

PRÉFACE van WIDOR, 1904

A. Schweitzer

Bach, le musicien-poète.

PRÉFACE

Dans un article publié en novembre 1885 par la *Revue des Deux Mondes* à l'occasion d'un concert de la *Concordia*, où avait été exécutée la *Passion de St. Matthieu*, le très regretté critique, M. René de Récy, s'en prenait aux biographes du maître et faisait remarquer les lacunes de leur œuvre au point de vue esthétique. S'attaquant au plus célèbre d'entre eux, „Spitta, disait-il, a noté les moindres incidents de la vie de Bach, . . . il commente en détail chaque composition, en retrace la genèse, en établit l'ordre chronologique, en donne l'analyse C'est un vaste chantier où sont préparés avec art les matériaux d'une œuvre qui, malgré tout, reste à faire; car rien n'est fait tant que la critique s'attache à détailler à la loupe les beautés de tel ou tel passage, au lieu de s'élever à la vue d'ensemble, son véritable domaine”.

Or, c'est précisément cette vue d'ensemble que nous offre le présent travail dont l'histoire me paraît singulièrement suggestive, car devant se limiter tout d'abord à l'étude des chorals, la force des choses l'a peu à peu entraîné jusqu'à embrasser l'œuvre entière.

Ce travail est né des hasards d'une conversation.

Il y a quelques années, je recevais assez souvent la visite d'un jeune Strasbourgeois, docteur en philosophie et maître de conférences à la Faculté de Théologie, en même temps que musicien passionné, exécutant habile. Il venait me demander conseil sur l'interprétation des maîtres, se mettait à l'orgue, et je l'écoutais; puis nous discussions. Comme

il connaissait très bien les vieux textes Luthériens, je lui faisais part de mon inquiétude en face de quelques œuvres, de mon incompréhension de certains chorals passant brusquement d'un ordre d'idées à un autre, du chromatisme au diatonisme, du grave à l'aigu, sans raison apparente ni déduction logique :

„Quelle peut être ici la pensée de l'auteur, qu'a-t-il voulu dire? S'il rompt ainsi le fil de son discours, c'est donc qu'il a un autre objectif que celui de la musique pure, et que sans doute il tient à mettre en relief une idée littéraire... mais cette idée, comment la connaître?“

— „Tout simplement par les paroles du cantique“, me répondait Schweitzer; et alors il me récitait les vers du Choral en question, lesquels justifiaient pleinement le musicien, et montraient la souplesse de son génie descriptif aux prises avec le mot à mot du texte; je venais de constater qu'il était impossible d'apprécier l'œuvre en ignorant le sens des paroles sous-entendues.

Et c'est ainsi que nous nous mettions à feuilleter les trois livres du recueil en découvrant l'exacte signification des choses. Tout s'expliquait et s'éclairait, non-seulement dans les grandes lignes de la composition, mais jusque dans le plus petit détail. Musique et Poésie s'étreignaient étroitement, chaque dessin musical correspondant à une idée littéraire. Et c'est ainsi que ce recueil admiré jusqu'alors comme un modèle de contrepoint pur, m'apparaissait comme une suite de poèmes d'une éloquence, d'une intensité d'émotion sans pareilles.

La première conséquence de notre analyse fut que la nécessité s'imposait d'une édition des chorals portant le texte littéraire inscrit au-dessus de la musique qui le commente, édition dans laquelle on respecterait l'ordre voulu par le Compositeur, d'après la succession des fêtes de l'année.

La seconde, c'est qu'une étude sur le symbolisme de ces

trois livres ne s'imposait pas moins; et que s'il était un critique tout indiqué pour l'entreprendre, c'était certainement Schweitzer, grâce à ses aptitudes à la fois théologiques, philosophiques et musicales.

Et il se mit au travail, commençant par assembler les textes dont Bach s'était servi, recherche délicate, beaucoup d'entre eux n'étant plus en usage dans la liturgie Luthérienne, et par cela même assez difficiles à retrouver.

Mais bientôt il s'apercevait qu'à diverses époques, Bach ayant traité les mêmes sujets soit instrumentalement, soit vocalement, l'analyse des Chorals entraînait celle des Cantates: impossible de séparer les uns des autres, les mêmes formules, les mêmes volontés, le même idéal se manifestant çà et là. Bref, la petite étude que je lui avais demandée devenait un gros travail d'ensemble. Il fallait écrire tout un chapitre sur l'histoire de la musique religieuse en Allemagne, afin de faire comprendre dans quel esprit Bach a travaillé, montrer quelle est sa part d'invention, distinguer ses thèmes à lui des mélodies qu'il a prises, pour les intercaler dans ses *Passions* sous forme des Chorals, à droite et à gauche dans un passé qui remonte quelquefois jusqu'au Moyen-âge; (toutes les mélodies de ces Chorals existaient avant lui). Il fallait, de plus, laisser entrevoir l'invasion de la musique dramatique dans la liturgie des Eglises Allemandes à cette époque. Il fallait réserver enfin tout un long chapitre aux notes et aux documents biographiques indispensables...

— „Tant mieux, lui disais-je, votre œuvre n'en sera que plus intéressante, écrivez autant de chapitres qu'il faudra, rien ne presse.“

Et lui, alors, de m'objecter ses terreurs en face d'un sujet aux proportions sans cesse grandissantes, et la diversité de ses travaux et les nécessités de sa carrière universitaire... — „D'accord, mais avec de l'ordre et de la volonté, que ne fait-on pas?“ —

Je connaissais ses facultés de travail que je pouvais constater, d'ailleurs, à ses voyages à Paris, chaque fois qu'il venait me lire le chapitre terminé.

M. Schweitzer qui a déjà publié un ouvrage très remarqué sur Kant, une étude historique très personnelle sur la vie de Jésus, nous livre aujourd'hui ce volume de haute critique, dont vous allez juger de l'intérêt. Et pendant ces cinq ou six années de rude labeur, malgré tant d'occupations absorbantes, il a su trouver les heures nécessaires pour entretenir son mécanisme de virtuose, j'en prends à témoin les fidèles de l'Eglise St. Guillaume où s'exécutent de si belles œuvres, *Motets, Cantates, Passions*, M. Munch au pupitre de Kappellmeister, M. Schweitzer au clavier.

Voici donc enfin le couronnement si longtemps attendu de ce monument qui a pour assises les travaux des Forkel, Hilgenfeld, Reissmann, Bitter, Spitta (pour l'Allemagne), des Ernest David, William Cart, Pirro (pour la France), de Lane Poole (pour l'Angleterre) etc., travaux admirables par les recherches et l'abondance des documents. De tous ces biographes, il est curieux de constater que celui qui devrait, sous certains rapports, le mieux nous renseigner, paraît au contraire le moins bien informé: Forkel qui fut l'ami des fils de Bach et qui écrivait cinquante ans après sa mort, n'a pas connu la moitié de son œuvre; c'est à peine s'il dit un mot des *Passions* qu'il n'a peut-être jamais entendues.

Sauf l'ouvrage d'Hilgenfeld qui date de 1850, tous les autres sont postérieurs à 1873.

Des générations nombreuses se sont succédé dans l'ignorance à peu près absolue de l'œuvre du maître d'Eisenach. Composée en 1729, la *Passion selon St. Matthieu* était tombée en oubli lorsque Zelter suggéra à son élève Mendelssohn l'idée de la faire entendre. On peut dire que la gloire de Bach date de cette exécution triomphale de Berlin, le vendredi saint 1829; mais cette gloire ne commencera à ray-

onner sur le monde qu'au fur et à mesure des publications de la Bach-Gesellschaft, c'est à dire à partir de 1850.

En France, le mouvement fut déterminé par de tout autres causes, et seulement quelques années plus tard. Ces causes, je les ai indiquées dans mon Appendice au *Traité de Berlioz (Technique de l'Orchestre moderne, Breitkopf, 1904)*. La principale, c'est la rencontre sur le grand chemin artistique, de notre génial facteur d'orgues, A. Cavallé-Coll, et du célèbre organiste Belge, Lemmens, qui revenait alors de Breslau où il était allé recueillir, chez le vieux Hesse, les pures traditions classiques.

Lemmens a été mon maître, ainsi que celui de Guilmant, et ces traditions, il nous les a laissées pour les transmettre à notre tour.

Les magnifiques instruments de Cavallé-Coll nous permirent, par leur précision et leur sonorité, d'admirer de plus près les œuvres des maîtres, de les mieux sentir. Quant à celles de Bach, *Sonates, Chorals, Préludes, Fugues*, plus nous les pratiquions, plus elles nous pénétraient. On accélérait inconsciemment le mouvement de certains auteurs dont on joue plusieurs fois les mêmes pièces: ici, c'est tout le contraire, car chaque note demande à être distinctement entendue: dans cette admirable polyphonie, jamais rien d'inutile.

Cavallé-Coll rappelait, toujours avec le même étonnement, la lenteur de la Fugue en *ré majeur* sous les doigts du vieux Hesse, à Paris, en l'Eglise S^{te} Clotilde dont l'orgue venait d'être achevé.

Chaque fois qu'on redit une pièce de Bach, il semble qu'on y découvre quelque détail nouveau. On cherche à mieux rendre les intentions de l'auteur, et l'on va moins vite afin de s'écouter mieux.

Elevés dans le culte de Bach, les organistes Français, depuis quarante ou cinquante ans, se sont faits les propagateurs dévoués de son œuvre vocale. La société que je

dirigeai près de dix ans, la *Concordia*, produisit bon nombre de *Cantates*, le *Magnificat*, la *Matthäus-Passion* etc. . . . Plusieurs autres sociétés chorales se sont formées depuis, dans le même but.

Si le Maître d'Eisenach est aujourd'hui populaire dans le monde artistique Parisien, ce n'est pas sans quelques secrètes affinités de race, sans quelques raisons d'assez proche consanguinité. Nous savons qu'il a été fort épris de notre art, fort admiratif des Grigny, Dieupart, Couperin, dont il faisait copier les œuvres à ses élèves. Oui, certes, son esprit reste très allemand, mais peut-on nier dans la forme, l'influence des maîtres Français ou Italiens? Le fait est si vrai que j'en trouve une curieuse constatation dans cette lettre de Zelter à Goethe, datée du 5 avril 1827:

„Le vieux Bach avec toute son originalité, fils de son pays et de son temps, n'a pas su échapper à l'influence des Français, notamment à celle de Couperin. On veut se montrer aimable (*gefällig erweisen*), il en résulte des œuvres qui ne sauraient rester telles qu'on les produit. Heureusement, il n'y a qu'à enlever ces „amabilités, ces couches de légèreté dorure“, et la vraie valeur apparaît aussitôt. C'est ainsi que j'ai arrangé, pour mon usage propre, beaucoup de *Cantates*, et mon cœur me dit que de là-haut, le vieux Bach m'approuve par un signe de tête, comme autrefois le bon Haydn: „Oui . . . c'est bien!“

O candeur! Le signe de tête, nous le voyons d'ici: rouge de colère, Bach saisit sa perruque et la lui jette au nez: „Ah, tu te permets de gratter ma musique, attends un peu...!“

Zelter pouvait être un bon pédagogue, mais un artiste, non. Ce qu'il admirait du Cantor de St. Thomas c'était l'extraordinaire technique; quant au reste, il était loin d'en soupçonner la véritable grandeur.

Aujourd'hui le monde entier admire Bach précisément parce que, tout en restant fidèle à ses origines, tout en gar-

dant les traits caractéristiques *sui generis*, il parle à des Français ou à des Italiens comme s'il était des leurs; chacun peut s'entendre avec lui.

Il lisait tout: la preuve en est dans les sujets de Fugue qu'il prenait aux uns et aux autres, aux Italiens comme aux Allemands. Il entendait le latin et le français, ses manuscrits nous l'apprennent. C'était un penseur et un poète; il avait à la fois le sens du pittoresque et celui du drame.

Quant à sa religiosité et à son mysticisme, ils sont d'ordre si pur, si vrai, si profond qu'ils planent au-dessus de toutes les formules. Les cris de joie ou de douleur ne sont-ils pas les mêmes dans toutes les langues? Devant une tombe, en face de „l'au-delà“, suivant qu'il est protestant, catholique ou orthodoxe, l'être humain prend-il différentes attitudes? En tant qu'appuyée sur la poésie religieuse nationale, l'œuvre de Bach synthétise et résume l'évolution artistique qui se prépare en Allemagne dès le XII^e siècle, en dehors de toute tendance confessionnelle. Dans certains Choraux, on retrouve des thèmes Grégoriens. Le Cantor chargé d'enseigner le catéchisme Luthérien aux élèves de St. Thomas, écrit des *Messes brèves*, des *Magnificat*, et son œuvre de prédilection, celle à laquelle il travaillera le plus longtemps, la reprenant, la remaniant chaque fois qu'il en a le loisir, c'est la *Messe en si mineur*.

Son génie s'inquiète peu des lignes de démarcation qui cloisonnent notre planète, de toutes ces frontières morales ou politiques établies par les hommes. Comme Homère, comme Shakespeare, comme Dante, il méprise les injures du Temps. Oubliez certaines expressions, certaines tournures de phrase, ces cadences uniformes, ces progressions abusives, en un mot, toutes les petites habitudes d'une époque, le fond reste d'une vigueur, d'une jeunesse décourageantes pour ses débiles successeurs.

A l'âge de trente ans, il s'était senti assez sûr de lui

pour arrêter ses programmes et fixer définitivement le choix de ses expressions mystiques: joie, tristesse, confiance seraine, quiétude etc., chacun de ces états d'âme aura désormais sa formule, son étiquette musicale. Et avec quelle finesse, quelle profondeur psychologique sait-il faire ressortir les nuances de la même idée! Avec quel art use-t-il de ces immuables formules, de ces leitmotiv auxquels il restera fidèle toute sa vie, les assouplissant, les triturant à plaisir pour traduire avec plus de subtilité et de précision ce qu'il a dans le cœur!

Mieux que tous les discours du monde, les pages que vous allez lire montreront la puissance de ce cerveau extraordinaire, car elles vous donneront des exemples et des preuves. Depuis Mozart jusqu'à Wagner, il n'est pas un musicien qui n'ait jugé l'œuvre de Jean Sébastien Bach comme le plus fécond des enseignements. Eh bien! Si telle était l'opinion des Maîtres, alors qu'une partie de cette œuvre gisant ignorée, enfouie sous la poussière des bibliothèques, il était difficile d'en saisir l'entière signification, quelle sera la nôtre aujourd'hui que tout vient d'être publié?

Jusqu'ici c'étaient cette écriture, cette polyphonie, cette technique que nous admirions, étonnante mixture d'habileté et de clair bon-sens; pas une note qui ne parût le résultat d'un long raisonnement et qui cependant ne fût venue „là“ au bout de la plume tout naturellement, la seule vraie, la seule juste. Et voici qu'au-dessus de ces étonnantes qualités de facture, nous allons en découvrir d'autres d'un ordre supérieur. C'est un penseur, un poète, un génial traducteur d'idées qui tout à coup se révèle en ce prodigieux ciseleur, c'est le père de l'école moderne, le Maître pathétique et pittoresque.

Bach est mort le 18 juillet 1750; il aura donc fallu cent cinquante cinq ans pour qu'il nous fût enfin permis de pénétrer son symbolisme, de constater en lui un sentiment descriptif

et pictural semblable à celui des Primitifs, de suivre sa pensée pas à pas, et de contempler en pleine lumière l'incomparable unité de son art.

En parcourant le livre de M. Schweitzer, il semble que nous assistions à l'inauguration d'un monument: les derniers échafaudages, les derniers voiles viennent de tomber, nous circulons tout autour de l'édifice pour en étudier les détails, puis nous reculons jusqu'au point d'où notre œil en embrasse l'ensemble: et nous le jugeons.

Venise 20 octobre 1904.

Ch. M. Widor.

