

A la fin de cette analyse, Satie ajoute :

« Je suis heureux d'avoir eu à analyser une œuvre aussi parfaite, véritable « et doux trésor artistique, tout rempli de logique simple et tendre, trésor tout « ruisselant d'une inspiration régulière et abondante ».

Le « Maître » ajoute à la fin du travail de l' « Elève » les observations suivantes :

« Analyse soignée comme division, mais j'aurais aimé quelques raisons de « cette division, je crois que vous les auriez trouvées facilement. Il s'agit surtout « des grandes entrées en augmentation dont 3 sont constitutives de la fugue « (1° Sujet — ton principal — mouvement contraire. 2° Sujet — relatif — « mouvement direct. 3° Sujet — ton principal — mouvement direct) et l'autre « (entre le 2^m et le 3^m) constitue les strettes réelles par la Réponse. Remarquez « aussi que les suraugmentations se présentent comme 4 expositions de Choral « successivement aux quatre voix ».

Les lecteurs verront ainsi avec quelle ferveur et quelle joie Satie étudiait les œuvres de Bach, et avec quels beaux scrupules, mêlés d'une véritable humilité, il soumettait ses travaux techniques aux maîtres qu'il s'était choisis lorsque vers quarante ans il décida de travailler à la Schola par esprit de discipline et de méthode pour permettre à son inspiration de s'appuyer sur la technique merveilleuse qui transforma la pensée musicale contemporaine.

Darius MILHAUD.

■ ■

A propos de “ l'Art de la Fugue ”

« Les règles ont été inventées pour la beauté et pour la grâce ; mais si en les observant on ne la rencontre pas, il est permis d'en inventer d'autres pour arriver à ce but. »

JACQUES DE GOUY,
(Préface des *Airs à Quatre Parties*, 1650).

L'Orchestre Symphonique de Paris vient de donner, sous la direction de Scherchen, une remarquable exécution — la première en France — de *l'Art de la Fugue* de J. S. Bach, dans la version de Wolfgang Graeser pour orchestre, orgue et clavecin.

De ce chef-d'œuvre, de plus autorisés que moi ont retracé l'historique. Je voudrais seulement, à propos de l'accueil qui lui a été fait, noter, et si possible expliquer d'assez curieuses réactions.

Le sentiment du très nombreux public qui emplissait la salle Pleyel s'est manifesté avec éclat. Même en faisant large part au snobisme, et à l'action certaine, sur la masse, d'un fortissimo solidement cuivré succédant à de longues

périodes de calme et de cordes, l'ovation faite à Scherchen et à son orchestre, les rappels indéfiniment prolongés, ne pouvaient traduire qu'un enthousiasme authentique, et bien près d'être unanime.

La presse des jours suivants en donne cependant une impression assez affaiblie. Quelques critiques approuvent sans réserve cette exhumation de « *l'Art de la Fugue* » par le zèle pieux de Wolfgang Graeser. D'autres, plus nombreux à ce qu'il m'a semblé, la jugent inopportune, sinon sacrilège. Ces deux adjectifs répondent à des objections de deux ordres.

La première est que l'œuvre manque d'agrément. Ceci est affaire d'appréciation individuelle, indiscutable par définition. Pourtant, lorsqu'on nous dit que nous devons nous morfondre parce que Bach utilise, dans ce testament musical toutes les ressources de son art, en pratique les artifices les plus savants ; lorsqu'on affirme que le public « ignorant et naïf, sensible au charme d'une mélodie simple » ne peut comprendre les subtilités contrapuntiques de la diminution, de l'augmentation, « de tant de combinaisons d'école qui émerveillent et torturent les jeunes élèves pendant la période ardue de leurs études », je demande respectueusement la permission d'élever un doute.

Le merveilleux du contrepoint de Bach, plus spécialement dans *l'Art de la Fugue*, ce qui le différencie à jamais d'un pseudo-contrepoint « alla Bach » si fort à la mode aujourd'hui, c'est son agrément musical permanent, en dehors de toute spéculation théorique. Alors que les contrapuntistes les plus habiles sont obligés de choisir des thèmes qui, pour se mieux prêter aux triturations d'usage, se font aussi amorphes que possible, et trahissent à distance leur destination spéciale, chaque thème de Bach est une mélodie véritable, aussi chantante, aussi librement conçue en apparence que si elle n'avait à redouter ni l'ajustage tyrannique à son image inversée, ni l'étirement, ni la contraction, ni les mille supplices qui la menacent dès sa venue au jour. Le plus singulier est qu'à leur tour, ces renversements, allongements, diminutions, gardent la même allure de spontanéité. Si bien qu'un public non averti sent confusément que tout cela est très fort, mais n'en éprouve pas moins un plaisir musical direct. Assimiler cette heureuse fluidité à la rigueur formulaire d'un *Thesaurus* ou d'un traité de syntaxe latine pourrait, à la rigueur, être le fait d'un lettré non musicien, assurément pas d'un musicien même illettré.

*
**

La seconde objection est que *transcrire* est une erreur, transcrire de l'« ancien » un délit, transcrire Bach un crime. Cette vérité s'appuie sur l'Histoire et la Science. On voudrait voir comment.

Nous écartons — est-il besoin de le dire — ce que le langage courant nomme *tripatouillage* : le massacre, généralement clandestin, d'une œuvre, par un moderne qui s'arroge tous droits sur elle, mutile, recompose, interpole, sous prétexte que l'auteur est mort depuis des années ou des siècles. Le répertoire du théâtre lyrique fourmille d'exemples, celui de l'église ou du concert en a sa part, et le pauvre François Couperin en sait quelque chose. Ce genre de démarquage, indéfendable *a priori*, n'est pas en question.

Les choses se compliquent quand on aborde la transcription respectueuse. Ici, deux écoles s'affrontent. D'une part, les défenseurs du texte ancien, tel qu'il a été écrit. De l'autre ceux qui croient indispensable de le mettre à la portée de l'auditeur contemporain.

Il y a beau temps que notre regretté collègue et ami Ecorcheville a pris parti, avec beaucoup de modération (1) :

« ... Pour être à notre public d'une immédiate utilité, l'édition de musique ancienne a besoin de se présenter sous la forme d'une véritable traduction : c'est une « *translation* » au sens que le XVI^e siècle attribuait à ce mot. Une page de neumes, une tablature, un motet en notation proportionnelle, une pièce de clavecin pourvue de ses agréments, une sonate avec sa basse chiffrée ne peuvent entrer dans le domaine de nos représentations sonores que si nous les « réalisons ». Et cette réalisation constitue un problème souvent épineux. Il ne suffit pas ici de transcrire mécaniquement une écriture plus ou moins sténographique. Il faut le plus souvent interpréter des indications que la volonté des artistes et l'imperfection de la notation a laissées incertaines et dont la pratique nous échappe. Il faut trouver un sens logique et historique à la fois, qui satisfasse nos oreilles modernes et corresponde à l'idée que nous nous faisons de la musique ancienne... »

On pourrait affirmer plus fortement encore cette nécessité de l'interprétation. Si l'on se reporte à la façon, pour nous tout à fait insolite, dont les violonistes brodaient les quatuors classiques il y a moins de cent ans, on conçoit plus aisément l'étendue de notre ignorance quant à la traduction des Maîtres du XVIII^e siècle, et, à plus forte raison, de ceux qui ont précédé. Les instruments ont changé, le piano n'est pas l'analogue du clavecin, l'archet moderne ne peut produire les mêmes effets que celui de Tartini, l'accentuation, le tempo, l'ornementation soulèvent à chaque pas de nouveaux problèmes.

Si donc on ne renonce pas à l'apport musical des anciens et des classiques (seuls les surréalistes en feraient joyeusement le sacrifice) il se faut résigner à n'avoir d'eux qu'une image approximative.

Nous sommes obligés de transcrire.

En avons-nous le droit ?

Périodiquement, des gens bien intentionnés le contestent, comme si les anciens eux-mêmes avaient abhorré la transcription. Or, jusqu'au début du XIX^e siècle, elle est à la base de toute exécution musicale. Non seulement les virtuoses sont autorisés, incités à broder de mille façons les œuvres qu'ils interprètent, mais les auteurs vont au devant des pires déformations. J'ai eu l'occasion de noter à ce sujet un certain nombre de faits qui, n'ayant rien perdu de leur exactitude, peuvent retrouver place ici (2) :

« Notre musique instrumentale à ses débuts (Renaissance) se nourrit de chansons profanes ou de pieux cantiques adaptés avec une souveraine indépen-

(1) *Mercure Musical et Revue S. I. M.* du 15 juin 1907, pp. 627-628.

(2) *Feuillets d'Histoire du Violon*, 1927, p. 150.

dance par les luthistes, organistes ou violistes. On peut voir, par exemple, comment Frescobaldi transcrit pour l'orgue en 1627 un Madrigal d'Arcadelt de 1547. Non seulement la mélodie est fleurie à profusion, mais les altérations ajoutées par Frescobaldi changent jusqu'à la modalité (1).

A dater de là, il n'y a pour ainsi dire pas un compositeur qui, publiant son œuvre, n'en sollicite le dérangement pour toutes sortes de combinaisons instrumentales. Cambert, dans la préface des *Airs de Cour* (1665) avertit les acheteurs que « la plupart des airs à trois peut se chanter en basse et dessus, sans la troisième partie, et se jouer en symphonie avec la basse et le dessus de viole ».

De Visée, dans l'Advis du *Livre de Guittarre* (1682) : « ... Comme mes amis ont trouvé que le chant de mes Pièces avoit quelque agrément, ils m'ont obligé d'en mettre une partie en Musique (notation ordinaire au de tablature) pour la satisfaction de ceux qui voudront les jouer sur le Clavecin, le Violon, et autres instrumens. »

Marin Marais, dans l'avertissement du deuxième livre de *Pièces de Viole* (1701) : « J'ay eu attention en les composant à les rendre propres pour être jouées sur toutes sortes d'instrumens comme l'Orgue, Clavecin, Théorbe, Luth, Violon, Flutte allemande et j'ose me flatter d'avoir reussy en aiant fait l'épreuve sur ces deux derniers. »

Jean Fery Rebel, en 1705, publie ses « *Pièces pour le violon avec la Basse Continue...* qui peuvent se jouer sur le clavecin et sur la viole ».

Mieux. Un François Couperin, beaucoup plus méticuleux et précis que la plupart de ses contemporains (à l'exception peut-être de Leclair) indique que les Pièces Croisées de son *Troisième Livre* (1722) peuvent être jouées sur un instrument à un seul clavier : en ce cas, on jouera la main gauche à l'octave plus basse ou le dessus une octave plus haut. Il ajoute : « Ces sortes de pièces, d'ailleurs, seront propres à deux flûtes, ou hautbois, ainsy que pour deux violons, deux violes, et autres instrumens à l'unisson, bien entendu que ceux qui les exécuteront les mètront à la portée des leurs ». Et c'est Rameau (*Pièces de Clavecin* 1724) autorisant la transposition de telle *Musette* pour qu'il soit plus facile d'ajouter une partie de Viole ; donnant, dans l'Avis qui précède les *Pièces de Clavecin en Concert* (1741) les moyens les plus variés de tricher avec le texte, en supprimant les instruments concertants, en retranchant *ad libitum* des mesures à certaines pièces, en utilisant des claviers moins étendus que ne le comportent certaines œuvres : en ce cas « il suffit de... substituer (des notes) qui soient convenables à l'harmonie et au chant dans l'étendue à laquelle on est forcé de se borner ». On peut aussi remplacer le violon par la flûte : pour cela choisir, dans les doubles cordes, la note « qui forme le plus beau chant... dans un passage rapide de plusieurs notes, il suffit de substituer à celles qui descendent trop bas des voisines qui soient dans la même harmonie, ou d'y répéter celles qu'on juge à propos ». Des licences analogues

(1) D'après A. Pirro, *Frescobaldi*, in. Revue S. I. M., Novembre 1908.

autorisées à la partie de Viole (1). »

Mais Bach ?

Bach est peut-être, de tous les transpositeurs, le plus actif. Il fait passer du violon à l'orgue et au clavecin des concertos italiens, il tire de ses propres œuvres de nombreuses moutures, parfois très inattendues, comme la fugue pour orgue, qui est aussi la fugue en *sol mineur* pour violon seul, comme le Prélude en *mi* pour violon seul, transposé en *ré* pour l'orgue, dans la symphonie de la Cantate : « Wir danken dir, Gott ». Des Suites entières coexistent pour le luth et le violon, sans qu'on sache quelle en était la version première. Il va jusqu'à confier à deux clavecins l'adagio du concerto à deux violons en *ré mineur*, qui cependant semblait bien imposer le legato des archets (2).

*
**

Tout cela s'explique si l'on veut bien considérer la différence qui existe entre les conditions dans lesquelles l'art musical était placé en ce temps, et son régime actuel. Les compositeurs n'étaient pas sensiblement moins riches qu'aujourd'hui, mais leur standing moral était fort inférieur. Pour la plupart dépendants d'un maître qui les gageait, ils avaient avant tout à considérer sa satisfaction. Ni public des concerts, ni critiques professionnels, ni gros tirages de vulgarisation n'étaient envisagés. Par contre, nécessité d'une production individuelle beaucoup plus abondante et rapide, puisque la plupart de ces musiciens devaient assurer la « consommation » musicale d'une cour seigneuriale, d'une église ou d'un temple. Chaque œuvre avait, de la sorte, beaucoup moins d'importance et de solennité. Le compositeur, ou d'autres la pouvaient remanier sans qu'on mît en jeu les grands mots de vandalisme ou de plagiat.

J'indique ceci sommairement, de façon un peu caricaturale à force de vouloir être brève : il faudrait, pour vider cette question de la transcription, tracer un tableau complet de la situation morale et sociale des musiciens sous l'ancien régime. On pense bien que je ne l'entreprendrai pas ici. J'en ai assez dit pour faire apparaître comment reste légitime l'émouvant et respectueux travail de Graeser. Il redonne l'existence à un chef-d'œuvre connu de rares initiés, et généralement considéré comme ésotérique. Grâce au transpositeur, on est surpris de trouver, superposé aux arcades contrapuntiques, le concert de quatre voix toujours mélodieuses, rythmées de façon tantôt grave, tantôt d'une légèreté ailée, et dont les rencontres forment des accords d'une variété somptueuse.

Et il faudrait boudier son plaisir, suivre Eugène d'Albert lorsque, dans sa préface au clavecin bien tempéré, il écrit, entre autres vérités premières :

« Le coloris musical, tel que nous l'entendons, lui fut totalement inconnu (à J. S. Bach). Oui, sans doute, il a posé les fondements de l'art musical, et

(1) C'est encore Rameau qui, dans l'Ouverture des Fêtes d'Hébé (1739) indique que l' « on ne joue que les blanches et les noires si l'on veut » en supprimant un trémolo continu. On pourrait allonger à l'infini cette liste des accommodements permis.

(2) Il est curieux de remarquer qu'à l'époque même où l'on réinvente Bach en Allemagne, la première exécution de la *Chaconne* de violon, par Ferdinand David, en 1839 bénéficie d'un accompagnement de piano improvisé par Mendelssohn; Schumann en a écrit un autre, Brahms a transcrit la même *Chaconne* pour piano — main gauche seule — chez Breitkopf.

surtout de la science, c'est-à-dire de la théorie ; et cela, avec majesté, et pour tous les temps. Mais que de choses dans son art, ne sauraient nous convenir ! Je sais bien qu'il y a des gens qui subissent, pendant des heures entières, des cantates de Bach, sans témoigner d'ennui apparent. Ces gens-là sont des hypocrites ou des pédants... Bach ignorait la graduation des passions, de la douleur, de l'amour, et ne soupçonnait pas la possibilité de les rendre en musique... »

De quoi Eugène d'Albert s'autorise pour supprimer toute nuance, tout phrasé, sous prétexte de ne pas romantiser son édition.

Entre ce Bach frigorifié et celui que Graeser ranime avec tant de discrétion, il est difficile de concevoir la moindre hésitation. Comment ne pas sympathiser avec les transpositeurs qui allient l'amour de la musique au scrupule d'historien, distinguent soigneusement la part du fait historique et celle de la conjecture, et ne donnent pas pour un oracle d'en haut le commandement simpliste de laisser nus des chefs-d'œuvre dont le vêtement et la parure ont été détruits par les ans ! Réservons plutôt nos rigueurs, selon le mot d'Ecorcheville « pour les d'Albert qui parlent au nom des vieux maîtres sans y être autorisés ».

MARC PINCHERLE.

■ ■

Concert a Ronda

para DON MAURICIO

Ferdinand VII disait bonnement que l'Espagne n'est pas un pays comme les autres. Aucun lieu du monde n'est moins ressemblant à l'idée que nous pouvons nous en faire d'après les écrivains et les artistes qui ont tenté de l'expliquer ou de le peindre, et qui, pour la plupart, ont cédé avant nous à l'obsession de cette Espagne de convention dont Manuel de Falla et le charmant Azorin entreprennent aujourd'hui de dissiper les mirages. « C'est l'Espagne, dit ce dernier (1), qui crée une atmosphère spéciale, une atmosphère de couleur, de types pittoresques — nous rencontrons toujours le pittoresque — qu'exploitent, à l'étranger, à Paris, les peintres, les musiciens, les danseuses, que l'Europe entière célèbre comme les représentants légitimes de l'Espagne. J'avoue à ce propos, poursuit Azorin, et je demande pardon de mon audace, que j'admire l'Espagne des cathédrales, des palais, des ruines historiques, mais que je me sens peu de goût pour joindre mes applaudissements, qui n'ont aucune valeur — au culte que l'on rend aux peintres, aux musiciens et aux danseuses qui représentent à l'étranger, à Paris, l'Espagne. »

Ce rude royaume, replié sur lui-même et concentré, pour ainsi dire, dans son essence, ces collines lapidées, ces sites calcinés, sans nuances, sinon sans relief, cette immense aridité n'offre rien d'accidentel à la soif du voyageur perdu

(1) *Espagne*, traduit par G. Pillemon (Rieder).