

*BACH ET SES INTERPRÈTES*

—  
**SUR L'INTERPRÉTATION**  
**DÉS ŒUVRES DE CLAVECIN**  
**DE J.-S. BACH**  
 —

Que d'opinions différentes et contradictoires sur la manière d'interpréter Bach :

— L'œuvre du grand Cantor est une cathédrale toute faite de majesté. Pour l'exécuter, il faut avant tout faire ressortir les gigantesques lignes architecturales du contrepoint, sans se préoccuper des détails...

— L'œuvre de Bach, c'est de la dentelle fine et précieuse. Cherchons-y avant tout l'arabesque savante et compliquée...

— L'œuvre du grand Cantor est faite en granit; c'est un travail d'Hercule. Pour rester dans le style de cette musique grandiose, rigide et froide, il ne faut pas se laisser guider par un autre sentiment que par le désir d'une objectivité parfaite.

— Oui, — mais pourquoi ne pas ranimer toutes ces beautés sévères? Si Bach vivait aujourd'hui parmi nous, il aurait peut-être une âme plus palpitante? Et s'il avait connu nos instruments modernes, il aurait certainement modifié pas mal de choses. Il est mort, c'est à nous de donner à son œuvre la maturité du son et de la saturer des tourments de *l'âme évoluée*. Plus de passion dramatique. Plus d'octaves dans les basses. Plus de force tragique dans l'ensemble...

— Pour conserver le caractère de l'époque, prétendent les virtuoses sobres, il ne faut pas se servir de pédales qui n'existaient pas encore dans ces temps éloignés...

— Les instruments anciens avaient plus de pédales que ceux d'aujourd'hui...

répondent les autres.

Impossible de les citer tous, ces préjugés qui errent dans les conservatoires, salles de concerts, fauteuils de presse. J'ai failli

oublier celui qui est peut-être le plus répandu : c'est que Bach ne fut qu'un Czerny du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un Czerny génial, qui a écrit des « Clavier und Orgel-Uebungen » fort difficiles et très utiles pour le développement de la main gauche et du quatrième doigt.

Mais il y a encore bon nombre de musiciens qui se tourmentent peu de toutes ces conceptions contradictoires. Pour eux la question est réglée depuis longtemps, car « ils suivent la belle tradition des grands maîtres du piano, notamment celle de Rubinstein ».

Il serait peut-être intéressant de connaître l'avis du grand virtuose sur ce chapitre.

### §

Tous les compositeurs jusqu'à Haydn — dit Rubinstein, — nous ont laissé dans une ignorance complète sur leurs intentions au sujet de l'exécution de leurs œuvres et *il n'y a aucun moyen de savoir quelque chose de positif là-dessus* (page 123).

Vous ne trouverez pas aujourd'hui deux musiciens qui soient de même avis sur l'exécution des ornements...

Phil. Emm. Bach a écrit un livre à ce sujet, mais il avait en vue l'exécution de ces ornements sur les instruments de son temps... (page 126).

Seulement nous ne pouvons pas nous rendre un compte exact de ces clavecins, clavicordes, clavicembalos et épinettes. Nous ne connaissons pas non plus la chose la plus importante pour en bien juger, c'est-à-dire la manière de s'en servir... (page 118) (1).

Mais Rubinstein ne va pas si loin que Saint-Saëns et ne conseille pas de nous contenter de lire les partitions et de laisser l'exécution de ses œuvres, dont nous ne pouvons donner qu'une interprétation fautive ou insuffisante.

Au contraire, rempli des meilleures intentions, il cherche des moyens pour remédier au mal et avant tout pour obtenir sur le piano d'aujourd'hui les sonorités des temps passés.

Je ne peux m'empêcher de croire, dit-il, que le piano de Bach avait des dispositions spéciales, qui lui donnaient *divers effets de sonorité*. Je me sens toujours tenté de réregistrer dans ces œuvres les forte au moyen de différents touchés et de différentes pédales (p. 122).

J'ai sous la main les deux volumes du *Clavecin bien tem-*

(1) Antoine Rubinstein : *La Musique et ses représentants*, 1892.

*péré* avec les annotations faites d'après les indications et les commentaires du maître au cours de ses concerts historiques. A côté de quelques appréciations enthousiastes, parfois trop fantaisistes, comme par exemple celle de la fugue en si bémol min. (vol. II. xxii) dans laquelle Rubinstein voit « le chant d'un moujick assis sur un chariot, au milieu de la steppe », nous y trouvons quelques renseignements vagues, — très vagues, sur l'exécution.

Il est évident que sa méthode de régistration, n'étant basée sur rien de précis, dépendait absolument des hasards de son intuition. Mais à chaque page de ses écrits, on voit jusqu'à quel point il se rend compte des grands avantages qu'il y aurait à tirer de la connaissance des instruments anciens.

Non — dit-il — le piano perfectionné n'est pas un progrès pour exécuter les œuvres anciennes... (p. 120). Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors et qu'elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur les instruments d'à présent. — Si Phil. Emm. Bach a écrit un livre sur *la vraie manière de jouer du clavier avec expression*, il s'ensuit donc que l'exécution expressive était possible sur les instruments de son temps (p. 118).

Rubinstein cherche en vain, mais ne voit aucune possibilité de connaître ces instruments de près. Et cependant nous en possédons de beaux spécimens qui sont bien conservés.

— Mais ceux, dit Rubinstein, qui se trouvent dans les musées de Londres, de Bruxelles ne peuvent nous en donner une idée complète, car le temps altère la sonorité du piano jusqu'à la rendre méconnaissable (p. 118).

Cela est vrai, mais les anciens nous ont laissé des écrits forts détaillés sur la construction de leurs instruments et des traités sur la manière de les accorder.

D'une façon générale, Rubinstein va trop loin en affirmant qu'il n'y a aucun moyen de savoir quelque chose de positif sur la musique ancienne. L'époque n'est pas si éloignée de nous; le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle abondaient non seulement en musiciens de génie, mais aussi en théoriciens remarquables, et nous aurions plus de raison à nous plaindre du trop de documents, car une vie ne suffirait pas pour en connaître la moitié. Heureu-

sement cette tâche nous est facilitée par des savants tels que : Spitta, Dannreuther, Pirro, Seiffert, Fuller-Maitland, Shedlock, et plusieurs autres. Et si nous avons parfois quelque doute sur l'exécution de tel ou tel ornement, ce genre de malentendu, souvent insignifiant, existe bien par rapport à la musique la plus récente. Quant à Bach, il nous a bien transmis les indications d'ornements qui se trouvent réalisés par lui en notes sur la 1<sup>re</sup> page du *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedmann, son système sur la réalisation de la basse chiffrée dans le *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena, et une œuvre théorique à ce sujet, beaucoup plus vaste et détaillée, sous le titre : *Des Königlichen Hof-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik.*

## §

Mais je ne veux pas dire par là que la connaissance des anciens instruments et la réalisation juste des agréments et de la basse chiffrée suffisent pour l'exécution de cette musique. Loin de là ! Il y a des obstacles beaucoup plus graves, que Rubinstein n'envisageait point. C'est l'ignorance générale des mœurs, de l'esprit, du sentiment, enfin de l'atmosphère de l'époque. Nous entendons rarement, très rarement la musique du Cantor du 17<sup>e</sup> siècle. On nous donne un Bach modernisé, arrangé à la mode d'aujourd'hui, approprié aux exigences de notre temps.

Bien que deux siècles seulement nous en séparent, cette époque est devenue pour nous un pays lointain, vague et surtout si différent de ce qui nous entoure, de notre vie, de notre art, de nos impressions et de nos conceptions ! Ce qu'on cherche aujourd'hui, ce qu'on aime, ce qui passionne, n'était souvent point dans l'estime des anciens.

## §

*La force et la puissance ! La force d'expression et la puissance de sonorité : Voilà les qualités qui sont maintenant les plus recherchées, les plus appréciées dans chaque œuvre musi-*

cale. Or, ces idoles de l'art contemporain ne semblent pas avoir été en grande faveur il y a quelque deux siècles.

Dans leurs préfaces, et dans leurs traités de toucher le clavecin, les auteurs recommandent toujours et avant tout la grâce, la finesse et la précision.

L'usage m'a fait connaître, dit François Couperin, que les mains vigoureuses et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les pièces tendres et de sentiment (1).

Benedetto Marcello (2) conseille ironiquement aux compositeurs de son temps :

Pour faire de la musique, cherchez plutôt le fracas que l'harmonie...

La Fontaine se plaint de l'excessive sonorité et du vacarme introduit dans la musique à l'époque des guerres de Louis XIV :

Ses divertissements ressentent tous la guerre :  
 Ses concerts d'instrument ont le bruit du tonnerre  
 Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats  
 Qu'en un jour de combat font les cris des soldats...  
 Ce n'est plus la saison de Raimond ni d'Hilaire (3)  
 Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire!.....

.....  
 De cette aimable Enfant (4) le clavecin unique  
 Me touche plus qu'Isis (5) et toute sa musique.  
 Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux  
 Pour contenter l'esprit et l'oreille et les yeux... (6).

Bach dans ses recherches de perfectionnement rêvait un instrument non pas à la sonorité renforcée, mais au timbre *aussi souple, aussi flexible que possible*. Dans sa préface aux « Inventions » de 1723, Bach dit les avoir écrites pour enseigner le jeu correct et pour aider l'élève à s'approprier *une belle cantilène* (eine cantable Art im Spiel); il dédaigne ceux qui dans leurs compositions ne pensent qu'à la gymnas-

(1) François Couperin : Préface des *Pièces de Clavecin*.

(2) Benedetto Marcello : *Il teatro alla moda*. Milano, Ricordi, 1883.

(3) M<sup>lles</sup> Raymond et Hilaire — deux célèbres chanteuses.

(4) La jeune claveciniste, Marie-Françoise Certain.

(5) Opéra de Lully.

(6) La Fontaine : *Épître à M. de Niert*, 1677. (Ed. Marty-Laveaux, tome V, p. 107).

tique des doigts, en les surnommant « Clavier-Husaren » (1) et il demande pour donner une bonne interprétation d'appliquer les trois principes des rhétoriciens romains : EMENDATUM, PERSPICUUM et ORNATUM, *justesse, netteté et grâce* (2). Et cependant dès qu'il s'agit, à l'heure actuelle, d'une exécution de Bach, c'est la puissance, le formidable, l'écrasant et les élans dynamiques, qui font les frais de la parade. La grâce, l'esprit, la foi naïve et l'élévation sont devenus dans notre grosse vie industrielle des qualités trop menues pour qu'on les applique à un homme de génie.

La musique s'est popularisée, s'est démocratisée. D'après l'expression de Wagner, elle a enfin cessé d'être l'agrément et la servante de quelques élus, de quelques raffinés.

Oui, elle est devenue l'agrément de tout le monde et le « Tout le monde » aime plutôt des effets bruyants, des sensations qui bouleversent le cœur et avant tout le plus de sonorité, une puissance de sonorité :

Il leur faut des coups de tonnerre à tous ces hommes à l'âme quotidienne, à ces auditeurs, qui le soir ressemblent à des mulets fatigués. Il leur faut des remèdes enivrants et des coups de fouets idéalistes... On offre à la taupe des ailes et d'altières pensées, avant qu'elle aille se coucher, avant qu'elle rentre se tapir dans son antre !... (3).

Il faut des explosions de sons, des torrents et des feux électriques pour que l'auditeur fatigué ne s'endorme pas.

### §

Cette exaltation de la force et de la puissance ne date que du dernier siècle ; je crois que Berlioz en était un des premiers pionniers. Le dédain qu'il avait pour les anciennes orgues, pour le clavecin qu'il ne connaissait d'ailleurs presque pas, et cette joie infinie qu'il éprouvait chaque fois qu'il pouvait donner le maximum de sonorité se lisent à chaque page de ses mémoires, d'ailleurs si pétillants d'esprit.

Ce terrible morceau, qu'on dirait écrit avec du fluide électrique par une gigantesque pile de Volta, semblait accompagné par les éclats de la foudre et chanté par les tempêtes.

(1) Forkel : *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. — Leipzig, 1802 (pp. 23 et 40).

(2) Philipp Spitta : *Johann Sebastian Bach*, volume I (page 666).

(3) Frédéric Nietzsche : *Le Gai Savoir*.

De pareils excès du sublime pullulent dans les écrits de Berlioz. Fort heureusement il ne s'agit pas là de Bach, mais de quelque air des *Huguenots*. Ce « cratère en éternelle éruption » était las des épigones de son temps, qui confectionnaient « de la musique qui berce », et ses sentiments à l'égard des œuvres anciennes ressemblaient à ceux des élèves du peintre David à l'égard de Watteau. C'était d'ailleurs le seul point sur lequel il tombait d'accord avec Cherubini.

## §

Cette surestimation de la puissance et du vacarme a présidé aux changements, ou, si l'on veut, aux perfectionnements apportés aux instruments d'aujourd'hui. Voyez l'orgue moderne, cet édifice immense mû par l'eau, l'électricité. Dans son livre sur Bach (1), M. Albert Schweitzer, organiste remarquable et de grande compétence dans la matière de l'orgue, consacre un chapitre à cette question :

L'œuvre de Bach, dit-il, ne saurait guère profiter de la sonorité de l'orgue moderne. Les jeux de fond y ont pris trop d'importance par rapport aux mixtures, ils sont trop nombreux, et ont en même temps trop de volume. Les mixtures de Bach égalant en nombre les jeux de fond étaient beaucoup plus douces que nos mixtures modernes et produisaient *une sonorité intense et fine à la fois* qui mettait merveilleusement à jour le dessin d'une fugue.

Ces fugues, d'après M. Schweitzer, sur l'orgue d'aujourd'hui deviennent *lourdes et massives comme des gravures qu'on aurait reproduites au fusain*.

Et notre grand piano de concert — cette mitrailleuse pour assommer tout un peuple :

Comparez ses gros pieds solides à ceux d'un clavecin, nobles, fins et fragiles, et vous aurez la différence du goût de ces époques.

## §

Le renforcement de la sonorité, me dit-on, n'est qu'une conséquence logique de nos grandes salles de concert. — Ce n'est pas juste, la proportion n'est point gardée, la chapelle Sixtine se contentait d'un petit orgue ancien et d'un chœur très restreint, dont, d'ailleurs, Berlioz fut pendant son séjour à Rome

(1) Albert Schweitzer : *J.-S. Bach, le musicien-poète*. Paris, Costallat (p. 419).

fort désappointé. (Il reconnaissait cependant que « cette harmonie des siècles passés venue jusqu'à nous sans la moindre altération de style ni de forme offre aux musiciens le même intérêt que présentent aux peintres les fresques de Pompéi » et « que cette harmonie pure et calme jette dans une rêverie qui n'est pas sans charme... ».)

Dans les plus grandes églises on entendait jadis l'accompagnement des clavecins. Dans la plus petite salle moderne, parfois moins grande qu'un vestibule d'un ancien palais, on trouve des orchestres débordants et des orgues mûs par une force de je ne sais combien de chevaux. On a souvent envie de se boucher les oreilles pour mieux entendre.

## §

Les perfectionnements dans la construction des instruments ont dû amener forcément des changements dans le toucher du clavier.

Vous souvenez-vous de cet admirable sonnet de Shakespeare :

Que de fois, ô ma vivante musique, quand tu joues de la musique sur ce bois bien-heureux dont la vibration résonne sous tes *doigts harmonieux*, quand tu *règles si doucement* l'accord métallique qui ravit mon oreille. J'envie les touches qui dans leurs bonds agiles baisent le tendre creux de ta main, tandis que mes pauvres lèvres qui devraient recueillir cette récolte restent près de toi toutes rouges de la hardiesse du bois. Pour être *ainsi caressé*, elles changeraient bien d'état et de place avec les touches dansantes sur lesquelles tes doigts se promènent d'une *si douce allure*, rendant le bois mort plus heureux que des lèvres vivantes...

Et chaque fois qu'il est question dans les écrits des temps passés du clavier, on le voit caressé, mignardé, doucement, tendrement. Ces instruments grêles et fragiles n'auraient pas supporté le tapage moderne à bras raccourcis. « La loi du poing » qui règne maintenant dans l'empire du clavier a suscité d'autres aspirations et de nouvelles ambitions.

Je ne peux pas oublier l'article ou la réclame ingénieuse qu'a publiée une revue américaine (*New-York Music Trade Review*) à propos d'un très grand virtuose :

... Le Maître s'interrompit un instant, mais soudain tomba dans l'extase. Il enfonça ses doigts dans la chevelure, retroussa ses man-

ches, rejeta les pans de son habit, approcha le tabouret et penché en avant se jeta de tout son élan sur le piano. Il le renversa par terre, il le piétina. Le piano rugissait comme un lion, trillait comme un rossignol et sifflait comme une locomotive. Mais le maître implacable ne le lâchait pas de ses mains. Arrivé dans la basse il s'y enfonce jusque dans l'enfer et des tonnerres éclatent d'un bout à l'autre dans les cavernes souterraines. Ensuite, de sa main gauche il donne la chasse à la main droite, la poursuit jusqu'aux plus hautes cimes du discante et de là jusque dans les nues, où les notes deviennent plus aiguës que des épingles. Mais il ne le lâche pas encore. Il mène à l'attaque l'aile gauche, puis l'aile droite, puis le centre, il commande le feu à son artillerie, des bombes, des obus éclatent de tous côtés, explosion des mines, la salle tremble, les lustres dansent, le parquet se soulève et retombe, le ciel se fend!! Le maître s'élance alors dans l'air pour retomber de tout son poids et de toute la force de ses poings sur le clavier. Le piano se brise et éclate en 75.542 trilles et demi-trilles!!...

Les femmes virtuoses tiennent-elles aussi à être à la hauteur et à ne pas rester en arrière, car le plus grand éloge qu'on puisse faire aujourd'hui d'une exécutante est celui-ci: « on fermerait les yeux et on dirait que c'est un homme ».

Le goût d'une époque — quel caprice fragile !

Il n'y a pas longtemps encore qu'on avait l'habitude, à la cour papale, de faire subir aux hommes des sacrifices douloureux pour leur faire obtenir la douceur, la clarté et le charme d'une voix de femme.

Le siècle dernier nous offre le contraire — des femmes viriles.

### §

Une opinion très répandue, et appuyée par une autorité telle que Spitta, veut que toute l'œuvre pour clavier de Bach ait été écrite non pas pour le clavecin, mais en vue de notre piano moderne. La raison est toujours la même: la musique de Bach est écrasante, le clavecin est fragile, l'écrasant sur le fragile, vous voyez le danger. On cherche même à baser cette opinion, si commode pour les pianistes, fabricants de pianos, et si flatteuse pour notre progrès, sur quelques documents historiques, notamment sur la prédilection qu'avait Bach, d'après Forkel, pour le clavicorde, et sur le fait que le facteur de piano-forte Silberman en a offert un au grand Cantor.

Ceux qui connaissent la sonorité restreinte mais fascinante du clavicorde ne sont point surpris de l'amour que pouvait avoir Bach pour cet instrument, si fragile et si tendrement expressif. Quant au piano-forte, nous savons que Bach était fort mécontent du premier modèle, mais il paraît qu'avant sa mort il s'est montré satisfait d'un piano-forte dont Silbermann lui fit cadeau. L'exactitude de cette anecdote peut être mise en doute, puisque dans l'inventaire après la mort de Bach, où les objets de moindre valeur n'ont pas été omis, le piano-forte de Silbermann ne figure point.

Je viens de lire tout récemment dans une revue française un article dont l'auteur, s'appuyant sur ces deux faits insignifiants, cherche à prouver que le clavecin qui jouait un si grand rôle en France et dans les pays latins n'était point en vogue au delà du Rhin et était presque méconnu par Bach (1).

Voici l'extrait de l'inventaire fait après la mort du Cantor de Leipsick ayant trait aux instruments.

## CAP. IV

*An Instrumenten*

1 furnirt Clavecin, welches bey der Familie so viel moglich bleiben soll.....	80	»
1 clavecin.....	50	»
1 dito.....	50	»
1 dito.....	50	»
1 dito kleiner.....	20	»
1 Lauten Werck.....	30	»
1 dito.....	30	»
1 Steinerische Violine.....	8	»
1 Violoncello.....	6	»
1 dito.....	16	»
1 Viola da Gamba.....	3	»
1 Laute.....	21	»
1 Spinettgen.....	3	»

Nous trouvons donc chez Bach, après sa mort, cinq clavecins et une épinette, sans compter les trois clavecins à pédales de prix dont il fit cadeau de son vivant à son fils Johann Christian.

(1) *Le Monde musical*, 1905.

Point de piano-forte, point de clavicordes.

La valeur de ces huit clavecins dépasserait le tiers de la somme totale de l'héritage. On peut en conclure que le clavecin jouait plutôt un rôle important dans la vie de Bach.

Les « Variations de Goldberg » et le « Concerto italien » sont composés pour deux claviers. En vue de quel instrument les aurait-il écrits, le clavicorde et le piano-forte n'ayant qu'un seul clavier ?

Le mot allemand « Clavier » manque de précision ; on s'en servait pour désigner aussi bien le clavecin que le clavicorde, et même parfois l'orgue (1).

Spitta, qui semble ne pas connaître de très près la technique du clavecin, pour lequel il ne cache pas son dédain, emploie le mot « Clavier » partout, même là où Bach a très nettement indiqué « Clavicymbel » ou « Clavessin ». Si nous ajoutons encore à cela que le mot « Clavier » signifie dans la langue allemande d'aujourd'hui le piano moderne, nous voyons facilement quels malentendus cette confusion a pu suggérer.

Cependant, pour le premier volume du « Clavierübung » contenant les six parties et paru en 1731, Spitta lui-même, affirme qu'elles sont écrites pour le clavecin et non pour le clavicorde.

Le deuxième volume qui contient le « Concerto italien » et l'« Ouverture française » porte dans le titre même de l'édition revue et corrigée par Bach *vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*. Le troisième volume du *Clavierübung* contient les préludes pour l'orgue et les duos qui, par l'alternance si caractéristique des deux sonorités, s'imposent au clavecin à double clavier.

Le quatrième volume porte aussi dans le titre : *for's Clavicymbel mit zweyen Manualen*.

Dans le grand *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena nous lisons, en tête des Suites françaises, de la main de Bach : « Suite pour le clavecin » par J.-S. Bach, et « Suite ex Dis pour le Clavessin ». Les concertos ne pouvaient, évidemment, être écrits que pour le clavecin, le clavicorde n'étant pas un instrument qui faisait partie de la musique de chambre.

Pour certaines œuvres qui contiennent des points d'orgue et où les voix sont tellement éloignées l'une de l'autre qu'il est

impossible de les attaquer en même temps, comme la *fugite en la mineur* du clavecin bien tempéré (vol. I, xx), *Capriccio en mi majeur* (in honorem Johannis Christophori Bachii), *Fantasia con Imitazione en si mineur*, *Sonate Clamat in D*, la *Fugue en la majeur* et autres, Spitta est forcé de reconnaître qu'elles furent composées pour le clavecin à pédale.

Dans son livre *Sur la vraie manière de jouer du clavier*, Phil. Emm. Bach parle des deux instruments du clavicorde, qu'il considère comme l'instrument idéal au point de vue pédagogique, et du *Flügel*. Or le mot *Flügel* dans l'allemand d'aujourd'hui signifie piano à queue, mais au XVIII<sup>e</sup> siècle cela voulait dire clavecin, d'où une nouvelle confusion. Je trouve inutile de donner des preuves à l'appui; il suffit de relire attentivement le traité de Philippe-Emmanuel, qui fait très nettement la distinction entre le *Flügel* avec son *Befiederung* (les plumes qui pincent la corde) et entre les *Forte-pianos*, dont il parle avec peu d'enthousiasme et comme d'une invention récente (1).

Il est trop évident que le caractère polyphonique de la musique de Bach, où les oppositions des sonorités s'imposent à chaque instant, ne saurait pas se contenter des ressources trop restreintes et de la couleur merveilleusement monotone du clavicorde. Le dessin net et précis, les traits libres, hardis, brusques parfois ne correspondent pas non plus au fondant amolli et liquide du timbre de notre piano moderne et ne sauraient souvent pas se passer du clavecin avec ses incisions fines des sons aigus, clairs, ensoleillés. Le pittoresque de cette musique, la gaîté largement épanouie, l'extase mystique et ces éclats lumineux aux couleurs de vieux vitraux, réclament les registres du clavecin avec son bourdonnement mystérieux et avec toutes ses richesses de jeux et de combinaisons sonores.

### §

Il m'arrive de lire ou d'entendre dire que tel et tel dans son exécution de quelque Partita ou Suite montre des gouffres profonds de l'âme troublée, des déchirements intimes, des luttes contre l'implacable destin, et que sais-je encore?

(1) Carl-Philippe-Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen*. Berlin, 1769 (p. 8, § 12).

Voici le titre exact et authentique des *Partitas* : *Clavier-Uebung bestehend aus Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giges, Menuetten und anderen Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemuthsergoetzung verfertigt, etc.*

Ce qui veut dire :

Divertissement pour le Clavier, composé de Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Menuets et d'autres *pièces galantes*. Dédié aux amateurs pour l'agrément de leur esprit.

Le *Concerto Italien* et l'*Ouverture française* portent une dédicace semblable.

Les *Variations de Goldberg*, d'après ce que raconte Ferkel, ont été écrites pour un élève de Bach, nommé Goldberg, qui était au service du comte Kayserling. Un jour le comte, malade, demanda à Bach de lui composer quelques morceaux d'un caractère *doux et gai* propres à le divertir pendant ses longues nuits d'insomnie.

Les *Suites françaises* ont été dénommées ainsi par les élèves du Cantor pour leurs grandes qualités de grâce et d'élégance.

Pourquoi donc nous impose-t-on dans l'exécution de ces œuvres ces sanglots, ces bonds de désespoir, cette puissance tragique et tout ce pêle-mêle douloureux de l'âme évoluée ?

C'est qu'on ne se contente pas de renforcer la sonorité de Bach, mais on cherche à moderniser l'essence même de son œuvre.

Bach, auteur de pièces galantes, de la musique presque frivole, on va crier au sacrilège.

### §

Oui, je le sais. Il y a dans ces chefs-d'œuvre d'harmonie pénétrante autre chose encore et qui importe plus que l'allure élégante, fine et légère qui le séduisait dans l'art français et qu'il nous rend dans ses *Partitas* et dans ses *Suites Françaises*, il y a autre chose encore dans ces prodiges d'imagination et de facture, que la grâce naïve (Caprice pour le départ de son frère), la verve inépuisable, l'esprit et la douceur (*Variations de Goldberg*) et la tendre extase (IV, VIII, XXII et autres préludes et fugues du clavecin du I<sup>er</sup> volume, IV, XVIII et autres du second volume). Si j'insiste sur ce point, c'est qu'aujourd'hui on croit rabaisser, rapetisser ce colosse en admet-

tant chez lui tout sentiment qui n'est pas grandeur, puissance et tortillé sublime.

La musique a pour seule fin, dit Bach, l'honneur de Dieu et la récréation de l'esprit.

Sur la première page du petit *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena, Bach a écrit de sa propre main : « *Anti-Calvinismus und Christen-Schule item Anti-Melancholicus*. Le mysticisme, l'inaltérable quiétude, la sérénité apaisante et cette grande foi naïve et ardente dans laquelle il a puisé ses plus belles inspirations, que tout cela est loin de nous ! Entre l'extase recueillie et soumise de l'homme devant son Dieu et entre la grandiloquence présomptueuse de l'homme-Dieu moderne — quel abîme !

Et la Sérénité ! Quelle place restreinte occupe-t-elle maintenant dans notre vie fiévreuse et dans la conception de notre art volcanique ! Dans certaines œuvres à l'envergure plus ample on oublie aussi parfois que la majesté solennelle (toccatas, phantaisie, chromatique) et la « jubilation jusqu'au ciel » (concerto italien) chez Bach sont pleines de dignité et de délicatesse et n'ont rien de commun avec l'insolence de la pompe théâtrale. Le trop de bravoure, le saillant brutal de la grande ligne au détriment des détails est d'un effet déplorable. Comme le gothique, l'œuvre de Bach cherche à atteindre l'infini par cette admirable broderie de sons plus souvent encore que par la grandeur dans la ligne architecturale.

### §

Après avoir transformé le patriarche d'Eisenach en homme moderne à la face tragiquement crispée, après lui avoir arraché la solennelle perruque et tout ce qui le ralliait à son temps, à son ambiance, certains se sont aperçus qu'il faudrait tout de même lui laisser quelques traits personnels, quelque qualité à part.

Cela a été vite trouvé : la *sévérité*, la *rigidité* et la *sobriété*.

Cette trouvaille ne semble pas être de longue date. Voici ce qu'écrit Zelter, Directeur de l'Académie Royale de Chant<sup>(1)</sup>, dans une lettre à son ami Goethe.

Le vieux Bach, avec toute son originalité, fils de son pays et de son temps, n'a pas su échapper à l'influence des Français, notamment à celle de Couperin. On veut se montrer aimable (*gefällig*

(1) Zelter fut le premier qui entreprit de faire connaître la musique de Bach.

erweisen), il en résulte des œuvres qui ne sauraient rester telles qu'on les produit. Heureusement il n'y a qu'à enlever ces « amabilités, ces couches de légère dorure », et la vraie valeur apparaît aussitôt. C'est ainsi que j'ai arrangé pour mon usage propre beaucoup de Cantates, et mon cœur me dit que, là-haut, le vieux Bach m'approuve par un signe de tête, comme autrefois le bon Haydn : « Oui, c'est bien ».

Il y a cinquante ans on reprochait à Bach de manquer de sobriété et de sévérité; aujourd'hui les « amabilités et les couches de légère dorure » enlevées par des transpositeurs, ou supprimées par l'exécution pompeuse et ampoulée, on est en admiration devant la sévérité et à la sobriété du grand Cantor.

Cette conception nouvelle a engendré quelques règles d'interprétation assez en vogue dans certains conservatoires.

Bach doit être joué lentement (1) sans pédales, sans changement de sonorités, sans nuances, sans ornements, sans *ritardando* vers la fin, d'une façon sévère, rigide, froide, en un mot, à *la manière classique*.

Les romantiques voient en Bach un volcan tout en feu et flammes ; les classiques nous offrent un Bach en congélation.

### §

Zelter n'a pas été le seul.

Qui n'a pas donné des leçons à Bach ?

Dans la conviction que ce génie pressentait les siècles à venir, dans la conviction que toutes ces œuvres sont écrites en vue de nos instruments, de notre orchestre, et de nos conceptions modernes, il ne restait qu'à regretter qu'il n'ait pu être parmi nous pour profiter de notre progrès et de toutes nos conquêtes. Il fallait donc qu'il se trouvât des gens aimables pour apporter quelque changement, retouche ou transformation qu'aurait sans aucun doute faits Bach lui-même. On dit que la plupart des transpositeurs n'ont pour but que d'associer leur nom célèbre à celui — non moins célèbre — de Bach. Non, je veux bien croire que ces collaborateurs posthumes sont inspirés des meilleures intentions et tous comme Zelter sont persuadés que de là-haut le vieux Bach les approuve par un signe de tête : « Oui... c'est ça... merci, collègue ! »

Je ne connais pas la transcription de Zelter. M. Charles

(1) Forkel rapporte que Bach jouait du clavecin dans un mouvement très vif (p. 17).

Widor qui la connaît dit : « Oh, candeur, le signe de tête nous le voyons d'ici : rouge de colère, Bach saisit sa perruque et la lui jette au nez : Ah, tu te permets de gratter ma musique, attends un peu. »

Je crois que le sort des transpositeurs modernes ne serait pas autre...

§

J'ai tenté de donner dans ces quelques notes une idée superficielle de certaines différences entre le goût et l'esprit de l'époque de Bach et de celle d'aujourd'hui. Je ne voudrais pas qu'on me suggère des idées sur la supériorité ou l'infériorité de l'une ou de l'autre. Je ne voudrais pas non plus qu'on me reproche, comme à tous les amoureux du passé, l'ingratitude envers l'évolution, envers les pas en avant, envers le progrès. Je crois seulement que les lois du progrès ne devraient pas être plus tyranniques que toutes les autres lois, et ne devraient pas être appliquées en arrière, au passé. Il se peut que le chapeau « dernier cri » et la voilette automobile soient la plus belle coiffure qui ait jamais existé, mais il me serait bien pénible de la voir sur une tête de Botticelli ou sur celle de la Joconde.

— « Mais ce que nous cherchons dans la musique ancienne, me dit-on très souvent, ce n'est pas de ce côté suranné, ce côté démodé, mais ces traits de génie, ces lignes éternelles qui... que... »

L'œuvre de Bach et celles d'autres génies d'il y a quelques siècles sont considérées alors comme des cadavres, dans lesquels chacun insuffle son âme d'aujourd'hui. Vous voyez bien à quoi nous a amenés ce système d'arracher une œuvre d'art à son époque, à son ambiance et d'en faire une devinette : là où l'on voit une cathédrale, l'autre aperçoit de la dentelle, un troisième entend des sanglots, un quatrième « le chant d'un moujick au milieu de la steppe », un cinquième n'importe quoi ou rien du tout.....

Nous autres, nous sommes séduits non seulement par ces traits de génie, mais précisément par ce suranné, par ce démodé, par ce contact vivifiant avec un passé si admirablement lointain, si merveilleusement différent de tout ce qui nous entoure.

On nous a trop rengorgés de tout ce qui est gros, gras, grand, fort et puissant, de tout ce musée de monstres et de bêtes fauves..... en cire, pour que notre âme ne languisse pas après des images plus tendres, plus affinées, après ce « paradis galant » où l'on savait mettre un frein à tout ce qui est brutal. On nous a trop souvent abasourdis avec des mers rugissantes, avec des torrents et des cris de passions de théâtre, pour que notre âme fatiguée ne cherche pas le repos dans la douce quiétude de cette musique sereine, lucide, savante, majestueuse et divinement naïve.

Il est des oreilles qui n'ont pas besoin d'être fouettées jusqu'au sang.

Il est des imaginations qui n'aiment pas être frappées à coups de massue.....

WANDA LANDOWSKA.