

LES VARIATIONS GOLDBERG

Un chef-d'œuvre de J.-S. Bach, quasiment ignoré, que vient de révéler Wanda Landowska (1).



IGNORÉ du public, voire de la plupart des musiciens... On m'objectera la transcription de Busoni — bien qu'elle ne soit pas souvent jouée. Je ne dis point qu'il faille s'élever contre toutes les adaptations à d'autres instruments que celui d'une version originale : elles ont parfois leur utilité, vulgarisatrice (2). Mais ici, songeant à l'incomparable virtuose que fut Goldberg, à la destination de l'œuvre, à son style même ainsi qu'à maint détail de sonorité dans telle de ces *Variations*, comment ne point conclure qu'elles exigent le clavecin ?

Hommage de reconnaissance au baron Hermann Karl von Kayserling, protecteur efficace et dévoué grâce à qui J.-S. Bach obtint le titre de « compositeur à la cour royale de Pologne et de Saxe », l'*Aria avec trente Variations* fait appel à toutes les ressources, à tous les registres, à toutes les difficultés du clavecin. C'est une manière de « Concerto sans orchestre », si l'on peut dire, où l'instrument du virtuose ne peut être remplacé par aucun *Ersatz*, si puissant soit-il (et d'ailleurs rien ne dit que la puissance du piano ne vienne pas à l'encontre du caractère général de cette œuvre — forte, mais mesurée et profonde — en l'extériorisant, en la grossissant à l'excès).

Parmi les musiciens dont s'entourait le baron de Kayserling (ce grand personnage n'était pas que diplomate, mais dilettante aussi, et passionné des arts) l'un des plus étonnants fut le jeune Johann-Théophile Goldberg, enfant prodige dont l'éducation avait été confiée à Jean-Sébastien. Kayserling, souffrant d'insomnies, calmait ses nuits par la douceur des sons : d'où son projet d'un morceau écrit par Bach et que jouerait Goldberg durant ces heures sans sommeil. Quelle joie pour le maître que l'occasion offerte de témoigner sa gratitude, sûr d'autre part d'une interprétation hors ligne et d'un auditeur compréhensif ! Admirables conditions de travail, d'où naquit l'une des plus belles œuvres du grand Cantor, qu'on égalerait en maîtrise contrapunctique à l'*Art de la Fugue* et qu'on serait tenté, pour son lyrisme, de lui préférer.

Heureuse époque (bien qu'elle n'ait pas mis Jean-Sébastien à sa vraie hauteur), où les connaisseurs savaient entendre le dialogue de ces chants multiples : et trop tôt vint le temps que le contrepont fut accusé

d'entraves à la mélodie « sensible »... Aujourd'hui que beaucoup reste à faire pour l'éducation de l'oreille et du goût, la *polymélogie* de Bach devrait être, tout ensemble, le moyen et le but.

S'étonnera-t-on qu'une musique aussi diverse, aussi vivante, aussi *séduisante* d'ailleurs que celle de ces *Variations*, ne soit plus connue ? « Il y a, disait M. Bergeret, des raisons à tout : c'est à nous de les trouver. » Soit, et pour le cas présent, les voici, me semble-t-il. D'abord, la *surproduction* de Bach, à cause de quoi le « consommateur », effrayé, se borne plus étroitement encore à ce qu'il est accoutumé d'entendre ; ensuite, certain préjugé contre le genre *Variation* (pas toujours sans motif) ; enfin, et surtout, le fait qu'il s'agit en l'espèce d'une œuvre de haute virtuosité, fort difficile déjà dans toute transcription pianistique, et d'ailleurs destinée au clavecin. Or, les clavecinistes sont assez rares aujourd'hui ; plus rares encore ceux qui peuvent marcher sur les traces de Goldberg.

Révéler ce chef-d'œuvre, le présenter *tel qu'en lui-même enfin* il nous est apparu, ce rôle bienfaisant fut celui de Wanda Landowska, avec le double privilège d'une musicalité de nature essentiellement contrapunctique, et de la technique incomparable que l'on sait. Celle-là conduit celle-ci, et celle-ci a de quoi s'exercer... L'imagination *unique* de Bach — d'où l'extrême diversité de ces *Variations* — exige de l'une à l'autre, voire parfois au cours d'une seule et même, au toucher, une registration sans cesse différente. Des croisements très accentués (comme il ne s'en trouve guère dans les *Inventions* ni, dans le *Clavecin bien tempéré*) veulent l'indépendance absolue de chaque main ; la mention fréquente « à deux claviers », l'emploi des 4 P. et des 16 P. supposent ce sang-froid (et cette chaleur d'imagination) que l'on n'attribue en général qu'aux maîtres organistes, et dans certains cas ne demandent pas moins que tours de force : ainsi (étant donnée la registration conçue par Wanda Landowska) pour la variation n° 21, où son adjonction du 16 P. si nécessaire au clavier faisant la basse, contraint de jouer les deux autres parties au 8 P. du clavier supérieur, ce qui amène à plusieurs reprises l'obligation, pour la main gauche, de tenir à la fois les deux claviers (heureusement que grâce à ce moyen la variation entière reste exécutable — avec des doigts difficiles ! — en conservant le parti initial : et l'on se demande si cela ne fut pas prévu, combiné sciemment par Jean-Sébastien (1)).

Ce n'est là qu'un exemple, parmi beaucoup, de l'ingénieuse invention que — selon la thèse si juste de Wanda Landowska — il faut apporter à cet art de

(1) Première audition intégrale à Paris, dans la version originale.

(2) Il peut même se faire que certaines orchestrations soient plus belles que l'original — bien que cela soit assez rare et que le contraire soit plus fréquent.

(1) Le clavecin de Bach comportait un jeu de 16 P. Notons d'ailleurs que ce fut Wanda Landowska qui insista pour que ces registres graves fussent installés sur les instruments de la maison Pleyel ; et ils le furent dès 1912.

registrer pour le clavecin. L'interprète doit y faire œuvre personnelle, créer, et ce, après mûre réflexion. Mais il ne lui suffira point de rendre une fugue claire et logique, aisée à suivre dans ses imitations ou ses renouées ; des qualités de *compréhension profonde* sont exigibles en la matière. Car chaque registre ayant sa personnalité, doit s'approprier à l'expression qu'on lui confie, à la poésie intime de chaque passage. Réussite difficile — non impossible : témoin celle, éclatante, qui s'affirme par cette résurrection de l'œuvre dédiée à Goldberg. Ainsi comprise, ainsi traduite, elle vit, plus jeune que jamais, gloire d'un siècle où l'on prenait le temps de préparer une interprétation à loisir, avec minutie et subtilité : rien de plus contraire à la hâte fébrile comme aux « coups de poings » violents dont souffre notre époque.

En ces *Variations*, non exemptes (lorsqu'il le faut) de « dynamisme » et de rythmes rapides, mais riches de vie intérieure et fortes de cette grâce souple propre aux contrepoints de Bach, ne cherchez pas de broderies d'un thème principal, transformé pour faire valoir, par des pluies de perles, les *doigts* du virtuose. Le motif de la *Sarabande* initiale est extrait du *Clavierbuch* (1725) d'Anne-Magdalena Bach ; mais ce n'est point la mélodie de cette *Sarabande* qui sera variée, c'est la « réalisation » de sa basse : car dans les trente numéros, la basse reste à peu près la même (1), et sur cette *Basse donnée* vont s'épanouir les fleurs les plus diverses et les plus charmantes. Canons, imitations, libres *Arias* : tout cela chante en mélodies multiples, — chante jusqu'au lyrisme le plus expansif (sans préjudice à l'égard d'une construction merveilleusement solide et logique pour chacune de ces variations) tandis que, de l'une à l'autre, l'équilibre des rythmes, et des mouvements est tel que l'auditeur reste tenu en haleine jusqu'au bout, sans points morts, sans redites, sans emphase d'autre part et sans la moindre recherche de l'effet. Alors, nous le percevons bien : là réside la musique pure et profonde, la véritable beauté, l'apollonienne.

La *Sarabande* est toute de tendresse lumineuse : harmonie et sensibilité que l'on comparerait à celles du final d'*Hippolyte et Aricie*. La variation n° 1 s'enchaîne à la *Sarabande* et la continue d'une ligne souple et précise. La suivante (n° 2) affirme davantage le style *par imitations* qui régnera tout au cours de l'œuvre sans jamais y donner la moindre impression de scholastique. N° 3, canon à l'unisson ; n° 6, canon à la seconde, construits sur la même basse et si aisés qu'il semblerait impossible de penser autrement. N° 4, solide 3/8 à quatre parties, en imitations, contrastant avec la souplesse du n° 3 ; gaité et fantaisie désinvolte du n° 5, avec ses difficiles croisements. Le canon à la seconde du n° 6 conduit le musicien à des harmonies imprévues, suggérées par cette obligation canonique : ainsi le *si bémol* (en *sol majeur*) de la 11^e mesure, à quoi répond le *do bémol* de la 12^e ; tout cela restant naturel et comme ayant existé de toute éternité. N° 7, allegretto, *Forlane* (2) à deux parties. Le n° 8 rappelle certaines des *Inventions* à deux voix, avec cette particularité d'un renversement des thèmes, en mouvement contraire (A à la partie supérieure avec B à la basse sont repris

comme il suit : B par mouvement contraire, à la partie supérieure, sur A par mouvement contraire à la basse). N° 9, canon à la tierce, andantino très pur, très beau. (Tous ces canons sont réalisés à trois parties : deux voix en canon, sur une basse qui souvent, par surcroît, se donne le luxe de certaines imitations du canon.) N° 10, *Fughetta*, composée d'une double exposition, d'ailleurs à intervalles irréguliers. N° 11, à deux parties, très vive et très gaie. N° 12, canon à la quarte, *par mouvement contraire* ; et, si l'oreille perçoit très bien cet ordre, pas un instant l'ordre n'empiète sur la beauté musicale. Il ne fait que l'accroître. N° 13, sorte d'*Aria* (à 3 parties), comme d'une cantilène italienne idéale : fort belle, et rappelant certaines *paraphrases de chorals* du 5^e cahier des œuvres d'orgue. Le n° 14 commence ainsi qu'une *Invention* à 2 voix ; puis s'élance, tout à coup, comme un vol inattendu de phalènes bourdonnantes et froufroulantes, repris, plus loin, en mouvement contraire. Essentiellement du *clavecin*, d'ailleurs. N° 15, canon à la quinte, par mouvement contraire ; la plus belle jusqu'ici de ces *Variations*. Au thème descendant du canon répond l'imitation montante, et c'est comme un déchirement intérieur. Après cette souffrance, le n° 16, une *Ouverture à la Française*, digne du Grand Roi, nous ramène à la sérénité majestueuse de Versailles. Le n° 17, de style et de plan, rappelle la huitième variation. N° 18, canon à la sixte, victorieux et fort ; il s'oppose au n° 19, calme, reposant, presque en barcarolle. Après quoi surgit, si dynamique, le n° 20, avec des croisements extrêmes. Variation 21^e : canon à la 7^e, en *sol mineur*, admirable. Basse descendante, chromatique, enregistrée 8 et 16 P. par Wanda Landowska, et par conséquent exigeant les combinaisons à deux claviers dont j'ai parlé déjà. A cette inspiration profonde et relativement lente répond un solide *Alla breve* (n° 22) à 4 parties, dont la Basse débute par des rondes. N° 23, tierces aux deux mains, en doubles croches, traits de triples croches, puis renversement des parties avec mouvement contraire (voir n° 8). N° 24, canon à l'octave, bien d'aplomb (analogie, pour son caractère, à certaines pièces du *Clavecin bien tempéré*) auquel succède, dans une douleur méditative accrue par le contraste, l'*Aria* de grand style du *larghetto* n° 25, aux harmonies chromatiques dignes (pour le moins) des plus belles trouvailles de Mozart. Cette variation reste peut-être, avec les 15^e et 21^e, la plus émouvante et la plus haute. Cependant, que ne pas dire de la 26^e et de sa majesté triomphale ? N° 27, *Allegro*, canon à la 9^e. N° 28 : quel enchantement, avec la registration si variée, si fluide ; si lumineuse, imaginée par Wanda Landowska pour ces carillons de clochettes féeriques ! N° 29, plein d'une rythmique robustesse, terrienne et de normale existence, prenant toute sa valeur après le sentiment et la sonorité quasi chimériques de la variation précédente. Enfin, la 30^e et dernière, du genre dit *Quodlibet*, affirme un caractère populaire et collectif par la présence de deux chansons du *folklore* germanique. Cela est essentiellement sain, cordial, familial : on évoque la famille Bach entonnant un chœur à plusieurs voix, à la fin d'un gai repas, pour accompagner le café et la bonne pipe chers à Jean-Sébastien.

Cette longue énumération pourra sembler monotone et froide à qui n'aura pas *entendu* l'œuvre... D'ailleurs, plus que jamais je sens l'impuissance des mots à traduire la beauté musicale. Je ne peux faire saisir, par eux, de quelle vie s'animent ces contrepoints : vie pro-

(1) Voyez, à ce sujet, l'article publié par Wanda Landowska dans la *Revue Musicale* (mai 1933).

(2) Du moins selon Wanda Landowska ; car ce passage, pour certains commentateurs, est tenu pour une *Gigue*.

fonde des harmonies et des chants, vie dynamique des accents et des rythmes, vie « constructive » d'un ensemble parfait où chaque élément fait valoir ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent.

Par quelle étrange aberration, après la mort de Bach et celle de Rameau, en vint-on à tenir le contrepoint pour scholastique (hélas, ce fut parfois la faute des compositeurs !) alors que chez Jean-Sébastien ce langage polymélodique est la vie même, — la vie intérieure, celle de l'âme, la vraie — et qu'aujourd'hui encore il peut se trouver autant de musique en un beau « fleuri vigoureux », voire en un « mélange à quatre parties », un choral fugué, ou même une fugue d'école (si vous savez l'y mettre), autant et davantage de musique qu'en bien des morceaux à titres évocateurs ou qu'en mainte scène d'opéra ?

Comprendre cela, et réaliser de telle musique : voilà dans quel sens doit se faire le *Retour à Bach*. Mais d'abord, *entendre* son œuvre, comprendre qu'elle vit et que vous-mêmes à condition de « beaucoup travailler » comme il le conseillait arriverez à traduire ainsi le meilleur de ce qui est en vous.

Bach reste le phare. Et des multiples lumières qui composent ce phare sans éclipses, l'une des plus pures et des plus brillantes, c'est le chef-d'œuvre dont Wanda Landowska vient de donner la *réelle* première audition à Paris : les *Variations Goldberg*.

Charles KOECHLIN.

La "Semaine musicale française"

En terminant mes articles consacrés au « Mai musical florentin », j'ai été amené à me faire l'écho de l'impression de nombre de nos compatriotes venus à cette occasion en Italie, relativement à la « Semaine musicale française » annoncée, il y a deux mois, comme une manifestation « soigneusement organisée », avec « le plus entier concours des personnalités officielles les plus qualifiées et des organismes corporatifs de la musique », et « susceptible d'attirer les hôtes étrangers au même titre que les Festivals de Bayreuth, de Salzbourg et de Florence ».

On annonce maintenant que cette manifestation n'aura pas lieu.

Il faut s'en féliciter, et souhaiter que cette expérience mort-née ait eu du moins pour résultat de montrer ce qu'il conviendra avant tout de ne pas faire le jour où la France voudra vraiment organiser, dans des conditions dignes d'elle et avec toutes les chances de succès, une glorification de son art musical.

P. B.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Aveu*, de Raoul Brunel, extrait de *Toi et Moi*, cinq poèmes chantés, de Paul Géraudy.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie Française. — *Monsieur Vernet*, comédie en deux actes, en prose, de Jules RENARD. *Ezéchiel*, pièce en un acte de M. Albert COHEN. *La Chance de Francoise*, comédie en un acte, en prose, de Georges de PORTO-RICHE.

En écrivant *Monsieur Vernet*, Jules Renard a sans doute voulu prouver qu'il pouvait aussi composer des comédies à l'eau de roses. Celle-ci est réussie et le paraît d'autant plus qu'elle est habillée de costumes qui prétendent à être ceux de 1890 ou 1900, et sont d'un ridicule fort comique. Ainsi ne prend-on pas très au sérieux les sentiments anodins des personnages.

M. Vernet, brave homme, sans plus, adore sa M^{me} Vernet, brave femme et bien autre chose encore, par exemple, jolie, susceptible de rêver à l'art, à la supériorité intellectuelle, au grand amour. L'an dernier, ce bon mari l'a échappé belle, après avoir amené chez lui, au bord de la mer, comme hôte, un musicien tout de suite épris de la séduisante M^{me} Vernet. Cette année il a incorrigiblement attiré dans sa demeure, un poète, Henri Gérard. En réalité, le danger proche et concret semble l'effrayer moins que le danger lointain et sans visage.

Henri, lui aussi, tombe amoureux de M^{me} Vernet. Mais M. Vernet lui laisse voir son chagrin, le désespoir qu'il aurait de perdre sa femme que commence d'émouvoir le poète. Alors celui-ci disparaît romantiquement — d'un romantisme à bon marché — en s'embarquant avec un pêcheur qui le déposera dans un port où il prendra le train pour Paris, cependant que M^{me} Vernet ne croit qu'à une courte promenade. Quand elle apprend la vérité, elle pleure dans les bras de son époux content, ou à peu près.

Tout cela est superficiel et artificiel mais fort adroitement dialogué, avec quelques réparties où se retrouve le Jules Renard des jours plus brillants et plus mordants. M. Brunot donne à M. Vernet une réalité, une jovialité, une émotion contenue qui atteignent la perfection. M^{me} Dussane a atténué son habituel brio pour ne laisser voir qu'une femme honnête et sensible à fleur de peau. M. Pierre Bertin joue avec une distinction et une finesse rares le rôle du poète un peu amoureux et un peu bête. M^{me} Catherine Fonteney dessine une vieille fille grincheuse avec son habituel talent. M^{lle} Germaine Cavé est fraîche et acidulée comme une pomme à cidre.

Ezéchiel nous montre, dans une ville balkanique, deux Israélites, l'un riche, qui donne son nom à l'acte de M. Albert Cohen, l'autre, misérable, miteux, galeux qui s'appelle Jérémie. Celui-là attend, devant son énorme coffre-fort, le retour de son fils, qu'il n'a pas vu depuis dix ans, et qui, tel Disraëli, est ministre de la Grande-Bretagne. Jérémie est chargé de la pénible mission d'apprendre à Ezéchiel que ce fils est mort. Avant d'en faire l'aveu difficile, le pauvre juif tente de traiter quelque affaire avantageuse avec le juif fortuné, et n'y parvient pas. Enfin la mission est remplie. Douleur du père, mais vite distraite ou plutôt détournée. Rien n'abat un homme de sa race. Il clame et vante la puissance de l'argent que, sous les persécutions, les siens et lui-même