18. / 20. On pourra voir aussi ce qu'ont dit de cette question M. Hauptmann dans son ouvrage Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge, W. Rust dans la préface du volume en question de l'édition complète et H. Riemann dans son Katechismus der Fuge.

difficile de se maintenir dans les limites de ce qu'on peut jouer à deux mains, parce que les parties très rapprochées se trouvent très éloignées l'une de l'autre dans le renversement, et vice versa.

D'après Graeser l'œuvre doit être destinée à un ensemble d'instruments homophones, à un orchestre. Mais cette opinion est résolument contestée dans un article, déjà cité, de H. Rietsch, du côté de qui se range aussi H. David. L'argument décisif de Rietsch est qu'à part ces fugues renversables tout peut être joué par un seul claveciniste; un passage un peu difficile dans le n. 6 ne dépasse cependant pas les difficultés qu'on trouve ailleurs dans la musique de clavecin et d'orgue de Bach. Rietsch appuie aussi sa thèse sur les paroles du contrepointiste Fr. W. Marpurg qui dit dans la préface dont il pourvoit la deuxième édition de l'Art de la Fugue parue en 1752, deux ans après la mort de Bach: „C'est un avantage spécial de cette œuvre que tout y soit noté en partition", car ce procédé sert à montrer „que vraiment toutes les parties chantent"; il est donc clair que du moins dans l'idée de Marpurg Bach n'avait pas choisi ce mode de notation parce qu'il pensait à un ensemble d'instruments, mais seulement comme moyen de démonstration théorique.

A cela on pourrait ajouter encore d'autres réflexions. Si, ainsi que nous pouvons le supposer, les fugues renversables, ou tout au moins l'une d'elles est destinée à deux clavecins, que deviendrait l'unité de l'ensemble dans le cas où cette pièce seule – qui ne porte pas plus le caractère du clavecin que telle autre – serait jouée à deux clavecins? Et depuis quand l'orchestre serait-il l'habit préféré dont Bach aime à vêtir sa polyphonie? Le maître n'aurait-il pas donné des indications spéciales dans le cas où, rompant avec ses habitudes, il aurait appliqué l'orchestre à un style non point représentatif et festival, mais cristallin et recueilli? Avouons aussi franchement que, surtout lorsqu'il s'agit du quatuor solo, la sonorité de cordes dont Graeser fait usage dans tant de numéros a quelque chose de sentimental, bien plus que la sonorité des instruments à vent. Et n'oublions pas que, malgré que dans son ensemble cette œuvre reste presqu'inaffectée par le style

de tel ou tel instrument, le rythme d'„ouverture française" qui domine le n. 6 fait toutefois penser au clavecin. Enfin ajoutons au témoignage de Marpurg celui encore plus concluant de Mattheson qui dit en parlant de l'Art de la Fugue qu'elle va étonner tous les faiseurs de fugues français et anglais „si toutefois ils sont capables de la jouer"; aurait-il eu un doute dans ce sens s'il s'était agi d'une simple partition d'orchestre?

Il serait donc à désirer qu'on essayât une exécution complète sur le clavecin en employant un second clavecin pour les fugues renversables. Nous ne nous dissimulons pas qu'une telle exécution demanderait de la part de l'auditeur beaucoup de concentration et serait donc mieux placée dans un petit cercle que devant le grand public. Pour celui-ci on pourra continuer à se servir d'une instrumentation, que ce soit celle de Graeser ou une autre.