



A propos de l'orgue et de l'interprétation

Les trois instruments dont Johann Sebastian Bach a été titulaire offraient les ressources moyennes de cette époque, une trentaine de jeux au plus, répartis sur deux claviers et pédalier - Arnstadt, 23 jeux ; Mühlhausen, 29 jeux ; Weimar, 23 jeux. Mais, note son fils Carl Philipp Emanuel, «Toute [sa] science de l'orgue ne lui a jamais suffi, comme il le déplorait souvent, pour disposer pour son usage constant d'un orgue véritablement grand et beau» (1). Aussi peut-on bien imaginer avec quel enthousiasme il joua, entre autres, l'orgue Hildebrandt à Naumburg (53 jeux, trois claviers), et plus encore l'orgue Arp Schnitger à Sainte-Catherine de Hambourg (58 jeux, quatre claviers). Johann Friedrich Agricola rapporte que «Feu le Maître de Chapelle Monsieur J.S. Bach, de Leipzig, qui s'était fait entendre une fois pendant deux heures sur cet instrument qui, selon son expression, était excellent en tout point, ne pouvait assez vanter la beauté et la variété du son de ses anches» (2) (cet instrument a disparu au cours de la Seconde Guerre mondiale). Le même Carl Philipp Emanuel raconte ailleurs que son père parlait avec une grande nostalgie des instruments du Nord qu'il avait vus dans sa jeunesse. Bien que de dimension relativement plus modeste, l'orgue Trost à Altenburg (39 jeux, deux claviers) est souvent cité en exemple, surtout pour son tempérament Neidhardt I qui avait beaucoup plu à Bach.

Ce qui est particulièrement remarquable à Groningen, c'est bien ce *tutti* flamboyant, cette tranquille douceur et cette luminosité des détails, raffinés et précis en même temps qu'entourés d'un halo de poésie. Toutes qualités que l'on retrouve dans la peinture flamande, comme dans la transparence de l'air ou la lumière naturelle qui se dégage des paysages selon les saisons, les moments de la journée, et qui ne peuvent laisser insensibles. L'orgue baroque nordique Schnitger de l'église Sint Martini, par la richesse et la diversité de timbres de sa vaste palette sonore (53 jeux, trois claviers), son style et sa facture à l'ancienne, la légère inégalité de son tempérament Neidhardt I, ne serait-il pas justement un des instruments véritablement grands et beaux que Bach souhaitait tant pour son usage constant ? En outre, il correspond au plus près à l'esprit de musique de chambre des œuvres présentées ici.

Dans cette optique, les mouvements vifs d'une sonate, ou d'un concerto, sont enregistrés avec les mêmes jeux - ou mêmes "interprètes" - à quelques infimes détails près pour les *ripieni* des concertos. Les Sonates II, V et VI sont envisagées comme de véritables concertos, aux caractères

différents les uns des autres (ce qu'on appelle à l'époque concerto est aussi bien une oeuvre pour trois solistes que pour des groupes instrumentaux dialoguant entre eux). Les Sonates I, III et IV, en revanche, sont des trios de nature plus intime.

A l'orgue de Groningen, le Bovenmanuaal (3ème clavier) est très présent - sa précision est importante pour l'équilibre des plans sonores de l'écriture en trio, parfois même davantage que le Hoofdmanuaal (2ème clavier) - tandis que le Rückpositief (1er clavier) est par définition le plan sonore le plus proche. La pédale, enfin, encadre l'ensemble de tourelles. Pour les Sonates, cette répartition dans l'espace permet de distribuer au mieux les lignes mélodiques, et l'on voit quelles riches possibilités s'offrent à l'exécutant. Pour varier les couleurs et les dispositions instrumentales, les reprises des mouvements lents permettent parfois d'inverser les claviers, et, là encore, de changer de perspective sonore.

Les jeux ou les familles de jeux, dans l'orgue nordique, peuvent être combinés dans un champ de possibilités extrêmement large. Si la tradition hollandaise n'a pas connu son Dom Bédos, en revanche des documents attestent qu'il était par exemple de coutume d'adjoindre à une anche douce certains jeux de fonds. Outre le fait que cela "sonne" merveilleusement bien à Groningen - et lorsqu'un organiste rencontre pour la première fois un instrument, l'intuition, naturellement, est primordiale - cela permet d'obtenir des contours plus précis et de remédier ainsi au léger retard que peuvent prendre les anches à parler, problème que l'on connaît bien sous d'autres latitudes. Une anche seule est aussi quelquefois trop "mince" dans une acoustique relativement généreuse.

A Groningen encore, on peut obtenir également avec quelques mélanges (certains fonds, anche douce et mutation) des harmoniques plus marquées et ainsi approcher les sonorités d'un hautbois da caccia, d'un hautbois d'amour ou d'un basson baroque : on croit même entendre un cor, dans la partie basse du clavier jusqu'en son milieu, sans que le jeu de Trompette soit tiré.

Une anche douce ajoutée à un *plenum* de mixtures, autre exemple de mélange, permet de distinguer de manière prodigieuse les voix et leurs contours dans la polyphonie, spécialement dans le milieu des claviers. Si l'on examine l'orchestre de Bach, on voit que le compositeur emploie le

hautbois à l'unisson avec les violons, ou mêle le basson au groupe de basse dans un ensemble de cordes. Cette sonorité très fondue constitue le son caractéristique de l'orchestre baroque.

Les mutations, la Tierce en particulier, remplissent non seulement une fonction de solo, mais peuvent être aussi mélangées avec les mixtures, ou avec les anches, ou avec les deux à la fois. Cela donne un relief, une vivacité et une coloration d'une étonnante beauté - notons que la période Rocco verra la Tierce souvent incluse dans les mixtures.

Toujours dans l'optique de musique de chambre, s'inspirer par exemple de l'articulation des cordes - *imitatio violistica*, prescrivait Scheidt - de la prononciation des bois et des cuivres, ou de la technique vocale stimule constamment la réflexion autour de l'orgue, instrument à vent.

L'instrumentiste se voit confronté, une fois le tempo idéal trouvé, parfois même de manière abstraite, aux réalités de l'acoustique. Les moindres détails devant rester perceptibles, chaque orgue oblige à une adaptation particulière, à un tempo, une technique et un toucher différents.

Le Concerto en do majeur BWV 594 présente un cas fort intéressant. A l'examen de la partition de Vivaldi (RV 208), on voit que Bach, limité par l'étendue des claviers de l'époque, s'est trouvé dans l'obligation de transcrire en do l'oeuvre originellement écrite en ré, sous peine de "déborder". Ce faisant, il a noté les parties solistiques des trois mouvements - cadence comprise - à l'octave inférieure du modèle. Pour retrouver la tessiture réelle du soliste - ce que Bach a toujours respecté dans ses transcriptions - la registration du Rückpositief est basée sur un 4' et non sur un 8' (3). Il se pourrait bien d'ailleurs que l'oreille y trouve son profit, l'oeuvre gagnant ainsi en fluidité et clarté.

Si Bach a pris soin d'indiquer la registration en 4' du début du Concerto en ré mineur BWV 596, également transcrit de Vivaldi (RV 565), et pour la même raison de tessiture soliste/clavier, rien de tel, en revanche, pour le "Grosso Mogul". Aurait-il "omis" de le faire, ou peut-être simplement négligé de préciser ce qui était une évidence pour les contemporains ? La question reste posée.

Contrairement à certaines habitudes et traditions, la cinquième variation des Canoniques, véritable couronnement et apothéose de la version dite "de la Gravure", commence dans le même climat puissant que la péroration (et l'entrée du choral à la pédale ressort d'elle-même, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter des jeux). A cela, deux raisons : l'adéquation parfaite entre l'écriture et l'architecture (la pensée et la forme), comme cela apparaît chez Bach dès les oeuvres de la maturité, et l'adéquation non moins parfaite entre le genre, la nature même de l'instrument et le répertoire qu'il a suscité.

A propos des Variations canoniques

Les Variations Canoniques appartiennent à ce petit noyau d'oeuvres proprement miraculeuses de la musique occidentale, où pensée rigoureuse et maîtrise des moyens permettent l'éclosion de la plus pure et plus haute poétique. Bien que le choral "Vom Himmel hoch, da komm' ich her" (texte et musique de Luther) ait été abondamment traité avant Bach - Scheidemann a laissé une admirable suite de quatre variations - et par le compositeur lui-même à quelques reprises, aucune réalisation n'a jamais donné lieu à un tel chef-d'oeuvre, point d'aboutissement de plusieurs siècles d'écriture. Déjà Kirnberger et Schulz faisaient part de leur émerveillement : «La plus haute forme de variation est sans conteste celle où apparaissent à chaque reprise des imitations et canons en contrepoint renversable. J. Seb. Bach nous a laissé dans cette manière une aria pour clavier avec trente variations de ce type ; et il en est précisément de semblables sur le chant "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", que l'on regarde comme le sommet de l'art. Ce qui est digne d'admiration dans cette oeuvre, c'est qu'à chaque variation cet art étonnant des transformations harmoniques est presque toujours lié à un beau chant coulant» (4).

Plus près de nous, il faut signaler l'intérêt particulier de Stravinsky qui, en 1956, s'empare de l'oeuvre et la transcrit pour chœur et orchestre, sous le même titre, mais en s'écartant du plan tonal de Bach. Les cinq variations, toutes dans la même tonalité de do majeur, se voient ainsi "transvasées" en do, sol, ré bémol, sol et do, et précédées d'une harmonisation à quatre voix du

choral. Le compositeur, sans doute pour se faire "pardonner" ces écarts, a ajouté, à la fin du manuscrit, après sa signature, "Mit der Genehmigung des Meisters" (avec l'aimable autorisation du Maître...).

Mais aussi l'intérêt de Pierre Boulez, avec "Moment de Jean-Sébastien Bach" (1951) - repris dans "Relevés d'apprenti" (1966) - et avec "La conjonction Stravinsky/Webern" ("Points de repère", 1981). Quelques mesures de la troisième variation - version "de la Gravure" - figurent, d'autre part seul extrait de Bach, dans son essai sur Paul Klee, "Le pays fertile" (1989).

Tout au long des cinq variations - le choral : simple "objet" sonore, "prétexte" à contrepoint, loin en tout cas de tout souci d'ordre liturgique, authentique "dissertation" philosophique et musicale, comme l'atteste la destination finale de la composition -, pas une seule note qui ne soit impérieusement nécessaire, pas une qui soit superflue : chacune a "sa" place comme Bach avait "la sienne" (la quatorzième) au sein de la Société Mizler.

Cet apogée de la science contrapuntique est naturellement tout le contraire d'une maîtrise scolastique, contre laquelle s'étaient déjà élevés, en leur temps, Vincenzo Galilei avec le "Dialogo della musica antica e della moderna" (1581), ou Descartes avec le "Compendium Musicae" (1618) - dont une copie du manuscrit original se trouve conservée, par une curieuse coïncidence, à la Bibliothèque universitaire de Groningen (Ms.108).

La relation étroite entre la pensée philosophique d'un Leibniz et le génie de Bach pour la spéculation mathématique a été rappelée par Jean-Jacques Duparcq (5). L'oeuvre de Johann Sebastian Bach plonge ses racines dans le passé et il est en particulier un domaine où le compositeur prolonge aussi les expériences et les pratiques de ses prédécesseurs, c'est la science des nombres - au Moyen Age, la musique constituait un des éléments du *Quadrivium*, avec l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie. Mais ce n'était pas la préoccupation seulement d'un Bach tardif. Tout comme la rhétorique - sa bibliothèque personnelle sera en la matière pourvue de nombreux ouvrages annotés de sa main - l'intérêt pour le symbolisme numérique semble remonter à fort loin dans sa vie.

Mais on se fourvoyerait à ne retenir qu'un aspect intellectuel et formaliste du compositeur, qui était connu, selon de multiples témoignages, pour la violence de ses sentiments. Comme l'écrit Carl Philipp Emanuel, «Le défunt, ainsi que moi-même et tous les musiciens véritables, n'était guère l'ami des choses sèches et mathématiques» (6). Si Bach a pu, tout au long de son existence, et peut-être davantage encore dans les dernières années, se passionner pour les nombres, c'est en engageant non une partie seulement de lui-même, mais bien, comme à son habitude, tout l'être dans son oeuvre. Boulez souligne à juste titre que «Bach a écrit les Passions, il ne faut pas l'oublier» et que «La beauté formelle n'est pas seule à engendrer l'émotion» ("Moment de Jean-Sébastien Bach").

Bach nous conduit à l'extase, tant la polyphonie chez lui conduit au vertige. François Florand note «l'accumulation intérieure d'énergie, de force émotive, jusqu'au point où l'auteur et l'auditeur sont saturés et comme enivrés (...)». Assurément rien de brutal ni de grossier. Mais enfin, il vient un moment où, à force de tourner et de retourner son motif, la tête semble tourner à l'auteur lui-même. *Es schwindelt...* Et c'est cela le sommet de l'oeuvre (...). Mais le délire de Bach est lucide, son ivresse consciente, ses abdications délibérées et toujours contenues à l'arrière-plan de la conscience créatrice par une volonté et une intelligence qui ne s'endorment pas une seconde» (7).

Jamais Johann Sebastian Bach ne nous paraît si humain que lorsqu'il se glisse lui-même dans sa musique. A l'instar de Dürer qui s'est peint, entre autres, dans "L'Adoration de la Sainte-Trinité", se représentant dans le coin droit de la toile, et où figure comme toujours son fameux monogramme, le "D" à l'intérieur du "A", Bach, une fois de plus, appose sa signature B.A.C.H. - si bémol, la, do, si bécarré - dans les quatrième et cinquième variations des Canoniques.

La stimulante étude de Kees van Houten et Marinus Kaspergen, "Bach et les nombres" (8), après un premier apport du musicologue Friedrich Smend, "J.S. Bach appelé par son nom" (9), fait le point le plus récent sur la question de la numérologie. Elle a d'autre part le mérite de bousculer les idées reçues, allant jusqu'à poser l'hypothèse, audacieuse mais solidement étayée, de l'éventuelle adhésion du compositeur aux théories du mouvement des Rose-Croix. Sous cet angle,

les auteurs se livrent à une analyse fouillée de plusieurs oeuvres - dont les Sonates en trio et les Variations canoniques - et en arrivent à conclure que Bach "connaissait" le moment de sa propre mort (jour, mois, année) dans l'ère rosé-crucienne. La Cantate "Gott ist mein König" BWV 71, écrite à 22/23 ans, contiendrait déjà, selon eux, cette conscience ésotérique qu'il avait de sa courbe de vie.

Notre approche de Johann Sebastian Bach pourrait bien alors s'enrichir d'une vision complémentaire - sans qu'il soit permis de penser un seul instant d'avoir fait "le tour de la question", d'en avoir "terminé avec lui". Celle d'un Bach "Grand Initié", véritable Orphée de l'Univers.

Kei Koito

- (1) Carl Philipp Emanuel Bach & Johann Friedrich Agricola, Nekrolog auf Joh. Seb. Bach, "Musikalische Bibliothek", Leipzig 1754.
- (2) Johann Friedrich Agricola, "Musica Mechanica Organoedi", Berlin 1768.
- (3) Luigi-Ferdinando Tagliavini, Bach's Organ Transcription of Vivaldi's 'Grosso Mogul' Concerto, "Bach as Organist", Indiana University Press, Bloomington 1986.
- (4) Johann Philipp Kirnberger & Johann Abraham Peter Schulz, "Allgemeine Theorie der Schönen Künste", Leipzig 1771.
- (5) Jean-Jacques Duparcq, Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'oeuvre de Jean-Sébastien Bach, "La Revue Musicale", Paris 1977.
- (6) Lettre à Forkel, Hamburg 13.1.1775.
- (7) François Florand, Jean-Sébastien Bach, "L'oeuvre d'orgue", Ed. du Cerf, Paris 1947.
- (8) Kees van Houten & Marinus Kaspergen, "Bach en het getal", De Walburg Pers, Zutphen 1985.
- (9) Friedrich Smend, "J.S. Bach in seinen Namen gerufen", Bärenreiter, Kassel 1950.