

Les Goldberg et les Diabelli

Dans les *Kreisleriana* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, qui ont donné leur nom à une œuvre musicale célèbre de Robert Schumann, on voit le héros, le maître de chapelle Johannes Kreisler, qui décide un beau soir de jouer au piano, devant une assemblée frivole et mondaine, les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach. Comme il pouvait le craindre, les auditeurs se retirent ou s'enfuient les uns après les autres : cette musique est trop riche, elle vise trop loin, trop haut, elle est trop exigeante. Le pianiste finit par se retrouver seul à la lueur des bougies. Pour lui, bien sûr, l'univers de Bach est loin d'être trop riche ou de viser trop haut. Mais il est, au contraire, d'une telle puissance, d'une telle intensité, il l'enflamme à tel point que lorsqu'il a terminé le cycle des variations, il ne parvient plus à s'arrêter : « Mais à ce numéro 30, le thème m'entraîna irrésistiblement plus loin... les pages in-quarto s'épanouirent soudain en un in-folio géant... »¹. Voilà ce que Johannes Kreisler raconte avec ferveur.

On se rappelle qu'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, comme son personnage, n'était pas seulement écrivain mais aussi mélomane averti, et même compositeur. On peut très bien imaginer qu'il a tenté lui-même tenté d'écrire les variations improvisées qu'il prête à son héros.

¹ Cf. E. T. A Hoffmann, *Kreisleriana*, in *Romantiques allemands*, Bibl. de la Pléiade, 1966, p. 887.

Ce qui est sûr, c'est qu'il a fort bien jugé les *Variations Goldberg*. C'est une œuvre qui ne se donne qu'à ceux qui consentent à s'y donner. Elle sera donc inaccessible à ceux qui cherchent dans la musique une caresse flatteuse, un consentement agréable à ce qu'ils sont. Mais tous ceux qui veulent bien l'aborder comme une terre inconnue, tous ceux qui acceptent d'aller « au fond de [cet] inconnu pour trouver du nouveau », pour reprendre le mot fameux de Baudelaire, seront comblés par les *Variations Goldberg*, qui leur donneront, comme au maître de chapelle Johannes Kreisler, un désir infini de musique. Un désir de continuer cette musique dont Glenn Gould disait d'ailleurs qu'elle ne commence ni ne finit.

S'ils sont eux-mêmes des génies créateurs, comme le fictif Kreisler, ou comme un certain Ludwig van Beethoven, les auditeurs de cette œuvre se sentiront peut-être le désir de lui donner une suite, d'y ajouter leurs propres variations. Si ce sont de simples mélomanes, ils écouteront et réécouteront l'œuvre sans cesse, et sans jamais s'en lasser. Tel est d'ailleurs un des beaux paradoxes des *Goldberg* : elle sont toujours pareilles à elles-mêmes, et pourtant on ne s'en lasse jamais.

*

C'est en 1739 ou 1740 que Bach écrit ce qui devait constituer la quatrième partie de sa *Clavier Übung*, une œuvre « se composant d'une aria avec différentes variations. Pour le clavecin à deux claviers ». C'est d'ailleurs une des rares séries de variations que Bach ait écrites, à côté, notamment, de la fameuse *Chaconne* de la *Partita en ré mineur* pour violon seul, et de la *Passacaille* pour orgue. Mais dans ce genre qu'il pratique peu, il ne laisse que des chefs-d'œuvre, dont le dernier sera, après les *Variations Goldberg*, les *Variations canoniques* pour orgue.

Vous connaissez peut-être l'histoire, ou le mythe qui entoure la naissance des *Goldberg*. Selon le premier biographe de Bach, Johann-Nikolaus Forkel, le comte Hermann von Keyserlingk, ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, avait chargé un certain Johann Gottlieb Goldberg, claveciniste, de demander à Bach, dont il était l'élève, une œuvre qu'il puisse jouer la nuit pour le distraire durant ses insomnies (autrement dit : pour égayer et charmer les veilles forcées du comte, et non pas pour l'aider à s'endormir, comme on a pu l'insinuer). Les morceaux devaient être « d'un caractère doux et un peu allègre »². Pour ce travail, et toujours selon Forkel, Bach aurait reçu une coupe d'or remplie de cent louis.

L'authenticité de cette charmante histoire, teintée de romantisme, et qui fait en quelque manière pendant à celle de *l'Offrande musicale*, a été fortement mise en doute par la critique, toujours un peu rabat-joie. Cela fait assez longtemps qu'on tient pour peu vraisemblable la narration de Forkel. Pour des raisons matérielles surtout. C'est ainsi qu'on n'a jamais retrouvé, dans l'inventaire des biens de Bach, la fameuse coupe, même délestée de ses louis. De même, on a observé que Johann Gottlieb Goldberg, l'exécutant supposé de l'œuvre, avait à peine treize ans en 1740, ce qui semble fort jeune pour maîtriser une œuvre pareille³. Mais ces faits troublants n'ont pas empêché certains auteurs récents de réaffirmer l'authenticité du récit de Forkel. Ils ont notamment examiné de près la vie et l'œuvre de Goldberg – *l'œuvre*, oui, car ce jeune homme, très brillant élève à la fois de Jean-Sébastien et de Wilhelm Friedmann, et qui est mort à 29 ans, a également composé. Or son style est puissamment marqué

² Cf. Johann Nikolaus Forkel, *Jean-Sébastien Bach*, Flammarion, 1981, p. 135.

³ Cf. Alberto Basso, JSB, p. 763.

par l'auteur du *Clavier bien tempéré*... et des *Variations Goldberg*⁴. Preuve, en tout cas, qu'il fut profondément imprégné, et très tôt, de la musique du plus grand de ses maîtres. En outre, à cette époque comme à la nôtre, il semble qu'il n'ait pas manqué d'enfants prodiges capables de maîtriser techniquement cette œuvre difficile.

Peu importe après tout. Ce que nous retiendrons peut-être, mais pour lui donner un sens imagé, ou symbolique, c'est l'idée que cette œuvre devait être jouée et rejouée *la nuit*, pendant les *insomnies* du comte. Nous connaissons tous l'état de veille forcée. Et nous savons tous que nos sens, dans ces moments, sont particulièrement vulnérables, nos perceptions suraiguës, souvent douloureuses. Et c'est le réel qui prend les couleurs du cauchemar. Dans l'insomnie, notre sentiment du temps est étrangement faussé, à la fois hébété et insaisissable, fuyant et figé. Nous sommes victimes de sautes de temps, comme on parlerait de sautes de vent.

Or on peut bien dire que les *Variations Goldberg* sont une œuvre propre à guérir cet état-là, car elles sont d'abord une vivifiante *organisation du temps*. Elles font du temps quelque chose d'à la fois palpitant *et* réglé, bondissant *et* clair, aux formes toujours changeantes mais toujours nettes. Au delà des bienfaits réels qu'elles peuvent procurer à l'insomniaque, elles aident tout un chacun, à n'importe quel moment de la nuit ou du jour, à maîtriser le temps. Je ne veux pas réduire la musique de Bach, et celle des *Goldberg* en particulier, à sa vertu thérapeutique. Je ne prétends pas qu'elle améliore la santé. Mais il n'est pas absurde de suggérer qu'elle offre au moins, à l'insomniaque, la *métaphore* de ce qui lui manque. Elle ne répare peut-être pas sa santé mais elle peut réordonner sa conscience.

⁴ Cf. Ingrid et Helmut Kausler, *Die Goldberg Variationen von J.-S. Bach*, Verlag Freies Geistesleben, 1985, pp. 57 ss.

*

Comment y parvient-elle ? La réponse première et dernière à cette question, il faut la chercher dans une puissance créatrice, une invention formelle dont l'explication, heureusement, nous échappera toujours. Mais tout de même, cette puissance se manifeste dans des structures et des formes que l'on peut, au moins partiellement, décrire et comprendre.

*

Les *Variations Goldberg* se composent de 32 pièces : une *Aria* suivie de 30 variations, et reprise telle quelle à la fin. De l'*Aria* elle-même, on a longtemps cru qu'elle était largement antérieure aux variations, et même qu'elle n'était pas due à la plume de Bach. Mais ces deux idées étaient erronées. Il est vrai qu'Anna-Magdalena a recopié cette *Aria*, dénuée de toute variation, dans le deuxième *Clavierbüchlein*, mais cette copie n'intervint pas avant l'achèvement des *Goldberg*⁵. Non seulement Jean-Sébastien Bach est l'auteur de l'*Aria*, mais il l'a bel et bien écrite directement en vue de la « varier ».

Aria

Cette pièce, apparemment toute simple, n'a pourtant rien d'une mélodie nue, que les variations seraient chargées d'orner. On a pu dire qu'elle avait elle-même, déjà, des allures de variation. Le rapport qu'elle entretient avec les pièces suivantes n'est pas celui qu'un énoncé entretiendrait avec ses commentaires. C'est plutôt un rapport de métamorphose, à la fois profonde et subtile, qui préserve la vertu

⁵ Cf. G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière*, p. 483.

d'une substance tout en la modifiant. Ce rapport se manifeste de deux manières.

D'une part la structure géométrique (si l'on ose dire) de l'*aria*, considérée comme un microcosme, se retrouvera dans le macrocosme que bâtit l'œuvre dans son ensemble : cette *aria* en effet se compose de deux sections de 16 *mesures* chacune. Or l'ensemble de l'œuvre est lui-même réparti en deux fois 16 *pièces*, avec césure nettement marquée au milieu. Il y a donc projection de la structure de l'*aria* dans un espace plus grand. Quant à la longueur des variations elles-mêmes, elle est presque toujours de 2 fois 16 mesures également (4 fois de 1 fois 16 et une fois de 48, c'est-à-dire 3 fois 16). Cette proportionnalité, l'auditeur non averti n'en est évidemment pas conscient. Cela ne veut pas dire qu'il n'y soit pas sensible.

Ensuite, il faut indiquer que toute l'œuvre est en sol majeur, à l'exception de trois variations (15, 21 et 25) qui sont en sol mineur. C'est un évident facteur d'unité, mais qui ne signifiera pas uniformité. Le maintien de la même tonalité n'empêchera pas l'ensemble de prendre des couleurs toujours différentes. Voyons comment.

Il se trouve par exemple, et je l'ai déjà laissé entendre en parlant de l'*aria*, que les 30 variations sont moins des ornements d'une mélodie sempiternelle que des élaborations chaque fois nouvelles sur la base de l'*aria* initiale. Si bien qu'on a pu qualifier l'œuvre d' « énorme passacaille » sur ces quelques notes que voici⁶ :

Piano : ex.1

Plusieurs variations (notamment les n° 4, 13, 22, 30) reprennent explicitement, quoique discrètement, les notes de base de cette

⁶ Cf. G. Cantagrel, *op. cit.*, p. 484.

passacaille⁷. La basse de la variation 4 est particulièrement parlante à cet égard :

Piano : début variation 4

Là encore, c'est donc à un niveau profond, structurel, et non point au niveau de la simple mélodie, que se situe l'essentiel du travail de composition. En outre, on pressent bien sûr que cette basse omniprésente, qu'on a aussi pu qualifier de « ground » ou d'« ostinato », contribue de façon secrète mais bien réelle à créer ce sentiment intime d'un temps maîtrisé, ou apaisé, propre à chasser les fantômes de l'insomnie.

On pourrait craindre quand même que cette présence ne devienne obsédante ou monotone. Mais ce risque est écarté, parce que l'ostinato de la basse est le plus souvent imperceptible, et que sa présence n'est presque jamais littérale. Ainsi, dans la variation 18 (et là encore est-ce un cas plutôt simple), la basse n'émet qu'une partie des notes de la « passacaille », et c'est la voix supérieure qui les reprend :⁸

Piano : début v. 18 (ex. 2)

Maintenant, il faut indiquer un autre facteur essentiel d'unité et de diversité : c'est que les 30 variations sont réparties en trois genres différents, qui ne cessent d'alterner, si bien que nous sommes en présence de 10 groupes de 3 variations fortement contrastées,

⁷ Cf. Martin Zenck, « Bach, der Progressive », in *J.-S. Bach, Musik-Konzepte*, 1985, p. 39.

⁸ Cf. M. Zenck, *loc. cit.*, p. 45.

comme si Bach alimentait la flamme de son inspiration à trois foyers stylistiques tout à fait distincts.

Les variations du premier groupe (ou si l'on préfère, la première variation de chaque groupe de 3, soit les n° 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28) sont souvent désignées comme des variations « de caractère ». En effet, l'on peut y retrouver le style de telle danse comme la sicilienne, la gigue (7), la sarabande (25), ou le passepied (19), mais aussi des formes comme l'ouverture (16). De manière plus générale, on peut aussi dire qu'il s'agit de variations dont le caractère prédominant est plutôt *mélodique*.

Voici par exemple la variation 16, première du groupe ternaire qui ouvre la deuxième partie de l'œuvre, et que Bach lui-même qualifie en sous-titre d'*Ouverture*. C'est d'ailleurs la variation la plus longue de l'œuvre, elle compte 48 mesures, et se trouve divisée en deux parties contrastées, une première partie de 16 mesures et une seconde de 32 mesures.

Variation 16

Les variations du deuxième groupe (ou la deuxième variation de chaque groupe de trois, soit les n° 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29), sont souvent d'allure virtuose, et réclament presque toujours l'emploi des deux claviers du clavecin. Le caractère prédominant de ces variations est harmonique et rythmique plutôt que mélodique. Elles affectent souvent des formes comme l'invention (2, 11) et surtout la toccata (14, 17, 20, 23, 29).

Voici l'une des nombreuses toccatas de l'œuvre, qui est prévue pour deux claviers, et vous entendrez aisément pourquoi : les mains ne cessent de s'y croiser. On admirera, en outre, la construction en écho, ou en miroir, de cette variation, et son pouvoir de mettre en espace, physiquement, la musique.

Variation 20

Les variations du troisième groupe (ou la troisième variation de chaque groupe de trois, soit les n° 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27... mais pas le n° 30, nous y reviendrons) obéissent toutes à la même forme très stricte du *canon*. Mais là encore, nul danger d'uniformité : dans sa structure même, chaque canon diffère du précédent : le canon de la 3^e variation est à l'unisson, celui de la variation n° 6 est à la seconde, celui de la variation n° 9 à la tierce, et ainsi de suite (ce qui signifie donc que les voix du canon s'expriment et se répondent d'abord sur le même degré de la gamme, puis sont séparées d'un degré, puis de deux, etc.). La troisième variation du *septième* groupe, soit le n° 21, est donc un canon à la *septième*. Cependant, la troisième variation du dixième groupe, donc la 30^e et dernière de toute l'œuvre, devrait logiquement être un canon à la *dixième*. Mais Bach le remplace par un étrange et joyeux *Quodlibet*, dont nous parlerons tout à l'heure.

On remarquera également que si chaque canon diffère du précédent, c'est selon une loi permanente. L'espacement entre les voix est toujours d'un degré supplémentaire. En d'autres mots, *la différence est toujours semblable à elle-même...* Encore l'unité dans la diversité.

Prenons comme exemple de canon la variation n° 21, canon à la septième, donc, qui se trouve être aussi l'une des 3 seules pièces en mineur de toute l'œuvre. Elle est complexe, tortueuse et magnifique :

Variation 21

On mesure l'extraordinaire solidité de la structure d'ensemble, et comment Bach édicte souverainement des *lois permanentes de la variété*. En tout cas, l'on n'a pas à craindre que le groupement ternaire de ces morceaux ne se transforme lui-même en ritournelle stylistique, si l'on ose ainsi s'exprimer. En effet, il ne faut pas oublier que ce découpage ternaire se superpose à un autre découpage, binaire celui-là : on a vu que l'*Aria* comportait deux fois seize mesures, et se déployait en deux fois seize variations, avec une nette césure avant la seizième. Si vraiment l'œuvre dont nous parlons doit être placée sous le signe des chiffres, ce sera autant le chiffre 2 que le chiffre 3.

Et puis, les règles de composition les plus sévères sont faites pour être enfreintes, ne serait-ce que pour être mieux perçues de l'auditeur. Et Bach enfreint sa propre règle à deux reprises. Une fois en proposant, après la variation 9 (le canon à la tierce), une *fughette* à 4 voix, très inattendue dans un tel contexte, et plus encore à et endroit-ci : en général, la variation du groupe « canon » (donc du troisième groupe) était suivie par une variation du premier groupe, de genre plutôt ouvert, de style plutôt mélodique et relativement facile d'accès. Cette *fughette* est donc en rupture avec le reste. Cela n'empêche pas qu'elle entretienne un rapport logique, mais plus secret encore que d'habitude, avec ce qui l'entoure. D'une part elle fait écho au caractère imitatif d'une autre variation du premier groupe, le n° 4, qui était déjà quasi-fuguée. D'autre part, la fugue, en tant que forme, est un déploiement du canon, un canon plus riche et plus divers. Rupture apparente, donc, sentiment de nouveauté pour l'auditeur. Et pourtant, continuité secrète⁹. Vous entendrez en outre qu'à chaque mesure, comme dans l'*Aria*, la *fughette* émet une des

⁹ Cf. Martin Zenck, *loc. cit.*, pp. 71-72.

notes de l' « ostinato », tandis que l'ornement de son premier sujet reprend celui de la mélodie de l'Aria.

*Piano : début v. 10
+ Variation 10*

L'autre grand manquement à sa propre règle, Bach le commet, on l'a déjà dit, à sa 30^e et dernière variation. Normalement, on aurait dû assister à un canon à la dixième. Or on assiste à un joyeux *quodlibet*, c'est-à-dire un « ce qui plaît ». Dans cette pièce, le compositeur met en effet ce qui lui plaît, c'est-à-dire qu'il y intègre deux chansons populaires qui n'ont apparemment pas grand-chose à voir avec son propos. L'une s'intitule : « Je suis resté longtemps loin de vous », et l'autre « Les choux et les navets m'ont fait fuir »...

Or Bach réussit l'exploit de contrepointer ces deux mélodies et de les intégrer harmonieusement dans les variations. Comme s'il se disait à lui-même, et nous disait : voyez, le genre « variations » devrait être limité, puisqu'il est toujours lié à un thème originel, et ne saurait désobéir aux injonctions de ce thème fondamental. Eh bien, tout en respectant cette loi d'airain, je peux écrire *quod mihi libet*, je peux écrire, d'une certaine façon, « n'importe quoi ». Autrement dit, les variations, qui par définition consistent à respecter le donné, à rester dans le « même », permettent en réalité, pour qui du moins est génial, d'intégrer le « tout autre ».

Il faut encore ajouter que cette 30^e et dernière variation comporte quelque chose de victorieux, joyeux et spontané. Au sommet de la plus haute inspiration, en triomphant des plus hautes difficultés, Bach nous fait cadeau de la simplicité. Et là encore, vous entendrez dans les premières mesures, le rappel de l' « ostinato » :

Piano : début v. 30
+ variation 30

Ces deux exceptions aux règles de composition des *Goldberg*, la fugue du n° 10 et le *Quodlibet* du n° 30 suffiraient déjà, sans doute, à empêcher que l'auditeur n'éprouve un sentiment de redite ou d'uniformité, ou qu'il se sente enfermé dans un carcan logique. Mais il est clair aussi, et je le répète encore, qu'à l'intérieur du système qu'on a décrit, si complet et si fermé soit-il, et sans tenir compte des surprenants n° 10 et 30, les variations de rythmes, de vitesses, de mesure, de nombre de voix, sont constantes. L'œuvre ne piétine jamais : elle marque au contraire une puissante progression vers la virtuosité, la volubilité, la complexité – et la joie.

Les *Variations Goldberg* sont une marche en avant, pas une répétition du même. Ou plus exactement, et c'est toute la grandeur de cette œuvre, elle nous procure à la fois le plaisir de la répétition, des retrouvailles avec le connu, et celui de la nouveauté. Les éléments de fixité et les éléments de variété s'y équilibrent admirablement, et se font valoir réciproquement : Bach établit *les lois permanentes du changement*, il fait valoir la règle par l'exception, il multiple les facteurs d'unité, mais des facteurs divers et contradictoires. Il fait s'épanouir devant nous le paradoxe du *même et de l'autre*, qui est le paradoxe de toute variation, mais que tous les compositeurs ne parviennent pas à vivre et à nous faire vivre aussi intensément.

Oui, le *même* et l'*autre*, à la fois présents dans la musique. On le sent si bien quand à la fin, l'exécutant répète l'*Aria* initiale : on peut alors avoir l'impression d'un cercle qui se referme, d'un simple voyage du *même* vers le *même*, au travers de variations qui n'étaient que des projections de lumières successives et fragmentaires, comme décomposées par un prisme, sur un objet demeuré

semblable à soi, immuable, et qu'on nous restitue enfin dans une simple lumière blanche, comme il apparaissait au début.

Oui, l'on peut avoir cette impression. Mais simultanément, on éprouve le sentiment opposé. Non, cette *Aria* n'est pas du tout la même, mais au contraire une *autre*. Elle sonne familièrement, et pourtant, elle sonne étrangement. C'est qu'en réalité, nous n'avons pas fait tout ce voyage pour nous retrouver au point de départ. Ce n'est pas un cercle que nous avons accompli, c'est une spirale, pour le moins. Et désormais, tout ce que l'*Aria* contenait en puissance avant que nous n'entendions les variations, elle le contient désormais en acte. Nous entendons en elle tout ce que Bach nous a fait découvrir, nous voyons dans cette lumière blanche toutes les richesses de l'arc-en-ciel. Mieux, sous cette lumière, nous voyons comme l'intérieur de cet objet qu'est l'*Aria*. Au début, il ne comportait que deux dimensions. Il a gagné désormais son volume.

Et si j'ose reprendre et subvertir la citation de Baudelaire que j'avais proposée au début, nous sommes allés, en quelque manière, au fond du *connu* pour trouver du nouveau.

S'il est déjà bien ambitieux de prétendre présenter, dans le cadre d'un seul exposé, un œuvre aussi vaste et puissante que les *Goldberg*, il devient franchement téméraire d'y ajouter l'évocation d'une deuxième œuvre vaste et puissante, je veux parler des *Variations Diabelli* de Beethoven. A cette témérité, je peux cependant trouver une excuse : la parenté entre les deux œuvres ne tient pas seulement au fait qu'il s'agit dans les deux cas de variations pour clavier écrites par deux génies. C'est qu'il y a réellement parenté de structure, malgré toutes les différences ; mieux, il y a certainement filiation directe, même si Beethoven ne l'a pas affirmé explicitement.

Autrement dit, une telle comparaison ne revient pas à juxtaposer arbitrairement, et comme hors du temps, deux chefs-d'œuvre de la création humaine, comme on ferait de la Joconde et de la Vénus de Milo. Non, il s'agit bel et bien, en suivant la flèche du temps, de découvrir, entre deux chefs-d'œuvre, un authentique rapport de filiation, comme, plus tard, les symphonies de Brahms pourront être filles de celles de Beethoven.

Cependant, je ne prétendrai pas analyser devant vous les *Variations Diabelli* de Beethoven. Le peu que je vais en dire va surtout nous permettre et de préciser davantage encore ce qui fait la spécificité des *Goldberg*, et de réfléchir un instant sur le mystère même du « genre variation ».

*

Voyons donc en quoi les *Variations Diabelli* ressemblent aux *Goldberg*¹⁰. D'abord, elles présentent la même structure, ou presque : une *Aria* de deux fois 16 mesures suivie de 30 variations chez Bach, une *Valse* de deux fois 16 mesures, suivie de 33 variations chez Beethoven. Chez l'un et chez l'autre, on constate la présence de nombreux canons, qui alternent avec des variations dites « de caractère ». Mais il y a beaucoup plus étonnant et troublant. On avait vu que la variation 10 de Bach introduit une *fughetta* que son contexte ne laissait pas prévoir. Or il en va exactement de même

¹⁰ Il se trouve que dans la bibliothèque de Beethoven, qui comportait une édition des œuvres de Bach, le volume contenant les *Goldberg* ne figure pas. Mais aux dires des spécialistes, cela ne prouve pas qu'il ne les connaissait pas. Il les connaissait d'autant plus certainement qu'il semble y faire des allusions précises. En outre, on sait que Beethoven a vivement apprécié les *Kreisleriana* de Hoffmann, et l'a fait savoir à leur auteur.

pour la variation 24 de Beethoven : une « fughette », dans un contexte inattendu. Et Beethoven la désigne explicitement par ce nom, exactement comme avait fait Bach. Pour faire bonne mesure, ajoutant que cette fughette recèle une citation littérale de Bach. Il s'agit du choral n° 18, BWV 382¹¹.

Piano, ex. 3

Autre ressemblance impressionnante : la 31^e variation de Beethoven, *largo*, semble reprendre et poursuivre l'*adagio* n° 25 de Bach. Chez l'un et chez l'autre, il s'agit de deux variations amples, méditatives et douloureuses, qui marquent peut-être le sommet expressif de toute l'œuvre. Enfin, la grande fugue finale des *Diabelli*, comme toutes les fugues prométhéennes du dernier Beethoven, est – forcément – une référence à Bach : en effet, au temps de Beethoven, l'écriture fuguée était déjà considérée comme archaïque. Le fait que Beethoven, après Mozart, ait décidé de s'emparer de cette forme pour y exprimer son propre génie ne s'explique pas sans une volonté appuyée et consciente de rendre hommage à Bach.

*

Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas, entre les deux œuvres, d'immenses différences. A commencer par l'allure et l'origine du thème de base. On a vu que l'*Aria* de Bach était son œuvre propre, et que sous son apparence simple, elle contenait déjà, en puissance, toute l'aventure de ses métamorphoses, tout son devenir musical.

En revanche, Beethoven n'a pas écrit lui-même le thème des *Diabelli*. Comme le titre de l'œuvre l'indique, ce thème est sorti de la

¹¹ Cf. M. Zenck, *loc. cit.*, p. 76.

plume du compositeur-éditeur Anton Diabelli, qui avait proposé à divers musiciens de sa connaissance d'écrire chacun leur variation sur une *Valse* de son cru. Beethoven commença d'ailleurs par refuser, puis brusquement il accepta. Mais au lieu d'une variation, il en fournit trente-trois. Cette *Valse* de Diabelli, en elle-même, est-elle intéressante ? Est-elle au contraire médiocre, voire absolument nulle et vide ? Les avis divergent. Mais quelle que soit la réponse à cette question, une chose est sûre, qui différencie Beethoven de Bach : le thème traité n'a pas, et de loin, la complexité de l'*Aria* qui sert de base aux *Goldberg*. Il ne s'affirme pas avec la même force. Pour cette raison – mais ce n'est pas la seule – Beethoven se sent beaucoup plus libre à son égard.

Piano : Diabelli, thème

Et ce qui frappe dans le traitement que Beethoven inflige à la *Valse* de Diabelli, c'est un incroyable et presque monstrueux *irrespect*. L'« Offrande musicale » de Beethoven à son éditeur ressemble à un cadeau empoisonné. Autant Bach paraît s'être demandé, à propos de son *Aria* : comment y entrer le mieux possible ? Autant Beethoven se demande, à propos de la valse de Diabelli : comment en sortir le plus vite possible ? Il n'est que d'entendre la toute première de ses variations, qui liquide déjà les trois temps de la valse pour imposer un rythme de marche, puissant et sans réplique.

Piano : Diabelli, variation 1

L'aspect mélodique du thème n'est pas moins méprisé, et ce qui apparaît au premier plan, démesurément grossi, dans les variations beethovéniennes, ce sont des notes qui dans la *Valse* étaient purement ornementales. C'est ainsi que l'« anacrouse » initiale va devenir un élément fondateur et moteur, un geste d'arrachement douloureux et obsessionnel.

*Piano : début thème +
Variation 9 (Richter)*

Ou, tout à l'inverse (dans ce qui sera, étrange destin, l'un des thèmes musicaux du fameux film de Marguerite Duras, *India Song*) cette même anacrouse va donner naissance à une sarabande nostalgique et doucement implacable.

Variation 14 (Richter)

Quand Beethoven ne reprend pas, dans la *Valse* de Diabelli, le futile pour en faire du grandiose, ou le détail pour en faire de l'essentiel, il considère cette valse comme une pure structure harmonique, ou comme une matrice d'intervalles élémentaires. Ou bien il s'intéresse à ce qu'Olivier Messiaen appellera beaucoup plus tard les « modes de valeur et d'intensité ». Par exemple les *sforzandi*, qui vont devenir le sujet propre de telle ou telle de ses variations.

*Piano : thème, m. 9 ss
+ Variation 28 (Richter)*

Ailleurs encore, la fameuse anacrouse initiale de Diabelli va se répéter follement, obsessionnellement, jusqu'à se métamorphoser en trille. Mais ce trille, loin d'être ornemental, va constituer à son tour un élément fondateur¹². Et l'intervalle élémentaire de quarte, qui marque le début de la valse de Diabelli, donnera lieu à une parodie extravagante : elle va retrouver le chant de Leporello, dans le *Don Juan* de Mozart, « notte e giorno faticar »¹³...

C'est le moment de rappeler que Bach, dans sa dernière variation *Goldberg*, a introduit deux chants populaires, qui a priori sont eux aussi totalement étrangers à la donnée de base. Mais le phénomène n'est peut-être pas vraiment le même. On a l'impression que Bach nous dit : voyez tout ce que je peux faire *entrer* dans le thème qu'il s'agit de varier, voyez comme je puis accommoder le frivole au génial. Tandis que Beethoven s'écrie : voyez tout ce que je peux faire *sortir* de cette matière amorphe et nulle, la valse de Diabelli, et comme je puis faire *jaillir* le génial du frivole. Cette valse contient tout parce qu'elle n'est rien.

*

Ces différences nous conduisent forcément à réfléchir sur ce qu'est, en général, une *variation*. Une telle forme musicale, par définition, pose une donnée qu'il s'agit de traiter, de commenter, de glorifier, d'orner, d'enguirlander. Un thème que l'auditeur, d'une manière ou d'une autre, doit découvrir constamment changé et constamment tel qu'en lui-même. La variation met donc en scène le rapport de *l'autre au même* et du *créé au donné*.

¹² Cf. les n° 10 ou 21.

¹³ Cf. le n° 22, « Notte e giorno faticar ».

Qu'en est-il de ce rapport, chez Bach et chez Beethoven ? Chez Bach, le thème peut être considéré comme l'instance unifiante de l'œuvre. C'est un « donné » que le compositeur va certes travailler et modifier de toutes les manières, mais sans jamais l'oublier ni le nier tout à fait. Chez Beethoven en revanche, il apparaît que le thème est tout sauf intouchable. Il est tout sauf la donnée première, le centre de toute gravité. Le centre désormais, ce sont les variations mêmes, dirait-on, qui sont comme autant d'éclats arrachés à la matière brute d'un thème indifférent.

Pour Beethoven, il s'agit de forger le chaos, pas seulement de changer, d'améliorer ou d'enrichir une création déjà formée. Le thème de Diabelli n'est pour lui rien de plus, à la limite, que les notes de la gamme et le réservoir de toutes les intensités, rythmes et autres structures musicales possibles : de la matière amorphe, à laquelle il s'agit de donner forme et sens. Beethoven est Prométhée, il veut créer à l'égal des dieux, et non se contenter de nommer, ni même de dominer ou de changer le monde comme l'Adam de la Genèse.

On peut en voir un signe dans la conclusion même des *Diabelli* : Beethoven ne répète pas la valse comme Bach répétait l'*Aria*, mais nous propose un menuet totalement inattendu, une musique apaisée, un moment de sagesse étrange, venue de nulle part, qui couronne toutes les audaces antérieures. Beethoven ne revient en aucune manière au point de départ. Ses variations ne sont pas un cercle ou une spirale enchantée comme celles de Bach, mais une flèche qui franchit les limites de tout cercle.

En voici l'exemple le plus extraordinaire. Voyez quelle méditation Beethoven invente à partir des seuls intervalles de quarte et de seconde mineure, dirait-on – intervalles présents, mais insignifiants dans la valse de Diabelli :

Variation 20

L'écrivain, peintre et musicien Alberto Savinio, le frère de Giorgio de Chirico, qui aimait à répéter que Bach vivait dans un univers ptoléméen, tandis que Beethoven vivrait, comme nous, dans un univers « copernicien ». Pour Ptolémée, tous les astres tournaient autour de l'observateur terrestre immobile. Copernic a admis l'hypothèse inverse : la Terre et l'observateur humain tournent autour du Soleil immobile. Puis vint Emmanuel Kant, qui fit intervenir, dans l'ordre de la connaissance, la même révolution : nous croyons, dit Kant, que la connaissance doit se régler sur les objets. Mais si c'étaient les objets qui se réglaient sur notre connaissance ?

On pourrait alors dire que les *Goldberg* sont ptoléméennes, au sens où ces variations s'y règlent sur leur thème-objet, immuable et prédéterminé. Tandis que les *Diabelli* seraient coperniciennes, car leur thème-objet s'y règle sur la connaissance créatrice qu'en prend le compositeur, au travers de ses variations...

Insinuerait-on par là que les *Diabelli* marquent un « progrès » sur les *Goldberg* comme la théorie cosmologique de Copernic marque un progrès sur celle de Ptolémée ? Non bien sûr. D'autant plus qu'il ne s'agit pas chez Beethoven d'une liberté *plus grande* que chez Bach (dans le rapport variations-thèmes) Il vaudrait mieux parler d'une liberté *différente*.

Car je dois nuancer ce que je viens de dire : d'une part, il n'est pas tout à fait vrai que la liberté de Beethoven soit totale, et que le thème ne compte absolument pas pour lui. Certes, l'écart entre la substance du thème et celle des variations, chez Beethoven, est plus grand que chez Bach, au sens où le thème de Diabelli est littéralement désossé et cesse décidément d'être reconnaissable à l'oreille nue – comme on dirait à l'œil nu. Néanmoins, ce sont bel et bien des éléments *du thème*, et des éléments sonores précis (l'intervalle de quarte, des

sforzandi, une anacrouse, une répétition de note, l'ossature harmonique : tonique, dominante, sous-dominante, tonique), qui ordonnent et sous-tendent les variations.

A l'inverse, il ne nous faut quand même pas oublier que les structures ordonnatrices des *Variations Goldberg* ont, en partie du moins, quelque chose d'étonnamment *abstrait*, de plus abstrait, en fin de compte, que chez Beethoven : la répartition des variations en 10 groupes de 3, mais aussi en deux groupes de 15, ainsi que leur ordonnance interne par multiples de 2 (les 2 fois 16 mesures), les canons par intervalles croissants : il ne s'agit pas là de données qu'on pourrait à strictement parler *déduire* du thème. Elles relèvent plutôt de la mathématique musicale, et même de la mathématique tout court. Souverainement, Bach fait du thème ce qu'il veut, au nom d'une volonté ordonnatrice qui le transcende.

C'est pourquoi l'on peut voir dans ces deux œuvres l'expression de deux libertés créatrices différentes mais égales en puissance imaginative.

*

La différence qui subsiste, différence que le passage du temps, entre les deux compositeurs, rend irréductible, c'est que Bach, quelles que soient ses audaces, n'a pas le sentiment, et ne donne jamais le sentiment de faire *violence* au donné qu'il transcende. Il reste persuadé, au fond de lui, que toutes les merveilles qu'il fait sortir du thème y étaient comme déjà contenues. Il se considère comme un simple déployeur de musique, un simple commentateur des richesses du monde. Et s'il déploie dans ses *Goldberg* une mathématique étrangère au thème, c'est bien parce qu'il est persuadé qu'en dernière analyse elle lui est quand même consubstantielle, dans la grande et secrète harmonie de la création divine.

Beethoven, dès le début, a le sentiment – et donne le sentiment – de faire violence au thème. Il est en révolte contre l'insuffisance du donné. La création musicale dont il éprouve la nécessité, ce n'est pas le déploiement de ce qui est, mais l'invention de ce qui n'est pas. C'est toute la différence, sans doute, du romantique au classique, mais aussi toute la différence du moderne à l'ancien. Pour Beethoven, le monde donné n'est pas harmonieux, il n'est pas achevé, on ne peut se contenter de le dérouler ou de le déployer, et les moindres morceaux de la création ne sont pas riches de toutes les beautés du monde. Au contraire : la création n'est faite que de « moindres morceaux », d'atomes et de molécules anonymes, et c'est à nous de leur donner forme et vie.

Toute la musique de Bach pourrait peut-être se résumer dans ces mots : je dis ce qui est. Toute celle de Beethoven, par la formule : je dis ce qui sera.

*