



A propos de l' « Art de la Fugue »

« La première édition de la *Kunst der Fuge* ne parut qu'après la mort de Bach. Mais personne ne l'acheta. »

C'est par ces deux phrases courtes et désabusées, que M. Albert Schweitzer résume le début de la destinée de l'ouvrage à la composition duquel le vieillard travaillait lorsque ses yeux déjà fatigués se fermèrent pour tout de bon.

Entre cette pénétration dans l'oubli et la résurrection à laquelle nous assistons depuis quelques années, tout comme si Bach avait pris une photographie dont le développement n'a été effectué que longtemps plus tard, il s'est passé tant de choses que le message eût risqué maintes fois de se perdre.

S'il ne s'est pas perdu, s'il nous est transmis tel que nous nous supposons, tout au moins, que Bach l'a confié au papier, ou à ceux qui tenaient la plume sous sa dictée, c'est qu'il était de nature supérieure, qu'il méritait d'atteindre à l'immortalité.

A Paris, *l'Art de la Fugue* était évidemment connu de tous ceux qui s'occupent de musique. Le public, que cet évangile n'intéresse pas directement, n'avait peut-être point de raison spéciale d'en être informé, jusqu'au jour où, vers la fin de l'année 1929, M. Hermann Scherchen, convié à diriger l'O. S. P., choisit pour son programme, plutôt que des pièces d'un succès plus certain, la version orchestrale de ce recueil d'exemples, proposé, à ce que l'on prétendait, sans but précis d'exécution, et tel qu'un jeune musicien zurichois, W. Graeser, mort depuis lors, en avait donné récemment une leçon « à l'usage auditif ». Ce passage de *l'Art de la Fugue* de l'abstrait au concret, nous laissa une impression profonde.

On croyait, généralement, avant cet événement, d'accord au reste, en cela, avec la tradition léguée par l'entourage du bonhomme d'Eisenach, que Bach, en écrivant *l'Offrande musicale* et *l'Art de la fugue*, n'avait eu pour dessein que d'illustrer d'une manière éloquente, certes, et qui ne devait point s'évader des soucis formels, la théorie du contrepoint « absolu ». Au vrai, il n'aurait fait que pousser jusqu'à son

terme logique cette tendance que tous les musiciens, depuis les gens de la Renaissance jusqu'à lui, ont eue de considérer la musique au moins autant du point de vue de la raison que sous l'angle de la sensibilité. Autrement dit, d'atteindre l'essence de leur art, d'en établir les « intégrales » en négligeant délibérément tout phénomène étranger au rapport des sons entre eux dans le plan horizontal. Cette tendance, Wagner en a fait, ainsi qu'on s'en souvient, la satire humoristique dans les *Maîtres chanteurs*, en nous montrant les déboires de ce pauvre Beckmesser aux prises avec les arcanes de la « tablature ». Il n'est donc pas interdit de penser qu'elle fleurissait à l'époque d'Hans Sachs et que, comme tout ce qui émane du sectarisme des pédants, elle ne fit que croître et embellir jusqu'au moment où se développa le génie de Bach.

Longtemps celui-ci sembla n'avoir pour dessein que d'humaniser un style qui, parvenu à l'état de perfection, s'était pour ainsi dire trop souvent cristallisé en formules, de telle sorte qu'il suffisait de mettre bout à bout ces manières d'équations, pour faire des fugues irréprochables, mais totalement dénuées de vie. Cette matière desséchée, conservée en milieu stérile, il sut l'animer, il y adapta sans effort apparent, les ressources prodigieuses de son invention et, depuis les petits recueils qu'il écrivit avec l'intention d'instruire ses enfants jusqu'aux monuments qu'il éleva en mariant les instruments et les voix, on ne peut se résoudre à faire un choix parmi les diverses manières qu'il eut de s'exprimer, le plus ingénument du monde, dans ce cadre exigeant et sévère, et dont la valeur, avant lui, n'était guère plus qu'un symbole.

Devenu vieux, il céda, lui aussi, à ce goût pour l'abstrait qu'avaient manifesté ses prédécesseurs, il se plût à poser les énigmes qu'il avait rencontrées sur sa route, et résolues grâce à la droiture de son esprit. *Quaerendo invenistis*, ces deux mots, il les trace en tête des canons de la seconde partie de l'*Offrande musicale*. Mais le miracle, c'est que, même dans ces exercices où il fait appel volontairement, à toutes les forces de l'abstraction, il tempère divinement les rigueurs de sa pensée, il s'abstient de faire du papier réglé un tableau noir. Il soumet les règles à sa critique, il les désarticule, il prétend ne dessiner que des épures, il accepte d'être à son tour l'implacable théoricien, et les fugues qu'il compose, pour nous en enseigner l'art, ces quinze fugues qu'il nomme simplement, humblement, des contrepoints, et dont les quatre dernières, chose inouïe, sont réparties en deux couples qui non seulement s'inversent, note pour note, mais pratiquent encore l'inversion du sujet et celle de la fugue complète, tout comme si elles se réfléchissaient dans un miroir, cet ensemble, conçu comme une gigantesque variation strictement schématique sur un même thème en *ré* mineur, demeure de bout en bout, émouvant de lignes, juste, mesuré et vrai dans son développement. On ne saurait sans doute pousser plus loin la science, mais il n'est pas un instant, non plus, où la création cède le pas à l'artifice, où faiblisse le jaillissement génial de la pensée. C'est le *nil semine egeret* du poète.

PIERRE-OCTAVE FERROUD.