

*B-A-C-H*¹

Parmi toutes les conférences que vous avez entendues, ou que vous entendrez demain, et qui sont consacrées à l'*Art de la Fugue* de J.-S. Bach, ou plus largement, à la fugue comme art, mon exposé pourra paraître peut-être plus récréatif, ou du moins plus buissonnier. En effet, je ne prétendrai pas enrichir beaucoup vos connaissances sur l'*Art de la Fugue* ni sur la fugue comme art. Je vais vous parler des quatre notes qui composent le nom de BACH, et que le compositeur avait commencé de traiter dans une triple fugue. Quatre notes qui, musicalement parlant, sont arbitraires a priori, mais dont le sens symbolique est si fort et si riche qu'elles ont été associées, dans l'histoire de la musique, non seulement au nom du Cantor de Leipzig, mais aussi à la fugue elle-même en tant que forme musicale. Et qu'à ce double titre, elles ont fasciné d'innombrables musiciens qui, du milieu du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours, ont rendu hommage, grâce à elles, à travers elles, à la fois à Bach et à l'œuvre qui est au centre de ces deux journées.

*

L'Art de la Fugue, vous le savez, s'interrompt au cœur d'une triple fugue (c'est-à-dire une fugue à trois sujets), la dernière qui nous soit conservée,

¹ Conférence prononcée à Paris, à la Cité de la Musique, en 2008.

mais qui n'aurait certainement pas été la dernière de l'oeuvre (si l'on en croit le classement de Jacques Chailley, qui lui attribue le numéro 21 sur 24² : ce *rectus* devait être suivi d'un *inversus*, avant qu'intervienne encore une quadruple fugue, sous la double forme *rectus* et *inversus*). Quoi qu'il en soit, cette triple fugue, sur laquelle s'achève ou plutôt s'« inachève » *L'Art de la Fugue*, est la seule, dans l'oeuvre telle que nous la connaissons, qui présente trois sujets différents.

Le premier de ces sujets n'est autre qu'une forme nouvelle du Grand Sujet (GS), sur quoi l'oeuvre tout entière est fondée, et que je rappelle ici pour mémoire :

4

FUGA I
a 4 voci.

J. S. Bach.

Andante con moto.
sempre legato

Le premier sujet de notre triple fugue, lui, s'énonce ainsi :

78

FUGA XV

a tre soggetti ed a 4 voci.

Allegro moderato e maestoso.

p sempre legato

cresc.

mf

Tout le monde n'a pas reconnu, dans ces notes, une version du GS. Mais Jacques Chailley a montré qu'il s'agit bel et bien d'une forme en quelque sorte résumée, à la fois sur le plan mélodique et harmonique, du GS.

Le deuxième sujet (NS), qui apparaît dès la m. 114 de notre triple fugue, est le suivant :

p

cresc.

f

sf

dim.

p

cresc.

fa, sol, fa, mi, ré, do#, ré, la, ré, mi, fa, mi, ré, fa mi, etc.

Ces deux sujets se combinent à partir de la mesure 147. Puis, à la mesure 193, fameuse entre toutes, apparaît le *troisième* sujet, dont les premières notes ne sont autres que celles qui, dans la notation allemande, composent le nom même de Bach : B-A-C-H, soit

83

si bémol, la, do si bécarre...

C'est certainement parce que Bach introduisit ainsi sa signature dans cette œuvre aux allures de somme, voire de testament, qu'on a pu si aisément croire que c'était sa toute dernière œuvre, et que seule la mort avait interrompu sa rédaction. Nous savons aujourd'hui qu'il n'en est rien. Mais la légende est belle. On comprend d'autant mieux qu'elle soit née que le fait d'introduire sa signature musicale dans une œuvre n'est évidemment pas anodin. Et comme l'œuvre s'interrompt presque immédiatement après l'apparition de B-A-C-H, on a vraiment l'impression que le compositeur a mis sa signature *au bas* de son œuvre, donc au terme de celle-ci. Comme on signe un testament.

Même si *l'Art de la Fugue* n'est pas sa toute dernière œuvre, et même si ce n'est pas la mort qui l'a interrompue, mais des motifs contingents que nous ignorerons probablement toujours, il reste que le fait de placer sa signature musicale au cœur d'une œuvre n'est pas un geste banal.

La question se pose néanmoins de savoir quelle importance accorder à ce geste. S'agit-il d'un simple clin d'œil ? De manière générale, quel sens donner à cette étrange métamorphose de lettres en notes ? Est-ce que pour en mesurer et en apprécier tout le sens, il ne faudrait pas faire intervenir un troisième facteur, en plus des *notes* et des *lettres* : je veux parler des *chiffres* ? Est-ce que Bach n'a pas composé, dans sa fugue à trois sujets, une autre fugue secrète, à trois « sujets » également, ces trois sujets s'appelant les *sons*, les *lettres* et les *chiffres* ?

Vous savez que les spéculations sur l'usage plus ou moins crypté des chiffres dans l'œuvre de Bach furent et demeurent très nombreuses. Jusqu'à un certain point, elles sont légitimes. Il n'est pas douteux que Jean-Sébastien Bach a parfois joué avec les chiffres qui résultaient de l'addition des lettres de son nom (B=2 + A=1 + C=3 + H=8 : total : 14), comme il se peut qu'il ait joué, par exemple, avec le nombre de mesures qui composent les différentes parties ou l'entier de certaines de ses œuvres.

Mais quelle que puisse être la réalité de ces jeux, il me paraît difficilement contestable que Bach, c'est d'abord de la *musique* : ni le jeu des nombres, ni d'ailleurs celui des lettres, n'éclairent ou n'expliquent le jeu des sons. Le *sens* musical de ses œuvres n'est pas à chercher dans des réalités extra-musicales, d'ailleurs propices à toutes les élucubrations.

Ainsi, les numérologues ont constaté que si le chiffre de BACH est de 14, le chiffre de JSBACH est égal à 41 (donc à « l'inverse » du chiffre 14), pour autant que l'on compte pour une seule lettre le « i » et le « j », ce qui effectivement est le cas dans l'alphabet allemand. Mais ces mêmes numérologues sont allés beaucoup plus loin, par exemple en affirmant que Bach a semé partout dans son œuvre, et singulièrement dans *l'Art de la Fugue*, les nombres 2-3-8-1³. Par exemple, si la triple fugue qui nous

³ Cf. *Bach et le Nombre* de Van Houten et Kasbergen. Cf. aussi les études de Walter Corten, comme « Régularités et irrégularités dans les proportions chez Bach : symétries et eurythmies, stylistiques ou symboliques ? », <http://www.peiresc.org/Corten-2.pdf>.

intéresse compte 238 mesures achevées et 1 mesure incomplète, c'est que Bach l'a fait exprès, afin de rendre hommage aux nombres 2-3-8-1. D'autre part, cette même fugue ne comporte-t-elle pas, dans le manuscrit, 1 page manquante pour 4 présentes, donc 1-4, donc 14^4 ?... Allons, je ne vous le cacherai pas plus longtemps : Bach, évidemment rosicrucien, a rendu hommage, dans son *Art de la Fugue*, au fondateur des Rose-Croix, Christian Rosenkreutz. Preuve en soit que les 4 notes de BACH, qui valent donc 14, sont suivies de 6 notes dont la valeur chiffrée est de 106. Or nul n'ignore que 106 ans est la durée de vie de Christian Rosenkreutz. Enfin, pour enfoncer le clou de la preuve, je vous dévoile un autre mystère : $14 \times 106 = 1484$, à savoir la date de la mort de Christian Rosenkreutz...

*

Décidément, je ne puis que partager l'avis de Glenn Gould, et de bien d'autres musiciens, lorsqu'ils rappellent que ces gymnastiques numérogiques n'ajoutent pas grand-chose au sens de la musique de Bach, qui est d'abord, ma foi, un sens *musica*⁴). Et pour couper court à toute spéculation mystico-théosophique, on pourrait songer à la remarque pleine d'humour de Douglas Hofstadter, l'auteur de *Gödel, Escher, Bach* : si l'on multiplie par $3 \frac{1}{3}$ les intervalles séparant les notes B, A, C et H, on obtient alors des intervalles qui nous fournissent le nom de C-A-G-E⁶.

⁴ Cf. <http://remi.schulz.club.fr/lovendale/bach.htm>.

⁵ Cf. G. Payzant, *Glenn Gould*, Fayard, 1983, pp. 239-240.

⁶ Cf. Douglas Hofstadter, *Gödel-Escher-Bach*, InterEditions, 1985, pp. 175 ss. Ce que Jacques Chailley qualifie à juste titre de « littérature délirante » autour de *L'Art de la Fugue* a parfois pour auteurs des musiciens et musicologues aussi respectables que René Leibowitz, lequel se plaît à évoquer les « propriétés secrètes » de certaines pièces de cette oeuvre (cité in J. Chailley, *L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris, Alphonse Leduc, 1971, p. 5, note 4).

*

Quittons les chiffres et revenons à l'usage que Bach a fait des lettres de son nom. Il faut alors rappeler que si ce compositeur avait été français, s'il s'était appelé Jean-Sébastien Ruisseau, il n'aurait pas pu tirer grand-chose de son patronyme, sur le plan musical du moins. Il n'aurait pu en utiliser que le E et le A (le mi et le la). Lorsqu'Alban Berg, qui était très féru de lettres-notes, voulut rendre hommage à ses amis Anton Webern et Arnold Schönberg, dans son *Concerto de chambre pour piano, violon et treize instruments à vent*, il dut simplifier terriblement leurs noms en ADSCHBEG pour Arnold Schönberg et surtout AEBE pour Anton Webern.

Quoi qu'il en soit, Bach s'appela « Bach », et toutes les notes de son nom étaient par bonheur utilisables. Cela ne veut pas dire pour autant que par elles-mêmes, elles étaient signifiantes *musicalement parlant*.

Or voilà que ces quatre notes coincées les unes contre les autres ont eu le destin le plus riche, le plus varié, le plus extraordinaire qui soit dans la musique occidentale. Non seulement Bach lui-même, dans les quelques mesures où il les a traitées, leur a donné une dignité, une puissance, une évidence admirables, mais ensuite, et comme je l'ai dit tout à l'heure, une série impressionnantes de compositeurs, à son époque déjà, puis durant tout le XIX^e siècle, et jusqu'à nos jours, les ont reprises, cultivées, ornées, repensées et magnifiées.

Voilà que ces quatre petites notes ont porté, symboliquement et réellement, le nom de Bach, au travers des œuvres les plus diverses, les plus différentes, les plus opposées. Voilà qu'elles ont été, et qu'elles demeurent encore un signe de ralliement, une sorte de talisman musical, de formule magique dont on ne cesse d'éprouver les pouvoirs sans jamais en épuiser totalement le mystère. Et c'est à ces quatre notes que j'ai voulu consacrer un livre, c'est de ces quatre notes que j'ai le plaisir de vous parler maintenant, chez Bach et chez quelques autres. De leur puissance symbolique, de leur pouvoir de

susciter, chez nombre de compositeurs, des œuvres qui toutes, à leur manière, sont des continuations de *L'Art de la Fugue*..

Oui, ces quatre notes, *si bémol, la, do, si naturel*. Qu'est-ce qu'on peut bien faire, je vous le demande, de ces deux intervalles d'un demi-ton descendant, eux-mêmes coincés dans l'espace d'un ton et demi ?

*

Eh bien, voyons ce qu'en a fait Jean-Sébastien Bach. Je ne parlerai pas ici du Prélude et Fugue pour clavier BWV 898, attribué parfois à J.-S Bach, et qui traite précisément le thème BACH, mais dont l'authenticité est le plus généralement contestée. Parmi les critiques, Philipp Spitta considérait que cette œuvre était authentique, et faisait partie des œuvres de jeunesse de Bach, qui l'aurait écrite au tout début du XVIII^e siècle. Mais déjà Forkel, le premier biographe du compositeur, la rejetait et refusait l'idée de la voir publiée. Le mal n'est pas grand pour nous, puisque ce thème est bien présent dans *l'Art de la Fugue*, et de quelle manière.

En introduisant ce thème BACH qui, *musicalement parlant*, est, je le répète encore une fois, *arbitraire*, en l'intégrant si aisément et si naturellement dans un ensemble auquel, a priori, il est parfaitement étranger, Jean-Sébastien Bach témoigne une fois de plus, si besoin était, de sa virtuosité contrapuntique, et de son pouvoir littéralement *démiurgique*, le démiurge étant celui qui, à partir d'une matière informe, crée des formes. Ou celui qui, à partir de notes insignifiantes, crée une musique signifiante.

Il est vrai que le potentiel chromatique de ces quatre notes BACH est plus qu'évident, puisque si nous les considérons comme une série, un de leurs renversement n'est autre que ABHC, une montée chromatique, et un autre, CHBA, une descente chromatique. C'est pourquoi l'on peut dire que dans une œuvre comme la fameuse *Fantaisie chromatique et fugue* en ré mineur pour orgue, BWV 903, le thème Bach est déjà présent comme une ombre, un fantôme, une prémonition.

The image shows two systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a treble and bass staff. The music is highly chromatic and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The first system ends with a fermata over the final note. The second system continues the piece, also ending with a fermata. The word "Fuga" is printed below the second system.

Fuga

Il faut encore ajouter que s'il est a priori arbitraire de se faire dicter un sujet de fugue par les lettres de son nom, il se trouve quand même que le Sujet Bach, outre ses antécédents chromatiques, et son potentiel de signification chromatique, est appelé, au sein même de *l'Art de la Fugue*, par un autre sujet traité antérieurement à la triple fugue ultime (je ne sais si cela a été noté par les analystes). Je pense au numéro 20 de Chailley, (inversus de la deuxième fugue double) et qui s'énonce ainsi :

FUGA VIII

a 3 voci.

Allegro moderato.

The image shows the musical score for Fuga VIII, a 3-voice fugue. It consists of two systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Allegro moderato." and includes dynamic markings such as "f legato", "fz", and "tr". The second system continues the piece, featuring markings like "fz", "tr", "dim.", and "p". The score is written in a single system with two staves per system, typical of a piano reduction or a single-voice setting.

Or ce nouveau sujet présente non seulement les quatre notes BACH, mais présente surtout ce « visage chromatique » qui sera si frappant dans le SB lui-même. Peut-être cette rencontre n'est-elle que de hasard. Mais pour un génie, il n'y a pas de hasard, seulement des anticipations. Et l'on peut dire que le thème BACH ne vient pas comme un corps étranger se ficher dans *l'Art de la Fugue*, mais qu'il en surgit comme une nécessité.

Voici cependant comment Bach traite BACH dans *l'Art de la Fugue* : le thème va apparaître successivement au ténor, à l'alto au soprano et à la basse, avant d'entrer en canon avec lui-même, et de surgir sous forme inversée.

Ce sujet, ensuite, va commencer de se combiner avec les deux autres sujets, à partir de la m. 233. Hélas, 6 mesures plus tard, à la m. 239, Bach a interrompu la rédaction de son œuvre, et nous ne saurons jamais comment il aurait fait dialoguer le GS, le NS et le SB... De ce dialogue interrompu, nous ne connaissons, si je puis dire, qu'une seule série de répliques, avec NS à l'alto (m. 233), GS à la basse (m. 234) et SB au ténor (235)⁷.

Exemple enregistré (1), Art de la Fugue, Sokolov, dès BACH, m. 193-239.

*

Nous n'aurons jamais fini de regretter que Bach n'ait pas jugé bon de poursuivre le traitement de BACH, après les quelques mesures où les trois sujets de la fugue commencent de s'entrelacer et de se répondre. Certains, même, l'ont si fort regretté qu'ils ont eux-mêmes composé la fin de cette fugue, tel le musicologue Hugo Riemann⁸. Mais ce qui est beaucoup plus passionnant, c'est de constater que cette signature de Bach devenue sujet de fugue, et cette œuvre interrompue comme par la mort, même si ce ne fut pas

⁷ Cf. J. Chailley, p. 77.

⁸ Cf. Chailley, p. 29.

vraiment par elle, furent pour tous les successeurs de Bach une double incitation à reprendre et à traiter à leur tour les mêmes notes. C'est cette poursuite de l'œuvre de Bach au travers d'hommages plus ou moins explicites, mais souvent géniaux, que je voudrais découvrir avec vous. Hugo Riemann a terminé l'Art de la Fugue, mais Beethoven, Schumann ou Liszt ont fait mieux : ils l'ont continué.

*

Avant eux, plusieurs des fils de Jean-Sébastien, comme par hasard, mais aussi tel de ses élèves, ont effectivement tenté à leur tour des compositions fuguées sur B-A-C-H. Mais cet hommage à la figure du père était attendu, et presque inévitable. Il est intéressant de noter cependant que le quatrième fils de Bach, Johann (Hans) Christoph Friedrich Bach, a écrit une fughette de 21 mesures qui reprend le nom de Bach, mais aussi son propre prénom : à BACH, il ajouta donc HCF. Et cela donne le résultat suivant :

Exemple enregistré (2) : H. C. F. Bach, Fughette sur HCFBACH (= si, do, fa, sib, la, do, si) (Michael Rische)

On peut considérer que cette oeuvre, sous couvert d'hommage, est une charmante révolte contre le père...

*

Wolfgang Amadeus Mozart découvrit, en 1782, les compositions de Bach, et cette découverte fut, selon Alfred Einstein, « l'un des plus grands événements de l'histoire de la musique »⁹. Et l'on sait que le surgissement, dans son œuvre, de compositions fuguées, est consécutif au choc de la découverte de Bach. Une des premières conséquences de ce choc, ce furent

⁹ Cf. A. Einstein, *Mozart*, Tel, Gallimard, pp. 197 ss.

des arrangements et transcriptions de fugues de Bach, dont l'une était issue de *l'Art de la Fugue*¹⁰, la double fugue qui porte le n° 20 dans le classement de J. Chailley¹¹, que Mozart transcrivit pour quatuor à cordes. Précisément celle où apparaît un sujet qui préfigure BACH...

Mieux, dans sa *Fugue* en do mineur pour deux pianos, KV 426, qui date de 1783, Mozart va recourir à un thème chromatique qui n'est autre que le miroir de B-A-C-H (H-C-A-B), qui apparaît dès la quatrième mesure :

34

FUGA.

K. V. 426
Komponiert 1783

Allegro moderato.

On ne peut pas savoir s'il s'agit d'un hommage conscient ou d'un hommage fortuit, mais ce qui est sûr, c'est que l'ombre, ou plutôt la lumière de Jean-Sébastien Bach plane au-dessus de toute l'œuvre, et que sous une forme transposée, BACH, sous sa forme directe, apparaît lui-même ici ou là, [notamment au détour de la 74^e mesure] :

*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 200.

¹¹ Cf. J. Chailley, p. 39

Le plus important compositeur après Bach et après Mozart, à savoir le deuxième grand « B », Ludwig van Beethoven, a rendu hommage à son aîné en traitant à son tour les lettres B-A-C-H, en les tressant à son tour dans une œuvre de toute première importance, une fugue comme par hasard, qui a porté l'« art de la fugue » à un sommet, tout en le renouvelant de fond et comble, et qui a marqué l'histoire de la musique.

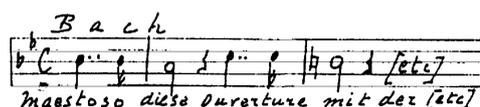
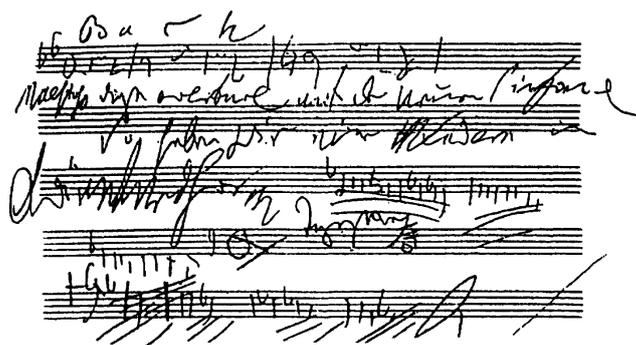
Beethoven disait que Bach ne devrait pas s'appeler Bach (ruisseau) mais Meer (la mer), tant il était grand. Et vous savez que, sur la fin de sa vie surtout, Beethoven a éprouvé la nécessité de se colleter avec l'écriture fuguée, signature de Jean-Sébastien Bach, qu'il plie aux exigences tempétueuses de son propre génie. Comme l'avaient noté Pierre Boulez, et à sa suite, André Boucourechliev, la fugue devient chez Beethoven – et là je cite Boucourechliev – « le moyen par excellence de porter en avant, de la façon la plus implacable, une idée ». « Il faut faire entrer dans cette forme ancienne, disait Beethoven lui-même, un véritable élément poétique »¹².

Bien entendu, lorsqu'il s'exprimait ainsi, Beethoven ne voulait pas dire que les fugues de Bach n'étaient pas poétiques. Son admiration pour le Cantor de Leipzig, et notamment pour son *Clavier bien tempéré*, a été immense dès ses années d'apprentissage, et ne s'est jamais démentie. Non, ce que Beethoven veut dire, c'est que l'« art de la fugue », que Bach a porté à son plus haut point de perfection, doit trouver des chemins nouveaux, et donner lieu à des poétiques nouvelles.

Le plus saisissant, c'est que l'écriture fuguée, chez Beethoven, apparaît surtout dans ses dernières œuvres et ses derniers chefs-d'œuvre, la *Missa solemnis* à la dernière *Sonate pour piano et violoncelle*, en passant par la sonate *Hammerklavier*. C'est dire qu'il n'a pas cru pouvoir s'attaquer à cette forme, attachée au nom de Bach, avant d'être au sommet de son propre génie.

¹² Cité in A. Boucourechliev, *Beethoven par lui-même*, p. 71.

Mais pour rendre hommage au ruisseau qui est une mer, il est frappant que Beethoven ait commencé d'écrire une *Ouverture* pour orchestre sur les notes B-A-C-H. Nous en conservons des esquisses.



Dans les deux cas, on constate cette dramatisation et ces contrastes que l'on va retrouver, magnifiés jusqu'au terrible, dans toutes les fugues du dernier Beethoven. Cependant, cette ouverture ne fut jamais achevée, et ne dépassa même jamais le stade de l'esquisse. En revanche, Beethoven a relevé le défi jusqu'au bout dans la fameuse *Grande Fugue* opus 133 pour quatuor à cordes, une œuvre essentielle de la musique occidentale, dont la complexité et l'âpreté demeurent un défi même pour nos oreilles et nos âmes contemporaines. Tout le monde, en écoutant une œuvre qui s'intitule *Grande Fugue*, songe à Bach, mais tout le monde ne sait pas que dans la *Grande Fugue*, Beethoven a bel et bien inscrit le nom de Bach, donc les notes B-A-C-H, comme l'avait fait le Cantor dans son *Art de la Fugue*.

A vrai dire, il n'énoncera pas ces quatre notes sous leur forme première, comme il l'avait fait dans les esquisses de son *Ouverture*, mais bien sous des formes dérivées, en particulier la forme dite rétrograde (ou miroir, comme celle qu'on trouve chez Mozart) : H-C-A-B. Mais sous cette forme-là, on peut dire que le nom de Bach constitue bien l'armature et l'ossature de toute l'œuvre beethovénienne.

On peut effectivement entendre tout l'opus 133 comme une vertigineuse métamorphose du nom de Bach. Ses toutes premières mesures (sol-sol dièse-fa-mi, suivi de sol dièse-la-fa dièse-sol sont déjà, en transposition, H-C-B-A, et H-C-A-B) :

*

The image displays a musical score for Opus 133, consisting of two sections. The first section is marked 'Allegro' and features four staves: Violino I., Violino II., Viola, and Violoncello. The second section is marked 'Meno mosso e moderato' and features three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

À la fin, la structure se retrouve, tout aussi expressive :



L A R

Voici un enregistrement de l'extrême fin de ce morceau (les mesures 649-754), où le nom de Bach ne cesse d'être prononcé, avec une fièvre, une violence, une puissance qui n'ont pas d'équivalent, sans doute, dans toute l'histoire de la musique :

Exemple enregistré (3) : Beethoven, fin de la *Grande Fugue* op. 133 (quatuor Juilliard)

Ce qui est impressionnant, et qui va continuer de se vérifier tout au long du parcours que j'entreprends avec vous, c'est que jamais Beethoven n'a été autant Beethoven que dans cette *Grande Fugue* – avec toute sa violence, tout son déchirement, toute sa révolte. Or il est Beethoven à la plus haute puissance précisément dans le geste de rendre hommage à celui qui d'une certaine manière est son parfait contraire, ce Bach si profondément serein, ce Bach qui semble vivre et créer au-delà de tout conflit, et dont Goethe disait qu'en l'écoutant on avait l'impression d'entendre le dialogue de l'éternelle harmonie avec elle-même, avant la Création. Beethoven, lui, se situe après la Création, ô combien – et même, si l'on ose dire, après la Chute. Il se débat dans l'imperfection. Il est humain, autant qu'il se peut. Mais il se dit lui-même, dans son humanité, et se trouve lui-même en rendant hommage à ce Bach qui

est tout autre, et qui, en offrant à son admiration, à sa nostalgie peut-être, l'exemple d'une création pure, achevée et sereine, le met au défi de créer à son tour.

Bach, devenu, dans les quatre notes de B-A-C-H, symbole de la création achevée, de la création exemplaire, stimule une autre entreprise créatrice, dans un tout autre monde, un tout autre esprit. *L'art de la fugue* suscite une fugue d'une tout autre nature, aussi troublée et bouleversée que l'œuvre de Bach était sereine, mais qui est habitée par la même puissance créatrice.

*

Robert *Schumann*, lui aussi, a plusieurs fois traité dans ses compositions le thème magique B-A-C-H. Vous savez qu'il professait pour Bach une admiration au moins égale à celle de Beethoven, et que d'autre part il a manifesté très tôt une sorte de fascination pour les jeux de lettres dans la musique. Son opus 1, les *Variations Abegg* pour piano, consistent donc en variations sur les lettres-notes A-B-E-G-G (la, si bémol, mi, sol, sol). Et le *Carnaval* comportera ce que le compositeur appelle lui-même des « lettres dansantes », et parfois des « lettres-sphinx ». On a l'impression que cette fascination pour la lettre et pour sa présence plus ou moins occulte dans la musique est chez Schumann indissociable de la folie, et de sa menace plus ou moins conjurée. La lettre en musique, chez lui plus que chez tout autre, c'est le désir de trouver du sens partout, peut-être parce qu'on n'en trouve nulle part.

Ce qui est sûr, c'est que les quatre notes de BACH lui fournissaient une garantie de sens, une sorte de sens au-delà du sens, de sens préétabli, rassurant et souverain. Sous la menace de la folie, à cause d'elle, mais aussi contre elle, Schumann écrit alors les *Six fugues* opus 60, pour piano à pédalier (ou pour orgue), dans une période de sa vie qui fut particulièrement difficile, durant laquelle il se sentait menacé par la stérilité. On a parfois prétendu que cette œuvre était scolaire, trop sage, trop fidèle aux notes

qu'elles se donnaient pour tâche d'honorer. Et de fait, si nous comparons cette œuvre à celle de Beethoven, nous sommes frappés par son humble fidélité à la fugue telle que Bach la lui avait léguée.

La principale, sinon la seule audace schumanienne sera dans la pulsation rythmique, presque toujours inquiète et pressée, ainsi que dans les variations constantes d'intensités, les nombreuses progressions et régressions de vitesse et puissance sonore, qui font sentir la présence de l'angoisse.

C'est ainsi qu'on peut pressentir, au cœur de cette sagesse forcée de Schumann, la folie à peine bridée, à peine apprivoisée. Remarquons notamment cette hâte étrange de la cinquième fugue, ce babil pressé, ce mouvement inquiet comme celui d'un enfant qui marche dans la forêt, qui court presque – sans oser s'avouer qu'il voudrait courir, sans oser se retourner sur les fantômes qui forcément le suivent, et forcément fondront sur lui.

Ex. enregistré (4) : Schumann, 5^e fugue opus 60 (Olivier Latry, N.-D. de St-Omer)

*

Franz Liszt, lui, n'a jamais été menacé par la folie, à ce que nous savons. C'est peut-être pour cela qu'il a osé faire subir au thème BACH les métamorphoses les plus violentes. Sans doute, c'était déjà le cas de Beethoven. Mais Beethoven intégrait et désintégrait BACH dans sa poétique prométhéenne. Il ne lui donnait pas, en tant que tel, une signification éthique particulière. Liszt, lui, va lui faire exprimer, en tant que tel, explicitement, le tourment et l'angoisse, lui donner une allure presque diabolique.

On sait que sa musique se veut souvent le lieu d'un débat faustien entre les grandes forces métaphysiques qui se disputent le monde, le Bien et le Mal. Le diable est souvent dans la musique de Liszt. Pour mieux être vaincu par Dieu, bien sûr.

On ne s'étonnera donc pas que son œuvre, ou plutôt ses œuvres pour piano et pour orgue, consacrées à la formule B-A-C-H, donc au nom de Jean-Sébastien Bach, se présentent comme l'histoire musicale d'un terrible combat dans lequel les quatre notes fameuses, prendront une allure terrifiante et diabolique, avant de déboucher sur l'affirmation triomphante de Dieu retrouvé. Bref, la *Fantaisie et fugue sur le thème B-A-C-H* met en scène, d'une façon grandiose, le combat intérieur du Bien et du Mal, dans la musique, par la musique. Pour la première fois, s'agissant d'une œuvre consacrée à ce thème, la tonalité flotte et menace de disparaître. C'est que dès le début, les quatre notes *si bémol, la, do, si* se mettent à tourner sur elles-mêmes, et l'oreille n'entend plus qu'une terrible descente chromatique toujours recommencée, qui ne peut plus se reposer sur une tonalité d'accueil.

Car l'oreille n'entend plus B-A-C-H-B-A-C-H, mais, presque immédiatement, elle isole, dans le flux, (B-A)-C-H-B-A(C-H), c'est-à-dire une descente chromatique sans cesse recommencée, dont on ne voit pas pourquoi elle s'arrêterait, ni comment elle nous indiquerait une tonalité d'accueil, un port après la tempête.

PRÄLUDIUM UND FUGE
über das Motiv B-a-c-h

The image shows a page of a musical score titled "PRÄLUDIUM UND FUGE über das Motiv B-a-c-h". The score is written for piano and is in C major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked "Moderato" and "pesante", with dynamics "ff molto marcato" and "sempre ff". The second system is marked "sempre ff". The score features a descending chromatic line in the bass and a more complex melodic line in the treble. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Exp. 14 : m. 1-4

Exemple enregistré (5) : Liszt, *Prélude et fugue sur B-A-C-H*, Prélude, m. 1-45 (F.-H. Houbart, La Madeleine)

Mais on le pressent peut-être déjà dans ce début d'apaisement, les tourments chromatiques finiront dans une gloire diatonique retrouvée. Quoi qu'il en soit, cet hommage de Liszt à B-A-C-H est un des plus démonstratifs qui soit, sans doute, mais aussi l'un des plus sincères et des plus grandioses.

*

Avec Liszt, même si nous sommes en plein romantisme, nous abordons déjà les rivages inconnus de la modernité. Et vous savez que l'auteur de *Christus*, à la fin de sa vie, écrivit une étrange et prémonitoire *Bagatelle sans tonalité*, pour le piano. J'aimerais vous parler maintenant d'un de ses héritiers, pianiste et compositeur comme lui, et qui nous fait entrer franchement dans le vingtième siècle, ses douleurs, ses inachèvements et ses contradictions, mais aussi ses grandeurs. J'ai nommé *Ferruccio Busoni*. Ce compositeur nous intéresse d'autant plus qu'il fut le premier, et peut-être le dernier, qui ait traité non seulement BACH, mais l'Art de la Fugue tout entière. Nous allons voir comment.

Ferruccio Busoni (1866-1924) est un personnage étrange, aussi attachant qu'il est impressionnant. C'est l'homme du passage entre deux mondes, l'homme de la double appartenance. Il était Italien par son père, Allemand par sa mère ; il fut à la fois interprète (le plus grand pianiste depuis Liszt) et compositeur ; il était fasciné par le passé, mais non moins attiré, si je puis dire, par le futur. On pourrait presque affirmer de lui qu'il voulait aller au fond du *connu* pour trouver du nouveau, de l'étrange, du monstrueusement inédit.

Très cultivé et très intelligent, Ferruccio Busoni a élaboré toute une théorie de la *transcription*, notion qui pour lui recouvre tout l'éventail de la création artistique musicale : la transcription, c'est au premier degré l'*interprétation*

d'un pianiste, qui restitue, mais avec un apport subjectif, la substance d'une œuvre déjà existante. Ensuite, la *transcription* au sens courant du terme, qui modifie le texte d'une partition pour l'adapter par exemple à un autre instrument. Exercice que Busoni lui-même a largement pratiqué, notamment à partir des œuvres de Bach. Ensuite, la transcription, à l'étage supérieur, devient la *variation* libre sur un thème donné. Enfin, à l'altitude suprême, ce sera la *création* ex nihilo, qui précisément, aux yeux de Busoni, n'est jamais tout à fait ex nihilo, mais ne fait que *transcrire* l'ancien dans le nouveau et le connu dans l'inconnu.

Busoni « créateur pur » est notamment l'auteur d'un opéra injustement négligé, un *Faust* dont l'atmosphère crépusculaire, toujours aux limites de l'atonalisme, ne ressemble à rien, au point qu'on n'arrive pas à dire de cette œuvre si elle chante la fin d'un monde ou pressent le début d'un autre monde.

Or Busoni a écrit, lui aussi, une œuvre fondée sur B-A-C-H. Une *transcription* s'il en est. Une *Fantasia contrapuntistica* pour clavier, composition assez terrifiante qu'on pourrait qualifier, à vrai dire, de *recomposition* de *L'Art de la fugue* en son entier. Mais en particulier, et c'est ce qui nous intéresse ici et maintenant, il y introduit à sa manière les quatre notes qui font le nom de Jean-Sébastien Bach...

Vous allez l'entendre combiné, dans une sorte de rage impérieuse, au Grand Sujet de *L'Art de la fugue*. Il faut dire que Busoni était de ceux, majoritaires à son époque, pour qui le GS ne figurait pas dans la fugue finale à trois sujets, et ne dialoguait donc pas en tant que tel, chez Bach, avec B-A-C-H. Nous savons aujourd'hui qu'il n'en vraisemblablement rien, et que le GS est bien présent, quoique sous une forme condensée. Quoi qu'il en soit, Busoni, en faisant apparaître le GS en contrepoint du sujet BACH, il ne fait que continuer le travail de Bach lui-même...

Vous allez donc entendre un passage de la *Fantasia contrapuntistica* où le GS sonne plusieurs fois à la basse, avant que le sujet BACH, dans les notes hautes, vienne s'y superposer. Mais bientôt la musique semble s'effondrer, et le Sujet Bach va connaître la même métamorphose que chez Liszt. Il subit le

même tournoiement, qui va devenir ensuite une sorte de piétinement obsessionnel, de rage tétanisée, qui nous laisse interdits.

Exemple enregistré (6) : Busoni, Fantasia Contrappuntistica, *Fugue 4, n° 8*,
(G. D. Madge)

On a parfois comparé cette œuvre étrange, difficile, douloureuse, à un autoportrait de Rembrandt. Mais à vrai dire cette recomposition ou cette recréation de *L'Art de la fugue* nous laisse beaucoup plus troublés que le spectacle d'un Rembrandt. On ne sait plus très bien, à l'entendre, si l'on se trouve en face de l'œuvre d'un restaurateur fabuleux ou de celle d'un peintre fou, à l'image de Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qui, au comble de son génie, détruit et barbouille son œuvre. En tout cas, cette composition déchirée et tourmentée de Ferruccio Busoni est bien le portique de la modernité, celle du XX^e et du XXI^e siècles.

*

Parmi les compositeurs de la deuxième école de Vienne, deux sur trois ont rendu hommage à BACH, Anton Webern et Arnold Schönberg. **Webern** a écrit tout un quatuor, son opus 28, en le fondant sur une série dodécaphonique elle-même entièrement bâtie sur les intervalles de B-A-C-H, et sur la formule B-A-C-H elle-même. Webern, si novateur fût-il, et justement parce qu'il l'était, (comme d'ailleurs son maître Schönberg, dont je vais parler dans un instant) professait pour Bach l'admiration la plus vive, on peut même dire la dévotion la plus profonde.

En Bach, Webern était particulièrement attiré par *L'Art de la fugue*, œuvre dont l'abstraction même, sans nul dessèchement pourtant, le captivait. Avec sa musique insaisissable et fluide, Webern semble retrouver, au cœur de la formule B-A-C-H, les mêmes pouvoirs de création abstraite, la même valeur

de musique pure, en soi et pour soi, qui rendent si fascinant *L'Art de la fugue*. On pourrait alors commenter son œuvre comme le philosophe Alain commentait celle de Bach : « On voudrait dire que [chez lui] il n'y a de drame qu'entre les sons eux-mêmes ». En outre on a l'impression que Webern, le premier peut-être dans l'histoire de la musique, fait dans son quatuor une œuvre entièrement neuve qui pourtant assume symboliquement tout le passé. La présence des notes B-A-C-H y est extrêmement difficile à percevoir, mais ce n'est pas parce qu'il les a cachées, c'est plutôt parce qu'il a creusé, ouvert, analysé jusqu'aux limites du possible ces notes fondatrices. Webern est fasciné par les pouvoirs musicaux de B-A-C-H, il veut descendre au cœur du mystère de ses intervalles, et particulièrement de la seconde mineure, le plus petit intervalle de la gamme de douze sons.

La série qui est au fondement du *Quatuor* opus 28 est la suivante :



Autrement dit, trois groupes de quatre sons : le premier, ou figure initiale, est B-A-C-H, le deuxième renverse le premier, et le troisième, tout simplement, le transpose. En outre, le renversement de la récurrence de cette série est identique à la forme originale, et la récurrence identique au renversement¹³. Il n'est de série que B-A-C-H... Cette présence est si forte, si totale, qu'elle tend alors à s'abolir, ou plus exactement à nous guider vers la perception d'un état plus originel encore de la matière sonore : à force de multiplier les secondes mineures, la série nous fait percevoir que l'intervalle C-

¹³ On peut trouver l'analyse plus précise de cette série singulière in H.-L. Matter, *Webern*, L'Age d'Homme, 1981, p. 109. Cf. aussi H.-P. Krellmann, *Webern*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1975, pp. 128-129.

H n'est que la répétition transposée de l'intervalle B-A, si bien que l'œuvre tout entière peut sembler construite sur deux notes exclusivement.

À cause même de cette toute-présence, il est extrêmement difficile de percevoir les notes BACH dans ce quatuor, mais cela est tout de même possible ici ou là, sous forme récurrente [(51-53)] et sous forme directe [(65-68)] :

The image shows a musical score for Webern's Quatuor opus 28, measures 65-68. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Above the staves, the tempo and dynamics are indicated: '65 - molto' and 'wieder sehr mässig J. ca 50'. The measures are numbered 65, 66, 67, and 68. The dynamics are marked as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'f' (forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

Voici maintenant une partie du premier mouvement de ce quatuor opus 28 où figurent les mesures en question :

Exemple enregistré (7), :
Webern, Quatuor opus. 28, 1^{er} mvmt, m. 16-65, quatuor Pražák

*

C'est vers **Schönberg** que je vais maintenant me tourner pour vous proposer un exemple éloquent de l'usage de B-A-C-H par un compositeur sériel et dodécaphonique. Il est très remarquable de noter que Schönberg a recouru à la formule B-A-C-H dans sa *Suite pour piano* opus 23, qui n'est rien de moins que sa toute première œuvre intégralement dodécaphonique. On ne peut s'empêcher de trouver ce choix symbolique. Comme si, au moment de tenter une aventure musicale toute nouvelle, et de déchiffrer des territoires entièrement vierges, Schönberg, qui a toujours eu le plus grand respect pour

le passé, et pour Bach en particulier, tenait à marquer sa filiation, et à montrer qu'il n'inventait pas *ex nihilo*, mais marchait dans les pas de son illustre prédécesseur.

Cependant, il a recouru à B-A-C-H dans d'autres œuvres encore, dont la plus remarquable et la plus aboutie est sans doute les *Variations pour orchestre* opus 31, une œuvre monumentale, et qui, bien que très audacieuse, marque plus que nulle autre œuvre de Schönberg à quel point le compositeur était attaché à la grande tradition musicale. Ces variations se terminent par une passacaille grandiose, dont le thème n'est autre que B-A-C-H, traité avec une espèce de douleur, voire de désespoir, mais en même temps proféré avec une force de conviction magnifique.

Exemple enregistré (8) : Schönberg, Variations opus 31, Passacaille,
(Birmingham Symphony Orchestra, Simon Rattle)

*

Schönberg poursuivait, avec Bach, un dialogue sur les sommets. Mais il est évidemment possible de se référer au Cantor sur un tout autre mode, beaucoup moins tragique, beaucoup plus souriant et léger. Et c'est ce qu'ont fait les compositeurs néo-classiques du XXe siècle. Ils ne s'embarrassaient pas de complexes, et s'ils ont souvent voulu rendre hommage à Bach, ce n'était pas pour forger à son feu leur propre style, ce n'était pas pour engager avec lui un combat de titans, ou je ne sais quelle lutte avec l'ange. C'était plutôt pour évoquer son souvenir avec humour, détachement ou nostalgie.

Parmi ces compositeurs plus ou moins néo-classiques, qui écrivirent un jour ou l'autre sur B-A-C-H, on trouve Vincent d'Indy, Francis Poulenc, Gian Francesco Malipiero, et le plus surprenant de tous, Nicolas Rimski Korsakov. Oui, le compositeur russe, qui n'aimait guère Bach, et qui dut apprendre le contrepoint le jour où il fut dans le cas de l'enseigner lui-même, s'est plu à écrire plusieurs pièces sur B-A-C-H, dont six variations pour piano, qui sont

autant de morceaux de genre ou de salon (valse, intermezzo, nocturne, etc.), dans lesquels apparaissent les quatre notes chromatiques, dans des contextes charmants et surprenants. Le but de Rimski n'est jamais d'en découdre avec Bach, comme faisaient Webern ou Busoni, mais c'est toujours de s'en amuser, avec une tendresse qui n'engage à rien.

Si, tout en écoutant le *Nocturne* que je vais vous proposer, on songe à Webern ou à Busoni (sans même parler de Liszt ou de Schumann), on mesure que décidément B-A-C-H, comme tout groupes de notes, et comme tout symbole, a l'importance et la dignité qu'on veut bien lui prêter.

Exemple enregistré (9) : Rimski, *Nocturne de Six variations sur B-A-C-H*
(Pietro Galli)

*

Je pourrais vous parler de bien d'autres B-A-C-H plus ou moins amusants, plus ou moins effrayants ou exotiques. Par exemple ceux de Léopold Godowski ou de Max Reger ; ou encore, plus près de nous, celui d'Alberto Ginastera, qui acclimate d'une manière tout à fait étonnante les quatre notes illustres dans l'univers de la musique sud-américaine, et plus précisément encore, de la musique des Indiens d'Amérique (*Cantata para America magica*). Je pourrais vous parler du Bach et du B-A-C-H de la *Passion selon saint Luc* de Penderecki (1963), tout entière fondée sur ces quatre notes, et tout entière hommage à Bach, ne serait-ce que dans son titre.

Je pourrais vous parler encore des B-A-C-H d'Arvo Pärt ou d'Alfred Schnittke.

Et j'ai failli vous parler du B-A-C-H de Hanns Eisler compositeur de l'Allemagne de l'Est, qui devait renier le dodécaphonisme au nom du réalisme socialiste. Il écrivit une *Deutsche Symphonie* monumentale, dont un mouvement est entièrement fondé sur le thème B-A-C-H.

Je pourrais vous parler de Luigi Dallapiccola, qui, lui, ne renia pas le dodécaphonisme, mais l'humanisa merveilleusement, si j'ose ainsi

m'exprimer. Dallapiccola est l'auteur d'un recueil de pièces pour piano, destiné et dédié à sa fille, et qui s'intitule *Quaderno musicale di Annalibera*. Ce titre même est déjà un hommage au cahier de Bach pour Anna-Magdalena. Mais surtout, il comporte dès son début, un morceau d'une beauté mystérieuse, qui s'intitule « symbole », et qui est fondé sur B-A-C-H...

Je dois cependant, pour ne pas abuser de votre attention et de votre patience, opérer des choix dans cette masse d'œuvres consacrées à B-A-C-H. Et j'ai choisi d'évoquer encore deux figures de notre XX^e siècle qui me paraissent toutes deux exemplaires, même si c'est de deux manières prodigieusement différentes.

*

Le premier de ces deux compositeurs n'est autre que Nino Rota. Mais oui, le célèbre complice de Federico Fellini. Savez-vous que l'oiseau mécanique du film *Casanova*, lorsqu'il émet sa musique ironique, moqueuse et désespérée, produit en réalité deux valse sur le nom de B-A-C-H, originellement écrites pour le piano ? Le motif fameux est devenu, pour les besoins de l'œuvre de Fellini, une espèce de thème à ressort, comique et grimaçant, moqueur et cynique. La métamorphose est assez stupéfiante, et donne la mesure du talent protéiforme de Nino Rota, de sa virtuosité consommée.

Mais c'est le début d'une autre œuvre consacrée à Bach (et à B-A-C-H), par Nino Rota, que je voudrais vous faire entendre. Il s'agit de la plus importante de ses œuvres pour piano. Elle s'intitule *Variations et fugue sur le nom de Bach* (1950). Elle a parfois quelque chose de brahmsien, surtout dans la fugue finale, mais, en dépit de ce néo-classicisme affirmé et de ce tonalisme jamais démenti, ce qui nous frappe est l'originalité du traitement que, là encore, Nino Rota parvient à appliquer aux quatre notes fameuses.

La présentation même du thème *si bémol la do si* réussit à annuler toutes ses virtualités douloureuses et tristes, et jusqu'à son chromatisme même. Oui, Rota diatonise, si j'ose dire, la formule B-A-C-H. Il la fait rayonner du plus joyeux des diatonismes. Il transforme Bach, d'un coup de baguette magique, en le plus lumineux des compositeurs méditerranéens. Comment y parvient-il ? Eh bien, en développant en immenses nappes sonores, tranquilles et délicieuses, chacune des quatre notes successives ; des nappes qui déploient, sur chacune d'elles, l'accord parfait majeur dont elles sont la tonique. Ensuite, Nino Rota réalise, avec une rare douceur, la transition d'un de ces accords à l'autre. Si bien que nous avons l'impression, dans cette seule énonciation du thème, de passer d'île joyeuse en île joyeuse, de jardin enchanté en jardin enchanté. Et nous nous souvenons que dans son enfance (car Nino Rota fut, enfant déjà, un compositeur prodige) on le comparait non pas à Bach mais à Mozart... Oui, les quatre notes subissent une métamorphose totale, et riche d'un humour subtil, comme si l'ami de Federico Fellini, par cette seule exposition, voulait dire : voyez, mon B-A-C-H est peut-être passéiste parce qu'il est néoclassique, mais il n'est pas mort pour autant. Il est plein de vie, au contraire, parce qu'il est plein de lumière.

Exemple enregistré (10) : Nino Rota, *Thème et 2 variations* de Variations et Fugue sur le nom de Bach (Danielle Laval)

En un sens, nous sommes ici au-delà des débats sur la plus ou moins grande modernité de Nino Rota. Le pouvoir créateur, n'est-ce pas d'abord le pouvoir de métamorphose ?

*

Lorsque j'ai commencé de me passionner pour ce sujet de B-A-C-H, et que j'ai commencé de suivre à la trace, dans l'histoire de la musique, les variations innombrables et les hommages infiniment variés que les compositeurs les plus divers ont pu rendre à Bach en imitant, si j'ose dire, sa signature – mais

dans une intention exactement contraire à celle des faussaires ; bien plutôt comme un enfant imite les gestes des héros qu'il admire – je connaissais déjà, de réputation, les plus célèbres de ces hommages au père fondateur de la musique occidentale : celui de Liszt, celui de Schumann, ceux de Schönberg. D'autres, qui sont plus mystérieux et plus dissimulés, en particulier celui de Pierre Boulez, j'en ai appris l'existence dans les livres. D'autres encore, comme celui de Nino Rota, je les ai découverts au hasard de mes fouilles dans les magasins de disques, si tant est que le hasard, en ces affaires, joue un rôle plus grand que le désir et la volonté.

Nous l'avons vu par plusieurs exemples : Bach, et B-A-C-H, ont souvent pu jouer le rôle de refuge, de garantie contre le désespoir ou la perte des repères intérieurs ; le rôle d'un recours. Et je me suis alors demandé si, durant la Deuxième Guerre mondiale, certains compositeurs menacés par la dictature nazie, vilipendés comme artistes « dégénérés », et parfois voués au pire destin, n'avaient pas, eux aussi, tant qu'ils pouvaient écrire de la musique, choisi de se raccrocher, si j'ose dire, à Jean-Sébastien Bach, et singulièrement à B-A-C-H, qui est Bach à la deuxième puissance, ou plutôt à la deuxième présence.

Plusieurs compositeurs de très grand talent, durant cette période noire, furent emprisonnés au camp de Terezin, dans des conditions qui cependant leur permettaient encore d'écrire et parfois de jouer de la musique. Car vous vous rappelez que Terezin était une sorte de vitrine, de camp « convenable », « présentable ». Une espèce de village de prisonniers, mais qui voulait se donner des airs de village de vacances. Je me suis alors demandé si tel des compositeurs de Terezin avait pu écrire sur B-A-C-H. Mais, à l'époque de la rédaction de mon livre, mes recherches n'ont pas abouti.

Cependant, alors que ce livre était déjà paru depuis quelques mois, j'ai découvert la *Septième Sonate* pour piano de Viktor Ullmann (1898-1944). Né à Teschen, sur l'actuelle frontière polono-tchèque, Viktor Ullmann fut un élève de Schönberg. Entre 1929 et 1931, il fut maître de chapelle et compositeur de musique de scène, en Suisse, à Zurich. Outre ses œuvres pour le piano, pour

le quatuor et pour l'orchestre, Ullmann a écrit plusieurs opéras, dont le plus célèbre, qu'on a récemment redécouvert, s'intitule *La chute de l'Antéchrist*. Proche du mouvement anthroposophique de Rudolf Steiner, Ullmann a séjourné également à Dornach. En 1942, cependant, il fut emprisonné à Terezin. Là, il a travaillé comme chef d'orchestre et compositeur, avant d'être déporté à Auschwitz, où il est mort le 18 octobre 1944. De ses sept sonates pour piano, les deux dernières ont été écrites à Terezin.

Or l'ultime mouvement de la septième et dernière se présente comme une fugue qui combine deux thèmes. Le premier de ces thèmes est un chant populaire hébraïque, et le second, explicitement désigné et dénommé dans la partition manuscrite, est B-A-C-H. Ces deux thèmes, donc, se combinent dans la fugue, dont je vais vous faire entendre la conclusion. D'une part, donc, vous découvrirez le chant populaire hébraïque, éminemment diatonique, à la fois désespéré et résolu, triste et fort ; et d'autre part le thème B-A-C-H, avec son fameux chromatisme, qui s'énonce en contrepoint de ce chant, et qui en constitue, dirait-on, la base puissante, indestructible.

Néanmoins, ce qui est extrêmement intéressant, c'est de noter la façon dont le compositeur a d'emblée su trouver la parenté secrète entre ces deux thèmes ou ces deux sujets. Car si l'on énonce le premier au piano, cela donne ceci :

Thema

6 Var. I

Et l'apparition de B-A-C-H se présente ainsi :

Or nous constatons que le thème populaire hébraïque joue sur les notes suivantes :

ré mi fa mi ré mi ré

ce qui peut s'entendre comme un renversement de

mi ré fa mi

Et ces intervalles n'auront besoin que d'une modification, du mi au mi bémol, pour donner BACH (ou sa transposition). On voit donc qu'une parenté mystérieuse mais réelle unit les deux thèmes.

Voici donc la dernière partie de la fugue finale de la 7^e sonate de V. Ullmann, et l'ultime combinaison de ses deux sujets. À noter qu'une fois de plus, comme chez Beethoven, Schumann et tant d'autres, le sujet BACH induit chez le compositeur le désir, voire la nécessité de composer une fugue :

Exemple enregistreur (11) :

Victor Ullmann, 7^e Sonate, conclusion du dernier mouvement, Konrad Richter

Je n'ai pas besoin d'insister sur la signification profonde d'une telle musique, et d'un tel hommage, rendu dans de telles circonstances. À travers cette présence des quatre notes du nom de Jean-Sébastien Bach, Viktor Ullmann fait évidemment appel à toute notre mémoire, à toute notre culture, pour la mobiliser contre la barbarie.

Ce saisissant usage de B-A-C-H, (comme, dans un contexte évidemment très différent mais à peine moins tragique, l'usage qu'en fit Robert Schumann), montrent à quel point le nom de Bach, et son œuvre, ont pu jouer le rôle d'une conjuration contre la *folie*, que cette folie soit personnelle ou collective. À ce niveau de profondeur et de gravité, il n'est même plus nécessaire de se demander jusqu'à quel point ce Bach-là correspond à la réalité, et n'est pas une pure image, un pur fantasme de sérénité et de maîtrise, créé de toutes pièces par des individus ou par une époque affolés, déboussolés et torturés. Jean-Sébastien Bach aurait-il pu se reconnaître dans cette image tutélaire, conjuratrice, presque salvatrice qu'on s'est faite de lui ? Ce n'est pas bien certain. Devant ce spectacle il se serait peut-être récréé, avec une surprise totale : mais vous vous trompez, je n'y suis pour rien.

Bach n'y est pour rien. En même temps, il y est pour tout. Car je le répète, ce qui compte, c'est précisément que tant de détresses, tant de rêves, tant de

désirs ou de nostalgies (tant de volontés créatrices aussi), aient pu se révéler et comme se concentrer sur ces quatre notes du nom de Bach, et, au-delà d'elles, sur le chef-d'œuvre inaltérable et tutélaire qu'est l'*Art de la Fugue*.

Aujourd'hui comme hier, l'œuvre de Bach, et singulièrement l'*Art de la Fugue*, et, à l'intérieur de l'*Art de la Fugue*, l'insertion et l'intégration de ces lettres-notes à la fois arbitraires et si puissamment signifiantes, est une des œuvres qui peut le mieux susciter chez les compositeurs à la fois la volonté et le pouvoir de créer des formes, des formes qui résistent à toute espèce de dégradation, celle du temps comme celle de la barbarie.

*