

Une fantaisie sur le nom de Bach

Hervé Dumez

Johann Sebastian Bach mourut à Rome le 11 septembre 1778. Tout au long de son séjour, il avait peint avec passion la campagne romaine, où dansaient, sous le clair de lune, des groupes de nymphes et de bergers parmi les pins et les ruines. Le directeur de l'école des beaux-arts de Leipzig, le maître de dessin de Goethe, le considérait comme l'un de ses élèves les plus prometteurs. Il était tombé gravement malade au début de 1777, alarmant son père et sa mère. Il n'avait pas trente ans.

*
**

Dans la maison silencieuse et sombre encore, se fauflent furtivement deux petites ombres. Les grandes pièces vides ne sont habitées que de clavecins solitaires. Trompant l'ennui de l'aube naissante, les deux marmousets se sont mis à improviser l'un après l'autre, parfois ensemble, au début avec retenue, respectant le silence environnant, puis, peu à peu, oubliant l'heure matinale, avec plus d'entrain.

La porte s'ouvre brusquement. Leur père s'y encadre, sans perruque, hors de lui dans son demi-sommeil, criant pour lui plus que sur eux : « *La quinte ! La quinte !* »

Au spectacle des deux petits garçons pétrifiés, hésitant entre fou rire et peur, sans doute se rend-il compte, soudain réveillé, du ridicule de son apparition et il en sourit lui-même.

*
**

Colérique, Bach aimait enseigner, même si le manque de travail et de talent l'insupportaient. Toute sa vie, il composa au clavier avec un enfant sur les genoux. C'est pour ses deux aînés, pour qu'ils pussent étudier à l'université comme Händel ou Telemann, comme lui n'avait malheureusement pu le faire, qu'il accepta le poste de Leipzig où il devait tant souffrir.



Carl Philipp Emmanuel Bach

La famille y connut pourtant des moments de bonheur. La maison, dit un jour Carl Philipp Emanuel dans une lettre à Forkel, était « *bourdonnante comme une ruche.* »

Parfois, tous se mettaient à jouer ensemble au hasard d'une inspiration farfelue, avec le plus de force possible, la voix de soprano d'Anna Magdalena dominant ce tumulte et Johann Sebastian s'amusant des rencontres insolites entre sonorités.

Quand la foire de Leipzig battait son plein, le café Zimmermann servait bières et tartes sur de grandes tables installées au soleil. Un accord le liait avec le Collegium Musicum, créé par Telemann et formé d'étudiants de l'université. Le père et les fils jouaient du clavecin et dirigeaient l'ensemble pour la grande joie des consommateurs. Johann Sebastian écrivait pour l'occasion des cantates profanes.

Lorsqu'il créa la passion selon Saint Mathieu, ses fils l'aidèrent à faire travailler les chœurs et les instrumentistes.

*
**

Exister n'est jamais chose aisée. Moins encore sans doute quand on a un père tel que lui et que l'on ambitionne d'être musicien.

*
**

Wilhelm Friedeman fut le préféré. Il était, dans les lettres de son père, le « *cher Friede* ». Lorsqu'il eut atteint neuf ans, Johann Sebastian composa pour lui le *Clavierbüchlein*. Peu de temps plus tard, sa mère disparaissait. Quoique profondément atteint, Johann Sebastian se remaria avec Anna-Magdalena un an plus tard. Il est probable que l'enfant ne s'en remit jamais tout à fait.

Ses cahiers montrent un élève brillant. Les marges sont truffées de caricatures de professeurs et de condisciples.

Son père l'accompagna et le soutint tout le temps qu'il vécut, craignant son instabilité. Il guidait ses créations et sa carrière, l'emmenait en voyage avec lui à Dresde.

Après qu'il eut disparu, la fragilité de Wilhelm Friedemann s'accentua, confinant au déséquilibre. Il ne tenait plus en place, ne pouvait tenir une place. Il se mit à boire. Parfois il entra dans un salon, s'asseyait au clavecin, improvisait durant des heures de grandes fantaisies fougueuses et déchirantes, puis se levait sans un mot et partait. Il vendit les manuscrits de son père pour survivre. Il signa du nom de son père ses propres compositions pour mieux les vendre, et parfois fit passer pour siennes certaines œuvres paternelles. De tous, c'est lui qui avait hérité du don de Johann Sebastian pour le roi des instruments : il fut probablement le plus grand organiste de son temps. Carl Philipp Emanuel disait de lui : « *À lui tout seul, il était un meilleur succédané de notre père que nous tous réunis* ». Longtemps il aida ce frère aimé, avant de se lasser. Wilhelm Friedemann mourut abandonné, demi-fou solitaire.



Johann Christian n'avait que quinze ans lorsque son père s'éteignit. Wilhelm Friedemann le mena à Berlin où Carl Philipp Emanuel le forma, comme leur père les avait lui-même formés. Johann Christian fut le seul à partir pour l'Italie, où il se convertit même au catholicisme (horreur familiale !) et à composer des opéras. Sa musique fut légère, sans doute celle qui, par son style, inspira le plus profondément Mozart. À Londres, il avait tenu sur ses genoux l'enfant, et un amour réciproque était né entre le musicien de cour et de ville, adulé mais dont l'enfance orpheline ne s'était pas effacée, et le petit prodige. Sa carrière fut brillante, mondaine, facile. Puis il passa de mode. Organisateur de concerts, il connut la faillite et dut vendre ses biens. Il disait : « *Je compose pour vivre mais mon frère, lui, vit pour composer* ».



À Weimar, Carl Philipp Emanuel avait été tenu sur les fonds baptismaux par Georg Philipp Telemann, *Kapellmeister* de la ville impériale et libre de Hambourg. N'ayant eu pour seul professeur, en musique, que son père, il s'inscrivit à l'Université de Leipzig pour y faire son droit. Le registre indique l'inscription de Carolus Philippus Emanuel Bach Vinariensis Thuringus.

Il payait ses études en donnant des leçons de musique – il semble qu'il ait été aussi bon pédagogue que son père – et il était populaire auprès de ses condisciples, notamment parce qu'il composait pour eux des chansons et des morceaux instrumentaux.

Sa première œuvre publiée, sous la houlette bienveillante et fière de son père, un *Menuet pour le clavessin* de 1731, est étonnante : bien que le style de Johann Sebastian y domine, elle manifeste déjà une volonté de rupture et d'originalité. Ses compositions de la période universitaire montrent clairement une nouvelle orientation musicale, caractérisée par l'affranchissement de la voix du dessus.

Il était sur le point de partir pour l'Italie lorsqu'il fit la connaissance du prince héritier de Prusse. Dénué de moyens, en butte à la surveillance policière de son père, celui-ci ne put véritablement l'engager, mais il le prit malgré tout à son service, à Ruppin où il était tenu éloigné.

Lorsqu'il devint roi sous le nom de Frédéric, son premier acte fut de se produire devant sa cour pour un concert de flûte à Charlottenburg. Carl Philipp Emanuel l'accompagnait au clavecin.

Mais le roi ne prisait guère l'innovation en musique. Sa préférence allait au sage Quantz. Durant les concerts, ce dernier s'ébaudissait et couvrait son élève royal de bravos. Carl Philipp Emanuel était d'un tout autre caractère. Un jour qu'un courtisan ponctuait un solo de flûte joué par Frédéric d'exclamations admiratives : « *Welch' ein Rhythmus !* » (quel rythme !), le claveciniste en titre gronda ironiquement, assez fort pour qu'on pût l'entendre : « *Welche Rhythmen !* » (« Quels rythmes ! »). Seule

à la cour, la princesse Amélie appréciait le tournant qu'il entendait imposer à la musique de son temps. Il lui dédia ses *Sonates pour le clavecin avec des reprises variées*.

Il préférait fréquenter les salons de la haute bourgeoisie berlinoise. Il y était admiré et aimé pour ses improvisations et ses portraits musicaux de dames de la bonne société. À leur audition, dit-on, il était possible de reconnaître le caractère et le tempérament de la personne dépeinte. Quelques-uns de ces morceaux ont été conservés : *L'Herrmann, La Buchholz, La Stahl, La Boehmer, La Gleym*. À la manière de Wilhelm Friedemann, il avait développé son sens de l'ironie, sans doute comme une protection. Sa musique en porte la marque.

Il épousa la fille d'un riche négociant en vins de Berlin et Johann Sebastian se rendit dans la capitale de la Prusse pour y voir son premier petit-fils.

*
**

À peine descendu de la diligence, ce 7 mai 1747, poussiéreux, en costume de voyage, il lui fallut se rendre chez le roi. Ce dernier proposa un thème à la flûte. Johann Sebastian le développa à trois voix. Le roi lui demanda de le développer à six voix. Le musicien hésita, puis renonça. Revenu chez lui, il releva le défi, et envoya la partition deux mois plus tard, accompagnée d'une dédicace : « *Sire, je prends la liberté de vous présenter, dans la plus profonde soumission, une Offrande Musicale dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens encore de la grâce toute royale que voulut bien me faire, il y a quelque temps, Votre Majesté, en daignant me jouer, lors de ma présence à Potsdam, un sujet de fugue et en daignant me demander de le traiter en son auguste présence. C'était mon devoir le plus humble d'obéir à Votre Majesté, mais je remarquai bientôt que, faute de la préparation nécessaire, il ne m'était point possible de traiter un sujet aussi excellent de la façon qu'il méritait. Je me décidai alors à travailler ce sujet vraiment royal en toute perfection et à le faire ensuite connaître au monde.* »

Cette dédicace est généralement considérée comme ironique. Mais sur quoi donc porterait l'ironie ? Le thème proposé à Bach est d'une grande beauté et d'une fécondité remarquable : l'œuvre à elle seule en

témoigne. Le ton est courtisan, comme il est de règle dans une dédicace. Peut-être il est vrai un peu trop appuyé, avec cette insistance sur le caractère royal de l'épisode. De là peut venir l'impression communément ressentie qu'un sourire se dissimule sous le respect. D'autant que la partition envoyée est émaillée de rébus ou de jeux de mots. *Ricercar* donne lieu à un acrostiche : « *Regis iussu cantio et reliqua canonica arte resoluta* » (sur l'ordre du roi, le thème et le reste sont



L'orgue Silbermann de la cathédrale de Dresde (1775)

traités sous la forme du canon). Une montée de notes s'accompagne de la mention : « *Notulis crescentibus crescat fortuna regis* » (qu'avec ces notes qui s'élèvent s'élève la bonne fortune du roi). Et surtout : « *Quaerendo invenietis* » (cherchez et vous trouverez). Mais la question demeure : que recouvre exactement cette ironie ? Que nous faut-il chercher ?

*
**

Arnold Schönberg (1977) a hasardé une hypothèse. Il fait remarquer que le thème de l'*Offrande Musicale* présente une caractéristique étrange : simple d'apparence – un accord parfait mineur –, il a la particularité d'être étonnamment difficile à développer en fugue. Il n'y a dès lors que deux possibilités : soit le Roi, ses connaissances musicales n'étant pas de taille, est tombé sur ce thème par le plus grand des hasards ; soit, et c'est bien sûr le plus probable, le thème a été trouvé par un musicien de l'entourage du Roi et a été suggéré à celui-ci pour placer le grand maître en difficulté.

Les soupçons se portent évidemment vers celui que Schönberg qualifie de « *contrapuntiste extraordinaire* » et qui se tient, en ce jour de printemps à Sans Souci, silencieux et modeste, en retrait derrière le Roi, à demi caché par le bel instrument de Silbermann.

*
**

Si Schönberg a raison, il faut aller plus loin et se dire qu'il est impensable que Johann Sebastian n'ait pas reconnu, sans doute obscurément au début, mais plus clairement ensuite (voir le « *je remarquai bientôt...* » de la dédicace), le défi à lui lancé par son fils, de manière masquée : mélange de plaisir délicieusement pervers à placer son père dans l'embarras, revanche prise sur le maître de son enfance, avec l'espoir respectueux et tranquille, quoique pimenté d'une inquiétude ténue et excitante, de le voir finalement triompher.

Ce que Johann Sebastian fit de manière éclatante, à trois voix. Mais il y eut la proposition du roi (peut-être elle aussi suggérée) : « Et à six voix ? » Terrible silence. Terrible spectacle que celui de ce père qui hésite un interminable moment, et abdique enfin. Le jeu cesse, et le sourire railleur se fige.

*
**

Deux mois s'écoulaient et la partition parvient à Potsdam. Elle comporte un extraordinaire *ricercar* à six voix sur le thème imposé, réponse au défi.

Mais, toujours si l'on suit Schönberg, il y aurait bien alors, dans la dédicace de cette œuvre, dans cette mention du thème « vraiment royal », dépassant la seule fierté d'avoir traversé l'épreuve, une mordante ironie de Johann Sebastian à l'égard de Frédéric – il sait que le roi n'en est pas l'auteur et le lui fait sentir – et un hommage, sur le mode du masque et du jeu lui aussi, rendu à son fils.

*
**

Pourtant peut-être aussi la mention de cette blessure réciproque qui unit tout père à son fils, après que le second s'est émancipé. Schönberg fait remarquer que le titre choisi par Johann Sebastian est à double sens : « *Ein musikalisches Opfer* » signifie à la fois une « Offrande musicale » et un « sacrifice musical », voire une « victime musicale ».

Quelques années après cet envoi, Johann Sebastian se donne à lui-même un thème, encore un accord parfait mineur, proche mélodiquement de celui de l'*Offrande*, et le développe. Ce sera l'*Art de la Fugue*. Il s'interrompt tragiquement au milieu même de la puissante quadruple fugue, juste après l'introduction d'un thème commençant par si bémol, la, si, do, ce qui, en Allemand, s'énonce B-A-C-H. À qui Johann Sebastian pensait-il alors ?

Au bout de la ligne du manuscrit où la composition s'est brisée, manuscrit qu'il conserva pieusement toute sa vie, Carl Philipp Emanuel a écrit ce quatrain :

*Ueber dieser Fuge, wo der Name
Bach im Contrasubjekt
Aufgebracht worden, ist
der Verfasser gestorben¹.*

1. Sur cette fugue, où le nom de Bach en contre-sujet apparaît, est mort l'auteur.

*
**

Au moment où disparaît Johann Sebastian Bach, la musique occidentale bascule. En 1768, sur le ton dogmatique qui est le sien, Rousseau l'exprime dans son *Dictionnaire de musique* : « *L'unité de mélodie exige qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois... Toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise.* »

*
**

De la musique de leur père, un des fils aurait dit : « *Alte Perücke !* » (Vieille perruque !). À propos de celle de Carl Philipp Emanuel, le père aurait commenté : « C'est du bleu de Prusse ; cela pâlera vite avec le temps... » (*Es ist Preussisch-Blau, das schnell verschießt*). En réalité père et fils s'estimèrent. Carl Philipp Emanuel garda toute sa vie les manuscrits originaux de son père et si la musique de Johann Sebastian est aujourd'hui connue, elle le doit à cet héritage précieusement préservé.

*
**

On pense que le *Concerto dans le goût italien*, original dans la production de Johann Sebastian par son expressivité, son brillant, et son style galant, fut la démonstration, unique et pleine d'humour, que le père voulut donner à ses fils, du fait qu'il était tout aussi capable d'écrire dans leur nouvelle manière.

*
**

Carl Philipp Emanuel supportait de plus en plus mal Berlin et son roi. Les heurts se multipliaient. Lui s'échappait dans des compositions nouvelles, étranges, que Frédéric prisait peu et qu'il ne voulait pas entendre. On faisait jouer au claveciniste de la cour, en tant qu'accompagnateur, des morceaux qu'il méprisait.

Lorsque mourut Georg Philipp Telemann, son parrain, il brigua son poste à Hambourg et obtint de lui succéder.



Dans la ville impériale et libre, il composa de la musique religieuse pour les cinq églises qu'il avait sous sa responsabilité. Il reprenait aussi des cantates de son père, par amour et par nécessité. Il était respecté en tant que bourgeois de la ville, et en même temps participait à une vie intellectuelle brillante, avait pour amis Lessing et Klopstock. Ses talents de musicien étaient peut-être moins appréciés. Dans son *Voyage musical en Allemagne*, Charles Burney écrit que la musique à Hambourg ne traverse pas alors une de ses périodes les plus florissantes. Il a entendu Carl Philipp Emanuel diriger plusieurs de ses œuvres en l'église Sainte Catherine : les instrumentistes jouaient mal, et les auditeurs semblaient prêter peu d'attention à ce qu'ils entendaient. Au cours d'un entretien, le compositeur confia à son interlocuteur : « *Mais adieu à la musique ! J'aime la société de ces gens, et je jouis d'une indépendance et d'une tranquillité bien plus grandes que dans une cour ; passés mes cinquante ans, j'ai tout abandonné et je me suis dit : mangeons et buvons, car la mort est pour demain ! et me voilà parfaitement réconcilié avec ma situation présente ; sauf, bien sûr, lorsque je rencontre des hommes pleins de goût et de discernement qui méritent une meilleure musique qu'ils ne peuvent en entendre ici : alors, je rougis pour moi-même et pour mes bons amis les Hambourgeois.* » Carl Philipp Emanuel fit enlever ce passage des éditions suivantes. Il est vrai, dit Burney, que l'on a « *reproché à ce compositeur d'écrire des pièces exagérément longues, difficiles, fantasques et recherchées.* »



Sur le manuscrit de la fantaisie en fa dièse mineur (WQ 80), écrite un an avant sa disparition, une vaste improvisation, partiellement sans barres de mesure, il a écrit : « *Très triste et très lent. Sentiments de CPE Bach.* ». C'était sa forme préférée, celle qui pouvait le mieux, selon ses mots, atteindre à la « *beauté dans la diversité* ». Il cherchait, par la fantaisie, les changements d'humeur expressifs. Ce sont des sortes de longs récitatifs accompagnés, sans voix, où plusieurs climats émotionnels se succèdent, sans transitions marquées. Au moment le plus surprenant, tout se tait en un silence étrange, un peu angoissant, qui relance différemment le mouvement. C'est l'*abruptio*, ou interruption, empruntée aux figures de la rhétorique. L'omission des barres de mesure, il l'a apprise des clavecinistes français, qu'il avait travaillés sous la direction de son père.

La longue fantaisie en ut mineur, celle du *Versuch ueber die wahre Art das Klavier zu spielen* (*Essai sur la vraie manière de jouer des instruments*

à clavier), « *fantaisie sombre* », selon les mots de son auteur, frappa les esprits. Sur le *largo*, un de ses amis adapta des paroles inspirées du monologue de Hamlet, avec pour première phrase : « *Ins Licht zum Seyn erwachen!* » (s'éveiller à l'être, dans la lumière). On demanda à Carl Philipp Emanuel d'en écrire d'autres, de même facture. Mais il confia ses doutes à Forkel : « *la seule difficulté est que l'on peut s'interroger : combien de gens peuvent aimer ce genre de musique, le comprendre, et le jouer correctement ?* »

Clavicorde
d'après Silbermann
(1775)



C'est au clavicorde, sur lequel on ne joue que pour soi-même, qu'il aimait surtout à improviser. « *Un bon joueur de clavicorde est forcément un bon*

claveciniste ; mais pas vice versa », écrit-il dans le *Versuch*. Burney, qui l'a entendu, témoigne : « *Chaque fois qu'il avait une note longue à exprimer, dans les mouvements lents, il réussissait à arracher à son instrument un véritable cri de douleur et de lamentation, tel qu'on n'en peut produire que sur le clavicorde, et dont nul autre musicien ne serait sans doute capable.* » Il se sert du clavecin pour l'orchestre. Quant au *piano forte*, il lui reconnaît des vertus, mais continue à lui préférer son clavicorde, qui seul lui permet les effets de *vibrato* et de *portato*.

« *Après un dîner qui fut servi avec élégance et pris avec bonne humeur, je réussis à le convaincre de se rasseoir à son clavicorde, et il joua quasiment sans interruption jusqu'à près de onze heures du soir. Il était transporté de sentiments si violents qu'il semblait possédé, et que non seulement son jeu, mais sa*

physionomie étaient ceux d'une personne inspirée. Il avait les yeux fixes, la lèvre inférieure pendante, et l'effervescence de son esprit perlait en petites gouttes sur son visage. Il dit que si on le faisait plus fréquemment travailler de la sorte, il retrouverait sa jeunesse. Il a maintenant cinquante-neuf ans ; il est plutôt de petite stature, il a les cheveux et les yeux noirs, le teint foncé, l'expression très animée, et un caractère naturellement vif et enjoué.

Ce que je venais d'entendre me conforta dans l'opinion que j'avais déjà retirée de ses ouvrages : qu'il est non seulement l'un des plus grands compositeurs de tous les temps pour les instruments à clavier, mais qu'il dépasse tous les autres exécutants sous le rapport de l'expression ; d'autres, peut-être, peuvent l'égalier pour la rapidité de l'exécution, mais il a une maîtrise totale de tous les styles, même s'il se confine essentiellement dans la maîtrise expressive. Il est capable d'être encore plus savant que son père, et il le dépasse de loin par la variété de ses modulations ; ses fugues sont toujours écrites sur des sujets neufs et inhabituels, qu'il traite avec autant d'art que de talent. »

*
**

Au début de sa carrière, Carl Philipp Emanuel méprisait la forme rondeau. « *C'est une ronde* », écrit Forkel, « *dans laquelle une idée belle, aisée à mémoriser et pleine de sens revient de temps à autre, se mêlant ou alternant avec d'autres motifs subordonnés issus d'elle.* » Il tentait de mêler ses aspirations à la musique savante, héritées de son père, et ses efforts pour rapprocher la musique instrumentale du chant, d'intéresser à la fois les musiciens de métier et les jeunes filles de la bourgeoisie qui commençaient à toucher le clavier, les « *connoisseurs* » et les « *amateurs* ». Apparemment cynique, il avait donné ce conseil à un jeune compositeur : « *Pour ce qui est destiné à la publication, c'est-à-dire à tout le monde, soyez moins artistique, et ajoutez-y du sucre.* » Dans une lettre, il précise qu'il a inclus dans sa série de sonates nombre de rondeaux, pour doper les ventes. Ce sont les *Sonaten, freie Fantasien, und Rondos für Kenner und Liebhaber* (*Sonates, Fantaisies libres, Rondeaux pour connaisseurs et amateurs*). Mais, après 1780, ses rondeaux deviennent de plus en plus élaborés et recherchés dans la composition, et sa forme d'expression favorite, avec la fantaisie. La dernière des sonates tente d'ailleurs une étrange fusion entre la fantaisie et le rondeau dans un enchaînement tantôt échevelé, tantôt rêveur, de cinq mouvements.

En 1781, le baron von Grotthuss le presse de lui vendre son clavicorde préféré, et il finit par céder. Il écrit alors son *Adieu à mon Silbermann* (*Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* – WQ 66). Ce fut apparemment pour lui l'occasion de s'amuser à démontrer qu'il était possible de composer des rondeaux tristes.

*

**

Carl Philipp Emanuel collectionnait les portraits, dessins, peintures et gravures, d'hommes célèbres. Il en possédait plus de quatre cents. Parmi eux, celui de son père, de Gluck, Händel, Haydn, Leopold Mozart, Palestrina, Rameau, Schubart, Telemann, Klopstock, Lessing, Rousseau, Leibniz, Luther.

*

**

En 1770, Burney rendit visite à Diderot. « *Il me présenta à sa fille, une jolie et aimable personne de dix-sept ans ; elle joue très bien du clavecin et possède une prodigieuse collection des meilleurs auteurs allemands pour cet instrument. Elle exécuta des pièces dans tous les styles ; sa science de la modulation est excellente ; elle a une bonne main, mais elle n'est pas toujours en mesure. Quoiqu'elle me fit le plaisir de jouer plusieurs heures, je n'entendis pas un seul morceau français : tout était italien et allemand, d'où il n'est pas difficile de juger le goût musical de M. Diderot.* »



Hambourg,
Église Sainte Catherine

Quelques mois plus tôt, Diderot était à Hambourg. Ses bagages suivaient, venant de Russie. Sa fille lui avait demandé de passer par là pour lui rapporter « *des sonates de Emanuel Bach dans des tons extraordinaires* ». (*Lettre à Grimm*, 28 juin 1770) Sans la somptueuse pelisse que Catherine II lui a offerte et en simple robe de chambre, Diderot ne peut guère faire de visite : il écrit donc. Le compositeur lui fera passer, par le prince Galitzine, ministre de l'impératrice de Russie à la Haye, quelques-unes de ses œuvres.

Peut-être les *Six sonates pour le clavecin à l'usage des dames*, qui venaient d'être publiées à Amsterdam.



Installé à Vienne dans une maison de la Michaelerplatz et cherchant à parfaire sa formation musicale, le jeune Haydn cherchait un bon traité théorique. Un libraire, chez qui il était entré un peu par hasard, sur le Kohlmarkt, lui conseilla le *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Il le travailla assidûment, y compris les exercices, conçus pour clavicorde, dix-huit pièces, organisées en six sonates. Du plus simple – « *Allegretto tranquillamente* » – à la grande fantaisie finale. Déjà, avant d'avoir rejoint Hambourg et la liberté, Bach commençait à incarner, mieux que tout autre musicien, la sensibilité d'une époque, qui se reconnut en lui. Haydn reprit son esprit de recherche, en le disciplinant. Il fut frappé par la tension des contrastes, l'impulsivité de cette musique, l'usage dramatique, varié, extrême parfois, des silences, par les longues improvisations vagabondes et pourtant construites. Un jour de 1797, il déclara : « *Les silences sont ce qu'il y a de plus difficile à écrire* ». Nul ne fit un usage aussi radical et systématique de l'*abruptio* que Carl Philipp Emanuel, qui lui permit d'introduire dans ses pièces la surprise, l'angoisse, l'humour, le désespoir, l'inquiétude, le mystère, la douleur de l'interruption, la difficulté d'une issue heureuse.



Rochlitz a raconté que, se rendant à Leipzig, Mozart se serait détourné pour passer par Hambourg et y aurait rencontré Carl Philipp Emanuel. Il aurait entendu ce dernier improviser sur son *Silbermann*, puis aurait joué de l'orgue pour lui. Ils se seraient embrassés. On ne sait si l'anecdote est apocryphe ou non. Mozart ne se mit à étudier sérieusement les sonates pour clavier qu'après sa rencontre avec le baron van Swieten, et déclara : « *Il est le père et nous sommes les enfants. Ceux d'entre nous qui savent faire quelque chose le tiennent de lui* ». Il précisa : « *Ce qu'il fait ne nous suffirait plus aujourd'hui ; mais la manière dont il a fait ce qu'il a fait est inégalable.* »

En 1788, le maître de chapelle de la cour impériale, Herr Mozart, dirige la *Résurrection du Christ* de Carl Philipp Emanuel Bach dans le palais du comte Esterházy.



Haydn prit le chemin de l'Angleterre en 1790. Il avait cinquante-huit ans et appréhendait ce voyage. Le jour de son départ, Mozart ne le quitta pas et prit son repas avec lui, comme s'il pressentait quelque chose. Lui était jeune, plein de vie. Embrassant Haydn, il lui dit : « *Nous nous faisons sans doute nos derniers adieux dans cette vie* », et tous deux se mirent à pleurer. L'un et l'autre pensaient à la mort possible du vieux maître.

Le séjour en Angleterre est un triomphe. Burney le couronne en faisant nommer Haydn *doctor honoris causa* de l'université d'Oxford.

En décembre 1791, Haydn apprend la mort de Mozart. Sans envie, avec la simplicité qui était la sienne, en ce jeune musicien, il avait vu le génie, le tenant parfois pour supérieur au sien. Mi-rieur, mi-sérieux, Mozart l'appelait « Papa Haydn » et sans doute se considéraient-ils l'un et l'autre, en tant que compositeurs, comme père et fils.

Au retour de son second voyage en Angleterre, Haydn tint à débarquer à Hambourg. On était en août 1795. Carl Philipp Emanuel était mort depuis déjà sept ans. Haydn l'ignorait-il ? Ou peut-être voulait-il rencontrer son épouse. Elle était morte trois semaines avant sa venue. Haydn ne trouva que la fille homonyme de celui qui l'avait inspiré, Anna Carolina Philippina, qui lui remit quelques-uns des derniers manuscrits de son père, dont celui de la grande fantaisie en fa dièse mineur¹.

*
**

Admirateur de ses fantaisies, le baron van Swieten commanda à Carl Philipp Emanuel, six symphonies dans leur style. À leur création à Hambourg, les auditeurs furent ébahis devant leur originalité, la diversité recherchée dans la forme, leur audace, leur nervosité et leur humour. Il est possible que Haydn et Mozart aient assisté aux concerts au cours desquels elles furent données à Vienne.

*
**

Beethoven, dans sa jeunesse, eut le même choc que Haydn en travaillant les sonates du Bach de Hambourg et se servit plus tard du *Versuch* pour former ses élèves.

*
**

« *La vie est un rondeau* », écrit Charles-Joseph, Prince de Ligne, dans ses *Mémoires*. Sans doute entend-il par là que certains thèmes, présents dans l'enfance, semblent disparaître, parfois longuement, cheminant cependant souterrainement pour resurgir plus tard sous une autre forme, mêlés à d'autres passions, d'autres sentiments, s'évanouissent à nouveau, ou demeurent, mais masqués sous le chatoiement d'émotions et de pensées nouvelles, reviennent encore, quelquefois avec plus de force, et ce jeu se perpétuant jusqu'à ce que tout s'arrête enfin.

*
**

1. La 45^e symphonie de Haydn, dite « Les adieux » (*Abschiedsinfonie*), est semble-t-il la seule de toutes les symphonies composées au XVIII^e siècle à l'avoir été en fa dièse mineur.

En 1801, la *Allgemeine Zeitung* publia un article anonyme, comparant les trois frères : « *Friedemann (le Bach de Halle) est un maître dans la lumière et l'ombre, Emanuel (le Bach de Hambourg), dans les couleurs sombres, et Chrétien (le Bach de Londres) dans les dessins floraux colorés d'après nature. On peut sans doute les opposer non seulement en tant qu'artistes mais aussi en tant qu'hommes, car les deux sont liés, de la manière suivante : Friedemann voulait ne plaire dans ses œuvres qu'à lui-même, Emanuel se souciait de plaire aux amateurs et aux connaisseurs, et Chrétien se souciait avant tout de plaire aux amateurs et aux virtuoses. Friedemann, dès lors, fut repoussé, Emanuel intéressa et Chrétien fut adoré. Friedemann resta mal dégrossi, Emanuel fut cultivé et Chrétien policé. Friedemann connut le besoin, Emanuel eut tout en suffisance et Chrétien gagna assez pour vivre de manière extravagante. Friedemann ne se fixa nulle part, Emanuel s'installa à Hambourg, Chrétien à Londres. Friedemann se fit surtout des ennemis, Emanuel beaucoup d'amis et Chrétien encore plus de compagnons. Friedemann pensait plutôt du bien du frère du milieu, et méprisait le cadet ; Emanuel tenait en grande estime son aîné, et moins son cadet ; Chrétien se moquait des deux. Friedemann buvait, et ne pouvait plus composer ; Emanuel ne buvait pas et composait ; Chrétien buvait et composait. »*

L'article est très probablement de Johann Friedrich Rochlitz, l'éditeur de la revue. Son livre, *Für Freunde der Tonkunst*, paru à Leipzig en 1832, contient des analyses pénétrantes sur la musique de Carl Philipp Emanuel.



Le 14 décembre 1788, à dix heures du soir, âgé de 74 ans, il meurt à Hambourg. Quelques mois plus tôt, dans un article non signé de la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, il avait défendu la mémoire de son père, que Burney avait jugé inférieur à Händel dans l'art de composer les fugues. Il avait également écrit un très beau double concerto pour clavecin et *piano forte*, où les deux instruments rivaux dialoguaient avec vivacité et humour. Le pincement des cordes y lançait un adieu joyeux, plein de nostalgie légère, alors même que Mozart avait déjà composé la quasi-totalité de ses concerti pour piano.



Burney avait écrit : « *Emanuel Bach semble laisser derrière lui son époque, et sa musique paraît avoir été écrite pour une autre sphère, pour un autre siècle.* » Pourtant, plus de deux cents après qu'elle a été composée, elle demeure en son étrangeté troublante, tenant à sa volonté sans cesse renouvelée d'échapper à toute forme régulière et achevée, elle conserve son pouvoir de surprise, d'inquiétude et parfois même d'angoisse, comme si son auteur n'avait pu se défaire d'une blessure, toujours ravivée, et dont ses œuvres ne purent le délivrer.

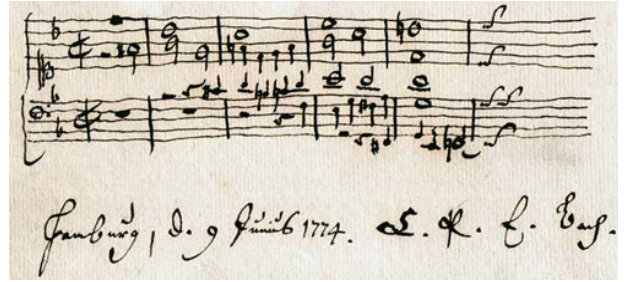


À la veille de partir pour l'Italie, Carl Philipp Emanuel avait rencontré Frédéric. Toute sa vie, il avait regretté de n'avoir pas voyagé, comme les autres musiciens de son temps l'avaient fait.

C'est à Rome que mourut son fils, le seul de ses enfants qui ait manifesté un talent artistique, mais non plus en musique, et à qui il avait donné le prénom de son père ■

Références

- Bach Carl Philipp Emanuel (1779/1753-1762) *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*. Paris, Jean-Claude Lattès.
- Burney Charles (1992/1773) *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion.
- Ottenberg Hans-Günter (1991) *Carl Philipp Emanuel Bach*, Oxford, Clarendon.
- Rousseau Jean-Jacques (2007/1768) *Dictionnaire de musique*, Arles, Actes Sud/Thesaurus.
- Schönberg Arnold (1977, trad. franç.) *Le style et l'idée*. Paris, Buchet/Chastel [le passage sur *L'offrande musicale* se trouve pp. 301-302].



Une harmonisation sur le nom de Bach, manuscrit de Carl Philipp Emanuel Bach

La fantaisie en fa dièse mineur

(*Sehr traurig und ganz langsam, CPE Bachs Empfindungen – WQ 80*) :

<http://www.youtube.com/watch?v=W2gMgux0Mk8>

Le rondeau en ut mineur des *Sonates, livres fantaisies et quelques rondeaux pour les connaisseurs et amateurs* (WQ 59). Une des pièces les plus personnelles de CPE dont le thème initial semble une question mystérieuse et empreinte d'ironie :

- au piano
<http://www.youtube.com/watch?v=ZsH9IbvaY90>
- au clavicorde
http://www.youtube.com/watch?v=OvfnS3JuE_Q
- la sonate en si mineur
http://www.youtube.com/watch?v=VWAA0i-J_2g
- Dans l'affirmation du bonheur, l'ombre d'une tristesse et l'*abruptio*
<http://www.youtube.com/watch?v=MrAGp0k00sg>

Prière d'insérer

C'est à la rhétorique que CPE Bach emprunta la notion d'abruptio. Plus profondément, il chercha à transposer en musique certaines structures du discours, comme les enchaînements de questions et réponses, ce que Beethoven, entre autres, retrouva dans son « Muß es sein? Es muß sein! ». Réciproquement, par delà la quête de la musicalité de la langue, des auteurs ont tenté de transposer dans l'écriture des structures empruntées à la musique. Valéry, par exemple, a écrit La Jeune Parque sous le coup d'un choc ressenti à l'écoute des récitatifs de Gluck et en recherchant un effet structurel analogue. Simenon disait vouloir organiser dans ses romans des superpositions de voix à la manière des fugues de Bach.

Ce petit texte est écrit sur le modèle d'une fantaisie en rondeau.

Le début est l'équivalent d'un accord dissonant, destiné à surprendre le lecteur, le nom de Jean Sébastien Bach semblant renvoyer au musicien, alors qu'il est question de son petit-fils qui étudia la peinture. Le thème dominant dans la pièce est celui des relations père-fils. Il revient tout au long sous des formes diverses, comme lorsqu'il est question des relations de Mozart à Jean-Christien Bach, à Haydn et à CPE lui-même (la relation à Léopold étant omise, mais planant par son absence). Un thème subordonné et en miroir apparaît parfois, celui des relations père-fille (CPE et Carolina Philippina, Diderot et Marie-Angélique). Autour de ces thèmes, le texte se développe comme une fantaisie libre marquée par des abruptio qui l'orientent vers des voies inattendues, avec des retours en arrière et des sauts dans le futur, le thème reparaisant dans des tonalités différentes, et se termine sur la résolution de la dissonance initiale.