

2

*Dritter Theil  
der  
Clavier Übung  
bestehend  
in  
verschiedenen Vorspielen  
über die  
Catechismus- und andere Gesænge,  
vor die Orgel:*

*Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern  
von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung*

*verfertigt von*

*Johann Sebastian Bach,*

*Königl. Polnischen, und Churfürstl. Sächsl.  
Höf. Compositour, Capellmeister, und  
Director Chori Musici in Leipzig.*

*In Verlegung des Authoris*

**A PROPOS DE LA CLAVIER ÜBUMNG III**

La troisième partie de la *Clavier Übung* fut gravée sur cuivre en 1739 chez Balthasar Schmid à Nuremberg et parut pour la foire de la saint-Michel à Leipzig. Johann Sebastian Bach l'avait intitulée de la manière suivante :

*Troisième Partie  
de la  
Clavier Übung  
se composant de  
divers préludes  
sur les cantiques des amateurs,  
et surtout des connaisseurs  
d'œuvres semblables,  
pour la récréation de leur esprit  
par  
Johann Sebastian Bach,  
Compositeur de la Cour du Roi de  
Pologne, et du  
Prince Electeur de Saxe,  
Cappelmeister et  
Director Chori Musici à Leipzig  
Edité par l'auteur.*

3

Un fragment de correspondance entre Johannes Elias Bach (1705-1755), cousin de Johann Sebastian et Cantor, et Johann Wilhelm Koch (1704-1745), Cantor à Ronnebourg, nous apprend que l'intention de J.S. Bach d'être publié était connue.

"Mon cousin", peut-on lire dans cette lettre datée du 10 janvier 1739, "est sur le point de publier quelques



- 1727-36 Préludes et fugues pour orgue (ré mineur BWV 538, si mineur BWV 544, mi mineur BWV 548)
- 1736 Schemelli Gesangbuch
- 1739 Clavier Übung III pour orgue
- 1742 Clavier Übung IV (Variations Goldberg, pour clavier)
- 1744 Prélude et fugue pour orgue en ut majeur, BWV 547  
Clavier bien tempéré, second cahier
- 1747 6 Chorals transcrits pour orgue (Schübler)  
L'Offrande Musicale
- 1744-48 18 Chorals de Leipzig pour orgue
- 1747-48 Variations canoniques pour orgue
- 1747-49 Canons (BWV 1076-1079)
- 1749-50 L'Art de la fugue

6

Johann Nikolaus Forkel a laissé dans son ouvrage "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (1802) d'intéressantes indications sur le grand improvisateur que fut J.S. Bach. Celles-ci, d'ailleurs, pourraient également concerner notre sujet. "D'abord," écrit-il, "il utilisait le thème pour un prélude et une fugue en pleno. Ensuite, il démontrait son art des mélanges des jeux pour un trio, un quatuor, etc. Finalement, une fugue en pleno couronnait le tout."

Quand bien même quelques pièces de la *Clavier Übung III* seraient peut-être des compilations de pièces antérieures, l'unité irréprochable de style permet d'intituler l'ensemble "Messe pour orgue". Il semble que J.S. Bach ait voulu donner là un très haut témoignage de la maturité de son génie comme compositeur pour son instrument de prédilection.

Rigueur et imagination : le miracle, c'est que même ici l'équilibre entre ces deux pôles n'est jamais rompu, grâce à une illumination dont la source est au-delà de la réalité sensible. Cette œuvre d'art,

animée d'un dynamisme communicatif et contagieux, ne peut présenter, sublimement, que l'offrande de sa beauté.

## Praeludium BWV 552/1

en mi bémol majeur, pro Organo pleno

Le "Prélude en mi bémol majeur" sert de portique monumental à la *Clavier Übung III* (également appelée "Messe luthérienne", "Deutsche Orgelmesse", ou encore "Dogme en musique"). De même tonalité, une triple fugue parachève ce grandiose édifice. Avec ses trois bémols et ses trois thèmes, le prélude (Introït), tout comme la triple fugue (sortie) symbolise la Trinité. Thème A : le Père, rythme majestueux d'ouverture à la française; B : le Fils, mélodie aux deux idées successives, l'une comprenant des passages en échos, l'autre, des motifs descendants représentant Dieu le Fils et son incarnation; C : l'Esprit Saint, activité incessante de motricité contrapuntique, illustré musicalement comme le vent de l'esprit pour affirmer l'unité de la Trinité dans les trois personnes. Chaque thème est étroitement relié à l'autre. La succession de ces thèmes se présente sous forme de ritournelle : AB AC AB CA. Le prélude comprend 205 mesures, d'où l'on peut faire découler, symboliquement, le nombre 7 (2+0+5). D'emblée, par ce chiffre parfait, symbole de la totalité de l'espace et du temps (7 jours de la semaine, 7 sons de la gamme, 7 paroles du Christ en croix, etc.), J.S. Bach ouvre cette collection par une glorification de la Perfection de Dieu.

7

Il pourra peut-être sembler que l'on insiste beaucoup, dans ce texte, sur la question numérique. Il va de soi que prédomine - et préexiste - le sentiment musical, la joie toujours renouvelée d'une écoute à jamais "innocente". La numérologie n'est qu'une clef supplémentaire (et complémentaire) de lecture et d'analyse parmi d'autres. Une clef certes excitante pour l'esprit. Mais plus l'on croit s'approcher du mystère que présente une œuvre, et plus celle-ci, loin de s'éclaircir, s'éloigne au contraire, et se dérober. La musique garde toujours le dernier mot.

La *Clavier Übung III* offre une remarquable synthèse entre différents types d'écriture. Pour autant, J.S. Bach ne saurait nullement se contenter de récapituler le passé. On perçoit même une modernité proche de celle de l'époque rococo, caractérisée par le style galant. Cependant, le compositeur ne se soucie guère de surprendre, ou de vouloir briller. La virtuosité de l'écriture se situe au cœur de la composition polyphonique, non dans ses aspects les plus extérieurs.

J.S. Bach renoue ici avec les conceptions ésotériques qui avaient déjà marqué le Moyen Age finissant. Le caractère savant, poussé parfois jusqu'à l'abstraction - "L'Offrande musicale" et "L'Art de la fugue" ne sont pas loin - des dernières œuvres ne brime jamais le discours musical. Bien au contraire, une profonde émotion reste toujours au premier plan.

### 8 Chorals BWV 669, 670, 671, grandes versions

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", Canto fermo in Soprano à 2 Clav. et Pedal

"Christe, aller Welt Trost", Canto fermo in Tenore à 2 Clav. et Pedal

"Kyrie, Gott heiliger Geist", à 5 Canto fermo in Basso Cum Organo pleno

Cette trilogie évoque successivement le Père et sa voix majestueuse, le Fils, le Saint-Esprit. Elle adopte la forme des grands motets et sa technique de composition remonte à Palestrina.

Avec le "Prélude et fugue en mi bémol majeur", ces trois grandes versions des chorals sur le "Kyrie" seront les seules pages de la *Clavier Übung III* présentant trois bémols à la clef, symbole, comme l'on sait, de la Sainte Trinité.

Ces trois pages développent avec éclat les origines du choral, à savoir la mélodie grégorienne du "Kyrie fons bonitatis". Le cantus firmus résonne solennellement, en augmentations au soprano (BWV 669), au ténor (BWV 670) et à la basse (BWV 671). On y verra une utilisation moderne, pour l'époque,

l'assouplissement d'un modalisme au sens large qui contribue à un élargissement des ressources de la tonalité, comme devait le faire Beethoven plus tard.

Sous l'influence des prédécesseurs - notamment les anciens Flamands, les Scheidt ou les Frescobaldi -, la conception et la réalisation de ces pièces sont en effet en relation étroite avec le style d'écriture de la Renaissance. J.S. Bach, cependant, ne saurait se contenter, ni même se limiter à les reproduire servilement. Le jaillissement contrapuntique, fort développé de cette polyphonie extraordinairement dense - l'idée naît et fleurit à partir de la plus petite cellule thématique - provient bien d'une imagination illimitée.

Chacun de ces chorals, comme d'ailleurs presque toutes les pièces du recueil, commence par l'énonciation d'une seule et unique voix. Ils se terminent respectivement par quatre, cinq et six voix, et toujours avec l'apaisement que procure la tierce picarde.

Cette voix introductive, en style de motet a cappella, le commentaire si vocal de chaque fragment du cantique ne sont autres que des enchaînements de différentes strettes. L'harmonie, simultanément, s'ouvre sur de nombreuses modulations d'une extrême pureté. Ce sont des poèmes musicaux dont l'architecture ne ressemble en rien à ces œuvres chargées de la fréquente alternance de l'arsis et de la thésis de l'art oratoire. Il s'agit en fait d'un triple chant d'amour, d'ordre affectif, et qui ne laisse pas de susciter la plus vive admiration.

Comme dans le "Crucifixus" de la "Messe en si", une surprenante phrase chromatique surgit dans les dernières mesures du troisième "Kyrie", sans que la continuité du discours soit jamais rompue. Cet élément nouveau coïncide avec le sommet de la pièce tout entière, et même des trois pièces, marquée alors par un élan croissant et par une splendide amplification expressive. Ce passage vient illustrer le dernier "Eison" : authentique et rare manifestation d'un art flamboyant mené à sa perfection.

## Chorals BWV 672, 673, 674, petites versions

"Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", alio modo manualiter

"Christe, aller Welt Trost", alio modo manualiter

"Kyrie, Gott heiliger Geist", alio modo manualiter

10 Les petites versions ("Missa Brevis") de la *Clavier Übung III* adoptent pour la plupart le style fughetto, ou petite fugue. Dans le cas présent, les formules plus ou moins vigoureuses, dans lesquelles le cantus firmus se réduit à un court fragment, débouchent sur une poésie différente de celles des grandes versions, ne serait-ce déjà qu'en raison de leur miniaturisation et de la concentration du temps. Ecrites à trois voix, ces courtes pages sur le "Kyrie" rebondissent avec un petit motif rythmique imagé ou dérivé, respectivement en 3/4, 6/8 et 9/8. La dernière page superposera les deux précédentes - "qui procedit Patre filioque" -. Leur attrait ne réside pas seulement dans une écriture simple, voire dépouillée, sinon réduite au seul essentiel : cet extrême raffinement touche aussi, en ce qu'il est le fruit et l'aboutissement de toute une vie de recherches.

### "Allein Gott in der Höh' sei Ehr' "

Selon le pseudo-Denys  $\bar{2}$ , les anges sont hiérarchisés en neuf chœurs, ou trois triades. Pour ce théologien des débuts du christianisme, épris de néo-platonisme, cette merveilleuse numérogie attestait "la perfection de la perfection, l'ordre dans l'ordre, l'unité dans l'unité". Sans doute animé de semblables soucis quant à la signification profonde - et cachée - des nombres, J.S. Bach, entre les deux versions de format réduit du "Gloria" de la messe "Cunctipotens Genitor Deus", intercale la grande version BWV 676, avec la double intention de symboliser le principe trinitaire (le choix de l'écriture à trois voix est en soi déjà significatif) et de conformer cette série au caractère lui-même tripartite du "Kyrie". La dernière version BWV 677, de style fughetto, constitue en effet l'aboutissement logique des trois petites fugues des "Kyrie - Christe - Kyrie".

## Choral BWV 675, petite version

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ", à 3 Canto fermo in Alto

L'écriture de ce premier "Gloria" remonte vraisemblablement aux débuts de Weimar. Le soprano et la basse, en imitations dérivées de l'intonation du cantus firmus, constituent le premier élément. Le second pourrait traduire, avec son rythme dactylique, la gratitude et la joie du "Und Dank für seine Gnade" ("et merci pour sa miséricorde"). Quant au troisième élément, dont la montée expressive paraît s'élever jusqu'au ciel, il traduit "in der Höhe" ("dans les cieux"), soit "In excelsis". Il est aussi souvent comparé aux battements d'ailes d'un ange. Cet élément, avec ses mouvements tantôt ascendants, tantôt descendants, n'est pas sans évoquer le "Gloria in excelsis" du chant bien connu, "Les anges dans nos campagnes".

Le dernier vers, "All' Fehd' hat nun ein Ende" ("Toute discorde a maintenant pris fin") s'éteint peu à peu par une descente brusque de plus de deux octaves, dans un temps resserré d'à peine trois mesures. Cette brève coda court ainsi dramatiquement vers l'extrême grave du soprano.

## Choral BWV 676, grande version

"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ", à 2 Clav. et Pedal

Ce trio semble manifester, de la part de J.S. Bach, une intention particulière. Le cantus firmus est en effet exploité au maximum de ses potentialités. Les trois voix sont considérées par le compositeur comme égales. Mais le cantus firmus connaît un traitement plus dense que dans les deux autres volets de la trilogie.

Ecrite dans le style trio concertant à trois voix comme les deux autres versions du "Gloria", celle-ci contient une partie virtuose de pédalier, qui soutient le discours de ses ponctuations régulières. Les dimensions de la pièce (126 mesures) correspondent à celles d'un mouvement rapide de sonate en trio.

Mais l'originalité et l'attrait de cette page résident encore dans la disposition alternée du cantique, qui n'est pas confié à une seule voix, mais sollicite alternativement les deux voix de dessus, et même la basse. L'habileté exceptionnelle, la clarté, le flux ininterrompu, la coloration du propos relèvent tout simplement du génie.

### **Fughetta super BWV 677**, petite version *"Allein Gott in der Höh' sei Ehr' "*, manualiter

Malgré des dimensions relativement réduites (avec 20 mesures, elle est la pièce la plus courte de tout le recueil, en compagnie de la petite version sur le choral *"Wir glauben all' an einen Gott"*, qui, elle, totalise 15 mesures), cette fuguette cache en réalité une double fugue. C'est une grande architecture, mais miniaturisée. La singularité de cette page repose essentiellement dans les subtiles et joyeuses croches surmontées d'un point - staccato, mais expressif - qui donnent allégresse et volubilité.

1  
2 Comme l'a suggéré l'organiste et musicologue Hermann Keller, ce choral, manière de musique angélique, peut être joué avec une sonorité de style médiéval. L'anche douce choisie, de timbre suffisamment caractéristique, permet en plus de distinguer les deux "petites" versions, le BWV 675 inclinant plutôt vers l'élégance et la transparence. Le choix de cette anche est d'ailleurs en relation avec le dernier "Duetto" 3.

### **Choral BWV 678**, grande version *"Dies sind die heil'gen zehn Gebot' "*, à 2 Clav. et Pedal Canto fermo in Canone

Commençant par l'ataraxie, qui se manifeste par une quasi-suspension du temps, point d'orgue certes inéluctable pour le compositeur, c'est la seule pièce de tous les chorals dont l'attaque démarre d'emblée avec deux voix. Ce qui permet une réalisation métaphorique et poétique d'approche, pas à pas, de phénomènes terrestres tels que la gravitation.

Dixième de l'ensemble des 21 chorals de la *Clavier Übung III*, cette pièce déroule un étonnant contrepoint. L'emploi du canon correspond sans doute à l'idée selon laquelle les dix commandements sont faits pour être rigoureusement suivis par les hommes. Le tuilage des deux voix canoniques n'est toutefois pas régulier; on note cinq entrées par couple, soit dix entrées au total. Et la note sol du premier couple résonne dix fois... Illustration on ne peut mieux éloquente de l'utilisation symbolique, par J.S. Bach, du nombre dix, qui correspond à la Loi.

La conduite de ces entrées rappelle le chœur d'ouverture de la "Cantate BWV 77", où apparaît d'ailleurs le même choral. Quatre voix chantent avec émotion : "Du sollst Gott, deinen Herren, Lieben von ganzem Herzen, vom ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst" ("Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de tout ton esprit, et ton prochain comme toi-même").

L'équilibre entre la rigueur contrapuntique (les deux parties du cantus firmus en canon) et la souplesse du figuralisme (un trio avec accompagnement) marquent cette grandiose - mais jamais grandiloquente - construction. Aux images symboliques déjà décrites ci-dessus, J.S. Bach en ajoute d'autres, centrées autour de la personne même de Moïse (les deux voix du canon évoqueraient les deux Tables de la Loi; et les gammes montantes et descendantes, de même que certains passages de la pédale, l'idée du voyage du prophète). La partie de pédale assume un rôle de soutien harmonique, comme dans un mouvement de trio, et décrit une ligne parfois en zigzag. L'évolution de cette dernière structure se manifeste souvent par un changement d'orientation plus ou moins abrupt. Sans doute à l'image de notre vie?

Enfin, le chromatisme de l'ultime "Kyrieleis", imploration, cri soudain, déchirure, pourrait être justifié comme reflet de la mélodie d'un célèbre chant de pénitents, "In Gottes Namen fahren wir" ("Au nom du Seigneur, nous allons"), qui sert de chant de ralliement aux pèlerins allemands lors de la Croisade de 1298. Cette grande version, à la fois divine et profonde, connaît finalement une mobilité extraordinaire dans une apparente et relative immobilité que l'on serait habituellement, peut-être, en droit d'attendre d'une mesure à 6/4.

## **Fughetta super BWV 679**, petite version *"Dies sind die heil'gen zeh'n Gebot"*, manualiter

Cette fuguette, sur un thème articulé en deux parties, dont la première exploite l'intonation même du cantique, se déroule sur un rythme jubilatoire de gigue, qui paraît annoncer avec éclat des messages divins.

Le sujet, qui compte dix temps (des triolets), et a pour ambitus dix demi-tons, entrera à dix reprises. Cependant, dans le même sujet la note sol, note principale ou note pivot, se fait entendre non pas dix fois, mais quatorze ( $2+1+3+8=14=BACH$ ) **4**. Le développement de la pièce se fait tantôt droit, tantôt renversé, toujours dans un brillant style de concerto pour clavier. Marquée par l'irruption de doubles-croches en roulades, resserrées ou non, l'élaboration de la pièce atteint un rythme exaltant, et conduit à un pur miracle de transformation kaléidoscopique du microcosme initial.

## **Choral BWV 680**, grande version *"Wir glauben all' an einen Gott"*, in Organo pleno con Pedale

J.S. Bach propose ici une paraphrase du cantique de Luther, dont les trois strophes en vers octosyllabiques correspondent aux trois personnes divines. Mais il ne traitera que le premier et le dernier vers du texte. Bien que l'écriture soit à quatre voix, il s'agit en réalité d'une importante fugue à trois voix. Confiée à la pédale, la quatrième voix, ritournelle intervenant à six reprises et dans cinq tons différents, se présente sous la forme d'un escalier de tierces brisées à double révolution (montée en croches, descente symétrique en doubles-croches). Cette démarche assurée symbolise peut-être celle du croyant. La fugue tout entière possède une tension constante, infatigable. Le sujet est directement issu des quatre premières notes du cantique : "Wir glauben all' ("Nous croyons tous"). Des superpositions mélodiques montrent, par métathèse, un alliage parfait avec ce sujet et son premier contre-sujet. Enfin, on a pu penser que ce thème de choral devait présenter pour J.S. Bach une importance singulière, que l'on peut considérer comme matrice du sujet de "L'Art de la fugue".

Le sujet résonnera quatorze fois au cours de la pièce. Et le couple sujet/réponse, en tout dix-huit fois ( $1+8=9=3 \times 3$ , expression du Dieu trinitaire). La 14<sup>ème</sup> et dernière entrée enchaîne avec la splendide citation : "Es steht alles in seiner Macht" ("Il tient tout en son pouvoir"). C'est l'unique trace du cantus firmus qui se détache nettement au ténor, en valeurs longues, dont la 14<sup>ème</sup> et dernière note coïncide, à la mesure 100, avec l'accord final.

Jean-Jacques Duparcq **5** souligne que, selon le précepte moral de la kabbale, tout ce que nous sommes résulte d'un processus d'expression de la divinité. Ce courant spiritualiste qui a traversé les âges devait naturellement se retrouver chez un Luther, dont l'enseignement incite chacun à partager ses dons avec autrui. J.S. Bach s'est d'ailleurs montré fidèle serviteur de cette doctrine. Aujourd'hui encore, cette pièce gigantesque, puissamment construite, parfois appelée "fugue des géants", s'offre à nous comme un sujet perpétuel d'émerveillement.

## **Fughetta super BWV 681**, petite version *"Wir glauben all' an einen Gott"*, manualiter

Fuguette libre, pièce la plus brève de tout le recueil, de style français, au rythme pointé majestueux, royal et glorieux, évoquant la force et la puissance de Dieu : "Macht", dit le texte. Et malgré cette brièveté, J.S. Bach réussit ce tour de force, de donner à cette page une dimension d'une intensité exceptionnelle : au moment de la déclamation des cinq dernières mesures, le discours s'intensifie jusqu'à devenir drame. L'adoption d'une force expressive en quelque sorte théâtralisée, et d'une forme stylistique aussi singulière, prend place, étonnamment d'ailleurs, après les treize pièces précédentes. Elle occupe donc la quatorzième position, qui n'est autre, en l'occurrence, que le centre, et sera à son tour suivie de treize autres morceaux. De sorte qu'elle se présente comme un nouvel exordium (commencement de discours), comme l'ouverture d'une hypothétique seconde partie de la *Clavier Übung III*, les quatre "Duetti" compris. Son rôle serait-il comparable à la "Variatio 16" des "Variations Goldberg"?

## Choral BWV 682, grande version "Vater unser im Himmelreich", à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone

L'écriture de la sonate à trois (deux solistes et basse continue) se combine avec un canon à l'octave, pour former un ensemble à cinq voix intensément expressives, tel un chœur de véritables voix humaines. On trouve dans ce dialogue concertant la synthèse de la sinfonia drammatica instrumentale et du choral en duo canonique, de type cantate. Le rythme lombard (un temps formé d'une double-croche et d'une croche pointée), dont il est fait ici un usage prépondérant, appelé en France manière lombarde, ne connaîtra pas d'autre utilisation dans la *Clavier Übung III*. Bien que Quantz (1752) et Agricola (1757) en fassent mention dans leurs traités, le rythme lombard était cependant déjà employé à l'époque de Ganassi (1535) et Caccini (1601), tout comme par Purcell. Il fut fort répandu dans toute l'Europe, aussi bien chez les Sammartini et les Vivaldi que dans la musique de chambre de Haendel, spécialement chez Trabaci, ou encore dans les œuvres pour clavier en style de toccata d'un Frescobaldi ou d'un Muffat.

La pièce est marquée par un chromatisme insistant. Avec une ornementation variée et diversifiée, l'effet des appoggiatures est d'autant plus remarquable que l'harmonie s'avère riche de prodigieuses modulations, et que foisonne un contrepoint en pleine et constante expansion.

Animée d'un mouvement perpétuel, comme le deuxième mouvement de la "Sonate en trio en sol majeur", la ligne de pédale accueille sans prévenir, dès la 41ème mesure ( $9+18+2+1+3+8 = 41 = \text{J.S. Bach}$ ) **4**, et après un silence comme il n'y en avait eu aucun jusqu'alors et comme il n'y en aura ensuite aucun autre dans la pièce, des rythmes et des inflexions pathétiques (la pédale monte en rythme lombard, tandis que le soprano descend chromatiquement). On peut y voir, symboliquement, une manière de "credo" personnel revendiqué, affirmé, proclamé, déclamé.

La juxtaposition et la superposition de personnages rythmiques fort différents - y compris de subtils triplets - donnent à l'interprète (un seul organiste!) de considérables difficultés. Mais si cette pièce

complexe passe à juste titre comme l'une des plus difficiles d'exécution de toute l'œuvre pour orgue de J.S. Bach, cette difficulté se trouve contrebalancée par son immense beauté. La haute perfection des moindres détails se traduit en effet aussitôt en pure émotion. Et cette construction obéit à une beauté toujours lumineusement intelligible. Cet audacieux choral est sans doute l'un des sommets de l'art de J.S. Bach. L'organiste et compositeur Johann Ulrich Steigleder (1593-1635), a quant à lui qualifié ce thème de choral de "chant de tous les chants, prière de toutes les prières". N'avons-nous jamais vu une voile passer sur l'océan, arrondie, gonflée, tremblant sous l'impétuosité du souffle de l'esprit?

## Choral BWV 683a, petite version "Vater unser im Himmelreich", manualiter

Les deux versions (BWV 683 et 683a) de ce choral sont toutes deux remarquables. A l'instar de la variante du choral "Wer nur den lieben Gott lässt walten" BWV 690a, J.S. Bach spiritualise ici son expression, en annonçant de petits fragments contrapuntiques qui ne manquent pas de véhémence intérieure. Ici, comme si souvent ailleurs (à ce titre, "Orgelbüchlein" demeure un modèle), J.S. Bach respecte entièrement le contenu affectif du texte, jusqu'au moindre détail. Tout parle, tout exprime et signifie, et tout est perceptible au cœur humain, semble nous dire le compositeur.

La variante, à peine changée par rapport au BWV 683, diffère par une ritournelle qui donne à cette pièce en forme de cantate un admirable style concertant : prélude de six mesures, courts interludes, brève conclusion. Le choix s'est aussi porté sur cette variante en raison de la beauté irrésistible des jeux de détail de l'orgue de Kampen.

### Choral BWV 684, grande version

*"Christ, unser Herr, zum Jordan kam"*, à 2 Clav. et Canto fermo in Pedale

Le commentaire musical de ce choral pour le baptême est proprement visionnaire. Il fait entendre presque sans interruption, tel un mouvement linéaire circulaire, un motif ondulant de doubles-croches, qui figure bien évidemment, par son dessein explicite, les eaux du Jourdain.

Le motif de croches des deux dessus a pu être interprété comme un signe du baptême par saint-Jean le Baptiste. Joué par la pédale, le cantus firmus est clairement confié au ténor. La splendide fluidité de la musique, l'agilité purifiante des eaux de la grâce, tout conduit inéluctablement à l'émouvant passage conclusif, où s'ouvre une nouvelle vie : "Es galt ein neues Leben", affirme le texte. Dans la nature, l'eau ne termine pas non plus son chemin, sinon qu'elle se fond et s'annule dans un grand Tout. Cette aventure sans commencement ni fin n'apparaît-elle pas comme un indice de la fugacité même de la vie humaine?

Une anche douce sert à exprimer, à la basse, ce constant flux et reflux. Tandis qu'une anche plus forte, confiée à la basse, entonne le cantique. L'écriture montre à l'évidence que ces deux parties peuvent se fondre (les doubles-croches dérivent du cantus). Ce qui laisse libre de les laisser s'affronter et rivaliser, au point d'obtenir de brefs moments de jonction-fusion, puis d'éloignement...

### Choral BWV 685, petite version

*"Christ, unser Herr, zum Jordan kam"*, alio modo manualiter

Conçue à 3 voix (quatre entrées), cette pièce, qui n'évite pas le triton du premier ton dorien, se borne à une exposition et une réexposition, séparées par un court et élégant divertissement. Le sujet n'est autre que la première phrase du cantique; sa réponse, le sujet inversé. Quant au contre-sujet, il est bâti à partir des notes du sujet, en diminution.

Comme le dit Johann Mattheson (1681-1764), "Les petits préludes de chorals qui découlent de la fantaisie de l'organiste doivent tendre à exprimer, par les figures sonores, la passion même à laquelle se rapportent les paroles". Gilles Cantagrel explicite admirablement cette notion de "Klangrede" (le parler en musique) dans le chapitre intitulé "Le discours sans paroles" de son ouvrage "Le moulin et la rivière" **6**. J.S. Bach, utilisant les procédés en miroir, opposerait-il-peut-être ici la nouvelle vie à l'ancienne?

En recourant à cette technique, le compositeur, lui donne assurément un sens tout à fait symbolique. Il anticipe aussi "L'Art de la fugue" : voir la contre-fugue per arsis et thesis (par montée et par descente).

### Choral BWV 686, grande version

*"Aus tiefer Not schrei' ich zu dir"*, à 6 in Organo pleno con Pedale doppio

Sous l'influence de l'école d'Allemagne du Nord (les œuvres pour double pédale, tels que le "Modus ludendi pleno Organo pedaliter a 6 Voc." et le "Modus pleno Organo pedaliter. Benedicamus a 6 Voc.", avec lesquels prend fin le "Tabulatura Nova, Teil III" de Samuel Scheidt, ou encore le premier "Versus" du choral "Jesus Christus unser Heiland" de Franz Tunder), J.S. Bach, qui a lui aussi signé une variante à double pédale du choral "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653b) - l'authenticité du choral BWV 740 "Wir glauben all' an einen Gott, Vater, Sohn und Heiligen Geist" est en revanche sérieusement mise en doute - construit, dans le mode phrygien, un gigantesque édifice dont la noblesse, le ton souverainement altier frappent dès les premières mesures.

L'originalité réside aussi dans le fait d'avoir confié le choral à la partie supérieure de la double pédale. C'est l'unique exemple d'écriture à six parties réelles dans toute la production pour clavier de J.S. Bach, si l'on excepte le "Ricercare" a 6 de "L'Offrande Musicale" (notons ici que l'indication "Ricercata a 6 voci Sonabile sull'Organo, con Pedale obligato", mentionné sur une copie de la main même de J.F. Agricola, semble postuler une interprétation tout à fait possible à l'orgue : sur l'instrument à tuyaux, l'adjonction, à bon escient, de la partie de pédalier, ne peut alors qu'éclairer, en même temps qu'elle l'approfondit,

ce haut chef-d'œuvre). C'est aussi l'ultime ramification de la technique de type motet.

Dépourvu de tout ornement, le discours fractionne graduellement la mélodie du *De profundis*, destiné au sacrement de la pénitence selon Luther. Le *cantus firmus*, harmonisé, répond à un rigoureux verticalisme. Ce n'est certainement pas par hasard si J.S. Bach insiste, à l'instar du cantique, sur la plongée de quinte qui caractérise le mot "tief" (profond), et emploie, à la mesure 45, des fausses relations qui correspondent exactement au mot "Unrecht" (injustice).

On relève, vers la fin, une utilisation très fortement marquée, non sans une volonté de pathétisme, du rythme de la joie. Ces dactyles (une longue suivie de deux brèves), au contre-sujet, ne seraient-ils pas pour J.S. Bach la possibilité d'exprimer significativement - et symboliquement - l'allégresse que ressent le chrétien pour le Christ sauveur (en même temps qu'elle pourrait également s'appliquer à sa propre vie, faite à la fois d'incompréhension et de luttes mesquines, mais aussi de "rédemptions" successives, remportées grâce à la création musicale)? Le message est tout autant significatif, lorsque la même allégresse témoigne la reconnaissance d'avoir survécu à une mise en pièces : "Wer kann, Herr, vor dir bleiben?" (Qui pourra, Seigneur, subsister devant Toi?).

Néanmoins, il va de soi que l'intérêt majeur de la pièce ne réside pas là seulement. Par son exceptionnelle maîtrise, J.S. Bach, en ayant voulu reculer les limites de l'orgue - son instrument de prédilection - nous laisse une forte émotion spirituelle, basée sur les mots "schrei' ich zu dir" ("je crie vers toi"). Une émotion à la mesure de la désespérance, puisque nous sommes tous mortels, et à celle de l'espérance vers l'infini : si le premier sentiment est fugitif et passager, l'autre s'attache à l'éternité.

J.S. Bach, prophète douloureux comme le sont tous les prophètes, largement mésestimé, voire incompris de ses contemporains - peut-être ceux-ci n'ont-ils pas su ou pas voulu comprendre ce qu'il avait créé, ce qu'il avait à dire -, avant que l'époque même ne lui tourne finalement le dos, n'exprimerait-il donc pas ici, peut-être, sa propre détresse? Munis de cette clef supplémentaire, peut-être n'en saisissons-nous que

plus complètement le sens, et n'entendrions-nous que mieux cet hymne triomphant, cet instant de joie d'un homme au fait de sa propre valeur?

### **Choral BWV 687, petite version** *"Aus tiefer Not schrei' ich zu dir"*, à 4 alio modo manualiter

La clarté et la subtile mobilité (de ton, de rythme) de ce discours concertant ne peut que frapper dans le voisinage monumental et écrasant de la grande version. En évitant le dépouillement et même la relative mais grandiose austérité qui caractérisait cette dernière, la petite version se déroule à trois voix, accompagnant la quatrième voix du dessus pour la mélodie du cantique, en augmentation. Si tout semble ramené ici à de moindres proportions, cette petite version - mais dépassant largement en mesures la version sœur -, d'une richesse et d'une élaboration peu communes, est digne de figurer parmi les œuvres les plus étonnantes de J.S. Bach.

Son impulsion ardente, l'élan frémissant de chacun de ses fragments convaincront que l'on se trouve à hauteur du choral "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" BWV 668 - sans doute l'ultime pièce de J.S. Bach - et même des "Variations Goldberg". Ce n'est d'ailleurs pas sans jouissance que l'interprète touche le dernier accord à six voix, d'une haute souveraineté.

### **Choral BWV 688, grande version** *"Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wandt"* à 2 Clav. et Canto fermo in Pedale

Le motif conducteur se compose de deux éléments distincts : l'un, en notes avec sauts et chutes d'intervalles d'une très grande expansion; l'autre, plus souple, fluide, en valeurs de double rapidité. Le figuralisme violonistique, en forme d'écrevisse, descend en droite ligne des Biber, Walther et autres Vivaldi.

Cet antagonisme audacieux entre un mouvement impétueux et un mouvement de régression d'égale importance est gouverné par le cantus firmus, qui intervient, en valeurs longues, par périodes espacées. Dans cette écriture en trio, la partie de ténor, au pédalier, énonce le cantique, tandis que les deux mains aux caractères opposés forment un incessant dialogue, parfois se heurtant avec tension, avec une prodigieuse instabilité par sa vitesse et sa giration de "perpetuum mobile". Ici, la force est causée par un double mouvement de levier et de contre-levier.

2  
2  
Quelle est l'idée contenue dans le commentaire du choral? En quoi cela se rapporte-t-il à la Sainte Cène, pour traduire la suscription "Sub communionem"? A moins que J.S. Bach n'ait fait exprès de centrer toute cette méditation eucharistique sur la communion spirituelle. Le texte dit que Jésus a détourné la colère de son Père et nous a délivrés des tortures de l'Enfer. L'impression d'énigme que laisse cette pièce tiendrait-elle peut-être à ce désir de J.S. Bach, que nous interprétons, de donner un exemple aussi original et inattendu que possible aux connaisseurs de l'enseignement de Luther? Pourrions-nous faire remonter cette impression jusqu'au conflit que crée la cohabitation de deux éléments aussi contraires dans ces motifs chaotiques, dès le début en forme de spirale de construction bidimensionnelle, de développement quasi illimité, soutenu comme le souffle de l'orgue même? Avec ce dernier choral, J.S. Bach revient à la primauté de la pure description figuraliste, à l'instar, par exemple, des grandes versions des dix commandements ou du baptême au Jourdain.

La sixième strophe de ce choral, "Solch gross Gnad und Barmherzigkeit sucht ein Herz in grosser Arbeit" ("Puissent pareilles grandes grâce et charité, dans un grand travail, trouver un cœur"), tout comme peut-être aussi, par le même élan musical impérieux, la "Sinfonia" de la "Cantate 146", "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" ("C'est par beaucoup de tribulations qu'il nous faut entrer dans le royaume de Dieu"), devraient nous guider vers le but final qui est, pour le chrétien, d'aspirer ardemment, par la communion, à l'unité entre l'homme et Dieu. Une coda, conduite par une série d'arpèges ascendants, symbolise, sur l'accord final majorisé, la libération enfin acquise.

### Fuga super BWV 689, petite version *"Jesus Christus, unser Heiland, der von uns..."*, à 4 manualiter

Comme il arrive dans les petites versions, ce dernier choral est aussi, paradoxalement, le moins "miniaturisé". Dans le style éthéré qui rappelle certaines fugues du "Clavier bien tempéré", la même plénitude de l'écriture continue de palpiter jusque dans ces pages d'une vigueur spéculative. Il s'agit ici davantage d'une traduction du texte du choral en ses grandes lignes que par le détail.

La fugue comprend deux parties de caractère opposés avec une série de strettes, soit sur le sujet, soit sur le contre-sujet mélismatique droit ou renversé, soit encore sur les deux éléments superposés.

Dès la strette (mesure 36), un élément rythmique jubilatoire fait une apparition subtile et se développe progressivement comme une sorte d'intuition presque métaphysique du compositeur. De symboliques inflexions chromatiques demeurent toujours. Dans la coda (mesure 57), après avoir tenu un discours "aérien", le cantus firmus (en augmentation) se glisse subrepticement au ténor. Cette péroraison en définitive triomphante, en même temps que sereine, est typique de la dernière période de production de J.S. Bach. C'est la manifestation pure d'une suprême célébration de l'esprit : "unio mystica".

### Duetti BWV 802, 803, 804 et 805

Ils forment une unité inséparable. La succession ascendante de leurs tonalités - mi, fa, sol et la - aboutit naturellement au si bémol, première note de la fugue finale. Ces pages semblent correspondre, telle une sorte d'addition musicale, à la "Brève exhortation à la confession" que Luther ajouta à la deuxième partie de son "Grand Catéchisme" **Z**.

Selon les pythagoriciens, le nombre quatre désigne à la fois le premier carré et la décade, produit de

l'addition des quatre premiers nombres ( $1+2+3+4=10=1+0=1$ ); symbole de perfection et clef de l'univers. Le quaternaire, chiffre sacré de ce monde terrestre (les 4 éléments, les 4 saisons, les 4 animaux d'Ezéchiel, etc.), s'inscrit à égale distance de l'Un ( $4-1=3$ ) et du septénaire ( $7-4=3$ ), qui exprime son union à la Triade divine.

D'où ces hypothèses : la position du quaternaire ne correspond-elle pas à une attitude propre à l'homme, présente à l'aube de toutes les cosmogonies, et dans la Croix qui indique les directions cardinales, reliant ainsi la théorie des initiés et des alchimistes à la recherche de la pierre philosophale? Ou bien ces Duetti ne symbolisent-ils pas les quatre archanges Michel, Gabriel, Raphael et Uriel? (voir à ce propos Andreas Werckmeister (1645-1706), chapitre 26 des "Musicalische Paradoxal-Discourse", paru en 1707, qui interprète le nombre quatre comme le "chiffre angélique" par excellence). Au Moyen Âge, les anges furent considérés comme les gouvernants et les gardiens des quatre éléments de l'univers terrestre. Selon saint Thomas d'Aquin (le "Docteur angélique"), ils ont été conçus comme des êtres à la fois intellectuels et spirituels.

Alberto Basso **B** fait remarquer que les "Duetti I et III" présentent peut-être un caractère de prélude, tandis que les "Duetti II et IV" se développent suivant le principe de la fugue. Ecrits à deux voix, ils appellent toutefois plus la comparaison avec les canons de "L'Art de la fugue" qu'avec les "Inventions" à deux voix. Ces pages étonnamment construites renferment des jeux de symétrie et de subtils procédés architectoniques dont la source symbolique, spéculative, éducative ou même liturgique n'a pas encore livré tous ses secrets.

## Fuga BWV 552/2

en mi bémol majeur, à 5 con Pedale pro Organo pleno

Arrive enfin la véritable transmutation. Ecrite en mi bémol majeur (trois bémols à la clef), cette triple fugue (trois sujets), totalise 117 mesures ( $1+1+7=9$ , multiple de 3). Là encore, chacune des personnes de

la Trinité est présentée musicalement de façon topique : le premier thème **B**, à cinq voix, en valeurs longues, illustre la majesté du Père.

Après le "Prélude", la somme des 21 chorals, elle-même suivie des quatre "Duetti", cette première fugue, tel un fleuve parvenu à son embouchure, postule ampleur et majesté. Sa signature à 4/4 (le C barré n'est pas original) n'offre plus la notion du temps terrestre habituel. D'ailleurs, dans son ouvrage "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik" (1771), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) écrit que le "Large temps de 4/4 doit avoir un poids lourd. Car sa nature puissante convient bien à la musique sacrée, ainsi qu'aux chorals et aux fugues". De son côté, Johann Gottfried Walther (1684-1748), dans son "Musicalisches Lexicon" (1732), qualifie ce genre de fugue de "Fuga grave".

Ce premier volet, marqué pour la première fois dans la *Clavier Übung III* par l'avènement d'une longue ligne horizontale dans un caractère "très lentement", présente et développe un matériau dense, traité en "style antico". Le sujet n'est autre que la transformation du sujet du premier Kyrie. Mais ici, nous avons plutôt un hymne à l'amour divin.

La deuxième fugue, à quatre voix, offre un sujet de caractère motorique évident. Elle est typique d'une écriture en "Spielfuge manualiter". Le thème, si fluide, semble illustrer le Fils. Notre vie est née dans l'eau. C'est dans cette substance bénie des dieux, dans ce fluide si proche de notre âme que commence l'aventure de l'homme.

La troisième et dernière fugue est une "Danse fuguée" de style gigue, dont la texture comprend cinq voix. C'est une page étincelante, proprement miraculeuse, qui, toute entière visitée par l'Esprit Saint, irradie d'une énergie suprême.

Le symbolisme numérique joue, dans la construction de cette triple fugue, un rôle et une signification profonds qui sont loin d'être négligeables. La première fugue est à C (quatre), la deuxième à 6/4, la

troisième à 12/8. La somme de tous ces nombres est 34 (4+6+4+12+8), soit 3+4=7. On arrive donc au même résultat en condensant la valeur symbolique par fugue de ces nombres : 4+1 (6+4=10, donc 1) +2 (12+8=20, donc 2) = 7, comme pour le "Prélude".

Valéry, à propos de Mallarmé : "Il a élevé la page à la puissance du ciel étoilé". A l'intérieur de ces couches sonores, où chaque coup de pinceau sur la toile est plus qu'un événement, Johann Sebastian Bach tire de véritables feux d'artifice et construit une émouvante toile spirituelle. Soulevée jusqu'à la voûte astrale, immortelle.

### Kei Koito

Notes :

**1** "Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs", ouvrage publié en 1963 par l'Institut J.S. Bach, Göttingen, Les Archives Bach, Leipzig, Editions Bärenreiter, Kassel.

En français : "Les Ecrits de Jean-Sébastien Bach", traduction et notes critiques par Simone Wallon et Édith Weber, Ed. Entente, Paris 1976.

**2** Nom donné par les modernes à un écrivain grec anonyme, dont les ouvrages ont été à tort attribués à Denys l'Aréopagite, Athénien converti par saint-Paul lors de sa prédication devant l'Aréopage (Actes des Apôtres, XVII, 16-34). Le corpus dionysien, qui comprend dix lettres et quatre traités (Noms divins, Théologie mystique, Hiérarchie céleste, Hiérarchie ecclésiastique), se caractérise par des synthèses chrétiennes d'inspiration néoplatonicienne. Cette pensée a exercé au Moyen Âge une véritable fascination, y compris sur Thomas d'Aquin.

**3** Dans leur livre "Bach en Het Getal" (Zutphen, 1985), paru en français aux Editions Mardaga (Liège, 1992), sous le titre "Bach et le nombre", Kees van Houten et Marinus Kasbergen font une remarquable analyse de la construction en boucle de la *Clavier Übung III*.

**4** La position des différentes lettres dans l'alphabet donne à chacune un numéro d'ordre. Cela permet d'exprimer des noms et des concepts par le biais de chiffres. Emprunté à la tradition de la kabbale, ce procédé est connu sous le terme de "gématrie".

Bach utilisait l'alphabet latin, dans lequel les lettres i et j sont une seule et même lettre. De même, u et v. Ce qui donne par exemple a = 1, b = 2..., i, j = 9..., u, v = 20..., z = 24. Le principe de la gématrie, appliqué au nom des notes dans la langue allemande, donne ainsi BACH = 2+1+3+8 = 14. Dans le cas de la note Es (mi bémol), il faut additionner les deux lettres, ce qui correspond à E+S = 5+18 = 23.

Ce principe a notamment été utilisé en 1950 par Friedrich Smend, dans son ouvrage "J.S. Bach bei seinen Namen gerufen". Plus récemment, par Kees van Houten et Marinus Kasbergen (voir ci-dessus la note 3).

**5** "De quelques aspects de la symbolique des nombres chez J.S. Bach", in "Positions luthériennes" 33/1, 1985. Egalement : "Essai d'analyse formelle et numérique du choral BWV 680 de J.S. Bach", in "Nombre d'Or et Musique", Ed. Peter Lang, 1988.

**6** Gilles Cantagrel, "Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach", Fayard 1998.

**7** Pour d'autres interprétations, fort intéressantes, voir par exemple Robin A. Leaver, "Bach's *Clavier Übung III*, Some Historical And Theological Considerations", in "The Organ Yearbook, 1975"; Gerd Zacher, "Zur Interpretation der Vier Duette aus dem Dritten Theil der Clavier Übung", in "Musik-Konzepte", vol. 79/80, 1973; David Humphreys, "The Esoteric Structure of Bach's *Clavier Übung III*", 1983, University College Cardiff Press.

**8** Alberto Basso, "Jean-Sebastien Bach", Fayard, 1985.

**9** Le thème énonce dans l'ordre : si bémol, sol, do, si bémol, mi bémol, ré. Soit, dans la solmisation allemande, B, G, C, B, Es, D, qui correspondent numériquement à 2, 7, 3, 2, 23, 4. La somme de tous ces chiffres donne 41...

Et si l'on additionne le nombre de voix des trois fugues, on obtient : 5+4+5 = 14...