

# LA REVUE MUSICALE

HUITIÈME ANNÉE

1<sup>er</sup> NOVEMBRE 1926

NUMÉRO 1

## Le « Retour à Bach »



VOUS connaissez la formule : elle est à l'ordre du jour.

Et plus tard, peut-être servira-t-elle aux historiens pour caractériser les festivals de la S. I. M. C.

De même que les hommes, certaines phrases ont de la chance qui ne sont pas forcément les meilleures. Tel mot célèbre d'un roi de France a beau être apocryphe, chacun le cote. Ainsi pour notre art... Tous les clichés sont conservés : Gounod, musique sensuelle et douceâtre ; Fauré, ondoyant ; Debussy, impressionniste, imprécis, irisé, indistinct ; Bach, austère et scholastique ; Mozart « bien petit » ; Vincent d'Indy, algébriste impeccable, mais dénué de sensibilité.

Le malheur veut que pas une de ces belles trouvailles ne résiste à l'examen des œuvres. Et c'est en me reportant aux œuvres de Bach que je voudrais étudier la nouvelle venue.

Je vois d'ici Roland-Manuel et son sourire averti : « Bach est si multiple ! On y trouve presque tout. Alors, ne peut-on dire que, sans cesse, l'on revient à lui ? » Mais je n'userai point de cet argument. Des idiosyncrasies nous doivent guider : songeons aux particularités de Jean-Sébastien.

Le « Retour » dont on parle au sujet de la musique contemporaine, il est sans doute dans le caractère d'un art qui se veut net, vigoureux, non descriptif, et même non expressif (1).

Je le crois défini, et fort bien, par l'article de M. André Schaeffner : « *Jacques Rivière et ses Etudes sur la musique* » (2). Il expose les dogmes du nouveau culte, succédant à la dangereuse religion debussyste (3). Culte austère ; flagellation musicale nous absolvant du péché qu'engendrèrent les *Nocturnes* ou les *Chansons de Bilitis*. L'art de Bach, tout de « remontrance », y joue le rôle d'un cilice. Il évoque les ceintures de bonne tenue qui martyrisaient les petites héroïnes des *Comédies et Proverbes* de Madame de Ségur, née Rostopchine. Car sa forme accusée, solide, « exacte », remplaçant la souplesse ondoyante, l'impressionnisme, la « délicieuse indistinction » du magicien maudit de *Pelléas*, nous sauvera du rachitisme que *faisaient* les successeurs de Claude Debussy. — Dans les *Nouvelles Littéraires*, M. André George (par intérim de M. G. Auric) n'avait-il pas écrit que la santé et la vie même de notre art sont au prix de ce détachement cruel mais nécessaire, — nous incitant, en définitive, à boucher nos oreilles d'une cire compacte s'il nous advient le péril d'ouïr la voix de ses mortelles sirènes ? « A toute vapeur, et le cap sur Jean-Sébastien ! », semble-t-on commander, — à la manière de Philéas Fogg. — Je ne discuterai pas le bien-fondé de ces critiques : mais il y aurait fort à dire, et surtout au sujet de l'*indistinction* du premier thème du *Quatuor à Cordes* de Claude Debussy ; de l'*impressionnisme* des malédictions de Golaud traînant Mélisande par les cheveux (ou de l'entr'acte, plutôt franckiste, qui les suit) ; de l'ondoyante construction des *Fêtes* ; des irisations de l'*Andante* du *Quatuor* ; des *halos* du *Finale* de

(1) Il n'est pas bien utile (parce qu'un peu hors de la question) d'englober dans ce mouvement les hardiesses d'une écriture polytonale où les contrepoints généralisent le principe de « liberté des notes de passage » : — issu de Bach si l'on veut, mais que d'autres avant lui avaient admis et pratiqué : H. Schütz, Buxtehude, Marchand, Frescobaldi, Monteverdi (voyez, dans *l'Orfeo* — édition revue par M. Malipiero — certain *sol bécarré* frottant contre un *sol dièze*), et même cet Anthoine de Bertrand qui dès le XVI<sup>e</sup> siècle ne craignit point la subversive *simultanéité* d'un *si bémol* et d'un *si bécarré*. — D'ailleurs, l'indépendance de la polytonalité contrapunctique aboutit parfois très loin de Bach ; j'en reparlerai tout-à-l'heure.

(2) *Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> mai 1925.

(3) Avant *Pelléas* déjà, M. Pierre Lalo, précurseur en cette occasion, avait qualifié ce charme de *diabolique* (je cite de mémoire sans avoir le texte sous les yeux ; mais il y a dans sa phrase : *diable*, ou *diabolique*, au sujet de Claude-Achille).

*Saint-Sébastien*, ou seulement du *vague* de la *Toccatà* et des *Jardins sous la pluie*. Il y aurait fort à dire également, sur l'influence de *Pelléas*. — Mais dans l'ensemble, et discutable ou non, la tradition de ce néo-classicisme, je crois sans la trahir lui pouvoir attribuer ces directives : des thèmes nets, comme ceux de tels *Allegros* de Bach (la *remontrance* !) ; — point de pathétique beethovénien, franckiste ou wagnérien ; pas d'*expressionnisme* fauréen, ni debussyste (décidément, je ne puis écrire *impressionnisme* !) mais de la *musique pure*, et qui ne prétend à rien signifier. Et des fugues. Ou plutôt des esquisses de fugues : adaptées aux besoins d'une époque où l'on sait le prix du temps.

Or, si Bach, en certains morceaux, montre en effet cette sorte de netteté aux rythmes bien carrés, — si l'on y trouve parfois cette « musique pure » qui *semble* inexpressive, — il en va de même chez la plupart de ses contemporains. Plus anciennement, nos organistes français du XVII<sup>e</sup> siècle en fournissent des exemples : je vous renvoie aux œuvres de Marchand, de Nicolas de Grigny, de Roberday. C'est donc un *style général de l'époque*, de 1650 à 1750. Bach, par moments, y recourt (1). Mais, né en 1685, il ne l'a point créé. Il l'a trouvé, existant déjà avec toutes ces caractéristiques. Rien de cela ne lui appartient en propre (2).

Or, qu'est-ce donc, le propre de Bach ?

D'abord, sa sensibilité.

Je sais qu'on la néglige. Comme, en principe, il est posé que la musique pure n'est pas *expressionniste* et comme Bach, d'autre part, on prétend l'avoir pour modèle, il faut bien arranger les choses au sujet du maître de l'expression : on le camoufle en une sorte de scholastique bienfaisant, pur de cette toxine : l'élément sensible.

Je n'invoquerai point l'autorité de M. A. Schweitzer, pour qui le « musicien-poète » (3) est un descriptif. Son érudition, à coup sûr, en a des

(1) A sa façon, et qui n'est pas sans certaines harmonies savoureuses.

(2) Je n'insiste pas sur le *retour à Rossini*, sur les harmonies si amplifiées de l'*hédonisme* à quoi fait allusion M. Boris de Schlœzer : cela est tout à fait différent de Bach, malgré la grande simplicité tonale du choral en *sol*, pour orgue : *Hier ist die Freude*.

(3) Cette épithète lui sert à désigner Bach, sur lequel il écrivit l'important ouvrage que vous savez.

preuves ; mais ici je ne veux parler que du sentiment. Or, il est étrange d'en faire abstraction chez qui nous lègue le *Crucifixus* et la *Messe en si* ! Il est inadmissible que son exemple serve à guider, à légitimer une « révolte contre la sensibilité » (1). C'est à peu près comme de prendre Fra Angelico pour le chef d'une école de peinture non expressive. Plaisanterie, en vérité : audacieuse, mais d'un goût douteux.

Bach est tout sensibilité (2).

Il l'est constamment, ou presque : et déjà dans son écriture de la fugue, dont les lignes se montrent si chantantes ! Relisez le *Clavecin bien tempéré...* Saisir ce charme, ce sera revenir à Bach, au vrai : et non point à un faiseur de remontrances.

Je ne cacherai point que de ce *Clavecin bien tempéré*, Saint-Saëns citait des passages comme spécimens de musique inexpressive. Mais d'abord, peut-être entendait-il le mot *expression* dans un sens un peu spécial : l'expression de l'harmonisme, et qui tend à dégénérer vers la sensiblerie (3). Et cependant, à considérer les exemples qu'il nous propose (*fugue et prélude en ut majeur*, du premier livre) ; en y ajoutant, si vous le désirez, telle grande fugue d'orgue (celle en *sol mineur*), on conclurait plutôt que cette musique sans programme — intraduisible par des mots, — musique pure, — n'est pas qu'un jeu de notes dont la beauté simplement plastique (d'aisance et d'ordre) serait exempte de relation avec tout mouvement de la sensibilité humaine.

Il y a des musiques — *pures*, évidemment — qui ne veulent rien dire, absolument rien, à cause justement de leur vide, de leur nullité. Jamais, chez Bach. Déjà ses *sujets* des fugues, chacun, ont leur caractère. En leur langage musical, ils parlent ; mieux : ils « chantent », dirait M. Paul Valéry comme de cette architecture expressive à quoi fait allusion son *Eupalinos...* (4). Mais

(1) Cf. l'article de M. J. R. Bloch paru sous ce titre dans la revue *Europe*, et dont la *Revue musicale* a cité d'importants extraits.

(2) Et je n'ignore pas qu'on dirait de lui (comme Pline écrivait de Dieu au début de son *Histoire naturelle*) : Bach est également tout raison, tout harmonie, etc... Mais son harmonie se ramène à sa sensibilité, et celle-ci lui est personnelle bien plus que sa « raison ».

(3) D'où sa théorie : « art expressif, donc art de décadence ». Ne croirait-on pas entendre parler tel *néo-classique* ?

(4) J'entends : en quelque sorte, intérieurement expressive, par le charme des lignes et la beauté des proportions. Ainsi, dans la musique : il y a des architectures qui ne font que parler (et souvent, pour rien) ; celles de Bach *chantent*, à cause précisément de leur sensibilité.

dans le seul *Clavecin*, les nuances de sentiment, si diverses, partent de cette sérénité de la *Fugue en ut* pour s'acheminer vers la joie ou vers la peine : les pièces en *ut dièze majeur*, enjouées, juvéniles, — les fugues en *Fa mineur*, en *Si bémol mineur*, si angoissées.

Et ceci est encore plus Bach (je choisis entre mille exemples) : la bonté rayonnante de l'air célèbre de la *Cantate de la Pentecôte*, expansion de joie pure ; — l'exaltation du *Resurrexit* de la *Messe en si* ou du choral déjà cité : *Hier ist die Freude* ; — l'extrême tendresse des *Adagios* (sonates d'orgue, concertos d'orchestre, etc) ; — la profondeur inégalée des paraphrases de chorales, pour orgue (cf. volumes V et VI de l'Édition Peters, notamment l'admirable en *mi bémol*) ; — la confiance grave et joyeuse, l'irrésistible et douce force d'un autre choral, du IX<sup>e</sup> volume (1) — la douleur de l'*Aus tiefer Noth* et du *Crucifixus* ; le mystère de l'*Incarnatus*, le pardon imploré du *Qui tollis*, l'infinie pitié du dernier chœur de la *Passion selon Saint-Jean*, la promesse mystique terminant l'*Actus tragicus* (« Aujourd'hui, tu seras avec moi »), que commente l'étrange chant liturgique des contralti...

Ainsi, dès le début (puisque l'*Actus tragicus* est une des premières cantates), sa musique, sans cesse, apparaît humaine — et chrétienne. Profonde, haute, — ou familière et même parfois comique ; jamais vulgaire. Cette sensibilité, *bien à lui vraiment*, détermine le caractère et les moyens de sa musique (2) : car elle leur est antérieure. Et par là, Bach se montre l'impressionniste (malgré l'absence de titres) s'opposant au musicien qui joue avec les sons pour le plaisir — plutôt matériel — que lui donnent ses agrégations inédites (3). Cet effet de l'accord nouveau, « curieux » (ou bien aussi, celui du contrepoint polytonal, lorsqu'il y reste une part de hasard) me semble tout le contraire de l'harmonie de Jean-Sébastien, nouvelle et imprévue d'ail-

(1) Le thème est celui d'un choral, mais la façon dont il se trouve placé par rapport aux harmonies et aux *cadences* de la phrase, donne l'impression d'un insondable mystère.

(2) On objectera sans doute : puisque cette sensibilité lui appartient en propre, il est naturel et légitime qu'elle ne puisse se trouver dans le « retour à Bach », sujet de notre article. — Ainsi on peut se rapprocher plus ou moins de cette sensibilité, on en peut subir la bienfaisante influence, sans même pour cela descendre au rang d'un épigone, sans même aucun dommage pour la personnalité.

(3) Il va de soi que certains artistes ont besoin, réellement, de sonorités nouvelles pour l'expression sincère et profonde de leur rêve. Mais alors, ce n'est pas « jouer avec les sons ».

leurs, et si jeune — encore aujourd'hui. Pourtant ses accords et la plupart de ses enchaînements, il ne les a point inventés. Mais il y a leur relation à la mélodie, au sentiment de la phrase musicale ; il y a la relation de cet ensemble à l'être sensible qui se manifeste par lui. Les basses profondes de certains chorals sont issues d'une intérieure gravité dont il n'avait sans doute point conscience dans son humble vie quotidienne, mais qui était le fond de lui-même ; et la confiance, la sûreté de cette âme, furent celles de sa tonalité si bien assise et si nettement affirmée.

Quant à son écriture de la fugue, quant à son incomparable virtuosité en matière de *notes de passage et d'imitations* (1), — le tout réalisé avec une beauté *harmonique* sur quoi, peut-être, l'on n'insiste pas assez, — cela aussi lui appartient en propre. Les qualités du style contrapunctique d'aujourd'hui (je parle des musiciens de la S. I. M. C. au sujet desquels fut évoqué le nom de Bach), on ne saurait les comparer à la souplesse si aisée, si parfaite, si *agréable*, du modèle inégalé ; perfection dont l'approche même est bien difficile (déjà, ce sont choses rares qu'une excellente exposition de fugue ou qu'un très bon « contrepoint rigoureux » à quatre parties). En général, chez nos contemporains, la liberté de l'écriture se fait beaucoup plus indépendante de l'harmonie (2). Mais la finesse, la subtilité et la solidité que réunissent les harmonisations de Bach, il ne semble guère qu'on s'en inspire, ni dans une âpre et complexe polytonalité, ni dans telle simplification (pour l'*hédonisme* déjà signalé) à la manière de M. G. Auric. Et je ne dis pas que cette simplification ni que cette complexité soient sans valeur, du moins chez certains. Mais ce n'est point du Bach : ni d'harmonie, ni de contrepoint, ni de sensibilité.

Quant à sa Forme, si la raison n'y fait défaut, elle n'obéit pas à l'intellectualisme tout sec ; elle n'a rien de géométrique ; elle reste fort diverse. Souvent on la voit naître du caractère d'un thème. Et ce ne sont pas des

(1) Qu'on ne trouve pas à ce degré, ni avec cette variété, chez Haendel.

(2) Sauf dans *Pulcinella* (et parfois ailleurs, chez le même Igor Strawinsky). — Mais le principe de la liberté des notes de passage, lorsque Bach le met en pratique, il l'affermait toujours par la solidité des repères d'harmonies consonantes, aux premiers temps des mesures ; — entre les notes de l'accord, les autres, par mouvement conjoint, sont réellement « de passage ». Aujourd'hui c'est tout différent ; les parties ont pris une entière liberté, contrapunctique autant qu'harmonique. *Cela veut rester musical* : mais en un sens, c'est le contraire de Bach.

constructions sur des armatures préétablies, mais plutôt comme des improvisations qui gardent de l'ordre (1). Rien de plus irrégulier, rien de moins scolaire que les fugues du *Clavecin bien tempéré*, avec l'imprévu de leur plan : parfois la *Strette* dès le début ; d'autres sans contre-exposition, ou même sans contresujet... Et l'on citerait aussi des pièces de construction libre, presque fantaisiste, comme cette Suite pour orgue, en *sol majeur* (dans le volume de la *Passacaille*). Quant aux amples récitatifs, vraiment improvisés, de la *Fantaisie chromatique*, on se demande avec inquiétude à quel instant l'on y pourrait trouver une « forme exacte » dont témoigne bien plutôt la *Toccata* de Claude Debussy !

Enfin, chez Bach, il y a le caractère moral de l'œuvre et de l'homme. Non seulement la hauteur de l'esprit religieux, mais ce sens, intime et constant, du bien et du mal. Or il n'est pas niable que nombre de nos confrères ont décidé de situer leur art en dehors de ce domaine ; leur affirmation de l'*impitoyable* me semble, aussi complètement que possible, de l'anti-Bach. Sauf de rares exceptions, ces contemporains cherchent d'autres sujets que l'histoire du Christ ou que la promesse d'une vie future. La foi actuelle leur suffit ; l'humanité dansante leur importe davantage que les théories des anges. C'est leur droit ; mais le moins qu'on en puisse dire est que cela encore se place à l'opposé de Bach.

Au demeurant, l'on ne saurait contester que beaucoup de modernes possèdent l'art de s'adapter aux goûts du jour : soit qu'il existe une coïncidence préétablie entre leur nature et cette « sensibilité » d'aujourd'hui, — soit qu'ils fassent effort, violentant une inclination qui les pousserait ailleurs, et qu'alors ils témoignent d'un intentionnel respect pour ce que « veut » la majorité. Or, Bach fut exactement le contraire d'un de ces habiles. Peu théoricien ; cultivé, mais ne s'embarrassant point d'idées *a priori* ; nullement converti aux « esthétiques modernes » de son temps : elles affirmaient une réaction contre l'art auquel il demeurait fidèle. Réaction d'essence théâtrale et qui simplifiait les accompagnements — mais en dédaignant le contrepoint, même celui (si riche et si expressif) de J. S. Bach. Il fut jugé, tout ensemble,

(1) On sait d'ailleurs que Bach fut un improvisateur merveilleux ; et il est manifeste que nombre de ses compositions furent écrites, pour ainsi dire, *currente calamo*.

retardataire parce que contrapunctiste, et révolutionnaire à cause de la nouveauté profonde (1) du langage harmonique et de l'idée musicale : visage tourné vers le passé et vers l'avenir, plutôt que vers le présent ; à cause de quoi il fut méconnu de son siècle.

Sensibilité, — écriture, — liberté et souplesse de la forme, — caractère moral de l'œuvre et de l'homme, — telles sont les vraies caractéristiques de l'Ancêtre. Comparez maintenant avec celles du « Retour à Bach » défini plus haut et concluez !

J'en resterais là, s'il ne semblait juste de rappeler que le retour à Bach est plus ancien que d'aujourd'hui, — et divers. Parmi les formes qu'il affecta chez des musiciens de l'École française en ces soixante dernières années, peut-être y trouverez-vous une intimité plus grande et plus véritable avec le maître de la fugue.

Beaucoup de noms s'offrent à l'esprit. Si Berlioz ignore Bach (ou peu s'en faut) jusqu'à la révélation tardive mais convaincante que lui en donna Saint-Saëns, Gounod fut initié à ce culte, dès sa jeunesse, par la sœur de Mendelssohn (2). Pour en apprécier les effets, il suffit de relire la première page de *Faust*, ou simplement des articles de l'époque, traitant son opéra de *scholastique* ; — ou bien encore, son édition, soigneusement annotée, de 150 Chorals du grand *Cantor*.

De son côté, ceci ne semble point douteux, César Franck fut nourri de cette « moëlle de lion » (pour employer la savoureuse image de Gounod) (3). — Il est à croire également que malgré les tendances du Conservatoire vers 1860, Massenet, si averti, comprenait la beauté de cette écriture contrapunctique ; on en voit des traces dans sa fugue de premier prix (1863) (4). — Quant à Bizet, les notes du passage du *Prélude de l'Arlésienne* (5) et de *Carmen* (6) sont évidemment inspirées de la tradition « bachique » la plus

(1) On s'étonnera peut-être de nous voir affirmer cette nouveauté, et dans le même temps estimer que Bach n'use guère que des accords de son époque. Mais l'exemple de Fauré nous montre qu'on peut se montrer nouveau avec des moyens connus. Au fond, l'inédit d'une agrégation sonore est beaucoup moins important que l'on ne croit.

(2) Lors de son séjour à Rome.

(3) Cf. préface de son édition des Chorals.

(4) Cela se voyait aussi par la manière dont il corrigeait les contrepoints et les fugues de ses élèves.

(5) Cf. la variation, d'écriture si hardie, avec les triolets à la basse.

(6) Cf. fugue du 1<sup>er</sup> acte, entr'actes du second et du troisième, etc.

pure et la plus audacieuse. Enfin, sur Camille Saint-Saëns, l'action de Bach fut indéniable. On en citerait de nombreux exemples, et plutôt même que les fugues du *Déluge*, de la *Lyre et la Harpe* ou du finale de la *Troisième Symphonie* : la scène de Samson tournant la meule, si manifestement issue du chœur initial de la *Passion selon Saint Jean* ; le quatuor de barytons (« *Justiciæ Domini rectæ* ») du *Psaume Cæli enarrant* ; le début de *Samson et Dalila* ; maint passage la *Lyre et la Harpe*, — sans parler de sa musique de chambre. Chose évidente : ce maître, si expert dans l'art du contrepoint (1), connaissait à fond Jean-Sébastien. D'ailleurs, j'ai signalé qu'à de certains égards Saint-Saëns est bien un peu le précurseur des jeunes *inexpressifs*, par sa théorie de la musique purement plastique (voir, à ce sujet, ses lettres à M. Camille Bellaigue, publiées par la *Revue des Deux-Mondes*). — Qu'on pense ce qu'on voudra de son œuvre — (il est fort possible que la mode actuelle, sévère, lui soit injuste) — de toute façon, la « forme exacte » à quoi il tenait si fort, il n'attendit point la réaction antidebussyste pour s'efforcer d'y parvenir.

En définitive, si le meilleur, peut-être, du Renouveau de l'École française depuis 1860 se voit dans notre art symphonique (2), ce fut, en majeure part, sous l'influence de Bach. Bien mieux que celle de Beethoven, elle fournit la plus belle technique à nos artistes, elle donna la force à ce mouvement — issu d'un passé retrouvé, et se dirigeant vers l'avenir — qui, déclanché peu avant 1870, se continua par l'épanouissement multiple de ces trente années de musique *expressive* (3) — 1885 à 1915 —. Et certes, ce que l'on retrouvait alors dans la tradition vénérable n'était point, en général, ce que montre la tendance actuelle. Mais il ne s'en agissait pas moins d'un retour à Bach ; aux principes, à l'esprit de son écriture, parfois même à certaines dominantes de sa sensibilité.

Je reprendrai tout-à-l'heure la suite de cet exposé. Mais une parenthèse

(1) Et qu'il pratiquait encore comme gymnastique, à plus de cinquante ans. Voyez aussi l'admirable écriture des chœurs des jeunes filles, au second acte de *Proserpine*. — à huit parties réelles, si je ne me trompe.

(2) Je prends ici le terme au sens le plus large : sonate, symphonie, et toute musique de haut style (qu'en certaines œuvres, on retrouve même au théâtre).

(3) En réalité, cet épanouissement comporte une période un peu plus longue. Plusieurs belles œuvres de Fauré et de Franck sont antérieures à 1885 ; et Fauré compose jusqu'en 1924. — Il y eut, d'ailleurs, d'autres influences que celles de Bach : évolution harmonique, conceptions grégoriennes, etc...

me tente, puisque j'ai parlé de l'écriture : il va de soi qu'on ne saurait oublier la fugue proprement dite. A l'aube, au midi de ce renouveau, qu'était-elle ? L'opinion publique, en pareil cas, connaît (ou cite) plus volontiers César Franck, M. d'Indy, Albéric Magnard ; j'ai nommé Saint-Saëns (1) ; rappelons également les fugues des *Psaumes* de M. Guy-Ropartz et de M. Florent-Schmitt ; celle de *Mârouf* (scène des marchands au second acte ; scène finale du dernier acte), et dans la *Fille de Roland*, la belle méditation de Charlemagne, une des meilleures pages de l'œuvre. Mais, fervent de Bach, M. Rabaud le fut dès son adolescence. Voyez la cantate qui lui valut le grand-prix de Rome, *Daphné* : l'air d'Apollon (« Ne repousse point... ») est écrit sur un thème et avec des mouvements de basses qui rappellent étrangement certain *andante* d'une *Sonate* pour violon, de Bach, transcrit par Saint-Saëns.

Est-il besoin de rappeler l'enseignement d'André Gedalge ? Présente à de nombreuses mémoires, sa façon de nous ramener à Bach n'était pas la moins bonne ! Il laisse d'ailleurs un cahier de *Préludes et fugues* d'une écriture parfaite, comme celle du recueil de *Canons*, sa dernière œuvre. Ceux de M. Paul Dupin sont d'un style différent où l'influence du *Clavecin bien tempéré* ne semble pas évidente ; mais, du même musicien, les *Trois pièces pour piano dans le style fugué*, constituent un hommage sincère et point discutable à l'auteur du *Magnificat*.

D'autre part, chez Gabriel Fauré, constamment, vous trouvez les signes de cette hérédité musicale : depuis l'*Offertoire du Requiem* jusqu'à l'écriture, par notes de passage, de la *Bonne chanson* ou de *Mandoline* ; jusqu'à celle surtout, de *Prométhée*, de *Pénélope*, du *Second quintette* (2). Et l'influence de Bach s'y voit aussi dans l'équilibre classique du sentiment et de la raison, dans cet *intérieur potentiel* de la « force vive » de thèmes et de

(1) Pour alléger le texte de l'article, je confie à cette note le soin de mentionner, outre les fugues de *Mors et Vita* celle du dernier entr'acte de *Piccolino* (E. Guiraud) ; la scène finale de *Falstaff* de Verdi, gageure si magistralement gagnée par l'ancien « primaire » de la *Traviata* ; celle de la *Farce du Cuvier* (Gabriel Dupont), d'un caractère analogue, etc...

Enfin, l'*Apprenti Sorcier*, qui est bien une manière de fugue, ainsi que le milieu du *Scherzo* de la *Sonate pour piano*, de M. Paul Dukas.

(2) De ce style est issu celui des dernières mélodies, aux mouvements de belles extrêmement souples et subtils. Pour le reste de son œuvre, citons parmi tant d'exemples : les *Canons* de *Dolly*, de *Pénélope* (fin du 1<sup>er</sup> acte, fin du second acte), de *Promé-*

réalisations qui n'usent jamais d'un pathétique à vide, mais où chaque note dit plus qu'elle ne semblerait proposer. — Elle est enfin, cette influence, dans la qualité morale d'un art que l'artiste créa pour soi, pour la musique, sans concessions : ni au goût du jour ni à l'orgueil de l'auteur.

Et pour Debussy — ce Debussy que l'on espère fuir par le retour aux *Allegros* du XVIII<sup>e</sup> siècle — mais qui témoignait d'une si profonde admiration pour Jean-Sébastien (1), ne faut-il pas voir au-delà de l'apparence première ? Je ne parlerai point seulement de la *Toccatà* ou des *Jardins sous la pluie*, mais surtout du *Quatuor à cordes* : dès les premières mesures, le mouvement chromatique sur violoncelle, avec son *fa dièze* contre l'accord de *sol mineur*, l'eût-il osé sans la connaissance et sans l'amour de Bach ? (2).

Ravel enfin, s'il n'avait éprouvé les mêmes sentiments, s'il n'avait eu la révélation de cette technique du contrepoint, eût-il écrit les mouvements de parties de l'*Andante* du *Quatuor à Cordes*, la *Pavane* et le *Jardin féérique* de *Ma Mère l'Oye*, et finalement la *Sonate pour violon et violoncelle* ?

A part *Falstaff*, les exemples précédents sont empruntés à l'École française. Mais il est clair que l'on en trouverait chez les étrangers... ne fût-ce que dans les *Maîtres-Chanteurs* ! Je n'insiste pas (3).

Après tous ces illustres, j'ai quelque scrupule à me citer. Je le ferai cependant : parce que mon culte est de longue date et parce que des critiques ont bien voulu me compter au nombre des « petits-fils de Bach ». D'après telle *Sonatine*, ils ont jugé de la sorte, je pense, ou d'après la seconde *Sonate de clarinette*, plus récente. A ces œuvres je me permets d'ajouter les *Vendanges* (concert 3<sup>e</sup> orchestre de la S. M. I., 1910), sur la valeur de quoi je

*thée* (début de la scène finale) ; et sur toutes l'écriture si large du prélude et du premier chœur de ce même *Prométhée*, des scènes de Bia et de Kratos, du cortège funèbre de Pandore, etc. En tout cela, qui reste extrêmement personnel, se montre la profonde et véritable tradition de Bach : bien mieux que dans les thèmes vifs et carrés (mais non plus vigoureux) de l'école actuelle.

(1) A ce sujet, rappelons ces lignes d'un article de Claude Debussy (parues dans la Revue S. I. M., 15 janvier 1913) : « La beauté de l'*Andante* du concerto de violon de J.-S. Bach est telle que, très sincèrement, on ne sait où se mettre ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre ! Elle nous hante longtemps après, et l'on s'étonne en sortant dans les rues, que le ciel ne soit pas plus bleu et que le Parthénon ne surgisse pas de terre. La trompe féroce des autobus a vite fait de remettre les choses à leur place accoutumée. »

(2) Bien entendu, ce n'est là qu'un exemple entre beaucoup, qu'on pourrait choisir dans ce *Quatuor* — et même en d'autres œuvres d'un musicien, au fond, bien plus contrapunctiste qu'on ne le croit en général.

(3) D'ailleurs — à part ces *Maîtres Chanteurs* —, il semble que ce soit en France que les musiciens aient le mieux retrouvé la tradition contrapunctique de Bach.

n'ai pas à me prononcer, mais dont le style contrapunctique est nettement inspiré de Jean-Sébastien, comme de l'enseignement de mon maître André Gedalge.

On voit par cet exposé que si nos prédécesseurs sont restés *tous*, des *expressionnistes* (1) (même en construisant admirablement de la *musique pure*), ils n'ont pas laissé de connaître, d'aimer et de pratiquer le style de J.-S. Bach. On voit aussi qu'il est diverses façons d'y revenir et que, dans tous les cas, les musiciens n'ont pas attendu le mouvement actuel.

Que conclure ? Regretter ce mouvement actuel, blâmer les tendances du jour ? Nullement ; du moins, pas *a priori*. Il ne s'agit que d'une chose : que ces tendances conduisent à de la vie musicale, à de la beauté. Un tel résultat n'est pas incompatible avec cette direction, encore qu'on la souhaiterait plus souple et moins autoritaire.

Discuter la thèse de la musique plastique ? On le peut à la fin de cet article : la question n'est pas de celles qu'on expose en quelques lignes. L'essentiel demeure qu'on ne fasse point, de tout cela, une mode exclusive : qu'il soit permis d'écrire, encore et toujours, de la musique où l'on s'exprime, sans encourir l'injuste reproche de tomber dans la « féminité romantique » (2).

D'ailleurs, ceux qui ont des idées, *de la vie*, ils mettent de l'humanité dans leur musique, — volontairement ou non ; explicite ou implicite. Voyez *Noces*.

On conteste seulement que les contemporains aient le monopole d'un retour à Bach. On conteste même que cela soit vraiment « y revenir », — alors qu'il est tant d'autres façons de lui rendre hommage. On conteste enfin à quiconque, et formellement, le droit d'évoquer ce grand nom pour soutenir une « révolte contre la sensibilité ».

CHARLES KŒCHLIN.

(1) A l'exception, parfois, de Saint-Saëns ; encore ses essais de musique plastique ne furent-ils pas heureux. On en trouve, çà et là, dans ses sonates. Je le préfère infiniment lorsqu'il laisse parler sa sensibilité, et qu'elle ne vise pas au grandiose. Le charmant final du second acte de *Proserpine*, mainte page séduisante d'*Ascanto*, *La Lyre et la Harpe*, l'*andante du Quatuor à cordes* sont dignes de rester ; — on n'oserait l'affirmer du *second Trio*, ni des *Sonates pour piano et violon*.

(2) Ce qualificatif, je l'entendis un jour — voici peu d'années — au sujet du *Trio* si classique, de Gabriel Fauré. Le chef d'orchestre étranger qui l'employait avec une nuance dédaigneuse, prouvait une fois de plus que notre *grand* Fauré n'est compris, réellement, que chez nous. Mais il faut prendre garde. La recherche à outrance du mouvement et de la vigueur, l'amour du rythme *en soi*, tout cela constitue une orientation dangereuse pour qui ne possède point naturellement cette vigueur. Il s'y trouve un fond d'orgueil, — « orgueil, le plus fatal des conseillers humains !... »