

ANDRÉ TUBEUF

Bach

ou le meilleur des mondes



UR

André Tubeuf

Bach ou le meilleur des mondes

LE PASSEUR
— ÉDITEUR —

OceanofPDF.com

DU MÊME AUTEUR

Le Chant retrouvé, Fayard, 1979.

Le Lied allemand : poètes et paysages, François Bourin, 1993.

Les Enfants dissipés, Gallimard, 1987.

Wagner, le chant des images, Chêne, 1993.

La Callas, Assouline, 1999.

Damiel ou les Indifférents, Albin Michel, 2000.

Appassionata (portrait du pianiste Claudio Arrau), NiL, 2003.

Richard Strauss ou le Voyageur et son ombre, Actes Sud, 2004.

Les Autres Soirs, Tallandier, 2004.

Mozart, chemins et chant, Actes Sud, 2005.

Divas, Assouline, 2005.

L'Offrande musicale, Robert Laffont, 2007.

La Quatorzième Valse, Actes Sud, 2008.

Les Amours du poète, La Pionnière, 2008.

Beethoven, Actes Sud, 2009.

Verdi, de vive voix, Actes Sud, 2010.

Hommage à Régine Crespin, avec Christophe Ghrissi, Actes Sud/Opéra de Paris, 2010.

L'Opéra de Vienne, Actes Sud, 2010.

Les Ballets russes, Assouline, 2011.

Le Lied, Actes Sud, 2011.

Dictionnaire amoureux de la musique, Plon, 2012.

Je crois entendre encore..., Plon, 2013.

Hommages, Actes Sud, 2014.

L'Orient derrière soi, Actes Sud, 2016.

Dans la collection « Sursum corda »
dirigée par Jean-Yves Clément

Philippe André

ROBERT SCHUMANN, FOLIES ET MUSIQUES

NUAGES GRIS

Jean-Yves Clément

LES DEUX ÂMES DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Bruno Ory-Lavollée

AIMEZ-VOUS BEETHOVEN ?

Franz Liszt

TOUT LE CIEL EN MUSIQUE

Didier Raymond

LE CAS MOZART

OceanofPDF.com

www.lepasseur-editeur.com

© Le Passeur Éditeur, 2017

EAN : 978-2-36890-508-1

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#).

OceanofPDF.com

Nous aurons, à l'audition de sa musique, l'impression (pour le dire à la sublime manière de Goethe) d'être présents au moment même où Dieu créa le monde.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Dieu calcule, et le monde se fait.

GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ

OceanofPDF.com

SOMMAIRE

Titre

Du même auteur

Dans la collection « Sursum corda » dirigée par Jean-Yves Clément

Copyright

Exergue

1 - Bach parmi nous : 1950

2 - Le Bach qui chante

3 - Un seuil : les Passions

4 - Une autre dimension

5 - Bach aujourd'hui

6 - La rumeur Bach

7 - Une enfance ; une postérité

8 - Weimar, Cöthen, Leipzig

9 - Le « cinquième évangéliste »

10 - De la grandeur chez Bach

- 11 - De l'immobilité comme acte
- 12 - De l'application chez Bach
- 13 - De la solidarité de l'être dans le plein
- 14 - Le dum et le simul : du ce pendant chez Bach (et Leibniz)
- 15 - Des touches et du tact
- 16 - Rythme, allure, tact
- 17 - Inventions. De l'invention chez Bach
- 18 - De la variation, et que souvent Bach varie
- 19 - L'art de la fughetta
- 20 - L'Art de la fugue
- 21 - L'Offrande musicale
- 22 - Ce corps qui naturellement est âme
- 23 - L'Univers par le divers
- 24 - Le surplus divin
- 25 - Surcroît d'âme
- 26 - Des Cantates
- 27 - La fonction chant
- 28 - Paysages de l'âme
- 29 - Singulier et pluriel
- 30 - Désir d'expression

- 31 - Anonyme et universel : l'alto
- 32 - La souveraine
- 33 - De Kathleen Ferrier à Fischer-Dieskau
- 34 - Siméon
- 35 - Simon (de Cyrène)
- 36 - L'Agneau et les enfants
- 37 - Témoin et martyr
- 38 - Scherchen, l'œil de l'oreille
- 39 - Une hauteur : gothique
- 40 - Koloman von Pataky
- 41 - Une Cantate entre deux cents autres
- 42 - Sonner plein (in cymbalis bene sonantibus)
- 43 - Le plein d'être
- 44 - L'œuvre de toute une vie
- 45 - Coda

Bach parmi nous : 1950

QU'AURIONS-nous pu savoir de Bach, alors, nous qui allions avoir 20 ans ? Autant dire rien. Bach est peu dans notre culture, pas du tout dans l'immémorial français. 1950, c'était le bicentenaire de sa mort, mais en France, seule Strasbourg allait le fêter : dans cette cité la langue, la mémoire, la culture ne font pas que regarder l'autre côté du Rhin, elles *entendent*. J'y viendrai vivre sept ans plus tard, et mon imprégnation de Bach doit beaucoup à une ville où le vendredi saint est férié, à l'allemande et où l'audition d'une *Saint Matthieu* (ou *Saint Jean*) occupe l'après-midi.

J'étais dans ma dernière année d'interne à Louis-le-Grand. Juin 1950, pour moi, c'était le concours de l'École normale, je n'aurais pu faire le pèlerinage. Mais quelques étudiants y sont allés, malgré la difficulté que représentait tout voyage, à l'époque. À l'avance, que savaient-ils de Bach, eux ? La rumeur. Que de tous les compositeurs il est le plus complet, le plus sérieux ; le plus *élevé* en même temps, dans l'ordre spirituel : en lui musique et spiritualité ne sont qu'une même orientation de l'âme. Ceci aussi : qu'une étonnante cohérence, unique en musique, fait que dans la moindre de ses œuvres, même pour un commençant (côté doigts comme côté entendement), l'Ordre est là, l'Ordre se lit : ce même « sentiment du

sol », tout naturellement communiqué, aux humbles comme aux ignorants (en musique), sur quoi la Jeune Parque de Valéry dit fonder « l'assurance sacrée ». Et nous avons bien besoin d'assurance, et qu'un sol semblât solide sous nos pas, et un peu de ciel, si possible, au-dessus de nos têtes. Cette même année, en classe de philosophie, Maurice Savin, soit-il béni, tournait nos esprits vers Leibniz, non pas à cause de l'optimisme (on serait bien innocent d'imaginer que cet optimisme-là, ni aucun, suffise à faire voir la vie en rose). Mais à cause de l'Ordre. À cause de cette espérance, qui est en même temps certitude, que l'Ordre existe, qu'il est lisible si l'on se donne la peine, et que *c'est bien* ainsi. Sur cela on pourra fonder l'assurance sacrée.

Nous avons bien besoin d'un sol d'où nous tenir debout, pour regarder plus loin ; et d'un *maître d'esprit* (surtout pas un maître à penser : ils étaient sinistres alors) aussi, qui nous conforte dans notre détresse, nous nés d'une avant-guerre qui déjà avait son odeur de guerre. Nous n'avions vécu que des années de guerre et, aujourd'hui, pouvions voir la mésestente miner la paix revenue, le chaos s'installer décidément comme seule forme que notre monde humain, trop humain soit capable d'assumer. L'absurde comme loi et destin, voilà ce qu'on nous offrait. Le contraire même de Leibniz, de son optimisme. À cela le très peu de Bach à quoi on avait alors accès apportait un catégorique, un surnaturel démenti. Je l'avais capté une fois pour toutes à la radio, dans l'émission de Jean Witold « Les Grands Musiciens ». La cadence du *Cinquième Brandebourgeois* par Serkin suffisait, faisait preuve. Bach c'est cela, ce déferlement qu'il permet au clavier, pure turbulence qui va, et pourtant peu à peu achemine l'Ordre, l'impose dans ce qui se meut et déborde ; passe, et pourtant ne passera pas. Impression saisissante, fondatrice, qui, les soixante-dix ans qui suivront, me fera encore de l'usage. Plus évident encore (*apodictique* dans mon vocabulaire d'apprenti philosophe) est un moment de musique d'une transparence, d'une eau incomparables, pur diamant dont les ondes, alors si avares de musique, sont

miraculeusement prodigues : *Jésus que ma joie demeure*. Le miracle Lipatti. Trois minutes, à peine plus, mais d'évidence : une évidence qui est aussi une nécessité. Un sentiment qui est aussi un sol. Et un ciel. Résumé du miracle Bach. Car le meilleur des mondes, avec Leibniz, n'est qu'idéal ; en idée. Tandis que cet autre meilleur des mondes, Bach, Lipatti, c'est d'ici même et pour aujourd'hui ; c'est palpable ; ça existe ; ça console de l'autre, trop réel.

1950 apportera davantage : le récital de Besançon enregistré mais pas diffusé en direct, tant la RTF avait de raisons de craindre que Lipatti n'y puisse aller jusqu'au bout ; et sa diffusion le 2 décembre, jour de sa mort, démentant du coup qu'il soit mort. Car cette première *Partita* de Bach, désormais, serait avec nous pour l'éternité, et contre toute fissure de la santé, de la foi ou du sol ; contre toute mort. Moi-même, désormais normalien et libre de mes soirs, je courus à l'ancien conservatoire entendre Kempff dans Bach (et aussi Beethoven), et Menuhin, à Pleyel, dans seulement Bach. Tant j'avais soif d'accéder par l'oreille, par l'écoute, à ce monde qui appelait mon désir, monde de beauté certes, mais d'ordre d'abord. Tout petits points d'appui, tremplins à peine pour un saut, un envol vers quelque chose d'infini, qui dit le vrai : ce vrai que les livres, que la pensée, aujourd'hui, nous refusent si souvent.

Je n'ignorais pas qu'il est un autre Bach que celui de Lipatti, Menuhin et Serkin. Un Bach qui chante et qui, essentiellement, célèbre. Il célèbre à autre plénitude et hauteur, célèbre en termes exprès et explicites le Dieu que *Partitas* et *Brandebourgeois*, et même *Jésus que ma joie demeure* glorifient sans le nommer, glorifient sans mots, dans la pureté du son, qui est gage d'universalité. Ce Bach des *Cantates*, des *Passions*, de la *Messe*, quelle plénitude de plus (si l'on peut dire ainsi) va-t-il me révéler ? Vers lui je tends, de toute mon avidité. Aimant le chant déjà, de toute ma naïveté assoiffée, l'aimant dans Mozart, dans Schubert et quelque langue qu'il emprunte (dont il faudra apprendre à entendre les mots), je veux aussi, y

attendant plus pleine plénitude, le chant qui est explicite (qui, en vérité, est cause expresse) dans toute une grande moitié, la plus monumentale, de son œuvre. Je ne dis pas que la *Saint-Matthieu* est plus grande que *L'Art de la fugue*, ces grandeurs-là ne se mesurent pas en degrés et en chiffres. La différence est que *L'Art de la fugue* nous parle sans mots, le timbre, le son et la forme lui suffisent ; et parle universellement : qui a des oreilles pour entendre l'entend tout à plein. Nul en revanche n'entendra le plein Bach de la *Saint Matthieu* sans entendre d'abord ses mots, des mots allemands, et consentir à la sensibilité religieuse qui exalte sa spiritualité. Celle-ci date d'un temps, elle s'inscrit dans un lieu (et même un rituel), elle se dit dans une langue qui n'est pas celle de tout le monde et en appelle expressément à la Passion du Christ, à quoi certes chacun n'est pas obligé de souscrire. S'exprimant par davantage de canaux, et plus divers, elle vise et atteint en l'auditeur d'autres points de résonance, eux-mêmes plus divers et, par essence, subjectifs. C'est dans ce Bach-là, le plus particulier, mais le plus plein, que j'aspire à entrer, humble néophyte qui n'a pas appris la musique : conduit par le chant. Le Bach des concerts, même avec Kempff et Menuhin, jamais ne me suffirait.

Le Bach qui chante

DE Bach nous n'avons ni opéra ni lied. Tout juste *Bist du bei mir*, pouvions-nous croire à l'époque, qui est dans le Cahier d'Anna Magdalena, mais nous savons maintenant qu'il est d'une autre plume. Pourtant, s'il n'était pas digne de lui, équivalent chanté de *Jésus que ma joie demeure* dans sa simplicité, jamais Schwarzkopf n'en aurait fait l'incipit de son premier récital consacré au lied. Le Bach qui chante, je ne le trouverais que dans ses œuvres expressément religieuses, *Cantates* et *Passions*. Là, sans doute, il est plus complet, mettant en jeu, outre son génie de musicien, ses enthousiasmes de croyant ; plus complexe par là même ; pas mieux abouti (à cela une simple *Invention*, ou *L'Art de la fugue* évidemment, se prête mieux), mais plus accompli ; plus complètement et complexement (et subjectivement) Bach. Mais – point essentiel –, par le fait même, cessant d'être universel. Elles sont en allemand, idiome qu'on entend ou n'entend pas. Elles appartiennent à un culte, ce qui est plus restrictif encore. Elles s'adressent à des croyants et des convaincus : cette musique qui s'intègre à leur culte, eux l'écoutent avec des oreilles qui sont d'abord celles de la foi. J'ai beau être attiré par Bach, immensément, comment pourrais-je en toute immédiateté et réceptivité m'ouvrir à cela même où lui trouve sa

plénitude ? Mon allemand est trop débile ; et ces chorals ne me disent rien, ou plutôt me semblent couper le flux musical des *Passions* de temps de pure prière à laquelle je ne puis m'unir. La *Messe en si* ne m'opposera pas de tels obstacles. Elle est en latin, d'enfance j'en sais les mots par cœur. J'y trouve d'ailleurs (pure subjectivité) toute une couleur d'âme, une qualité de lumière, un abandon, et nulle part cette réserve protestante que le Bach qui chante laisse percevoir partout ailleurs. Ici ce n'est que gloire, la gloire même de Dieu, telle que les cieux la narrent, et que la musique elle-même se fait gloire d'à sa manière dupliquer. Si le Leibniz mathématicien de génie avait composé de la musique, sans doute eût-ce été *L'Art de la fugue*. Mais le Leibniz de l'optimisme, celui du « meilleur des mondes » et de la *Théodicée* (dont tout l'objet est, proclamant le monde beau, de justifier Dieu d'avoir créé le monde, la beauté du monde s'ajoutant à Lui comme une gloire de plus, pas réservée à l'esprit seulement, mais sensible), si lui avait été musicien, c'est la *Messe en si*, sûrement, qu'il eût composée.

Ces *Cantates*, ces *Passions*, de toute façon, où les aurais-je trouvées ? Le dimanche matin, la RTF diffuse *Cantates à saint Thomas*, mais les jeunes gens ne s'installent pas devant le poste le dimanche matin. Pendant mes quatre ans d'École normale, Paris a dû donner la *Saint Jean* une fois, à Chaillot, la *Messe en si* une aussi, à Saint-Eustache. L'indispensable Münchinger a dirigé un trio de *Cantates* avec son Orchestre de chambre de Stuttgart à Pleyel, une fois. Sans le disque, jamais je n'aurais pu entrer en Bach. C'étaient les débuts du microsillon : rare, et hors de prix. L'acquisition d'un seul constituait, au sens propre et fort, un sacrifice. Je peux en tout cas témoigner que, quoique balbutiant encore, avec moi il a bien rempli sa mission : porter la musique partout où il y a des oreilles pour entendre ; et jusqu'à cet espace, le plus précieux, le seul vraiment nécessaire, qui est, en chacun, sa solitude et son attente.

Par bonheur, à La Boîte à musique, au coin du boulevard Raspail, Jacques Lévi Alvarès, éditeur (on lui doit le tout jeune Géza Anda dans

Brahms, Magda László dans les *Laudi della Passione*), permettait aux étudiants désargentés d'écouter sans obligation d'achat les imports que, presque seul à Paris, il recevait d'Angleterre. Une miraculeuse génération de chanteurs se levait du côté de Vienne, et enregistrait. Surtout des airs séparés – Jurinac dans *Cosi* ou Seefried dans la *Création* – et des lieder. De Bach, quasi rien. Aucune *Cantate* ne jouissait d'un prestige tel qu'on ose l'enregistrer pour elle même, et pour une *Passion* complète le marché certes n'était pas prêt (tout juste si Columbia avait osé un *Requiem* de Brahms dès 1947, avec Karajan, Hotter et Schwarzkopf pour l'imposer). N'étaient disponibles que deux *Cantates* pour une voix seule, vendables sur le nom suffisant de l'interprète. BWV 82, *Ich habe genug*, cantique d'adieu au monde par Hans Hotter ; et BWV 51, *Jauchzet Gott*, jubilation à la gloire de la Création, avec Schwarzkopf rivalisant de vocalises, de joie vocale à vrai dire, avec une extraordinaire trompette. Dans BWV 51, je trouvais le Bach plus que virtuose, qui demande à la voix autant, en précision, en prouesse, qu'il en exige des instruments obligés. Dans BWV 82, je trouvais le Bach maître de l'expression, mettant en scène la dernière journée du vieillard Siméon, avec ses couleurs de soir et, surtout, la vérité supérieure qui vient aux mots quand ils sont récrits pour le chant de la bonne manière. Quand, pour son premier BWV 82, on a entendu Hotter, cette descente mystique dans le sommeil, ce ton inimitable de lassitude auguste appartiennent aussi absolument à une voix de basse que les *Michelangelo* de Wolf (« Un sculpteur est forcément basse », disait à peu près Wolf). L'incarnation qui se fait dans le chant va être si expressive, si totale qu'elle n'a pas le droit de se tromper (de nous tromper) quant au timbre de l'interprète, donc à sa couleur d'âme. Bach en a autorisé la parodie (au sens strictement musical du terme) par une voix de femme, même soprano éventuellement, mais rien n'atténuera jamais l'effet de parodie (au sens fâcheux) qu'il y a à mettre de tels mots dans la bouche d'une donzelle qui, audiblement, n'a guère vécu, ne sait rien des mystères du soir de la vie. Même restriction pour BWV 51.

Des raisons techniques, là, en interdisent purement et simplement l'exécution à des voix plus lourdes, moins naturellement jubilantes. Cela pour le *Jauchzet* initial et l'alléluia final, où voix et trompette se provoquent tant l'une l'autre qu'il faut à l'une les capacités de l'autre, et à la rigueur rien de plus. Mais l'air médian, *Höchster*, avec son attaque, sa ligne de rêve, sa sensibilité amoureuse émerveillée, ce n'est pas d'un pépiement qu'on lui rendra justice. Mozart, Schubert que j'écoute à La Boîte à musique me l'apprennent assez. Konstanze, Pamina chantent ainsi, et l'Elisabeth Schumann dont je découvre *Der Hirt auf dem Felsen*. Sans cette nuance de mélancolie, sans la totalité de l'humain dans la vibration du timbre, le Bach vocal même le plus virtuose, que l'on pourrait croire mécanique ou artificiel, ne se chantera pas. Ainsi mon écoute, elle aussi, essaye ses premières comparaisons, trouve ses premiers repères, et critères. On ne se guérira jamais, Dieu merci, d'avoir fait son apprentissage lentement, sans avoir à se disperser entre vingt modèles ; prudemment ; ni surtout de l'avoir fait avec les meilleurs.

De *Cantate* au sens le plus plein, avec diversité de voix solistes, récitatifs à côté des arias, chorals et chœur, j'ai d'abord connu (chance extrême de la première fois, et que la première fois soit bonne) BWV 78, *Jesu der Du meine Seele*. Connaître vraiment, pour moi, d'emblée cela a voulu dire : acquérir. Se ruiner pour. Mais posséder, en sorte de pouvoir y revenir à volonté ; et de le partager avec ceux à qui l'on veut du bien. Nous n'avions pas YouTube pour écouter en passant, égoïstement, et comme à la découverte. Aussi, le peu que nous avons, bientôt nous le savons par cœur. La chance de ce BWV 78 s'appelle Ernst Haefliger, le meilleur ténor en Bach à l'époque. Il en a la flexibilité, indispensable dans les moments virtuoses très exigeants que Bach impose à ses solistes. Mais surtout il a l'engagement, un engagement passionné, fervent, d'âme et de perceptible émotion, de sympathie pour cela même qu'il chante. Les *Cantates* ne nous proposent que des sortes de fables didactiques, morales. Ce que coûte

concrètement le salut, les douleurs de la Passion, y sont en idée plus qu'en image, atténuées par la célébration collective dominicale qui demande de la tenue, et que l'émotion se plie à la tenue. Pourtant dans le *Dein Blut* de Haefliger cette singulière passion vibre, avec indignation à la fois et enthousiasme, de vouloir par sympathie (suprême acte de la compassion) prendre sa part de la Passion du Christ. C'est me préparer à la *Saint Jean*, où j'entendrai Haefliger en évangéliste, emploi dramatique et vocal absolument propre à Bach, qui montre Bach trop vrai, trop lui-même pour l'opéra de tous les autres. Grâce au Ciel, jamais il n'a eu un patron fêru d'opéra. Son lyrisme et son âme, tout son drame, il les a gardés pour ses *Passions*.

OceanofPDF.com

Un seuil : les *Passions*

P OUR les *Passions* je prendrai mon temps. Un de mes amis possédait une *Saint Jean*, production mineure d'une firme mineure d'où ressortaient seulement un extraordinaire chœur du partage des vêtements, et la voix d'un tout jeune Walter Berry, surnaturel de legato attendri dans *Mein teurer Heiland*, où c'est la compassion du disciple bien-aimé qui semble tout naturellement, surnaturellement, devenir baryton-basse. J'en disposais parfois, une semaine, sans pouvoir vivre suffisamment avec elle pour me la redire de l'intérieur. Longtemps elle me restera hermétique, alors que la *Saint Matthieu* va si facilement s'ouvrir. Son début seulement, il est vrai : mais chez Bach, d'une partie qu'on a bien écoutée, ne fût-ce qu'un quart, il est possible, légitime, d'induire ce qui manque. Ou de le déduire, plutôt. Tant c'est cela, Bach, aussitôt : une construction, une séquence qui, prises dans leur ensemble, nous paraissent si nécessaires qu'elles laissent la suite mentalement se déduire, malgré le foisonnement d'idées forcément inattendues accompagnant des événements qui peu à peu se dévoilent. Les Discophiles français offraient une *Saint Matthieu* captée en *live* à Berlin, par livraisons, comme les feuilletons d'autrefois, de cinq ou six paquets de 78 tours emballés dans un cartonnage sommaire : formule pauvre, mais qui

permet aux pauvres de l'acquérir peu à peu. J'ai pu me payer le premier carton seulement, ce qui fait que ma mémorisation de la *Saint Matthieu* s'est longtemps arrêtée au second air de soprano. Les chanteurs allemands sont réputés prudes, et la mode dominante en Bach aurait dû être, selon l'injonction de Stravinsky, d'y mettre le moins d'expression possible, et surtout de sentiment.

Sobriété, mais sensibilité, absolues, dans l'épisode de la Cène, qui est là tout entier, dans l'inimaginable cantabile expressif d'un Fischer-Dieskau d'à peine 25 ans. Mais c'est un vrai soupir, et mieux qu'attendri, amoureux, que l'évocation de la chair et du sang du Christ arrache à cette soprano : *O Kostbarkeit* ! Il faudra du temps avant que l'album Scherchen vienne compléter mon initiation. Mais double bonheur alors. D'abord la toute neuve fidélité sonore du microsillon offre à Scherchen ce que réclame son imagination pionnière dans l'art de créer les plans et les contrastes, à la fois profondeur d'espace et transparence. Et bonheur égoïste : cette *Saint Matthieu*, je l'ai à moi ! C'est toute une étude, d'apprendre par cœur à l'oreille ce que je ne pourrais, comme tant d'autres, transcrire de mes yeux à mes doigts. J'y mets le temps, l'attention aussi, que je ne donnerai pas à Hegel et Spinoza, au programme cette année-là. Ce que Bach m'apprend, quoique sans mots, sans idées exprimables, sans doctrine, Dieu sait, m'est autrement vital. Autrement vrai. Tout un Bach est immédiat. Mais ce Bach-là, avec ses mots allemands et son action dramatique détaillée, veut du temps. Je le lui ai donné. J'y étais préparé par le plus beau cadeau qui m'ait été fait de ma vie, la *Messe en si*, rapportée de Bruxelles à Pâques 1952. De ma marraine j'étais supposé devoir hériter des immeubles, mais la perte du Congo a englouti son reste de fortune : ce plus modeste Bach, que je n'aurais pu me payer, me fera plus d'usage, plus durable, plus apostolique aussi. Je n'aurai de cesse que de le porter là où je sais qu'il y a désir, et des oreilles pour entendre. Le latin, les mots depuis toujours sus par cœur, ouvrent une immédiateté d'assentiment et d'écoute que le luthérianisme des

Cantates et des *Passions*, leur ritualisme aussi, contrarient. J'ai pour ma part aisément franchi l'obstacle : longtemps, tout mon allemand se résumera à celui que j'ai appris dans Schubert et Bach ; et le Christ aux outrages, qu'on me le fasse roman ou gothique, luthérien ou romain, c'est toujours pour moi le Christ aux outrages, et j'y adhère aussi à plein.

Ce Bach le plus complet, mais complexe, me donnera le désir de le connaître mieux, de le posséder (dans la mesure de mon pouvoir) par quelque côté de plus. C'est avec le premier Kyrie de la *Messe* (ce fleuve n'est qu'à cinq voix) que j'ai appris sinon à lire la musique (il faudrait pour cela être capable de l'entendre du seul fait de la lire), du moins à la suivre : à repérer l'interdépendance des voix, leur individualité aussi, dans l'enchevêtrement parfois presque infini du contrepoint. Ainsi, écoutant, je lis aussi, de mon mieux. Toute application de plus de notre attention procure de toute façon un accès de plus. Là Bach est le plus lui-même, parce que c'est à la fois son génie de compositeur et son génie de la communication (deux choses bien différentes) qui œuvrent là ; et la totalité de ce qui fait de lui l'homme qu'il est, sa foi aussi bien que sa puissance créatrice. Pourtant, il faut le répéter : à ce Bach plus pleinement Bach nous n'avons pas forcément accès, ni également, cela dépend de notre degré de consentement à quelque chose qui en lui est pleinement lui, mais pas universel. Seul le Bach pur est universel. Celui-là ne touche pas, mais oblige, universellement, qui et de quelque croyance ou conviction que l'on soit : la seule condition est qu'on lui donne, à plein, son attention. C'est peut-être en pensant à Bach que nos maîtres, philosophes de l'école de Lagneau puis Alain, professaient (et Simone Weil aussi) que l'homme ne vaut peut être que ce que vaut sa puissance d'attention.

Une autre dimension

LES années 1950 ouvrent à Bach une autre dimension, mondiale, publique – sinon populaire. Jusque-là il n’existait que pour des initiés : les plus instruits, ou les plus curieux – ou les plus religieux. Le microsillon change cela. Il sort les grandes œuvres des bibliothèques, les rend accessibles. Et lui aussi bientôt se met à la portée de toutes les bourses. J’ai été le seul dans ma promotion, en 1950, à posséder un électrophone : deux ans plus tard toutes les turns bourdonnent d’un bruit de fond, le plus souvent les *Brandebourgeois* par Münchinger (sinon ce sont les *Quatre Saisons*, autre toute neuve résurrection). Jusqu’au clavecin de Wanda Landowska qui d’un coup devient grand public. L’événement va bientôt se créer avec Glenn Gould et ses *Variations Goldberg* : le Bach le plus pointu, supposé le plus hermétique, attise les curiosités, enflamme des polémiques. Toute une jeune génération d’interprètes se met à Bach, innove en Bach, et dispose du disque pour se faire entendre. Gould vient du Grand Nord, autrement dit de nulle part : son Bach au piano, il l’a inventé tout seul et regagnera bientôt son igloo, y raffiner encore ses décisions d’artiste. Harnoncourt, lui, vient de Vienne même. Soliste des Symphoniker, il a participé avec son violoncelle à des *Passions* telles que les dirigeaient Clemens Krauss,

Furtwängler, Karajan. Avec un chœur plus restreint et plus leste et des instruments anciens, bientôt il osera (la partageant avec Gustav Leonhardt, très strict, très protestant : Harnoncourt est catholique) l'inimaginable : une intégrale des *Cantates* d'église. Il la bouclera en 1988 : vingt-cinq ans plus tôt à peine si le disque en offrait deux douzaines. Cette réévaluation opère une révolution (profanation, protesteront certains). Bach en ressort dégraissé, désalourdi des effectifs, de l'étiquette religieuse aussi, qui le solennisaient, d'autant plus vivant, dramatique, dans son agilité neuve : structure, forme, vérité architecturale n'en ressortent que mieux. Cet allègement rend à Bach son vrai poids, qui n'est pas lourdeur, mais sérieux, gravité, nécessité. Recevant le même traitement pour les mêmes raisons (et le plus souvent de la part des mêmes), Haendel, le grand jumeau et rival de Bach, semblablement désalourdi, s'en trouvera (pour ses opéras au moins ; les oratorios sont d'autre sorte) seulement déplâtré ; agile certes, mais par virtuosité ; exquisément artificiel et mondain. De tous ceux que la vague baroqueuse a découverts, ou prétendu régénérer, le seul Bach a vu sa structure sortir renforcée ; avec ce sens véhément de l'unité qui le fait intense en tout, jamais décoratif, même dans le profane (*weltlich*), qui chez lui n'est jamais mondain. Tant Bach résiste : même à un Harnoncourt qui s'y reprendra à plus d'une fois pour ses *Passions*, dont aucune ne sera définitive ; et même ensuite à un Gardiner. À combien plus forte raison aux autres !

Soit dit en passant : Haendel, avec qui il a tant en commun, nous en apprend beaucoup sur Bach, par contraste. Ils ont même abondance, même efficience, même souveraine organisation. Ils ne sauraient faire médiocre, ni simplement convenu. Et l'un comme l'autre, en musique, exposent l'ordre. Le même ordre. Mais Haendel, qui certes l'accomplit (on ne dira pas : l'exécute), ne fait que le suivre. Non qu'il se conforme, ou copie. Où donc, pour le faire, prendrait-il modèle ? Mais il ne fait que l'accomplir, et s'accomplir en même temps : prodigieux ouvrier de choses bien faites, pour

ne pas dire orfèvre. Mais ce même ordre qui s'entend dans leur musique, Bach, nous le sentons, le *produit*. Démentant son patronyme, ruisseau décidément on ne le dira jamais, mais fleuve en tout cas. Et source tout autant. À la fois l'écoulement et l'origine. De cette puissance créatrice l'abondance (chez l'un comme chez l'autre, inépuisable) n'est qu'un signe, qu'ils ont commun avec bien des compositeurs, eux, simples copistes. Elle procède d'une vertu, qu'ils ont, et que les autres n'ont pas. Vertu, c'est évidemment *vir*, virilité. Mais chez Bach cette vertu virile est en même temps vertu morale. Comme Spinoza nous dit qu'il y a des causes morales de nos erreurs, il faut bien qu'il y en ait aussi à cette exception qui, le génie de Haendel étant acquis, le met, lui Bach, à si inatteignable distance de Haendel. Tout chez celui-ci n'est fait que pour, non pas plaire seulement, mais agréer. Il n'y a pas de honte à être courtisan, quand on l'est à ce niveau. Mais Haendel courtise en permanence : les princes, le succès. Il fait carrière, et quelle ! Tout chez lui porte, avoue, revendique le signe de la mondanité, et en tire son perpétuel bonheur d'expression

Ce qui fait Bach source (origine) et l'oblige à l'être, c'est son impuissance congénitale, quand il le voudrait, à la mondanité. Jamais il ne sera de Cour, ni de mode, ni même de monde. En rien il ne cherche à plaire ; mais satisfaire seulement (et quel sens le *genug* prend chez lui, du coup !) Satisfaire le commanditaire, le seigneur ; d'abord satisfaire au schéma, à la formule. Mais avant tout satisfaire à ce seul vrai ressort qu'on lui sache, seule ambition identifiable chez lui : l'exigence. Une exigence venue du sol, du tuf, du principe même de l'énergie. Le *Soli Deo Gloria*, en tous sens, ne viendra qu'après. Il y a dans sa musique, même la plus expressément faite pour le monde, *weltlich*, comme les *Partitas* et *Suites*, quelque chose qui résiste et se rebelle quand on veut la jouer mondain, y mettre des grâces, pour le plaisir ou le jeu. Quelque chose de strict et intraitable, même si elle sourit, ne permet pas qu'on joue avec. Elle est à elle-même loi, et contraint. À ses moments les plus paradoxaux, Gould ne

fait que jouer Bach, jamais il ne joue *avec*. Les *Suites* de Haendel, on peut jouer avec, les faire joueuses, elles ne feront qu'y gagner des grâces. Mais si on nous joue un Bach entraînant et, pour le rapprocher de notre sensibilité d'aujourd'hui, qu'on le swingue, cette familiarité indispose. Elle est racoleuse. Tant il est vrai qu'un caractère sacré s'y attache : l'indomptable structure, qui dicte son ton. Elle tolère les marges que l'interprétation apporte, elle est assez forte pour cela. Mais pas cette familiarité-là. Rapprocher, ici, c'est défigurer. Tant, par quelque chose d'essentiel, tout, chez Bach, ressortit à l'intouchable.

D'ailleurs le disque ne va pas se cantonner dans son studio. Justifiant son nom anglais, *record*, il accomplit son devoir de mémoire. Il retrouve une *Saint Matthieu* de Leipzig même, de 1934, une de Furtwängler, de 1954. Trace reste dans les archives radio du jubilé 1950, où Karajan apporte la preuve qu'avant qu'il soit question de baroqueux, on peut donner Bach à effectif substantiel, et le faire léger, translucide et vif. Dans sa *Saint Matthieu* et sa *Messe en si*, Kathleen Ferrier a montré à quelle hauteur d'âme on peut, on doit chanter Bach. Non, les fêtes du bicentenaire, 1950, n'ont pas célébré le souvenir d'une mort, elles n'ont pas seulement produit des exécutions d'œuvres, au sommet certes, mais pour une fois uniques. Elles effectuent un retour. Elles induisent quelque chose de neuf, qui durera : un goût pour Bach, une popularité Bach. Chez plus d'un, une passion Bach.

Bach aujourd'hui

Où en sommes-nous, en 2017 ? Bach a cessé d'être cette immense nuée loin au-dessus de tout ce qui en Europe peut être dit musique, d'où nous viennent des étonnements, par éclairs. Bach est devenu une pratique (une religion) pour pas mal ; pour tous, en tout cas, une familiarité. De lui la moindre note aujourd'hui est accessible, disponible ; et des livres se sont multipliés, dont celui de Gardiner hier même, riche de l'expérience concrète du pèlerin qui en 2000, nouvelle année jubilaire, a conduit ses *Cantates* jusqu'au bout du monde. Il dit très bien tout ce qu'il y a à savoir de lui. Pourquoi un livre encore ? Et de moi, qui suis si éloigné d'un tel savoir ?

Une raison, très générale, est que l'expérience d'un seul restera toujours l'expérience de lui seul ; riche de la mémoire et de la culture qui lui sont propres : caisse de résonance pour des rapports, pour des échos, qui autrement ou venus d'ailleurs ne se seraient peut-être pas trouvés. Leibniz, le meilleur des mondes que je découvre dans l'illumination de l'esprit en même temps que Bach se révèle à moi, m'éblouissant l'esprit et en même temps la sensibilité (et l'esprit par le moyen de la sensibilité) : cette coïncidence n'a sans doute pas été unique, mais singulière en tout cas. Des éclairages en résultent, des points de vue, eux-mêmes singuliers. Une autre

raison est mon approche intimidée, encore ralentie par mon manque de formation musicale. Tous ceux qui osent écrire de Bach, sont savants en musique : je ne le suis pas. J'y vais avec ce que j'ai – avec cela même qu'ont aussi tous les autres : tous ceux qui ont faim de Bach, mais n'y ont pas accès en savants. De cela aussi peut résulter une approche singulière. Notre jeunesse n'avait que peu de Bach à découvrir en tout un semestre, autre cause de sage lenteur : alors qu'aujourd'hui tout est ouvert à tous instantanément, au risque de s'y jeter et, sinon se perdre (en Bach ce n'est pas possible), s'y noyer.

Puis-je ajouter que d'autres à leur tour, chaque année, ont 20 ans ? Ils cherchent Bach, mais aussi ils cherchent une main tendue, un appui. Que n'aurais-je pas donné pour qu'un aîné m'indique quelques repères, des simplifications au besoin, que son propre chemin lui a enseignés ! Oserai-je offrir à mes cadets une idée de Bach telle qu'en 2017, dans notre culture, chacun peut se la former, sans être musicien ni chercheur ni obligatoirement lecteur de Leibniz ? Une idée de Bach, dis-je : et pas une théorie. Une qui soit un résumé : de ce qu'il a été, de ce que nous avons besoin de savoir de son existence terrestre ; mais plus encore, un portrait : pas une physionomie, mais un caractère, et pas n'importe lequel – le caractère d'un créateur. Oserai-je essayer ? En tout cas, nous aurions aimé trouver cela un peu fait déjà, du bien lisible, et s'adressant aux jeunes de 20 ans, tout à fait ignorants et même un peu perdus, que nous étions en 1950.

Une chose, je peux la leur dire d'emblée, à mes cadets, qui résume deux tiers de siècle d'écoute assidue et fervente. Le Bach le plus complet, celui que je connais comme sonnant et résonnant le plus plein, c'est aussi le plus escarpé et, en un sens, le plus particulier ; le Bach des *Passions*. La langue, le rituel, la foi empêchent qu'il soit universel. Comprendons-le, et acceptons le fait. Il suffit de bien écouter pour entrer à plein dans une *Invention*, ou même les *Goldberg*, sans savoir toucher un clavier. Mais nul n'a accès à une *Passion* à moins d'en comprendre et d'en assumer les mots. Tant pis

pour l'universalité. Bien pauvre valeur, l'universel ! Théorique, et terriblement vide (kantienne), comparée à la plénitude d'expression, à la joie d'être tout entier à son œuvre qui éclatent dans les *Passions* et nous submergent, nous entraînent, nous exaltent ! Quant à convertir... J'ai pu passionnément adhérer à tout ce que chante une *Passion* de Bach sans que rien me pousse à me sentir protestant. En réciproque : jamais la radieuse plénitude expressive de la *Messe en si*, absolument latine et romaine, ne m'a fait imaginer Bach luthérien se reniant, faisant allégeance à Rome : même dans les très insistantes vocalises de l'*Et in Spiritum sanctum* qui font littéralement éclater les syllabes du mot *catholicam*.

Ceci encore, également tiré de l'écoute des *Passions*. Ni le vieillard Siméon dans la *Cantate* BWV 82 ni l'alto de l'*Actus Tragicus*, jamais rien qui soit chant dans Bach n'atteint à la prodigieuse présence, à la puissance d'incarnation qui éclatent dans pratiquement tout moment, compassionnel ou simplement et objectivement narratif, de l'évangéliste dans ses *Passions*, à qui pourtant jamais Bach ne prétendrait s'identifier. Alors, remarquons-le une fois pour toutes, pour en finir avec l'inutile question de l'universalité ou du pur, bien rhétorique au fond. Quand Schnabel attaque le larghetto du 24^e *Concerto*, ce n'est pas lui qu'on entend, c'est Mozart même, Mozart sans mots, Mozart pur (et Bach de même, Bach et lui seul, plein et pur, dans la Chaconne, même si c'est Busch qui joue). En revanche, si dépouillée et nue que soit la scène et si quelconque son costume, quand la comtesse commence son monologue au lever du rideau, au II des *Noces*, elle ne peut faire qu'elle n'ajoute à Mozart ; que ce ne soit plus seulement Mozart que nous entendons, mais elle. Quelques personnages d'opéra ont ce privilège, très peu : la maréchale aussi ajoute à Strauss. De la même façon, l'évangéliste ajoute à Bach. Ce Bach-là est plus plein, et plus pleinement Bach. Mais il n'est ni universel ni pur. On fera avec.

La rumeur Bach

BACH est né en 1685 comme Haendel et tout près de Haendel. Mais Bach ne fera pas carrière et certes restera Allemand. L'immobilité est son chemin vers l'universel. Si quelqu'un au monde a insisté pour rester ce qu'il était et su *devenir* pourtant, devenir total, c'est lui. À peine s'il s'écartera de sa Thuringe natale où dort dans la terre toute une lignée d'ancêtres musiciens le précédant. L'œuvre la plus substantielle et cohérente qui soit s'est élaborée et tissée, au jour le jour absolument, dans les contraintes horaires d'un prolétaire riche seulement d'enfants, qui vit de son travail, dans les limites d'un tout petit champ clos géographique, Armstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen, Leipzig enfin vingt-sept ans. Bach est laborieux, et il est regardant. Qu'on ne se le figure pas les yeux au ciel, l'Éternel lui dictant sa cantate. Ce qu'on lui doit en bois de chauffage, riz, poisson est écrit noir sur blanc sur son contrat. Il sait démonter un orgue et le remonter, talent qui (autant que son habileté à en jouer) le consacre expert et lui permet à 22 ans de fonder une famille. La seule amertume qu'on lui connaisse, c'est qu'il n'a pu être étudiant et ne sera jamais docteur. Son traitement à Cöthen était celui d'un maréchal de Cour. Il acceptera moins à Leipzig, mais à Leipzig ses fils pourront étudier. Il restera aisé ; et riche d'assez de claviers en

propre chez lui pour que tous ses fils l'y joignent en un quodlibet. Mais l'unique gratification de sa carrière, c'est le gobelet de pièces d'or du comte Keyserling pour ses *Variations Goldberg* et, à 51 ans seulement, il obtient l'emploi de Cour qui le délivre enfin des servitudes (surveillances, cours de latin) de *director musices*, qui s'ajoutent à ses tâches de cantor.

Alors naîtront les monuments qui achèvent son œuvre et la couronnent, les *Variations Goldberg*, prouesse d'écriture instrumentale ; *L'Offrande musicale*, prouesse de conception formelle ; le fabuleux patchwork qu'est la *Messe en si* ; *L'Art de la fugue* enfin. Ce n'est pas un hasard si celui-ci n'est écrit pour *aucun* instrument. Pas un hasard non plus si, myope depuis toujours, Bach devient aveugle. À quoi bon des yeux et des oreilles ? Tout se passe au centre. L'univers est fait avec sept notes, il suffit de bien les combiner pour produire des effets infinis. *Dum Deus calculat, fit mundus*, écrivait Leibniz. Bach compute (compose), et la musique advient. Une *Invention* à deux voix, dont sont capables des doigts d'enfant, contient le meilleur des mondes. Joue, et tu sauras. Bach est ce paternel pédagogue, pour les enfants sages et les adultes sourds.

Une enfance ; une postérité

BACH n'est pas un individu, mais une continuité. Il sait d'où il vient, ce qu'il a reçu. À son tour il transmettra ; et certes mettra un point d'honneur à donner plus qu'il ne lui a été donné. Sa chronologie propre est insignifiante. Sa vie aussi, au fond, simple maillon. Pas d'événements, à peine quelques voyages et rencontres. En ce siècle-là et pour un homme de ce format, autant dire rien. Des naissances et des morts en revanche, beaucoup, et qui ne font qu'une continuité, une continuation plutôt : celle d'un nom, qui l'efface, si grand et unique qu'il soit, lui, Johann Sebastian, dans une lignée de serviteurs, tous musiciens. Au fait, ce nom propre est un nom commun. *Bach*, c'est le ruisseau, seul patronyme de grand personnage créateur allemand qui s'emprunte à Dame Nature (Busch, le buisson, sera surtout instrumentiste). Une vraie justice étymologique l'aurait fait s'appeler Baum, comme l'arbre, tant du sol, sa demeure, il s'élève sans cesser d'y plonger ses profondes et nourricières racines, quand au sol le ruisseau, lui, n'a que son lit, et tout de lui, tout le temps, coule...

Quelle lignée ! Le premier Bach attesté, Vitus (ou Veit, ou Guy), repéré dès 1561, jouait du cistre. Vingt-sept de ses trente-trois descendants recensés sont des musiciens quand Johann Sebastian naît en 1685, le

21 mars, avec le printemps (ou 31, selon un calendrier grégorien non encore généralement adopté), huitième enfant de Johann Ambrosius, musicien à l'hôtel de ville d'Eisenach. À son dernier-né celui-ci ambitionnait de pouvoir payer des études. Sa mort en 1695, un an après sa femme et son frère jumeau, laisse notre Bach orphelin à 8 ans. Il lui faut abandonner l'école et le latin, aller vivre chez son frère aîné Johann Christoph, organiste à Ohrdruf. Il contribuera aux revenus du ménage grâce à sa jolie voix, choriste à 45 florins (plus le riz et le bois). Son frère va faire de lui un petit as du clavier. Les cahiers qu'il lui interdit parce que trop difficiles, l'enfant les chipe et les recopie de nuit, à la lueur de la lune pour que la chandelle ne le trahisse pas. En 1700, le voici boursier à la Michaelisschule de Lüneburg, dévorant à la bibliothèque le grec, la théologie, le français. D'un élève de Lully il acquiert une teinture de Versailles, il recopie Couperin, enthousiasmé (au point de lui écrire : sans réponse qu'on sache. Quant à ses lettres, les demoiselles Couperin les auraient utilisées pour couvrir leurs gelées de coings). Il fait à pied le voyage de Hambourg pour entendre Böhm, qui innove à l'orgue des coloris, des ornements. En 1703, il s'engage chez Johann Ernst, frère du duc de Weimar, comme violoniste laquais et organiste suppléant. Armstadt a un orgue tout neuf, il va l'essayer et éblouir : le voilà titulaire à 50 florins, plus 34 pour le logement et la nourriture. Jamais aucun Bach n'en a eu autant. Il va à Lübeck où Buxtehude révolutionne l'orgue avec ses modulations hardies. Buxtehude le voudrait pour successeur, mais il faut pour cela épouser la mamzelle (la légende veut que Haendel déjà pressenti se soit dérobé), et lui ne pense qu'à sa cousine, Maria Barbara. D'ailleurs, les bourgeois d'Armstadt ne veulent pas entendre parler de modulations. Enfin, en 1707, le poste de Mühlhausen lui est offert. Il va pouvoir se marier ; et aussitôt pose la première pierre du monument de ses *Cantates*, avec BWV 71. La cour ducale de Weimar l'appelle en 1708, sa première fille, Catharina Dorothea, y naît en

décembre. Voici Bach qui se continue, père de famille, prêt, arrivé. Les enfances sont finies.

Ses enfants seront vingt. Plus d'un n'aura même pas été déclaré à l'état civil : baptisé seulement, puis porté en terre (dont des jumeaux). Ils sont sept déjà à la mort de Maria Barbara en 1720. Comment ce père de famille nombreuse, laborieux de surcroît, resterait-il seul ? Il épouse Anna Magdalena en 1721, et treize enfants encore suivront, jusqu'à 1742. Il faut bien un prodigue dans une telle famille. Papa payera ses frasques, cela lui arrachera des accents outragés, bibliques, lui qui sans autre état d'âme acceptait la mort des enfants comme chose naturelle. Dès 1735, il entreprend de mettre noir sur blanc la généalogie familiale. Il a tout fait pour que ses fils aient ce qu'il n'a pas eu. Deux d'entre eux l'éclipseront, un assez long temps le nom n'existera plus que par eux. Il a formé Wilhelm Friedemann (dit le Bach de Halle, 1710/1784), son préféré, avec les *Inventions* qu'il a écrites pour lui, lui a payé les études, mathématiques, philosophie, droit, qui à lui-même ont tant manqué. S'étant fait un prénom comme violoniste, organiste et compositeur de Sinfonias, ce Wilhlem Friedemann Bach, son père disparu, sombrera. Mais pas Carl Philipp Emanuel (1714/1788), le Bach dit de Berlin ou de Hambourg. Musicien de chambre de Frédéric II, c'est lui qui organise la visite de son père à Potsdam d'où va sortir *L'Offrande musicale*. Virtuose du clavier, tenant de la toute neuve sensibilité musicale expressive dite *Empfindsamkeit*, il publiera un *Traité de jeu du clavier* qui maintiendra célèbre le nom de Bach une fois Johann Sebastian oublié (le contraire est arrivé aux Mozart, nom européen dès 1756 grâce au *Traité de violon* du père, que le génie créateur du fils éclipsera). Et moins encore sombrera Johann Christian (1735/1782), le Bach de Milan ou de Londres. Élève du père Martini à Bologne, converti à l'opéra italien, il en inoculera le goût à Mozart enfant en visite à Londres où son *Orione* connaîtra un succès sans précédent. Paris applaudira son *Amadis de Gaule*.

Mais la plus vraie postérité de Bach est plus loin. Mozart l'a lu et copié dans la bibliothèque du baron van Swieten, puis transcrit. Beethoven possédait deux des quarante exemplaires qui se sont vendus de *L'Art de la fugue*. Schumann et Chopin ont pratiqué le *Clavier bien tempéré* comme leur pain quotidien. Chopin s'en est inspiré dans ses *Études* et ses *Préludes*, titres qui semblent copiés de l'*Übung*. Le premier cadeau de la princesse Friederike à Brahms est le volume I de la toute récente *Bach Ausgabe*. Il complétera. Brahms sait son Bach par cœur : à la mort de sa mère il s'enfermera pour se jouer les *Variations Goldberg*. Bach n'est pas un musicien qu'on imite, c'est un modèle qu'on assimile, et qui engage chacun à aller à sa plus juste et droite et pleine expression. Cette façon de créer survit au créateur. Dutilleux avait toujours le septième cahier des *Chorals pour orgue* sur son piano et s'en jouait pour se préparer à son propre travail de composition. Pablo Casals et Bruno Walter commençaient leur journée avec une demi-heure de Bach au piano : à la fois gymnastique et prière du matin.

Weimar, Cöthen, Leipzig

TROIS villes contiennent Bach, dans un mouchoir de poche géographique ; et trois emplois, certes bien différents. Weimar est loin d'être déjà l'Athènes du Nord, la ville que Goethe élira, puis Liszt. Son duc Wilhelm Ernst est un dévot luthérien très strict. Chez lui il y a culte tous les matins, la Cour au complet y assiste, et il interroge les valets sur le prêche, pour s'assurer qu'ils n'y ont pas dormi. Le couvre-feu n'est pas moins strict : 8 heures en hiver, 9 heures en été. Pour un jeune marié de 23 ans, c'est la stabilité rêvée, et une première fécondité : sept enfants en sept ans (Telemann est parrain du second fils), et le corpus des *Cantates* démarré à raison d'une par mois. Il copie le livre d'orgue de Grigny, commence son propre *Orgelbüchlein*.

Dans une vraie destinée, tout vient à point. Fin 1717, Bach se retrouve à Cöthen, *Konzertmeister* d'un prince calviniste qui pour le culte se contente de psaumes, mais fait parade de sa collection d'instruments parfaitement profanes. Bach va y acquérir une maîtrise instrumentale sans précédent, régaler son prince (et se régaler) d'associations de timbres proprement inouïes, et travailler sans relâche à son *Übung*, travail appliqué où le clavier, le violon, le violoncelle vont se faire délimiter leur plus plein emploi possible. Le sommet en viendra en 1723 avec le premier livre du *Clavier*

bien tempéré. Mais 1723 est une date pivot. Maria Barbara est morte, Anna Magdalena a mis au monde son premier enfant. Bach peut quitter Cöthen où son prince a pris femme – femme totalement sourde aux Muses. Ses classes sont faites. Sa maîtrise, c'est Leipzig.

Non que Leipzig lui ait fait fête. « Nous nous contenterons d'un médiocre », lançait un certain Graupner, *Kapellmeister* du prince de Hesse. Bach en effet n'est rien ; il a renoncé à l'éclat d'une carrière d'organiste, il n'a pas d'œuvre publiée. Les bourgeois de Leipzig ne cesseront de mépriser en lui l'autodidacte, le sans-grade. Et si les servitudes sont plus grandes à Leipzig, le traitement y est moindre, celui d'un tâcheron. Mais Leipzig a son université : ses fils, eux, pourront étudier. Comme cantor, il lui appartient de fournir la cantate du dimanche, de la répéter, la diriger. Mais il est aussi directeur des études, loge à la Thomasschule, sa table de travail isolée par une simple cloison du dortoir où les élèves chahutent. Il veille à la tambouille, enseigne le latin, perd des heures entières à des tâches de surveillant. On lui refuse pour son chœur les étudiants de l'université, excellents, c'est avec les élèves qu'il doit le constituer. Leur niveau ? « Dix-sept sujets capables, vingt pas encore, vingt-sept cas désespérés, dit son rapport. Tout cela cesserait si Votre Altesse royale daignait me faire la faveur de m'octroyer un titre qui m'attache à la chapelle de la Cour. » Bach plaide, et pas pour sa gloire. Pour la qualité du travail. Le ton obséquieux est réglementaire : celui d'un domestique, d'un fournisseur (il est les deux). La supplique s'adresse à Auguste III, électeur de Saxe, déjà dedicataire de cantates profanes. Pour sa visite à Leipzig en 1733, Bach écrira un Kyrie et un gloria latins, mais, très peu courtisan, ne lui complétera pas cette demi-messe en hommage d'avènement. À peine s'éloignera-t-il de Leipzig désormais. Son vrai travail, la cinquantaine venue, se fait dedans. La visite en 1747 à Potsdam, d'où sortira *L'Offrande musicale*, est une exception.

Il vient à Bach, sur le tard, ce qu'Albert Schweitzer appellera « la monotonie des grands penseurs ». Même sa cécité n'est pas un accident :

elle le rentre encore, le concentre sur l'intérieur. « Reposez-vous, mes yeux fatigués... » Sa cantate BWV 82, *Ich habe genug*, dépeignait d'avance l'adieu au monde du vieillard Siméon. Adieu ? Mais quand donc Bach a-t-il appartenu au monde ? Eu à attendre d'avoir vu son Sauveur ? Il le portait en lui, de toujours. Et l'ordre du monde, qui est notre salut, sa musique nous l'avait assez manifesté.

OceanofPDF.com

Le « cinquième évangéliste »

BACH n'est pas musicien seulement. Il est esprit. Tout un Occident se résume en lui, désormais adulte. Le Moyen Âge régresse, ses peurs, ses fantômes, ses magies aussi. Par toutes ses racines Bach en procède. Il lui appartient encore, avec la forêt de Thuringe ombrant son enfance comme celle de tant d'autres Bach avant lui. Par son caractère, sa formation, sa piété, ses mœurs, il est tout entier de l'Ancien Testament. Mais son œuvre est du Nouveau, ou plutôt à elle seule Nouveau Testament. Ainsi le Nouveau accomplit l'Ancien : tout avenir qui mérite d'être a des racines d'éternité. L'alternative du passé (ou périmé) et du neuf (ou moderne), Bach ne veut pas la connaître. Tout son acte est de rassembler, continuer. Il n'exclut pas, mais, essentiellement, il comprend.

Par là même il contient, porte en lui (et nous apporte) plus et mieux que le monde meilleur, forcément futur, qu'appellent la foi et l'espérance chrétiennes. Bach n'a sans doute pas lu Leibniz, mais tout aussi expressément que Leibniz, il nous annonce le meilleur des mondes. Pourtant au simple optimisme des Lumières on ne le réduira jamais. En plus de la lumière, il veut le salut ; et que les deux ne fassent qu'un ; et qu'ils soient *hic et nunc*. Bach est cette mission, là est sa Bonne Nouvelle.

Ouvrir : voilà ce que fait son œuvre, et dans les deux sens du terme. D'abord elle ouvre tout un très neuf cosmos des sons, qui certes est monde meilleur ; ensuite nous aussi elle nous ouvre, nous *opère*. Par charme propre, certes, il ne se l'interdit pas ; mais par une évidence surtout, fait nouveau en musique, qu'aussitôt nous ressentons comme nécessité. Son œuvre est apodictique, elle fait preuve. Nos oreilles aveugles se dessillent ; en même temps que le son, *simul*, nous est donné le sens et nous voici pleins (Pascal disait : capables) de Dieu. L'artisanat de Bach, un artisanat à vie, est en même temps pédagogie. Il ne convertit pas par son prêche, mais par l'exemple. « Faites comme moi et chantez : le ciel est au bout ». Il n'y aura eu besoin que de cela : être alerté, appelé à faire attention ; puis s'appliquer.

Et voilà la musique devenue cette Bonne Nouvelle. Bach a bien mérité son surnom de « cinquième évangéliste ». Mais tout autant, et seul chez les musiciens, il appelle (et supporte) la référence aux deux souverains philosophes du calcul, Pascal et Leibniz. Mais pas plus que Pascal et Leibniz ne sont des penseurs religieux, Bach n'est un musicien religieux. Que les trompettes de la *Messe en si*, que deux cents cantates d'église conservées ne nous trompent pas. En rien il n'est théologien. Son affaire n'est pas de nous démontrer Dieu, ni même de nous y faire penser, mais de nous le communiquer incarné, sous ses espèces sonores, ce monde des sons qui est univers. Le prodige, aussi total et simple que la symbolisation chez Leibniz, est qu'en même temps, *simul*, ce monde de sons soit aussi celui qu'annonce le Verbe qui est Christ. Logos se traduit à la fois par « ordre » et « verbe ». Ces deux grandeurs n'en font qu'une : et celle-ci est si grande qu'elle reste telle sous les espèces du petit. Car l'ordre se manifeste et opère dans la moindre des *Inventions* que Bach écrivait pour son fils de 8 ans. Car dans un esprit incarné tout se tient. Tout est solidaire. Quand les doigts apprennent à aller correctement, l'esprit apprend à suivre, et le ciel est au bout. Bach n'est un baroque qu'en ceci que sa fantaisie est en même temps

rigueur, et son économie foisonnement. D'abord le prélude, puis la fugue. En improvisant on apprend à construire. Dansez, Dieu fera le reste. La musique est cette pédagogie.

OceanofPDF.com

De la grandeur chez Bach

DIRE Bach, c'est penser grandeur. C'est l'alpha. Ce pourrait être l'oméga aussi, comme si tout Bach tenait là, que chez lui la grandeur ne fût pas attribut mais substance ; non pas une qualité, mais la définition même ; non pas une quantité, mais une valeur. Une dimension, qui est aussi une vertu. *La* grandeur, et pas *une* grandeur. Chez Bach, elle est un caractère moral, qui frappe aussitôt, mais sans impression ressentie préalable. Car on ne trouve chez lui ni œuvre ni projet délibérément gigantesque, comme plus tard *en musique* il n'en manquera pas. Rien chez lui ne vise à l'immense, ni d'ailleurs n'y atteint. Une proportion, un ajustement qui lui est seconde nature empêchent. Pourtant, c'est tout naturellement qu'il s'y meut, qu'il y respire et dans le plus minime de ses travaux, sans qu'on ait besoin de chercher, un infini se perçoit. Imperceptiblement, nous le sentons, il y manque ce qui va avec, qu'elle suppose et appelle : tout le reste de Bach qui, sans davantage être gigantesque, pourtant est infini.

Cette évidence de grandeur est signe que sans que Bach veuille le suggérer, tout chez lui renvoie à tout le reste, l'implique, le complète et en un sens l'explique et l'achève : le suppose. Que rien n'y est isolé, rien ne pousse à part ; mais renvoie, reflète – oui, suppose, c'est cela. C'est tout un

pays qui est là, et d'un seul tenant. Ce n'est en rien une grandeur mesurable qui se propose ici ; mais le sentiment d'un tout, où tout se répond, procède d'un même principe, en sorte qu'en même temps qu'immense cela soit économe. Tout cela, qui est grand, coûte peu ; est fait avec peu ; est, non point par manque, mais par système et volonté et élégance, économe. Bach ne peut faire qu'il ne soit totalité.

Aussi est-il impossible de se choisir son Bach, de s'y limiter à ceci ou cela ; de s'en tenir à une œuvre, même immense, *Clavier bien tempéré* ou *Saint Matthieu*, en se disant que c'est bien assez de Bach, et qu'ainsi on en viendra à bout. Dans aucun des deux on n'entrera à plein sans éprouver le désir d'en compléter ou expliciter le paysage par ce qui de l'autre s'y retrouve et se dit autrement. Isolables comme ils sont, on peut choisir un seul prélude, et sa fugue, au hasard, et les reprendre mille fois, et eux seulement. La totalité de l'ouvrage, son caractère systématique et unificateur s'implique dans chacune de ses parties. Tout Bach en transparence ou arrière-plan s'y lit aussi, lui apportant une tout autre richesse (ou suffisance).

Pour le seul Bach, l'adjectif *grand* à la fois s'impose et semble suffire. Mais ce qualificatif n'a d'implications que morales : non point par observance d'un code, d'un rituel ni même d'un devoir, malgré l'ostensible conformité que Bach maintient en tout, comme si *là* était sa première vertu. Mais par hauteur. Hauteur ne désigne pas une masse monumentale qui défait le regard ; mais l'élévation du regard qui lui a pensé, conçu et voulu sa dimension. Cette hauteur de vue, tout dans la vie de Bach dément qu'elle ait pu être une insolence ou une prétention, ni même un quelconque sens qu'il ait pu avoir de sa supériorité propre. Il ne regardait personne de haut, mais il voyait haut. Il était humble, et par essence un artiste ne peut être qu'humble, quand il estime son travail, son devoir de travailler, plus haut qu'il ne s'estime lui-même ; quand il s'efface devant son travail, qui seul l'accomplit. En vérité, l'idée ne lui viendrait pas de voir dans son travail, ou

au bout de son travail, une œuvre qu'il puisse dire être à lui, ou *de lui*. Ces hommes d'Ancien Testament en avaient assez fait quand ils avaient pensé travail ; labeur, au quotidien et sans répit ; et bonheur d'en avoir un qui mène plus haut qu'on n'est soi-même. Il n'y a guère que cette transcendance qu'on repérera chez Bach travailleur, si éloigné de l'image romantique, frileusement individuelle, qu'ensuite on s'est faite de l'artiste créateur.

Un laborieux. Un Sisyphe, sans cesse surplombé par l'obligation, qui est plus grande que lui ; mais ne se laissant jamais déborder. Il y faut des pieds formidablement au sol ; et de bonnes chaussures en plus, pour aller au bout de cette endurance-là : accomplir cette figure précisément de la transcendance. Tout autour de Bach on ne cesse de percevoir le surnaturel. Il y baigne, il a la tête dedans, de naissance, avec sa forêt et ses racines allemandes toutes vivantes en lui et la quantité de mystères, la qualité de mystère surtout, qui vont avec. Le surnaturel, il l'a en lui, inné et par éducation : immanence pure, qu'illustre assez la gigantesque immobilité qu'à peu près seul parmi les artistes créateurs (Bruckner sera une exception du même ordre) Bach a portée à pareil degré. On ne quittera pas ce sol-là, qui est ciel à la fois. Surnaturel : sainte, très sainte immanence.

Dans cette immanence une rupture pourtant et une seule, mais constante, que nous cache le caractère quotidien permanent de l'effort produit : l'arrachement à toute valeur d'égoïsme, d'ambition personnelle, où presque tout autre Sisyphe créateur puise le principal de son énergie. D'où l'ahan ; et ces quelques pouces de stature en plus que lui se donne pour avoir le regard porté non plus à ce que tous les autres regardent et visent, mais juste un peu plus haut, où commence le désintéressement, qui est aussi la vue libre. *Welt, ich bleibe nicht mehr hier ; hab'ich doch kein Teil an dir*. On n'entend pas assez combien Bach lui-même parle par la voix du vieillard Siméon dans BWV 82, *Ich habe genug*. Un adieu au monde ? Lui ? Ah ! non, il y restera autant qu'il faudra, attaché à son service, à sa

glèbe ; mais détaché de tout ce qui au monde se cultive et se désire et se pourchasse comme étant valeur. Qu'ai-je de commun avec toi, monde ? Par où me tiendrais-tu ? Le détachement est d'abord arrachement. Ici la vue est libre. Et le regard aussi. Il y a du Faust, nécessairement, dans tout esprit qui se sent le regard non attaché, non encombré : mais ajusté ailleurs. Pas besoin de mourir au monde pour cela : il suffit de n'y avoir jamais consenti. Chez Bach, où l'on se dirait si facilement que tout est dans tout, que l'autre revient au même, cette façon de surmonter sans prétendre dominer et cette *humilité héroïque* sont le plus vrai signe que la transcendance est à l'œuvre, sous les espèces de la suffisante immanence, qui est la plus vraie gloire de Dieu, et cela sans qu'on s'en fasse à soi-même gloire ou grandeur, jamais.

OceanofPDF.com

De l'immobilité comme acte

BACH a été extraordinairement immobile, fanatiquement pourrait-on dire, et par passion, par acte d'âme. Se déplacer était difficile, certes, mais cela n'a jamais empêché la *Wanderlust*. Qui voulait voyager se trouvait des raisons, et des moyens aussi, de le faire pour son apprentissage, son édification, ou le salut de son âme. Serenus Zeitblom, l'excellent double de Thomas Mann dans *Doktor Faustus*, nous rappelle assez comment depuis toujours, et bien avant Goethe, le bon Allemand, justement pour être pleinement bon Allemand, se doit de faire son voyage d'Italie. Pourtant la bougeotte, cette pulsion de changer de place (espérant peut-être qu'ainsi c'est de peau qu'on changera aussi), n'a pas besoin qu'on aille bien loin. Casser le sentiment d'être attaché, la stabilité fatale, lui suffit. C'est là, à l'œuvre, l'esprit du divertissement, le principe même de la diversion, de la distraction (soustraction de soi : *se soustraire*). L'inquiétude de changer de place (le raccourci est de Molière) est passion fondamentale : et Pascal l'a montrée à la racine de bien des maux humains.

Parler d'enracinement serait anachronique. Ni le mot ni la valeur qu'il désigne n'a en rien, au temps de Bach, la portée que Simone Weil lui donnera. Vivre là où l'on a ses racines est alors, sauf exception ou

catastrophe, le lot commun. On vit et on meurt à un jet de pierre d'où l'on naît et d'où sont nés les parents et les aïeux. Outre son indifférence au voyage (au changement), Bach avait une raison suffisante de s'en tenir à son canton de Thuringe. Toute une Allemagne selon la nature et selon la piété s'y résume : mieux, ici s'est plantée, qui aboutit à lui, une lignée. Comme il y a des lignées de tisserands, ou de maçons, ici s'est plantée toute une lignée de musiciens. Johann Sebastian fut un enfant orphelin, et douloureusement tôt, mais il procédait de la famille et ne s'en évaderait pas : la continuerait au contraire, l'accomplirait, plantant à son tour et y ajoutant plus d'un rameau également musicien.

Il n'eut jamais à beaucoup s'éloigner du foyer natal, recueilli par un frère largement son aîné chez qui il fut un peu comme un apprenti : 20 kilomètres et la fin de l'enfance, si tôt, étaient un arrachement, un déracinement suffisants. Ni pour occuper l'orgue, dans tous les lieux où il eut à gagner sa vie comme organiste ; ni davantage aux Cours princières ou ducalès qui l'employèrent dans ses fonctions musicales diverses ; ni finalement en tant que cantor à Leipzig, où une longue et féconde immobilisation dans le sublime labeur des cantates marque pour lui comme une seconde naissance, plus vraie et définitive, quand viennent l'emploi juste, l'ajustement au service voulus par le destin. Pour Johann Sebastian Bach jamais il n'y eut éloignement. Pas une fois il ne put se sentir à l'étranger, pas même à Carlsbad, étape estivale mondaine, dans les bagages de son prince. Mais installé, à l'abri dans une lignée, fixé dans son coin de province.

La stabilité n'est pas une vertu. C'est un état. Vertu en revanche est la mise en jeu de forces puisées ailleurs, pour contrarier la pulsion innée qui pousse toute chose à se déstabiliser, se défaire, *pencher* plutôt que tendre. La vertu que, sans la nommer, Bach a cultivée dans l'environnement et l'insertion qui furent et resteront les siens, c'est le consentement (mais en existe-t-il de plus absolue ?), ce que Nietzsche saluera du nom d'*amor fati*

ou mieux, degré suprême dans son apparent effacement, l'*acquiescement*. Bach est né à la bonne heure et à la bonne place, il s'y trouve bien, pareil à son père et son grand-père Bach, et ne prétendra jamais en savoir du monde plus qu'eux n'ont eu à en savoir. Il ne tient qu'à lui de s'exporter. Son efficence à l'orgue, sa virtuosité, le feraient fêter partout où il y a des orgues pour qu'on en joue. Son exact contemporain, né à quelques semaines et quelques lieues de lui, Georg Friedrich Haendel, a eu tôt fait de secouer de ses souliers la terre natale, pour s'acquérir fortune et renom partout où la musique est passeport suffisant, l'Italie d'abord, où il apprit assez de manières musicales neuves pour s'en faire le commis voyageur à titre personnel ; introduire en Angleterre la musique italienne ; y devenir le prototype du musicien fondateur authentiquement et purement anglais.

Il n'y a en Bach ni cette désinvolture vis-à-vis de ses attaches premières, auxquelles typiquement il ajoute pour sa part la charge d'une famille à lui, ni cette *Wanderlust*, ou simple curiosité s'il faut lui donner ce nom, qui est celui même de la passion qui poussait nos premiers parents, qui avaient à leur disposition tous les fruits du jardin, à choisir précisément celui qui leur était expressément désigné comme interdit. Passion de sauter la barrière, passion du dehors et de l'ailleurs, du partir, du quitter ; et faisant peu de cas de ce qu'on laisse derrière soi. De ce sol-là Bach n'aurait jamais fait, ne fera jamais peu de cas. Sans sortir de l'espace du jardin, de la cour, de la ferme, qui est sans clôture, il y a la basse-cour, elle-même non close ni protégée, où la volaille court en tous sens sans jamais s'échapper. On y trouve encore le potager et ses choux, deux ou trois arbres fruitiers et aussitôt, de plain-pied, la forêt, autre monde certes, mais extension de ce même monde, malgré ses mystères et éventuellement ses terreurs, de même que la nuit, autre du jour, ne fait rien d'autre que compléter ce jour même. Il y a une solidarité de l'être dans le plein, nous dit Leibniz, et certes on y reviendra : qui tient un bout de terre la tient toute. Éden en rien, certes. Mais de l'éden, c'est ainsi, il faut bien qu'on sorte ; tandis que de ce jardin,

Bach ne sortira pas. Schubert non plus n'aura pas le besoin, ni l'envie autant qu'on sache, de quitter le jardin natal. Pourtant tous les paysages du monde, montés en lui de poèmes repassés et sus par cœur, sont devenus lieder. Et l'on ne voit pas grand voyageur qui autant que lui ait vu, et nous fasse voir, du pays.

Quelle idée Bach se serait-il faite des *moenia mundi*, et pourquoi ? Quel désir aurait-il eu que le nom de Bach, désormais le sien propre, s'en allât aux limites du monde, et plus loin ? Universel il était, de nature et par vocation (outre le génie). Mais l'universel est peut-être bien là d'abord (pour ne pas dire là seulement) où l'individuel, assumant pleinement ses propres ressources et les portant dehors, les exprimant, devient valeur pour (s'il le faut) le monde entier. Cette charge, Bach certes l'a assumée totalement. Mais il n'est pas sûr qu'il se soit le moins du monde senti ni ambition ni désir d'être approuvé, admiré par le monde entier des auditeurs. Être agréable au maître que la fortune lui donne, là est toute l'ambition d'un *musicus* qui jamais ne méconnaît la situation de serviteur, autant dire de domestique, où l'enferme la loi du siècle, loi que Haydn, à l'autre bout du même siècle, ne reniera jamais, Mozart (le fils, pas le père) ayant été le premier à refuser la condition, à secouer le joug.

Il n'est pas dans le caractère de Bach de prétendre secouer l'ordre du monde. S'il a jamais consciemment conçu une ambition (c'est loin d'être sûr), c'est plutôt de le refléter ; de l'exprimer, aussi total, aussi suffisant que possible, par l'individualité que passionnément il aura mise au service de cet ordre et fortifiée, nourrie de tous les sucs possibles de ce sol et nul autre, par l'exercice transcendant de l'immobilité. Il y a des choses (des profondeurs) que l'on n'apprend du monde qu'à condition de *ne pas* bouger ; mais rester attentif, écouter : méditer et, méditant, s'approprier, transformer ; et transmettre. « Palme » dernier mot de Valéry, dit là-dessus des choses merveilleusement dites, et définitives.

Bach s'est aventuré jusqu'à Hambourg et même Lübeck, une fois chaque, ce n'est qu'un peu de marche à pied. Toute sa vie, de poste en poste, il ne fera que rayonner autour d'Eisenach. Sans doute est vraie la légende que tardivement, allant jusqu'à Berlin voir Frédéric (qui lui commandera *L'Offrande musicale*), la rumeur, il s'y vit précédé par la célébrité de son nom. Comme conquête du monde et de l'opinion, c'est bien restreint ; et si la rumeur s'est un peu répandue, c'est sans qu'il y ajoute de son cru. Il a assez à faire. S'il doit plaire, c'est à lui-même d'abord et peut-être seulement, orgueilleusement conscient qu'il n'y a que lui au monde pour le juger à vraie hauteur de son travail, n'en tirant pour lui-même ni gloire ni mérite.

OceanofPDF.com

De l'application chez Bach

BACH ou l'application. C'est un sujet en soi, et qui dirait presque tout. Il faut le prendre en son sens strict, pratique, un sens à la fois physique et d'abord moral – le moral ici –, comme si souvent, produisant le physique. Où il est, Bach est ; et il y est tout entier : naturellement non distrait ; et même, pour atteindre la précision qu'on voit à son travail d'écriture, s'appliquant. Des galopins peuvent être de l'autre côté de la cloison, chahutant. Lui-même a fait le vide autour : il s'entend à cela, il sait aussi faire le vide dedans, c'est la bonne façon de tout le temps prier : ne faisant rien ; à la fois fermé au reste et ouvert au vide ; c'est-à-dire plein. Pour que la copie soit propre, il n'est pas irrévérencieux de l'imaginer tirant un peu la langue. Même créant, Bach obéit encore à l'ordre supérieur qui le fait être ce qu'il est. Il exécute. Ses instruments sont précis : papier renforcé qui ne boit pas l'encre, plume aiguisée et exacte, encre qui marque les contrastes.

On peut se le figurer dans plusieurs postures différentes, mais toutes également appliquées et qui, au fond (c'est là la clef), reviennent au même. D'abord improvisant (ce fut son premier talent, comme Mozart et Beethoven, bien avant d'être reconnu auteur), sinon *L'Art de la fugue*, du moins n'importe laquelle de ses parties. Alors il faut se le représenter à

l'orgue, tout à ses doigts, qui savent l'orgue par cœur, si l'on peut dire ; et donc en même temps et du fait même des doigts, tout à l'orgue, dont il lui suffit d'être appliqué à quelques touches seulement en cet instant même pour qu'il ait en tête, donc pour ainsi dire aussi au bout des doigts, la totalité des principes d'organisation existants, et la totalité des possibilités compositionnelles, *hic et nunc*. Improviser comme Bach, c'est avoir toutes les possibilités de l'orgue au bout de ses doigts, à l'instant même ; la totalité de ce qui y est réalisable. Mais c'est aussi avoir, au-delà de l'instant même où il y applique ce groupe de sonorités, la suite en tête, toute la suite. Il n'y a qu'à suivre le fil, ce qui est aussi le créer. Et on va jusqu'au bout. À moindre prix on n'est pas Bach.

Ensuite il faut se le figurer à son papier, écrivant. Qu'on ne l'imagine pas traçant un signe comme il lui viendrait une idée et stop, un blanc avant qu'un autre suive. La suite y est déjà, tant d'autres signes, en hauteur ou plus loin sur la même ligne, et sur l'autre page déjà, implicites, et il n'y a qu'à expliciter, les tracer eux aussi, sur le même papier. Cela est ; et cela se suit (ou *suit de là* : vocabulaire leibnizien, exercice de l'acte souverain, la *déduction*). En même temps que cela (qui était dans la tête) s'écrit, il faut se dire que Bach du fait même à la fois l'entend (cela résonne, connaît d'avance et en substance sa sonorité propre, qui est aussi son identification) et se le joue (les doigts savent déjà comment ils vont s'en débrouiller à l'orgue). À la fois et en même temps que. *Simul* et *dum* : les termes leibniziens qui sont ceux mêmes que nous laisse entrevoir cette prodigieuse symbolisation à l'œuvre pour que le meilleur des mondes soit, et qui en effet le crée. Dieu calcule et le monde se fait. La chose physique ne résulte pas de l'acte mental comme l'effet de la cause. Ils ne sont qu'un. Jouer, improviser, concevoir, exécuter, tout cela, *L'Art de la fugue* aussi, en Bach est *un*, dès lors qu'il a en tête toutes les lois d'où se construit une fugue, toutes les ressources de ses divers possibles claviers, et la façon de les mener aux meilleures utilisations et expressions possibles.

Mais à ce prix il devient possible d'imaginer aussi bien Bach n'improvisant pas cette partie de son *Art de la fugue* ni non plus l'écrivant, la tirant au clair (et il tire un peu la langue), mais la concevant. Pourquoi pas, la rêvant. Ni les doigts alors ne se meuvent ni la fugue mentalement ne se déroule. Temps (durée, étirement) et instant ne se distinguent plus. Ni temps et éternité. Bach compute. Et l'œuvre (*Dum Deus calculat, fit mundus...*) *se fait*. Avoir tout en tête, tout son savoir-faire ; son art de musicien ; et de technicien improvisateur aussi, comme si de la tête aux doigts (ou peut-être aussi l'inverse) il n'y avait pas de décalage. Pas d'intervalle. Pas de différence. Faire que le savoir-faire soit tout dans la tête : une présence d'esprit ; et le savoir tout court, sur le bout des doigts. Alors être Bach, c'est un peu comme être Dieu. Ce tout simple secret, personne d'autre, que l'on sache, ne l'a trouvé, ni sans doute cherché, dans cette plus humble de toutes les pratiques et de toutes les vertus : l'application.

On l'a compris, Bach est quelqu'un qui s'applique. Mais aussi, on y pense moins, il est quelqu'un, un esprit, *qui applique*. Même théoricien, c'est un praticien en tout. Il sait démonter un orgue et pourrait le remonter. Tout faire est un savoir, mais aussi tout savoir est un faire. Tout Bach est dans son *Übung*, qui n'est pas application seulement, mais acharnement dans l'application, qui se fait systématique. On n'en a pas assez dit de son travail comme employé, notamment à Cöthen où son patron était fou d'instruments de musique comme d'autres potentats pouvaient l'être de leurs chevaux, ou de leurs danseuses. C'est une des rares mais irrécusables preuves qu'on ait d'un plaisir qui éclate (et jusqu'à s'éclater lui-même) dans tant d'endroits de ses *Brandebourgeois*, du fait d'avoir à sa disposition tant d'instruments mirobolants et de pouvoir les faire se provoquer l'un l'autre jusqu'à, à chaque assaut, davantage de chaleur, d'individualité, d'expression et même – disons cette chose paradoxale – *d'avantage d'ensemble*, d'harmonie, vertu dont par soi-même et n'allant au bout que de

ses possibilités propres, aucun ne serait capable. Violon et clavier semblent tirer de la flûte, si innocente d'aspect pourtant, si effaçable, dans le Cinquième, comme une invitation à trouver d'autres couleurs, une autre qualité attentive des gestes. Et clairement on ne tire ainsi le meilleur implicite de chaque instrument que quand on a éprouvé, et jusqu'à ses limites, ce que chacun peut donner, soit seul, soit affronté (marié) à d'autres. Les prodigieux ensembles qui ne sont que de cordes, dans le Troisième comme dans le Sixième, semblent laisser les cordes dégorger là les hardiesses, libertés, accents et expressions qui leur sont venus de s'être frottées à d'autres, d'avoir concerté avec eux. Aller au bout de cette diversité, c'est une façon de publier et de fêter l'univers glorieux (Leibniz toujours) sous sa plus belle métaphore : la musique.

Mais cette effervescence joyeuse des *Brandebourgeois*, exaltation et à la fois multiplication d'un plaisir musical (on pourrait dire : *plaisir musicien*) par l'exaltation des différences ne doit pas nous cacher le premier sens, autrement fondamental, de l'*Übung*. Que la forêt si foisonnante (et symboliquement, par enracinement, si expressive de Bach, bien plus que le ruisseau qui en allemand lui est homonyme) ne nous cache pas ici l'essentiel : l'arbre. L'arbre Bach a besoin de la totalité de ses racines et réseaux et poussées jusqu'au fond du fond, pour que la ramure puisse se déployer jusqu'au plein du ciel, comme si elle voulait être l'univers. À Cöthen, c'est à chacun des instruments essentiels, ceux de base si l'on peut dire, que Bach consacrera l'infini, méticuleux effort explorateur et patient qu'est son *Übung*. Les autres, flûte ou hautbois ou cor, n'auraient à ajouter que des variantes, de timbre notamment, aux fondamentaux : précieuses certes, mais accessoires au fond ; décoratives, ou hédonistes, pour le plaisir de la variété, forme elle aussi de l'unité, mais forme non essentielle ; rien qui conduise à l'infini (ou peut-être y oblige).

Sont fondamentaux – non pour un timbre ou une beauté propre, mais pour la capacité qui n'est qu'à eux que, poussés à bout, ils se découvrent

porteurs d'un infini – d'abord le clavier quel qu'il ait à être, pour le percussif et le discontinu ; puis, pour le continu du son, le lié, le violon, le violoncelle ou ce qui en tient lieu alors. À ces trois seuls l'*Übung*, et ce n'est que quand Casals s'y mettra, son propre immense instrument en mains, que tout ce formidable travail, cette application, trouvera enfin son plein sens, sa raison d'être, et s'incarnera dans le son. Exercice à l'infini, et jusqu'au bout, de mise au jour des potentialités extrêmes et exhaustives d'un instrument donné en matière de jeu, de virtuosité ; mais aussi, l'instrument étant ainsi connu et reconnu dans ce qu'il peut, exploration exhaustive de ce qu'on peut faire de musique avec lui et grâce à lui seul ; d'où, sur les possibilités de la musique elle-même, un prodigieux *feed-back* de ce qu'un instrument ainsi connu et poussé à fond en fait découvrir ; et enseigne. Est-ce assez d'application ?

OceanofPDF.com

De la solidarité de l'être dans le plein

MAIGRE Descartes ! Monteverdi, dit-on, il l'a rencontré, à Venise. Bach, il ne l'aurait simplement pas *entendu*, lui qui du corps à l'âme voulait qu'il n'y ait pas passage, mais qu'ils soient distincts ; des natures simples, comme sont la pensée et l'étendu, mais ne communiquant pas. La passion de la clarté ici crée le plat : aucun relief possible, aucune dimension de résonance. Alors que tout Bach, selon le précepte exprès de Leibniz, témoigne pour la solidarité de l'être dans le plein. Tout s'entr'appelle à résonner. Tout est passage, communication, relation. Tout ce qui est être pleinement, richement, est logos. Ce qu'on a dans la tête, on l'a dans les doigts, et réciproquement. Et même des pieds à la tête (contrairement à presque tout ce qui aujourd'hui est devenu rythme, danse, et qui en reste aux pieds), il peut y avoir passage voire message ; instruction, pour ne pas dire pédagogie.

Ce qu'il a tout entier dans la tête, Bach, qui compose et le transcrit, en même temps (*simul*) l'a tout entier dans les doigts. Des doigts qui notent, mais qui sont tout prêts à jouer aussi bien, parce que les doigts qui écrivent

sont les mêmes qui exécutent ; et seule la limitation inhérente aux choses physiques (ce que Descartes appelle corps) empêche qu'ils le fassent en même temps. Ils ne peuvent être *appliqués* en même temps à écrire et à jouer. Item, le Bach qui improvise pourrait, si ces mêmes doigts ne connaissaient pas par nature cette même limitation, en même temps noter : c'est-à-dire qu'expressément, quoique de façon non explicite, la tête (la pensée, dirait Descartes) y est tout entière aussi.

Tant de pièces sont placées chez Bach, nommément, sous l'invocation de la danse. Ne nous y laissons surtout pas tromper. C'est peut-être là justement que le passage de la tête aux pieds (cette solidarité de l'être dans le plein) s'opère de la façon la moins immédiate ; sophistiquée au contraire (chose rare chez lui), par artifice mondain. Remarquons-le, dans toute cette partie de l'*Übung* pour le clavier que sont ses *Suites* (anglaises ou françaises, mais françaises surtout) ou *Partitas*, Bach ne développe pas. Il juxtapose. Il exerce (*übt*) son clavier à produire en séquence des morceaux ostensiblement indépendants les uns des autres : aucun thème isolable, directeur ou simplement s'invitant, ne s'y retrouve, tel quel ou modifié, ou par allusion, pour établir une sorte d'unité dans la diversité de ses parties. Celles-ci ne sont diverses que pour célébrer chacune à sa façon propre l'occasion du moment, lui faire fête. On varie les plaisirs : et c'est variété en effet, allemande ici, rigaudon là ; mais variation au sens musical, pas le moins du monde. On ne faisait pas différemment dans les réunions dansantes de naguère, justement dites sauteries. L'orchestre alternait le boston et le fox-trot, différents d'humeur et relançant l'ambiance.

Ce n'est pas un hasard si ces œuvres abstraites et pures, qui n'existent que pour le bénéfice de l'*Übung*, se découpent et se déploient dans l'esprit de la danse. Non que, de quelques fourmis qu'il ait dans les jambes, Bach se sente soudain un goût d'aller au bal, de *ballare* : mais ce sont les humeurs et façons de la danse, vivaces ou compassées, verve populaire rustaude ou grâces mondaines maniérées, qui proposent leurs moments successifs,

changeant l'humeur de ces sauteries bien élevées sans en rompre l'ambiance. Bonnes manières ce sont, que ce soit selon l'usage de la Cour ou celui de la taverne. Rien de l'âme n'y est. Critère de cela : rien n'y semble emprunté à la voix ni modelé sur elle, adapté au souffle qui est substance de la voix, chantable. Le chef d'orchestre qui fait tourner les couples selon le langoureux ou selon le vif n'y est pour rien, n'en pense rien. Il offre selon un protocole établi le programme complet, et qui plaît. Malgré les dénominations de sarabande et gigue et courante ou même bourrée, l'énergie propre à la danse n'y est nulle part : ses figures seulement, pour procurer des épisodes bien distincts à un ensemble vraiment ouvert, séquence et rien de plus. La juxtaposition est semblable, même si l'esprit est tout autre, chez Schumann, dans *Carnaval* : moments qui appartiennent tous à la même fête, ne procèdent (ne suivent) pas les uns des autres, et auxquels on pourrait ajouter et ôter, sans ce sens rigoureux, exquis, chez Bach comme chez Schumann, de la proportion. De la suffisance.

Un quart de siècle plus tard, hors *Übung*, l'*Übung* trouvera sa conclusion (sa conséquence) la plus achevée avec les illustres *Variations Goldberg*, *Klavierübung* si jamais il en fut, où l'exercice entier se résume : mais la variété s'y accomplit en variation, et tout change, la vocalité, d'emblée affichée ; et l'âme même de l'exécution. Un thème est expressément fourni, comme on en fournira un à Beethoven et quelques autres pour les non moins illustres *Diabelli* ; et ce n'est pas un hasard s'il est expressément désigné « aria », comme s'il était emprunté à l'opéra et fait pour qu'on le chante. Une fois donné, il va devoir se laisser varier, avec l'art le plus savant, et pas seulement jusqu'à disparition : jusqu'au méconnaissable ; implicite pourtant dans la texture, et ressurgissant pour une autre brève étape et ainsi de suite trente fois ; et telle variation pourra paraître à elle seule en valoir dix, tant elle dure et semble oublier qu'elle varie le même donné pour se développer elle-même, mais enfin elle ira au

bout, s'étant rebouclée sur elle-même après ce long parcours qui plus d'une fois aura paru avoir la fièvre, ou s'oublier, ou s'emballer. L'aria du début reviendra, et comme flottant dans le vide : tant il apparaît que le pur dévidement de ces trente moments enchaînés n'a rien accumulé, en tension, en approfondissement, en mémoire, mais *pratiqué* seulement ; à tout autre égard, qu'ils sont non avenus ; et nous laissant admiratifs, vaguement sidérés, mais en rien bouleversés, tant notre participation d'auditeurs, entièrement absorbés par l'exercice, nous laisse physiquement indemnes, comme non concernés.

Rien qu'une fois, nous sommes-nous laissés aller à taper discrètement du pied sur le plancher, à tapoter la table des doigts ? Aucun fourmillement dans les jambes, malgré le mouvement si allant, entraînant. Tout ce qu'il y a de rythme, qui saute aux oreilles et sidère à force de liberté, pourtant ne va pas aux mouvements de nos jambes, dont on sait qu'elles sont deux et par nature ne peuvent rien exécuter que de binaire (quoique la valse puisse les faire tourner selon un trois temps qui ne sait plus rien de la différence entre le pair et l'impair). Nos jambes ne sont pas en jeu dans les *Goldberg*. Tout ce qui nous arrive de mouvement à suivre (entraînement par contagion, pourrait-on dire, ou mieux, sympathie) nous vient non pas d'un rythme directeur (dirigiste), mais de *l'articulation*, et les doigts de l'exécutant cessent de nous parler de deux, à l'instar de ces deux mains que nous avons (être deux est la seule chose qu'elles aient en commun, s'agissant de rythme, avec les jambes) ; ou même de dix, comme sont nos doigts : la virtuosité fortifiée par l'*Übung*, ici dans son acception la plus physique et appliquée, les a faits mille ou, pour mieux dire, innombrables, ce qui les délivre de l'alternative du pair et de l'impair, de l'infini et du fini. L'articulation ajoute encore à cette innombrabilité, par un rien de pression, d'accent, de contraste qui suffit à l'enrichir de tout ce qu'on voudra comme variations d'humeur ou d'ambiance, sans avoir besoin qu'un chef d'orchestre s'y active.

On s'émerveillera en tout cas que le rythme, aussi essentiel à Bach qu'à toute musique capable d'aller et même d'entraîner, ait si peu à voir avec la marche, avec sa vitesse ou allure et son une-deux, et son possible caractère collectif aussi, militaire notamment. C'est une pulsion plutôt, qui ici accentue et là retombe ; et surtout, fruit suprême de l'*Übung* appliquée au clavier, articulation. Elle est traitement dramaturgique du discours et expression ; intervention expresse de l'esprit directeur dans la manifestation corporelle ; tout sauf mécanique ; en sorte que la musique de Bach, expressément, ne prend pleinement corps que telle que la fait s'incarner un exécutant d'âme et d'esprit eux-mêmes décidés et donnés. Cette articulation est rendue encore plus ostensible du fait des doigts : à eux dix ils jouent à volonté du discontinu et du continu, du percussif et du chanté, du staccato et du legato (jusqu'à effacer leur antinomie) ; et d'autant mieux sur un clavier sonore : ce qui met le piano, qui *tient* ses accents et les imprime, si au-dessus de l'évasif et volatil clavecin.

Le remarquable est que Bach l'ait aussi bien appliquée à l'instrument qu'on croirait de tous le moins propre à marquer aisément des temps forts ou des contrastes ; à s'inventer, s'imprimer à elle-même accentuations ou accélérations : la voix humaine, son autre instrument préféré avec le clavier. Quand l'interprète va à l'extrême de ses possibilités expressives légitimes, la voix humaine, seule ou à plusieurs, peut arriver à des prouesses de plasticité, se créant comme un espace propre avec des distances et des reliefs : il n'y a qu'à entendre le travail de Scherchen dans l'*Actus tragicus* modelant l'Akademie Kammerchor comme si c'était de la pâte. C'est que l'âme, à ne jamais oublier chez Bach, est là pour pulser et modeler et amplifier et sonoriser davantage, ou parfois quasi insonoriser dans un chuchotement tout ce qui, écrit sur la partition, semble pouvoir être traité de la sorte. Une articulation par la voix, au lieu des doigts : cela ne veut pas dire que l'articulation, comme chez les basses bouffes, se sera faite syllabique et ultra volubile ; pas par un travail des lèvres, comme quand un

professeur ou critique crie à l'acteur : « Ar-ti-cu-lez ! » Mais bien plutôt *martellato*, comme Schwarzkopf en était à juste titre fière dans son *Jauchzet Gott* de la BWV 51. Mais par le diaphragme et les poumons ; par la pression du poumon qui est pression sur l'air (et directement expression) ; par l'émotion aussi, un peu sur commande (on peut en jouer, au sens strict, comme de ses doigts), qui enfle et emphatise ou décolore ici et non pas là. Bref, par l'âme, tant la musique de Bach sans cesse nous la montre intimement et de façon indémêlable liée au corps, agissant sur lui, à l'œuvre en lui. En sorte que c'est pareillement expression quand l'esprit de la toccata va directement aux doigts et d'eux aux touches (ce que « toccata » dit assez bien à qui veut lire les mots), et quand le souffle humain, dans son expression (et expiration) la plus haute, mais surtout la plus pleine, se fait chant.

Le *dum* et le *simul* : du *ce pendant* chez Bach (et Leibniz)

ÉTRANGE adjectif que « simultané ». Il a un singulier ; mais il y faut qu'on soit deux – au moins. Qui sont-ils, ces deux (au moins) faits un du fait de marcher (fonctionner, advenir, se faire) en même temps, *simul* ? Plus précisément : qu'est-ce qui se fait (*fit*), quel acte, pendant que, cependant que (*dum*) autre chose se fait ? La formulation *pendant que* risque de les confondre ; *cependant que*, sans les opposer, les montre distinctes et presque indépendantes. On aura reconnu le motto qui traverse tout ce que, tâtonnant, nous avons cherché en Bach, qui est celui même de Leibniz : *Dum Deus calculat, fit mundus*. Et le *fit* y est essentiel, signe d'œuvre, signe qu'une création se fait : que quelque chose va exister, de préférence à rien. Eh bien, ces deux choses (si on peut les appeler choses) qui se font en même temps, quelles sont-elles chez Bach ? D'emblée on suggérerait le principal, d'où tout le reste suit, le montrant improvisateur.

Si ses doigts, tout Bach qu'il est, n'avaient pas été limités comme est toute chose matérielle, inscrite et restreinte dans tel espace et pas un autre,

dix seulement et pas dix de plus (et cette limitation est signe suffisant que nous ne sommes pas Dieu, ni notre entendement infini, comme le sien) ; si l'instrument mis à sa disposition premièrement, l'orgue, avait disposé, lui, de touches et de tuyaux à l'infini, doué en outre du pouvoir (nullement inimaginable aujourd'hui) de transcrire à vue (si on peut dire) ce qui du fait de l'exécutant s'imprime sur le clavier en des signes qu'il imprimerait, lui clavier, sur le papier ; eh bien, la musique telle qu'elle se joue (avec sa sonorité) et se déploie à la fois dans la durée et sur la partition, et celle qui s'écrit et d'après quoi d'autres (qui ne sont pas l'improvisateur créateur) pourront l'exécuter, seraient données en même temps, *simul*. Il suffit que les moyens mis en œuvre, doigts d'un côté, touches de l'autre, ignorent ou surmontent leur nécessaire limitation naturelle ; et que l'entendement créateur conçoive en même temps, *simul*, la totalité de ces données. Pour Dieu c'est la moindre des choses. S'ensuit Bach. Dieu a disposé, d'ailleurs. Le monde n'est pas pour rien le meilleur des mondes. Le clavier (quel qu'il soit : clavecin ou orgue, mais aussi *keyboard*) est bien touches et *keys*, clefs, à la fois. Les doigts s'y imprimant, quelque chose advient, qui n'existerait pas autrement, et certes ne ressemble pas du tout au choc, à la pression qui l'a produit : le son, ce son-ci. Et des signes aussi à partir de lui s'impriment, signes porteurs de sens, syllabes qui sont aussi des sons. Mystérieuse convenance, propre à émerveiller. Harmonie préétablie qui accorde les uns aux autres ce qui pourtant, à la lettre, est venu indépendamment et sans rien qui les fasse se ressembler, rien qui dans les uns fasse lire en transparence les autres : les signes, les sons. Tout le miracle, la merveille, est dans ce trousseau de clefs. Et Dieu, c'est ainsi, transparaît dans Bach.

Ce *simul* fait aller ensemble (en même temps) une chose qui suppose le flux sonore comme flux, donc le temps, et une autre qui loin de le supposer en un sens l'exclut : la computation, qui saisit la totalité de ses éléments dans une instantanéité qui peut être dite hors durée. Il fait donc aller ensemble (allons à la limite) le temps et l'éternité. De tout autre sens est le

dum, qui autoritairement inscrit et effectue dans la durée (*fit mundus*) ce qui est strictement hors durée, le calcul. Appliquée à Bach, cette inconcevable simultanéité inscrite dans le *dum* veut dire qu'en même temps (*simul*) un Bach qui est hors temps et *a le temps*, celui qui conçoit l'ouvrage et compute, est dans le temps cependant, appliqué à l'exécution et n'ayant pas le temps, tant l'exécution le presse de sa loi propre, qui est d'avancer selon une dynamique qui lui fait à tout instant forcer le passage le plus scabreux : de ce qui pour être n'a pas besoin d'être effectué, jusqu'à ce qui (le flux sonore qui avance) n'a pas d'autre être que d'être en train de se réaliser.

Stupéfiante identité organique entre ce que l'exécutant joue et ce qui est écrit, immobile et étranger au mouvement, définitif sur le papier et inerte. Stupéfiante symbolisation entre l'intelligible (notionnel) et le sensible, par quoi tout se correspond, sans qu'à la lettre rien de ce qui a pu s'écrire ressemble à ce qui va se donner à entendre, permette en rien de l'induire, y conduise.

Et non moins stupéfiante marge soudain, béance ouverte. Face à l'instance qui crée, cette transcendance soudain : la liberté. C'est à l'exécutant interprète qu'il appartient de réaliser, d'interpréter en effet, selon ses moyens propres et l'idée qu'il s'en fait, ce qu'un premier exécutant improvisateur et créateur, Bach lui-même, a laissé s'inscrire sur le papier comme pur donné, un donné neutre, à la fois fermé (c'est écrit) et ouvert (c'est à jouer, à faire devenir), disponible. La forme, elle est là, inscrite dans ces signes mêmes. Mais rien ne dicte ou même suggère ce que la matière montrera, une fois mise en jeu : ce que seront le timbre, l'allure, la vitesse ou la véhémence, pour ne rien dire du sentiment. Tout est laissé à l'exécutant interprète. Sans son intervention *hic et nunc*, la chose écrite demeurerait (et redevient, à chaque fois qu'il n'y a personne pour la jouer et en train de la jouer, c'est-à-dire presque tout le temps) chiffon de papier. Lettre morte.

Aucun compositeur sans doute au même degré que Bach ne délègue à l'interprète autant de ses pouvoirs. C'est peut-être qu'il n'avait en vue comme interprète qu'un autre lui-même, un improvisateur né, fidèle autant qu'il est possible. Bach était pragmatique. Il faisait avec : avec les effectifs ; avec la quantité de choristes qu'il avait sous la main ; avec la qualité de voix que ceux-ci avaient dans le gosier. Est-ce assez déléguer ? Et même dépendre, tout créateur qu'on est. Un exemple à la portée de tous en est donné dans le *Clavier bien tempéré*. Que le pianiste s'y mette, même le plus désespérément débutant, mais appliqué, juste brûlé du désir de toucher à Bach, de *toucher Bach*. Ce qu'il fera de pratiquement n'importe quel *Prélude*, même l'illustre tout premier, ne ressemblera à rien que son oreille ait pu lui faire entendre, exécuté par quelqu'un de compétent. Mais la fugue ? Si élaborée qu'elle soit et intriquée, compliquée, même faite plus que lente, du moment qu'il la débrouille et la suit, le fil est là. La forme aussi. C'est une fugue. Elle sait où elle va. Pas moyen de se tromper quant au chemin. Même à pas fléchissants, mais empressés, comme dit le duetto de BWV 78, essayez !

Pour mieux distinguer entre deux Bach qui certes ne sont qu'un, celui qui compose (compute) et l'autre qui improvise – l'un en un sens hors temps et dans l'abstrait, ayant le temps ; l'autre *hic et nunc*, pressé (contraint, restreint) par l'occasion –, on peut s'en tenir au *Clavier bien tempéré*. Il y a beaucoup à apprendre de la simple alternance des *Préludes* et des *Fugues*, qui au fond en constitue le sujet même.

Ailleurs dans le *Klavierübung* (dont le *Clavier bien tempéré* constitue l'achèvement, le couronnement absolu, débouchant en outre sur ce nouveau monde ouvert à la musique : comme le cadastre de la tonalité, arpentée, jalonnée selon ses divisions bien tempérées), dans les *Suites* et *Partitas*, un *Praeludium* ou *Préambule* d'abord donné peut présider à l'enchaînement de moments musicaux dont l'allure et expressément le nom s'empruntent au vocabulaire des bonnes manières, c'est-à-dire de la danse. Moments eux-

mêmes hors temps, dans leur pureté instrumentale qui ne dit rien et ne tend non plus à rien ; ne dicte, n'impulse rien qui soit mouvement ; mais, comme tout ce qui emprunte son nom à la danse, tourne sur soi dans un espace et un temps également limités, cette salle, cette soirée : comme si cet espace n'ouvrait à (ou sur) rien d'ouvert au monde ; et comme si ce temps ne tendait (ne menait) à rien, qu'aucune poussée ou menée (imminence) ne le fasse irréversible : sous les apparences du mouvement on (la danse) ne va nulle part, ne tend à rien ; tourne sur soi et avec du mouvement fabrique, merveille, de l'immobilité. Des morceaux clos suivent ce *Praeludium*, sans en rien suivre de lui, et pas davantage ne procèdent les uns des autres les mouvements également clos qui viendront ensuite. On n'est allé nulle part. La séquence achevée est comme non avenue. Une autre suivra.

Tout autre est le prélude dans le *Clavier bien tempéré*. Ici par hypothèse il ne peut qu'être suivi par une fugue (sans qu'en rien elle suive de lui : elle ne fait que répondre à sa tonalité affichée, dans un exercice radicalement autre). Le prélude, par essence, Chopin s'en souviendra, ne suit de rien : il déboule, il fait irruption ; il se suffit. Impossible de l'expliquer par ce à quoi il prélude : peut-être qu'il ne prélude à rien, qu'à lui-même, et s'éteindra, se tarira de même. Et pas davantage par ce qu'il (dont il) suit : en l'occurrence, rien. Improvisation alors ? Plutôt, on dirait qu'à l'improviste les doigts s'invitent sur le clavier. Sans autre vraie raison de commencer que l'impatience, voilà : ils commencent. C'est l'urgence créatrice : quelque chose plutôt que rien ! Ils attaquent. Seules contraintes ou plutôt restrictions : les limitations propres aux doigts et celles du clavier ; et la tonalité affichée qui demande que, même modulant, on ne dérive pas à l'excès (qu'on se rappelle les premiers employeurs de Bach organiste qui craignaient cela comme le diable). Une autre servitude peut-être serait que rien n'y parle de fugue. Cette exclusion purement morale ne tient pas à l'essence du prélude, elle est commandée par l'exercice. Les *Toccatas* ne se priveront pas, elles, d'entremêler ce qui est prélude et ce qui est fugue. À

part cela, aucun cadre formel, aucune forme à respecter, à reproduire. Seulement la liberté, celle de la nature et pas celle de l'art ; plus une facilité des doigts à entreprendre et à continuer. Mais aucun protocole pour régler d'avance le parcours. Pas de ces entrecroisements et rappels, obligatoires, venus du contrepoint, qui supposent une maîtrise et comme un repérage préétabli des chemins qu'on prendra. Une poussée simplement et d'un seul tenant (même si elle pousse par plusieurs conduits à la fois) qui, sans repérage préalable, *hic et nunc* s'invente son propre chemin.

C'est comme si, s'étant suffisamment délivré par ce prélude de cette impatience, ou aussi de sa charge de spontanéité latente, l'improvisateur maintenant allait prendre son temps. Il revient en arrière. Il se met dans une autre idée du temps, non plus celui de la minute et demie d'irruption, qui crée le fait accompli, l'irréversible : mais celui de l'élaboration, qui sait devant soi plusieurs chemins et plus d'une façon de les combiner harmonieusement pour les suivre tous à la fois, fussent-ils cinq sur ce même clavier où il faudra un peu s'écarteler les doigts pour tout couvrir du terrain et au bout, si l'on peut dire, retomber sur ses pieds. À ces doigts il faut une pratique d'acrobate ou d'équilibriste, ou de contorsionniste peut être. Mais au mental pas vraiment moins : une pratique méphistophélique d'écriture d'ensemble, le *nec plus ultra* de l'art de composer. Plusieurs cheminent chacun selon sa voie, décalés, assez pour qu'on distingue leur tracé à chacun ; de cette distance et cette diversité mêmes résulte une neuve consistance, autrement riche et complexe, qui n'en est pas moins une unité, ou plutôt l'est davantage et mieux. À moindre prix on n'est pas un Bach. Ayant accompli sa première et vitale impatience dans le jaillissement du prélude d'abord, il achève son acte dans cette sublimation : la puissance qui pousse, qui se fait patience. La force en jeu est restée la même. Mais du temps elle fait une tout autre utilisation : vertu qui n'est plus effort, comme forcément toute poussée suivant d'une force. La vertu devient cause. La poussée, l'élan, la délivrance de la charge interne ont conduit l'acte jusqu'à

ce tout autre plan (ordre, dirait Pascal) où l'œuvre se concerte. Elle s'est échappée à elle-même (ou fait semblant) pour ne s'en retrouver que mieux, rejointe à elle-même, regroupée dans la fugue. Génie devenu création.

Le contrepoint est bien mieux qu'une technique ou procédé. Il est cette vertu ou fonction absolue, et portée par Bach à son plus opératoire, qui produit la multiplicité des chemins (des voix) et leur ostensible dissidence ; qui prend le risque d'exaspérer les voix diverses en querelle, en Babel (en babil) pour toutes les reprendre (résumer) en pleine et finale vertu et harmonie. Celle-ci est préétablie. Le génie de Bach, sa patience, ne font que la retrouver. L'Univers ne serait pas si bellement un, s'il n'était divers. *Soli Deo Gloria*, ici et plus qu'en aucune *Cantate* : au Dieu du *dum*, qui est en même temps (*simul*) souverain maître et patron de l'artisan que Bach restera à jamais ; à son établi ; à sa facture. L'artisan appliqué.

OceanofPDF.com

Des touches et du tact

QUARANTE-HUIT préludes et fugues ; le spectre complet des tonalités défini, divisé en tons et demi-tons ; tant de modulations et dérivations rendues possibles par l'application du tempérament nouveau ainsi établi ; l'aboutissement de l'esprit de Cöthen, le plein de l'*Übung*. C'est à bon droit que le *Clavier bien tempéré* (ou CBT) a été dit Ancien Testament, les trente-deux de Beethoven devant être le Nouveau. D'Ancien Testament sont sa hauteur, son systématisme, sa complétude, sa vocation du définitif. Il n'appelle pas de progrès, n'en permet pas. Moins de un siècle après, qui est tout un monde, l'autre fera irruption, le Nouveau qui, comme en matière d'Écriture sainte, à la fois l'accomplit et le périme. Mais il le périme peut-être surtout en levant ce qui, pour des raisons qui tiennent à l'histoire et à la technique, demeurait encore une option. Mort le clavecin. Même si, dans l'accomplissement de ses virtualités expressives (notion à peine nommée, mais constamment directive chez Bach), le CBT crie vers le piano moderne, il est vrai que quand il fut conçu (et, nul doute, joué), le piano n'existait pas, pas même en préconception prophétique ou désirante dans l'esprit de Bach. Bach, répétons-le, faisait avec. Il s'en tenait au clavecin, au clavicorde, à l'orgue. S'il avait dû ou pu mentalement computer, fabriquer la fiction d'un

instrument à clavier capable de virtualités, tant techniques qu'expressives, presque infiniment plus nombreuses, c'est un qui les contienne tous qu'il aurait inventé (comme en un sens il va faire avec *L'Art de la fugue*) ; un qui absorbant et, par là même, surmontant les différences (de nature et surtout de capacités) qui font chaque instrument unique de par sa spécialisation, ne soit plus du tout instrument, mais conception : non plus organon, mais *logos*.

C'est au Nouveau Testament, c'est à Beethoven prophète qu'il appartiendra de créer l'irréversible, qui est aussi un irréparable. Ce qui sur un clavier voudra et pourra être expressif, énergique, véhément et vibrant va périmer à jamais la comédie de mouvement et de vie que le clavecin, au fond, n'a fait qu'emprunter à la danse. Car autre chose est en jeu désormais que ces pas, transférés aux doigts. Une matière vivante est en jeu, et c'est le souffle. Qu'importent les obstacles de toute sorte, difficultés de réalisation, mais d'abord antinomie de structure. Cet autre esprit doit aussi passer au clavier, que l'on voit déjà si puissamment à l'œuvre depuis que Bach est Bach : le chant. Que le clavier aussi, c'est vocation, vibre comme une (comme mille) voix. Ce n'est de toute façon pas un mince mérite de la part de Bach, simultanément concepteur et exécutant, mais qui ne prévoyait en rien les capacités du Steinway moderne, que d'avoir fait tant de son CBT (et des *Goldberg* aussi) jouable sur un Steinway, surmontant le fait que certaines difficultés techniques accumulées ici et là appellent expressément, pour être traitées, les deux claviers et les jeux propres au clavecin. Il est vrai qu'il ne pouvait davantage prévoir l'entraînement digital fabuleux des pianistes modernes.

Ayant dit tout cela, remontons bien en deçà des opportunités que Cöthen a offertes à Bach et de l'esprit, de l'*Übung* qu'elles lui ont inspirés. C'est le plus vrai de tous les Bach possibles qu'on trouvera peut-être bien dans celui qui est le plus jeune, le moins fait ; celui qui face à son clavier paraît ne rien savoir, ne rien vouloir, mais tout inventer et seulement faire ce qui lui plaît.

Il y met une liberté et une allégresse que les obligations plus strictes d'un Bach plus mûr, dans son emploi de cantor, et celles que librement il se donne dans le CBT, quadrillant en quarante-huit parcours la table entière des tonalités, ne nous laisseront plus jamais voir aussi formidablement frétilantes.

Les *Toccatas pour clavier* sont sept (rien à voir avec la plus illustre, mais pour orgue, en *ré* mineur, inséparable de sa fugue, et que l'orgue se réserve, ou se réservait, jusqu'à ce que Stokowski l'annexe à son orchestre et en fasse un tube qui, en prélude à *Fantasia* de Walt Disney, crut apprivoiser à la musique classique la clientèle du dessin animé). Mais les sept proprement dites et se suffisant datent de bien avant Cöthen, d'un Bach de 25 ans, sans obligations en matière de clavier, ni de pédagogie ni d'épate : et qui, exactement, joue à jouer. Leur nom déjà le dit, ou le dirait plutôt, si l'on prêtait davantage attention aux termes. Toccata, c'est toucher ; c'est chose touchée : tout comme sonate, avant de donner son nom à une forme, n'a désigné qu'un *suonare*, une chose sonnée, ou sonnante.

Un toucher, des touches. Des doigts qui articulent et qui font texte, mais qui premièrement sont toucher et tact. L'esprit créateur, par solidarité de l'être dans le plein, vient aux doigts, et le fait en y produisant (comme pour se contrôler lui-même) ce tact qui est délicatesse et discernement, à la fois qualité sensible et vertu morale. Et il y a ces touches, surfaces faites pour qu'on les touche et même qu'on les frappe, s'y enfonce ; ainsi, y articule. Mais aussi : frappez et on vous ouvrira. Elles sont comme des clefs, *claves*, qui ouvrent à ce qui autrement serait inabordable : la profondeur abstruse. Défrichage et déchiffrage et décryptage, accès à un niveau caché, en vue du sens. Nous ne savons plus lire « clefs » dans « clavier », trousseau de clefs : appelant leur clavier *keyboard*, les Anglais y font la fonction de clef autrement apparente.

Ainsi dans la *Toccata* un Bach jeune et tout neuf fait se combiner par son génie et le toucher et les touches, au plus intime du tact, qui est d'abord

contact, mais le plus fin qui soit ; se créer l'indivisibilité (qui va se faire indiscernabilité) entre ce qui vient de l'un, ce qui vient des autres ; et aussi, d'une certaine façon, entre l'instrumentiste et l'instrument. Aucun schéma formel. Puisant comme à son gré dans le répertoire des formes, Bach les combine et les utilise selon son bon plaisir, sans comptes qu'il en ait à rendre. Plus jamais il ne sera à pareille fête, ne se laissant lier par aucun programme ou protocole ou convenance autre que son propre... tact.

Ici un *Prélude* (qui ne croira pas forcément devoir se donner cet intitulé) pourra ne rien faire qu'essayer des doigts, des humeurs aussi, ne s'attardant à aucune. Un mouvement lent suivra, mais qui ne suit en vérité que son humeur, se désossant comme aucun cantabile n'ose, avec d'ailleurs une mélancolie qui en est le soutien, digne du chant le plus beau, et qui recolle les morceaux. En fait de fond, de *ground*, rien de plus. Une fugue alors, tout simplement, s'invite : pour l'alternance des tons et des humeurs. La fantaisie ainsi préside à l'ordre. Mais rien n'appelle rien d'autre qui doive impérativement suivre. Bach n'a qu'à toucher, il joue à jouer. L'*ut* mineur BWV 911 n'aura de mouvements que trois (d'autres vont jusqu'à sept), parce qu'il lui plaît ainsi ; l'adagio n'y fait que muser ; mais la formidable fugue qui suit et conclut se reprend et se relance selon des tons et des clins d'œil divers, mettant du monumental (et futilisant le monumental) dans ce qui – que l'on se garde de l'oublier – est jeu.

Le BWV 910 démontrera par la simple accentuation comment le sérieux peut être en même temps caprice ; d'où ne suivent que des notes jetées, on pourrait dire *éparses*, selon un caprice de lenteurs, entrecouplements et même silences qui semble complètement *ad libitum*. Rien ne bride une liberté ostensiblement improvisante, qui joue même à se fabriquer arbitrairement des humeurs et, pour revenir à un semblant d'ordre (et à une apparence d'œuvre fermée sur elle-même, écrite), se retrouve fugue ou au moins *fugato*, juste pour en finir. *Et caetera*. La vénération qui s'adresse à ce qui, dans le *Clavierübung*, se constitue en système comme le CBT, ou va

par six et systématiquement groupé comme *Suites* et *Partitas*, et ira plus tard aux *Goldberg*, prodigieux hapax en matière de variation, omet volontiers ces *Toccatas* non cohérentes ni suivies, qui se permettent de n'être pas six et semblent repartir chaque fois de zéro, c'est-à-dire ne rimer à rien. Heureux si parfois on y picore. Qu'on écoute donc Glenn Gould. Lui exagère ce qui est lent, qu'il étire et interrompt et parfois crispe ou suspend, pour être bien sûr que tel mouvement ne portera plus forme de rien. Ou il appuie (d'un accent) et surarticule (sans presser d'ailleurs), et voilà : cette identité que la forme renonce à apposer, le style par sa transcendance l'imprime. Articulation à trouvailles, à audaces, à foucades ; fantaisie et tact également, on le répète, transcendants ; dégageant un génie du piano, et du piano seulement, qui laisse rêveur quant à la sonorité, le véhément et l'incisif que Bach au clavier avait en vue, même assis à l'orgue et tirant de l'air de ses tuyaux, quand, à Weimar ou même avant, il s'essayait à peine à être Bach.

Rythme, allure, tact

ON n'est pas sûr qu'il existe pour tout ce que Bach destine au clavier un rythme qui à la rigueur puisse se mesurer, qui se dicte et s'édicte, ni même aucune allure directivement proposée. C'est comme si tout était confié à une sorte d'harmonie préétablie (celle même au fond, si on y réfléchit, sans laquelle il n'y aurait pas sur un instrument donné d'improvisation possible) entre les touches telles qu'elles sont disposées et le toucher, la frappe, l'articulation dont sont capables les dix doigts des deux mains. Tout est laissé solidairement (solidarité de l'être dans le plein) au clavier d'une part, à celui qui manie ce trousseau de clefs d'autre part, l'exécutant : et pas du tout à la fantaisie de ce dernier, ni à son caprice ni à son humeur (et pourquoi pas ses états d'âme), mais à son *tact*, vertu morale et artiste sans laquelle le toucher n'est que contact, brutalité peut-être, ou manipulation. Seule condition requise : que techniquement, et quelle que soit l'allure choisie, les doigts suivent. On sait à quel point Bach reste le même Bach, même sous les doigts ou dans la voix d'un interprète extrême qui se permet (et réussit) ce que d'autres n'oseraient ; et à quel point aussi deux interprétations également extrêmes étant données, dans l'une comme dans l'autre c'est le seul et même Bach qui s'exprime, identifiable sinon

identique. Tant la forme chez lui commande et s'impose, à presque quelque déformation qu'on l'oblige. Dans une telle tolérance aux différences l'idée même du rythme, d'un rythme, disparaît. Reste l'articulation, intervention individuelle, et décisive : une main du même coup à la fois frappe et tranche.

Si articulation il y a, c'est de par la nature même des doigts et des touches ; mais aussi du discours de Bach. La main ne se porte pas sur le clavier pour y édifier des accords, y étager des harmonies. Elle court plutôt. Sur le clavier la main discourt. Narration qui a ses temps de pause, ses suspens, sans oublier jamais qu'elle est course, même si elle ne fait qu'effleurer. Il faut avoir vu en film par quelle saisie tentaculaire les doigts de Gould s'emparent du clavier, l'incroyable chorégraphie qu'ils y exécutent avec une verve, un mordant, un délié qui est tout sauf mollesse et ne fait que mieux exposer l'incroyable indépendance des doigts, leur solidarité et leur ensemble, *simul*, comme à la parade ou en représentation ; stylés ; et chacun d'eux semblant trouver en ses phalanges et sa pulpe autant de capacités expressives que les doigts eux-mêmes en ont à constituer la plus vivante des machines, laquelle trouve son plus vrai jeu dans sa rigueur ; sa liberté dans son millimétrage.

L'esprit de la toccata est en lui, quoi qu'il joue de Bach. La scansion de la durée, un temps fort qui correspond à une accentuation et fait que celle-ci rebondit : cette dramatisation perpétuelle et pleine d'invention est si constamment en vue dans ce que fait Gould qu'on n'attend même pas que son piano explore en outre quelque possibilité que ce soit de couleur ni même de nuance : un noir et blanc somptueux comme celui du cinéma muet et splendidement contrasté suffit aux luisances et reflets, et gradations. Le staccato est le ton général qui prévaut : d'où une clarté proprement discursive, jamais noyée ni nimbée dans ses propres harmoniques ; crue pour ne pas dire cruelle : aveuglante au sens d'une évidence, qui ici se fait apodictique, et de presque trop de clarté (ou mise en évidence) qui ferait

cligner des yeux. La fermeté, la décision qui en résultent semblent interdire qu'on puisse seulement imaginer un tel discours, précisément, trouver sa densité et son sens dans les tintements grêles du clavecin.

Dans le même Bach Wilhelm Kempff, pourtant venu de l'orgue, mais très certainement né en Bach, ne sera que fluidité(s) : ce qui ne veut pas dire davantage d'effusion dans le discours, mais celui-ci semble n'appuyer nulle part, en aucun sens du terme ; il laisse aller et même filer. À certains moments, comme dans les premières variations des *Goldberg*, c'est comme si le pianiste venu de l'orgue (donc, par préjugé, supposé le plus architecte) laissait les touches produire d'elles-mêmes leur propre articulation et qu'elles courent (ou construisent) toutes seules, sans rien peser. Étonnants moments fusionnels où Bach, Kempff, l'instrument se montrent, par une harmonie à la fois longuement calculée et mise au point, et pourtant prédestinée, préétablie, n'être plus qu'un seul organisme intelligent et vivant, enrichi pourtant de la singularité de chacun des éléments qui s'y fondent et où tout s'est coordonné et computé en sorte d'atteindre bien mieux que le sublime, qui n'est qu'un effet d'art : le *simple*, qui est le signe créateur suprême : donnée en acte, vérifiée, la solidarité de l'être dans le plein.

Quelque chose de semblable peut se passer dans un des moments de l'*Übung* qui font le moins attendre un possible moment mystique, et certes n'en appellent pas autant. Rien qu'une allemande dans une des *Partitas*, là où censément les danses (ou supposées telles) ne font que s'enchaîner. C'est là précisément, dans la Quatrième, qu'un gamin de 20 ans pas encore sorti de son conservatoire, David Fray, peut-être sans l'avoir voulu, a réussi l'inconcevable : un simple effleurement, pourrait-on croire, donnant moins encore de substance, de manière sonore que la fluidité de Kempff ; mais une suspension de cette vibration reprise après reprise (et il semble qu'il y en ait à l'infini), un *suspense* donc (quoique sans poids : c'est de notre temps, à nous auditeurs, qu'un psychagogue souverain s'empare ici) ; une

atténuation (progressive) du son qui, par là même et par accumulation (et saisie de notre attention), à force de peu à peu, devient intensification aussi ; en sorte qu'on se trouve, non pas transporté, mais transféré tout simplement, de l'autre côté – autre côté du son et, peut être aussi, du temps. Allégés nous sommes, dans ce qui ne connaît plus ni rythme ni poids, ni scansion ni même temps. Qui pense danse, ici ? Ici, de l'oreille, qu'est-ce qui irait aux pieds ? On plane.

À propos de danse. C'est un étrange malentendu, paresse intellectuelle dans le maniement des mots, qui a permis qu'on l'évoque si volontiers à propos de Bach, et pas celui de l'*Übung* seulement, mais même des *Cantates*. Conscient que l'on s'est ainsi aventuré, parfois on corrige : l'esprit de la danse. Mais qu'est-ce que l'esprit de la danse ? Quelque chose qui agit corporellement et fait qu'on danse ? Mais en ce cas, *qui* danse ? Pourvoyeur par métier, à la commande, à Versailles Bach aurait composé des *Sinfonies* pour les soupers du Roy. C'était le job. Et la Cour de danser. Mais il n'a rien écrit, que l'on sache, qui fût directement destiné à des ballerines, pour qu'elles dansent dessus : tout au plus des mouvements de musique qui puissent animer de leur grâce une salle de bal, pour les seigneurs hôtes de son maître. Comment et selon quel protocole étaient-ils dansés, s'ils le furent jamais ? Nous n'en saurons jamais rien. Ce qui est sûr, c'est que rien de ce que Bach, sur des intitulés de danse, a produit pour le clavier n'a été utilisé pour que quiconque danse dessus : à l'époque, on ne l'aurait fait qu'en y ajoutant le luxe de l'orchestre. Un clavecin n'en aurait donné ni le rythme ni la figure ; ni d'ailleurs assez de projection publique pour diriger les évolutions de personne. Allemandes, courantes, sarabandes certes varient leurs mouvements (leur figure comme leur tempo), mais ne s'adressent en rien à ceux qui souhaiteraient une musique pour danser dessus. Cette musique, on le répète, ne va pas aux pieds.

Ceux qui s'en sont emparés et pour qui certes elles n'ont pas été conçues, ni comme modèle ni comme canevas ni comme invitation, ce sont

les chorégraphes. Mais danser alors change complètement d'acception. Avec son corps tout entier (et des muscles les moindres fibres tendues, exaspérées), sans que forcément les pieds décollent d'un millimètre, qu'il y ait bond ni pas, le danseur exprime. L'esprit de la musique s'exprime en gestes, par toute une sophistication artiste des mouvements du corps, ou une immobilité frémissante, dont certes Bach a eu moins d'idée encore qu'il n'en a eu de l'opéra. Les Russes les premiers, explorateurs, accapareurs, puis leurs successeurs américains ont pensé à Bach pour danser dessus : Nijinski et Fokine, Balanchine ensuite, et toute la modernité s'y mettra. Mais qu'on n'imagine là-dessous rien de ce qui, naïvement et au premier degré, passe d'une musique aux jambes, et invite les couples à « en suer une ». La danse à laquelle invitent allemandes et courantes ne se déroule que dans l'esprit : sans corps ni pieds, sans images non plus ; aussi pure et désintéressée (désincarnée, et n'engageant pas le corps de l'auditeur) qu'il est possible. Mais dans les doigts de qui exécute, si c'est Gould, vous verrez à l'œuvre ce qui n'est pas seulement esprit de la danse, mais proprement son acte.

Inventions. De l'invention chez Bach

INVENTIONS. On pourrait s'arrêter, s'en tenir à cela et on aurait tout Bach, le cœur vivant de Bach. Ce n'est qu'une partie, la plus négligeable de l'*Übung*, comparée à l'immense élaboration/construction qu'est le CBT, à l'inventivité de *L'Offrande* : des presque rien, bluettes poussées du matin même, lisibles à même le papier, presque trop simples pour être d'un Bach adulte. Des essais d'enfant peut-être, conservés dans un vieux coffret ? Non, des essais en effet, mais pour un enfant, qui n'est pas Jean-Sébastien Bach, mais peut-être le dépassera puisqu'il aura eu, lui, un père pour lui mettre sous les doigts un pareil exercice, le faire grandir dans une ville importante où le fils puisse faire des études et devenir le docteur que le père n'est pas. Ce qu'il y a de plus élémentaire dans l'œuvre de papa Bach. Sans doute. Mais le savoir ne se mesure pas à la modestie de l'apparence qu'il se donne. Son acte souverain ne serait-il pas plutôt de se faire facile, lisible, maniable, le plus évident et simple qui soit : pour que l'enfant suive aussitôt, assimile, et aille plus loin ?

C'est à son fils préféré, Wilhelm Friedmann, que Bach adressait ce qui peut être dit coffret en effet, si grand, si immense est le trésor qu'il contient. Il l'assortissait d'une recommandation expresse : à l'intention de ceux qui aiment le clavecin, mais qui sont surtout « désireux de s'instruire », une méthode claire pour y jouer proprement deux voix, puis (le progrès est prévu : expressément demandé) trois, les exécuter correctement, les faire entendre clairement. Mais le but (non dit) est plus haut, il est de comprendre et faire comprendre le contrepoint afin de montrer jusqu'où, s'il est bien traité (et le clavier aussi), il est possible d'aller. L'intention pédagogique est assez explicite. Le Bach qui donne, aux yeux mêmes de Bach, est plus important que le Bach qui fait. Il est d'autant plus grand ici qu'il se fait plus petit, se met aux mesures de plus petit que lui ; il y investit tout son savoir et tout entier l'efface. Le génie s'humilie, il met son génie à n'être que méthode. C'est l'art d'être grand-père façon Bach. Nul monument de lui ne le montre plus pleinement Bach.

Mais alors, pourquoi *Inventions* ? Un siècle plus tard, de tout autres et autrement saisissantes formes d'*Invenzioni* éclosent au grand soleil de l'art, qui ne veut savoir ni qui il illumine ni ce qu'il éclaire : des prisons, les *carceri d'invenzione* de Piranèse, geôles d'art factices et délirantes, mais contrepoint (ici contre-lignes) à l'infini, que gouverne la plus rigoureuse et expresse architecture, peut-être pour prouver que, comme l'a voulu Goethe, l'enfer même, l'enfer aussi a ses lois. Perversion, détournement peut-être bien luciférien du monde en ordre leibnizien, qui par une sophistication et un repli de plus (de trop) se donne à lui-même forme de labyrinthe, où quelqu'un s'asphyxie et suffoque. On imagine la tentation que c'est pour qui peut se sentir tout-puissant en musique, tout-puissant par la musique, de faire mieux que le meilleur des mondes, faire un contre-monde ; de lézarder le bel ordre et l'harmonie sur laquelle il s'appuie (et peut-être bien se fige, refusant que ça change, que ça puisse changer ; que quelque chose vienne porter atteinte aux fondements, à l'ordonnancement de cet ordre), le miner ;

que s'affole le contrepoint, qu'il s'achève en labyrinthe, tourne en rond dans l'incarcération, qu'un chromatisme, rongant la stabilité tonale, affole l'oreille aussi, lui fasse perdre tout ce qui est repère, « dureté précieuse », ce « sentiment du sol » dont la Jeune Parque nous prévient que sur lui et sur lui seul se fonde tout ce qui pour nous et nos pas est « assurance sacrée ».

Bach n'est pas l'homme de cette tentation-là. Il est meilleur métaphysicien. Ce que l'esprit dit réactionnaire, ou conservateur du moins, a éprouvé et connaît comme stable, Bach le tient pour bon. Seul est stable ce qui mérite de l'être et, l'étant, prouve qu'il est bon. On ne lui a pas connu d'esprit de recherche pour la recherche, de nouveauté pour la nouveauté. On sait son immobilité, pour ne pas dire immobilisme. Le satanique qu'il y a dans la tentation d'outrepasser (et qui donnera *Doktor Faustus* chez Thomas Mann), d'enfreindre, de *trespass* et sortir du jardin, s'il l'a connue comme homme (comme homme, qui ne la connaît ?), sa musique en tout cas l'a bien cachée. Le *ricercar* s'y inscrit tout naturellement et le nom veut simplement dire « recherche », on va chercher. Il n'y a pas de quoi nous égarer. C'est juste un peu de fugue, ou plutôt *fugato*, qui vient troubler l'ordre, qui s'annonçait sûr de soi, lisse, de tel exorde. On joue à se perdre un peu, se faire peur, mais pas besoin d'une Ariane pour tenir le fil : le *fugato* sait d'avance qu'au bout des remous et détours qu'il s'invente l'ordre revient, plus complexe et plus riche que la simple netteté d'où on l'a vu s'écarter. Ce n'est ni s'égarer ni même s'aventurer. Craignez le péché, craignez Satan l'oblique, la *Cantate* BWV 54, une des plus individuelles et singulières de Bach, et qui certes prend ses risques côté chromatisme, le fait entendre assez. À ce *ricercar* qui semble rechercher le risque et l'égarement répond assez explicitement l'usage très solennel qui en est fait finalement dans *L'Offrande musicale*. Là Bach, entre les recommandations voire les didascalies pour le bon usage de ce stupéfiant ouvrage, nous glisse une toute simple indication ou citation, venue du bon sens le plus ancien et même paternaliste : *Quaerendo invenietis*. C'est dit en latin, textuellement,

pour nous rappeler quel sang-froid intellectuel il convient de garder quand l'entreprise paraît aventurée, initiatique. Cherche et tu trouveras. Mais cherche *dedans*. Pas dehors, comme le serpent te siffle de faire. Pourquoi dehors ? Le trésor est dans le champ.

Il y a un progrès qui se fait en extension, donc abandon forcé (sinon destruction) de là où on résidait, où on avait son sol et sa solidité, pour du nouveau ; et il y en a un qui est approfondissement de là où on est et, par là même, renouvellement de ce qui certes est ancien, mais permanent pas moins, et pourrait bien être seule figure d'éternel qui puisse se donner dans le temporel. Car c'est l'immanence qui est la plus grande, l'insondable. Romantique et fascinante comme elle excelle à se montrer, la transcendance, elle, n'est (comme le sublime) qu'un effet de grandeur dans ce qui reste, insondablement, à n'en pas finir, immanence. On n'en aura jamais fini avec ce qui est ici même. Le trésor est dans le champ. Seul élément de transcendance : là, dans le champ, quelqu'un cherche et va travailler. L'ouvrier, fût-il petit garçon, l'a au bout des doigts, du moment qu'on lui a donné la méthode. « Enfant, je t'ai donné ce que j'avais. Travaille ! » Apollinaire le dira aussi simplement que cela. *Inventions*. Forme la plus simple de la combinatoire : d'abord, et expressément, deux voix seulement, leurs entrelacs, leur marivaudage pourrait-on dire, leurs manières en tout cas, mais dans les plus grandes clarté et lisibilité qui soient, en sorte (les termes le disent) que l'œil et l'oreille apprennent ensemble, et apprennent l'un par l'autre. Quoi de plus simple ? Rien que deux, et distincts, et qui s'entendent tels. Mais attention. L'infini serait aussi bien entre un et deux, Leibniz nous a prévenus. Il faut entendre Gould se régaler de cela. Il sait, lui, qu'il n'a jamais rien eu à jouer de plus gourmand.

De la variation, et que souvent Bach varie

SEULES les *Goldberg* sont nommément dites variations, mais il ne faut pas les imaginer comme une exception chez Bach, finale et résumant vingt ans de recherches qui les auraient acheminées. Si elles le sont, c'est par le caractère systématique, directeur qu'y assume la variation ; et le résultat obtenu, évidemment unique. Mais la variation n'est pas autre chose dans son essence, et par vocation, que le voyage sur place de celui qui ne veut pas du voyage, n'ira pas ailleurs ; ne sortira pas du site choisi ; mais rêve le voyage et de ce rêve, en vrai créateur, fait la seule réalité qui vaille. Il n'étendra, ne développera, ne conquerra rien ; mais approfondira ; et fera sortir toute une diversité, une nouveauté, et des surprises, qui valent bien celles qu'ostensiblement offre le voyage, de ce qui au fond n'est qu'un surcroît d'attention : une attention qui ne va pas seulement à ce qui se laisse voir, comme pour le posséder mieux (un seul regard, mais pleinement attentif, devrait suffire), mais y débusque ce qui est latent, était *promis*. Au fond, le trésor qui est dans le champ ; le champ qui est le trésor même. La terre promise.

Tout s'y prête ; tout élément du matériau, et d'abord la mélodie. De tout l'étagement musical elle est le plus en évidence, affichée en surface, c'est par elle qu'on identifie le monument. Elle veut qu'on la reconnaisse sous les modifications qu'on y apporte, de rythme (qui en changeant la configuration même), accidents chromatiques qui en même temps que la tonalité changent la couleur morale, si on peut dire, qui en est la plus perceptible physionomie. Le jeu peut consister à la mettre à l'envers et bien malin qui la reconnaîtra alors, à moins de la transcrire pour la lire à l'envers dans un miroir. La manière la plus publique (et payante) consistera à la faire (re) connaître sous toutes ses coutures, faces ou angles, au violon ou à la voix, comme ce fut la mode romantique pour un Paganini ou une Grisi, et *Le Carnaval de Venise* par exemple. Mais il y a plus mystérieux dans un édifice musical, même d'apparence linéaire ; plus enfoui, parfois pas même perceptible à qui, flatté, séduit, n'a d'oreille que pour ce qui s'expose au soleil de la belle surface : la mélodie.

C'est sur une aria que commencent les *Goldberg*, ou plutôt il n'y a qu'elle que nous entendons dans ce commencement ; ce qui est dessous est, fatalement, occulté. Une aria, ariette autant dire, d'origine italienne probablement (comme tout ce qui tout naturellement chante), qu'on peut ou non orner de fioritures (c'est aussi beau, peut-être davantage, sans : il n'y a qu'à écouter Kempff) ; cela pourrait sortir d'un petit livre pour Anna Magdalena et, comme tel, se chanter *a capella*, mamzelle le fredonnant en peignant ses cheveux comme dans une possible toile de Vermeer, sans besoin de se soutenir la voix d'un clavecin ou clavicorde. Ici ce n'est pas possible car ce même air, c'est le clavecin justement qui le chante, tâchant d'y mettre un peu du legato qui n'est pas dans la nature de sa diction découpée, cliquetante, s'agissant d'aria, donc de chant. Mais cet air, clavecin comme il est, avec ses deux claviers (qui seront expressément requis, pour jouabilité, dans telles variations qui suivront), il faut bien qu'il lui donne une basse qui le soutienne ; sans qu'on le perçoive comme tel, un

soutien. Or là se tient aussi, abscons, *absconditus*, quelque chose qui est comme le feu abstrus dans la pierre, un feu d'où, s'il sort, tout va se trouver changé : toutes pulsions rythmiques, qui font qu'avance quand même ce qui, vu d'en haut, peut sembler flotter (mais attention : vu d'en bas, si on y va voir, tout a des pieds) ; et tout un substrat harmonique, d'où vient ce qui n'est pas rythme proprement, mais tension.

Et si cela venait à se libérer ? Ce sol, s'il faisait charge ? Le démiurge, ou tout simplement l'ouvrier, artisan de ce monde en soi qu'est toute musique qui n'est pas linéarité pure, mais est construite, sait bien quelle force est latente là, prête à se mettre à l'ouvrage, à devenir œuvre elle-même. Il suffit qu'elle monte au jour et prenne la parole (se fasse chant). Qui, n'ayant eu d'oreille que pour l'aria, en reconnaîtrait l'envers devenu endroit ? Pourtant on n'a pas changé de site ; seulement la doublure est devenue revêtement ; la force sourde d'en bas, ou racine, est la fleur même. Mais... quelle singulière convenance il faut supposer entre l'aria et ce dessous ou envers qui en rien ne lui ressemble, et cependant va la continuer, la développer, à plein l'exprimer ! Quelle harmonie préétablie !

Qu'il y ait une volupté inavouée, égoïste aussi, du créateur qui crypte, c'est sûr. Tant de musiciens l'ont fait, et Schumann y est passé maître : mais on ne fera pas d'insulte à Schumann en le disant tordu d'esprit, et que l'aveu direct n'est pas son fort. Pour Bach rien de tel, mais la satisfaction admirative, et d'abord artisanale, à éprouver que deux univers s'emboîtent ou symbolisent, qu'un chiffre en cache un autre et que les nombres correspondent aux notes, aux groupes de notes, à commencer par son propre nom, Bach. Il y a une justesse auguste des étymologies, elles sont des prédestinations. Le nom propre est une promesse, et ce ne peut être un hasard que Bach, de tous les musiciens possibles, soit le seul nom qui corresponde à quelque chose dans la notation musicale allemande ; qui, épelé, devient musique, *si* bémol, *la*, *ut*, *si* naturel ; et combien de séries un moindre esprit en tirerait, qui deviendraient musique par sa seule décision !

Bach ne crypte pas pour crypter, pour inscrire un message de plus (et supposé le plus vrai), que ne déchiffreront que des élus, assez matois ou instruits pour avoir les bonnes clefs en mains. Bach est trop du peuple, trop peu Herr Doktor (même s'il ambitionne que ses fils le soient) ; trop essentiellement humble, pur et pauvre d'esprit (au sens des Béatitudes). Il veut qu'en simple transparence et au premier degré celui qui écoute reçoive, et à plein ; mais, réaliste, certes il n'inviterait pas les fidèles des *Cantates* de Leipzig à une audition des *Variations Goldberg*. Il lui faut l'apodictique, mais il lui faut aussi (et plus sûrement encore) l'harmonie préétablie. Le premier voudrait que la raison d'être, le caractère nécessaire apparaissent, s'imposent dans l'apparence même, ce qui est beaucoup demander à qui n'a que ses oreilles pour entendre ; mais la seconde, très peu cartésienne, permet que le contact suffise pour que le passage se fasse ; que l'apparence (le sensible, la sensibilité, *ma* sensibilité) s'accorde au reste et dévoile assez ce qu'elle contient à qui, loyalement, et qui qu'il soit, écoute. Et que cela soit bien ainsi, comme a dit devant la Création effectuée le premier Créateur, le vrai !

La répétition n'est pas monotonie, elle ne ressasse, ne rabâche pas ; elle n'insiste pas non plus, comme pour forcer une porte. Il y a une obstination et une seule permise en musique, c'est l'*ostinato*, et ce n'est pas de la ligne d'en haut, c'est de la basse qu'il émane, et il n'est que relance (rythmique, par l'accent mis, la crispation) ; il anime et innerve et certes n'endort pas, c'est plutôt un sursaut de l'attention qu'il produirait, un réveil d'énergie. Obstination, entêtement non pas ; c'est bien de tension qu'il s'agit (il n'y a qu'à bien regarder le mot) ; et soif à l'infini, cette calme avidité qu'est la patience et qui fait que, repris encore et encore remis en jeu, *l'objet parle*, et de lui-même laisse se dévider la somme de ses virtualités. Selon ce principe les *Variations Goldberg* pourraient aller à l'infini. Si l'infini est aussi bien entre un et deux (maxime éclairante, fondamentale), alors sept notes et

quelques demi-tons de la gamme tempérée ont de quoi fatiguer la suite des nombres !

Il s'agissait, nous dit la fable, que Bach procure à un riche, en musique, de quoi trouver le sommeil. Et pourquoi pas ? Ce qui est venu aussi incidemment, et d'un simple prétexte, n'en est pas moins marqué du signe du nécessaire, du moment que l'ouvrier se donne pour loi de n'œuvrer que selon la forme et les règles. Mais il en résulte que les *Goldberg* (du nom du virtuose qui les exécuta pour le comte Keyserling : et Bach en reçut un gobelet de pièces d'or, seule gratification qu'on lui ait connue) au fond ne sont que cela : une relance, une action en musique. La continuité tonale y est loi, un principe d'économie le veut, rééquilibrant une florescence qui pourrait sembler fuite en avant ; les quelques excursions au mineur ne la changent pas ; non moins clairement, pas une variation ne procède de la précédente ; cela ne se dévide pas, ce qui serait monotonie (risquée au moins) . C'est l'organisateur qui est démiurge, il commande les enchaînements et Bach, pour une fois, puise dans son propre libre arbitre et sa seule énergie sinon le rythme, du moins une sorte de rythmicité qui n'est qu'une vitalité (étrangement raccordée à ce qui semble aussi une mise en œuvre de la mathématique : comme par harmonie préétablie). L'exubérance ici est à la fois celle de l'énergie, fantastiquement autorelancée ; et celle de la forme traitée, comme si (de façon leibnizienne) le sujet obligeait les prédicats qui sont en lui, qui le constituent, à venir au jour : à s'exprimer. Appel organique, vocation supérieure : l'expression ! On s'étonne presque que l'impulsion n'aille que jusqu'à trente variations, sans d'ailleurs qu'à ce chiffre il y ait à chercher rien de cryptique.

Le *Clavierübung* ne s'achève pas, il se dépasse ici plus qu'il ne se ramasse ou résume. Il se transcende lui-même significativement en ces *Variations* où, au-dessus de toute forme studieusement suivie, de tout exercice où s'est mise toute une vie d'application, ce n'est pas la loi souveraine de l'immanence, immense immanence d'un monde en ordre et le

meilleur, mais, pour une fois, la pure transcendance, l'intervenant, qui fait la loi et produit, en même temps que le mouvement, la vie. Ce qui, deux siècles après la mort de Bach, s'appellera l'interprète. Et elles cesseront d'être l'absurde exercice qu'en somme elles passaient pour être, pour devenir l'œuvre en soi. Un Bach (qui peut-être bien n'a fait que les essayer au clavecin) à l'œuvre, qui suffit à être Bach.

OceanofPDF.com

L'art de la *fughetta*

« L'IMMÉDIATÉTÉ », répondait Glenn Gould, quand on lui demandait quels avantages il avait trouvé à renoncer au concert public pour se concentrer sur le studio et l'enregistrement. Paradoxe, car le studio où tout se refait et se reprend, prive à jamais du « tout de suite ». Son immédiateté, c'était l'absence de tout intermédiaire. Il considérait le public non pas comme un intrus et même un indésirable (cela se conçoit), mais comme un médiateur aussi ; quelqu'un par qui il faut passer, un passage (au moins mental) obligé ; qui par sa présence agit ; dans la considération de qui il faut se placer, se préparer, se modifier ; qui empêche que l'on soit prêt. Valéry abhorrait cette « considération du lecteur le plus probable » qui, consciemment ou pas, intervient dans la façon dont on va écrire ce qu'on écrit. Quelle pureté (ne serait-ce que pureté d'intention) garder alors ? Bach au travail était pur autant qu'on peut l'être, ne considérant que son employeur et commanditaire et, en transparence, Dieu même. On ne peut être plus strictement engagé ni, à titre personnel, davantage désintéressé.

Mais Gould ajoute une touche, et un autre éclairage nous vient. Il y gagnait « *clarity* (comme s'il en avait besoin), *immediacy*, and indeed *almost tactile proximity* ». Le prodigieux, le confondant aveu ! C'est donc

qu'en l'absence de voyeurs, toucher, se toucher (son instrument, ici et dans cet isolement devenu lui-même en une de ses parties), se faisait plus immédiat ? Le tact toujours. La toccata et son plaisir pur, qui est solitaire.

Il laissait citer ces quelques mots entre guillemets, textuels donc, et de lui, en couverture d'un assez étonnant disque consacré à exactement ce qu'il y a de plus minime en Bach, collection ou pour mieux dire collecte sans queue ni tête possible de piécettes, où le terme auguste de fugue se laisse réduire, de façon très hypocoristique, en *fughetta* (ou fuguette, comme on dirait jupette) : et les doigts aussitôt de danser. Comment développer, et pour quoi ? Deux douzaines de morceaux (il faudrait dire morcelets : *morsel*, une bouchée, *a bite of Bach*) en deux faces de microsillon, quarante petites minutes, ça ne laisse place même pas à une insistance : même les mini-fugues (comme on dirait minijupes) ressortissent ici à l'esprit de la toccata, qui dans son bref parcours s'offre le luxe d'en impliquer quelqu'une, fût-ce sous les espèces réduites du *fugato*.

Quand on est Bach, ce qui ne s'élabore pas et ne se structure pas par plusieurs détours et délais et plans et étages et points de rassemblement ne fait au fond qu'improviser ; toucher ; donc préluder, et au sens propre (deux fois propre en vérité puisque le ludique, qui y est essentiel, transparaît dans le mot même). Mais quand on est si preste, et qu'on va si presto, quelle différence peut-il y avoir entre prélude et fugue ? On joue à jouer et c'est tout : et jouer a ses lois. Et ce pendant, en même temps (*simul*), le grand œuvre, l'œuvre final et total, met en place ses éléments. L'esprit de la totalité, qui n'est pas volonté mais désir seulement (poussée autrement naturelle et puissante, elle est le génie même) est omniprésent chez Bach, il est Bach présent dans le moindre moment de son œuvre apparemment la moindre. Ainsi le moindre fragment y est microcosme au sens propre : non pas microclimat, pour échantillonner une humeur, une disposition d'esprit, une *Stimmung*, ni une subjectivité surtout, mais microcosme en vérité, où l'ordre se lit à plein, et en clair, et à hauteur de nos yeux à tous (les yeux de

Bach ne sont pas meilleurs, mais ils regardent plus haut), en sorte qu'à partir de ce très peu que notre *entendre* (ou entendement) limité est capable de saisir facilement, de *comprendre*, ils passent à plus grand, à l'immense et même infini, lequel procède du même ordre qui ici s'est fait lisible à nos yeux, soluble à notre oreille : lisible sans chiffre ni cryptage, ni même déchiffrement, car ici l'oreille suffit. Ainsi chez Platon de petites lettres habituent à lire ce qu'il faudra ensuite lire en plus grand. L'infini (s'en souvient-on ?) est aussi bien entre un et deux. Tout est patience et application, y compris ces *fughettas* qui portent en elles de par leur prestesse la marque de l'impatience qui les a poussées dehors.

Nul doute. Ici et dans l'insensée (et si simple : trois voix seulement, et qui vont si vite) fugue de la *Toccata en ut mineur* BWV 911, Bach préconçoit *L'Art de la fugue*, qui l'achèvera. Il se le rend facile, en petites lettres, ce monument ! Et il m'apprend, à moi non initié, à trouver le grand dans le petit et au bout du chemin même, comme à son gamin à lui, au bout d'une *Invention* à seulement deux voix, il montrait (faisait posséder ; et désirer d'abord) la fin du chemin infini. Et il m'enseigne déjà, à moi aussi, mon désir d'*Art de la fugue*. Cela va aller plus lentement, prendre du temps. Et quand même ce serait tout le temps ? La patience elle aussi se trouve (s'invente) entre un et deux. Entre deux impatiences.

L'Art de la fugue

MAIS le vrai monument, alors ? Celui qui s'appelle, en toute simplicité, *L'Art de la fugue* ? Dans l'œuvre de Bach il est à la fois vertical, tant il surplombe ; et horizontal, tant il prolonge et accomplit ; en tout cas final, total. Toute sa vie, à travers toutes ses œuvres il n'a fait que le préparer. S'y préparer plutôt : pour quand, vieilli, presque sans yeux, il devrait se rassembler lui-même (son savoir, son vouloir) pour prendre de front ce qui est à la fois (*simul*) le plus complexe et pourtant le plus simple ; le plus difficile et le plus facile. Il résume Bach, l'accomplit, l'achève : autrement dit, le tue.

L'Art de la Fugue est l'objet de plus d'une légende, il les mérite, et les supporte. Il est assez grand pour cela. Le manuscrit n'est peut-être pas tout entier de la main de Bach, et une phrase laissée en suspens peut laisser croire qu'il a posé la plume là ; que comme le vieillard Siméon, il a vu s'accomplir la promesse et rendu l'esprit. Pas besoin d'ajouter du pathos à ce qui de toute façon est *dernier mot*. Jusqu'au bout, ses soixante-cinq ans de vie n'auront été que cela : application, labeur. Et c'est à sa vue, non au monde, qu'il pouvait adresser son *nunc dimittis*. Bientôt il n'y verrait plus, mais cela non plus n'est pas pathos. Il a tout en tête, et pas par acte de

mémoire ; par sa puissance, inouïe, peut-être sans exemple dans l'histoire des hommes, de conception, de composition.

Composer, c'est mettre en œuvre, et mettre ensemble ; réunir, faire que ça ne fasse qu'un, comme Dieu qui fait l'Univers. Encore quelques années et un enfant béni va naître à Salzbourg où le prince prélat a une devise, pas peu leibnizienne, qui pourrait gouverner tout l'ouvrage de Bach : *Numen vel dissita jungit*. L'acte divin est de faire un ce qui existait à part. À quoi s'est appliqué Bach pendant ces soixante-cinq ans ? À cette tapisserie continue, qui pourtant est aussi remailage. Ces quelques années 1740, les dernières de sa vie, deux œuvres l'ont occupé, très à part l'une de l'autre et pourtant solidairement, qui ensemble lui dévorent son temps, son énergie, ses yeux. Elles le résument (l'achèvent). La *Messe en si* est ce singulier monument que Bach, luthérien strict, a élevé dans l'esprit de la catholicité, qui est rassemblement. Les éléments épars, *vel dissita*, les enfants dissipés, une force conspire à les rassembler comme Église, partition où chacun joue la partie qui lui est propre, exprime à plein sa différence : et ce qui s'entend à travers, c'est l'unité. Miracle déjà.

Mais plus miraculeux encore, cette unité finale prodigieuse n'est que la mise bout à bout, selon l'ordre du rite, de morceaux déjà faits, et faits parfaits. Bach les adapte à des paroles latines pour lesquelles ils n'ont pas été conçus : au sens musical du terme il les parodie, leur fait dire autre chose, leur donne un autre sens, qui leur va aussi bien. Mais peut-être le génie vraiment créateur (à la différence du génie de l'instant et du flash, inspiré, *mens momentanea*) ne dit jamais qu'une chose. Varier, c'est s'en tenir au même autrement. Tous les Bach successifs (ou plutôt, en puissance au moins, simultanés) se rejoignent dans cette *Messe* : celui de Cöthen au premier chef, qui a étudié et maîtrisé les instruments jusqu'à savoir en exprimer toutes les capacités, toutes les saveurs, parce que son employeur d'alors attend ça de lui ; le Bach baroque, qui foisonne en tout, et jubile ; le Bach roman, plus austère et formel ; et celui qui pourrait écrire dans

l'abstrait, *per ogni tempore*, c'est-à-dire pour aucun temps, pour l'intemporel. Le génie de Bach est que tout cela remis en séquence semble venir de la même plume au même moment et pour un même dessein. C'est cela, le style : cette puissance unifiante, qui *vel dissita jungit*. Le Bach le plus ancien, encore pris dans le monde (pour autant que Bach puisse être *weltlich*, mondain), ne fait qu'un avec l'ultime : celui qui en 1749 pour le Credo crée les pièces chorales les plus nues, celles où s'épure, se sublime une vie passée à écrire pour les chœurs – quand on pouvait penser que rien n'atteindrait plus en grandeur le *Gloria* plein de trompettes venu vingt ans plus tôt.

Immobile toute sa vie, Bach n'a été que cela : une œuvre qui marche, qui se déploie. D'aucun créateur comme de lui on ne peut dire qu'il ne se dépasse pas, ne se renouvelle pas, seulement s'accomplit. Rien selon la mode, rien selon le monde. Mais tout sur le même plan, le même depuis le commencement, et qui embrasse ce qui sera en même temps (*simul*) que ce qui est. Il suffit de voir assez vaste, mais comme nul ne peut se faire d'autres yeux, il n'y a qu'à supprimer l'accessoire, ce qui bouche la vue (« Ôtez toute chose, que j'y voie », disait Monsieur Teste), et d'y donner tout son temps. Bach expressément nous le dira : à condition d'y travailler autant que lui, et tout le temps, tout autre aurait pu en faire autant. Toute son œuvre, il la portait en lui, totale et non progressive, il n'a fait qu'invent(ori)er des rapports qui sont neufs entre des éléments qui ne le sont pas. *Vel dissita jungit*. C'est l'œuvre du logos. Il suffit de s'être appliqué, d'avoir appliqué, inlassablement, tout le temps ; sans cesse repensé et sans cesse pratiqué. Seule obligation : croire que le tout est. Et le tout *suit*.

Un rien nous égare, mais rien ne s'égare. Rien ne fuit rien, rien n'échappe. La fugue est dans la *fughetta*, et *L'Art de la fugue* dans la moindre fugue. Une voix s'énonce, s'avance ; puis une autre, évidemment décalée, la même pourtant, qui la rattrape, s'y combine, l'une obligeant

l'autre à faire comme si son lieu propre était plus en hauteur, ou à couvert ; à prendre un autre habit tonal ; le tout selon des lois excellentes et fécondes. Les voix pour finir vont consoner, accordées verticalement, rassemblées, c'est l'accord final. Elles sont au moins deux ; trois ou quatre très volontiers ; pour qu'elles soient mille il suffirait qu'on dispose d'un papier assez vaste, avec assez de portées, et d'assez de temps. À tout le reste l'esprit suffit, et pourvoit. Dans une fugue, ni fuite, ni distraction, ni dissipation surtout. Ce qu'elle feint de séparer, *dissita*, elle le refait un. Enrichi, d'ailleurs : du contraste qu'étant plusieurs elles se donnent, les voix (quoique nées pareilles) ont appris à créer l'intervalle, le relief du haut et du bas. Discours, et linéaire : mais non moins dialectique. Les chemins sont plusieurs, mais le plan est un, qui se donne autant d'étages qu'il veut. L'art invente l'esquive, pour mettre au jour cette unité autrement riche, l'harmonie. Ainsi Dieu (pas forcément celui de Leibniz, ici, mais celui de Luther) a inventé l'altérité, pour que soit possible la différence ; et la distance, pour que soit possible le retour : ce retour qui s'appelle amour. La fugue, le contrepunt, tout procédé (tout art peut-être) en un sens n'est que ce marivaudage.

À ce Bach final, définitif, total un thème suffit, le plus quelconque et ordinaire qui soit, et il brode. Vingt-quatre variations vont suivre, isolables l'une de l'autre entièrement, dont chacune se suffit, et pourrait suffire à l'œuvre totale ; et combinant à l'envers et à l'endroit, utilisant toutes les combinaisons de la rhétorique musicale, marivaudant à l'infini. Où va-t-on ? Nulle part. Avance-t-on ? Pas sûr. Que prouve-t-on ? Rien sans doute, sinon que tous les instants et tous les lieux, vus d'assez haut, *sub specie aeternitatis*, vus depuis l'éternité, reviennent au même. Le voyage et le travail ne sont là que pour mettre en évidence l'utilité du travail et l'inutilité du voyage. En homme de métier, le vieux Bach donne ici la pratique de tout ce qui est règle, formule, procédé, et théorie aussi. Cet opus suprême, il ne l'a écrit pour aucun instrument désigné ; peut-être ne l'a-t-il destiné qu'à

notre seule tête, pour qu'elle fasse le tour de l'imaginable, du concevable, et compute. On a cru répondre à des intentions laissées en blanc, se montrer plus digne de Bach, en l'habillant de timbres qui en font ressortir les lignes, les arêtes, les étages. C'est le contraire qu'il faut. Ne pas nous amuser de ces détails, nous distraire, mais requérir l'attention nue et vide, totale, sans laquelle nous ne sommes pas dignes d'écouter Bach. Elle suppléera à la monotonie relative, la monochromie de l'instrument, l'organon qui après tout aux yeux de Bach était à lui seul tout instrument possible : l'orgue.

Si Dieu « ôtant toute chose » avait donné à Bach la totalité du temps, et l'orgue, de là Bach eût recréé le monde. Il ne lui a donné que soixante-cinq ans, certes remplis à ras bords : mais ce n'est que du temps, donc de l'inachevé. Ne les rhabillant d'aucun pittoresque sonore, d'aucun timbre qui se remarque, d'aucune flatterie chantante, l'orgue fait entendre ses voix à nu, simples mouvements qui se cherchent, affectent de se perdre et de toute façon, dans leur complexité, nous voilà pour un moment perdus : qu'importe alors si la plume avant l'heure, avant la fin, s'est suspendue. Nous avons cheminé de la bonne façon, selon les règles qui sont justes et saintes. Nous sommes dans le bon sens. L'absurde n'existe pas. La musique fait preuve. Dieu en tout cas nous retrouvera, puisque nous poursuivons.

L'Offrande musicale

LE titre, qui est de lui, résume tout Bach. Lui-même n'a rien été, sauf musique. Et la musique aussi, dans son meilleur sens, n'est pas autre chose qu'offrande : élévation et oblation, assomption de soi-même dans son meilleur emploi et son plus juste service. Ainsi tout cela, et soi-même, est porté plus haut. Mais *Opfer* le dit sans doute mieux qu'offrande ; le sacrifice s'y lit mieux ; le plus simple, qui est aussi le plus total, et le plus ancien. Est consacré ce qui est réservé, mis à part pour être offert plus haut ; et (*a fortiori*) sacré, *sanctum*, devenu intouchable. Toute une pratique, très simplement mais très noblement humaine (et seulement humaine), de la sublimation s'accomplit et se résume ici. Nous n'avons rien dit du destinataire de cette mise à part, notez-le. Que Dieu reste en dehors, expressément. Ainsi chacun, même ne pouvant ou ne voulant pas croire en lui, pourra se sentir à pied d'œuvre ; et pas exclu. Quant à savoir si pareil transport, qui fait l'homme exaltation et exultation ensemble (les deux mouvements, impossibles à accomplir en même temps, du *Magnificat*) et le met si loin de son sol, pourrait s'effectuer par la force de son seul désir (et vouloir), et sans cet appel venu de plus haut, ce n'est pas à nous d'en trancher. Pourtant on doutera, décidément, que qui ne croit pas, sinon en

Dieu, du moins en quelque chose de souverainement plus grand que lui-même, entre en Bach pleinement. « Crois, ou je te tue éternellement », lit-on chez Valéry.

Le destinataire, en l'occurrence, c'est Frédéric II. Bach, pour une fois – ne rions pas –, travaille pour le roi de Prusse. La rumeur portait son nom jusqu'à Berlin, si peu qu'il voyageât lui-même. C'est porté par la reconnaissance publique qu'un Bach de 62 ans fit en carrosse les quelques dernières lieues jusqu'à Potsdam. Le roi était bon flûtiste, et vain de l'être ; et certes assez gourmand de *musizieren* de pair à compagnon avec le grand homme. Celui-ci dut improviser, et pas mal, invité à toucher les plus précieux pianoforte de la collection. *Praxis* d'abord, comme toujours. À la forme, maintenant ! L'invité voudrait bien improviser une fugue sur un thème que lui a fourni son royal hôte. Quant à la fugue à six voix réclamée en sus, Bach se réservait le choix du thème ; il y reviendrait à part soi.

Rentré à Leipzig, il fit mieux : une œuvre au complet, et de toutes les siennes celle qui requiert et condense au mieux sa rhétorique et son métier de compositeur ; et les ressources virtuoses de tous les instruments impliqués. Ou implicables plutôt : comme pour *L'Art de la fugue* ils sont laissés à la discrétion des exécutants, mais, à la différence de *L'Art de la fugue* (conçu par l'esprit pour l'esprit, combinateur et créateur, qui pourra se contenter de se le jouer, se le lire dans sa tête, et hors doigts), ce que Bach réunira sous le titre de *L'Offrande musicale*, partiellement au moins, se destine à des instruments spécifiques, la flûte en tout cas, qui énonce le thème royal, et le clavecin. Le souverain, et Bach lui-même. Les autres restent largement *ad libitum*. *L'Offrande* ayant été imprimée (aux frais de Bach, et tout aussitôt, chose rare venant de lui) en fascicules séparés et même indépendants, il n'y a pas d'ordre imposé pour jouer les morceaux qui la composent. Si un fascicule doit résulter de leur exécution en séquence, ce ne sera pas celui d'un discours, mais, une fois de plus, celui d'un style. Toutes les formes de canon y figureront, que Bach assortit

parfois d'une remarque qu'il est permis de trouver irrévérencieuse : « Puisse la gloire du roi s'accroître du fait de ces modulations » accompagne le *circularis per tonos*, qui augmente en effet par tons ; et pour celui où la seconde voix se fait deux fois plus lente que la première : « Puisse la fortune du roi s'augmenter comme la valeur de ces notes. » « *Quaerendo invenietis* », ajoute-t-il pour le canon à deux voix du *ricercare* à six voix où s'exposent la maîtrise et l'invention contrapuntiques d'un Bach qui est désormais le Bach absolu, qui se résume et se resserre lui-même, et n'ira pas plus loin.

Pourtant, rien ne fait que ce mouvement au sens propre du terme formidable (et qui en a fait rêver très loin quelques-uns, Schoenberg notamment) conclue. C'est comme si dans *L'Offrande* tous les mouvements restaient prenables chacun pour soi, et à part (*dissita*), tout en étant liés par les rapports les plus stricts ; qu'on puisse entrer par où on veut, ou ne pas chercher à sortir. Part à la fois aléatoire, et jubilatoire, où un ordinateur colossal se rit de ses propres circuits. Bach veut que cette *Offrande* née de la circonstance, simple commande, s'ajoute à elle-même du circonstanciel de plus, de l'ouvert, le revêtement instrumental qu'on y mettra, l'ordre qu'on lui proposera. Ainsi il se dessaisit : là même où il se sait le plus magistral. De l'accumulation des contingences ne ressortira que mieux la souveraineté d'un autre et plus haut Ordre. Et cet Ordre, certes, qui le cherche le trouvera (Pascal corrige : l'a déjà trouvé). Il y a du narquois, comme pour bien marquer où sont les vraies hiérarchies, dans la façon ostensiblement galante (et qu'on peut juger servile) dont Bach traite le *thema regium* en pleine majesté, et à l'instrument qui est celui du roi, la traversière (le clavecin pouvant être supposé Bach lui-même). Dans l'œuvre de Bach la plus délibérément savante, difficile (à exécuter ; mais à saisir et comprendre d'abord), énigmatique, une longue séquence dite *sonata sopra il soggetto reale*, étirée comme elle est hors de proportion, est aussi comme

un pied de nez que Bach serviteur adresse ici au patron, rose de plaisir que son thème soit si amplement et galamment honoré.

Le terme *ricercar* auquel souvent on réduit *L'Offrande*, comme par une conscience obscure de la chose hors normes qui y intervient, ne veut pas dire autre chose que « recherche » ; questionnement en général des limites connues de la musique, du degré d'intrication où l'on peut mener le contrepoint. Voilant à peine la supériorité intellectuelle qu'en même temps il affiche, la royauté par l'esprit qu'il prouve sous la révérence appliquée de la dédicace, Bach se permet de s'y montrer plus grand clerc que le roi, faisant comme si c'était seulement sur ordre qu'il en trouve tant et tant, et pour plaire. En pur acrostiche voici qu'il épelle le mot, mettant bien en évidence, en exorde, le R et le I = *Regis Jussu*. C'est comme s'il se mettait aux ordres, genou à terre. Suit tout de même l'énoncé complet de l'exploit, par lequel il se place quelques degrés plus haut que le destinataire : *Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. Ce bout d'air, et le reste, résolu selon l'art canonique. Tout simplement.

Idéal implicite pour Bach en tout cas, à supposer qu'il ait prévu ou imaginé une réalisation quelconque de son *Offrande* : évidemment la lisibilité. On ne peut concevoir si intriqué et compliqué, avec de tels heurts entre les voix, entre les timbres qu'on choisit de donner à ces voix, sans avoir en vue la transparence du discours ; le tracé de quelques arêtes ; l'éventuel fondu de ces timbres. À peu près toute réalisation qu'on ait entendue (le disque abonde) de cette *Offrande* est pain bénit, de toute façon, elle fait entrer dans le labyrinthe et l'énigme. Mais à travers combien de confusions de cordes, d'infirmités de traversière ! Une, magiquement, semble satisfaire à tous les paramètres, pourtant inconciliables : celle de Scherchen, à Berlin, 1948. Seul critère, mais on sait qu'il commande chez Bach : la plénitude, ici l'intensité de l'expression dans (ou par) la pauvreté voulue, mais le tranchant aussi des timbres. La simple (pardon pour le terme) exposition du thème royal, hautbois, cor anglais, puis basson (mais

indiscernables à plus d'un moment tant ils sont à la fois définis, et mixés : fondus) aurait sans nul doute fait fuir Frédéric et ses régiments, épouvantés. Inouï, authentiquement. Adieu habitudes, adieu fadeurs. Mais s'ensuivent, et jusque dans la longue sonate où, obligés, flûte et *continuo* vont ensemble, cette *inévitabilité* de la séquence, cette élimination héroïque de l'arbitraire et du complaisant qui fait Bach pleinement Bach, puisqu'il sonne plein. Et l'apodictique, ce sceau du nécessaire qui se marque dans le sensible, nous coupe le souffle à force d'évidence.

OceanofPDF.com

Ce corps qui naturellement est âme

SA carrière ultérieure de cantor ; son génie à l'orgue, où il innovait, passant le pouce, inventant au pédalier des virtuosités mirobolantes ; le massif impressionnant du *Clavierübung* : tout repousse au second plan, chez Bach, ce qui pourtant lui a assuré son premier pain professionnel, le violon. Et, plus grave, nous fait oublier l'inimaginable supplément de musique qu'il lui a apporté en lui donnant à lui aussi son *Übung*. Qu'était le violon avant cette application créatrice ? Un instrument mieux que latin, italien, et content de l'être. Avec Vivaldi, il vient de s'octroyer la plus libre et joyeuse volubilité ; plus cette sonorité dorée, secret des luthiers de là-bas, le legato qui lui est inné, à lui qui n'est que quelques cordes à frotter et faire vibrer plus l'archet, cordes aussi, pour le faire. Sort de là un son à la fois liquide et doré et vibrant, un chant qui ne se sait pas de consonnes pour le heurter, mais ne serait que voyelles, vocal ; et tout là-haut, au-dessus de tous les autres dans l'éther, Icare ne retombera pas et ses audaces mêmes, ses insolences, ses défis le montrent fils bien-aimé du Soleil-Père, tant y éclatent la joie et cette virtuosité jubilante qui est d'abord une gratitude. On

ne peut être doué de grâces plus absolues, plus immédiates. Aucun instrument n'est ainsi fait pour plaire, chanter, planer. On pourrait l'écouter à genoux. Son chant est si naturellement célébration, prière aussi, que nul ne le jalouera de se comporter ainsi, en préféré du Ciel, sa plus vraie demeure.

Si quelque chose lui manquait, ce serait ceci précisément : un sol, à la fois des pieds et des racines ; le sens du labeur et cette épaisseur physique déjà, sans laquelle il ne saurait y avoir profondeur. Trop linéaire ; avec la grâce, la ligne, le modelé et même une sorte de galbe, si sa vibration sait bien se contrôler. Nul ne dira plus suavement la plainte, de façon plus céleste. Mais c'est pouvoir transfigurer sans avoir eu à sublimer. Elle montrera des larmes peut-être ; mais on n'y sentira pas la douleur d'où elle vient. La profondeur manque, l'étoffe. La grâce vraiment grâce ne se sait pas de pesanteur.

Ce n'est pas mince génie de la part de Bach, mince pressentiment, que d'avoir entendu d'avance toute une harmonie abstruse dans cette linéarité, tout un étagement, si restreint que celui-ci doive forcément rester ; tout un poids de douleur aussi, qui à une âme si pleine de grâces fera don de tout un poids charnel et souffrant, grinçant, de corps à animer et faire chanter, transmuier, lui dont la ligne, la voix aussi au fond, est si frêle et, même là où il sait si bien se faire briller, se mettre en valeur, unidimensionnelle. Jamais la simplicité immense, infinie, l'économie qui sont le fond même du génie créateur chez Bach ne trouveraient épanouissement dans des jolieses ; pas même dans des actions de grâces. La vie est plus dure, plus sérieuse que cela. Il n'aura de cesse que, au violon né pour les grâces, de procurer son poids d'incarnation, sa gravité ; que cette linéarité innée ne soit pas apprivoisée par ce qui par nature lui est si antipathique, mais hors duquel Bach ne conçoit pas d'exercice musical digne de s'appeler musique : le contrepoint. Recherche de la virtualité expressive la plus grande, toute l'*Übung* instrumentale de Bach tient à cela ; c'est cela même qui dans tout

ce qui est clavier l'a fait d'avance se figurer un piano qui n'existera que des décennies plus tard, prenant la place des claviers connus de lui et par lui pratiqués. Mais au profit d'aucun autre il n'aura mis au jour et réalisé, lui vivant, ce que d'emblée il a repéré, imaginé, créé dans le seul violon : ce dédoublement qui le fait harmonique en tout cas, et symphonique si on sait y faire. Cette dimension porteuse d'opacité, de relief et d'une sorte d'au-delà de lui-même. Cet équivalent aussi d'un *canto jondo* d'où ne sortira rien qui se contente d'être lisse et beau, mais âpre et réel et vrai. Cette éloquence créatrice. L'*Übung* porte le clavier certes autrement loin qu'il n'imaginerait de pouvoir aller, s'il était capable de vision ; et le montre capable de davantage de musique, de plus grande œuvre en musique qu'il n'aurait imaginé, s'il pensait. L'*Übung* du violon montre tout autre chose.

Trois *Partitas* et autant de *Sonates*, et qui certes n'échangeraient pas leurs noms. C'est comme si, voulant accumuler dans les six, pareillement, des difficultés d'exécution inédites et diaboliques, qui en constituent l'*Übung* au sens propre du terme, Bach avait affirmé en chacune l'identité expressive du genre qui lui est propre : des *Sonates* qui respectent une forme canonique, et d'église (*di chiesa*) qu'y a mise la mode italienne, où quatre mouvements sont de rigueur, avec un prélude qui ne se craigne pas monumental, construit, à étages, et une fugue ensuite, elle aussi monumentale, mais par le déploiement ; et ce qu'on voudra ensuite de volubile. La *Partita* se voudra davantage de fantaisie, de variété en tout cas, dans l'enchaînement de ses parties ; plus proche, donc, du goût français. Mais quand à cette variété s'ajoutent des variations, cela donne l'absolument stupéfiante Chaconne, pas loin d'un quart d'heure à elle seule d'un seul tenant, l'équivalent de la première *Sonate* tout entière, dont la fugue était pourtant passablement grande.

C'est à la maison que Bach a appris le violon, et tel que ses ancêtres le pratiquaient ; il lui a valu son premier salaire de pro. Peu voyageur comme il était, c'est sa bonne fortune qu'à Weimar, donc très tôt, il ait rencontré ce

Johann Paul von Westhoff qui juste avant de mourir l'a initié au jeu polyphonique dont il était maître reconnu, et Pisendel aussi, qui acclimatait à Dresde la catholique le goût italien et les ouvrages de Vivaldi qui y faisaient fureur. Ainsi lui ne bougeait pas ; mais le savoir du monde (l'*Übung* des autres) venait à lui qui se terrait, l'enfant de Thuringe. Ce qui s'est semé à Weimar va éclore à Cöthen. Toute cette *Übung* du violon sera prête et imprimée quand, en 1720, Bach va quitter Cöthen pour Leipzig. Le commentaire qu'en fait Carl Philipp Emanuel, le fiston très savant et très docte, est assez éloquent : le « désir d'apprendre » s'en trouvera comblé, et au-delà ; mais précisons, restreignons : d'apprendre le violon ; d'inventorier et maîtriser tous ces néologismes du jeu, ornementation, ingéniosité inventive de l'archet, doigtés qui font le grand joueur. Mais il n'est pas sûr que monsieur fils ait en rien discerné quelles cloisons tombent, quelles limites sont abolies.

Au-delà de ce qu'à l'exemple et à l'école de Bach on peut apprendre à jouer comme Bach joue, lui-même ne pressentait pas ce qu'est en train d'ouvrir, là précisément, Bach compositeur : une architecture pour le violon ; une harmonie d'aigreur et âcretés et raucités, harmonie pour autant ; cette dérangement moderne du violon qui jusqu'à Bartók et avec Bartók n'en aura pas fini. Même Paganini, pour flasher de son archet diabolique comme feront ses *Caprices*, ne pourra manquer de rencontrer au passage, en plus des applications de l'*Übung* (qui vont de soi), tant d'échappées proprement créatrices, paysage absolument neuf, où (que) le violon crée. De fascinantes séances, trop rarement renouvelées (si jamais un autre osa), ont montré Salvatore Accardo, musicien bien plus encore qu'instrumentiste, confronter en trois séances *Caprices* du diable Paganini et *Sonates* et *Partitas* du cantor. Et comme il était impressionnant de toucher du doigt ce que ceux-là doivent à celles-ci : non point en quoi ils se ressemblent (ce serait impossible), mais par où ils regardent, à même hauteur créatrice.

Elles ouvrent chez les auditeurs un tel espace de vision, appellent si fort leur exécution publique, que Mendelssohn et Schumann s'y sont trompés, voulant leur apporter avec le piano un partenaire qui en explicite toute la polyphonie et l'harmonie virtuelles : ce qui n'était pas faire confiance à celles-ci telles que Bach les a inscrites, pour qu'elles se suffisent. Mais avec Menuhin, le premier à les avoir enregistrées toutes, encore gamin, avec Milstein, les six *Sonates* et *Partitas* ne sont pas une expérience linéaire, mais globale, totale. La totalité, l'universalité musicale y sont sous les espèces de l'instrument en apparence le moins apte à les convoier, à y suffire. Par Adolf Busch, nous n'avons que la deuxième *Partita*. Mais la Chaconne s'y dévide jusqu'à l'infini, et sur quel fil de soie et d'or ! Plus d'une fois il semble près de se rompre, tant il est ténu, et la charge de sens, de durée, si totale, si accablante, à la fois (*simul*) dans l'horizontal qui est celui de la coulée (et cette coulée pourrait être d'un seul coup d'archet, à l'infini) et dans le vertical qui est tout architecture et tout harmonie. Miracle d'économie profuse dont, hors le Dieu qui a fait ce que Leibniz appelle *l'univers glorieux*, que l'on sache, Bach seul au monde, aura été capable.

L'Univers par le divers

LES *Brandebourgeois* ne sont tels que par la dédicace à l'électeur ou margrave du coin à qui Bach les offrait, plus qu'obséquieuse, servile à en tirer des larmes. L'Altesse n'eut, que l'on sache, nulle cure de les faire exécuter. Et si concertos ils sont, c'est en un sens du terme inédit, montrant Bach non pas inventeur seulement, qui n'a qu'à marier des ressources déjà existantes en tout neuf grand saucier des timbres (ce qui ne serait déjà pas si mal), mais créant un art nouveau, par un savoir-faire qu'il est seul au monde (et restera, jusqu'au Mozart des six *Concertos* et du *Quintette* de 1784) à s'être acquis. Cet art, l'*instrumentation*, ne verra son éclosion dans la musique allemande que bien plus tard encore, dans la symphonie, et pas même celle de Haydn jusqu'à Brahms, avec Strauss et Mahler seulement (que Berlioz reste ici, comme il convient, un solitaire, un *outsider*). En cela Bach, avec le peu d'instruments dont il disposait à l'époque, mais attentif tout comme Mozart à l'apparition du moindre d'entre eux, à ses perfectionnements techniques, au développement de son potentiel expressif, pense déjà, sinon orchestre moderne (il faut laisser du temps au temps), du moins usage moderne de ce qui est déjà orchestre : pas en avant, ouverture

de porte autrement inouïe que d'avoir pressenti un grand piano possible dans un clavier à cordes pincées.

L'orchestre que les *Brandebourgeois* ne font pas que préfigurer, mais concrétisent déjà, n'est plus en rien ce que Bach même a pu employer sous ce nom, rien qu'une *Kapelle* au fond, comme en nourrit chez soi le moindre principicule, un quatuor à peine amélioré, étoffé, mais pas diversifié : de quoi soutenir la prestation (un chant, principalement) d'un soliste obligé, violon le plus souvent – ce qu'il a fait aussi pour clavier(s), rhabillant d'après Vivaldi.

Et surtout pas dans ses *Suites*, pourtant dites pour orchestre, mais seulement par défaut, parce qu'aucun instrument virtuose, même la flûte comme dans l'illustre *Deuxième en si mineur*, n'y tient constamment la vedette, obligeant à dire : concerto. Les *Suites* ne sont orchestrales que par défaut, faute de protagonistes. Elles développent et alternent leurs parties et mouvements sur le modèle de celles pour clavier, anglaises et françaises. Les instruments y conspirent à créer du suivi et c'est tout. En rien ne cherchent-ils à s'affronter, contraster, se faire briller ou mettre en valeur chacun par son affrontement à l'autre. Les *Brandebourgeois* inventent cette toute neuve façon de concerner : non plus le consensus implicite qui fait qu'à plusieurs on se contente de dire mieux la même chose et d'aller au bout, et sans heurts si possible (comme dans tout ce qui en style italien est *concerto grosso*) ; mais se provoquant chacun à mieux faire, par son opposition, son antagonisme à tous les autres. Il y faut des prétendants de couleurs (ou timbres) tout autres, et de même force. Pas de second violon ici, acolyte, écuyer ; pas de faire-valoir. Cette procédure proprement agonistique, certes Bach ne l'a pas exaspérée. Il laisse à Beethoven l'honneur de la parrainer, inscrivant *in stilo concertato* (ou *concertante*) en tête de l'empoignade pure et simple qu'est sa sonate pour piano et violon dite à *Kreutzer*. Là, deux instruments nus, les plus antipathiques l'un à l'autre par la nature même de leur discours, percussif et discontinu chez

l'un, mélodique et legato chez l'autre, vont donner le plus pur et économe (et fécond en même temps) exemple de combat singulier qui se puisse en musique, où l'un comme l'autre a à s'inventer des élans, des sauts, des ardeurs (échauffements), des esquives, des griffes, pour s'imposer face à l'autre, dans une tension dont par soi-même aucun des deux n'est porteur (capable). C'est l'antagoniste qui l'oblige à les tirer de ses virtualités, dont la mise en acte l'étonne lui-même.

Les *Brandebourgeois* ne sont pas un tel champ clos. N'empêche. Tout ce qui est concevablement disponible, convocable en fait d'instruments va avoir à montrer son souffle, son timbre, s'inventer un jarret, pour n'être pas perdu dans l'empoignade collective du *Premier*, qui pourrait bien tourner à la foire, avec ce piccolo inattendu coquetant à côté d'un cor de chasse ; et certes la flûte très vite essoufflée (et flûte à bec, de surcroît), d'où tirera-t-elle de quoi trouver une consistance sonore, quelque équilibre, quand si près il y a la trompette, comme dans le *Deuxième* ? La puissance unificatrice, âme même du génie de Bach, et qui au fond n'est que le style, va se régaler de cette diversité provocatrice qui stimule en elle le sens de la fusion, la vision d'ensemble (*numen vel dissita jungit*) ; et cet esprit de continuité qui ne s'affirme que mieux face à la dispersion. Tout oblige à se le dire ainsi, mais avec Bach on n'en est pas à un saut près dans le temps : la trompe alpine que Wagner est allé chercher pour son *Ring* au fin fond des vallées suisses, les sonnaillles récupérées par Mahler pour sa *Sixième* quelque part du côté du *Ranz des vaches*, si Bach avait pu les trouver pas trop loin de sa basse-cour et de sa forêt à lui, pour les faire figurer parmi les très distingués et hautement civilisés instruments de l'Altesse de Cöthen qui l'emploie, il les y aurait mis. L'implantation bourrue du *corno di caccia* avec ses gros sabots et ses couacs de malotru dans la volière raffinée du *Premier* le fait espérer en toute certitude. Cette volupté des timbres et leur toute neuve association, cette cuisine sonore qui s'innove ici et appelle pour l'avenir tant de chemins inouïs, ce sont les *Brandebourgeois* qui les ont essayées.

Une sophistication extrême s'y cache qui ne laisse pas encore deviner son visage (cela viendra, mais dans pas loin de deux siècles seulement). On en viendra le jour venu à une cuisine de marché, quand « marché » voudra dire aussi condiments et épices, et produits exotiques. Bach s'en tient au panier du jardinier, il n'a que ses herbes à lui. Mais lui le premier en goûte et nous fait goûter le bouquet.

Chimie ou cuisine de timbres ; mais tous les paysages de la sensibilité musicale sont aussi dans les *Brandebourgeois*, du plus délibérément pittoresque dans le *Premier* au plus délibérément abstrait dans le *Sixième*. La peinture, osera-t-on dire, mettra largement plus de temps à ouvrir pareille extension de ses virtualités. Et même à en avoir idée.

L'admirable est qu'avec les six concertos, et en les regroupant de manière à les offrir au sire Brandebourgeois (le titre qu'on y a accolé n'est pas de lui), Bach, en son temps de Cöthen, ait déjà réalisé comme une première récupération regroupante de son œuvre, modèle en petites lettres sur lequel se fera en fin de parcours, et en lettres grandioses, le fabuleux regroupement qu'est la *Messe en si*.

Il n'y a pas trace en effet qu'il les ait composés d'un trait, ou pour une circonstance, ou à l'intention d'un seul, et dans le dessein exprès de démontrer sur les meilleurs et les plus divers instruments possibles une *Übung* de l'instrumentation et du timbrage qui pourtant aurait bien été dans sa manière pédagogique et exhaustive. Le plus probable est que ces concertos soient venus par pièces et morceaux et que l'ensemble en ait été retapé, recousu, ravaudé par Bach en une de ces opérations de récupération géniale qui le faisaient leur trouver leur juste emploi et leur insertion dans le meilleur contexte, et au bon moment, dans une œuvre dont tous les éléments sont venus à part les uns des autres, satisfaisants d'ailleurs dans ces premiers termes, mais comme prédestinés à se regrouper selon un autre schéma unificateur, l'unité de style pouvant être tenue pour acquise de toute façon.

Ainsi Bach n'a cessé de s'autociter, se reprendre et se parodier – cantates et concertos en fourmillent d'exemples –, la seule règle (non écrite) étant que ce faisant, on promet : de ce qui est né profane (dans la taverne du peuple) à ce qui reçoit l'onction du sacré (en cantique, au culte) par exemple. Mais jamais ce qui est né sacré, ou l'est devenu, ne sera redescendu à un échelon profane, dégradation sacrilège. L'admirable est qu'au terme de ce regroupement apparaîtrait sous sa forme théorique comme un Traité, une *Übung* de l'instrumentation, ce qui sur trois ou quatre saisons n'avait été qu'une *Übung* pratique et appliquée, mise à jour des ressources de timbre et de contrastes, de *différence*, dont est porteur chaque instrument concerné – apparaîtrait, oui, si Bach l'y avait mise, ou avait simplement pris conscience mentalement, en prophète, de ce qu'il venait de faire : *Übung* en effet d'un orchestre de timbres à venir, et qui certes est bien loin d'exister encore.

Dans ce paysage où se font remarquer tant de prouesses particulières, l'élégie de la flûte et le déferlement insensé du clavier dans le *Cinquième*, la trompette dans le *Deuxième* pour la première fois venant à plein-emploi virtuose, et même star, le cor rustaud qui fait un tabac dans le *Premier*, deux numéros ressortent tant précisément ils échappent à cette vocation commune et, hautainement, ascétiquement (mais avec quelle volupté gourmande à peine masquée), ils se passent des timbres et de leurs effets de différenciation ; s'en tiennent aux cordes ; mais leur inventent, à elles seules, une capacité de contrastes et de relances, un dynamisme batailleur, toute une dramaturgie enfin, qui semblent s'emprunter au jeu de timbres qui s'organise dans les quatre autres, et se donnent ici les gants de s'en passer, pour un effet dramatique encore plus serré, de fécondité dans l'économie, loi de Leibniz ici effectuée à plein. Le *Troisième* n'a que des cordes, et volubiles, et ailées, un troisième mouvement s'y relie au premier comme par un saut de tremplin et il n'y a qu'à aller, et ça pourrait être perpétuel. Et assurément aucun des quelques concertos que Bach a écrits pour un violon

qui plane (calquant souvent Vivaldi) ne montre le violon roi comme ici où il est à plusieurs, magnifiant sa lumière crépitante par le frottement en quelque sorte physique, animal, et la relance des uns et des autres, de façon comme exponentielle.

Si même les trois altos et les trois violoncelles jouaient dans ce *Troisième* à devenir eux aussi des violons, et s'éclater dans le *moto perpetuo* d'une gigue finale, les violons sont délibérément exclus de l'ombrageux *Sixième* : mais les gambes y joignent les violoncelles et les altos dans un *ostinato* grondeur, chantant néanmoins (mais sous quel bâillon alors, ou plutôt autocensure), comme si le sacrifice de ce qui monte vers le haut et peut se déployer, dans le chant ou dans le planer, gagnait à Bach une relance architecturale par plans et volumes, et contre-jours, toute une monochromie en relief qui méprise la commodité du timbre, et ne veut être que mouvement, et masses. Abstraction finale et évidemment triomphale, mais d'où tout triomphalisme s'exclut, tout brio ostensible, par le sacrifice du timbre. Ne reste, dans son évidence aveuglante de clarté et d'intensité, que la souveraine forme et structure ; le contrepoint comme suffisance, mis à nu par le dépouillement de tout pittoresque, tout visible. Ôtez toute chose, que j'y voie. Par la conduite du son le plus nu (mais nourri) s'enseigne la structure. Le plus grand Bach et le plus total, réduit au quotidien, qui est pain sec et eau pure.

Le surplus divin

E_{EAU} pure. Le pur... Oui. Représentons-nous Bach, écoutant dans sa tête (il devait en être capable) ce qu'il n'a écrit, tracé en signes, que sur du papier : le *mi* majeur pour le violon, tel choral de l'*Orgelbüchlein*, une sarabande de *Partita*, le feu d'artifice instrumental d'un *Brandebourgeois* ; et comme il se sent devenir immense Éden frémissant. Imaginons son regard sur ce qu'il a créé, satisfait, comblé. « Il vit que c'était bon. » N'est-ce pas assez de merveilles ? Ils ne sont pas tant dans l'histoire de la musique qu'on puisse imaginer ainsi, regardant tout un jardin qu'ils ont fait, et qui est vraiment un jardin. Pas Beethoven, malgré son incomparable grandeur. L'inachevé fut trop, de part en part de son œuvre, son effort ; son but peut-être. Qui imaginerait le Grand Sourd, ce titan-là, autrement qu'à sa forge ? Dans un Éden ? Apaisé ?

Mais Mozart, certes. Lui aussi, on peut se le représenter entendant de l'intérieur la *Jupiter*, n'importe lequel de ses *Quintettes*, de ses concertos pour le piano où il est à la fois chef d'orchestre, soliste et compositeur. Qu'alors, dans un sourire, se fasse entendre la simple *Marche turque* qui le fait se retrouver enfant, Mozart aussi pourrait voir que c'est bon, et se dire : « C'est assez. Reposons-nous. » Que lui manquerait-il ? À lui, rien sans

doute. Mais nous manquerait, à nous, ce que nous apporte dans *Così* le rondo de Fiordiligi, dans *La Flûte* l'air de Pamina, dans *Figaro* l'entrée de la comtesse : la vibration de l'humain ; la créature humaine qui souffre et se plaint, vibration d'une douceur, d'une puissance de consolation telle que, presque, elle justifierait (très étrange théodicée) les maux humains d'être des maux, puisqu'ils donnent lieu à de telles plaintes, qui sont, venue d'un ciel où même Mozart n'a pas toujours accès, pure miséricorde. On l'a déjà laissé entendre. Il y a des miracles qui n'adviennent à la musique que parce qu'elle ose n'être pas seulement, pas purement, la musique : mais qu'elle puise ailleurs son sens, et le principe de sa vibration. Cette émotion, sans quoi nous serions plus pauvres, et inconsolables. On l'a dit, la comtesse ajoute à Mozart, et c'est tant mieux pour nous, et tant mieux pour Mozart, qui ne met pas sa gloire à être pur, mais à être plein. Et de même, il faut le redire : si parfait, si satisfaisant (*Ich habe genug...*) que soit l'Éden instrumental, si universel, si suffisant à montrer à tous sans distinction de sensibilité ou de couleur, le niveau d'ordre et de vérité auquel seule trouve accès la musique (et jamais, que l'on sache, la pensée qui réfléchit, la pensée philosophant), non qu'elle aille en rien *plus loin*, mais dans notre sensibilité, dans notre oreille, elle descelle, ou débouche, quelque chose qui nous empêchait d'accéder ailleurs : un tel Éden n'eût invité son créateur qu'à un repos du sixième jour. Il fallait quelque chose qui l'invite à aller plus loin, à s'outrepasser (donc, en un sens au moins, à *s'imparfaire*). À Bach aussi l'évangéliste ajoute quelque chose : ce personnage, à lui seul plus grand et envahissant que les dix personnages de théâtre même les plus aveuglants de présence que le monde de l'opéra puisse nous montrer, Sieglinde, Boris, la maréchale, Élisabeth de Valois... Et qui mystérieusement, sacramentellement *implique* un autre personnage (auquel certes Bach ne s'identifie pas, ni nous non plus), celui qui descelle la source de miséricorde, le Christ aux outrages. Ouverture vers une autre dimension, proprement inouïe. Prodigeux surplus. L'acte de créer ici transgresse sa

propre mesure, son idéale suffisance : il trouve que cet Éden (un Éden pourtant ou, s'agissant de Bach, cette *Übung* tout entière), si prodigieux pourtant, ce n'est pas assez. Il y manque cette vibration sans laquelle la musique n'est que la musique. Et il aspire au chant, surplus divin.

C'est hasard, mais ma chance aussi, que je ne sois entré en Bach qu'à l'appel du chant ; que j'aie été curieux d'un chant humain possible en Bach, en comparaison duquel celui qu'on peut entendre dans le concerto pour violon en *mi* majeur va paraître prude, ne rien avouer, ou presque ; un qui s'apparente, avec les mêmes voix, à celui qui m'invite de si près, de façon si *touchante*, chez Mozart ou Schubert. Que je sois entré en même temps, du même pas, et avec la même envie, la même faim de vibration pleine et neuve, dans la *Saint Matthieu* et dans *Così fan tutte*.

Rien n'est pur, rien n'est plein, comme une prière qui n'est que mentale. Elle se dit à elle-même tout ce qu'elle a à dire, et elle s'ajoute la dimension (et le mérite) du silence. Luther pourtant, qui en matière esthétique n'était certes pas un sensuel, reconnaissait au chant ce pouvoir, surnaturel : qu'il ajoute à la prière. L'immixtion de la voix, ce son de plus qui vient à l'âme, la fait davantage prière, l'avoue comme telle, plus sensible, plus fervente. Le chant, surplus divin. Chez Leibniz aussi on se demandait pourquoi ce *plus*, quelque chose *plutôt* que rien ; pourquoi les créatures, pourquoi la vaste, la diverse Création, plutôt que ce seul Créateur, supposé parfait, c'est-à-dire suffisant. Se suffisant. À quoi la *Théodicée*, justification de Dieu (comme son nom l'indique) du fait de sa Création, répond par le seul argument possible : parce que c'est mieux. Dieu même s'enrichit de cette vibration sensible (et au bout de cela, loin, très loin, tout près pourtant, à portée de main : l'Incarnation, mystère suprême) que la Création lui ajoute, et qu'il n'est pas de la nature de sa propre suffisance de produire. Dieu s'ajoute le Beau. La musique dira cela mieux que rien d'autre au monde. Et, quand la musique s'ajoutera à elle aussi quelque chose en s'adjoignant des

trompettes comme dans la *Messe en si*, le surplus divin ne sera pas seulement Beauté, mais Gloire.

Musique, meilleur des mondes. L'Esprit pur (et qui pouvait mettre sa perfection à rester pur) s'est adjoint ce compagnon corporel qui à la fois l'alourdit (pesanteur) et l'allège, l'exalte (la grâce). Incarnation. Et comment deux natures aussi opposées, aussi étrangères l'une à l'autre, âme et corps, pensée et étendue, pourront-elles communiquer ? se demandait Descartes, qui aurait peut-être préféré que l'Incarnation n'ait pas eu lieu pour que l'Esprit reste pur ? Et il faut bien qu'il recoure à son improbable glande pinéale pour que, d'une nature à l'autre, le passage se fasse quand même. Pas de glande pinéale chez Leibniz, mais, proclamée, la solidarité de l'être dans le plein. Et ce *souffle* (*spiritus*) qui appartient à l'une comme à l'autre. Ce chant aussi, utilisation extrême du souffle (qui s'y ajoute le sens, premier surplus divin, et le son), qui est à lui seul glande pinéale, passage et immixtion, à l'œuvre dans l'ouvrage le meilleur possible.

Surcroît d'âme

O_N trouvera le chant partout dans Bach, implicite et en quelque sorte abstrus, comme le feu dans la pierre ; ou abscons (*Deus absconditus*). Il ne demande qu'à sortir. Peut-être le plus constant dynamisme à l'œuvre dans cette musique si ostensiblement en paix avec elle-même tient-il à ceci premièrement : la poussée, la percée, souterraine (ou *intestine* plutôt, tant cela vient du dedans, du principe agissant qu'est l'âme : pas d'un en bas, pas d'un sous-sol) qui porte au jour ce qui aspire à planer, voir le monde d'en haut, et à s'accomplir, s'épanouir en chant. La voix humaine n'est qu'un « entre les instruments » qui sont mis à la disposition de cette poussée et appelés à se faire chant : le plus spontané de toute façon ; le seul à qui, pour qu'il sorte (s'exprime), le corps suffit et, à la rigueur, sans éducation, sans *Übung* particulière : la bonne disposition suffit. Union bénie de l'âme et du corps, par laquelle il suffit de respirer, et l'esprit se fait sons.

Bach polyphoniste, Bach maître du contrepoint, Bach computant et composant, est si vaste et complexe en même temps, et l'univers musical dans ses mains est si évidemment un jeu (un jouet) : comment n'oublierait-on pas le don pourtant prodigieux du chant qui chez lui est si simple et comme premier, mais, pour s'accomplir, n'a pas besoin des ressources aussi

totales du génie humain ? C'est comme si on le voyait n'exister chez lui que par surcroît et que tout ce qui est composition puisse s'en passer, assez affairé à manifester l'Ordre (miroir et preuve du vrai), et peut-être bien à le créer.

Mystérieusement, ce don du chant qui peut paraître gratuit, comme hors génie (ou alors génie à lui seul), ce don qui a suffi à la fortune universelle de musiciens qui, mesurés à Bach ne sont rien, ce don à sa manière pourrait bien constituer la très élégante réponse à la question centrale de la *Théodicée* (ou justification de Dieu qui crée). La seule justification suffisante (et seule possible) à une Création qui, à tout autre égard, ne peut que paraître moindre et moins parfaite que le Créateur (pour ne pas dire : l'amoindrissant), est : « Parce que *c'est mieux ainsi*. »

Le beau est ce mieux. Que le sensible soit aussi le beau justifie Dieu d'avoir créé. Et ce que le beau est au sensible, le chant l'est à la voix. Ce surcroît (de sens aussi) qui vient à l'expression du fait que *c'est beau* justifie la sensibilité d'être la sensibilité et d'être sujette (de nous assujettir, ô Hamlet) aux *slings and arrows of outrageous Nature*.

Le chant est ce surcroît d'âme qui procède du corps parce qu'il est corps (avec les infirmités et faillibilités qui sont son lot), en preuve souveraine qu'ils sont unis (et, toute simple et une, cette union de l'âme et du corps, le temps qu'elle dure, *hic et nunc*, a de quoi faire oublier la douloureuse désunion du moi et de l'Univers). À d'autres cela suffirait, musiciens qui ne voient pas plus loin que le chant. Le moindre miracle de Bach n'est pas que cette œuvre si complète, si complexe, si prodigieusement élaborée, si suffisante, et qui comme telle pourrait se passer du chant, se donne à elle-même le chant comme surcroît glorieux, pour mieux publier qu'elle est bénie de Dieu et que sa surface, qui semble nous cacher sa profondeur (et en un sens nous la rendre inutile), tout au contraire (et elle seule) nous fait pleinement l'approcher et l'entendre (comme seul le Fils, qui s'est incarné, est voie et vérité pour le Père), d'une façon qui suffise aux âmes simples,

qui reçoivent le beau et s'en réjouissent, sans avoir besoin de savoir que « le beau est la splendeur du vrai ».

Tout instrument, aux mains de Bach et dans l'exercice de son *Übung*, aspire à devenir polyphonie (appelle le contrepoint). Tout tracé instrumental aspire à davantage de relief (l'harmonie dans le contrepoint). Et toute voix aspire à sa propre dilatation, à devenir chant, à se détacher, allant vers le dehors, assumant la forme qui la revêt comme pour la timbrer reconnaissablement, jusqu'à être indiscernable d'elle, et la faire ressortir comme si, une qu'elle est à travers quelques autres, secondaires comme elle (et ne trouvant de réalité que dans l'ensemble auquel elles appartiennent), elle se présentait pour un instant comme principale, seule exposée et disant l'essentiel. Ces voix secondaires qui chacune à son tour assument pour un moment (pour leur tour) la fonction de proférer l'essentiel se font mélodie, puis rentreront dans le rang (le buisson plutôt). Mais là où la voix humaine est un instrument entre autres, elle ne peut être que le principal ; elle a pour mission de ressortir seule ; la fonction de chanter lui vient en propre. Jamais perdue dans la texture instrumentale mais toujours en dehors et au-dessus, et vers le dehors, elle ne cède la fonction de chanter à un instrument acolyte, violon ou hautbois de préférence, ou au reste du tissu instrumental, que pour autant que pour sa part elle se tait ; elle se repose, et le hautbois reprend ; et s'il se tait aussi, alors c'est la texture tout entière qui vient à bruir, *rauschen*, comme dans l'attente du chant. Tant l'humain, même momentanément absenté, se taisant, hante encore tout ce qui est sonore tout autour, et semble soudain aux écoutes.

Des *Cantates*

IL y a un Bach qui doit faire chanter les fidèles : celui-là puise dans ce que tous savent par cœur, qui n'est pas de lui ; il puise au fonds commun ; parfois ramasse (c'est la parodie seule permise, par promotion) dans les tavernes, pour être bien sûr que tous sauront l'air par cœur et suivront. Et il y a le Bach qui fait chanter ses choristes, qui ne sont en rien l'assistance. Ce qui les unifie, eux, ce n'est pas la conviction, la foi : c'est la fonction. Polyphoniste par métier, chacun d'eux apprend, agit et exécute en soliste, même s'il est à plus d'un dans la partie qu'il chante ; et on sait combien de fois, nécessité ou suffisance, Bach a dû se contenter d'un par partie, ce qui fait chacun suffisamment soliste !

Et puis il y a le solo, qu'il faut faire chanter comme tel (et briller ou toucher ou même plaire, parfois, selon). Une aria lui est à lui seul dévolue. La vertu propre du chant, là, ne sera pas qu'il soit exécuté à plusieurs, concourant et contrastant, avec le relief vocal que cela (et cela seul) apporte, mais confié à un individu. À sa façon lui aussi (prenant le relais du pasteur), il parle, il prêche, il plaide ; en tout cas il témoigne. Plus théorique ou moralisateur, sans doute moins incarné dans les *Cantates* (sauf exception) que dans les *Passions* où le contexte commande un surplus

émotionnel de présence, comme si chacun des solistes reprenait à l'évangéliste un peu de son rôle de témoin *affecté*, engagé, compatissant. Ce n'est pas une actualité brûlante qui y est communiquée, comme partout dans les *Passions* ; mais une réflexion et un retour, apaisés, distanciés : plus théoriques, et dégageant la doctrine, comme la morale d'une fable pieuse ; moins témoins ; disant seulement le fait. Mission en tout cas est donnée à un seul, message confié à un seul, une vertu mélodique propre à Bach (sa *faconde*) offrant à sa voix le parcours, le modelé, le coloris, l'émotion, et bien entendu le sens, qui vont faire le message d'autant mieux entendu qu'il aura été mieux modelé (par le compositeur mélodiste) et mieux exécuté (par la voix soliste). Combien de merveilles nous verrions s'envoler dans ces *Cantates* à l'appel du seul génie mélodique, et qui mériteraient d'être saluées, savourées comme telles ! Mais nous ne les remarquons pas, requis que nous sommes, oreilles comme esprit, par la totalité des dons qui s'y investissent et s'expriment aussi !

L'exercice des *Cantates*, souci qui vingt ans lui fut quasi quotidien, montre chez Bach la *facture* d'abord (le professionnalisme absolu du bâti, le cousu main), mais la *faconde* aussi, facilité à faire que la phrase, la suite de mots, avec leur signification, avec la ligne qui les unit et leur donne sens, trouve sa formulation idéale dans une mélodie ; pas une qui soit immédiatement mémorisable, que l'on puisse aussitôt rechanter (comme chez les mélodistes purs, qui en musique souvent ne sont pas grand-chose de plus), mais *fonctionnelle* : une mélodie qui va à la voix comme le gant va à la main, une sur-mesure, une où la tessiture est à l'aise et aussi la longueur de souffle, elle, plus facile à améliorer par l'application.

La fonction chant

ASSEZ rares chez Bach sont les occasions où d'un seul coup on voit la mélodie éclore, comme *Casta Diva* chez Bellini et même chez Wagner la prière de *Rienzi*. Mais le chant, lui, *la fonction chant*, à tout instant semble n'attendre qu'une occasion pour poindre et aussitôt éclore, s'effuser. Il y aurait tout un recensement à faire, d'un don mélodique, d'un génie du chant qui se transfère, comme par contagion dans les *Cantates*, mais par un mimétisme ou plutôt un tout-puissant pouvoir d'attraction, partout où c'est possible dans l'*Übung*, phrases et cantabiles de clavier ou de violoncelle évidemment, mais même là où le violon, comme dans les *Partitas*, renonçant à son rôle inné de chanter et planer, s'exaspère dans l'acte d'affirmer et d'architecturer, y perd sinon son timbre, sa suavité en tout cas, ne retenant, ne sauvant (mais avec quelle intensité : et ainsi affirmée et gagnée sur des charmes plus immédiats, pour la première fois) que cette fonction absolument émouvante qui est au son quand c'est l'esprit qui l'habite, qu'il n'est pas chanteur, mais chantant néanmoins, que la Chaconne de la *ré* mineur déploie aussi souveraine qu'un Gloria ou un credo choral de la *Messe*. Fragilité d'un violon qui s'est tendu à se rompre, ouvre l'immense, et le fait mieux que ne ferait une masse de mille. Suivez

Adolf Busch dans cette Chaconne ; et c'est à cause du frêle que c'est immense : privilège de l'incarnation, qui certes est pesanteur, mais sans qui ne serait pas la grâce.

Cela éclate partout dans la *Messe en si*, pourtant si chorale. Au besoin cela se fera à deux et c'est tant mieux alors : car ce génie y est alors à la fois contrepoint et chant. Le céleste entrelacs du *Christe eleison* pour les deux sopranos (où se sont entremêlées une fois réunies, mémorablement, Schwarzkopf et Kathleen Ferrier) semble jaillir ensemble, s'alternant et se contrastant à deux, d'emblée parfait musicalement dans (ou malgré) ses finesses chromatiques, comme si, à une même inspiration volontariste et extasiée, deux voix, pourtant indépendantes, toutes deux et en même temps, et soulignant pourtant leur différence, parfaitement, répondaient en jaillissant et s'effusant et s'envolant et retombant sur leurs pieds (leurs pieds ailés). Prodige d'unanimité par l'utilisation de la différence (et dualité). Prodige plus grand encore quand les deux mêmes voix, dans *Et in unum Dominum* du Credo, systématiquement décalées (en sorte qu'elles restent autres), pourtant s'affirment une. Un même esprit, et un seul chant. D'un seul trait de plume en revanche semble le divin *Laudamus te* avec les trilles qui le secouent, ses volutes, sa joie d'être, son violon en même temps que sa voix ; et aussi l'ineffable *Benedictus*, comme dicté du ciel et idéalement modelé sur les ressources de timbre et de spiritualisation de cet élément d'abord sensuel et mondain qu'est le timbre, de la voix de ténor la plus flatteuse, mais aussi (plus-value incomparable si, comme chez Scherchen, c'est Anton Dermota qui chante) la plus pieuse du monde. Cela est si accompli, d'un tel pli, d'un tel poli, d'un tel tombé, cela s'ajuste, mais ne s'essaye, ne se reprend pas. Quels ineffables airs d'opéra, pour un Belmont, pour un Pylade, pour un Lohengrin même, nous eût donnés un musicien capable d'une telle réussite immédiatement et idéalement chantable !

Mais ce *Benedictus*, à peine nous a-t-il éblouis, transportés, se trouve éclipsé par la merveille transcendante de l'*Agnus Dei* qui n'a pas besoin, lui, d'un violon conducteur (qu'à jamais on préférera à la flûte vite essoufflée, incapable de quitter le sol) pour établir son chant qui, pareil au timbre prenant qui le porte, semble sourdre des profondeurs de la tessiture. Soutenu par rien de rythmique (ses basses au contraire ont l'air de bout en bout incertaines d'elles-mêmes), fluctuant d'intonation dans un environnement chromatique où seule la voix semble assurée d'elle-même et créer à soi-même (emprunter à son timbre) ce qu'elle a de stabilité (tonale, mais de pose, de ton aussi), cet *Agnus Dei* va au bout, émotionnel et dans un état de transport (comme dit Claudel d'un certain Apôtre en vigie au bord des flots), accompli et suffisant, comme chose qui va de soi, se déduit de soi-même avec les caractères qui sont comme une affirmation indirecte du pouvoir qu'a la tonalité de s'imposer à travers ses propres accidents, s'en étoffer, y puiser une dimension de résonance accrue. Pourtant il n'en est rien. Qui pratique assez son Bach aura repéré cet *Agnus Dei*, son incipit du moins, mais sous une forme si parfaite qu'il semble que le reste doive de soi-même se déduire, par simple et nécessaire accomplissement méthodique, dans l'aria *Ach bleibe doch* de la *Cantate* BWV 11 de 1735 (elle même peut être bien récupérée, ou parodiée, d'une cantate perdue antérieure de quinze ans). Opération en Bach d'une mémoire vivante, qui n'est pas autre chose que l'esprit artiste dans son perpétuel travail, son perpétuel souci d'œuvre. C'est comme si à l'appel de son nouveau contexte, vingt ans de souci créateur se reprenaient et s'inventaient de nouvelles formes dans le grand projet unificateur de la *Messe en si* et que chaque élément alors aille au bout de l'identité virtuelle que, dans un premier contexte, il avait d'abord assumée, sans l'achever. Ainsi allégé de ce qui l'avait d'abord embarrassé (égaré), trouvant son ajustement idéal à l'appel des tout simples (mais de combien de poids !) mots de la liturgie romaine, *Ach bleibe doch* devient cet *Agnus Dei* d'un charme (le mot ici n'édulcore

rien, stimule au contraire) aussitôt nécessaire, suffisant, apodictique en vérité, comme si jamais il n'aurait pu être autre.

Il va de soi que, même étant d'église (elles ne le sont pas toutes), les cantates pour une voix seule accomplissent le plus naturellement le génie mélodique qui en Bach ne demande qu'à s'épanouir. Certes, dans BWV 51 *Jauchzet Gott*, l'exercice de la jubilation, l'obligation de jubiler, textuelle, poussant la voix à de la prouesse (l'*ut* comme à la volée, trois fois, la vocalisation martelée, triomphante) restent exceptionnels chez Bach. Mais le second air, *Höchster*, avec son attaque si vocale, si économe, rythmiquement si réussie, blanche pointée, noire pointée, sur un saut d'octave descendant, avec à l'accompagnement un presque rien d'*obbligato* pour distraire de ce que fait la voix, ne déparerait aucun chef-d'œuvre du plus miraculeux mélodiste du monde. Mais cela va plus loin. Dans ce BWV 51, Bach, faisant l'économie du chœur, confie le choral (et qu'il est beau ! textuellement, louange pure) au soprano seul, et par cela même ose la jubilation la plus grande. Quand la trompette lui est venue au-devant, c'est avec la même puissance incisive, la même attaque qu'un chœur tout entier dans les deux syllabes *Cre-do* de la *Messe en si*, qu'ici il fait claquer son *Jauchzet !* qui est à lui seul mille drapeaux. *Jauchzet Gott in allen Landen*, jubilez Dieu en toute terre, on ne peut être plus autoritaire, plus Jeanne d'Arc à l'assaut – seule pourtant. Mais avec son cœur gros comme ça, où il y a de quoi incendier de lumière toute terre, la soulever de ses racines, que sur place elle danse de joie. À toi, voix de soprano, outre les infinies vocalises qu'il te faudra marteler (*martellato*, oui, comme pour mieux affirmer ; et ne surtout pas savonner, glisser pour faire du joli), d'avoir en toi l'enthousiasme et d'y puiser, faible femme que tu es d'ailleurs, de quoi pourvoir à toute jubilation en ce monde. Abstenez-vous, mignonnes, timides, vocalistes aux façons de cousettes. Un alléluia vous attend encore, s'enchaînant à ce choral à gorge déployée (écoutez donc Schwarzkopf en *live* avec Jochum), l'alléluia comme un seul éclat de voix, qui tient lieu ici

de chœur, et de temple, et même de culte ! Alléluia en toutes langues, feu d'artifice d'acclamations. Ainsi les puissants seront déposés, comme le *Magnificat* l'a assez exposé. Et l'Esprit exalte les humbles. Qu'ils prennent voix ! Qu'ils chantent ! La voix en effet s'est envolée. Ce n'est plus une voix qui chante la gloire de Dieu. C'est la gloire de Dieu qui a emprunté ce gosier-ci, et chante !

OceanofPDF.com

Paysages de l'âme

LA voix de basse-baryton qu'il faut au Siméon de BWV 82 n'est pas par nature la plus flatteusement chantante qui soit : mais c'est comme si la situation, la personnalité, les mots aussi évidemment, dans l'aria *Ich habe genug* et plus encore la berceuse *Schlummert ein*, dictaient à Bach ce qui a jamais été écrit de plus ineffablement mélodique pour une voix de cette couleur, et aussi de ce poids. On pense à Schubert, Schubert à qui les paysages immédiatement évoqués par les poèmes créent une si favorable et si immédiate complicité avec l'auditeur et pour qui le paysage (ou l'état d'âme qui, pour inverser dans son largement meilleur sens possible une formule célèbre, est lui-même un paysage : ainsi le crépuscule dans son *Im Abendrot*) par soi-même ouvre une vision : elle n'a qu'à se transporter dans la mélodie, qui le déploie et le reflète, et trouve ses couleurs dans ce qu'il lui apporte de poésie. Le culte, les affects forcément non pittoresques, centrés dans un spectre restreint autour de ce qu'on peut déceimment laisser paraître dans un temple, font que Bach peint sans paysages ; et des sentiments trop expressément humains il ne peut jouer pour ses couleurs et ses nuances (et échauffements aussi) que selon la palette la moins libre qui soit. D'où le caractère seulement satisfaisant (fonctionnel) de tant de ses

mélodies ; et sa réticence à les laisser s'épanouir pour elles-mêmes, à l'italienne, dans le pur acte de plaire. Mais comment, du coup, ne pas admirer le génie qu'elles ont, hebdomadairement, d'être des mélodies, dont un talent plus habile (ou plus vendeur) aurait vite fait autant de tubes !

Ce que m'ont d'emblée appris les chanteurs de la nouvelle génération que je découvrais à la Boîte à musique – Hotter, Schwarzkopf, Seefried et leur merveilleux benjamin Fischer-Dieskau –, c'est que Bach, Mozart, Schubert, eux tous les chantaient *indifféremment*, c'est-à-dire en y mettant la même application, la même intelligibilité (et évidence), la même immédiateté du style, comme si leur propre talent, tel qu'il s'était éduqué, s'y trouvait immédiatement et pareillement soluble : comme si Bach était le sol, la base, la matrice d'où tout en chant se trouve forme, d'abord, et tout procède. Un jour Schwarzkopf me dira que pour elles, filles de cette prude génération de l'entre-deux-guerres allemande, les *Cantates* de Bach ont été tout ce que leur éducation leur autorisait d'un possible traité des passions de l'amour, *affetti* qui se retrouveront (pour les plus chercheuses d'entre elles, alors) dans le madrigal italien, ou extases mystiques (qu'elles retrouveront dans le livre espagnol de Wolf) et qui font lever les yeux vers le ciel. Selon que s'y accole le violon, le hautbois d'amour ou la flûte, la voix de soprano chez Bach palpite, frémit, se soulève de tendresse. Affrontée à la trompette comme dans *Jauchzet Gott*, elle commande. Sous le couvert de l'âme priante, ingénue, compassionnelle s'ouvrant à Jésus, s'esquisse en pur, en simple, en émerveillé, en légitime tout ce qui plus tard pourra devenir babil, intermittences ou marivaudage du cœur, ou extases pour une sainte Thérèse. Paysages de l'âme, remous de l'âme ; château de l'âme aussi : et cela selon le chant le plus classiquement (artisanalement) modelé, celui qui emplit le plus exactement la capacité vocale que lui apporte le souffle : un chant à la fois inspiré et *expirant* (exprimant) ; et qui emplit non moins bien l'aspect plastique, la forme belle, comme modelée d'en haut sur les capacités de la

voix, qu'y confère la mélodie. Ajoutons la justesse ou, mieux, la loyauté de l'expression, qui pourvoit à tout.

Loyauté. Car des mots sont là, en jeu. Et quels qu'aient pu être les librettistes ou paroliers du cantor, derrière ces paroles il y a le fonds commun, universel, le livre entre les livres : le *su par cœur* de Bach lui-même, qui lui parle depuis sa propre mémoire. Ces figures de Bible dans des situations de Bible, nous tous enfants chrétiens bien élevés (mais serait-ce possible dans une autre culture ?), d'enfance et d'éducation nous avons appris à les reconnaître comme pouvant être celles de notre péché et notre salut à tous ; et nous-mêmes appelés aux mêmes épreuves et aux mêmes témoignages. Identification totale, exaltante, et cathartique aussi ; le théâtre grec a pu se flatter d'en faire autant ; depuis, peut-être seules les *Cantates* de Bach auront su le faire aussi. Hans Hotter dans la *Cantate* BWV 82 *Ich habe genug* très exactement nous réincarne le vieillard Siméon le jour où de ses yeux il a vu enfin le sauveur du monde ; et ils pourront se fermer dans la berceuse *Schlummert ein*, la plus justement lasse et joyeusement confiante qui fut jamais chantée. Et il n'y faut pas moins que le poids de gravité que la voix de Hotter y apporte, et la suggestion d'une lassitude, du poids des ans. C'est le poids de la Croix que la voix de Fischer-Dieskau revendique de porter, expressément, dans BWV 56 *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*. Comment l'oser, sans la vigueur musclée de ce Cyrénéen qui, sans l'avoir voulue, eut à porter celle de Jésus – sans l'idéalisme aussi, imprudemment radieux, du jeune homme riche y trouvant sa vocation ? Il y a des états d'âme amoureux qu'une voix mâle est seule à pouvoir assumer, et se charger de la Croix n'est pas une vocation, une revendication, une demande d'amour qui aille aisément à un timbre, à une tessiture de femme. Mais quel autre timbre qu'alto dirait (*Saget mir geschwind*, dans BWV 249 *Kommt, eilet* dite *Oratorio de Pâques*) la hâte, l'anxiété aussi, de Marie Madeleine qui va courir au tombeau ? Avec quel tact, comme quelqu'un qui porte sa Bible en lui et du fond de lui la laisse toute seule se chanter, trouver ses

mots et ses inflexions, Bach sait choisir telle tessiture et couleur de voix pour dire tel élan, telle demande, et tel instrument acolyte pour s'y enlacer. Rien qu'au *Magnificat* BWV 243, exaltation de l'offrande avec l'*Et exultavit*, son rythme, sa flûte ; agenouillement de l'humilité visitée, émerveillée, dans le *Quia respexit* qui suit, avec son doux hautbois : le *Magnificat* à lui seul décline les différents états (et accents) de l'attente et de l'écoute de la Vierge à l'Annonciation. Avec quelle caractérisation toujours ! Un miracle de plus se produit quand, comme dans BWV 106 *Gottes Zeit* (ou *Actus Tragicus*), toute une *Sinfonia* précède, d'une couleur elle-même si rare, et de si rare ponctuation rythmique. Elle établit un climat, une couleur d'attente et de demande. L'état d'âme ici précède le paysage, il le prépare, il y prélude. C'est la disposition profonde de l'âme qui s'expose dans cette ponctuation comme sourde de flûtes graves et voilées : car on n'entre pas dans une église de même âme selon que c'est matines ou vêpres, Noël ou vendredi saint. Le Bach souverainement divers et complet s'expose aussi alors, maître artificier d'une diversité artiste. C'est dire avec quelle prudence aussi, quel tact, osons dire quel respect, il faut assumer des choses si caractéristiquement senties et données à sentir. Comment accepter une fille frêle, une voix sans timbre ni âge quand c'est de Siméon qu'il s'agit, ou de Simon de Cyrène ? Mais si on respecte la donne, quels paysages expressifs, paysages et même régions d'âme on apprend là ! Plus prenants, plus parlants, plus immédiatement maîtres de notre attention et de notre écoute que ce que nous en disent romanciers, essayistes, poètes, philosophes. Bach se révèle grand livre total de l'âme humaine qui se dit dans le chant, Bach maître d'humanité.

Singulier et pluriel

Où est la plus grande, la plus intense ferveur ? Où se nourrit-il, le feu vivant qui explose dans le chant et fait de lui cette continuité ardente, ou ces fusées parfois, ces gouttelettes, qui ont le surnaturel pouvoir de nous toucher, de nous ouvrir le cœur, nous faire tomber à genoux, nous enthousiasmer plus que ne fait aucune musique pure, même la plus haute ? C'est un mystère, mais aussi, pour chaque auditeur, là est le plus doux secret de sa participation. Il y a tant de chœur et de chorals dans les *Cantates* et les *Passions* de Bach, et dans tout oratorio à leur imitation, chez Haendel aussi. Le temple, l'église ne se cachent pas d'en être le lieu, et le rituel le cœur même. Nous savons que le plus gros de ses *Cantates*, c'est en très peu d'années se suivant que Bach les a composées, pour son service, un service qu'en un sens il est allé chercher à Leipzig malgré les inconvénients de toute sorte, rang, position, émoluments, et les humiliations de la part des bourgeois doctoraux ses patrons, l'avantage étant (pas à son propre profit : mais certes il y tenait) que ses garçons pourraient fréquenter l'université, ce qui à lui-même avait été refusé : mais c'est que sans doute du fond de lui-même il se sentait non seulement appelé, mais *prêt*, ayant tout maîtrisé, en écriture, en instrumentation, en souffle et endurance aussi. L'Écriture sainte,

elle, il n'avait pas eu besoin de la repasser : il vivait et respirait dedans depuis qu'il avait une âme. Simplement, avec les années, elle lui était devenue plus intime ; plus innée, si on peut le dire ainsi ; se laissant développer et organiser et composer en lui-même, et chanter. Et célébrer.

Le culte étant ce qu'il est, la parole y est aux assistants, fortifiés du principe cher à Luther (mais vieux comme la nature et la Bible) que ce qu'on chante ne s'en prie que mieux. À l'évidence, le chant, dans le culte, c'est d'abord l'assistance : elle sait ses cantiques, ses chorals, affectionne d'y mettre sa propre voix et c'est un peu exprès que Bach ne craint pas d'en chercher la mélodie dans les tavernes, pour être bien sûr que l'assistance s'y repère. Il existe une ferveur de par sa nature même collective, qui se nourrit et se réchauffe de la contagion corporelle, de l'état de groupe ; il ne serait nullement indécent de parler d'entraînement collectif et, pourquoi pas, de chaleur animale. Certains sentiments ne naissent que du collectif.

Quoiqu'on cesse de se sentir plusieurs ou différents (distincts) dès qu'on accède à une notion à la fois plus profonde et plus haute comme celle d'unanimité, il faut bien qu'avant d'y accéder on se soit reconnu et éprouvé plusieurs, et distincts, et parfois jusqu'à l'incompatible. C'est la vocation même de la musique chorale qu'elle intègre ses propres différences et éléments distinguables, ne distinguant et séparant les voix que comme timbres et tessitures ; n'ayant rien à faire de l'individualité d'aucune. Elle aspire à prouver l'unanimité en la proclamant (l'unanimité est d'une tout autre portée quand elle résulte de voix et d'idiomes distincts qui, laissés à leur nature et à leur pente propre, proclameraient plutôt Babel). Bien sommaire en comparaison est le simple grossissement que le fait d'être beaucoup à chanter la même chose (même subtile et complexe) procure à l'effectif choral. Ainsi le jour où, pour mieux montrer immenses Haendel et son *Messie*, on a multiplié les choristes par dix. L'effet a été plus fort évidemment, impressionnant sans cesser d'être sommaire. Mais plus enthousiaste ? Pas forcément. Sauf par l'entraînement réciproque et en

quelque sorte martial qui se produit alors. Il peut y avoir plus de ferveur, plus d'enthousiasme (au sens propre : le dieu qui est dedans ; qui agit ; le dieu qui se fait énergie en acte ; le dieu *énergouménos*) dans l'individu seul (et à genoux) que dans une foule (marchant et debout). Et sûrement l'intensité est plutôt d'un seul : car alors seulement il laisse vibrer à plein les cordes dont il est fait, lyre platonicienne, animal musicien.

Que la monumentalité inaugurale du double chœur de la *Saint Matthieu* ne nous trompe pas, ni le départ comme à la hache, comme si l'âme d'un seul coup s'en sortait, du Credo de la *Messe en si*. L'effet en est formidable. Pourtant, partout dans Bach, c'est l'individu qui publie et assume sa situation de destinataire, *enjeu* à lui seul de l'immense aventure mystique de cette Création, cette Incarnation et cette Rédemption dont tous les cycles saisonniers des *Cantates*, les *Passions* de par leur définition même et la *Messe en si* dans un regroupement qui constitue le plus total hymne possible à la gloire de Dieu nous font jouer toutes les images, résonner tous les thèmes. Malgré le pluriel, et peut-être pour dire le pluriel, et mieux le dire par la singularité frêle de la voix (et ce n'est que celle de la soprano 2), ce n'est rien qu'une fille, et humaine trop humaine (quand même elle serait Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII) qui assume et affirme dans ses seuls mélismes jubilatoires la totalité de la louange collective et sa diversité : *Laudamus te*. Et Bach certes l'a fait à bon escient. En fin de cette même *Messe*, passés les édifices collectifs vertigineux (mais qui peuvent se laisser murmurer) de l'*Et incarnatus est* et du *Crucifixus*, et aussi le fracassant *Sanctus* qui est d'un premier Bach déjà à sa pleine dimension cosmique, c'est comme si on était ramené aux espaces restreints de la musique de chambre ; à l'entretien d'apparence autrement modeste ; l'âme qui demande ou qui dit merci ; le tête-à-tête. Et qu'on y soit seul ne le rend pas moins intense et absolument, par la puissance de l'appel, immense. Ainsi, encadré de deux fois un *Osanna* également asséné et triomphal, la sublime plage orante de ce *Benedictus* doré, qui est du feu le plus pur. Et puis cet *Agnus*

Dei où ne brille plus d'instrument acolyte et qui se soupire lui-même : dans une supplication qui voudrait pouvoir être tout à fait silencieuse, sur un tissu orchestral réduit à presque rien (mais selon quelles subtiles intrications) l'âme débitrice, à genoux pour un acquittement. Cet appel-là sera entendu, et mieux peut-être que tant de trompettes et de tambours pour mobiliser tous les militants. Ainsi au plus mystérieux de l'*Actus Tragicus*, quand le Bon Larron (*Heute, heute wirst Du mit mir*) est appelé d'En Haut vers le Paradis promis, c'est depuis l'abîme comme sans voix d'autres limbes que se fait entendre avec le timbre de l'alto le choral sorti du silence, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, qui dit que les âmes du Purgatoire sont en train de passer de l'autre côté. Elle est seule, nécessairement seule, la voix psychagogue. Seule aussi, remarquons-le, celle qui se fait entendre dans ce qu'on appelle *vocation*. C'est elle qui, de près, et sans tant de bruit, touche et descelle. Dans un chœur, dans un choral, c'est vous et moi, c'est l'auditeur ou le fidèle (du culte), implicitement, qui participe. Cette belle identification élève. Mais la voix qui touche et sauve, c'est une à laquelle je ne peux pas m'identifier ni me confondre (et c'est vrai aussi de la main qui secourt) ; c'est l'autre ; la transcendance et aussi la médiation de l'autre. Il pourra y avoir chez Bach plus d'âme dans une voix soliste que dans toute une cathédrale sonore. Le retour sur soi de la soprano, *Aus Liebe will mein Heiland sterben*, en dernière analyse, résumera dans sa plainte la totalité de l'immense *Saint Matthieu*. Rappelez-vous : *Quaerens me sedisti lassus*. C'est à l'appel de cette voix isolée, pour cette brebis en détresse précisément, et elle seule, que le Bon Pasteur a tout quitté ; que le Sauveur a entrepris tout ce chemin-là...

Désir d'expression

ELLES veulent dire quelque chose de très à part, ces quelques *Cantates* que Bach a choisi d'écrire pour une voix seule. Elle s'y affirme dans sa versatilité par les moments expressifs complémentaires qui la montrent accomplissant un cheminement, un parcours : et c'est toujours l'intégration ultime, le salut qui vient au bout. Sa singularité, elle l'affirme assez par le fait que les autres éléments du culte disparaissent. À elle d'assumer tout, le récitatif qu'il y a entre les arias, tel choral où elle suffira en l'absence emphatique du chœur. Le roseau pensant suffit chez Pascal, mais dans sa précarité frileuse et tenant à sa différence ; et la goutte d'eau chez Leibniz, mais dans la certitude enthousiaste qu'étant sans fenêtres elle est aussi sans parois, transparente au reste de la mer et la reflétant, la contenant, l'exprimant : à elle seule toute la mer. On trouvera davantage de Pascal quand Bach confiera une telle cantate à une voix grave, alto (mâle peut-être à l'origine, selon les circonstances et les servitudes de l'exécution), ou surtout basse qui veut dire aussi baryton : Bach lui sollicite son creux, et son aigu, mais se tient largement au milieu, qui est celui de la voix qui parle ou se parle (médite) ou prie, mais nullement s'expose. On laisse cela aux voix plus fleuries, plus heureuses dans l'exercice même de s'épanouir en

volutes et fusées, s'éclater, non pas chanter, mais vocaliser : et que vocaliser, parvenu à ce point d'attente et de maturation, soit aussi expression ! Car dans cette computation à l'infini qui est celle de l'esprit créateur en Bach, une fois qu'il a tout semé (et souvent dans les larmes, il le faut, l'Écriture prévient assez), et qu'il s'est lui-même assez longtemps replié dans sa propre préparation, assez *recueilli*, eh bien ce n'est pas seulement sa maîtrise inouïe des instruments, acquise à Cöthen où il n'avait censément à s'occuper que de les mettre en valeur, qui va éclater dans ces *Cantates* où, par nature, ils n'ont à être ni héros ni protagonistes, mais acolytes seulement (acolytes dignes de régner) ; c'est aussi bien évidemment la maîtrise formelle, compositionnelle, computante, d'un cerveau qui a tout absorbé et assimilé et maîtrisé de ce qui permet à la musique de s'organiser, se développer, s'accomplir, avec ouverture d'un chemin nouveau à chaque réussite ; mais aussi, et poussé en quelque sorte au premier plan dans les *Cantates* par la présence vivante de la voix et du texte, la présence proclamée du *sens* (plus la sensibilité propre de qui chante, de l'interprète), le *désir d'expression*, qui les couronne tous, et est peut-être en dernière analyse la fin réelle, ce en vue de quoi toutes les autres perfections et facultés, qui ne sont que techniques, auront été réunies.

Anonyme et universel : l'alto

ALTO n'est peut-être pas chez Bach un timbre ou une tessiture : une fonction plutôt, ou mission, peut-être ; une autre façon non pas de dire, mais de témoigner. Une individualité à la fois s'y exprime (et tout entière ; et dans la totale virtualité de ses expressions ou affects ; toute une palette) et s'y épuise, s'y efface ; comme si c'était là offrande supérieure, et qui va jusqu'à l'abolition de soi. Ainsi voix et individualité (le timbre, la tessiture) à la fois s'oublie et s'accomplissent. Sans doute n'y a-t-il pas là quelqu'un de particulier, quelqu'un en particulier ; pas de personnage qu'on puisse nommer, mais une personne quelconque dans la foule, tout à coup investie d'un devoir. Telle fut peut-être cette femme du côté des barricades, passante, témoin et aussitôt témoignant. Elle s'est coiffée d'un bonnet phrygien, a saisi un drapeau, d'un coup devenant pour Delacroix comme pour nous tous la Liberté qui se met debout.

Une voix émanation. Et une voix échantillon. Comme si (tessiture ici oblige), venue de plus profond, elle se trouvait chargée, aggravée d'un savoir plus général. Les prophétesses parlent depuis là, et le feront chez Wagner aussi, par une sorte de raccord à l'immémorial d'un idiome, de tout un savoir. Une telle voix n'a pas 20 ans. Mais a-t-elle un âge seulement ? Sa

profondeur, le poids (l'impact) qui lui est propre, sa résonance ne marquent pas l'ancienneté, l'usure, le ligneux encore moins. Jeune elle n'est pas, âgée non plus. Peut-être marque-t-elle, dans le temps, quelque chose qui n'est pas du temps : sans âge, réminiscente, neuve pourtant. Mais juvénile au grand jamais, et jamais faite pour dire principalement les affects de l'âge en sa fleur, émois, élans, qui sont éphémères comme est cet âge même. Si une jubilation s'y met, un enthousiasme, c'est en vue de la tâche à accomplir (qui est toute sa joie à elle) et pas faveur reçue. Voix pour Marthe plutôt que pour Marie ; ou une Marie alors dans l'angoisse déjà et l'alourdissement de sa maternité, Marie déjà au poignard dans le cœur, Marie des Sept Douleurs.

Qu'était-elle, que pouvait-elle être, pour Bach, la femme anonymement et éternellement femme ? La compagne assurément, la présence chez lui, l'autre que lui et même que lui (de même étoffe que lui). Quand une qui devait être là pour toujours l'a quitté, il fallut qu'aussitôt une autre vînt. La maison le veut. Même maîtresse au logis comme lui était maître dans sa fonction de créateur et de magister (de géniteur aussi), servante elle reste pourtant (comme lui), et de bout en bout, un tablier noué sur sa jupe comme lui a ses doigts tachés d'encre ; l'un comme l'autre à tout instant (et jusque dans le repos nocturne qui lui aussi appartient à la sainte journée) au service. À d'autres le babil d'amour et quelque babil que ce soit d'ailleurs : où prendrait-on (et même fiancés encore, où aurait-on pris) le temps ? Mais le pain de ménage, et plaise le Seigneur qu'il soit quotidien ! Bach pratique sait au sou et au grain près combien de riz, combien d'huile et quoi d'émoluments par contrat lui est dû et ses femmes l'ont su aussi exactement que lui ; et certes ils ne feront cadeau de rien. Dans l'autre monde on dansera et coquètera peut-être ; mais ici-bas on s'affaire, on s'applique. Pas d'aventure en une telle vie ; et s'il en est toujours une, fatale, inscrite dans notre nature à tous, à sans cesse prévenir et exorciser (au sens propre : à

faire sortir, à expulser du cercle de famille), constamment, ce n'est pas l'adultère, c'est le péché.

D'une certaine façon, la voix de soprano dans l'allégresse dansante et pétulante qui n'est qu'à elle reste celle de l'innocence. Peut-on le dire ainsi ? Elle a été conçue sans péché, et peut exulter dans l'Annonce. Si la voix d'alto a reçu cette autre couleur, cet autre poids de savoir aussi, c'est dans le péché originel. Elle est autrement incarnée, et dans une chair qui se sait faillible, pécheresse. Si elle se connaît des vertus, ces vertus auront quelque chose de ménager ou de paysan, mâle à sa façon (au-delà de la division des genres, ou en deçà), tenant l'outil et veillant à la cuisson ; s'armant s'il le faut, si la maison est en danger (imaginons Bach au Far West) et, sur le chemin où se tiennent les Véroniques, elle pourra s'indigner, s'échauffer : mission toujours, qui en allemand est toujours le même *Pflicht*, soit profane ou sacré, soit domestique ou combattant. Les voix qu'il ne pouvait employer au temple que confondues au corps des fidèles, parce que le rite le commande, Bach n'entendait qu'elles à la maison, et il nous est permis (doux) de penser qu'en pantoufles et tirant sur sa pipe il s'en régalaient. Il savait ce que voix de femme veut dire, avec sa charge d'émotions et de souci, quel poids elle porte dans sa prière, et tout ce vécu qui est tout sauf art, mais donne sa matière première à tout ce qui en art va être expression. Il ne pouvait confier à cette voix de femme faite femme, et d'emblée accomplie en mère, les parties de *Cantates* et de *Passions* à exécuter dans le lieu sacré qui les prohibe. Mais dans son oreille qui est aussi le lieu propre de mémoire spontanément créatrice où le son qui va être musique prend timbre et corps, il ne pouvait entendre que cela, qui l'avait bercé, nourri, formé ; qui avait modelé ce qui à son oreille même était timbre, suprême et originelle résonance. Du berceau jusqu'à cette façon finale de recueillir l'enfant, Pietà au pied de la Croix.

Fallait-il qu'il l'eût dans l'oreille, innée, et que sa maison à lui, sa vie quotidienne en aient été constamment habitées, pour que se soit modelé sur

elle, sur son ampleur, son ambitus, son sérieux, sa vibration vitale, à peu près tout ce qu'il concevra vocalement de plus beau dans ses *Cantates* et ses *Passions* ! Commençant par celles-ci, des deux qui nous ont été conservées, le compte est facile. Dans la *Saint Jean* et dans l'accomplissement même de la Crucifixion, l'ineffable *Es ist vollbracht* pour introduire, il semble que Bach *hic et nunc* réinvente le seul timbre, la seule tenue d'archet qui puissent aller avec, la viole de gambe. Alors la voix n'est que reflet : comme si dans une piété observante venait se mirer, se répercuter, se renvoyer jusqu'au monde entier, pour qu'il en soit instruit et édifié, le mystère de la plus totale miséricorde. Émanation ici, mais dans la moindre distance : ce d'où émane la voix qui témoigne et exprime est proche à le toucher de ce qui le diffuse. Sans excès d'émotion pourtant. C'est comme si, pour témoigner et raconter sans frémir, sans que d'émotion la voix lui manque, l'émanation mystérieuse convertissait sa part de pleurs en pouvoir de parler, mettait de l'empois et presque une froideur dans son juste tremblement, compensant en couleur la chaleur refusée, renoncée : en sorte que le témoignage se fasse à voix assurée, ménagère et comptable de la tenue qu'elle doit au monde de fidèles à qui elle s'adresse, et l'on peut croire – cas extrême – qu'ici c'est la Mère des Douleurs qui, dans cet air unique, va au bout de l'Annonce qui lui a été faite (et qui alors faisait sauter de joie), dans l'amertume sainte de l'accomplissement.

Dans la *Saint Matthieu* elle commencera, typiquement, par la contrition consentie, le devoir de pénitence, qu'elle prêche d'emblée, *Buss' und Reu'*. Mais au reniement de Pierre, à l'appel du violon, *Erbarme dich*, la même voix s'envole, la contrition se déplie (se déploie) et demande pardon, elle a franchi le pas, déjà elle est de l'autre côté ; c'est l'offrande de sa propre faute qui l'a fait passer sur l'autre rive, merveille et mystère de transfert. La voilà témoin et, comme telle, vide d'elle-même, dépersonnalisée jusqu'en bout de Passion, yeux grands ouverts, voyante sur le chemin de douleurs pour crier *Ach Golgatha !*, expliciter ce qui va

s'accomplir. Son dernier air, *Können Thränen*, absolument impersonnel, semble emprunter à la voix d'alto précisément l'ampleur qui lui est innée, afin d'étendre sur le champ des supplices tout un voile de compassion pure qui immole ses propres états d'âme. La berceuse de l'*Oratorio de Noël* ; dans l'*Oratorio de Pâques* le merveilleux, l'exemplaire *Saget mir geschwind* qui met des ailes aux pieds de Marie Madeleine, tout cela prend corps et trouve sa juste âme en se calibrant sur le timbre et le souffle de l'alto : *région de la sensibilité* bien plus que tessiture ou couleur de voix ; région où la sensibilité se nourrit et s'épure dans sa propre expérience de vivre et vouloir et devoir, s'il le faut, souffrir. Région où la douleur sans cesse est latente et ne demande qu'à s'éveiller poignante. Région du cœur où, de même que le rite interdisait aux femmes de chanter en solo au temple, la simple raison devrait interdire aux impubères, aux blés en herbe, de défigurer un poids de vivre, un timbre et une tenue du dire qu'ils n'ont pas en eux ; qu'ils ne peuvent que mimer ; ce qui est presque moquer : caricaturer. Il faut être le meilleur et le plus inspiré des altos mâles, Michael Chance, avec outre sa piété adulte sa splendeur de chant, pour ne pas nous faire regretter, dans *Es ist vollbracht*, le timbre, la voix même de la Mère de Douleurs

C'est à l'alto que Bach a voué les deux très extraordinaires *Cantates* d'église (et pas du tout profanes, comme est pour la soprano la BWV 202 *Weichet nur, betrübte Schatten*, dire « du mariage »), qui montrent l'âme aux prises, tout simplement, avec la tentation : l'aventure et l'adultère suprêmes ; et le péché lui-même et en personne, si l'on peut dire : Satan. Et quel tourment c'est ! *Vergnügte Ruh'*, BWV 170, n'expose que trop bien l'heureux repos en Dieu qui est appui voulu, cherché et trouvé, et tenu, *beliebte Seelenlust*, pour l'âme seule volupté qui vaille, quand elle a su se prévenir contre l'autre et plus habituelle (commune, vulgaire) *Lust*, où tant de *verkehrten Herzen*, cœurs égarés, séduits, viennent se perdre en Satan. BWV 170 (de 1726) renchérit encore sur la bien plus ancienne BWV 54,

Widerstehe doch der Sünde. Oppose-toi, résiste au péché, au lieu (comme en 170) de résister à Dieu même ! Seule l'alto peut *encompass*, embrasser, l'extension d'un tel paysage d'âme, où tiendrait toute une Sixtine. Et c'est à la solidité de roc de cette voix, sûre de sa couleur et de sa maturité, que sera dévolu l'air terrifiant qui parachève le projet de *Vergnügte Ruh'*, hérissé de dièses, entrecoupé comme de hoquets, dont les prouesses de souffle vocalisant sont le contre-emploi et comme la moquerie amère, le contraire en vérité : le sol qui manque et la tenue qui se défait, et du soufre brûlant qui semble asphyxier la voix et faire qu'en elle vacille ce qui est sol encore plus vrai pour tout chant : la *tonalité*, ici aussi mal tempérée que possible, comme si l'alto, voix de toutes les vertus chrétiennes adultes, voix pour Madeleine qui oint comme pour Marthe qui épluche et ravaude, sortait de son identité et de sa fonction pour prévenir, donner l'alarme, kamikaze qui montre par l'exemple et prend le risque de se jeter dans les bras de Satan pour prouver quelle lèpre, quelles pustules, quel mal-être s'ensuivent. *Fa* dièse mineur, avec autant de dièses en plus (d'accidents) qu'on voudra ; dissolution de la ligne en doubles et triples croches descendantes ; on est chez Jérôme Bosch, plus chez Bach ; lourdeur et poids, ah Dieu, et combien oppressants ; et pour soutenir cela, le soutien le moindre possible, des violons et des altos à l'unisson, et comme en une dentelle figurative qui est aussi du papier qui se déchire ; et l'orgue sec, neutre, l'orgue en notes comme détachées, assumant la fonction qui lui est la plus inhabituelle, de simplement ponctuer. Essoufflements. Nulle part Bach ne sera si *physique*, expressionniste, comme si une scène des *Caprices* de Goya ou des *Désastres de la guerre* était déjà dans son imaginaire, sa culture ; que le Satan de la *Tentation de Saint Antoine* soit dans sa chambre à Leipzig ; et que pour l'en faire sortir à jamais, au sens propre l'exorciser, il n'y ait qu'à prendre sur soi de représenter ce combat, ce corps à corps ; et la hanche déboîtée (d'où la débâcle tonale, sol qui manque) comme l'autre après sa lutte avec l'Ange, que c'en soit fini ; et que l'âme rentre, et pour toujours,

dans sa *beliebte Seelenlust*. S'aventurer à tout cela était mission. À moindre prix, comment irait-on au bout de la mission ? Ferait-on que son témoignage soit témoignage en effet ? Notre péché (originel) et notre salut (racheté) : tout le Bach des *Cantates* se joue en cela. Et dans le timbre d'alto qui de tous est le plus féminin ; mais réunissant les deux genres : et de tous le plus pleinement *humain*. Stigmates compris. Eux seuls font preuve.

OceanofPDF.com

La souveraine

À LA soprano l'émerveillement de l'Annonce, à l'alto la charge : tout à porter, l'enfant, le souci de l'enfant, le souci du monde ; et par extension, son salut. La voix d'alto n'est grave que par vérité acoustique, physique ; le vrai qualificatif est : *sérieuse* (du soir), parce qu'elle reflète la vie, et que la vie est sérieuse. Elle a le poids, mais, chez Bach du moins, jamais la pose (chez tant d'autres, Haendel comme Brahms et surtout Wagner, elle est une pose en soi, une attitude, statue déjà. Et qui en encouragera plus d'une, bataves surtout et anglo-saxonnes, à n'être plus que cela, attitude, entité. Une posture. Un emploi. Alto d'oratorio, avec le décorum, et le corsage approprié). À côté de tout ce qui, fait du souffle, de l'inspiration et de la mémoire de Bach, semble s'être naturellement coulé, couleur comprise, dans l'ampleur de vues et le relief de perspectives de la voix d'alto, à côté de vingt merveilles de chant (et d'esprit aussi), la voix de soprano pourrait sembler moins richement pourvue. Pourtant c'est physiquement elle, de par la lumière ou luminosité, les yeux levés plus haut, l'effusion qui lui sont propres, qui seule a le pouvoir immédiat et sublime de dire l'amour dans son élan, dans son tout simple aveu. Mais quel chemin sera parcouru (tout un calvaire) du *Magnificat* à la *Saint Matthieu* ! Et c'est la même Marie...

Elle n'était que joie et entrain dans l'*Et exultavit* du premier où, de par le texte même, c'est l'âme de l'*ancilla humilis* qui saute de joie d'avoir été distinguée par le divin regard, jusque dans sa bassesse. Moins de timbre et de mouvement, une intériorité seulement (ah ! déjà ce poids) dans le *Quia respexit* qui s'y enchaîne. Est ce la même Marie ? D'elle, est-ce le même regard vers le Maître ? Ici un hautbois chante avec elle, si beau de timbre et de ligne qu'elle le laisserait le chanter à sa place ! C'est qu'elle a baissé les yeux, les a refermés sur son doux secret. Ce regard sur elle tout à l'heure (*quia respexit...*), c'est l'Esprit qui la couvrait de son ombre, en elle la promesse vit déjà, le Seigneur va naître de son obéissance. Ce pourrait être comme si la vie, le parcours de la Vierge Marie s'arrêtait au passage de l'Ange, à l'Annonciation, qu'il lui suffît de se dire servante du Seigneur, d'exulter en lui (et aux yeux du Seigneur peut-être ceci, ce « qu'il me soit fait selon votre Parole » suffisait en effet, tout est accompli, et déjà le monde est sauvé). Mais le chemin est plus long, on l'a dit, chemin de croix vraiment. Dans la *Saint Matthieu* l'humble servante du *Magnificat* laisse place à cette anonyme, cette femme témoin qui s'est invitée elle-même à saigner (*Blute nur, du liebes Herz*) à la pensée que l'Agneau va saigner et qui maintenant, indignée, impuissante et les yeux pleins de larmes, proteste. Comment celui à qui vous voulez du mal nous aurait fait du mal ? Il ne nous a fait que du bien, il a pansé nos plaies, il est le Bien. Et c'est à cause de cet amour, *Aus Liebe*, qu'il devra mourir. *Aus Liebe will mein Heiland sterben* : les flûtes, les hautbois de chasse les plus tendres et délicats du monde s'unissent à cette voix de femme qui s'efface elle-même, pour n'être plus que reflet, *reconnaissance* pour la divine miséricorde. Dans cet air de soprano le plus intense, tenu et déployé que Bach ait conçu, et qui sonne si plein, ce n'est plus la gloire de Dieu qui se résume dans une voix qui lui suffise, c'est la totalité, l'immensité, de la Sainte Agonie. Et c'est le plus haut mystère de l'amour. Pour nous perdre en cela (nous trouver), le disque

nous donne, célestes messagères, Tiana Lemnitz, Irmgard Seefried et, plus haut qu'aucune, Elisabeth Grümmer.

Une autre fois pourtant pareille solennité divinatoire vient au soprano, dans BWV 127, dont le titre déjà nous dit tant : *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*. Vrai homme et vrai Dieu. On s'est battu pour cet article de foi-là, mais l'identification ici est passionnée et induit un des chœurs d'entrée les plus formidables (à proportion évidemment moindre) qu'on trouve hors des *Passions*. Y passe et repasse, aux violons, la phrase *Christe, du Lamm Gottes*, évocation de l'Agneau de Dieu dont chacun dans l'assistance reconnaît et salue la citation, phrase d'ailleurs (et texte aussi) qui parle à Bach lui-même immensément et qu'on retrouvera, réminiscence, dans tant de trames instrumentales du temps de Passion et de Pâques. Étonnant introît, où vient renchérir, après un récitatif confié à un quasi-évangéliste, un des airs de soprano les plus développés (et parfois comme étale) qui soit, si l'on songe que sa longueur ne doit rien au *da capo* ni aux fioritures, mais à sa couleur méditative : retour sur sa propre mort, retour aussi sur la mort du Christ, qui pour le chrétien est de tous les jours, et offre le juste, l'immense espace de résonance qu'il faut à une réflexion sur sa propre mort. Trame aux violoncelles et flûtes, extase et essor au hautbois car le regard, s'il veut la vérité, doit se porter, chercher plus haut. Une voix de soprano ne nous met jamais entièrement loin d'un possible *Cantique des Cantiques* : et tout ce corps d'aria qui semble conçu pour alto et comme prédestiné à sa gravité y échappe pourtant par l'évidence du désir. Hautbois vers là-haut et voix qui suit, la voix souveraine, contre laquelle soudain les cordes, comme se cassant la voix (ou la ligne), laissent tinter leur glas, par un des effets les plus dramatisés, les plus théâtraux (mais sans scène ni personnage aucun ; les affects seulement) où le Bach de 1725, en son milieu d'âge et attelé (le Cyrénéen) à sa corvée de *Cantates*, retrouve l'imagination et l'inspiration en quelque sorte stéréophonique avec laquelle, tout jeune, il nous bluffait dans sa mise en scène sonore de l'*Actus Tragicus. Die Seele*

ruht in Jesu Händen. Une soprano, et elle seule, peut chanter ceci, ici, ainsi. Mais dedans on entend, lui soufflant à l'oreille sa plus profonde résonance, l'alto.

OceanofPDF.com

De Kathleen Ferrier à Fischer-Dieskau

KATHLEEN Ferrier a eu ce privilège rarissime que la profondeur d'où elle clame, le sol de douleur et de compassion qui fait le fond même de sa voix, montant plus haut, à l'impossible de la tessiture, se fasse en même temps lumière, avec des larmes qui pointent dedans : le mal dont souffre le monde, et sa rédemption en même temps ; les abîmes ou limbes de ce qui est chair ; et cette transparence, qui voit à travers la chair, et au-delà de la chair. Il faut le croire, en faire un article de foi. Bach créateur et visionnaire, et anticipateur comme il était, a prévu Kathleen Ferrier ; il l'a vue d'avance, appelée ; le meilleur de ce qu'il a fait pour la voix, il l'a fait avec cette Annonce vivante et agissante en lui. D'autres altos seront sublimes, et pourront faire pareil dans Haendel, dans les créatures d'abysses de Wagner : Sigrid Onégin, Karin Branzell, Margarete Klose, Kerstin Thorborg, qui toutes ont été admirables en Bach. Et Christa Ludwig tout près de nous. Une seule toutefois a égalé Ferrier, et comme à rebours. Émaciée, la voix redevenue trame, c'est le cœur qu'elle semblait avoir en morceaux, cassé par la peine qu'il y a à être au monde et le mal qu'on se donne ; Marthe

sans plus de moyens, ni huile, ni farine, ni outils ; Marthe démunie et portant à l'offrande l'obole de la veuve. De cette sensibilité, de cette maternité suppliciée monte un chant qui, de l'envers et à travers la trame, répond à la lumière Ferrier. Emmi Leisner. C'est elle – ainsi va la tradition, qui est un fil qui passe, qu'on se repasse – qui a ouvert en Fischer-Dieskau adolescent son oreille pour Bach. Et c'est cette culture du chant, cet héritage, qu'on entend si juvénile et innocent, si peu homme fait, si pur, dans tout ce qu'un Fischer-Dieskau de pas même 25 ans chantait pour Ristenpart, à l'heure où un autre culte, païen, ayant été jeté à bas, et ses idoles et ses autels aussi, une Allemagne plus profonde et plus vraie se ressourçait en Bach, dont elle est authentique sol natal et légitime dépositaire – le rendant dans sa vérité fervente et pieuse, intuitivement, et dans le seul idiome où il sonne juste : cette piété, cette pratique d'enfance qui sait ses textes par cœur, et les chante comme elle respire. L'Allemagne sortait de son rêve postwagnérien, le Walhalla n'était plus que briques comme les statues de Nabuchodonosor. Et voici : le meilleur de là ressurgissait intact, pur, la voix juste, dans la bouche d'un jeune homme de 25 ans, qui n'était encore rien que sa bonne éducation et sa mémoire, et n'avait pas (ne montrait pas) conscience d'être Fischer-Dieskau...

Siméon

VOIX de basse ou de baryton. Voix sérieuse. Voix réservée au Christ des *Passions* qui, lui, chante ses propres phrases (consacrées), et doit être seul à chanter de façon si simple, sainte et nue. Voix pour le Fils de l'homme. Mais voix pour fils d'homme d'abord, tout simplement, de façon centrale et commune, voix pour dire l'humanité (la condition humaine). Deux *Cantates* l'exposent dans tous ses états, tous ses affects, toutes deux sonnant singulièrement et assez à part dans l'œuvre de Bach. Il a ses 40 ans derrière lui, âge où un homme, s'étant déjà rassemblé, peut aussi (selon Léonard de Vinci repris par Valéry) se ressembler, et comme il peut se dire responsable de son visage, ainsi il peut se réduire à quelque chose comme l'identité, l'expression de lui essentielle et principale qu'est sa voix d'homme. Dans ces deux cantates, BWV 82 *Ich habe genug* et BWV 56 *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, c'est comme si Bach lui-même chantait, seul, et parlait du fond de son âme, sa foi et son expérience : un Bach qui s'est déjà, remarquons-le, rassemblé et même, en un sens, *achevé* dans les deux *Passions* de lui qui nous sont parvenues. Écrire des *Cantates* pour une voix seule, voix d'homme et qui a son identité devinable, c'est un aveu ; une identification à soi que pour une fois Bach peut se permettre. L'incipit,

insistant, à chaque fois est : *Ich*. C'est moi qui parle. On trouvera quelque chose qui lui est essentiel, une profondeur de son attachement à son souverain Maître, que ce soit sous la figure sans traits du Père ou celle, immédiatement incarnée et appelant toutes les empathies possibles, du Fils, dans n'importe quel air d'une *Passion*, qui est à chaque fois aveu ou profession d'une foi qui lui est aussi intime et aussi vitale, aussi inséparable de lui que sa puissance de créer, et qu'un événement ou une circonstance, l'angoisse au Jardin, la trahison de Pierre (qui à chaque instant pourrait être aussi la nôtre propre, la sienne propre), les plaies du Christ se reflétant en arc-en-ciel sur les eaux du péché pardonné, publie avec une acuité et une profondeur extrêmes. Il n'y a pas d'événement de la Passion du Christ dans lequel on ne puisse voir Bach s'investir tout entier, s'y intégrer ou se l'intégrer à lui-même, en sorte de l'exprimer à plein, témoin et acteur à la fois, participant de la voix, et sans détachement aucun ni certes distanciation, comme le font entendre aussi bien *Erbarme dich* et *Ich will bei meinem Jesu wachen* dans la *Saint Matthieu* et *Mein teurer Heiland* dans la *Saint Jean*. Pour donner ainsi corps à un moment de la Passion, la faire chanter ainsi, la projeter à l'extérieur, il faut que la totalité de la Passion, telle que la rapportent saint Jean et saint Matthieu, ait pris chair en Bach de la chair même de sa propre participation, dans une assez gigantesque assomption du plus profond mystère qui soit, la capacité qu'a l'homme de comprendre le mystère, et que celui-ci spontanément chante en Bach musicien. Cette assomption gigantesque a son détail expressif, dont le moindre doit suffire à tout refléter (sinon contenir). Ce qui théologiquement reste sans images possibles, ni mouvement particulier qui, s'y attachant, puisse l'exprimer, la Passion, le mystère de l'Incarnation, la Rédemption le projettent au niveau humain des sentiments et des adhésions passionnées. Le Bach suprême de l'*Übung* pour violon est déjà loin, celui à qui l'instrument le plus linéaire, de la moindre épaisseur, suffit pour rassembler, implicite, toute l'harmonie, toutes les épaisseurs d'être. Bach qui compute

les nombres et en fait de la musique, c'est aussi en ce milieu d'âge d'homme (*Mit vierzig Jahren*, chantera Brahms : quand du haut où l'on est, on commence à voir l'autre versant qui se dévoile), désormais le Bach total, le religieux et le musicien, le visionnaire qui a mis en musique et en drame bien plus qu'un plafond de Sixtine : et la prodigieuse puissance de simplification qui n'est qu'aux génies d'abord rassembleurs et totalisateurs va réduire ce qui pourrait être fresque à un seul de ses personnages ; comme le Michel-Ange capable de tout un plafond cosmique et populeux est le même Michel-Ange, et qui en met tout autant dans un seul de ses Atlantes ou Esclaves. Ici tout ce que Bach se sait de religieux, d'humain, et de musicien aussi, se réduit à deux figures d'homme en qui se résume tout témoin, du berceau de Jésus au Calvaire, un vieillard au tout début de son chemin de croix, un homme fait (et quelconque, sans âge) sur la dernière marche de douleurs : le vieillard Siméon au début, Simon de Cyrène à la fin, les deux voix d'homme, un homme désignable, à qui Bach confie la totalité des affects d'une cantate, dans la voix qui pourrait être la sienne propre ; et qu'ainsi à lui seul et infirme dans sa fragilité il témoigne et chante, compositeur et interprète en même temps.

Quand Jésus a paru, enfanton porté au temple selon le rite, Siméon a prononcé son *Nunc dimittis*. Il a assez vu. *Ich habe genug*, titre et incipit de BWV 82, ne veut nullement dire l'« assez » romantique et moderne, la byronienne (et lisztienne souvent) *world weariness*, l'âme lassée qui voudrait secouer le fardeau qu'est devenu le monde, ou plutôt que lui sont devenus son propre être au monde, sa propre incarnation, sa propre peau au fond. Mais tout le contraire : l'attente qui s'acceptait infinie et pourtant jamais impatiente est comblée maintenant, et selon la juste mesure ; un signe est venu, promis depuis toujours ; signe qui dit que la promesse est tenue, et que l'attente avait sa raison d'être ; et Dieu merci à présent ne l'a plus. Le signe est là, le signe qui suffit ; qui est *genug*, « assez ». Siméon est déchargé, mais d'En Haut, du devoir de veiller, d'être attentif à tout matin

qui vient, qui pourrait être le bon. C'est très naturellement qu'il est las, ses yeux aussi, que jusqu'ici il n'a pas laissés se fermer. Ils ont vu le Sauveur promis au monde. Le vieil homme est démobilisé, *honourably discharged*. C'est Toi qui me congédies aujourd'hui, mon Maître et Seigneur. Ai-je le droit de le confesser enfin ? Fermant les yeux, c'est l'attente que je clos, le temps de l'attente, qui a été si long et éprouvant. D'autant plus profondément je vais me laisser aller en toi, Toute Présence, Parousie ; les yeux fermés ; pour me réveiller, debout et joyeux, dans la mort, qui est aussi l'Éternité.

Trois arias. La jubilation (et non pas l'amertume) de ce terme atteint, de cette mesure comblée, *genug* ; et comme le hautbois y entraîne ! J'ai vu le Sauveur, le premier j'ai vu celui que les autres devront attendre encore un peu ; et c'est à danser de joie, ou ce le serait, si mes jambes n'étaient pas si vieilles. Mais la voix peut. La voix c'est l'âme, et l'âme c'est l'Esprit : or l'esprit est agile encore, quand la chair n'en peut plus. Danser, non : mais vocaliser. Ensuite seulement je vais m'endormir (*Schlummert ein*) dans la certitude. Le Bach laborieux ne veillait que pour que tous voient Celui qu'il annonce. Pas un jour il ne s'en lassera ; publiant sa joie de le faire ; la bénédiction d'être à ce poste. Et un jour final il s'endormira en Dieu, comme il le fait après chacune de ses journées de labeur, mais ce sera pour toujours. Et c'est bien ainsi.

Simon (de Cyrène)

MAIS n'est-il pas le même, cet homme, spectateur sur le chemin qui, peut-être bien malgré lui, va devenir participant ? Ainsi d'autres, ordinaires larrons, vont se trouver encadrer Celui dans les deux bras ouverts de qui, ici même, se résume le salut : et l'un des deux s'entendra appeler et verra les cieux s'ouvrir pour lui, peut-être simplement parce qu'il ne s'est pas, lui, détourné en ricanant, mais a *sympathisé* ; a souffert avec, a souffert pour. Tout est vocation. Un jeune homme riche avait très grand désir de suivre Jésus qui parle si bien, invite si bien ; et l'idée de porter une croix pour le suivre ne décourageait pas cette vocation d'âme, chevaleresque. Ce qui l'a retenu, c'est l'idée de devoir d'abord, hélas ! quitter tous ses biens ; tant nos biens nous sont chers, pèsent en arrière et retiennent.

Tandis que celui-là n'a rien qui l'encombre ; il vaut mieux d'ailleurs n'avoir rien arrimé à son dos s'il faut porter une croix. Les *Passions* abondent d'arias où une voix clame passionnément son désir de s'associer à Jésus, de partager le poids, de ne pas le laisser en remettre une part à un autre. La basse dans la *Saint Matthieu* dit avec quel allant (*gerne*) elle est prête à partager la coupe amère, jusqu'à la lie ; mais son *Komm', süßes Kreuz*, plutôt que réclamer une part de croix, espère plutôt que, s'il faut la

porter, Jésus y aidera : ce qui certes n'est pas demander à le décharger. C'est une question jamais posée, mais qui parcourt, implicite, tout le chemin de croix des *Passions*. Ici arrive Simon de Cyrène, et on l'y attellera, dit l'Écriture, chargé bien malgré lui. Or lequel des deux aide l'autre ? Car c'est le salut de Simon que le Christ porte, entre des centaines d'autres qui sur ce chemin de douleurs ne font que regarder. Qui des deux porte un poids pour l'autre ?

C'est à ce Simon qui n'y est pour rien et qui ne faisait qu'être là qu'il appartiendra d'actualiser *hic et nunc*, dans sa chair et sur son dos, le vœu généreux mais un peu téméraire du jeune homme riche qui, en incipit de BWV 56, clame : *Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Gerne*, avec allant. C'est se désirer en chemin avec le Christ. Et bientôt les longues vocalises sur *tragen*, « porter », vont montrer l'ahan : comme si, cette Croix, il fallait d'abord la soulever, et cela ne va pas de soi. Mais ce n'est pas pour rien que l'Évangile de ce dimanche-là (indissociable de la *Cantate*) parle de paralytique guéri. On le verra (récitatif) pèlerin sur les chemins de rédemption, marchant sur les flots (très expressément figurés) comme le lui a montré son guérisseur ; et dans le second air enfin délivré de tout poids, de tout joug par le fait même de porter le joug, ce joug-là (*Endlich wird mein Joch wieder von mir weichen müssen*). Les vocalises y sont tout autres : de joie ; d'enthousiaste délivrance ; ce n'est nullement ainsi que Siméon dans BWV 82 a porté son fardeau, ni marqué son soulagement. Là il fallait une voix plus sombre, aux effusions vocales moins spectaculairement agiles. Quand elle vocalisera, elle le fera pour ainsi dire sur place. Car c'est une libération que BWV 56 salue, celle d'une entrave, on a du mouvement à rattraper. L'air final de BWV 82 affirme se réjouir aussi, mais c'est de la mort : idée plutôt immobilisante que mobilisatrice. Là, un Hans Hotter sera simplement inégalable, seul témoignage en Bach qui subsiste de lui, même si on regrette que le studio l'ait alourdi d'un orgue bien solennel, et de toute une instrumentation datée. L'illumination,

magique dans le premier air *Ich habe genug*, ne vient pas ici du soulagement : elle vient de la seule raison légitime, d'avoir vu le Sauveur, la promesse réalisée. Aussi bien le sommeil au second, *Schlummert ein*, dans sa profondeur certes mystique, ne veut pas dire linceul bientôt, mais voile de paix qui tombe doucement sur tout ce qui au monde était tribulation. Un Fischer-Dieskau encore désastreusement jeune (puis aussi Prey, Souzay, Goerne plus près de nous) pourra exceller à *Ich habe genug* autant qu'il est permis quand on chante avec cette spectaculaire, insolente fraîcheur. Mais tous empliront, et à ras bords, *enthousiastement*, les demandes tout autres, jarret, juvénilité, que Bach multiplie dans BWV 56, que l'on ne sache pas que Hotter, même jeune, ait jamais tenté.

Basse et/ou baryton, il y a une voix pour Siméon. Bach caractérise, ce qui est déjà spécifier. C'est une tout autre voix qu'il demande pour le jeune homme riche, pour ce Simon de Cyrène aussi qui n'est qu'un passant. Voix d'un qui a porté son poids de vie, et ressemble à la vie, pas à l'art ; voix de fils d'homme, qui a des racines : un sol, une maison, quelque chose d'acquis, qu'on peut devoir laisser ; quelqu'un qui a un métier, un état et un devoir d'état. De toutes voix possibles, celle en tout cas qui jouera le moins (en offrande de soi, hommage, exaltation) à se comporter comme un instrument, à briller, à être virtuose ; voix contenue dans la toise, l'empan, cette mesure humaine qu'est la tessiture, comme un arbre dans ses racines, une maison dans ses fondations. Voix dans la bonne aune et mesure – oserait-on dire voix bien tempérée ? Et dans son texte aussi, esprit comme lettre, car on est chez Bach et ce qu'il met en musique, avant même de le mettre en musique (et en chant), Bach le prend au sérieux. De ces textes dont la couleur est mâle, quelques-uns sont transférables aux femmes, là où l'espérance, l'attente, la passion, l'impatience sont les mêmes. Que la voix se mette pieds nus et s'élance, ce sera aussi bien Madeleine qui court au tombeau le matin de Pâques et qui y va *geschwind* comme dans l'*Oratorio*, ou de deux disciples hommes celui qui court le plus vite (*Sed Joannes*

apostolus/ Cucurrit Petro citius...). Mais les textes les plus marqués, ceux qui portent un poids, celui de la vie ou celui de ce bois maintenant, il y aurait (il y a) indécence à les laisser à des voix fluettes, futiles. Que le salut soit pour les fluet(tes) aussi, et même passe par elles (eux), Bach pour le savoir est assez catholique d'âme, assez peu sectaire (ou sexiste). Mais l'expression est son métier, l'ajustement d'un texte à son ton le meilleur possible son travail de tous les dimanches. L'évangéliste, le Christ, Siméon et Simon ne vont qu'à des hommes faits ; à eux seuls la plénitude de leur tessiture, et la pleine intelligence du sens ; la ressemblance (vocale) à la situation assumée.

OceanofPDF.com

L'Agneau et les enfants

LE Christ... À lui il faudra les tendresses (chastes) qui ne sont qu'à la voix de baryton dans son meilleur legato pour prononcer les longues phrases sacramentelles qui parlent de pain et de vin (*Nehmet, esset...*), et d'angoisse au jardin ; mais les rudesses aussi, comme des cals, qui vont à la basse plutôt, car le Christ marche sur les chemins, s'écorche aux buissons, et quelle fatigue il traîne ! Mais pour lui, jamais de souligné, de guillemets. Les autres ont à commenter, expliquer, illustrer. Lui n'a pas à exprimer. Lui est le Texte même. Il est le Sens, et mieux que le Texte, le Verbe. Il n'y a qu'à le chanter, il habite le haut et le bas de la tessiture, en toute extension, mais sans effet aucun. Même chantant avec la plus surnaturelle beauté possible, ce doit être comme s'il ne faisait que *dire*. À tout ce qui chante chez Bach, c'est lui, depuis les deux *Passions*, qui donne le *la*, le ton, qui est simple, familier (il ne nous dit ce qu'il nous dit que parce que nous le savons par cœur) ; noble, mais comme ce qui est humble ; riche d'étoffe, mais comme ce qui est démuné. À sa façon souveraine, aux petits qui viennent le rejoindre dans *Cantates* et *Passions*, il laisse entendre : « Enfants, restez au seuil, où vous êtes venus participer, avec les moyens qui vous sont propres. Au seuil de la *Saint Matthieu*, dans ce chœur

inaugural où vous est faite une place bien à vous. Mais maintenant, contentez-vous d'écouter. Et pour participer, priez. Quand bien même mon serviteur bien-aimé le cantor vous aurait requis expressément quand il a eu besoin d'une voix pour *Es ist vollbracht* dans la *Saint Jean*, pour *Blute nur* dans la *Saint Matthieu*, et que vous ayez créé (*ur aufgeführt*) ces textes sublimes, gardez-en la gloire, mais laissez-les maintenant à mesdames Ferrier (ou Ludwig) et Grümmer, s'il s'en trouve encore de telles. Le rite, alors, empêchait papa Bach d'avoir recours à une femme : et il a bien fallu qu'il *fasse avec*, comme il a toujours dû faire, et notamment ces soirs à Saint-Thomas quand, de l'autre côté de la cloison, vous vous chamailliez et piailliez, l'empêchant de trouver son repos ou son plaisir dans son lit, comme c'est aussi le devoir d'État. Le reflet qu'il est de votre âge de pouvoir renvoyer des événements augustes dont traitent les *Passions* serait pâle et mièvre, plat en relief et court en résonance. Veillez et priez. Et apprenez en écoutant. Votre place n'est pas dans cette histoire terrible. Fussiez-vous le petit Tarcisius dans *Fabiola* serrant contre lui les Saintes Espèces et prêt pour elles à subir le martyre, seriez-vous dignes de souffrir cela, encore ne le seriez-vous pas, ni capables, de le dire. Laissez cela aux voix muées, aux peaux moins tendres. »

Toute la pitié du monde (mais sa piété aussi) ruisselle dans la désignation du *rechte Osterlamm*, l'Agneau authentique, enseveli ici même dans les linges de mort (on est à BWV 4, *Christ lag in Todesbanden*, du Bach le plus jeune, le plus naïvement direct). Mais tout le salut aussi, le même qu'en fin de *Saint Jean* (*aller Welt Erlösung da*) le chef incliné du Crucifié a dispensé comme une neuve aurore sur le monde, chemin rouvert vers la Terre promise. Là où les mots sonnent si pleinement il ne faut pas d'emphase, même pas d'art. Mais pas d'enfants non plus. Des voix adultes seulement, miroir d'âmes responsables. Qui savent les enjeux, et quel prix ça s'est payé.

Témoin et martyr

C'EST à la voix de ténor que Bach a réservé l'évangéliste des *Passions*, protagoniste absolu, de stature aussi unique que le Christ. Mais il arrive que lui soient confiés aussi les airs pour ténor qui interviennent dans leur parcours. Son âme de témoin qui reste à distance, et doit prendre bien garde de ne pas trop s'émouvoir lui-même au contact de ce qu'il raconte, mais aussi son *parlare cantando*, son *sprechgesang* d'interprète demandent un esprit, une technique aussi, tout à fait à part. Mais il serait bien rare qu'il se trouvât en même temps deux ténors de talents si différents, et de niveau transcendant égal, pour servir dans une même *Passion*. Aussi arrive-t-il à quelques évangélistes de calibre absolument supérieur d'assurer les deux fonctions : le légendaire Karl Erb l'a fait jusqu'à 80 ans (mais s'abstenant, venu cet âge, des airs), Julius Patzak à peine moins légendaire, deux autres enfin, illuminés par une spiritualité d'accent et d'humeur moins luthériennes, et admirables (ou mieux que cela) d'abord dans Mozart : Anton Dermota, qui a chanté la *Saint Matthieu* pour Furtwängler, et Koloman von Pataky dont ont fini par nous parvenir, sauvés par ce qu'on a appelé les pirates, miraculés en vérité, l'évangéliste de la *Saint Matthieu* de

Leipzig même en 1934 et celui de la *Saint Jean* de Buenos Aires en 1938, avec Erich Kleiber. Est-ce avoir été assez missionnaire ?

Les très prodigieux airs pour ténor qu'on trouve dans les deux *Passions* éclipsent très largement ceux qu'on rencontre régulièrement, de façon osera-t-on dire routinière, dans les *Cantates*. Là le ténor n'est en rien *primo uomo* (comme il le serait dans un style italien, avec tous les honneurs, et tous les effets), mais un soliste parmi les autres, et souvent le moins flatteusement loti, même dans ses quelques *Cantates* solo. Dans *Ich armer Mensch*, BWV 55, il faut être un Ernst Haefliger, c'est-à-dire à la fois splendeur classique du chant le plus policé qui soit, et sensibilité aux affects du texte, pour se hausser au-dessus de l'ordinaire : même un Gedda, simplement stylé, n'en réussit pas autant. Haefliger était le ténor de la première *Cantate* que j'aie eue à moi et pu ausculter avec passion comme si elle pouvait à elle seule me révéler tous les secrets de Bach, *Jesu, der Du meine Seele*, BWV 78. Et elle en recélait en effet quelques-uns, notamment avec l'air *Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht*, précédé de son sublime récitatif. Air déchirant où celui qui chante (et on n'a pas besoin de savoir qui il est, quelle identité il assume) visiblement se sort l'âme, de compassion, comme par désir de prendre la place de celui qui saigne. Cette façon de sortir le fond de son âme dans le chant, par le chant, c'est un Florestan qui fait cela à l'opéra : et Haefliger le faisait ici, et il aurait fait courir n'importe quel volontaire à sa suite ! Les *Cantates* offrent rarement de tels élans : l'entraînement y reste plus rhétorique, le ténor aussi (presque toujours un Peter Schreier fera mieux que suffire : être idéal).

Mais dans les *Passions* il s'enflamme. Si *Geduld* de la *Saint Matthieu* ne nous mène pas bien loin, l'air avec chœur où le ténor revendique de veiller avec Jésus (plus déjà l'admirable récitatif qui annonce bien la couleur : *O Schmerz* !) apporte ce qu'on peut trouver de plus poignant, de plus absolument *senti* dans tout le Bach vocal : et avec des flexibilités qui, loin d'être incompatibles avec la technique propre requise pour

l'évangéliste, au contraire l'expriment à son mieux. Mais c'est autre chose dans la *Saint Jean*, si économe en arias (au regard de la *Saint Matthieu*). Deux échoient au ténor, et d'abord, le stupéfiant *Ach mein Sinn*. Déjà après le reniement, quand le coq a chanté, Pierre par la voix de l'évangéliste et dans son récitatif (d'ailleurs exprès repris de l'Évangile de Matthieu : il ne figure pas chez Jean) s'est abandonné à la plus étrange, la moins rhétorique des lamentations vocalisées où passent, dans le plus troublant chromatisme, de très réels sanglots. Mais l'aria ! Fait unique, la totalité des instruments s'y est mise, masse presque trop complète et compacte pour la voix, un chanteur de madrigal ne soulèverait pas, ne traverserait pas cela. Mais elle s'élargit, trouve une autre dimension, comme appelant les montagnes à lui tomber sur le dos, pour se cacher, ou expier ! Plus d'évangéliste ici, plus de témoin : mais l'acteur même, ce Pierre qui voudrait voler dans les pas de Jésus, le rattraper, si son méfait, son indignité, sa *Missetat* (mot repris, répété, proclamé, *confessé*) ne l'entravait pas. Prodigieux monologue, plus dramatique certes qu'aucun opéra qui ait été écrit à cette époque, et très en avance sur ce qui se fera longtemps après (pas mal de Mozart compris : jusqu'à Beethoven peut-être bien). Mais plus dramatique surtout que rien d'autre que Bach ait écrit pour la voix. Faut-il fuir, au bout du monde, comme Caïn ? Quel tempo prendre pour une telle demande, un tel appel à soi ? Car commencer par *Ach, mein Sinn*, « Hélas ! mon âme », c'est s'immobiliser, forcément : rentrer en soi, et même si les instruments voulaient courir, s'étourdir de vitesse, il faut bien que les mots, les mots terribles et nécessaires de la prise de conscience, de l'aveu, prennent leur temps, trouvent leur frappe. Mièvres et intimidés, fluets et frileux, sautillants, courts de souffle, abstenez-vous, ici ! Il faut savoir les enjeux, et les dire ! Il y faut de grandes et chaleureuses voix, des voix à sursaut et à jarret, à dilatation de poitrine. Et que cela vibre, et clame, et s'égale aux montagnes qui pourraient l'ensevelir. De vingt *Saint Jean* qu'on sache, cela s'est fait une seule fois, avec Pataky et Kleiber : les seuls à oser un

mouvement chantable, où les mots s'entendent et portent, qui amplifie la vision et élargit la poitrine. C'est cette même voix, unique doublé, qui dans un instant va prononcer le vertigineux *Erwäge* : « Considère, mon âme », comme dans une *Lettre de la religieuse portugaise*, comme dans le grand style moral français. Et sur les plaies du dos du Christ flagellé appeler les eaux du Déluge, nouveau baptême, rédemption en marche, sur quoi va pouvoir se lever le plus doux et diapré, et modulant, arc-en-ciel ! Images inouïes d'audace, que très justement beaucoup ont refusées de toute leur sensibilité révoltée, jusqu'à les haïr. Il faut accepter ce fantastique maniérisme doloriste comme chez Grünewald on accepte ces épines qui, ostensiblement, déchirent et traversent la chair même du Crucifié. Le fait est que là Bach nous fait entendre, expressivement, ce que « ténor » veut dire ; et combien il sonne plein ; et à quel prix, à quel palpable *poids* d'âme (si on peut dire), donc de timbre, on sera digne de le chanter. Et pas dans les cantates à lui seul expressément dévolues et où une, naguère illustre, *Meine Seele rühmt und preist*, BWV 189, n'est peut-être même pas de Bach !

Scherchen, l'œil de l'oreille

L'AI-je assez dit, que ma chance était 1950 ! Année de mes 20 ans, année jubilaire Bach – mais aussi année de l'essor du microsillon. À Vienne, outre la *Messe en si* et la *Saint Matthieu* dirigées en concert par Karajan (et avec Kathleen Ferrier, réunie dans la première à Schwarzkopf, à Seefried dans la seconde), un géant s'était mis à la tâche, et qui œuvrait pour l'avenir : Hermann Scherchen. Lui, essentiellement, il enregistrait. Mais quelle moisson ! La *Messe en si* tout de suite ; la *Saint Matthieu* suivra trois ans plus tard. Et, dans l'intervalle, sans doute la plus magnifique floraison de *Cantates* que le disque ait connue, avec, s'échelonnant, les exemplaires chefs-d'œuvre (et très connus) que sont *Wachet auf* avec son choral du Veilleur, BWV 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, et trois *Cantates pour alto solo* par l'incomparable Hilde Rössl-Majdan. On découvrait, on apprenait son meilleur Bach là-dedans ! Il faut nuancer : le Scherchen qui, en 1960 environ, refera la *Messe* et gravera la *Saint Jean* ne sera plus toujours l'infailible et l'inspiré de 1950. Assurément le rythme solennel, cosmique du chœur qui ouvre la BWV 140 *Wachet auf* n'a nulle part été réalisé avec cette énergie et cette éloquence biblique à la fois ; ni ainsi énoncé le choral du Veilleur (Scherchen constamment aura avec lui pour

son travail en Bach l'orchestre de l'Opéra de Vienne et l'incomparablement modelable et docile Akademie Kammerchor). La cantate solo (pour soprano) BWV 84 *Ich bin vergnügt* révélait Magda Laszlo, la sensibilité et la musique même, qui sera aussi la Vierge sage, authentique Fiancée du Cantique des cantiques, dans *Wachet auf* : celle qui a su attendre et se tenir prête. La bouleversante découverte dans cet échantillonnage si restreint de cantates, c'était pourtant la BWV 106, *Gottes Zeit* (dite aussi : *Actus Tragicus*), une des plus anciennes pourtant, et d'un Bach encore débutant dans l'exercice des cantates et qui certes n'est pas empesé dans leur routine ; mais si plein de Bible déjà, et dirait-on de façon innée, qu'il y trouve d'emblée un principe de dramatisation, une mise en espace déjà, mais aussi une mise en scène, une *théâtralisation* pour tout dire, sans exemple dans la musique de son temps (et même ultérieurement dans la sienne). Cet *Actus Tragicus*, hymne amer et comme contrit (d'abord recroquevillé, dirait-on) au temps propre de Dieu semble faire sourdre sa *Sinfonia* initiale, flûtes à la voix comme nouée, lugubres, de dessous ou d'entre les piliers d'une basilique enfouie, sorte de limbes, d'où monterait la prière qui peut ; et venue de voix comme détachées l'une de l'autre, humblement solistes et suppliantes, c'est-à-dire comme montées fragiles, frileuses, dans leur nudité effrayée ; et de quel surplomb répondra, lorsque par étages elles auront toutes dit leur supplique (l'alto solo, de façon autrement déployée, venant à la supplique suprême : entre tes mains je remets mon esprit), le *Heute, heute wirst du mit mir* du Crucifié lui-même au bon larron. Cette consolation d'En Haut allant au bout de son propre souffle (expirant) dans des volutes, c'est d'une autre profondeur, plus sépulcrale encore, qu'y répond la voix d'alto, la même, *de profundis* en effet, et ce dans les paroles mêmes du choral de Luther qui parle de paix de l'âme et même joie pour passer de l'autre côté (*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*). Le plus étrange suspens intervient alors, comme une brève plage de silence (mais qui avec d'autant plus d'intensité appartient à la

musique, la continue et l'accomplit). Elle intervient, nécessité envoyée d'En Haut, comme pour montrer que l'envers de toutes choses en effet, ici est en vue...

Le Scherchen de 1950 avait le génie de faire que l'auditeur *voie* ce que les *Cantates* racontent ; avec une atmosphère sonore, il n'est pas inconvenant de l'appeler ainsi, ou un climat si l'on préfère ; un coloris d'âme, l'intraduisible *Stimmung* seule le dirait exactement. Non pas l'esprit ou l'ambiance du culte restituée, quelque authentification musicologique essayée ; mais l'esprit et le type, *l'attitude* de piété derrière chaque Cantate, avec des présences vivantes, et des enjeux sûrement. Dans une de ces *Cantates pour alto* (femme : les altos mâles ne s'y mettront que plus tard, sauf Russel Oberlin, précurseur) *solo*, *Widerstehe doch der Sünde*, très nommément c'est le péché qui est en jeu, en scène, mais c'est dans le second air de *Vergnügte Ruh* BWV 170 que Bach expressément montre le mal qu'il nous fait, qui se marque comme par une chair de poule, des tremblements (*quantus tremor*, dit le *Dies Irae*), des spasmes en vérité qui secouent non pas la ligne vocale seulement, y mettant du décousu et du défait, mais l'intonation même, où vient du spasmodique, du hoquetant : exercice, outre la vocalisation soudain déconcertée, qui devient virtuose dans la production du son vocal lui-même, qui ne s'y retrouve pas dans le parcours de dièses et doubles dièses le moins bien tempéré qui soit. Il faut être l'unique Rössl-Majdan, avec sa façon elle-même unique d'allier l'opacité à quelque chose comme une impalpabilité, pour suivre Bach (et Scherchen !) dans cela. Quelle mise en scène sonore, expressionnisme suggéré par Bach, et osé par l'interprète à plein !

Une hauteur : gothique

C'ÉTAIT le bon chemin vers les *Passions*, mais je les approchais, elles, non sans une légitime timidité. Tout en elles me dépaysait : la langue, avec son infinité de mots (je pourrai dire un jour sans trop mentir que mon premier allemand, je l'ai appris dans Schubert et dans la *Saint Matthieu* : c'est dire qu'au début j'entendais à peine) ; ses chorals, pour moi corps étrangers arrêtant le déroulement ; mais la dimension aussi, la hauteur (de voûte, me semblait-il : ici du gothique en tout cas), l'éclairage crûment porté sur la figure du Christ aux outrages, du Christ rédempteur et souffrant ; sans la gloire, ostensible dans la *Messe*, et qui peut en paraître le principal sujet ; mais beaucoup avec cette singulière compassion, ou commisération, que je découvrais non sans un frisson dans le retable de Grünewald, où les épines sont enfoncées à même la peau, d'une façon criante. J'ai commencé par la *Saint Jean*, Michel Deguy l'avait, et nous partagions. Mais je ne l'avais à ma disposition que trop peu, et à intervalles trop longs. J'essayais d'en forcer le seuil avec une sorte d'entêtement impuissant. Trop de monumentalité, de massivité, trop de récitatif, l'omniprésence des chœurs, que l'enregistrement faisait largement moins pénétrables que chez Scherchen. Je connaissais d'avance le poignant *Es ist vollbracht* de l'alto

(en français, *Tout est accompli*, dans un 78 tours Lumen de Lina Falk), mais comment prendre pour seuil ce qu'il faut attendre presque jusqu'à la fin ? D'emblée *Ach mein Sinn* me touchait, m'emportait. À cela je pouvais m'identifier, soit Pierre qui renie, soit Pierre indigne, et qui appelle sur lui le poids du Ciel pour qu'il l'écrase : étonnant élan, d'une générosité vocale à s'en vider les poumons, d'un remords dont on attend plutôt qu'il se replie et se terre. Mais qu'il était chanté de façon ingrate ! En revanche, les deux airs du baryton (ou basse) m'ont emporté, et pour toujours, par la simple santé radieuse de leur exécution. Walter Berry n'avait guère plus de 20 ans, il était inconnu, il était sublime d'ardeur et de foi dans *Eilt, eilt* où il entraîne les chœurs à sa suite, et tout illuminé de surnaturelle compassion et confiance dans *Mein teurer Heiland* *legatissimo*, chanté avec une tendresse exemplairement mâle, comme avec des larmes dans les yeux. Mais pour le monument tout entier, longtemps je resterai au seuil : un visiteur seulement, désorienté devant l'étrange distribution des moments (tels airs) où se suspend l'action, un peu écrasé ; et pas la sorte de piéton humble (et Cyrénéen en puissance) du chemin de Croix qu'avec la *Saint Matthieu* il me sera si facile de devenir.

De celle-ci très vite j'ai eu un bout à moi, mais un bout seulement. Les Discophiles français, si entreprenants (ils faisaient enregistrer Beethoven à Yves Nat, Rameau à Marcelle Meyer) en importaient une toute faite, de Radio Berlin, où rayonnait en Christ un Fischer-Dieskau de pas même 25 ans. Empaquetée par piles de cinq 78 tours dans un très modeste cartonnage, elle pouvait s'acheter par livraisons : entière, d'un coup, jamais je n'aurais pu. Pour ma chance, le récit de la Cène s'y trouvait, transfiguré par la surnaturelle simplicité du Fischer-Dieskau d'alors. D'emblée me séduisaient l'abondance et la diversité des arias venant ponctuer l'action, et la splendeur des instruments acolytes, qui semblent provoquer les voix solistes à davantage d'effusion, celles-ci puisant à leur contact, à leur appel amoureux, une spiritualité je ne dirais pas sensuelle, mais charnelle en tout

cas. Ainsi *Blute nur*, si plein du désir de souffrir pour quelqu'un, et d'offrir sa souffrance. La soprano, Elfriede Trötschel, dans le récitatif avant *Ich will dir mein Herze schenken*, évoquant la chair et le sang de l'Agneau supplicié, semblait caresser les mots *O Kostbarkeit*. Bien avant que Schwarzkopf ne m'en parle, je vérifiais comment une sensibilité allemande, prude mais pieuse, se permet dans les *Passions* le parler d'amour le plus chaste certes, mais aussi le plus brûlant. Les moindres paroles de ce premier album me sont restées exactes à la mémoire (certaines, dans la voix écorchée de leur évangéliste, hélas) ; et celles du Christ à la Cène, comme une trace d'éternité.

Mais enfin, je l'ai eue tout entière à moi, ma *Saint Matthieu*, et telle que je la rêvais, appréciant déjà l'approche de Scherchen en Bach (par lui nous avions aussi, ou plutôt nous partagions, mes camarades et moi, *L'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*). Elle venait de Vienne, avec le même chœur idéalement flexible et transparent et expressif ; Magda Laszlo y traçait toujours sa ligne étrangement frêle, prenante et lumineuse, Hilde Rössl-Majdan y apportait toujours son legato souverain sur un timbre étrangement sans timbre, voilé comme sont des tambours de deuil. J'étais impatient d'y entendre Hugues Cuénod. Il y apporterait cette autorité supérieure, cette rare poésie aussi, littéraire, que j'avais découvertes dans des *Leçons de Ténèbres* de Couperin, dont Stravinsky a dit qu'à elles seules elles justifiaient l'existence du Gramophone. Plus tard je connaîtrai (ou découvrirai, enfoui en archives) des évangélistes beaucoup plus considérables que Cuénod. Mais lui d'emblée m'apportait le modèle, cette intelligence du texte qui est d'abord une sensibilité au texte, émotionnelle certes : il faut que la Passion du Christ fasse quelque chose au témoin qui se donne pour mission de la réciter, c'est-à-dire la jouer, pour que les auditeurs suivent ; mais littéraire d'abord, une sensibilité de grand lecteur, qui va être en même temps un liseur, mettre à haute voix le récit, et avec les inflexions exactes, la souplesse de ligne, que Bach découvre et innove dans ce

perpétuel récitatif où jamais ne s'esquisse rien qui puisse être dit mélodique et qui pourtant, en même temps qu'il dit, sans cesse chante, et doit chanter avec ce qu'il faut bien qu'ici j'appelle une *culture du chant*, et supérieure, intelligible, lumineuse : culture que tous les chanteurs d'opéra certes n'ont pas, mais qu'on n'a pas à moins d'être chanteur d'opéra, et supérieur. Avec cela, un détachement voulu, peut-être fortifié par la pratique de Stravinsky, dont Cuénod en ce temps créait plus d'une œuvre. Mais le ressenti du texte s'entend assez de par l'évidence mise aux mots : et de cela l'artiste unique par la culture (pas musicale seulement) qu'était Cuénod s'acquittait en témoin suprême ; ce qu'est aussi l'évangéliste qui, s'il souffre, le fait comme témoin et n'a pas à le faire sentir comme si lui-même était le martyr. À la différence des voix solistes dans leurs arias, lui n'a pas à côté de lui d'instrument soliste qui puisse l'éclipser ; ni, si économe qu'il soit, d'orchestre qui puisse l'étouffer. Le très peu de continuo qui chemine avec lui ne fait que lui offrir le tapis tonal minimum, à peine expressif. À lui donc, et sur un assez long étirement de temps, de tout dire, de façon à le faire entrer plus profondément dans la sensibilité, la compréhension, la pleine participation de l'auditeur. De bout en bout, avec éloquence sinon éclats, ni surtout emphase. Il s'en faut que Bach lui ait écrit sa ligne vocale dans le confort de la tessiture. Il y a mis des exaspérations et des intensifications, tendues du côté de l'aigu ; et parfois des mélismes, comme au dernier reniement de Pierre quand il va pleurer au jardin, *bitterlich*, avant *Erbarme dich*, qui veulent une vraie tenue vocale. Et comment se passer de timbre ? C'est lui qui est matière première pour toute expression, tout effet possible. C'est le timbre en chant, et *a fortiori* en récit, en drame, qui est matière première. Et seul un chanteur d'opéra a la culture du timbre (ce qui n'est pas exactement la même chose que la culture du chant : l'évangéliste a besoin des deux). Quelle déconfiture aussi, le temps venu des archets courbes, du son mal soutenu et des intonations défailantes, quant à l'évangéliste aussi, témoin debout et unique, viendra par contagion, ou

plutôt alignement stylistique, le *manque d'autorité* qui semble être de plein droit devenu le mode d'affirmation de tous les autres impliqués ici. Viendra un temps, hélas ! où le violoncelle du continuo, par sa vibration qui est émotion communiquée et vie, fera honte à la voix de l'évangéliste, dont le timbre semble se ternir et se dessécher au contact de l'air alors qu'il prononce les paroles les plus saintes, qui devraient donner le frisson, *er verschied*, « il rendit l'esprit ». Mais quand cela arrivera, et cela dût-il arriver du fait de Gardiner, ou d'Harnoncourt qui d'abord, pourtant, derrière son violoncelle aux Wiener Symphoniker, a joué dans des *Passions* dirigées par Erich Kleiber et Clemens Krauss, et entendu en évangéliste un Patzak (qu'il citera toujours comme ayant été le plus complet : un maître diseur mais qui, en scène, ne serait pas débordé par le Florestan de *Fidelio*), je serai, moi, devenu assez sûr de ce que je veux entendre, de ce que des heures vouées à écouter Bach ainsi puis autrement m'imposent comme étant les virtualités les plus riches enfin données en acte, un Bach sonnant parfaitement plein. Révérence gardée à Harnoncourt et Gardiner je dirai : merci, non.

Dans une *Saint Matthieu* affligée de coupures, illuminée de pathos juste, mais plombée par la lenteur, l'immobilité presque, où un Furtwängler proche de sa mort croit peut-être faire se confondre temps et éternité, j'entendrai l'aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben* rayonné par Elisabeth Grümmer avec une piété de timbre, une ferveur chaste, la ligne princière d'un grand violon, simplement incomparables (les mêmes exactement, ce n'est pas un hasard, que fait entendre son Agathe du *Freischütz* du même temps, avec le même Furtwängler). Mais le même pathos, la même capacité de dire et d'exprimer grâce à une utilisation du timbre en quelque sorte plastique et modulée, y portent l'évangéliste d'Anton Dermota à une hauteur, une élévation de plus. Il y a des choses décidément qu'en chant un grand ténor d'opéra est le seul à pouvoir donner ici, du moment qu'il fait oublier ses grands moyens pour n'en utiliser que la quintessence. Ainsi

Patzak, et après lui Haefliger encore ; et Wunderlich, magistral déjà à 25 ans et qui ne vivrait pas. Et le prodigieux Karl Erb, référence historique qui a traversé un demi-siècle, dont la moitié de la longue carrière a été vouée à l'évangéliste, mais qui avait d'abord été Florestan, Tannhäuser, Huon de Bordeaux (sans compter Palestrina, qu'il a créé). Et, revivant dans un *live* retrouvé après une guerre et des dizaines d'années d'orthodoxie musicale successives ayant passé dessus, authentifié par le simple fait de provenir d'une exécution du vendredi saint à Saint-Thomas de Leipzig même : le déchirant, le radieux, l'unique Koloman von Pataky.

OceanofPDF.com

Koloman von Pataky

PATAKY demanderait un chapitre en soi : depuis que j'ai des oreilles pour entendre, le ténor en soi, ténor or et miel. Je portais ses 78 tours partout dans Paris, pour faire entendre l'incroyable palpitation amoureuse du *O wie ängstlich* de *l'Enlèvement au sérail*. Il y a des merveilles, des vérités, qu'on ne doit pas garder pour soi. Il était l'Ottavio du *Don Giovanni* de Fritz Busch, le fondateur de Glyndebourne : le style même, transfigurant un charme vocal qui ne se défend pas d'être un charme, et un timbre, or et miel, comme à aucun autre, en disque ou en vrai, je n'en connaissais. Pour Mozart, unique. Mais pour Bach ? Par les carnets de ses années viennoises qu'Hugues Cuénod m'a donnés, où il consignait tout ce qu'il allait entendre, avec le nom des interprètes, je savais que Pataky ne se cantonnait pas à *Aïda* ou *Les Huguenots*, ni à Mozart. Vienne lui confiait aussi l'oratorio, *Die Schöpfung*, la *Messe en si* (imaginer le *Domine Deus* entre lui et Elisabeth Schumann ! Et son *Benedictus* extasié, comme dans un nuage mystique). Mais la *Saint Matthieu* ? Mais l'allemand, de par sa nature même antipathique à la chaleur d'effusion, au timbre lumineux qui constituent sa première vertu ? Les airs, pourquoi pas. Mais l'évangéliste ? L'évangéliste est un art en soi. Mais enfin la preuve était là, portant

l'estampille de la plus grande authenticité, Leipzig 1934 : et j'ai entendu ce que peut réaliser en évangéliste un ténor d'opéra exceptionnel en tout (sauf le volume et la surpuissance qui ne lui sont pas demandés) ; un qui allège et exprime par le seul fait d'alléger ; qui joue avec le timbre comme si c'était le souffle même, plastique et modulable à volonté, pour des effets très francs d'ailleurs, qui ne visent qu'à mieux servir et illustrer le texte, à en communiquer le plus sensiblement l'émotion et la puissance de suggestion implicites ; qui ose un sanglot sur *weinete bitterlich*.

Avec Pataky, rien qui tire ou éraille ou coince, jamais ; aucun effort spécial pour porter la voix à l'extrême de la tessiture, le réchauffement dans l'aigu, cette luminosité singulière qui alors lui en vient ne servant pas à faire admirer le timbre et la ligne, mais à éclairer les mots comme de l'intérieur, à faire que le texte ne soit pas récit seulement, mais drame ; sympathie. Avec lui une compassion, un attendrissement comme catholiques montrent l'évangéliste comme celui même dont le pas accompagne le Christ sur son chemin de Croix, un frère mieux qu'un disciple, un Simon de Cyrène lui-même attelé au poids à porter et dont le chant, avançant avec le Sauveur qui trébuche, lui apporte un peu de consolation, la même que Véronique essuyant la Sainte Face. Karl Erb ici, comme partout dans la *Passion*, choisit une autre attitude, une distance. Le texte l'habite et l'incendie, le brûle, d'enfance et d'éducation : mais il n'est pas sûr qu'il soit là comme une personne et en personne, ni que le Jésus sur lequel il pleure ces larmes d'indignation soit pour lui une personne, ici et maintenant. Ni Cuénod non plus, différemment mais tout autant protestant. Tandis que Pataky... Au jardin, on n'aura pas à oublier que sa veillée très explicitement débute par *O Schmerz !* Et c'est douleur, certes, comme un coup de poignard. Mais en même temps c'est, surnaturellement, consolation. Consolation non pas à Jésus en agonie, mais à soi-même, ami non défaillant, qui ne dort pas comme les disciples (même le bien-aimé) se laissent aller à le faire, mais qui veille et chante avec tout son cœur comme

pour être sûr de ne pas s'endormir aussi. Car à cette heure de nuit il fait froid soudain aux Oliviers, et il n'est pas mauvais qu'il y ait ces voix, tout ce chœur de voix amies, pour chanter alors avec l'évangéliste. La puissance de suggestion de cet air avec chœur est suprême, la nuit, l'attente, leur solennité. Un ténor n'a besoin que de sa sensibilité pour y faire passer le frisson : ce que fait Petre Munteanu, Roumain, aux mots bien exotiques, mais étrangement poétiques, jusqu'au poignant, dans la *Passion* de Scherchen.

Merci aux repêchages. Ainsi Pataky revit dans une *Saint Matthieu* de plein droit historique. Mais on pourra parler de miracle quand il sera retrouvé aussi, en évangéliste et dans les airs, dans la *Saint Jean* la moins attendue qui soit : de Buenos Aires 1938 avec Erich Kleiber, déjà replié là-bas, qui y regroupait les meilleurs solistes qu'il ait eus à Berlin : Margherita Perras soprano, la seule peut-être qui fasse éclater la ferveur de la néophyte, sa jubilation dans *Ich folge dir gleichfalls* ; la monumentale Karin Branzell en alto ; Herbert Janssen, pas moins, pour le Christ, modèle ensuite de legato compassionnel dans l'air sur la Croix, si doucement poignant. La continuité sonore de ce document est déparée par des fluctuations, elle semble parfois criblée par des éclats d'obus. Beaucoup disparaît ainsi, hélas ! de l'exceptionnel *Erwäge*, pivot peut-être de toute la *Saint Jean*, que Kleiber entreprend avec la lenteur frémissante où peut se déployer le charisme visionnaire de Pataky. Kleiber sait son drame, il sait quelle tenue il faut à la voix, ne la laisse pas courir la poste en oubliant de chanter, ne la couvre pas non plus (tout l'orchestre ici se donne) dans l'élan d'âme immense d'*Ach mein Sinn*. Pour tant d'autres ici, à mesure même que les jambes semblent courir, le souffle et le timbre s'affaissent. Document béni. Ici on entendra vraiment, tel que la voix l'annonce, le voile du Temple qui se déchire, les cieux qui s'effondrent, les morts qui se relèvent. Répétons-nous. Il n'y a qu'une voix d'opéra pour ainsi dire et déclamer le drame, mais le ressenti aussi, et assumer la compassion avec cette intégrité. Il aura

fallu une infinie assidue pratique, mais aussi, il faut bien le dire, l'immense appoint apporté par l'image et son engagement d'acteur, dans la mise en scène de Peter Sellars, pour que Mark Padmore accède, malgré ses moyens minimes et à force d'intensité convaincue (mais que l'image souligne), pour qu'un instant au moins on oublie que la vérité et la réalité premières, c'est la voix. Le son. Il est vrai qu'en cette *Passion* précisément les instrumentistes inouïs, vents et cuivres, des Berliner nous transportent dans un monde sonore où, *Passion* ou pas *Passion*, la musique n'a plus besoin des mots.

OceanofPDF.com

Une *Cantate* entre deux cents autres

JE reviens à cette *Cantate* 78, *Jesu, der Du meine Seele*, la première que j'aie eue vraiment à moi, et qui m'a tant appris. Magie de toute façon, charme imprenable de la première fois, quand elle est ainsi réussie ! Dans le monde musical tel qu'il est devenu, nulle part on n'en trouverait plus, des voix comme celles qui m'enchantèrent dans le duetto qui suit le chœur d'entrée. Aller à Jésus avec des pas défaillants et débiles, mais empressés, *schwachen doch emsigen Schritten*, en se hâtant, précise le texte : *Wir eilen*. Ma version, de Winterthur, confiait ce duetto à deux chœurs féminins, aussi légers de pas que peut l'être ce qui est naturellement lourd (très convenable mixage donc entre le *schwach* et l'*emsig*).

Nous nous hâtons, nous volons (tel est notre amour du Sauveur), mais sur des pieds mal assurés (telle est notre condition charnelle, infirme, pécheresse). Ces dames avaient dû se donner un mal infini pour parvenir à un si parfait fondu, où en vérité s'effaçait, se laissait absorber, l'idée même d'un pas, encore plus d'un élan. Pas non plus d'effets de timbre : à peine de mouvement (qui aurait pu être du surplace : un doux roulis), pour figurer ce

groupe de voix se courant les unes après les autres à pas non pressés dans le *fugato* qui à la fois les divise (les oppose) et les rejoint ; exercice de contrepoint et de lisibilité qui est une joie à savourer en soi : et rendu plus lumineux encore, dans sa jubilation calme, par le modelé délectable de ces voix empressées, en dessous desquelles un clavecin ferraillait tel un ruisselet de Gluck, clinquant, cliquetant. Ces dames, au fond, démentent le texte même qu'elles chantent. On dirait une classe d'orphelines en promenade : tout cela rangé, propre, et même propre. Ne s'essoufflant, ne se mettant en nage surtout pas ; pas athlétiques ni sprinteuses (comme il sied à des demoiselles), mais pas excitées non plus (ni même, sans doute, excitable) comme le contexte le veut. J'en ai souvent entendu de pareilles à Saint-Guillaume de Strasbourg, qui mettent tout ce qu'elles ont d'âme et d'imagination à chanter en mesure, et ne se faire surtout pas remarquer.

Mais qu'importe ? Bach s'en arrange. La forme subsiste, traverse, elle *s'adapte* et reste la forme. C'est ce que d'emblée j'ai reconnu comme la tolérance de Bach. Et c'est tout simplement beau – à condition qu'on oublie le *wir eilen*, qui fait attendre un coup de jarret. Bach a ceci d'admirable que ce qu'il fait beau, il le fait paraître aussitôt nécessaire ; ou plutôt l'interprète convaincu, quel qu'il soit, le fait paraître aussitôt nécessaire : donc comme il *doit* être, autrement dit excluant *hic et nunc* toute autre approche interprétative. Dans un disque plus tardif les donzelles ne seront plus que deux, des solistes, et l'air essoufflées, en accord avec les paroles chantées. Mais elles contreviennent à l'indication non écrite, mais essentielle chez Bach, quelque voix, quelque effectif, quelque particularité de timbre qu'on y mette : il faut y aller avec toute son âme, une âme qui ne fait plus qu'un avec son corps ; et s'y épanouir, selon la plénitude de la forme, mais aussi dans le *bonheur d'expression*, satisfaction et même jouissance qui devraient être requises de tout interprète de Bach en signe qu'il aime ce qu'il chante et s'y incarne à plein. Tout, mais pas la pudeur contrite et vieillotte, seul visage que tant de choristes et solistes d'autrefois aient su donner à leur

piété. Les deux donzelles ici sont musiciennes, certes : mais incapables de s'épanouir, de prendre chair en Bach. Elles courent mieux que d'autres, mais personne ne voudrait s'élancer à leur suite. Le chef remplacerait un hautbois ou un cor fautif, mais laisse faire ces voix fautives, du moment qu'elles disent les mots et musicalement s'acquittent. Comme si l'intonation juste suffisait, ou qu'elle puisse être juste, quand le mot ne sonne pas juste, puisqu'il ne sonne pas du tout ! Intonation et expression, sonorité et sens ne font qu'un en Bach. Du sens au son ; et du chanteur à l'auditeur : le chant est cette double communication. Du moins ces deux pauvres solistes me préparaient à une vérité. Ce sont deux âmes seules, deux corps courant et deux seulement, deux empressements similaires qui ont à chanter ainsi. L'empressement est d'un soliste. L'engagement est d'un seul, et la responsabilité d'un seul. Bien des années plus tard j'entendrai enfin *Jesu, der Du meine Seele* idéalement exécuté (le Bach Ensemble de Joshua Rifkin), avec pourtant les effectifs les plus maigres qui soient, mais où chacun, l'alto (cordes) comme le hautbois, et le soprano et l'alto (ici mâle) dans le duetto, s'implique et se comporte et s'accomplit avec un aplomb de soliste. Et l'on arrive avec eux au bout du duetto également hors d'haleine, mais *rendu*, et soi-même accompli, aux bras du *Jesu, o Meister !* vers qui on s'empressait, s'élançait à deux, deux qui sont juste assez pour dire *wir*, et que le contrepoint soit le contrepoint.

Sonner plein (*in cymbalis bene sonantibus*)

BACH est tolérant ; ouvert à toute approche, pourvu qu'on y aille de toute son âme. *Sun holè tè psukhè*, trouve-t-on chez Platon, précepte qui dit tout. Il s'agit d'une qualité d'âme, rigueur et exigence autant que passion. Une telle donnée ne se modèle pas dans les conservatoires, il n'existe pas d'instrument qui la mesure, des certitudes seulement, et intérieures : une qualité ou plus exactement une *rectitude* d'âme, qui se vérifie dans le mouvement, l'allure, le temps, la tenue, par une inflexibilité ; le contraire en tout cas de ces fluctuations dans la tenue même du son, dans le rythme, comme si le mouvement imprimé à la musique pouvait dépendre des intermittences, approximations et peut être caprices de l'interprète ou, pis, dépende des émotions qu'elle lui inspire ou qu'à part soi il ressent. Adolf Busch devait jouer Bach sous la direction de Furtwängler et ne pouvait accepter ni son tempo de base ni, pis, les fluctuations qu'il lui faisait subir à fin d'effets expressifs. Il enjoignit à Serkin de maintenir au continuo une inflexibilité telle que les autres instrumentistes ne puissent faire autrement que de lui emboîter le pas, oubliant la baguette qui continuait à fluctuer

(d'autres disent vaticiner : l'imprécision, l'équivoque de cette battue deviendront légendaires) : à la suite de quoi, de leurs vies, Serkin et Furtwängler ne se reparleront.

Est-ce l'exemple, une fois pour toutes donné, du même Serkin dans la cadence de son *Cinquième Brandebourgeois* ? Découvrant, et avec quel bonheur (celui aussi de la longue durée), les *Brandebourgeois* de Münchinger, et enchanté du claveciniste (je crois que c'était George Malcolm) tant qu'il s'en tenait à sa position de perpétuel acolyte, je ne pouvais l'accepter dans la cadence, seul. Ici cela déferle, cela gicle. Cela déconstruit et entasse. Jamais le clavecin ne se ferait cataclysme, turbulence élémentaire. Jamais il ne serait cosmique, instrument qui pour un instant (un grand deux minutes) à lui seul est tous les instruments. Même agissant seul, les autres se taisant, Malcolm n'en acquerrait pas pour autant la puissance d'affirmation, la légitimité des solistes de plein droit, ceux qui parlent dans le silence et s'emparent du silence. Il restait un bel acolyte, un serviteur de luxe, en manchettes de dentelles. Ici il me fallait, il me faudra toujours, Héphaïstos. Et il m'importera peu que ses bras soient nouveaux, ses doigts mal fuselés. Quand Bach veut *la force*, il faut la lui donner ; et ne pas se tromper soi-même à ce qu'il a pu de son vivant connaître. Il faisait avec ce qu'il avait, en cela toujours domestique et serviteur, et d'un margrave plus directement encore que du Bon Dieu. Sourd comme il peut devenir (tel autre, à peine moins grand que lui, l'est bien devenu) et même aveugle (cela, il l'est en effet devenu), quand il conçoit, si réduit qu'il soit de format, l'opus est total, accompli, suffisant, il obéit à la même et seule dynamique qui soit, celle du Dieu de Leibniz attelé au meilleur des mondes. Il conçoit : cela se calculerait, ce à quoi suffiraient des signes écrits, des signes d'algèbre ; mais en même temps cela se crée, trouve sa réalité sensible, dans le son qui lui est propre, lui aussi conforme. Ce passage à la réalité est un progrès, un *plus* prodigieux, c'est en vue de ce surplus que Dieu crée, il est producteur de la beauté même, qui est l'absolument

meilleur du meilleur des mondes. Et pour autant la formule algébrique continue de l'exprimer, de le contenir parfaitement. Ce *plus* sensible, il est de sa nature de n'être jamais parfait, puisqu'il ne l'est pas d'origine : mais de se gagner, s'accomplir, se prouver de par sa dilatation même, suivant d'ailleurs la loi de la durée, où il est de la nature même de la musique que le son s'y déploie et s'y accomplisse.

En Dieu seul, puissance et acte ne font qu'un. La beauté d'une musique est qu'elle mette du temps, et même tout le temps, à rejoindre sa perfection, l'achever. Ainsi elle se nourrit de sa propre virtualité. Et toute virtualité lui est bonne, qui l'amène à sonner plus plein. *Sonner plein*. Tout ce qui n'est pas ainsi sonne creux, là est sans doute l'auscultation la plus profonde, la plus essentielle dont notre oreille ait mission : reconnaître ce qui en musique sonne plein. Et si possible, sonne *naturellement* plein ; n'offre pas à l'exécutant de marges, ou échappées, ou échappatoires, ou équivoques, pour qu'il y ajoute du sien. Cela ne s'enseigne nulle part. Il est clair pourtant, ou devrait l'être à toute oreille (auscultation) loyale, que Haydn sonne toujours plein et Beethoven, qui pourtant l'excède de presque toutes parts, pas toujours ; que Schubert a pour seconde nature de sonner plein, même à son plus frêle ; et Schumann presque jamais, même à son meilleur (qui n'est en rien inférieur à celui de Schubert) ; que Bruckner sonne plein, sans que ça le rende plus « intéressant », et Mahler presque jamais, malgré ses efforts pour donner le change, qui le rendent dix fois plus « intéressant » que Bruckner le sera jamais. Bach, alpha et oméga ici comme toujours, est la plénitude même, le seul sans doute en qui géométrie et algèbre, déploiement et principe, calcul et monde, être et devenir ne fassent qu'un. À une telle capacité de concevoir il faut une exécution qui lui procure sa pleine résonance, qu'il sonne plein. Cela ne se fera pas en lui donnant le grand orchestre et en l'habillant de timbres, dans l'idée d'enrichir d'un peu de divers cet univers, qui suffit bien ; ni en l'enflant de centaines de choristes comme on a fait pour le *Messie* de Haendel. Mais simplement : en

lui apportant la qualité de son précisément, la résonance qui l'expriment le plus à plein ; en se passant de ce qui sonnerait plaisant ou joli, qui chez lui sonnerait creux ; en mettant à nu, par le dépouillement des effectifs, le dépouillement des lignes, cela dût-il aller jusqu'à des clashes d'intonations, à la dissonance ou discordance, à l'angulosité de lignes qu'on s'était habitué à voir plus lisses et souples. Je finirai par préférer ma BWV 78 dans le clash de timbres tous individuels où le nombre n'installe pas le fondu de fait, qui est aussi celui d'une sauce Escoffier qui nappant le ragoût et cachant les aspérités ; dans la relative agressivité de timbres qui, même mis ensemble, restent chacun à nu et peuvent être criards : cela à la condition évidemment que chaque ligne instrumentale garde sa tenue propre, impeccable, sans cette façon qu'ont de sans cesse manquer de défaillir les voix, flûtes et violons baroqueux d'aujourd'hui pour qui c'est la ligne, la tenue, la consistance qui semblent devenues pure virtualité, si hors d'atteinte qu'on n'y pense plus.

Et vive alors, on le veut bien, Bach allègre, tonique, même acide parfois, rose à l'arête, *nature* comme sont les sonorités franches et les coudées franches. Et même pour le continuo où par force il se fait discret, c'est un piano qu'il me faut chez Bach et pas un clavecin, pour plus de plénitude, pour que Bach sonne plein, c'est-à-dire sonne Bach ; et pas un orgue non plus, celui-ci étant d'ailleurs indispensable là où Bach se met tout entier en lui, et Dieu sait que les occurrences en sont telles que l'organiste n'a rien à envier à personne : mais quand le clavier doit être volubile et contraster et danser, ce serait au tour de l'orgue d'avouer que ce Bach-là, lui, ne l'accomplira pas. Bach n'est pas seulement tout l'avenir en musique, toutes ses virtualités, et son éternité déjà. D'abord, Bach voit plus loin ; d'avance, il abstrait son œuvre des conditions instrumentales dans lesquelles il a à la faire naître. Que les clavecinistes s'en tiennent à Couperin, ce qui est déjà une perfection (et assez de merveille) en soi. Bach est bien trop plein et dense et naturellement puissant.

Bien entendu, qui ne pense pas dans son intime conviction que Bach appelle la plus pleine plénitude et même le surcroît de plénitude (celui qu'en Dieu, celui du meilleur des mondes, le son ajoute au sens sans qu'on additionne, et le sensible à l'intelligible) qu'ouvre toute virtualité osée ; qui ne croit pas à ce *sonner plein* et que là réside la vérité de toute expression, la seule à faire preuve ; qui ne distingue pas le plein du clinquant ou du creux ; mais se contente d'un Bach allégé du poids de son Dieu, et dont les pieds dansent : celui-là n'a pas grand-chose à espérer dans les chemins qu'on a pu voir s'ouvrir ici, et s'en tiendra à son cheminement propre. Nous osons aspirer à davantage d'être.

OceanofPDF.com

Le plein d'être

Ce plus d'être m'est venu avec la *Messe en si*. Surabondance du don, beauté et diversité qui comblent. Je la rapportai de Bruxelles. En ce printemps 1952, la vitrine de l'avenue Louise proposait deux albums de microsillons également vertigineux, *Don Giovanni* et cette *Messe*. Je bénirai le ciel toute ma vie que mon goût de l'opéra ne l'ait pas emporté. Je serrais ce trésor dans ma valise, terrifié à l'idée que les douaniers puissent le confisquer, comme l'enfant Tarcisius dans *Fabiola* tremblant pour les Saintes Espèces commises à sa fragilité. L'idée de le garder pour moi seul, d'être seul à le posséder, ne m'effleura même pas. Je n'aurais de cesse que d'en faire part, de le distribuer partout où je trouverais des oreilles, et une demande. Enthousiasme. Cela veut bien dire : le Dieu en nous, le Dieu qui se donne à travers ses dépositaires. Saintes Espèces en vérité.

Entre cette *Messe* et les *Cantates*, je ne sentais pas seulement une différence de degré, simple question de grandeur, de durée : mais de nature, absolument. Déjà il y avait cette dénomination, *Messe*, qui unifie l'œuvre avec force et, d'autorité, lui donne une destination, un sens ; et une très *singulière* ferveur, qui l'accompagne de bout en bout. Je ne pouvais pas ne pas remarquer, comme déjà dans l'incomparable séquence du *Magnificat*,

comme le latin va bien à Bach, le lisse des aspérités des consonnes allemandes, le pousse dans davantage de coloration vocale à davantage de legato. Dans presque toute *Cantate* connue de moi (j'excepte celles pour voix seule, du fait même tenues à davantage d'homogénéité), je ne pouvais pas ne pas constater des tunnels, ces passages obligés qui intègrent les éléments d'un culte et constituent pour le compositeur, si inspiré ou appliqué ou fervent qu'il soit, des servitudes. Rien là pour les déparer : mais souligner qu'elles sont *un service* ; pas faites pour être principalement musique, être principalement belles, combler le goût ; mais servir ; et servir un culte sous des espèces qui, au regard du concert, du disque, de moi qui écoute ici et maintenant (fussé-je luthérien), sont largement périmées ou du moins étrangères. Au contraire ce texte latin, pour mon oreille, pour ma voix, c'est tout naturellement qu'il s'est fait musique, dans le grégorien de la messe *De Angeiis* que tout enfant catholique de mon temps a sue par cœur. Parce que je peux m'en chanter le moindre mot, je n'en admire que davantage la différence, le *mieux* que Bach apporte à ce que je sais par cœur, qui m'est comme inné. Quelle mise en valeur du texte, quelle *valeur ajoutée* ! C'est comme si, su par cœur par Bach lui aussi, intériorisé et médité à fond, il opérait le double miracle, d'exprimer le meilleur de lui-même, et d'appeler le meilleur de Bach, et l'obtenir. Transporté (la joie), transplanté (dans une vision où les mots me parlent, comme langue maternelle : ce que certes ne sont pas *Cantates* ni *Passions*), ici je ne suis pas dépaycé. *Repaysé* bien au contraire, rapatrié : confirmé dans la vérité des mêmes mots ; et mon émerveillement adulte reste celui de l'enfance, avec sa naturelle piété.

Le plus étonnant est l'engagement de Bach, l'audible accomplissement personnel (pour ne pas dire plaisir) qu'il y trouve, l'adéquation exacte de l'esprit (ici inspiration, élan, envol) à la lettre, celle pourtant d'une liturgie latine qui lui est étrangère (pour ne pas dire, *stricto sensu*, antipathique : à sa mémoire, à sa culture). Tout m'y suggérerait le contraire d'un luthérien

unilatéralement au service de son propre rite ; un converti plutôt, un néophyte. Au contact du texte latin on le voit qui s'enthousiasme, oublie son sol à lui et a l'air de trouver un autre ciel dans la vocalisation effusive, éperdue sur *catholicam* du solo de basse *Et in Spiritum sanctum*. Flatterie à l'Électeur de Saxe qui, catholique, pouvait lui assurer enfin une position ? Un peu sans doute. Du fantasme qui me faisait imaginer Bach oubliant les termes propres de sa ferveur pour épouser la mienne, je suis vite revenu. Du coup se révélait la vraie merveille, de combien plus grand sens ! Universel, Bach l'est de toute façon, l'universel lui est inné là où il n'est que musicien, un musicien sans mots. Ce qui l'en empêche là où il chante allemand ou, pour mieux dire, *chante luthérien*, eh bien, Bach l'abolit du seul fait de réussir mieux encore en latin, plus fervent, plus accompli, avec les façons de la catholicité – y compris quelque encens ! L'universalité dont il se prive en chantant luthérien, Bach prouve qu'il y est, et de quelle façon rayonnante, en chantant catholique !

Une évidence qui me sautait aux oreilles dans la *Messe en si*, c'est l'adéquation idéale de chacun de ses numéros au texte et à l'esprit du texte : même ce *Gratias agimus* sévère et nu, là où l'on pourrait attendre des trompettes comme si souvent ailleurs dans le *Gloria*. Tel que je l'entends ici, à cette place, il m'apparaît comme le seul traitement possible pour ce texte, *hic et nunc* ; et cela procède d'une seule et même coulée, d'une même plume trempée dans la même encre et animée de la même ferveur que le *Laudamus te* qui le précède juste, et qui jubile dans une effusion de vocalises inimitable, recourant d'ailleurs au paradoxe d'une voix solo, et très ostensiblement frêle, pour exprimer la louange dans ce qu'elle a de collectif, à la première personne du pluriel. Qu'importent ces bizarreries (à l'intérieur d'un numéro donné) et ruptures voulues (de l'un à l'autre). Le fait est que cela se suit, comme si d'une haleine Bach l'avait voulu, conçu, effectué : et qu'il n'y ait qu'à aller au bout, traversant l'ostensible diversité des numéros, leur contraste programmé, leur relance l'un par l'autre,

jusqu'aux immobilisations fatales du *Crucifixus*. Lui peut sembler ne devoir aller avec rien qui suive de lui, mais produire un terme en soi d'où l'on ne repartira pas, où l'on s'abîmera, perdu, en contemplation – et l'on en repart pourtant, et comment ! Dans un *Et resurrexit* électrisant, sur quoi va encore renchérir *Et iterum venturus est in gloria* avec des vocalises s'éclatant dans leur propre jubilation. Preuve en est ainsi faite : la diversité est la forme la plus réussie de l'Univers, ou plutôt celle qui fait que l'Univers soit réussi (que le monde soit le meilleur des mondes), et soit vraiment Univers : mais ni la monotonie ni le calcul qui montre trop ses règles et ses coutures. L'endurance ici semble n'être qu'un seul élan qui continue, Bach qui devient Bach dans son propre parcours. Car (ou faut-il dire : et pourtant ?) ce *Laudamus* et ce *Gratias agimus* si bien enchaînés sont, le premier, de 1733, et original, composé en effet en vue d'une messe catholique possible et il n'a jamais chanté, ne chantera jamais, que latin, catholique ; quant au second, le *Gratias* de deux ans plus tôt, parodié de *Wir danken Gott*, BWV 29, il n'était pas d'origine destiné à être chanté latin ; et sera d'ailleurs repris sous les termes (d'esprit aussi) tout autres, *Dona nobis pacem*, en conclusion absolue de cette même messe. Ainsi se fait, s'achemine, ce qui doit être senti, affirmé, reconnu, unité. Mieux. L'*Et incarnatus* en *si* mineur (tonalité largement dominante de la Messe en son entier) du tout dernier Bach, 1749, ne pourrait être autre que latin, bien peu réformé en tout cas, avec son effusion de violons et de voix sur *Ex Maria Virgine*. C'est avec le plus parfait naturel que s'y enchaîne le *Crucifixus* en *mi* mineur, pourtant parodié de *Weinen, Klagen* BWV 12 qui date de trente-cinq ans plus tôt et que Liszt à son tour, pour l'orgue et le piano, parodiera ; il s'éteint (pour ne pas dire *s'ensevelit*) dans une sorte de silence d'où, fondu enchaîné cette fois, *attacca* (si dans un tel crépitement de fanfare quoi que ce soit puisse être dit fondu), d'un coup éclate, crépite, *Et resurrexit*, sans doute de 1727, sans doute parodié d'une cantate perdue, et lui aussi comme directement

conçu pour exploser après une telle accumulation de lourds silences, et résultant de cette accumulation même.

Qu'on voudrait pouvoir participer à cela, y mêler sa propre voix ! Dans les chœurs je n'aurais pu, pas assez formé au chant à plusieurs. Mais en transposant (et falsettisant un peu), j'arrivais à faire entrer dans ma voix le *Benedictus* pour ténor. Ce *Benedictus* si proche d'une effusion d'opéra et si bien fait pour une voix virtuosement effacée date des premières années 1720, où Bach était très occupé de performance instrumentale. Toujours fidèle au principe de réalisation à leur mieux des virtualités expressives d'un morceau, je déteste et refuse ce qui le rend mièvre et édulcore ce qui ici se donne dans sa sonorité la plus pleine. Anton Dermota était en 1950 de tous les ténors mozartiens le plus accompli, sensible, stylé et évidemment fervent, pour ne pas dire pieux : s'allégeant lui-même jusqu'à se détimbrer, comme si, donnant moins de corps à la demande ineffable de son *Benedictus*, il lui donnait davantage d'âme ; dans une sorte d'assomption de soi-même vers le haut proprement surnaturelle : et à sa voix venait s'entrelacer dans les volutes les plus amoureux (sans pour autant être le moins du monde sensuels) qui soient, le violon lui-même béni de Barillyi. Je sais bien que toute première fois, quand elle tombe si fort et si juste, crée un modèle auquel aucune variante ne saura facilement se mesurer. Tout de même. Pareille réussite, de timbre(s), de souffle, une si palpable présence intervenante d'un *spiritus sanctus* ou *aghiôn pneuma* dans le souffle, dans l'inspiration de ces deux-là... Je ne pourrai que trouver sacrilège ce qui vient mettre en cause une harmonie à un tel degré préétablie. Aucun autre ténor, même Simoneau, même Gedda ; et aucun autre instrument acolyte, surtout si, à la place du violon (non spécifié par Bach), c'est son alternatif habituel, la flûte (pas davantage spécifiée) qui vient là, avec son vibrato fluët, ses interruptions de souffle, son manque d'élan, sa pureté prude, son absolue incompétence en matière de *spiritus*. Bach est une foi chaleureuse, aux yeux portés plus haut ; ce n'est pas tant le Credo qui me le dit, qui

énonce une certitude et même un dogme, et avec la victorieuse véhémence collective qu'on sait, que le *Benedictus*, pur ruissellement de la lumineuse miséricorde. Qu'on ne le laisse pas habiter le sol, même fleuri, conduit par la flûte pastorale. Le violon, qui sait être diable, a un autre pouvoir psychagogue ; il sait être ange ; conduire haut ; faire passer de l'autre côté. Où Bach a-t-il trouvé ce *Benedictus*, de quoi d'italien a-t-il pu se l'annexer, le parodier ? Les commentateurs ne savent pas. Disons-nous qu'il descend droit du ciel et, avec un violon, nous y remonte.

L'ultime solo, *Agnus Dei*, ne me saisira dans sa propre sublime hauteur et profondeur que largement plus tard. Ici je ne le connaissais que pieux, dédié, pleinement satisfaisant, sans plus, dans la voix maigre et sobre de Gertrud Burgsthaler, une, typiquement, à s'être fait connaître au concert surtout, à peine à l'opéra. C'était presque vrai de Kathleen Ferrier aussi, qui n'est montée sur des planches d'opéra, pratiquement, que pour y mourir, Orphée unique. Mais le don de communication, de partage, qui n'est qu'aux vrais chanteurs d'opéra dans leur plus humble mais plus généreux emploi, elle l'avait, elle, en surabondance, et comme du fait même du timbre et de ce souffle merveilleux soutenant tout, qui semblait lui-même, au contact de l'air extérieur, naturellement devenir timbre. Il existait d'elle, tout premiers microsillons, des airs isolés de Bach, souvent en anglais. Longtemps plus tard seulement on l'entendra, soliste bénie que Karajan s'était choisie lors du Festival Bach de 1950, au Konzertverein de Vienne. Elle était de la *Saint Matthieu* avec Seefried, de la *Messe en si* avec Schwarzkopf, mais ce n'est pas avant la fin des années 1980 qu'en vinrent surnager, repris au disque, des extraits ; et dix ans plus tard le tout. Messagère d'une autre rive (comme l'a poétiquement mais si véridiquement désignée le poète lui-même, Yves Bonnefoy), cet ange de douleur et de compassion y achevait un chant ému, intime, reflet ou prémonition d'un autre qui a son lieu ailleurs ; et ici, comme aux *Ewig* finaux de son *Lied von der Erde*, le monde même se fait larmes, indulgence plénière, pardon : et j'ai su (dix témoignages en

existent) qu'alors Karajan même, le dur et souverain Karajan, ne pouvait pas retenir ses larmes. Je ne l'entendrai qu'alors ; mais depuis je ne cesse plus de l'entendre dedans, forme parfaite de la prière et de l'acquiescement à la fois. Mais jamais je n'aurais pu me le chanter : trop criblé de ruptures d'intonation, trop imperceptiblement modulant, trop indécis de métrique : tant est peu simple ce mouvement si plein de pureté et de transparence qui enjambe des cratères de doute et d'effroi avec un sourire d'ange. Cet *Agnus-Dei*, sachant quelle miséricorde il est dans sa capacité de répandre, comment accepterais-je de l'entendre confié à des timbres maigrelets, à des compassions sautillantes, qui seraient déjà bien en peine de prendre soin d'elles-mêmes ? Quelques altos mâles, le reste de la texture instrumentale, pauvre elle-même, s'y accordant bien, pourront y faire un effet surprenant. Mais plutôt au ciel que les altos dames, quand elles s'y mettent encore, retrouvent autant de corps (et d'âme) qu'en avait Gertrud Burgsthaler, que je jugeais maigre ! Les inclinations esthétiques de notre temps se sont déprises de ces voix de larmes et de lait, qui allaient à l'oratorio de façon si exclusive, mais idéale ! Si, voulant une voix instrumentalement capable des exactitudes d'intonation et flexibilités rythmiques qu'il faut au *Laudamus te*, on la choisit alto (Bach ne la désigne que comme soprano 2), gare ! Elle a toute chance d'échouer à tout ce qui dans l'*Agnus Dei* est émotionnel, l'appelle, en a besoin. Et pas lui seulement, mais toute cette fin de *Messe*. Dans leur monumentale variété les chœurs n'ont cessé d'y éclater, interrompus en fin de Credo par le seul appel de baryton de l'*Et in Spiritum sanctum*. Après quoi *Confiteor*, *Et expecto*, *Sanctus* et *Osanna* pratiquement d'une haleine, cela fait encore une sacrée décharge chorale. Comment se fait-il qu'alors, en toute fin de parcours, Bach nous ouvre non pas une plage de chant solo seulement, mais deux, quasiment se suivant ? Le *Benedictus* puis cet *Agnus Dei* ? Pour l'équilibre interne de l'ensemble. Pour apporter en chaleur, lumière et plénitude et aussi en *bonheur d'expression*, le juste contrepoids à tant de légitime et sublime fracas. À moins de leur donner la

pleine dimension de ferveur dont ils sont porteurs, ce sera anticlimax en conclusion de chef-d'œuvre. Et quel chef-d'œuvre ! Ne demandons plus à personne d'être un Dermota, une Ferrier. Mais que leur exemple du moins, montrant que c'est possible, fasse que l'on recherche cette qualité de lumière précisément, au lieu de la mettre sous le boisseau.

OceanofPDF.com

L'œuvre de toute une vie

AVEC la *Messe en* si nous n'avons pas seulement le monument absolu, totalisateur, dont la splendide diversité de parties, patchwork en vérité, en rien ne compromet l'unité radieuse, laissant transparaître au contraire une autre, plus profonde, qui ne se laisse voir que par cet assemblage même, où le génie de Bach se révèle comme nulle part ailleurs. Cette unité est le style. La belle affaire, qu'il soit facteur d'unité dans *L'Art de la fugue*, où tout est homogène. Mais à travers le patchwork et par le patchwork ! Mais s'affirmant le même, ou peut-être le devenant, par le fait même d'y avoir mis plus de trente ans, toute une vie ! Réentendre jusqu'à savoir par cœur ici ne me suffirait pas. Il me fallait appréhender cette *Messe*, l'avoir à moi, par autant d'entrées, autant de prises, la *comprendre* enfin, autant qu'il est en mon pouvoir. Donc la lire. Je n'oserais dire la déchiffrer. De ces parties superposées disant la même chose, mais la disant chaque fois autrement, impénétrablement touffues, jamais je ne prétendrais dégager la saisissante polyphonie, trop complexe. Mais en ce printemps 1952, le disque m'aidait comme aucun commençant n'a jamais été aidé : un œil sur le texte, et les deux oreilles dans la musique, m'appliquant à suivre en même temps le flux sonore qui va et, de l'œil, ces lignes où chemine séparé ce contrepoint

linéaire qu'on entend toutes voix confondues dans l'instant où on les entend. Exercice vertigineux. Laisser l'écoute se faire (*fit mundus* : le monde se déploie, déjà écrit pourtant et comme de toute éternité ; et en l'occurrence, ici, en plus, préenregistré) et cependant (*dum*), d'un seul et même œil saisir, superposé, ce que la nature plate du papier et la linéarité des portées oblige à tracer séparé, à répartir en sorte que les différents instruments et voix chorales n'aient exactement en vue que ce qu'il leur appartient d'exécuter dans la (*ré*)*partition* où tout, joué, va se retrouver selon le dessein et le destin initial, souverainement un.

Bach ne me rend pas la tâche facile. Des accords liminaires abrupts, colossaux, jalonnent cette orée. Ensuite viendront, linéaires en droit, mais se perdant dans un entrelacs strangulant, ces voix étagées, selon le timbre et la tessiture, qu'une harmonie souverainement préétablie destine à se fondre dans une épaisseur collective, qui est transparence pourtant, et souverainement vibrante. Je m'y jette à corps perdu, m'aidant pour suivre avec l'œil de ce que l'oreille me fait entendre de plus aisé à repérer, qui à ma marche bien tâtonnante offre une sorte de main courante salvatrice. En moi-même, toutes mes capacités d'attention rassemblées, il me semble que j'éprouve pour la première fois comme une donnée palpable cette solidarité de l'être dans le plein à laquelle je crois comme Leibniz, mais qu'ici enfin j'éprouve en effet. Dans mon empressement un peu éperdu, un peu étourdi, je me sens l'émule de ces pieuses coureuses de BWV 78, qui vont à leur but avec des pas empressés mais faillibles, trébuchant et courant tout de même (car la musique, elle, imperturbablement, va). Jamais de cet exercice de pur amour ne résultera ce que je me suis un peu naïvement fait fort d'obtenir : de la note écrite passer au son, l'entendre dedans, le produire. Du moins me suis-je donné la joie non négligeable de faire participer à l'acte de *comprendre* tous mes sens mettables en jeu, même les plus antipathiques l'un à l'autre, l'œil et l'oreille ; de donner toutes, en même temps, *simul*, ces deux formes d'attention si différentes (et non complémentaires) l'une de

l'autre ; d'être investi aussi pleinement que possible, les yeux ouverts (et même actifs, ô Marthe !) à cet heureux état d'entendre qui semble permettre qu'on se contente de les lever plus haut (ô Marie !), ou même les tenir fermés, pour simplement recevoir.

Ainsi trente années et plus de sa vie laborieuse, Bach les aura passées à se disperser en apparence, à se diversifier selon l'application particulière imposée par son patron du moment. Il se dissipait, mais pour mieux se recueillir, riche de sa propre diversité acquise, dans l'ordre total qui l'exprimerait en entier et qui, le soir venant, le rassemblerait sous sa forme la plus pleine, la plus explicite. Il est vrai que, pesé aux balances célestes, *L'Art de la fugue*, autre ouvrage final, total, pèserait peut-être autant que la *Messe en si*, autre monument. Mais l'un, l'esprit pourrait l'avoir conçu d'un seul éclair, virtuel avec tous ses développements dans le thème simplissime, minimaliste, sur lequel il se construit tout entier. En lui, pourrait-on dire, l'esprit est toute et seule puissance, il se déduit de lui-même, en un sens il n'a pas besoin de devenir sons, de s'incarner, quelque instrument ou groupe d'instruments qu'il se choisisse à cette fin. Tout y est de même nature (de substance, d'ailleurs, indifférente), homogène à soi-même, c'est comme s'il pouvait rester sur le papier. En esprit, il est déjà en acte. Tandis que dans la *Messe* toutes les facultés sensibles de Bach se sont investies, appliquées, à toutes ses époques, dans la splendide diaprure des timbres qu'il se donne, instrumentale et vocale. Jamais le même, allant au bout de sa diversité, et par là même s'affirmant un, souverainement.

Le tronc commun n'existe encore pas, l'évidence est que pourtant chaque rameau procède de lui, divers, comme diverti, tiré à part : à la fois un constituant et une preuve. Ainsi l'*opus magnum* se secrète lui-même et avance, gigantesque perpétuelle invisible poussée qui traverse les âges et les façons d'être d'une vie et exprime celle-ci, la manifeste elle-même comme expression, unité par l'expression. Unité dans la continuité, que la provisoire discontinuité n'est là que pour acheminer ; unité selon le style,

qui est ce que créent de commun et d'unificateur les étapes et éléments dont chacun n'est pourtant là que pour affirmer son mode propre, la circonstance qui le commande. Les deux voix du céleste *Christe eleison* semblent échappées d'un opéra italien, légères de poids et tout ailes, entre les masses chorales de Kyrie I et II, qui pourraient être minérales. Mais c'est la même *Messe* qui se continue, se constitue, par le même Bach. Il est vrai qu'ils ont été composés, en même temps et pour la même circonstance, qui était ce projet d'une messe latine. Mais d'où alors viennent à Bach ces réminiscences d'opéra, souvenirs d'un emploi, d'une vocation qu'il n'a jamais eus ?

Pur mystère d'une unanimité qui met trente ans à se réaliser et le fait par sa *tolérance* à vingt différences particulières accueillies avec enthousiasme, assimilées, intégrées. La musique n'en offre pas d'autre exemple, ni peut-être quelque continuité créatrice que ce soit. Sur leur durée les *Cantates* pourraient être supposées en offrir autant, mais elles restent chacune individuelle : à elles toutes elles constituent un seul bouquet, mais non pas un seul arbre. Un seul bouquet, mais non pas une seule fleur. Et, insistons-y, la *Messe* exprime un Bach radicalement neuf et différent, comme si seule et la première elle lui donnait l'occasion de s'affirmer à travers elle, ici : un Bach non pas catholique (comme ma trop juvénile ferveur en a un temps caressé la chimère), mais un Bach en tout cas *œcuménique*. Un Bach se trouvant lui-même et s'exprimant au plus plein (sonner plein, toujours le même critère, qui est l'expression, et pourrait être énoncé par Leibniz) ; un Bach, par un puissant mouvement de libre respiration, sorti du corset où le tenaient l'habitude, le métier (hebdomadaire) et, très explicitement, la religion, et faisant enter dans sa vaste respiration, son vaste embrassement, tout ce qui au monde peut être dit religieux, où que ce soit et en quelque rite que ce soit, du moment que c'est *de toute son âme*. Et se délivrant ainsi du seul particularisme (pourtant consubstantiel, Dieu sait) qui en lui fait obstacle à l'universel ; ouvrant portes et fenêtres, pour ne plus regarder qu'à

la qualité de la foi, l'étoffe de l'âme ; œcuménique en acte, et en effet. Et nous voilà tous pouvant entrer à plein dans sa maison. Ce n'est qu'à Babel que latin et allemand sont langues diverses. Ici c'est Pentecôte. Et comme tout ce texte catholique et romain vient tout changer, obligeant Bach à être davantage Bach ! Ainsi tout le corpus du Credo. Très expressément il affirme (confesse, professe) une foi qui est celle du dernier Bach : pourtant il continue, comme dans le *Crucifixus*, à parodier un Bach ancien, déjà écrit, et qui n'en est pas moins final et vrai. La foi ici est si neuve d'accent, si rayonnante, qu'elle en vient à éclipser la Gloire de Dieu, malgré les étincelantes trompettes et les éblouissantes vocalises de l'*Et in terra pax*. Tant le Credo ici excède le Gloria, pourtant glorieux !

Cette écoute absorbée, fascinée, yeux aussi ouverts que je pouvais, m'a été centre et nourriture deux ou trois saisons de ma plus jeune jeunesse. Elle m'a définitivement planté en Bach (oserais-je le terme : *impatrié* ? C'est pourtant cela, sol à la fois, sol natal à racines et rumeur ; et ciel). Le plus souvent possible j'y invitais d'autres, eux aussi en désir, en recherche de la vérité et de la profondeur de leurs propres oreilles. Cette *Messe* nous était, à tous, à la fois le Livre et la Voix. Miracle permis par le disque, évangélisateur sinon évangéliste. Il faut y insister, cet album rapporté de Bruxelles avait toute la pureté de son des seuls disques Westminster de l'époque, et aux commandes de l'immense nef il y avait Hermann Scherchen. Est-ce le goût de la mathématique qui l'avait si fort attaché à Bach ? Si le *dum calculat* allait de soi chez ce penseur et visionnaire (qu'on disait cérébral : les jaloux) tel qu'il se montrait en ces premières années 1950, la splendeur des instruments de Vienne, le fondu et la fluidité de l'Akademie Kammerchor, la pure beauté des voix solistes dont deux au moins n'ont pas été égalées, Emmy Loose en soprano 1 et Anton Dermota, tout cela imposait aussi l'évidence d'un *fit mundus* : ce monde le meilleur où la beauté est à la fois but et preuve, est à elle seule théodicée. Avec ces voix et ces timbres tous indemnes de ce qui, un quart de siècle plus tard,

sera le laisser-aller, la négligence des baroqueux en matière de sonorité, tout cela *sonnait plein* (le critère) et franc, et enthousiaste, avec les moyens de l'être. Tous d'ailleurs, instruments et voix (ce ne sera pas le cas dans une seconde *Messe* que Scherchen réalisera à Vienne un peu plus tard ; ni certes dans sa *Saint Jean*), avec une discipline d'exécution et d'intonation telle que dans les passages les plus intriqués (et cela débute bille en tête, avec les cinq voix chorales du Kyrie I), c'est la transparence même qui chemine. *Lisibilité*, diront-ils vingt-cinq ans plus tard, se vantant de (et d'abord s'imaginant) l'avoir inventée. Rétablissons les précédences : c'est avec Scherchen que le disque est devenu livre. Ici, chaque timbre est distinct et détaché, chaque étagement lumineusement marqué, en sorte qu'on repère chacun, et que cela sonne un ; et que de lire à entendre, dans un sens comme dans l'autre, il n'y ait pas différence, mais symbolisation : dieudonnée complémentarité, comme une harmonie préétablie. L'oreille est aussi œil. Et Bach devient ce que d'un commencement il avait à être, non pas la Bible. Mais, pour nous tous, le Livre.

Coda

PARDON, lecteurs, qui jusqu'ici m'avez suivi. Le détour du côté de Leibniz a pu vous surprendre, vous effrayer peut être. Il est devenu si facile aujourd'hui d'entrer en Bach, d'y accéder d'abord. Il suffit de tapoter un ordinateur et d'ouvrir les oreilles. Et puis (mais j'ose à peine le croire) l'optimisme aussi a pu devenir plus facile en 2017, et c'est tout naturellement que vous croyez à la solidité du sol, et que le ciel n'est pas là pour nous tomber sur la tête, mais nous protéger ; que le règne de l'absurde en tout cas n'est plus. Tant mieux si c'est vrai. En 1950 nous n'aurions pu.

Mais quand bien même ce serait devenu vrai. Reste que Bach, entre tous compositeurs, appelle un surcroît de résonance. On lui doit bien ce détour. Il mérite qu'outre les oreilles et l'attention, qui vont de soi, pour lui on mette en jeu tout de soi, esprit et pensée, comme lui-même et lui seul a fait, absolu hapax dans l'histoire de la création humaine : pas compositeur seulement, fût-ce le plus grand de tous, mais penseur, et immense penseur, dont la pensée est musique. Nous le voudrions, que nous ne pouvons le réduire à ce que nous entendons de lui : une disponibilité désormais ; cette immanence ; un ici même. L'ici même en Bach appelle et implique un plus loin et un plus haut. Avec lui ce n'est pas assez d'entendre, entendre n'est

pas tout, ne suffit pas, y mît-on toute son oreille. Comme chez Spinoza nous sentons, nous expérimentons que nous sommes éternels, ainsi en Bach entendre (sentir), c'est en même temps penser. Pensée sans contenu, sans doute ; sans concept, sans mots et sans objet. Mais pensée. Saisie, à nu, de l'Ordre. Et de là, qui à la lettre ne nous fait rien penser, la pensée en nous se fait mieux centrée, plus juste et nue, elle sonne plein : nous sentons et expérimentons que nous pouvons penser juste. À la suite de quoi, chacun pensera ce qu'il voudra. Cet optimisme-là, oui, vainc l'absurde.

J'ai assez dit comment s'est fait mon singulier apprentissage, quels ont été mes passages obligés, où j'ai trouvé mes points d'appui. Comme des auteurs tiennent en quelque coin de leur ouvrage à remercier ceux qui les ont aidés, inspireurs, correcteurs, que sais-je, je peux bien maintenant, si on m'a suivi et si on trouve le cheminement qui a été le mien sensé et fécond, décliner mes remerciements moi aussi. J'ai beaucoup cité Scherchen, trop peut-être, mes premières cantates, et ces dames de Winterthur qui allaient, à la fois empressées et fléchissantes ; et Serkin dans sa cadence du *Cinquième Brandebourgeois*, et Busch dans sa Chaconne. Et Gould toccatant (s'il est permis de dire). Je n'en retranche pas un mot, et recommencerais avec les mêmes, si je devais (et pouvais). Mais il y en a tant d'autres, guides intègres et entraînants, que l'on aura profit à suivre, aujourd'hui qu'on a accès à tout et qu'il suffit de tapoter ! Je leur dis ma reconnaissance (qui peut devenir la vôtre), à ces guides et amis qui, sans qu'on s'en donne trop la peine, permettent qu'on feuillette le Livre et, sans trop se disperser, peu à peu apprenne.

Je ne retire pas un mot à ma constante prévention à l'endroit des baroqueux, je ne l'ai que trop marquée : mais elle vaut surtout là où chez Bach on chante. Peut-être, après tout, ne vaut-elle que là. Du moment où l'on prend le parti de le jouer sur instruments anciens il va bien falloir, par attraction, que la voix aille avec ; au lieu de soutenir le son, le laisse tomber. Elle se dessèche et se détimbre ; et ses mots se vident. Dommage

insupportable pour ce qui est de l'expression, donc, simplement, du sens, qu'à tort ou à raison, là où chez Bach une voix chante seule, j'estime essentiel. D'Harnoncourt je suis prêt à emporter sur une île déserte les *Brandebourgeois* et de Gardiner les *Motets*. Mais je n'emporterais pas leurs *Passions* ni leur *Messe*.

S'agissant d'instruments seuls, chacun choisira son bouquet de timbres selon le plaisir qu'il veut y chercher. Prenez le quasi-orchestre des *Brandebourgeois* de Casals à Porto Rico, et même ceux de Karajan et Abbado qui, chefs avant tout, ne peuvent s'empêcher de regarder vers Bruckner comme destination finale de toute musique ; ou bien prenez les arêtes de Leonhardt, c'est le même Bach, il ressort, il s'impose, il est Bach. S'agissant de clavier, je ne vais pas vous demander de me suivre dans mon refus du clavecin, si votre oreille trouve qu'on y entend la polyphonie claire, forte et pas brouillonne. L'attention me paraît mieux comblée avec le piano, avec lui l'écoute est lecture. Que ce soit avec le *Clavier bien tempéré* d'Edwin Fischer, Ancien Testament s'il en est ; ou ceux, si différents, de Richter, Ashkenazy, Gould. Les supposés meilleurs peuvent nous tromper : là Pollini, tout Pollini qu'il est, sans nous égarer (en Bach cela ne se peut pas), nous embourberait ! Pour les *Goldberg*, suivons Kempff comme Gould, pourtant antonymes ; et Perahia qui est au-delà de leur opposition ; et toute fraîche d'aujourd'hui, la petite Beatrice Rana, qui semble les inventer ! Et revenez d'un préjugé, Weissenberg n'est nullement motoriste ! Dur, peut-être : mais dans les *Goldberg* comme partout dans le *Klavierübung*, pour le contrepoint, pour la polyphonie, il est imbattable. Peut-on se passer de connaître la *Première Partita* de Lipatti et son *Jésus que ma joie demeure* ? De Bach au clavier en un sens ils disent tout : ils suffisent. Trouvez une rare *Cinquième Suite française* de Kempff, échevelée. Et l'allemande dans la *Quatrième Partita* de David Fray, où vraiment le temps se suspend. Quand vous aurez entendu cela, ensuite picorez, allez à la pêche, YouTube est là pour cela. Mais n'absorbez pas

trop vite, comme on zappe. Prenez le temps de juger, et éventuellement refuser. Il faut rester maître de son écoute (de son pouvoir d'attention).

Mais quand Bach chante, attention ! La splendeur instrumentale et chorale des *Cantates* signées Harnoncourt, Leonhardt et Gardiner est exemplaire, plus sévère là, plus jubilante ici. Mais immanquablement cette splendeur même, et l'agilité des chœurs à qui leur allègement donne des ailes, vont faire paraître plus insuffisants de timbre et de projection, plus pâles de mots, les solistes du chant, surtout ténors, *interdits de plein* si l'on peut dire, et cela vaut pour les évangélistes des *Passions* aussi, sauf Prégardien, plein jusque dans le délié, et dont le fils continue, aussi bien. Nous attendons, et aurons, Raphaël Pichon en qui déjà fait mieux que poindre, luit un avenir meilleur. Même par intérêt documentaire on ne vous suggérera pas d'aller chercher chez Mengelberg, le dernier à avoir systématiquement monumentalisé (mahlérisé) sa *Saint Matthieu* avec le Concertgebouw. Pour entendre quand même l'évangéliste historique de Karl Erb, vous avez Günther Ramin à Leipzig 42, référence en soi (plus Tiana Lemnitz soprano et Gerhard Hüsch baryton). La monumentalité chez Furtwängler 1954 devient immobilité, et n'en est pas loin chez Klemperer (la *Saint Matthieu*, la *Messe*). Karajan toute sa vie reprendra la *Messe*, et toujours en juste architecture : et comment se passer d'entendre ce qu'y faisaient en 1950, réunies, Schwarzkopf et Ferrier ? Avec Jochum dans le trop peu qu'il a fait, dans tout Karl Richter (prolifique chez Archiv), on trouvera une voie moyenne satisfaisante : la transparence, l'architecture, la proportion avec ce qu'il faut d'allègements, et les solistes du chant les meilleurs possibles d'une époque qui était riche de tels chanteurs. C'est là un Bach qui fait de l'usage, un Bach pour toute une vie, un Bach pour initier ses enfants : il durera. Mais les Scherchen des premières années 1950, on vous le répète, satisfaisaient à tous les paramètres. Ils avaient tout. Quand vous les aurez entendus (et même appris par cœur, pour la *Messe* et l'*Actus Tragicus*), essayez, osez l'utopie. Elle est à Leipzig 1934 avec Hans

Weisbach, à Buenos Aires 1938 avec Erich Kleiber. Vous traverserez (s'agissant de celle-ci) des fluctuations tonales insupportables. Supportez-les. Une vérité est au bout : la proportion, le juste rapport entre les instruments et le chant, qui aussitôt paraissent évidents, nécessaires. Et, seul miracle vocal qu'en Bach on puisse mettre à même hauteur que Kathleen Ferrier, l'évangéliste de Pataky, ses airs aussi. Là, « le beau est la splendeur du vrai ».

OceanofPDF.com

LE PASSEUR

ÉDITEUR

Éditeur généraliste et indépendant,
Le Passeur Éditeur
invite au dialogue et à la connaissance de l'autre.

Le Passeur Éditeur
travaille à développer un catalogue
à l'image de sa curiosité pour l'homme
dans toutes ses composantes,
sensibles, rationnelles et spirituelles.

Venez nous rendre visite :
www.lepasseur-editeur.com

Suivez notre actualité sur Facebook



OceanofPDF.com