

L'ŒUVRE POUR ORGUE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH



Joh:Sebast:BWck

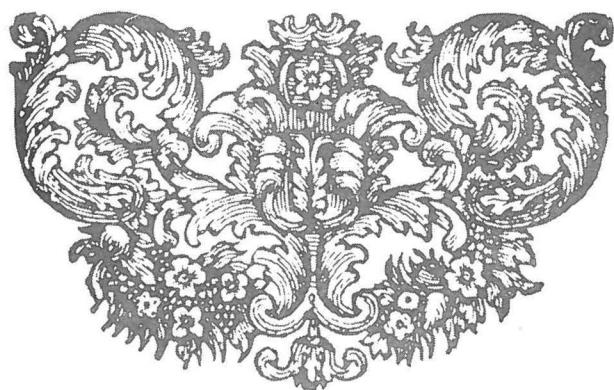
L'ŒUVRE D'ORGUE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

OLIVIER ALAIN
MARIE-CLAIRe ALAIN
HANS SCHACK

*éditions
costallat*



1



l'organiste



son œuvre

OLIVIER ALAIN

la carrière d'un organiste

EISENACH 1685-1695

Jean-Sébastien Bach vient au monde le 31 mars 1685 dans une vaste maison d'Eisenach en Thuringe. Il appartient à la quatrième génération de la descendance de Veit Bach, et constitue le 24^e rameau d'un arbre généalogique de musiciens qui, se développe jusqu'à nos jours. Depuis trois générations, la famille compte des organistes-compositeurs célèbres. Pour Jean-Sébastien, ce sont ses grands-oncles Johann (4), Heinrich (6), ses oncles J. Egidius (8), J. Michael (14), et surtout Johann-Christoph (13), organiste et expert; enfin son propre père Johann-Ambrosius (11) (*).

Leur notoriété est telle que le patronyme Bach est presque devenu un nom commun, et l'étiquette d'une profession. Mais leur vie est dure, comme l'observe Praetorius : « Il est regrettable que les salaires payés à des maîtres-organistes dans des villes illustres soient si minimes. Ces hommes ne peuvent mener qu'une vie misérable, il leur arrive même de maudire leur noble art et de souhaiter exercer le métier de vacher ou celui de quelque humble artisan, plutôt que celui d'organiste. » Que l'on ne s'étonne donc pas de voir Jean-Sébastien briguer continuellement un nouveau poste (ou plusieurs...), comparer les avantages et les traitements, se plaindre de sa situation, et réclamer de meilleurs moyens de travail. Après tout, ce génie de la musique est, de bonne heure, un

père de famille nombreuse, en même temps qu'un expert dont l'avis est continuellement sollicité.

L'esprit de l'orgue plane sur sa famille. Pachelbel lui-même est le parrain de sa sœur aînée Johanna-Juditha (1680). A huit ans, le bambin Jean-Sébastien, bon élève à l'école de latin d'Eisenach, chante dans les chœurs avec une belle voix de soprano, étendue et bien travaillée, nous dit Forkel. Mais il perdra sa mère à 9 ans, son père l'année suivante...

Le grand orgue à quatre claviers manuels de la *St-Georgenkirche* d'Eisenach sera restauré selon les indications de Johann-Christoph Bach, au moment où l'orphelin quitte la maison paternelle. H. Keller en trouve un souvenir dans le futur Devis de Jean-Sébastien pour Mühlhausen. (Cf. plus loin, p. 11).

OHRDRUF 1695-1700

Son frère aîné Johann-Christoph (22) le recueille alors chez lui, à Ohrdruf. C'est un élève de Pachelbel (Erfurt, 1686 à 1689). Le grand orgue de Saint-Michel d'Ohrdruf est en restauration, mais Jean-Sébastien peut jouer d'un Positif à pédalier (4 jeux manuels, et Subbass); et s'il poursuit ses études classiques, il chante, là aussi, dans les chœurs pour soulager un peu l'effort financier de son grand frère. Élève doué, il est « senior » à 14 ans, c'est-à-dire, en avance pour son âge. Johann-Christoph semble avoir été son principal maître de musique, au moins pour le clavecin. C'est alors que Jean-Sébastien découvre Froberger, Kerl, Pachelbel. Il en recopie les œuvres en cachette, à la chandelle...

(*) Ces chiffres sont les numéros d'ordre, traditionnels, dans la généalogie de Jean-Sébastien.

LÜNEBURG 1700-1703

A 15 ans, le 15 mars 1700, il quitte le Lycée d'Ohrdruf et, avec son camarade Georg Erdmann, couvre à pieds plusieurs centaines de kilomètres pour gagner Lüneburg, sans savoir que, ce faisant, il échappe à la peste! Il entre comme soprano à la maîtrise de la Michaelisschule. Mais bientôt sa voix mue. On suppose qu'il fut alors utilisé comme organiste ou comme violoniste. Le milieu culturel lui est profitable. On parle français à la Ritterakademie, le vieux couvent où il loge avec d'autres choristes. Grande époque de découvertes musicales : Monteverdi, Frescobaldi, Cesti ou Steffani, pour les Italiens; Böhm et encore Pachelbel pour les Allemands. La musique française, c'est à Cella, chez le duc de Brunswick (où l'introduisit sans doute Thomas de la Selle, un élève de Lully), qu'il la rencontre. Étudiant peu fortuné, il recopie beaucoup de musique pour mieux l'assimiler. Il recherche les organistes, les experts : Georg Böhm, organiste à Lüneburg depuis 1698, lui parle du célèbre Reinken; il observe les travaux du facteur J. B. Held sur l'orgue de Saint-Michel (la restauration sera terminée en 1710).

A la *Johanniskirche*, l'orgue construit en 1551, décrit par Praetorius dans l'*Organographia*, subira plusieurs restaurations. Après celle de 1712-1715 par M. Dropa, sa composition sera la suivante :

Oberwerk : Prinzipal 8, Rohrflöte 8, Oktave 4, Rohrflöte 4, Nasat 2 2/3, Sesquialtera, Mixtur V/VII, Trompete 8, Vox humana 8, Krumhorn 8.

Hauptwerk : Prinzipal 16, Quintatön 16, Oktave 8, Gedackt 8, Oktave 4, Flöte 4, Mixtur VII, Zimbel, Trompete 16, Dulzian 8, Schalmei 4.

Rückpositiv : Prinzipal 8, Quintatön 8, Oktave 4, Flöte 2, Sifflöte 1 1/3, Sesquialtera, Mixtur VII, Dulzian 16, Bärpfife 8, Regal 4.

Pedal : Subbass 32, Subbass 16, Prinzipal 16, Oktave 8, Gedackt 8, Oktave 4, Nathorn 2, Rauschpfeife III, Mixtur, Posaune 32, Posaune 16, Trompete 8, Trompete 4, Kornett (anche) 2.

Les vacances d'été de 1701 sont l'occasion d'une nouvelle randonnée pédestre, un premier voyage à Hamburg (il y en aura d'autres), où il écoute Reinken, Vincent Lübeck, et découvre l'opéra dirigé par Keiser. L'orgue de Reinken, à la *Catharinienkirche*, était un grand instrument de 68 jeux (4 manuels et pédales) restauré en 1670 par J. F. Besser.

Quittant la Michaelisschule à Pâques 1702, il pourrait facilement entrer à l'Université. Mais il lui faut gagner sa vie, trouver un poste musical. L'orgue de la *Jakobikirche* à Sangerhausen est vacant, mais c'est un protégé du Duc qui l'obtient. A Eisenach, Johann-Christoph Bach mourra le 31 mars 1703, mais c'est Johann-Bernhard Bachqui (18) lui succédera. A Arnstadt, la *Neue Kirche* (St-Bonifatius) attend l'achèvement de son orgue.

WEIMAR I 1703

Jean-Sébastien entre alors comme « valet de chambre » et violoniste dans le petit orchestre de Johann-Ernst, jeune frère

du duc de Saxe-Weimar. Il peut s'y entretenir à l'orgue, en suppléant Johann Effler, l'organiste de la Cour.

ARNSTADT 1703-1707

En juillet 1703 sa notoriété est déjà suffisante pour qu'on lui demande d'inspecter et d'inaugurer l'orgue de la *Bonifatiuskirche* d'Arnstadt, restauré par J. F. Wender de Mühlhausen, et dont voici la composition :

Oberwerk : Quintatön 16, Prinzipal 8, Viola di gamba 8, Gedackt 8, Gemshorn 8, Oktave 4, Quinte 5 1/3, Mixtur IV, Zimbel III (ou II ?), Trompete 8.

Brustwerk : Gedackt 8, Prinzipal 4, Nachthorn 4, Quinte 2 2/3, Oktave 2, Spitzflöte 2, Sesquialtera, Mixtur IV.

Pedal : Subbass 16, Violonbass 16, Prinzipalbass 8, Hohlföte 8, Posaunbass 16, Kornett (anche) 2.

Accouplements, tirasses, Tremblant à l'*Oberwerk*, « Glockenakkord » (= Cymbelstern ?).

Sur cet instrument relativement modeste (2 manuels, 24 jeux), ou sur celui de l'*Oberkirche*, plus important (3 manuels, 26 jeux), il émerveille ses auditeurs. Plusieurs « Bach », ici, ont été musiciens de Cour. Jean-Sébastien est engagé le 7 juillet, et prend sa charge le 14 août 1703. Il devra jouer dimanche, lundi, jeudi, et faire travailler la chorale des élèves de latin. (C'est là qu'il noue de premiers liens avec sa cousine Maria-Barbara.) La chorale est médiocre et indisciplinée. Beaucoup de choristes sont plus âgés que leur chef. Après une rixe où il tire l'épée, il se dégoûte de ce travail.

A l'automne 1705, il obtient un congé pour aller — toujours à pied — à Lübeck. Il écoute Buxtehude jouer sur l'orgue de la *Marienkirche*(*) , il découvre les concerts du soir, les célèbres « Abendmusiken ». L'orgue de Buxtehude, construit en 1516-1518 par Barthold Hering comptait 54 jeux ainsi répartis :

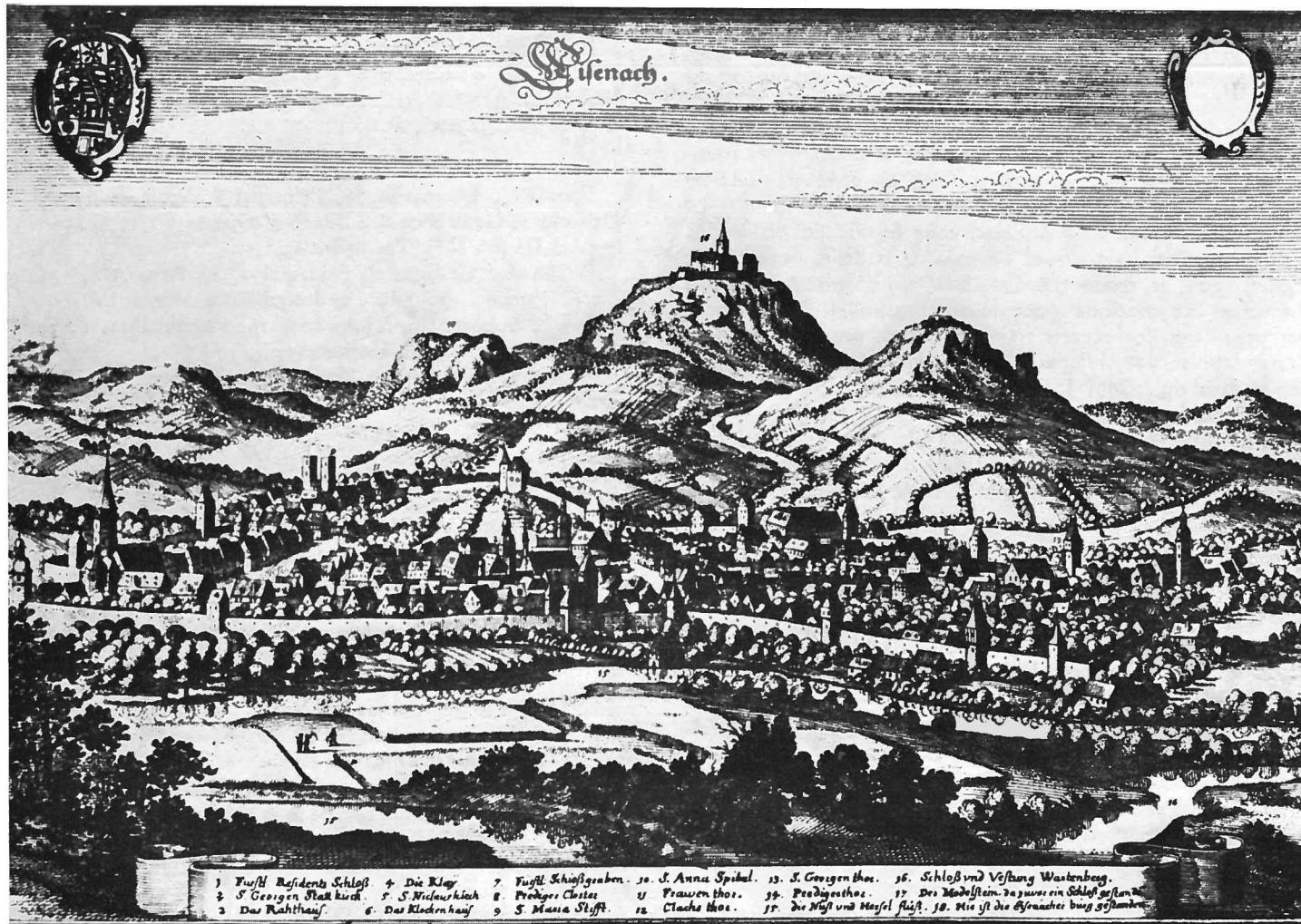
Hauptwerk : Quintatön 16, Prinzipal 16, Oktave 8, Spitzflöte 8, Oktave 4, Hohlpfife 4, Nasat 2 2/3, Rauschquinte II, Mixtur X/XV, Scharf IV, Trompete 16, Trompete 8, Zink 8.

Brustwerk : Prinzipal 8, Gedackt 8, Oktave 4, Hohlföte 4, Feldpfeife 2, Gemshorn 2, Sifflöte 1 1/3, Sesquialtera II, Mixtur VI/VIII, Zimbel III, Krumhorn 8, Regal 8.

Unterwerk : Gedackt 16, Prinzipal 8, Blockflöte 8, Hohlföte 8, Quintatön 8, Oktave 4, Spillflöte 2, Sesquialtera II, Mixtur V, Scharff IV, Dulzian 16, Bärpfife 8, Trichterregal 8, Vox humana 8.

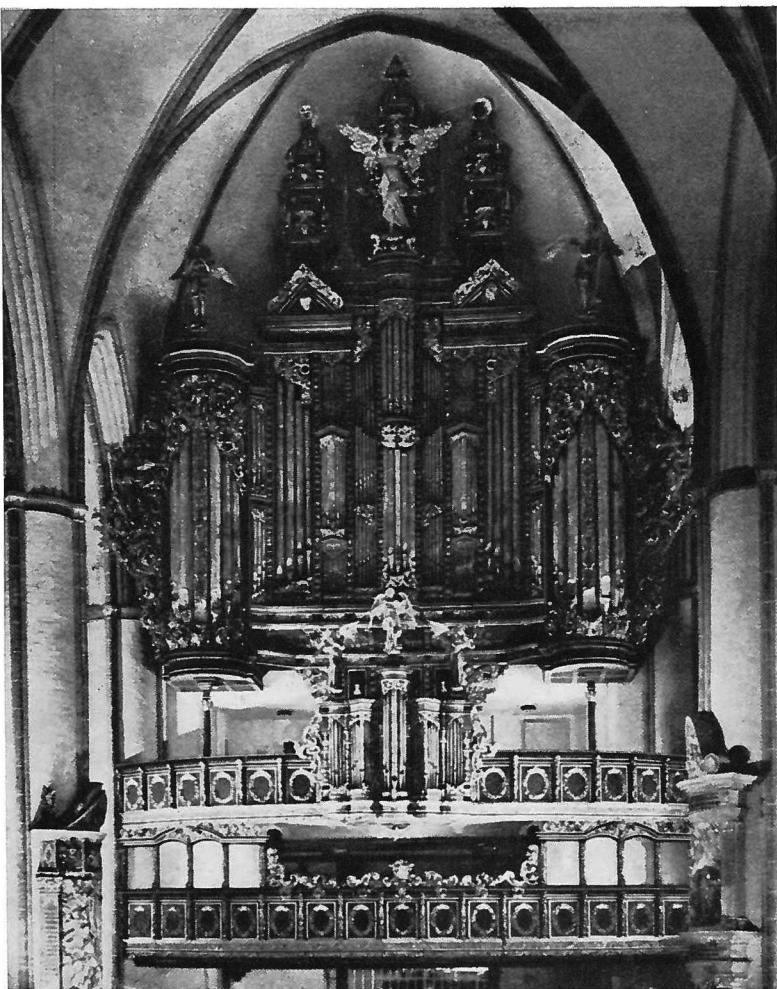
Pedal : Prinzipal 32, Prinzipal 16, Subbass 16, Oktave 8, Gedackt 8, Oktave 4, Bauernflöte 2, Nathorn 2, Mixtur VI, Posaune 24 (32 pieds partant du Fa), Posaune 16, Dulzian 16, Trompete 8, Krumhorn 8, Kornett (anche) 2.

(*) D'après Agricola, cité par Adlung, Bach aurait beaucoup admiré le Posaune 24, et la netteté d'émission du Principal 32 de Pédale.



1. Eisenach, estampe de Mérian.
2. Maison natale de Bach à Eisenach.
3. Porte de la maison natale.
4. L'orgue de Johann Christoph Bach, à Saint-Georges d'Eisenach.





1



2



3

1. Orgue de l'église de Saint-Jean de Lüneburg.
2. L'église Saint-Michel de Lüneburg (intérieur).
3. L'église Saint-Michel d'Ohrdruf.

Rappelons que l'orgue de la Totentanzkapelle, dans la même église, comptait pour sa part 38 jeux en trois manuels et pédales. (Les deux instruments ont été détruits durant la deuxième guerre mondiale.)

Enthousiasmé, Jean-Sébastien ne se décide pas à rentrer, et ne prévient pas Arnstadt. Son absence, au lieu de quatre semaines, aura duré quatre mois... Mais il n'épousera pas la fille de Buxtehude déjà offerte à Mattheson et à Haendel comme condition *sine qua non* de la succession du grand organiste de Lübeck...

Enfin revenu à Arnstadt, Bach épouvante ses auditeurs par son style révolutionnaire : il module trop souvent, il joue trop longuement, et il a eu l'imprudence de faire monter Maria-Barbara à la tribune... Ces critiques le gênent et le révoltent. Quand meurt, le 2 décembre 1706, J. G. Ahle, organiste de Saint-Blaise de Mühlhausen depuis 1672, Jean-Sébastien obtient sans difficulté et la succession d'Ahle, et son congé d'Arnstadt. Il passe audition à Pâques 1707, et rend la clé de l'orgue d'Arnstadt le 29 juin.

MÜHLHAUSEN 1707-1708

Installé au début de l'été à Mühlhausen, il revient bientôt chercher Maria-Barbara qu'il épousera le 17 octobre. Après quelques jours passés à Erfurt chez des parents, il inaugure une activité musicale qui dépassera largement les limites de la ville de Mühlhausen. La cantate *Gott ist mein König*, le Devis pour l'amélioration de l'orgue de St-Blasius, sont des témoins de cette activité. Mais le mouvement piétiste voit d'un mauvais œil le développement de la musique dans les églises. Un an s'écoule à peine, et déjà Jean-Sébastien songe à partir... Le 25 juin 1708, il annonce au Conseil de Mühlhausen qu'il a obtenu un engagement à Weimar. Son congé lui est accordé, à condition qu'il continue à superviser les travaux de l'orgue; et c'est son cousin Johann-Friedrich (29) qui, lui succédant, profitera de la restauration préconisée par lui. (Elle sera achevée en 1709.)

WEIMAR II 1708-1717

En juillet, une nouvelle vie commence pour lui. Il pourra travailler sur l'orgue de la chapelle du château de Weimar (Schlosskapelle), reconstruit en 1683 par Junge, restauré en 1708, 1712, 1729, etc. Après la restauration de 1712-1714 par H. Trebs, la composition sera la suivante :

Oberclavier (= Oberwerk) : Quintadena 16, Prinzipal 8, Grobgedackt 8, Gemshorn 8, Oktave 4, Quintadena 4, Mixtur VI, Zimbel III, Glockenspiel.

Unterclavier : Prinzipal 8, Viola di gamba 8, Gedackt 8, Oktave 4, Klein gedackt 4, Waldflöte 2, Sesquialtera IV (sic, peut-être 4, 2 2/3, 2, 1 3/5 ?), Trompete 8.

Pedal : Gross Untersatz 32, Violonbass 16, Subbass 16, Prinzipalbass 8, Posaunbass 16, Trompetebass 8, Kornettbass 4 (anche).

Tremblant à chaque clavier, tirasse Oberwerk/Pedal, accouplement des manuels, Cymbelstern.

Depuis un an, J. G. Walther est organiste titulaire de l'orgue de Saint-Pierre-Saint-Paul (Stadtkirche). Bach y trouvera cette composition :

Hauptwerk : Quintadena 16, Prinzipal 8, Gemshorn 8, Gedackt 8, Viola di gamba 8, Oktave 4, Quinte 2 2/3, Oktave 2, Mixtur IV, Zimbel, Trompete 8.

Rückpositiv : Gedackt 8, Quintadena 8, Gedackt 4, Prinzipal 4, Spillflöte 4, Viola di gamba 4, Oktave 2, Sifflöte 2, Sesquialtera II, Zimbel.

Pedal : Subbass 16, Posaune 16, Trompete 8, Kornett 2 (anche). Tremblant à chaque clavier, et tirasses sur Pédales.

Jean-Sébastien est devenu un organiste extraordinaire : « ses pieds volaient sur le pédalier comme s'ils avaient eu des ailes » écrit un témoin oculaire, le recteur de Minden, Constantin Bellerman. Sa renommée d'expert ne cesse de croître.

En 1709, il retourne à Mühlhausen pour inaugurer l'orgue de St-Blasius restauré selon ses directives, et dont nous donnons ici les deux états successifs :

	Avant Bach 2 manuels et pédale	Après Bach 3 manuels et pédale
<i>Brustwerk</i> (nouveau clavier)		Stillgedackt 8 Flauto dolce 4 Quinte 2 2/3 Oktave 2 Terz 1 3/5 Mixtur III Schalmei 8
<i>Hauptwerk</i>	Quintadena 16 Prinzipal 8 Gemshorn 8 Oktave 4 Gedackt 4 Quinte 2 2/3 Sesquialtera II Oktave 2 Mixtur IV Zimbel II Trompete 8	id id Viola di gamba 8 id id Nasat 2 2/3 id id id id Fagott 16
<i>Rückpositiv</i>	Quintadena 8 Gedackt 8 Prinzipal 4 Salicional 4 Oktave 2 Spitzflöte 2 Quintflöte 1 1/3 Sesquialtera II Zimbel III	id id id id id id id id id
<i>Pedal</i> Prinzipal 16 Subbass 16 Oktave 8 Oktave 4 Rohrflötenbass 1 Mixtur IV Posaune 16 Trompete 8 Kornettbass 2	Untersatz 32 (nouveau) id id id id id id id id id
		BW/HW, RP/HW, HW/P Tremblant à chaque clavier, Cymbelstern (?) Cymbelstern, Pauke, Calcan- tenwecker (signal au souffleur). Pauke (?), Glockenspiel (de 26 clochettes, ne sera jamais réalisé).

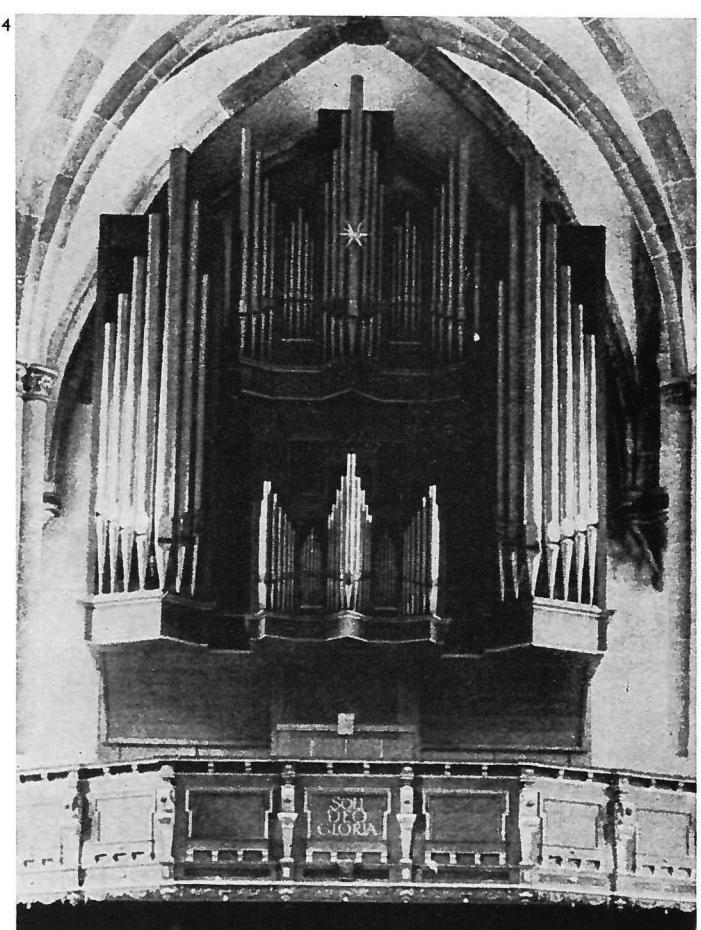
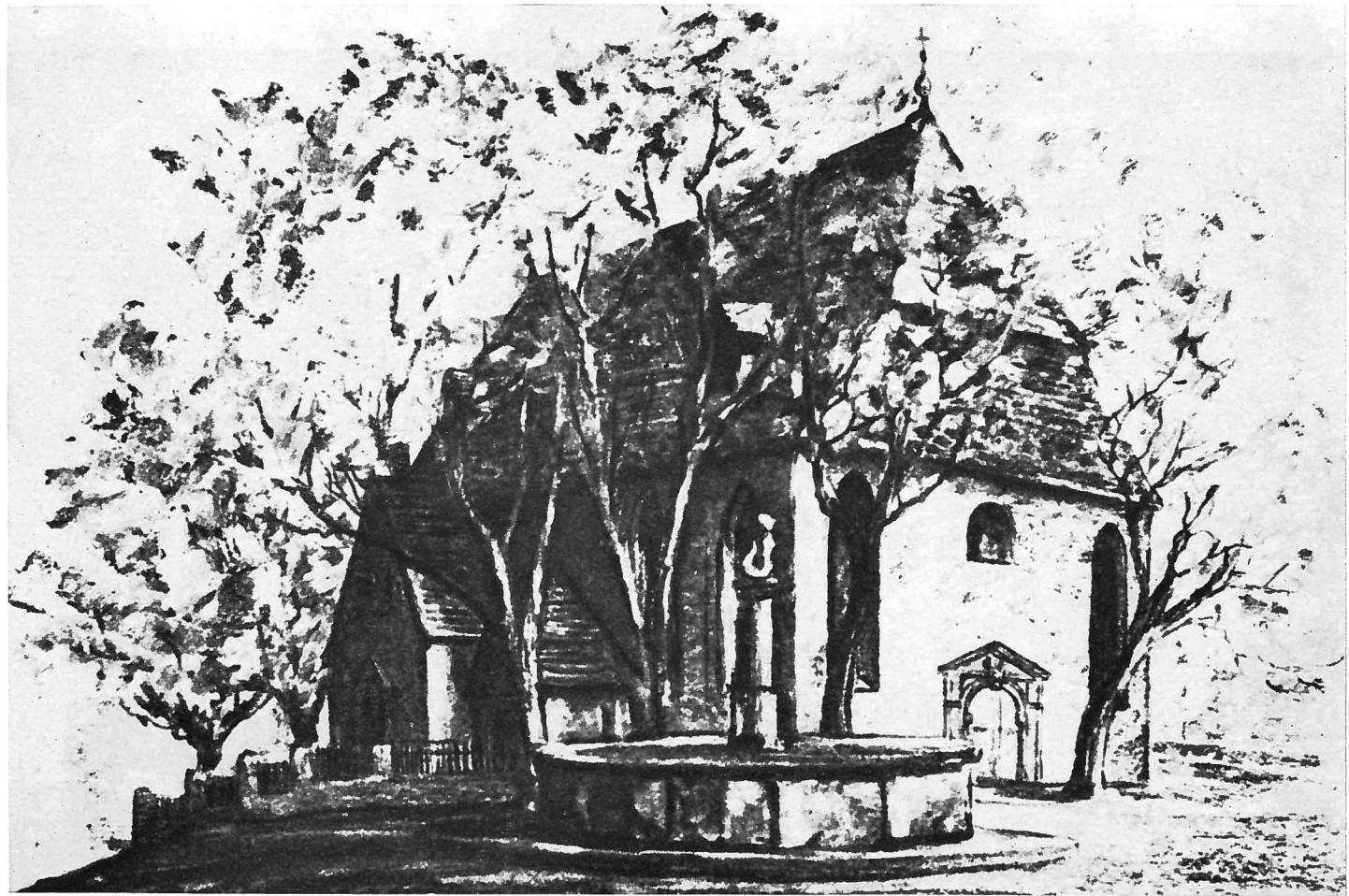


1. L'orgue de Bach, à Saint-Boniface d'Arnstadt.

2. L'église Saint-Boniface d'Arnstadt (Neue Kirche).

3. Le grand orgue de Buxtehude, à Sainte-Marie de Lübeck.

4. « L'orgue de Bach » à Saint-Blaise de Mühlhausen (reconstruit par A. Schunke, d'après le Devis de Bach).





Portrait de Bach jeune (Musée d'Erfurt).



J. G. Walther, portrait ancien.

On voit que Bach a ajouté un clavier entier (*Brüstwerk*), substitué au Gemshorn du HW une viola di gamba qui « se marie admirablement au Salicional 4 du RP » selon son expression; substitué à la Trompette du HW un Fagott 16, très utile à son goût et « d'un son délicat »; préféré une quinte de taille plus large (Nasat); obtenu un 32 pieds de pédale qui donne à l'ensemble « une plus grande majesté ». Pour assurer l'alimentation en air d'un instrument à trois manuels, il a fait augmenter le nombre des soufflets.

Il est bientôt lié d'amitié avec J. G. Walther qui lui demandera d'être le parrain de son fils aîné (1712). Ensemble, ils rivalisent dans la transcription à l'orgue de concertos italiens pour cordes : l'influence la plus déterminante sur le style de Jean-Sébastien, après celles de Buxtehude, des organistes du Nord, d'Italie et de France.

A la mort de Zachow (fin 1712), Bach propose ses services au Consistoire de Halle, mais le traitement qu'on lui offre là-bas est insuffisant. Sa démarche a été connue à Weimar et, pour le garder, on l'augmente. Il ira tout de même à Halle, mais en avril 1716, pour « réceptionner », avec C. F. Rolle et J. Kuhnau, l'orgue de la *Liebfrauenkirche*, énorme instrument réalisé par Christoph Contius, de Halberstadt. L'étagement des Principaux y est caractéristique de l'âge baroque allemand :

Oberwerk : Bordun 16, Prinzipal 8, Gedackt 8, Viola di gamba 8, Oktave 4, Blockflöte 4, Querflöte 4, Quinte 2 2/3,

Oktave 2, Spitzflöte 2, Terz 1 3/5, Waldflöte 1, Mixtur V, Zimbel III, Fagott 16, Vox humana 8.

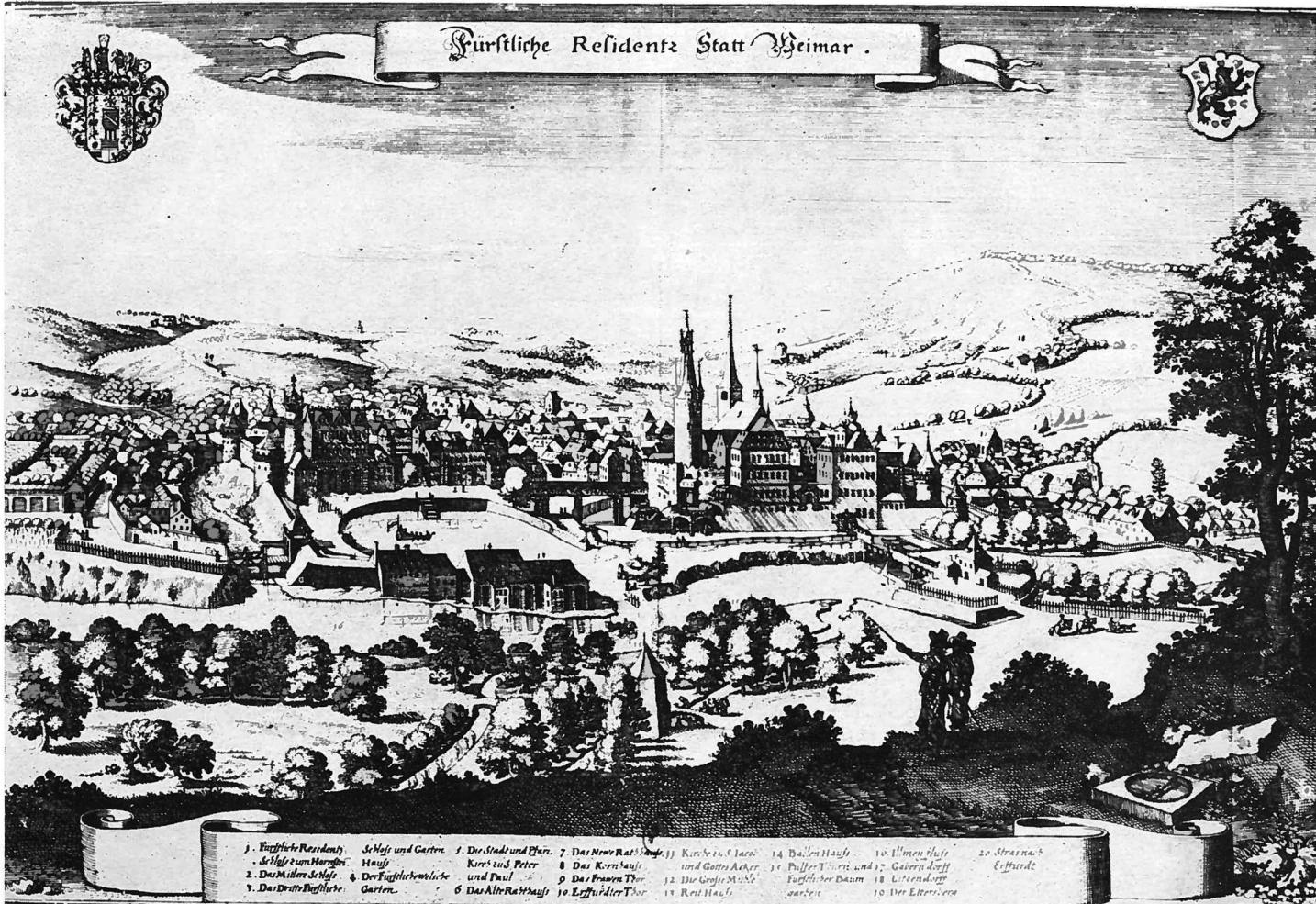
Hauptwerk : Prinzipal 16, Quintatön 16, Oktave 8, Gemshorn 8, Rohrflöte 8, Quinte 5 1/3, Oktave 4, Spitzflöte 4, Quinte 2 2/3, Superoktave 2, Sifflöte 2, Terz 1 3/5, Mixtur VI, Zimbel III/IV, Trompete 16, Trompete 8.

Brüstwerk : Quintatön 8, Gedackt 8, Prinzipal 4, Nachthorn 4, Flöte douce (sic) 4, Quinte 2 2/3, Nasat 2 2/3, Oktave 2, Waldflöte 2, Terz 1 3/5, Spitzflöte 1, Mixtur IV, Zimbel II, Racket 8, Oboe 4.

Pedal : Untersatz 32, Prinzipal 16, Subbass 16, Oktave 8, Gedackt 8, Quinte 5 1/3, Oktave 4, Nachthorn 4, Quinte 2 2/3, Superoktave 2, Waldflöte 1, Mixtur VII, Zimbel IV, Posaune 32, Posaune 16, Trompete 8, Schalmei 4, Kornett 2 (anche).

Tirasses, Tremblant, Cymbelstern.

Un tel orgue, proche du Devis pour Mühlhausen — dont il constitue, en somme, une extension, — est souvent considéré comme « l'orgue idéal de Bach ». Cette vue est juste à condition de bien observer que, si Bach conserve l'essentiel de l'orgue baroque (avec l'étagement 32, 16, 8, 4 des Principaux en quatre plans; le Plenum de chaque clavier; la juxtaposition d'ensembles principalisants, de groupes à taille plus large, et d'anches en séries), il assure la transition vers un orgue qui n'est déjà plus tout à fait celui d'un Schnitger, en faisant appel à des couleurs nouvelles, viola di gamba, fagott par exemple.



Weimar — estampe.

En 1714, l'année où il recopiait les *Fiori Musicali* de Frescobaldi, et où il avait été nommé Concertmeister, il avait joué, à Kassel devant le prince Friedrich, futur roi de Suède qui, enthousiasmé par son jeu de pédalier, lui avait fait don d'une bague d'or.

L'existence du maître organiste est chargée. Il doit écrire une cantate chaque mois, diriger les instrumentistes (avec son violon). Avec lui vivent, outre sa femme et quatre enfants, une sœur de Maria-Barbara et de nombreux élèves, dont Schubart qui le remplace souvent, Vogler, et J. L. Krebs.

En 1716 meurt le vieux Samuel Drese, kapellmeister du Duc. Contre toute attente, Jean-Sébastien n'obtient pas sa succession à laquelle il avait droit, et dont, depuis deux ans, il avait assumé presque toutes les charges. Le Duc pressent d'abord Telemann, et nomme enfin un personnage insignifiant (mais docile sans doute...), le fils de Drese, Johann-Wilhelm. Au mois de juillet, Bach « réceptionne » l'orgue de l'église des Augustins, à Erfurt, reconstruit par J. G. Schröter. L'instrument comptait 39 jeux dans la disposition suivante :

Oberpositiv : Quintatön 8, Flöte traversiere (en bois) 8, Gedackt 8, Prinzipal 4, Gedackt 4, Oktave 2, Flageolet 1, Sesquialtera II, Scharf IV.

Clavier médian (Mittelclavier) : Bordun 16, Prinzipal 8, Gedackt 8, Rohrflöte 8, Spitzflöte 4, Hohlflöte 4, Nasat 2 2/3, Waldflöte 2, Quinta 1 1/3, Sifflöte 1, Vox humana 8.

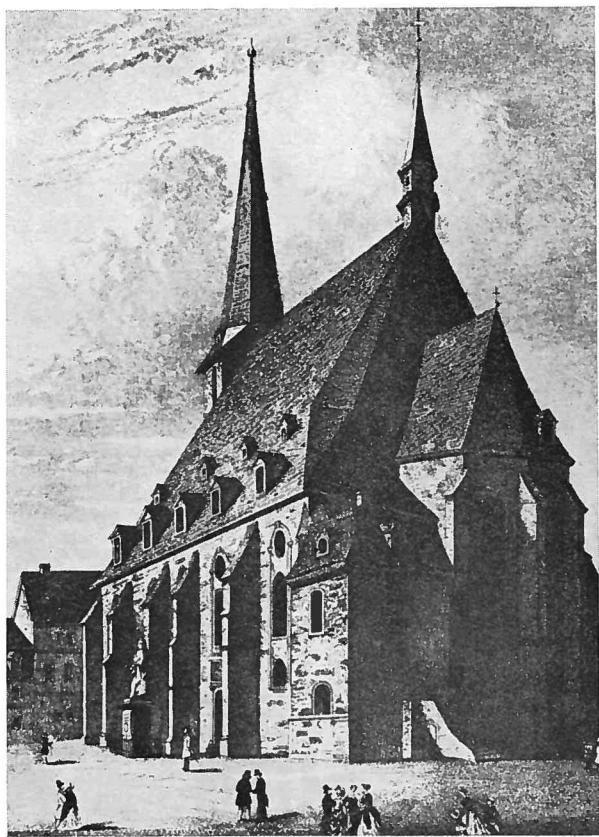
Hauptwerk : Quintatön 16, Prinzipal 8, Gemshorn 8, Gedackt 8, Flöte traversiere 8, Viola di gamba 8, Oktave 4, Oktave 2, Sesquialtera II, Mixtur VI, Zimbel III, Trompete 8.

Pedal : Prinzipal 16, Subbass 16, Violone 16, Oktave 8, Posuna 16, Trompete 8, Kornett 4.

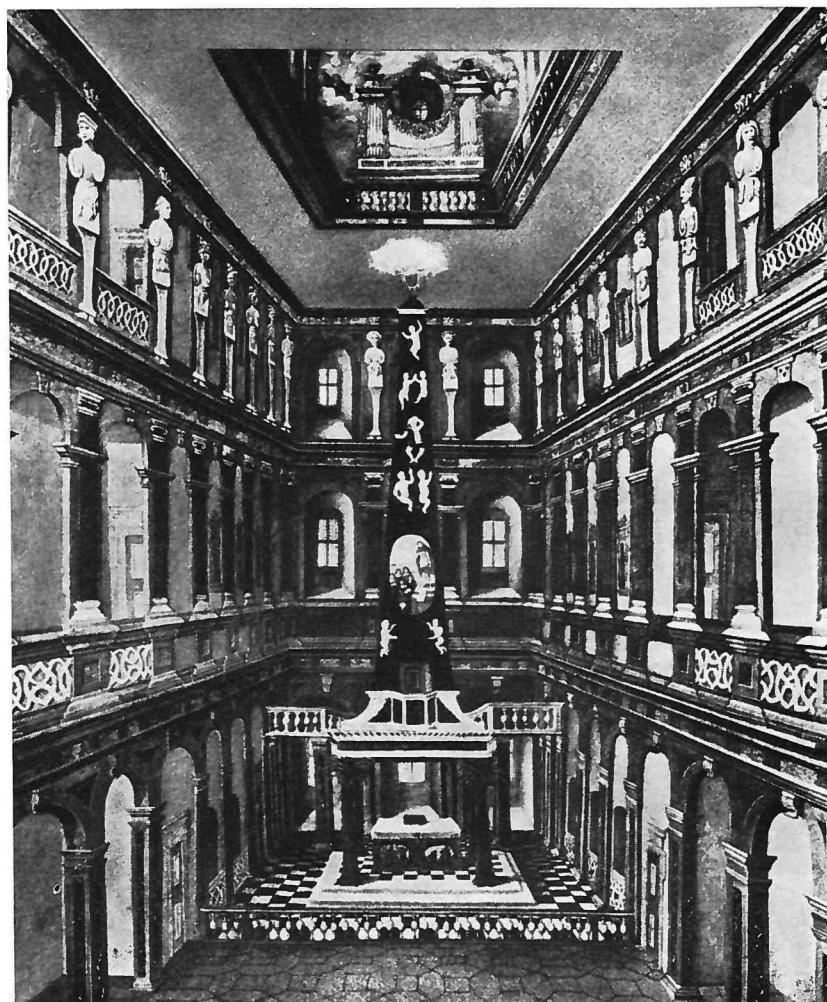
Tirasses, Tremblant, Sternglocken, Glockenspiel.

C'est en août 1717, lors d'un voyage à Dresde que se place l'anecdote assez bizarre de la compétition avec Louis Marchand, combat qui n'eut pas lieu, « faute de combattant ». La notice nécrologique déclare d'ailleurs : « notre Bach reconnaissait volontiers à Marchand le mérite d'une belle et très élégante exécution ». On ne sait que penser de la dérobade, vraie ou fausse, de Marchand.

Ulcéré par l'affaire Drese, Bach est en outre tirailé entre le Duc et son neveu. C'est grâce à ce dernier qu'après des démêlés disciplinaires tragi-comiques, Bach parvient à quitter Weimar, pour entrer au service du prince d'Anhalt-Cöthen, au début de décembre 1717.



L'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Weimar (*alte Stadtkirche*).



Chapelle du château de Weimar (on aperçoit l'orgue à l'étage supérieur).



Orgue de la Liebfrauenkirche à Dresde.

CÖTHEN 1717-1723

A Cöthen, Bach réduira quelque peu sa prestigieuse activité d'organiste. La cour est calviniste. A la *Sant'Agnuskirche*, le petit instrument de 2 claviers manuels (13 jeux), dont le pédalier monte au *fa* dièse (voir partie de pédale de la *Toccata en fa* 540), ne sert qu'à accompagner les psaumes. C'est en musique instrumentale que Bach s'en donne à cœur joie, auprès d'un prince extrêmement mélomane. Mais monsieur l'Expert est toujours très demandé. Dès le 16 décembre 1717, il « réceptionne » l'orgue de *Saint-Paul* de Leipzig, restauré par Scheibe : un instrument de 53 jeux qu'il estimera l'un des plus riches d'Allemagne :

Hinterwerk (en manière d'Écho) : Quintadena 8, Gedackt 8, Prinzipal 4, Flûte douce 4, Quintadecima 4, Decima nona 2 2/3, Hohlflöte 2, Viola 2, Vigesima nona 1 1/3, Weite pfeife 1, Mixtur III (IV ?), Helle Zimbel II, Sertin 8 (= Sordun, anche).

Hauptwerk : Grossprinzipal 16, Quintadena 16, Klein prinzipal 8, Gemshorn 8, Flûte d'Allemagne 8, Oktave 4, Quinte 2 2/3, Nasat 2 2/3, Octavina 2, Waldflöte 2, Grossmixtur V/VI, Cornetti III (Cornet à la française ?), Zink II, Chalumeau 8.

Brustwerk : Prinzipal 8, Grobgedackt 8, Viola di gamba « naturelle » (sic) 8, Oktave 4, Rohrflöte 4, Nasat 2 2/3, Oktave 2, Largo (sic = Larigot) 1 1/3, Sedicima 1, Schwei-zerpfeife 1, Mixtur III, Helle Zimbel II.

Pedal : Subbass 16, Jubalbass 8, Grosse hall-quinta 5 1/3, Nachthornbass 4, Oktavebass 2, Hohlflötebass 1, Posaunenbass 16, Trompete 8. Plus six jeux par emprunt au Hauptwerk.

Tremblant, Cymbelstern, Sonnette du souffleur (*).

A l'automne 1718, Bach court à Halle pour voir le fameux Haendel, et le manque...

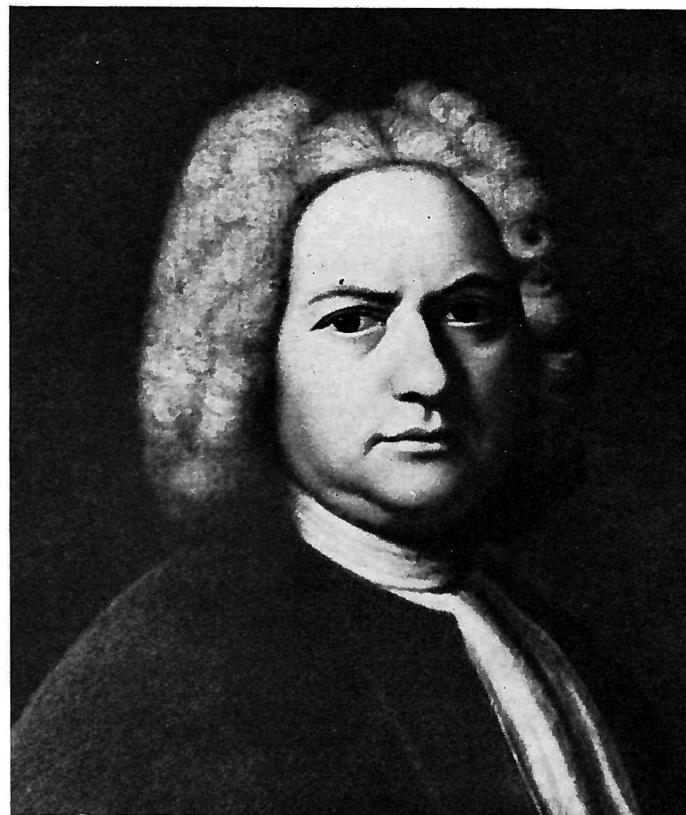
Qu'il soit toujours un prodigieux virtuose, on n'en peut douter, puisque c'est sans doute pour la jouer à Hambourg, en 1720, qu'il écrit la *Fantaisie et fugue en sol mineur* 542. Devant le vieux Reinken, glorieux titulaire des orgues de la *Catharinenkirche*, Bach improvise pendant une demi-heure sur le choral *An wasserflüssen Babylon*. Il a fait le voyage spécialement pour rencontrer Reinken, dont on imagine l'émotion à l'entendre. Mais Jean-Sébastien aimerait bien être nommé aux claviers de l'orgue de la *Jakobikirche*, un superbe instrument construit par Arp Schnitger de 1688 à 1692. L'audition-épreuve a lieu le 28 novembre pour choisir le nouvel organiste. La place sera, non sans scandale, accordée à un inconnu qui avait de l'argent. Bach dut regretter cet orgue dont voici la composition :

Brustwerk : Prinzipal 8, Oktave 4, Hohlflöte 4, Waldflöte 2, Sesquialtera II, Scharf V, Dulzian 8, Trichterregal 8.

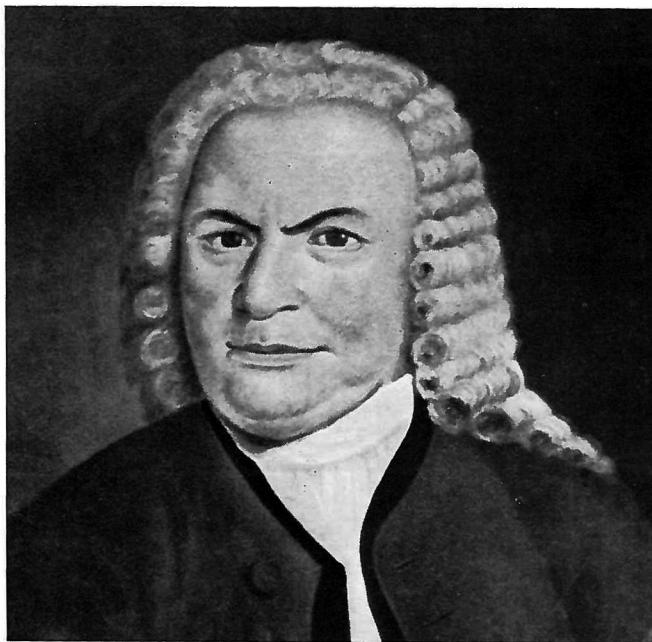
Oberwerk : Prinzipal 8, Rohrflöte, Holzflöte 8, Oktave 4, Spitzflöte 4, Nasat 2 2/3, Oktave 2, Gemshorn 2, Mixtur VI, Zimbel III, Trompete 8, Krumhorn 8, Trompete 4.

Hauptwerk : Prinzipal 16, Quintadena 16, Oktave 8, Spitzflöte 8, Oktave 4, Rohrflöte 4, Superoktave 2, Blockflöte 2, Rauschflöte II, Mixtur VI, Trompete 16.

(*) Remarquer les dénominations italiennes classiques des jeux formant le *Ripieno* (Plenum).



Portrait de Bach par J. J. Ible, v. 1720.



Portrait de Bach, collection André Meyer.

En plus, un Gedackt accordé au « kammerton », c'est-à-dire au diapason « de chambre », plus bas alors que celui d'église; il devait servir à accompagner certains instruments.

Rückpositiv : Prinzipal 8, Gedackt 8, Quintadena 8, Oktava 4, Flöte 4, Querflöte 4, Blockflöte 2, Sesquialtera II, Sifflöte 1 1/3, Scharf IV/VI, Dulzian 16, Bärpfife 8, Schalmei 4.

Pedal : Gross prinzipalbass 32, Prinzipal 16, Subbass 16, Oktave 8, Oktave 4, Nachthorn 2, Rauschpfeife II, Mixtur VI, Gross posaune 32, Posaune 16, Dulzian 16, Trompete 8, Trompete 4, Kornett 2 (anche).

Tremblant aux HW et RP, deux Cymbelstern, OW/HW, BW/OW.

En 1722, c'est Johann Kuhnau, le Cantor de Leipzig, qui meurt. Bach postule sa succession avec quelque retard (vers décembre). La candidature de Bach, chacun s'en souvient, ne sera retenue qu'après avoir vainement pressenti Telemann. Enfin, Jean-Sébastien fait entendre la Cantate *Jesus nahm* (7 février 1723), est accepté par le Conseil (5 mai), et fait son entrée solennelle à la Thomasschule (31 mai).

LEIPZIG 1723-1750

Le voici directeur de la musique des églises de Leipzig, Saint-Thomas et Saint-Nicolas, en premier lieu. A l'église *Saint-Paul*, l'église de l'Université (dont nous avons déjà évoqué l'instrument), Bach n'aura guère occasion de jouer. Il y rencontre des jalouxies, notamment de la part de l'organiste Görner, musicien médiocre.

Son labeur est harassant. Il doit composer une cantate pour chaque dimanche et chaque fête, assurer, avec trop peu de musiciens et trop peu de répétitions, les services musicaux des diverses églises, enseigner le latin, imposer la discipline. Et il n'est même pas titulaire d'un orgue. Son indépendance, ses exigences musicales, ses déplacements fréquents comme expert indisposent ses supérieurs. Et l'auteur de la Matthäus-Passion aura avec eux bien des démêlés. C'est cependant à Leipzig que s'achèveront sa carrière et sa vie.

A *Saint-Nicolas*, l'orgue, construit en 1597-1598, restauré par Von Thayssner en 1693, possède 35 jeux ainsi répartis :

Brustwerk: Quintadena 8, Prinzipal 4, Quinte 2 2/3, Oktave 2, Terz 1 3/5, Mixtur III, Schalmei 4.

Hauptwerk : Quintadena 16, Gedackt 8, Prinzipal 8, Gemshorn 8, Oktave 4, Quinte 2 2/3, Nasat 2 2/3, Oktave 2, Waldflöte 2, Terz 1 3/5, Mixtur VI, Fagott 16, Trompete 8.

Rückpositiv : Gedackt 8, Quintadena 8, Prinzipal 4, Viola di gamba 4, Gemshorn 4, Quinte 2 2/3, Oktave 2, Terz 1 3/5, Mixtur IV, Dulzian 8.

Pedal : Subbass 16, Oktave 4, Posaune 16, Trompete 8, Schalmei 4, Cornet (anche) 2.

Accouplements, Tremblant, Vogelgesang (= chant d'oiseau), Cymbelstern (les deux Terz y étaient abusivement intitulées « Sesquialtera »).

A *Saint-Thomas*, l'*École* possède deux Positifs d'étude; le plus récent, acheté en 1720, comprend Gedackt 8, Gedackt 4 et Prinzipal 2. Dans *l'Église*, Bach trouve deux orgues : l'un, monté sur le jubé en 1728, sera démonté en 1740 et partiellement incorporé à l'orgue nouveau de l'église Saint-Jean. Sa composition était celle-ci (21 jeux) :

Hauptwerk : Quintadena 8, Gedackt 8, Prinzipal 8, Oktave 4, Flöte 2, Sifflöte 1, Rauschpfeife II, Mixtur IV/X, Zimbel II, Trichterregal 8.

Rückpositiv : Gedackt 8, Prinzipal 4, Rohrflöte 4, Nasat 2 2/3, Oktave 2, Sesquialtera, Dulzian 8, Trompete 8.

Pedal : Subbass 16, Fagott 16, Trompete 16.

Le grand orgue, installé sur la vaste tribune où, aujourd'hui encore, l'on exécute les Cantates, comptait, pour sa part, 34 jeux, après la réparation de J. Scheibe en 1721-1722 :

Brustwerk : Gedackt 8, Prinzipal 4, Nachthorn 4, Nasat 2 2/3, Gemshorn 2, Sesquialtera II, Zimbel II, Regal 8, Geigenregal 4.

Hauptwerk : Quintadena 16, Prinzipal 16, Prinzipal 8, Spielpfeife 8, Oktave 4, Quinte 2 2/3, Superoktave 2, Sesquialtera II, Mixtur VI/X.

Rückpositiv : Quintadena 8, Prinzipal 8, Gedackt 8, Spitzflöte 4, Gedackt 4, Querflöte 4, Violine 2, Schallflöte 1, Rauschquinte II, Mixtur IV, Krumhorn 16, Trompete 8.

Pedal : Subbass 16, Posaune 16, Trompete 8, Schalmei 4, Kornett (2 ? anche).

Bach surveillera la restauration de l'instrument en 1747, et sans doute y jouera-t-il tel ou tel des *Dix-Huit Chorals*, ou même les *Variations Canoniques*.

Ses voyages d'expertise et de concert sont nombreux : Gera (1724), Kassel (1732) pour donner son avis sur l'orgue de *Saint-Martin* ; Dresde (1731) où il joue l'orgue de la *Sophienkirche* (Friedmann en sera titulaire deux ans plus tard) ; Mühlhausen (1735) pour installer son fils Johann-Gottfried-Bernhard aux claviers de la *Marienkirche* ; Dresde encore en juillet 1733 pour installer Friedmann à l'orgue de la *Sophienkirche*, et de nouveau en 1736 pour inaugurer, le 1^{er} décembre, l'orgue de 43 jeux achevé par Gottfried Silbermann à la *Frauenkirche* : il y jouera durant deux heures devant Kayserling, l'ambassadeur de Russie. On le verra encore à Weissenfels, à Erfurt, à Störmthal, à Naumburg (où, plus tard, son élève et gendre Altnikol sera titulaire du grand instrument construit par Hildebrand), à Zschortau en 1746. Cependant qu'il surveillera les restaurations des orgues de Leipzig : *Saint-Jean* en 1744, *Saint-Thomas* en 1747. Enfin, lors du fameux voyage à Berlin, le 8 mai 1747, il jouera l'orgue de l'église du Saint-Esprit de Potsdam (*Garnisonkirche*, 43 jeux, 3 manuels et pédalier). (*)

Il a de nombreux élèves personnels (sans parler de ses fils qui le quittent l'un après l'autre) : quelques anciens disciples de Weimar, et bien d'autres, comme Ziegler, Gerber (qui meurt en 1735, l'excellent Schubart étant décédé dès 1721), Agricola qui tenait le clavecin dans les cantates à *Saint-Thomas*, Homilius (plus tard organiste de la *Frauenkirche* de Dresde), Freudenberg, Kirnberger (qui nous a conservé une grande

(*) Voir sa composition dans J. Kloppers, p. 265.

collection de chorals du maître), Goldberg pour qui furent écrites les *Variations* fameuses, Transchel, Straube, Altnikol marié à Liesgen (Élisabeth, deuxième fille de Jean-Sébastien), Kittel, d'autres encore...

Jusque dans les dernières années, sa vie se partage entre ses obligations professionnelles — à *Saint-Thomas* et dans les autres églises —, son enseignement privé, sa collaboration au *Collegium Musicum* naguère fondé par Telemann pour les étudiants de l'Université, et les travaux de haute science musicale qui, de l'*Offrande Musicale* à l'*Art de la Fugue* et aux *Variations* sur « *Vom Himmel hoch* », le rapprocheront des doctes esprits de l'Académie Mizler. On se demande comment cette existence surchargée lui a laissé le loisir de prendre et reprendre ces Chorals, ces Concertos, ces Cantates dont nous possédons souvent tant de versions successives, images de son effort vers la perfection.

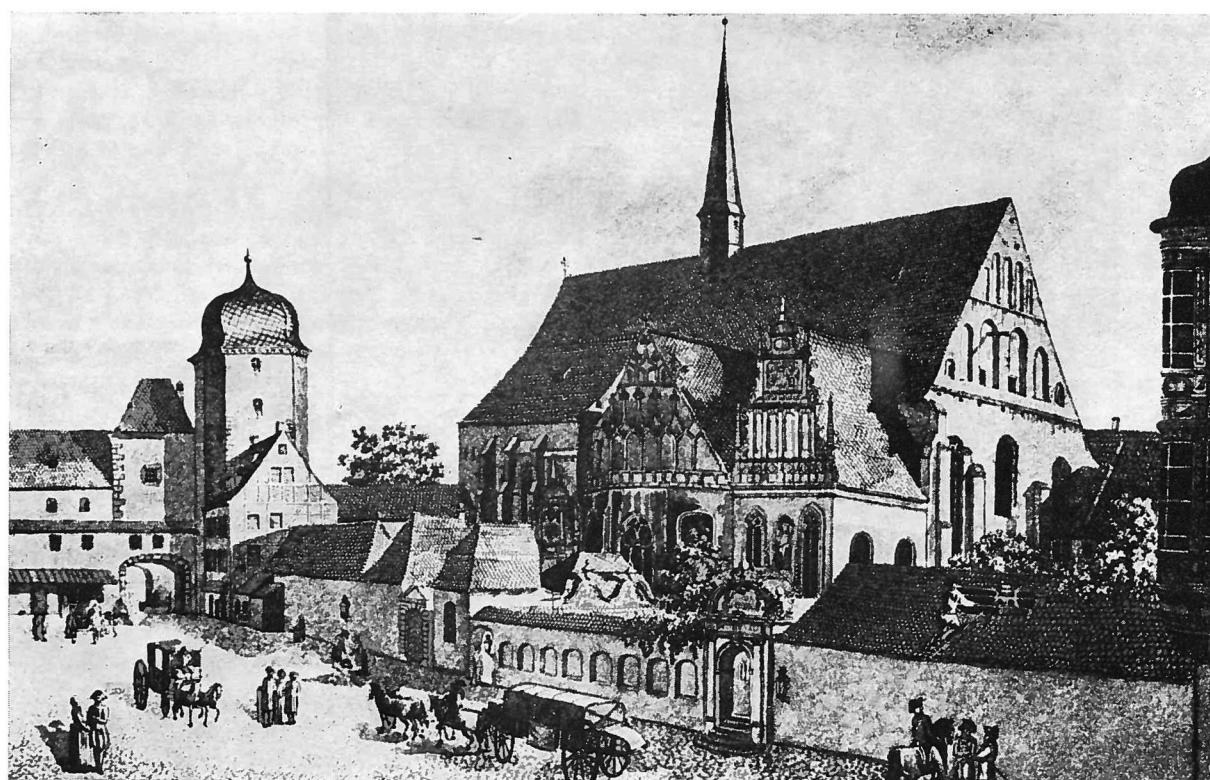
La dernière pensée musicale de Jean-Sébastien — puisque l'avant-dernière serait l'*Et incarnatus de la Messe en si* — est encore une pensée d'organiste : Altnikol la recueille, auprès de son lit d'agonisant, sous la forme du Choral *Vor deinen Thron*. Et lorsque, le 28 juillet 1750, à neuf heures du soir, meurt le plus grand génie de l'orgue en Occident, on imagine avec Norbert Dufourcq « de quels scintillants plein-jeux, de quelles anches héroïques, de quelles subtiles sesquialteras n'ont pas encore une fois bourdonné les oreilles du serviteur de Dieu qui laisse aux hommes cette œuvre unique : les Préludes et fugues, les Sonates, les Chorals » ?



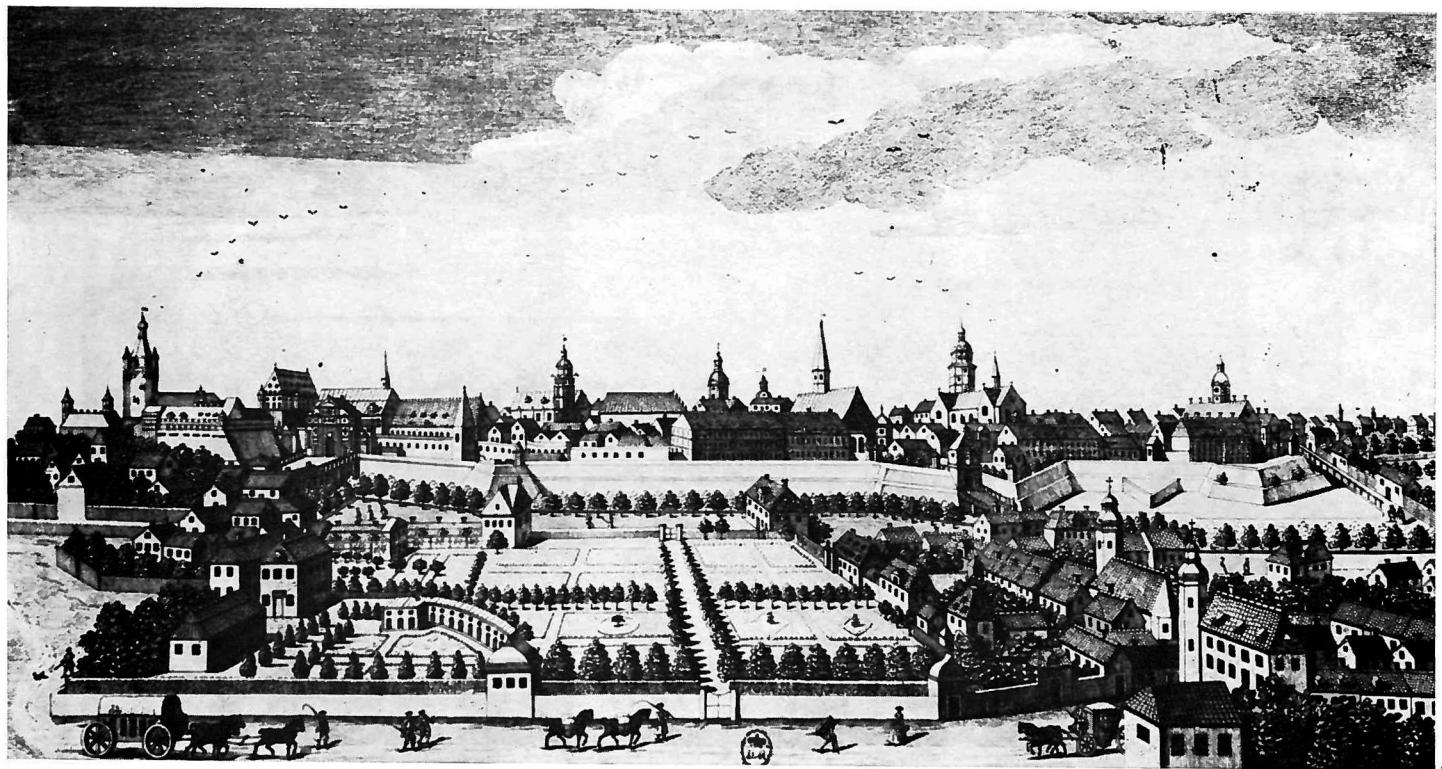
Église *Saint-Jean* et cimetière où Bach fut inhumé.



1



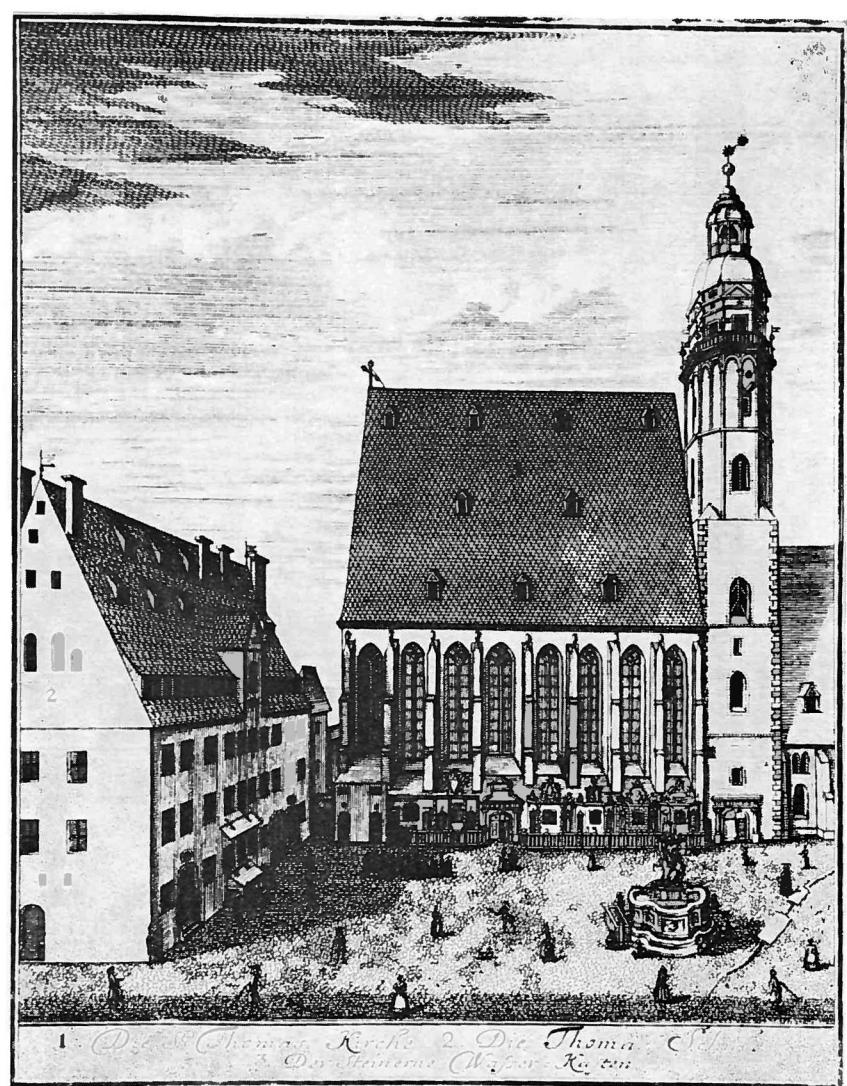
2



4

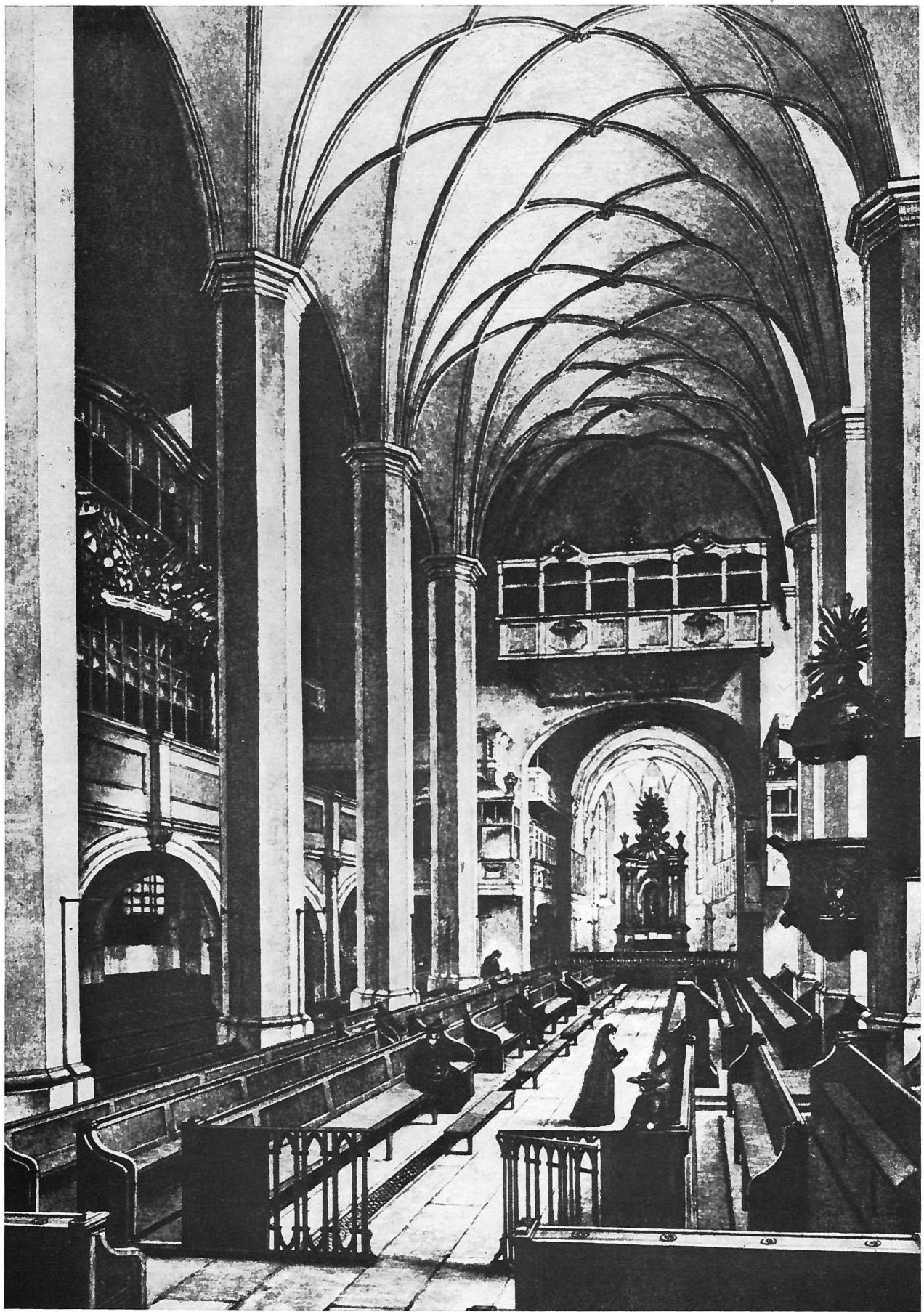


3



5

1. Orgue de Saint-Jacques de Hamburg.
2. Leipzig : Église Saint-Paul (ou de l'université).
Estampes de B. Schwartz.
3. Leipzig : Église Saint-Nicolas.
4. Leipzig : Estampe.
5. Leipzig : Église et École Saint-Thomas
(gravure de Krügner, 1723).



Leipzig : Intérieur de l'église Saint-Thomas avant 1885.



Orgue de la Sophienkirche de Dresden.

CHRONOLOGIE PROBABLE DE LA COMPOSITION

I. — JEUNESSE ET APPRENTISSAGE : les premières pièces et les premiers chefs-d'œuvre : 1700 à 1709, Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen, premières années de Weimar.

Fantaisies 570, 571
 Fantaisies et fugues 561, 563
 Fugues 574, 575, 576, 577, 946
 Labyrinthe harmon. 591
 Pedalexercitium 598
 Préludes 567, 568, 569, 943
 Préludes et fugues 531, 532, 533, 535, 549, 551
 Toccatas 565, 566
 Trio 585 (?)
 Chorals 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 707,
 712, 715, 716, 718, 719, 720, 723, 724, 725, 726, 729, 732,
 733, 735, 736, 738, 739, 741, 745, 749, 750, 756, 762, 765
 Partitas 766, 767, 768 (1^{re} version), 770

II. — MAITRISE : 1710 à 1717, Weimar.

Alla breve 589
 Canzona 588
 Concerto Ré min. 1052 a (version pour orgue)
 Concertos transcrits 592, 593, 594, 595, 596, 597 (?)
 Fantaisies 572, 573 (inach.)

Fantaisies et fugues 537, 542, 562 (inach.), 563
 Fugues 131a, 578, 579
 Passacaille 582
 Pastorale 590
 Préludes et fugues 534, 536, 539, 543, 550, 553 à 560 (petits)
 Toccatas 538, 540, 564
 Chorals 653 b, 690, 691, 694, 695, 706, 709, 710, 711, 713, 714,
 717, 727, 728, 730, 731, 734, 740, 744, 751, 753 (inach.)
 1^{res} versions des Trios 655 et 664, et des 17 premiers chorals
 du recueil des « Dix-Huit »
 Orgelbüchlein 599 à 644

III. — APOGÉE : 1717 à 1750, Cöthen et Leipzig.

Aria 587
 Préludes et fugues, 541, 544, 545, 546, 547, 548, 552
 Sinfonias des Cantates 29, 35, 49, 146, 169, 188 (orgue et
 orchestre)
 Sonates en trio 525 à 530
 Trios 583, 586, 1027 a, 584
 Partita 768 (version finale)
 6 chorals transcrits « Schübler »
 21 chorals de la Clavierübung
 Variations canoniques 769
 Dix-huit chorals (composition de « Vor deinen Thron » et
 révision des 17 autres)

*l'œuvre
pour
orgue
I
l'orgue
religieux :
les chorals*

« Le diable n'a pas besoin de toutes les belles mélodies pour lui tout seul », s'écria jadis Martin Luther qui n'hésitait pas à faire chanter le texte du choral « Vom Himmel hoch da komm ich her » sur une chanson-rébus (Rätsellied) de l'époque. Et récemment Carl de Nys reprenait un point de vue analogue pour justifier l'emploi, à l'église, des Messes concertantes du XVIII^e siècle; point de vue fondé, d'ailleurs, sur l'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV : « On se demande (écrivait-il dans « *Musique de tous les temps* ») comment un style, quel qu'il soit, serait inapte ou opposé dans son essence à « célébrer avec éclat le culte divin, et à nourrir la vie spirituelle des fidèles ».

Ce n'est pas par hasard que se rejoignent ici les idées musicales du Réformateur, et celles d'un catholique romain. Car il est bien vrai qu'en soi aucune bonne musique n'est ni plus religieuse ni plus profane qu'une autre. Tel langage nous choque, à l'église, parce que nous l'avons connu d'abord dans des ouvrages de théâtre (c'est le cas, en France, des *Messes* de Mozart), tel autre parce qu'il nous semble que son modernisme est une « irrévérence » déplacée (*Messe* de Stravinsky, *Petites Liturgies* de Messiaen). Pourtant les grands

compositeurs ont parlé le même langage, au temple et dans le monde. Rappelons-nous qu'on reprochait à Bach d'essayer d'introduire l'opéra dans les services religieux... Dès lors, ne protestons pas trop si l'on nous fait chanter, ici, « Reviens pécheur » sur l'air de « *Femme sensible* », et là « O Welt, ich muss dich lassen » sur l'air d' « Innsbruck, il faut que je m'en aille! ».

Ces considérations n'effaceront pas pour autant les préférences de chacun. Mais, au seuil des Chorals de Bach, il faut constater ces trois faits : d'abord l'origine souvent très modestement humaine de beaucoup de mélodies pieuses; ensuite, la liberté stylistique extrême d'un musicien qui ne change pas d'âme en écrivant une Messe, une sonate pour violon ou une cantate profane (c'est le contraire qui serait inquiétant); enfin l'extraordinaire richesse d'un métier musical capable de tout faire servir à l'établissement d'une « ambiance » et à la construction d'un savant chef-d'œuvre : toutes les formes, tous les rythmes, tous les procédés, que ceux-ci soient d'origine religieuse ou profane, peu importe, du moment qu'ils s'adaptent à la vérité expressive, à la logique plastique de l'œuvre, et qu'ils peuvent servir à la gloire de Dieu.

Il ne s'agit pas seulement pour nous d'être sensibles à la beauté des musiques des autres siècles, mais de comprendre qu'à une époque différente de la nôtre, l'insincérité eût consisté à ne pas parler, même au temple, le langage de cette époque-là. Encore une fois, ce n'est pas l'âge relatif d'un langage musical qui le rend religieux, ou expressif. C'est la beauté musicale qui fonde la valeur d'une œuvre, dans le monde comme à l'église. Pour Jean-Sébastien Bach, la chance veut que la rigueur classique d'un langage deux fois séculaire, et la certitude que nous avons de sa sincérité religieuse, concourent à éluder toute suspicion à cet égard. Mais ne fallait-il pas au moins évoquer les termes d'un problème que chacun est libre d'estimer résolu ?

Certaines œuvres sont comme le miroir de la vie intérieure d'un musicien. Il s'agit souvent d'œuvres brèves, mais nombreuses, diverses, échelonnées sur la vie entière du compositeur, et qui constituent une sorte de journal intime en musique, ou de cahiers d'esquisses parfois plus révélatrices que des œuvres plus ambitieuses. Tels, à maints égards, les Quatuors de Haydn, les Mazurkas de Chopin, les Lieder de Schumann, les Intermezzi de Brahms. Dans l'œuvre de Bach les Chorals d'orgue occupent cette place centrale et permanente de l'intimité, du recueillement, de la liberté de l'âme. Sous le signe de l'émotion religieuse, ils s'offrent à nous aussi bien comme des effusions personnelles que comme des essais artistiques : recherches d'écriture autant que poèmes lyriques.

Prenant pour thèmes les mélodies luthériennes, dont un certain nombre remonte au Moyen Age, Bach, tout au long de sa vie, élabora des Interludes, des Versets, qui seront le reflet de sa foi, de son art, de ses émotions profondes, et de ses intuitions d'un instant. Dans l'univers total de l'œuvre de Bach, les Chorals sont à eux seuls un univers : harmonisés à quatre voix, ils sont la conclusion normale de chaque cantate; ils jalonnent le drame des Passions, ils servent de thème à des ensembles de Variations ou de Partitas pour orgue. Dans les Cantates ou les Passions, la mélodie du cantique est encore prétexte à de vastes variations vocales et instrumentales, Airs, Duos, Chœurs avec orchestre, ou même Sinfonia (*Cantate 75*).

Les seuls Chorals d'orgue groupent plus de 170 pièces qui ont vu le jour tant à Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt ou Mühlhausen qu'à Weimar, Cöthen ou Leipzig. Album de toutes les techniques savantes ou expressives, image des premières influences comme des conquêtes et des affirmations de la maturité, la collection complète des chorals d'orgue est aussi la peinture sonore des méditations religieuses d'un profond génie : chorals très courts, sensibles et imaginés, de l'*Orgelbüchlein*; architectures majestueuses des 21 *Chorals « du Dogme »*, qu'encadrent le prodigieux Prélude et la triple fugue en mi bémol; élégantes arabesques des 6 *Chorals « Schübler »*, tirés par Bach de ses propres cantates; fantaisies, ricercari, mélodies ornées, savants contrepoints, dans tous ces recueils la musique et la science s'accumulent sous des formes incroyablement diverses, glorifiant tour à tour les influences progressivement dépassées de Scheidt, Pachelbel, Böhm, Buxtehude ou Kuhnau,

et les inventions magistrales du Cantor de Leipzig. On sait combien, dans le cycle liturgique annuel, de Noël à Pâques et à la Résurrection, alternent et se succèdent les fêtes de la Joie et les célébrations de la Douleur. Grâce aux chorals de Bach, l'organiste du xx^e siècle dispose d'un étonnant répertoire où tous les visages de l'actualité chrétienne, liturgique, s'incarnent en objets d'art sonore. Ce que les Cantates fournissent au maître de chœur, les « *Choralvorspiele* » l'apportent au titulaire du grand orgue. Aujourd'hui, de ce journal religieux intime, noté en musique, les organistes des églises du monde entier peuvent tirer leur programme pour chaque dimanche chrétien et, au sein même de cette ferveur religieuse irradiante, Bach propose à l'amateur d'art musical des trésors d'émotion, sertis dans des formes parfaites.

Les chorals d'orgue de Bach, en même temps qu'un univers artistique incomparable, sont une méditation religieuse permanente. Leur fécondité musicale et spirituelle semble inépuisable.

La figure 1 a pour but de nous rappeler que si l'étendue écrite des parties manuelles et de la pédale est sujette à certaines variations dans l'orgue de Bach, celles-ci traduisent les caractéristiques de certains instruments utilisés par Bach, à tel ou tel moment de sa carrière. Mais la plus grande partie de son œuvre d'orgue correspond à des « claviers-types » : C (UT 1), à d'' (RÉ 5) pour les Manuels, C (UT 1) à d' (RÉ 3) pour le pédailler. Mais on n'oubliera pas que l'étendue sonore réelle de l'orgue classique (C₂ = UT 02... d "" = RÉ 7), de l'ut grave de 32 pieds, au Ré aigu de 2 pieds, dépasse (sans même tenir compte des rangs les plus aigus des Mixtures) l'étendue du piano moderne de concert à 7 octaves et une tierce.

A propos du Si-ori de la *Fantaisie BWV 572*, Keller signale d'autres « dépassemens » de l'échelle instrumentale usuelle : Si bémol-ori dans le Ricercar à 6 voix de l'*Offrande Musicale*, La-ori et Si-ori dans l'*Art de la Fugue*. Mais il faut distinguer entre ces exceptions dictées par l'écriture musicale elle-même, et celles qui résultent de l'usage de tel ou tel instrument particulier (voir fig. 1, page suivante).

LES FORMES DU CHORAL D'ORGUE ET LEUR FRÉQUENCE CHEZ BACH.

Rappelons brièvement les formes-types du verset de choral :

I. CHORAL HARMONISÉ (12) :

type A₁ : en principe, un accord par note de la mélodie, avec notes de passage, retards, etc. : BWV 690 bis/695 bis/706-1/706-2/707 bis/708.

(Voir aussi le 1^{er} verset des Partitas 766, 767, 768, 770.)

type A₂ : accompagnement en batteries d'accords : BWV 721.

type A₃ : un trait décoratif, arabesque de liaison, s'insère entre chaque période du choral harmonisé : BWV 715/722/726/732.

type A₄ : l'harmonisation d'abord verticale tend à se transformer en commentaire polyphonique de style Fantaisie ou Toccata : BWV 729.

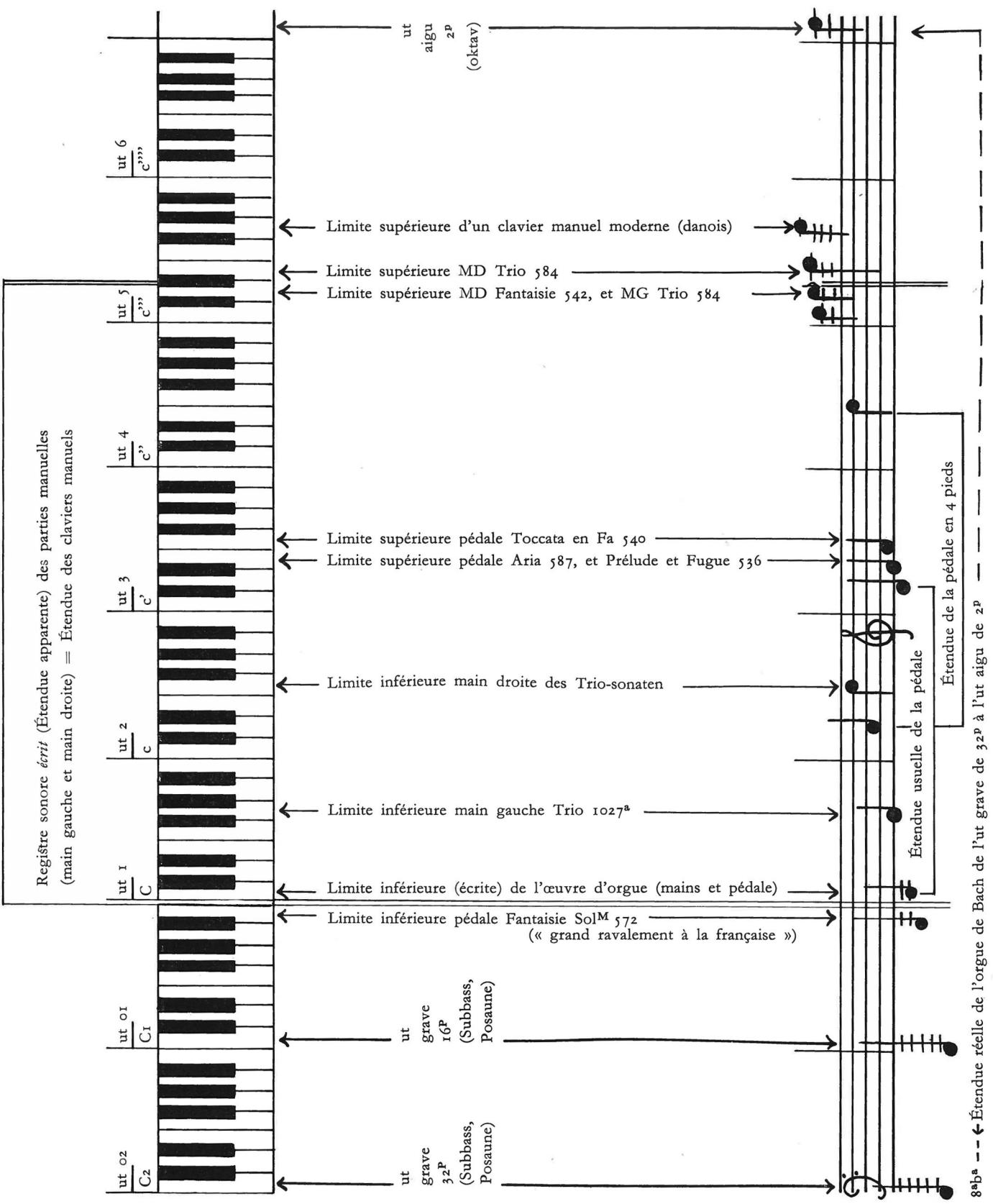


Fig. 1 : Étendue du clavier.

II. CHORAL CONTRAPUNTIQUE (120 au total).

1) *RYTHMIQUE ET EXPRESSIF, TYPE B* (50) : la polyphonie est continuellement alimentée par un ou plusieurs motifs rythmiques de caractère fréquemment représentatif (symbolique) :

BWV 599/601/602/603/604/605/606/607/609/610/611/612/613/615/616/617/621/623/625/626/628/630/631/632/635/636/637/638/640/642/643/644/647/648/658/672/673/674/683/683 a/684/690/711/712/724/737/738/741/751/761.

2) *CANONIQUE, TYPE C* (15) : le Canon affecte de préférence la mélodie du choral, mais il peut s'appliquer aussi au contrepoint d'accompagnement :

BWV 600/608/618/619/620/624/629/633 et 634/678/682/714/744/748/769 (en 5 versets).

3) *EN TRIO, TYPE D* (18). Il présente plusieurs aspects. Ou bien le Choral en Augmentation est accompagné par une arabesque décorative et une basse harmonique continue; ou bien le choral n'apparaît, complet ou non, qu'à la fin d'une invention à trois voix du style des sonates en trio; ce sera alors en augmentation, à la pédale.

BWV 645/646/649/650/655/660/664/675/676/688/694/710/734/752/754/757/759/763.

4) *FUGUÉ, TYPE E* (22). Dans les grands chorals fugués avec pédale, on trouve l'équivalent instrumental de l'ancien motet vocal. Quant aux nombreuses *fughettes* purement manuelles, elles sont écrites le plus souvent à 3 voix en fugato sur la première période du cantique, et dans un style plus fleuri, plus concertant que les grands chorals fugués avec pédale. Mais elles peuvent aussi être écrites à 4 voix, et même traiter le choral entier en divers épisodes fugués.

BWV 677/679/681/685/687/689/696/697/698/699/700/701/702/703/704/705/719/733/746/749/750/756.

5) *FIGURÉ, TYPE F* (15). Cas particulier du précédent, le Choral Figuré représente sa formule la plus solennelle. Chaque période de la mélodie est d'abord traitée en exposition de fugue, et la dernière entrée se fait en augmentation majeure, au soprano ou à la basse.

BWV 657/668/669/670/671/686/693/695/707/716/717/723/740/755/765.

III. CHORAL ORNÉ, TYPE G (21).

Ici, quelle que soit l'écriture de la polyphonie accompagnante la mélodie est chargée d'une amplification ornementale qui, d'un *Cantus firmus*, en fait une phrase d'*Arioso* instrumental.

BWV 614/622/639/641/652/653/653 b/654/659/662/663/691/691 a/692/709/727/728/730/731/760/762.

IV. CHORAL VARIÉ, TYPE H (8).

C'est la combinaison de la Variation et du Choral. Dans le cas de la Partita, le nombre de strophes peut être très élevé. La première est toujours une harmonisation verticale (type A₁) et les autres se différencient par l'écriture, le rythme, les dispositions harmoniques.

BWV 627/656/758/766/767/768/770/771 (N. B. Les Variations Canoniques ont été classées, à cause de leur écriture systématique, parmi les chorals Canoniques, type C).

V. CHORAL-FANTAISIE, TYPE K (17).

Ici, en principe, chaque période de la mélodie (et non plus chaque strophe du cantique) est illustrée d'une manière différente, l'une en contrepoint expressif et rythmique, l'autre en fugato, ou en mélodie ornée, etc.

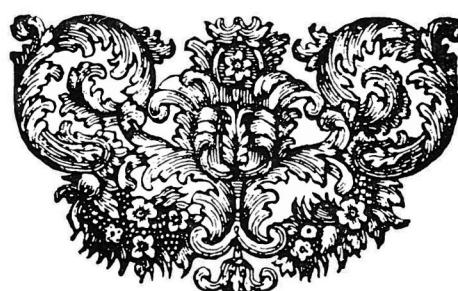
Mais Bach appelle Fantasia de grandes pièces en contrepoint concertant dans lesquelles le choral est inséré librement.

BWV 651/661/665/666/667/680/713/718/720/725/735/736/739/742/743/745/747.

Il existe évidemment des variantes, des formules mixtes ou intermédiaires. Le choral orné peut se combiner avec l'écriture en trio; les *Variations Canoniques* ressemblent à une Partita sans introduction « harmonisée », etc. Le classement des chorals (type C, type G, etc.) ne peut indiquer que le procédé le plus apparent, mais non le détail des structures combinées dans telle ou telle pièce.

Nous présenterons maintenant les Chorals en deux groupes. D'abord les Recueils — édités ou non de son vivant — que Bach avait lui-même constitués; et dans l'ordre même qu'il a choisi. Ensuite, les Chorals des Suppléments, par ordre alphabétique, selon le texte allemand traditionnel pour lequel une traduction française serait le plus souvent insatisfaisante.

N. B. 690 bis, 695 bis, etc. désignent les simples harmonisations que W. Schmieder place à la suite d'un choral, sans leur affecter de numéro propre.



I. LES GRANDS RECUEILS AUTOGRAPHES

Titre	Compo- sition	Édition du vivant de Bach	Nombre de chorals
ORGELBÜCHLEIN BWV 599 à 644.	1708/1723		45 (dont 1 en 2 versions)
CLAVIERÜBUNG, III ^e Partie, BWV 669 à 689 (Prélude en mi bémol, 21 Chorals dits « Dogme en musique », 4 Duettos, et Fugue en mi bémol).	avant 1739	1739	21
CHORALS TRANSCRITS « SCHÜBLER » BWV 645 à 650.	Trans- cription : avant 1746	V. 1746 J. G. Schü- bler (Zella)	6
VARIATIONS CANONI- QUES sur le Cantique de Noël « Von Himmel hoch da komm ich her » BWV 769.	1746/47 pour son entrée à la Société Mizler	1746 Balthazar Schmidt (Nürnberg)	1 (en 5 versets)
ACHTZEHN (18) CHO- RÄLE VON VER- SCHIEDENER ART (18 Chorals de styles divers, dits « de Leipzig ») BWV 651 à 668.	1747/50		18
Total :			91

I. — L'ORGELBUCHLEIN

ORGEL — BÜCHLEIN

Worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird,
auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich
im Pedalstudio zu habilitieren, indem in solchen darin befindlichen
Chorälen das Pedal gantz obligat trätiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu
belehren.

Autore, Joanne Sébast. Bach, P. T. Capellae Magistro S. P. R.
Anhaltini Cotheniensis.

PETIT LIVRE D'ORGUE

Dans lequel Enseignement est donné aux organistes débu-
tants, pour développer un Choral en toute sorte de style, de
même que pour se perfectionner dans l'étude de la Pédale,
puisque, dans des Chorals tels que ceux-ci, la Pédale est
traitée de manière absolument obligatoire.

Au seul Dieu Très-Haut pour sa louange, au Prochain pour
servir à son instruction.

Par Jean-Sébastien Bach, maître de chapelle de S. A. le
Prince d'Anhalt-Cöthen.

Voici le texte écrit par Marie-Claire Alain pour accompagner
l'enregistrement de l'Orgelbüchlein :

« L'Orgelbüchlein est une somme, et ceci à un triple point
de vue. Tout d'abord s'affirme le point de vue pédagogique.
Nul n'ignore que J.-S. Bach écrivit ce recueil à l'intention
de ses élèves. Aucune méthode d'orgue, à ce jour, ne peut
être comparée, pour la diversité et la perfection, au Petit
Livre d'Orgue. Toutes les formules techniques, les difficultés
de tout ordre, les différentes positions, les diverses registrations possibles, s'y trouvent rassemblées.

« Considérons le point de vue « compositionnel ». Toutes

les formes de *Choral*y sont présentées avec une extrême concision, dans une étonnante concentration des moyens : choral *contrapuntique*, choral *orné*, choral *canonique*, procédés d'augmentation et de diminution; toutes les manières d'amplifier et de transfigurer une mélodie rigide sont illustrées, chacune en l'espace de quelques lignes, mais avec une perfection définitive.

« Certes, la plus grande leçon de l'*Orgelbüchlein* est donnée par sa signification *théologique*. Ses quarante-cinq chorals décrivent le cycle complet de l'année liturgique. Mais la grande originalité musicale de l'œuvre réside certainement dans le rôle constamment figuratif et expressif du contrepoint en fonction du texte du choral. Il ne suffit pas à Bach, comme dans certains chorals ornés (dont *O Mensch bewein'* est le plus bel exemple), de faire ressentir, dans la mélodie et l'harmonie, les moindres inflexions émotionnelles du poème, il va plus loin encore : à chaque texte correspond une « figure contrapuntique » appropriée. Les lignes toujours descendantes des chorals de Noël, celles, ascendantes au contraire, de *Mit Fried' und Freud'*, la fanfare glorieuse de *In dir ist Freude*, le mouvement perpétuel obsédant de *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, la pesanteur des syncopes de *Da Jesus an den Kreuze stund*, les doubles broderies en forme de Croix de *Christ lag in Todesbanden*, les mouvements ascendants des chorals de Pâques, le caractère de danse sacrée des chorals de Pentecôte, l'ostinato implacable de *Dies sind die heil' gen zehn Gebot*, les chutes de septième de *Durch Adams Fall*, les lignes fluides et contrariées de *Ach, wie nichtig etc. n'en* sont que quelques exemples.

« Ce merveilleux contrepoint n'est pas seulement une parure somptueuse, c'est un commentaire expressif toujours lourd de sens.

« La meilleure façon d'écouter et de comprendre l'*Orgelbüchlein* est certainement d'en méditer d'abord les textes pour en saisir ensuite la multiple irradiation, dans la musique, et par la musique. »

Ce serait mal connaître Jean-Sébastien que d'attribuer l'humilité recueillie de tant de pages de l'*Orgelbüchlein* au fait que l'œuvre fut mise au point en grande partie dans la prison grand' ducale de Weimar où le retenait un prince, furieux de le voir partir à Cöthen contre sa volonté. Non, ce n'est pas devant un prince que Bach songeait à s'humilier. Le recueil tire sa profondeur, son intimité, des sources vives de la piété de Bach. La méditation des mystères en reçoit une ferveur concentrée qui frappe tout auditeur; et la fréquence même des sujets douloureux a contribué à lui donner son expression si personnelle. K. Geiringer se demande même si cette subjectivité pénétrante n'est pas la raison pour laquelle Bach n'aurait pas terminé le projet primitif. De fait, Bach avait prévu d'écrire 163 « *choralvorspiele* » (164 en comptant les deux versions de *Liebster Jesu, wir sind hier*). Parmi beaucoup de pages blanches (réservées à des commentaires dont le manuscrit indique les titres), 45 chorals constituent l'ensemble qui nous a été transmis (46 en comptant les deux versions déjà signalées) : 17 pour les temps de l'Avent, de Noël et du Nouvel An; 2 pour la Purification; 7 pour la

Semaine Sainte; 6 pour Pâques; 1 pour la Pentecôte, et 12 pour diverses occasions liturgiques. Chaque page constitue à la fois une prière et une enluminure sonore, une station musicale sur le chemin annuel du culte chrétien.

I. *avent et noël*

1. *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 599, LA m, type B). Dans ce choral de l'Avent, un germe mélodique de deux notes traduit le soupir de désir du chrétien. D'emblée se manifeste la technique d'une polyphonie alimentée par la prolifération d'une cellule expressive.

2. *Gottes Sohn ist kommen* (BWV 600, FA M, type C). La mélodie est traitée en canon entre soprano et basse, et des valeurs rythmiques contrastées, d'un dessin périodique, s'y combinent. Registration autographe : Principal 8 aux manuels, Trompette 8 à la Pédale.

3. *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (BWV 601, LA M, type B). Cette prière au Christ déduit toute sa polyphonie d'une cellule rythmique brisée, de quatre notes, proche d'une fanfare : le texte évoque « l'étoile du matin qui projette son éclat plus loin que les autres étoiles ».

4. *Lob sei dem allmächtigen Gott* (BWV 602, RÉ modal, type B). On observera que, s'inspirant du texte, la basse, à trois reprises, semble vouloir décrire la majestueuse descente de Dieu dans le monde, par l'Incarnation.

(N. B. Ici, 1 choral non réalisé par Bach).

5. *Puer natus* (BWV 603, SOL m, type B). La mélodie nous ramène à la piété médiévale. L'écriture contrapuntique tire sa vie de deux motifs décoratifs : l'élan d'un arpège, le tressaillement d'une « broderie » trillée, et le mouvement général est relancé par les contretemps systématiques d'un dessin de basse périodique.

6. *Gelobet sei' st du, Jesu Christ* (BWV 604, SOL M, type B). Cette mélodie (reprise dans un Trio de Mendelssohn, finale de l'opus 66) est traitée en polyphonie brisée, à la manière des luthistes; à la basse, se détache un curieux dessin, déjeté, de style baroque.

7. *Der Tag, der ist so freudenreich* (BWV 605, SOL M, type B). Bel exemple d'écriture en quadruple contrepoint de rythmes : la polyphonie, comme la « joie » qu'elle illustre, est « comblée » d'élangs rythmiques diversifiés.

8. *Vom Himmel hoch da komm' ich her* (BWV 606, RÉ M, type B). La mélodie servira plus tard de base aux « Variations Canoniques ». Ici, elle s'adjoint quelques ornements lyriques, et surtout s'accompagne d'une polyphonie tissée à partir d'un dessin de quatre notes, symbolisant la « descente » du Fils de Dieu.

9. *Von Himmel kam der Engel Schaar* (BWV 607, SOL m, type B). L'image de la cohorte angélique est traduite par la preste circulation de gammes perpétuelles, et de vifs groupes rythmiques.

10. *In dulci jubilo* (BWV 608, LA M, type C). Ce « chant de la Crèche » est construit en quadruple canon sur la mélodie du choral, et sur un joyeux contresujet qu'on retrouve au début de la 1^{re} Suite Anglaise. On notera les oppositions rythmiques entre deux types de division de la croche, qu'il semblerait ici bien arbitraire d' « égaliser ». Le canon est



Fig. 2. : Une figure sonore très fréquente chez Bach.

sans doute l'image sonore de l'« imitation » du Christ à laquelle le texte nous invite.

11. *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* (BWV 609, SOL M, type B). Ici encore le commentaire repose sur un jeu de valeurs rythmiques opposées (croche et double croche) et sur la circulation d'un bref motif perpétuellement « imité ».

12. *Jesu, meine Freude* (BWV 610, UT m, type B). Cette prière d'une portée générale commente la même mélodie que le motet bien connu (BWV 227); mais, une fois de plus, la polyphonie est engendrée par la multiplication d'un petit motif implorant, de quelques notes (un « mordant » lent). L'ambiance est douloureuse, car il s'agit ici de la nostalgie de l'union avec Dieu.

13. *Christum wir sollen loben schon* (BWV 611, SOL modal, type B). Exemple assez rare d'une mélodie placée à l'Alto. Sur un texte évocateur d'immensité (paraphrase de l'hymne « A solis ortus cardine »), la polyphonie procède par grands déplacements en gammes, et finalement s'élargit à cinq voix.

14. *Wir Christenleut* (BWV 612, SOL m, type B). Dans un cadre rythmique hérité de la Gigue, s'insère une basse périodique au dessin rude et saccadé, allusion, sans doute, à l'effort qui nous mène à la foi dans le Salut, grâce à la Rédemption.

2. la vieille et la nouvelle années

15. *Helft mit Gottes Güte preisen* (BWV 613, SI m, type B). Bach semble vouloir symboliser le tournant de l'année par un dessin conjoint qui monte lentement et redescend vite; ceci traité en imitations toujours serrées.

16. *Das alte Jahr vergangen ist* (BWV 614, RÉ « 4^e ton », type G). C'est peut-être le plus émouvant choral du Petit Livre. La beauté poignante de la ligne mélodique est indiscutable. On y retrouve le tétracorde chromatique des Madrigalistes qui, montant ou descendant, fait sans doute allusion au « danger » dont le Christ, selon le texte, nous a préservés. Bach chante ici l'aspect toujours menacé de l'existence humaine.

17. *In dir ist Freude* (BWV 615, SOL M, type B). La mélodie, empruntée à Gastoldi (1591) prend la forme d'un Choral-toccata où revient, dix-sept fois, comme un refrain trépidant, un dessin fixe de la basse, véritable litanie de l'espérance éternelle.

18. *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin* (Nunc Dimittis) (BWV 616, RÉ m, type B). Deux variantes rythmiques d'un même dessin de tierces brisées (l'une simple, l'autre ornée) alimentent les jeux d'imitation de l'accompagnement presque dansant de cette page où s'exprime l'espoir de la « bonne mort ».

19. *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* (BWV 617, LA « 4^e ton », type B). Une pure vision poétique : sur les balancements de la basse, Bach étage la mélodie en larges « doubles-notes », et l'environne d'une arabesque qui semble voltiger comme le dernier voile nous cachant encore le Paradis.

3. la passion

20. *O Lamm Gottes unschuldig* (BWV 618, FA M, type C). Bach ne retient que l'image fragile et innocente de l'Agneau. L'idée religieuse elle-même est fortement tracée par le choral, en canon à la quinte entre Basse et Alto; la compassion individuelle s'exprime dans une affectueuse « invention » à deux voix, tissée par les mains.

21. *Christe, du Lamm Gottes* (BWV 619, FA modal, type C). C'est un « Agnus Dei ». En présence de cette donnée hautement traditionnelle, l'attitude de Bach, une fois de plus, est celle d'un commentateur du Dogme : de là, cette solide et complexe écriture canonique (canon à la douzième entre soprano et 2^e ténor). Le Kyrie de la Messe BWV 233 est écrit — pour les voix — sur la même mélodie, dans la même tonalité, et avec des figurations analogues. L'accompagnement du choral utilise canoniquement un dessin mélodique très fréquent chez Bach (fig. 2). Ici, l'écriture est fréquemment à 5 voix, comme dans un autre choral canonique, *Vater unser* 682.

22. *Christus der uns selig macht* (BWV 620, LA « 4^e ton », type C). L'idée centrale est celle des supplices immérités, acceptés par le Christ pour accomplir les Écritures. Elle dicte à Bach une expression douloureuse, dure, « fatale », un langage sévèrement canonique (canon à l'octave entre soprano et basse), et tristement chromatique. (Voir variante 620^a in P. V. Suppl. II, p. 108.)

23. *Da Jesus an den Kreuze stund* (BWV 621, LA « 4^e ton », type B). Le choral a pour thème les *sept* paroles du Christ en croix. L'ambiance est d'accablement, de suffocation. Les lignes intermédiaires tournent sur elles-mêmes, la basse halète lourdement en ses syncopes perpétuelles (comme par hasard, le dessin de basse se reproduit *sept* fois sous sa forme complète, avec de légères variantes).

24. *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* (BWV 622, MI bémol M, type G). Qui n'a ressenti la bouleversante émotion de cette page, avec ses chromatismes livides, et pourtant sa chaleur d'amour mystique, incarnée dans la tonalité effusive de mi bémol ? La mélodie du Psautier de Strasbourg (1526) y disparaît sous les fleurs d'un bouquet tendre et funèbre.

25. *Wir danken dir* (BWV 623, SOL M, type B). L'action de grâces du chrétien racheté et sanctifié s'exprime par une mesure et des rythmes, sinon chorégraphiques, du moins nettement caractéristiques de la joie expansive dans toutes les œuvres de Bach : basse obstinée brève et rythmique, anapestes frétilants qui sautent d'une voix à l'autre, mais sans déranger la gloire du choral sommital.

26. *Hilf Gott, dass mir's gelinge* (BWV 624, SOL m, type C). La prière, la demande, l'emportent presque sur l'action de grâces. De là une émotion fragile, un touchant mélange d'arabesque votive et d'imploration : il faut que Dieu aide l'homme à le louer ! La poétique couleur de cette page est le reflet, sans doute, de cette prière naïve et paradoxale, qui nous place au cœur même de l'humilité chrétienne. Et tant de poésie repose sur un canon à la quinte (entre soprano et alto) ! On observera aussi l'hésitation marquée par les fréquentes syncopes de la basse.

4. pâques

27. *Christ lag in Todesbanden* (BWV 625, RÉ m, type B). Bach n'exprime que la première idée du texte : le Christ gisant, enchaîné par la mort. Le dessin rythmique qui nourrit la polyphonie est donc traînant, presque rampant.

(N. B. Ici, 6 chorals non réalisés).

28. *Jesus Christus, unser Heiland* (BWV 626, LA m, type B). C'est la joie de la Résurrection qui donne à cette brève page son élan syncopé, fondé une fois de plus sur la circulation et les imitations d'un petit groupe au rythme allègre.

29. *Christ ist erstanden* (BWV 627, RÉ modal, type H). Brève Partita, ce commentaire groupe trois versets. La mélodie, paraphrase du *Vitima paschali laudes*, y reçoit un accompagnement contrapuntique d'essence rythmique, où les motifs, d'abord brefs (1^{er} verset), s'allongent (2^e) et deviennent quasi continus (3^e).

30. *Erstanden ist der heil'ge Christ* (BWV 628, RÉ M, type B). L'accompagnement manuel, par ses multiples dessins

ascendants de différentes valeurs, traduit en une sorte de « marée » de joie l'idée de la Résurrection (On reconnaît la mélodie de l'antique séquence *Surrexit Christus hodie*). La basse exprime douze fois l'idée de résurrection par l'intervalle de quinte (six fois renversé en quarte).

31. *Erschienen ist der herrliche Tag* (BWV 629, RÉ m, type C). Un majestueux canon à l'octave (entre soprano et basse) est habillé ici d'une tapisserie de frémisants groupes anapestiques. De tels détails nous font sentir qu'à la fin du séjour à Weimar, le rythmicien de Cöthen est déjà mûr ! L'idée de Résurrection est ici symbolisée par le dessin de « tierce coulée » ascendante.

32. *Heut' triumphiret Gottes Sohn* (BWV 630, SOL « 4^e ton », type B). A la polyphonie, rythmique et imitationnelle, des mains, et à la mélodie en valeurs longues du Choral, la basse donne pour support un refrain abruptement noble, énoncé six fois, et amplifié dans la Coda (procédé déjà utilisé, notamment *In dir ist Freude* 615).

(N. B. Ici 4 chorals non réalisés).

5. pentecôte

33. *Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist* (BWV 631, SOL M, type B). Nous avons ici un exemple extrêmement personnel du style rythmique audacieux et puissant, innové par Bach. Dans le cadre métrique de la Gigue, la danse sacrée rebondit sur les contretemps de la pédale (3^e croche de chaque triolet). Le repos rythmique ne se produit qu'à la fin de chacune des quatre périodes mélodiques. Cet hymne chorégraphique s'adresse à l'Esprit Saint et nous rappelle l'adage : « Mens agitat molem ». (Voir variante 631^a in P. VII, p. 86, texte A). (N. B. Ici 4 chorals non réalisés).

34. *Herr Jesus Christ, dich zu uns wend'* (BWV 632, FA M, type B). L'écriture est très concentrée. Le dessin d'accompagnement, en doubles croches, est tiré du début de la mélodie. Mais chaque période sera tour à tour l'objet d'une imitation répétitive par la ligne de basse (formule qui tend chaque fois vers l'ostinato rythmique). Cette imitation tantôt suit, et une fois même précède, l'énoncé mélodique du soprano. On verra dans le choral 655 de Leipzig (en trio), ce que Bach peut encore extraire des mêmes schémas mélodiques.

35. *Liebster Jesu, wir sind hier* (BWV 633, LA M, type C). Dans la tonalité, riche et assez peu fréquente de La majeur, se déroule un canon à la quinte (soprano-alto) exécuté par la seule main droite. Ici encore, Bach livre un concentré de science et d'expression; par instants il tend aux limites d'une dissonance obtenue par l'audace du contrepoint. (Dans la même tonalité, on évoquerait les hardies imitations du prélude de la Cantate BWV 3.) La variante 634, à peine différente, introduit seulement quelques détails ornementaux qui compliquent la perception du canon; ce « doublet » n'a pas été enregistré. (N. B. Ici 9 chorals non réalisés).

6. le décalogue

36. *Dies' sind die heil'gen zehn Gebot* (BWV 635, SOL M, type B). C'est la rigidité du Commandement divin qui s'exprime

surtout ici. Certains veulent à tout prix trouver 10 imitations fuguées du début du choral... un tel souci numérologique sera beaucoup plus évident dans la fugetta BWV 679 de la Clavierübung-III; et c'est bien plus normal de la part du Bach de Leipzig.

(N. B. Ici 3 chorals non réalisés)

7. le « notre père »

37. *Vater unser* (BWV 636, RÉ modal, type B). Nouvel exemple d'une polyphonie nourrie de haut en bas par un court motif : celui-ci « brode » la tierce descendante initiale de la mélodie.

(N. B. Ici 10 chorals non réalisés)

8. la pénitence

38. *Durch Adams Fall* (BWV 637, RÉ « 4^e ton », type B). Depuis la chute d'Adam, traduite à la basse par un symbolisme fort clair (en une succession de chutes de septièmes), l'homme se traîne dans un univers étrange et déformé (le contresujet chromatique, en mouvement direct ou contraire, évoque déjà l'amer contrepoint de Bartok). Certains veulent y voir l'image du Serpent, investigateur de la tache originelle.

9. la justification

39. *Es ist das Heil uns kommen her* (BWV 638, RE M, type B). Sur une « basse continue », dans tous les sens du terme, Bach érige deux lignes ininterrompues où se doublent (ou s'imitent) divers aspects d'un motif formé de gammes et de courtes volutes.

(N. B. Ici 13 chorals non réalisés)

10. intentions diverses

40. *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639, FA M, type G). Ce célèbre choral, tire une force poignante de la simplicité de ses moyens : une mélodie discrètement ornée, une arabesque d'accompagnement en dessin perpétuel, une basse harmonique aux notes répétées de « Continuo ». (La variante BWV Suppl. 73 fait précéder le choral d'une introduction expressive.)

(N. B. Ici 6 chorals non réalisés)

41. *In dich hab' ich gehoffet, Herr* (BWV 640, MI m, type B). L'intervalle de quarte tombante qui sépare les 2^e et 3^e notes du choral fournit le motif décoratif de toute la polyphonie, y compris la ligne de basse qui par trois fois lui adjoint un commentaire répétitif.

(N. B. Ici 1 choral non réalisé)

42. *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (BWV 641, SOL M, type G). Bien qu'il s'agisse d'une mélodie richement ornée, l'accompagnement combine sans cesse les formes droite et contraire d'un motif qui simplifie les intervalles initiaux de la mélodie. (Comparer cette version avec le dernier des 18 chorals de Leipzig BWV 668).

(N. B. Ici 12 chorals non réalisés)

43. *Wer nur den lieben Gott* (BWV 642, LA m, type B). Autre exemple de cette technique de fourmillement décoratif d'un bref motif, répété, imité, doublé en tierces, sixtes, dixièmes, à travers les voix. K. Geiringer en voit le modèle dans la 10^e variation de l'*Aria Eberliniana* de Johann-Christoph Bach (13).

(N. B. Ici 17 chorals non réalisés)

44. *Alle Menschen müssen sterben* (BWV 643, SOL M, type B). L'accompagnement oppose systématiquement les unes aux autres les doubles croches et les croches qui constituent l'élément décoratif générateur de la polyphonie. Ce cadre rythmique, serré, implacable, souligne la « nécessité » de la mort.

(N. B. Ici 27 chorals non réalisés)

45. *Ach, wie nichtig* (BWV 644, SOL m, type B). L'élément décoratif est ici très voisin de celui que Bach emploiera à l'orchestre dans la cantate sur le même choral (BWV 26) : des gammes fuyantes, intarissables, et une basse aux battements inégaux d'horloge déséquilibrée.

(N. B. Ici 5 chorals non réalisés)

Un autographe plus ancien de l'*Orgelbüchlein* ne contient que 26 chorals.

2. — LA IIIe PARTIE DE LA CLAVIERÜBUNG

CLAVIERÜBUNG-III

Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel: denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach

*Königlich Pöhlischen und Churfürstlich Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directeur Chori Musici in Leipzig.
In Verlegung des Authoris.*

PRATIQUE DU CLAVIER III

Troisième Partie de la Pratique du Clavier, consistant en divers préludes sur le Catéchisme et autres chants, pour orgue : aux Amateurs et en particulier aux Connaisseurs d'un tel Ouvrage, pour la satisfaction de leur goût, élaborée par

Jean-Sébastien Bach

Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et du Prince de Saxe, Maître de chapelle et Directeur du Chœur de Musique à Leipzig.

Édité par l'auteur.

Sous ce titre de *Clavierübung* (ou « Pratique du Clavier »), Bach avait déjà publié deux volumes, contenant les six *Partitas* pour clavecin (1731), le *Concerto italien* et l'*Ouverture française* en si mineur (1735). Le III^e volume est d'une composition assez spéciale. On y trouve : deux séries imbriquées de *Chorals* pour orgue, quatre *Duettos* (sans pédale), et, encadrant le tout, le *Prélude*, et la triple *Fugue* en mi bémol. (Le IV^e volume, en 1742, devait livrer au public les célèbres *Variations Goldberg*.)

Une « Pratique du Clavier » ? Il suffit de considérer certaines pages de ce recueil, *Prélude et fugue* en mi bémol, *De Profundis* (*Aus tiefer Not*) à double pédale, *Vater Unser* à 5 voix, ou encore le périlleux choral *Jesus Christus unser Heiland* (version avec pédale), pour comprendre que Bach entend poser des problèmes de perfectionnement technique à l'exécutant organiste ou claveciniste. Outre que Bach a été professeur — public et privé, à l'École Saint Thomas ou dans sa propre maison — un compositeur de son envergure est parfaitement conscient de sa maîtrise; et lorsqu'il confie sa création à un éditeur, il entend bien publier une œuvre exemplaire, sous l'angle de la composition pure, comme sous l'angle de l'intérêt instrumental. Le III^e volume de la *Clavierübung* a de quoi nous étonner à ce double égard.

En un temps où les autobiographies de musiciens sont rares, Bach ne nous laisse aucune indication sur la raison qui lui fait donner au recueil son ordonnance assez singulière. Un tel assemblage de chorals et de morceaux de concert a de quoi stimuler la réflexion; par l'enthousiasme que soulève chaque pièce, comme par l'éénigme que pose leur succession. Sous l'angle instrumental, il convient de prendre au pied de la lettre le titre « Pratique du Clavier », à une époque où le mot s'applique à *tous* les claviers, orgue, clavecin ou clavicorde, et où les musiciens, même amateurs, savent bien voir si telle pièce se trouvera glorifiée par les timbres de l'orgue, ou si le style de telle autre convient mieux à l'intimité du clavecin. Les Chorals avec pédale, eux-mêmes, ont peut-être été « pratiqués » à la maison, sur un clavecin à pédales, à l'instar des sonates en trio. De là, encore, le fait que les *Duettos*, de nos jours, sont interprétés tantôt au clavecin, tantôt (comme ici) à l'orgue. De toute façon, l'unité mystérieuse du recueil est imposée par son introduction et sa péroration : le prélude et la fugue en *mi bémol*.

Quant à l'éénigme de la succession des pièces, après tous les détails numérologiques relevés dans l'œuvre de Bach par F. Smend, il est possible (mais non obligatoire) d'envisager pour ce recueil une interprétation symbolique dont voici un essai sommaire :

Prélude : 3 bémols, 3 thèmes « procédant » du premier : Dieu, Trinité dans l'Unité.

Chorals : 21 pièces en deux groupes :

- a) Grand Kyrie (3 pièces) + Petit Kyrie (3 pièces)
+ Allein Gott (3 pièces) = 9, ou 3 puissance 2.

9 est le chiffre traditionnel du Verbe, de l'émanation du Père; et 3 puissance 2 est l'exaltation de la Trinité 3×3 .

9

b) Six fois 2 chorals = 12, chiffre de l'Église, des Apôtres, des Tribus d'Israël, du Temps (les heures, les mois, le zodiaque), de l'action de Dieu sur le monde (3×4).

12

Duettos : 4 est le chiffre du monde matériel, de la Croix, de la matérialisation du Verbe, des directions de l'Espace, des Évangélistes, des animaux d'Ézéchiel, des Éléments.

4

Fugue : 3 bémols, 3 Sujets, unifiés par la présence permanente du premier : Trinité dans l'Unité.

1

Le total des pièces, 27, illustre à la fois : J.-S. (Jean-Sébastien, 9 + 18) et la superexaltation de la Trinité : $9 = 3$ puissance 3.

Enfin, l'on voit que Dieu, Un et triple, est au commencement et à la fin du recueil, comme l'Alpha et l'Omega — seule justification de la séparation du Prélude et de la Fugue. De la sorte, le recueil est l'image du temps humain, cerné par l'éternité.

L'idée du « mystère de l'origine », s'exprime ici dans cette même tonalité de mi bémol qui prétera sa couleur aux Mystères d'Isis chez Mozart (Ouverture de la *Zauberflöte*), au « Vater Rhein » de la 3^e symphonie de Schumann, comme au très symbolique Prélude du *Rheingold* de Wagner.

PRÉLUDE MI BÉMOL BWV 552. Grandiose construction qui dérive de l'alternance générale du concerto grosso (« konzert » chez Bach). Mais ici l'alternance est opérée non seulement entre Tutti (à 5 voix) et Soli (à 3 voix), ou entre thème principal et thèmes secondaires, mais également entre les deux thèmes secondaires, dont l'un est mélodique, l'autre fugué. Une fois de plus, Bach opère la synthèse du concerto et de la fugue. Si l'on désigne par A la grande Marche au rythme d'ouverture française qui constitue le thème principal (refrain de Konzert), par B la phrase brève formée de deux idées mélodiques transitionnelles (B₁ et B₂) et par C le thème fugué, on peut observer l'architecture suivante (les chiffres romains indiquant le degré des tonalités principales) :

I	I → V	V	VI	IV	IV → I	I	I
—	—	—	—	—	—	—	—
A	B ₁ + B ₂	A	C	A	B ₁ + B ₂	C	A (Da Capo)

La « génération » symbolique des trois thèmes s'opère à partir de deux cellules x et y du thème A (fig. 3) :



Fig. 3 : La thématique du Prélude en mi bémol.

Le symbolisme expressif (musical) semble clair : A, majesté (rythmique) du Père. — B, humanité (mélodique) du Fils. — C, motricité active (contrapuntique), de l'Esprit.

LES 21 CHORALS « DU DOGME ». Ce groupe, appelé « Dogme en Musique », ou « Organ Mass », doit être mis en relation, d'abord avec la liturgie de Leipzig qui comprenait des prières latines (*Kyrie*, *Sanctus*, etc.), et ensuite avec les thèmes de la foi luthérienne, exprimés dans le Grand Catéchisme (en latin, à l'usage des gens cultivés), ou dans le Petit Catéchisme (en allemand, à l'usage de tous). Chaque thème, quel que soit son caractère, Louange, Prière, Sacrement, etc., recevra donc de Bach deux commentaires musicaux : l'un, généralement plus savant, écrit pour orgue à pédalier; l'autre, plus directement expressif, plus bref aussi, exécutable « manu-aliter » (avec les mains). En d'autres termes, chaque choral existe dans une « grande » et une « petite » version que Bach fait régulièrement alterner en son recueil, dans un constant balancement entre la spéculation esthétique et l'intimité, toutes deux au service de la Foi.

1.2.3. Le Grand *Kyrie* exploite l'antique mélodie grégorienne du « *Kyrie, fons bonitatis* » (x^e siècle; en « 3^e ton » fig. 4, c'est-à-dire Mode de MI, ici transposé sur SOL). Les trois prières adoptent l'écriture noble du grand motet contrapuntique où le choral vient résonner en solennelles augmentationes

Fig. 4 : Kyrie « Fons bonitatis », grégorien.

soit au soprano (*Kyrie, Gott Vater*, BWV 669, SOL modal, type F), soit au ténor (*Christe, aller Welt Trost*, BWV 670, SOL modal, type F), soit à la basse (*Kyrie, Gott, heiliger Geist*, BWV 671, SOL modal, type F).

4.5.6. A ces profonds poèmes sonores s'opposent les trois volets du Petit *Kyrie* (BWV 672, 673, 674, MI modal, type B pour les trois). Reprenant la technique de l'*Orgelbüchlein*, Bach anime toute une page, grâce à la circulation, de voix en voix, d'un petit motif rythmique imagé, dérivé des premières notes de la mélodie de choral.

7.8.9. *Allein Gott (Gloria)* est donné en trois versions, deux « petites » encadrant une « grande ». La seule raison de ce groupement arbitraire semble être d'ordre symbolique : Bach a voulu constituer un 3^e groupe de 3 pièces, d'ailleurs écrites à 3 voix, et qui parachèvent l'hommage ternaire à la Trinité. La 1^{re} version, BWV 675, FA M, type D, *manuel*, place le cantique à la voix médiane; la 2^e, BWV 676, SOL M, type D, grâce au contrepoint renversable, la présente, légèrement ornée, tantôt à l'alto, tantôt au soprano *; la 3^e, BWV 677, LA M, type E *manuel*, construit une élégante fugetta sur un sujet dérivé de l'intonation du cantique.

10.11. Avec les deux versions de *Dies sind die heiligen Gebot'* continue de s'affirmer le contraste entre les deux « catéchismes en musique ». D'un côté, BWV 678, SOL M, type C, grand choral à 5 voix, avec *Cantus firmus* en canon à l'octave entre deux ténors. De l'autre, BWV 679, SOL M, type E, *manuel*, petit choral fugué au rythme sautillant en trios : dix commandements ? Le sujet de cette fugetta comptera 10 temps (10 trios), et apparaîtra en dix entrées. C'est ainsi que la musique illustre le nombre de la Loi. (La « grande version » est d'ailleurs le 10^e choral du recueil.)

12.13. Pour *Wir glauben all* (Credo), s'opposent deux formules caractéristiques : grande version BWV 680, RE m, type K, en style d'invention à deux voix, où intervient périodiquement à la pédale une monumentale formule-refrain en escalier de tierces brisées à double révolution (montée en croches, descente en doubles croches). Portée à l'orchestre, cette page est parfois appelée « Fugue des Géants ». La petite version, BWV 681, MI m, type E est une fugetta rythmique et ornée, à la française, dont l'expression s'intensifie jusqu'au drame, et qui s'achève sur un soupir.

(*) La variante 676 a (P. VI, p. 96), plus brève, fait sonner le choral au soprano.

14.15. Le grand *Vater unser* (Notre Père), *BWV 682, MI m, type C*, est un morceau étonnant de science et de sensibilité, avec son double jeu d'arabesques expressives autour d'un canon à l'octave. L'écriture est à 5 voix. Deux voix manuelles entretiennent un dialogue concertant, très expressif, appuyé sur une basse de Continuo (pédale). Cette écriture de sonate à 2 solistes se combine avec le Canon à l'octave des deux autres voix manuelles. On trouve donc, condensée à l'orgue, par un tour de force exemplaire, la synthèse du Choral et de la Sinfonia dramatique, que Bach a si souvent réalisée dans les Cantates. On imagine fort bien ce *Vater Unser* rédigé pour deux voix (le choral en duo canonique), deux instruments mélodiques, et Continuo.

Notre ami le Pr. Anton Heiller nous a fait observer la « signature » suivante : après 41 mesures de basse impersonnelle, purement harmonique, la ligne de pédale accueille tout à coup les rythmes et les inflexions pathétiques du thème d'accompagnement (41 = J.-S. Bach), comme si l'auteur voulait marquer la part personnelle qu'il prend à cette prière.

La petite version, *BWV 683, RE m, type B*, berce la simple mélodie du cantique sur un entrelac de gammes montantes et descendantes. (Voir plus loin, p. 51 la variante 683^a).

16.17. Peinture musicale si l'on veut, le grand *Christ unser Herr, BWV 684, UT « 4^e ton », type B*, — choral du Baptême — suggère sans équivoque, par le mouvement perpétuel de ses doubles croches, le courant du Jourdain; alors que le petit choral *BWV 685, RE « 4^e ton », type E*, tresse une fugetta aux rythmes accusés, à partir des formes droite et contraire de la mélodie.

18.19. Les deux versions d'*Aus tiefer Not* (De Profundis) s'opposent de même, comme une massive cathédrale sonore

à six voix (la 6^e voix en augmentation étant parfois confiée aux trombones), *BWV 686, MI m, type F*, et une fugetta capricieuse où se taquinent mutuellement les formes renversées de chaque fragment de la mélodie, *BWV 687, FA dièse m, type E*.

20.21. On ne saurait imaginer plus fort contraste qu'entre les deux *Jesus Christus unser Heiland*. D'un côté, *BWV 688, RE m, type D*, le choral intervient, par périodes lentes et espacées au-dessous d'un Capriccio à deux voix de la plus haute fantaisie instrumentale; de l'autre, *BWV 689, FA m, type E*, fugue manuelle à 4 voix, patiente, sombre, torturée de chromatismes.

LES 4 DUETTOS. Ces quatre modèles de contrepoint à deux voix, en leur extrême originalité — parfois leur étrangeté — évoquent les Canons de l'Art de la Fugue : *Duetto en MI mineur BWV 802*, d'une fluidité de froid ruisseau, dont la tonalité s'estompe sous le chromatisme, ou s'affirme en gammes obstinées; *duetto en FA majeur BWV 803*, construit comme un Air à Da Capo, avec des strettas qui frisent la bi-tonalité (Darius Milhaud l'avait naguère remarqué); *duetto en SOL majeur BWV 804*, pastoral et doucement bavard; *duetto en LA mineur, BWV 805*, étrange, abstrait, aux singulières audaces harmoniques.

FUGUE (BWV 552). Dans cette page trinitaire (appelée parfois Fugue « Sainte-Anne »), les Trois Personnes divines sont honorées tour à tour par des Sujets appropriés (majesté du Père, humilité du Fils, légèreté « pneumatique » de l'Esprit). Chacun engendre une fugue, et, tandis que les valeurs de notes s'accélèrent, le thème du Père revient sans cesse dans la polyphonie, symbole permanent de l'unité dans la Trinité. (Voir fig. 5).

Fig. 5 : La Fugue en mi bémol et les thèmes en quartes.

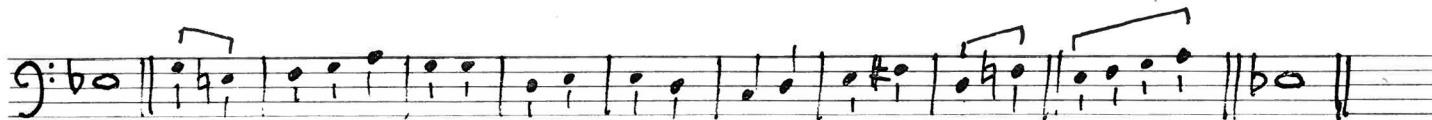


Fig. 6 : La « mélodie tonale » de la Clavierübung.

Comme le recueil comprend 27 morceaux, de même le thème du Père intervient 27 fois dans la triple fugue. Et F. Smend (l'auteur de cette observation) ajoute que les 21 chorals d'un recueil de 27 pièces rappellent les 21 Lettres ou Instructions parmi les 27 livres du Nouveau Testament.

Une dernière remarque, d'ordre également symbolique, nous a été amicalement communiquée par le Pr. Anton Heiller. Examinons ce qu'on pourrait appeler la « mélodie » des tonalités successives de la Clavierübung (fig. 6).

Nous voyons aussitôt que le recueil est encadré par une tierce mineure suivie d'un tétracorde. Mais si le tétracorde (*mi-fa-sol-la*) reste identique, la tierce mineure encadrante, d'abord descendante, est ascendante la deuxième fois. En dehors du *mi* bémol réservé à Dieu, on a donc :

SOL (grand Kyrie) — MI (petit Kyrie).	= tierce mineure descendante (la miséricorde ?).
FA-SOL-LA (les trois Allein Gott).	= tricorde ascendant (louange trinitaire).
SOL-SOL (les deux « Zehn Gebot »).	= unisson, fixité de la Loi.
RÉ-MI (les deux « Wir glauben »).	= seconde ascendante (hommage de la foi).
MI-RÉ (les deux « Vater Unser »).	= seconde descendante (la miséricorde proche, paternelle).
UT-RÉ (les deux chorals du Baptême).	= seconde ascendante (espoir de l'homme purifié).
MI-FA dièse (les deux « Aus tiefer Not »).	= seconde ascendante (montée de la supplication).
RÉ-FA (les deux « Jesus Christus »).	= tierce mineure ascendante (montée de l'âme rachetée, avec le Christ).
MI-FA-SOL-LA (les quatre Duettos).	= tétracorde ascendant (par les quatre éléments, Feu, Terre, Air, Eau, hommage du monde sauvé à son Créateur).

3. — LES SIX CHORALS TRANSCRITS (SCHÜBLER-CHORÄLE)

Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget von Johann Sebastian Bach, Königl. Poln. und Churf. Sächs. Hof-Compositeur, Capellm. und Directt. Chor. Mus. Lips. In Verlegung Job. Georg Schübblers zu Zella am Thüringer Walde, sind zu haben in Leipzig bei Herrn Capellm. Bach, bei dessen Herrn Söhnen in Berlin und Halle, u. bei dem Verleger zu Zella.

Six Chorals de divers styles, à exécuter sur un orgue à 2 claviers et pédalier; réalisés par Jean-Sébastien Bach, compositeur de la Cour du Roi de Pologne et du Prince de Saxe, maître de chapelle et directeur du chœur de musique de Leipzig.

Édité par J. G. Schübler à Zella en Thuringe. On peut se les procurer à Leipzig chez M. le maître de chapelle Bach, chez MM. ses Fils à Berlin et Halle, et chez l'éditeur, à Zella.

Si Bach n'avait lui-même livré à l'édition ces chorals-transcriptions, il est possible que la pointilleuse musicologie moderne ait cherché à excommunier ces arrangements, ou à les attribuer à quelque épigone irrespectueux. Mais le fait est là. Bach, vers 1746, cède à la demande de J. G. Schübler — son disciple, nous dit-on — qui tenait commerce de musique à Zella. Schübler, refusant des œuvres plus savantes, lui proposait d'éditer une version organistique de quelques chorals pour voix et instruments, que le public avait appréciés lors de l'exécution des Cantates où ils trouvaient place.

Le choix de Bach est significatif. Lorsqu'il s'adresse au grand public ou aux jeunes, il a souci de parler un langage moins sévère, plus séduisant. De ces pages qu'il puise dans les Cantates, il a pu vérifier le succès à mainte reprise, en particulier auprès des étudiants de l'Université ou du Collégium Musicum, ces étudiants dont les conditions d'existence et la culture musicale avaient toujours éveillé sa sollicitude. Mais, ce faisant, transporte-t-il à l'orgue un style qu'il n'y aurait jamais pratiqué? Le croire reviendrait à méconnaître non seulement la fréquence de l'écriture en trio (chorals et sonates), mais plus précisément ce style d'« organo obbligato » dont il use dans de nombreuses cantates. Il faut rappeler ici d'une part ces mouvements de concerto que sont les *Sinfonias* pour orgue et orchestre (*Cantates 29, 35, 49, 146, 169*), et d'autre part ces magnifiques *Arie concertantes* où l'orgue dialogue avec la voix et tel ou tel instrument, celles par exemple des *Cantates 27, 29, 35, 47, 49, 71*, etc., toutes œuvres où l'orgue parle le même langage mélodique ou



concertant qu'un violon ou un hautbois d'amour, sans polyphonie massive, ni partie de pédale imposée. A-t-on assez mis en lumière jusqu'à présent ce rôle de l'*orgue-concertant-religieux* chez Bach ? On trouverait pourtant là matière à un beau recueil d'Airs spirituels pour voix et orgue. Si l'on rapproche alors les *Chorals* « Schübler » du Duetto de la *Cantate 49*, ou des Airs des *Cantates 169* et *170*, on voit que, depuis l'époque weimarienne des Concertos adaptés à l'orgue, jusqu'à celle des cantates de Leipzig, Bach a toujours su pratiquer, sur l'instrument à tuyaux, à côté du style contrapuntique, un style concertant, aussi brillant qu'expressif.

Observons seulement que lorsqu'il confie à l'orgue seul ces pages à 3 ou 4 voix tirées des Cantates, il a soin de s'en tenir aux lignes essentielles, et d'abandonner le « remplissage » du Continuo, remplissage sans doute nécessaire à la cohésion de l'orchestre de ce temps, mais dont l'organiste peut se passer, grâce à l'homogénéité d'une trame mélodique triple ou quadruple, soutenue par des timbres très clairs. On y perd peut-être la souplesse de la voix chantée; mais Bach, consciemment, n'a transcrit que des pages où la voix, dédaignant toute vocalise, énonce seulement la ligne d'un choral, à peine orné de quelques « pincés » ou trilles. Assurément l'accent est mis bien moins sur la polyphonie que sur la liberté mélodique, sur l'arabesque inspirée. Ce n'est là ni une faute de tact, à l'église, ni une véritable innovation. Bach n'a jamais entendu confiner l'orgue dans le style de la fugue scolaïque. Les chorals *Jesus Christus unser Heiland BWV 688*, *Allein Gott 711*, ou *Nun freut euch 734*, suffiraient à nous rappeler que Bach a toujours su cultiver la guirlande instrumentale baroque, même dans le verset de choral. Ces procédés, ce style, ne sont pas, comme certains voudraient nous le faire croire, le fait de la vieillesse, à la faveur de laquelle Bach résument, synthétiseraient ses acquisitions anciennes et modernes. Quoique publiés après 1745, les chorals Schübler font appel à des cantates composées bien antérieurement, au moins sous leur première forme.

1. De nos jours, en France du moins, le fameux Choral dit « du Veilleur », ou « des Vierges Sages » a connu le succès dans sa version pour orgue (Schübler), bien avant que le disque n'ait commencé à populariser la version originale de la *Cantate 140*, *Wachet auf* (1731). Dans cette page en trio (*BWV 645*, *MI bémol M*, type *D*), la belle mélodie d'Heinrich Finck (le texte étant de Nicolai) sonne à la main gauche, qui remplace le ténor de la Cantate. La main droite, à elle seule, représente l'unisson des Cordes (altos et tous les violons). Pour la basse, Bach renonce à toute « réalisation », et prescrit l'emploi d'un 16 pieds. « Sion entend le chant du Veilleur, et le cœur lui saute de joie. Elle s'éveille, en hâte se lève. L'Ami est paré, il descend du Ciel, armé de Grâce, puissant de Vérité... » Ainsi chantait le Ténor de la Cantate; et la fraîcheur dansante de ce Cortège nous laisse deviner dans la version pour orgue, deux siècles avant Messiaen, ce « Banquet céleste » auquel sont conviées les Vierges Sages.

2. Dans *Wo soll ich fliehen bin* (*BWV 646*, *Mi m*, type *D*), le choral va s'insérer périodiquement, en troisième voix, au creux d'une Invention « à deux mains » d'une couleur sombre

et obstinée. (On en retrouvera une autre esquisse dans les Suppléments : *BWV 694*.) Joué à la pédale sur un jeu de 4 pieds, le *Cantus Firmus* rejoint ainsi le registre réel de la voix d'alto. Ceci, joint à la tonalité de mi mineur, laisse imaginer que cette page a pu figurer dans une version non encore retrouvée de la *Cantate 188* (vers 1728), où effectivement la voix d'Alto est présente, dans une Aria en mi mineur, ladite *Cantate* s'achevant sur une harmonisation à quatre voix de la même mélodie de choral. (Autre titre : « Auf meinen lieben Gott ».)

3. La tâche est plus complexe, quand il s'agit de réduire à l'orgue un véritable quatuor. *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*BWV 647*, *UT m*, type *B*) provient en effet d'un Duetto de la *Cantate 93* (1724), où deux voix dialoguent, soprano et alto, accompagnées par le Continuo en nuance « *sempre piano* », tandis que le choral intervient sous l'archet des Cordes à l'unisson. A l'orgue, les mains se partagent les deux lignes vocales et la basse, le Choral résonnant à la pédale sur un jeu de 4 pieds. La musique, en son patient cheminement, semble traduire un sentiment de fidélité docile : « Dieu sait ce qui nous convient — disait le texte de la Cantate — quand Il nous a reconnus sincères, il vient sans prévenir et nous comble de biens. »

4. Extrait de la *Cantate 10* (1724), le Duetto *Meine Seele erhebt den Herrn* (*BWV 648*, *RÉ m*, type *B*) est un quatuor d'une disposition analogue. Mais, les voix des solistes évoluant dans un registre plus grave (Alto et Ténor), Bach les confie toutes deux à la main gauche, la pédale traçant la ligne du Continuo. La main droite complète l'édifice en formulant les deux périodes du choré en nuance « *forte* », remplaçant l'unisson de la trompette et des deux hautbois dans la Cantate. Celle-ci donnait une vaste paraphrase du Magnificat (Fête de la Visitation). Le Duetto commente, dans un esprit de compassion (plutôt que de joie), le fragment de verset évangélique suivant : « Il s'est souvenu de sa miséricorde, et il a secouru Israël son serviteur. »

5. On retrouve ensuite la formule du Trio : *Cantus Firmus*, arabesque ornementale, et basse. *Ach, bleib bei uns* (*BWV 649*, *SI bémol M*, type *D*) figurait dans la *Cantate 6* (dimanche des « Disciples d'Emmaüs ») (1725). Le choral du Soprano — une mélodie de Calvisius — passe à la main droite de l'organiste, la ligne gracieusement dentelée du Violoncello piccolo est confiée à la main gauche, et les pieds dessinent la basse.

6. *Kommst du nun* (*BWV 650*, *SOL M*, type *D*) procède différemment. Les figurations élégantes du Violon solo de la *Cantate 137* (1725) trouvent à la main droite leur place naturelle. Mais la basse du Continuo, trop mouvementée pour être jouée au pédailler, vient s'inscrire sur la portée réservée à la main gauche. Et il suffira d'employer un « 4 pieds » à la pédale, pour que le choral d'Alto vienne sonner à la hauteur normale. En mesure composée (9/8), propice à l'exaltation rythmique et à l'abondance ornementale (les sextolets y fleurissent), Bach invite le style instrumental décoratif et virtuose à se mettre au service de la joie : « Louez le Seigneur qui régit toutes choses en sa majesté. » Ici, les « bariolages » avec cordes à vide, naturels au violon, imposent à l'organiste des extensions assez périlleuses.

Ces pages de Bach auraient-elles été, même en leur temps, des « transcriptions commerciales de morceaux à succès » ? Une telle idée paraît d'abord choquante. La transcription de Bach ne fait aucune concession à la facilité, et la musique reste ce qu'elle était, charmante et sublime comme un dessin du Vinci. Ceci dit, pourquoi Bach aurait-il refusé le succès qui s'attachait à des pièces séduisantes ? Constatons d'ailleurs que si, chez Bach, la qualité de la musique est constante, les goûts du public ne le sont pas moins, puisque les chorals Schübler ont retrouvé, auprès du public du xx^e siècle, le même succès qu'auprès des mélomanes de Leipzig, et des compositeurs de chorals du xviii^e siècle.

4. — LES VARIATIONS CANONIQUES BWV 769

Einige canonische Veraenderungen über das Weynachtlied « Vom Himmel hoch da komm ich her » (V, s. 92), vor die Orgle mit 2 Clavieren und dem Pedal, von J. S. B. königlich Pohlischen und Chur-Saechs. Hoffcompositeur, Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. Nürnberg in Verlegung Balth. Schmids. N. XXVIII.

Quelques variations canoniques sur le chant de Noël « Du haut du ciel je viens ici » (V, p. 92), pour orgue à 2 claviers avec la pédale, par J.-S. B., compositeur de la Cour du Roi de Pologne et du Prince de Saxe, maître de chapelle et directeur du chœur de musique de Leipzig. Édité à Nuremberg par Balth. Schmid. N° XXVIII.

Cet ouvrage représente le travail soumis par Bach à la Société de Science Musicale de Mizler, pour être admis en son sein. Travail d'un maître contrapuntiste et digne en tous points de l'*Art de la Fugue* et de l'*Offrande musicale*. On peut penser que les chorals BWV 700 et 701, sur la même mélodie, dans la même tonalité, et rédigés dans le même style d'imitation stricte, constituent comme des esquisses préliminaires. (Signalons qu'il existe une version dans laquelle la variation V est placée entre les variations II et III : cf. NBA. IV-2, p. 98 sq.; BWV 769^a). Longtemps connue des seuls organistes, cette œuvre intéresse de plus en plus le monde musical. On a vu Stravinsky en réaliser une transcription assez spéciale, puisqu'il l'orchestre d'une manière volontiers ponctuelle, avec cordes, cuivres, harpe, etc., confiant la mélodie à un chœur à l'unisson, et établissant pour les 5 versets la courbe tonale suivante : Ut-Sol-Ré bémol-Sol-Ut; ce qui

nous paraît introduire une perspective « évolutionniste » dans une esthétique qu'on penserait plutôt « fixiste ».

Les proportions de densité polyphonique et de durée des 5 versets sont les suivantes :

I	II	III	IV	V
3 voix 18 mesures	3 voix 23 mesures	4 voix 27 mesures	4 voix 42 mesures	4 à 6 voix 56 mesures

Il y a donc progression régulière dans la densité et dans la durée. Mais il y a également progression dans la complexité contrapuntique. Pour mieux en rendre compte, désignons par a, b, c, et d, les quatre périodes du cantique de Noël « Vom Himmel hoch da komm ich her » utilisé comme Cantus Firmus (fig. 7).

Variation I. Il n'y a pas seulement canon à l'octave entre les deux parties manuelles, dans une « invention » au rythme de gigue. Ce canon est lui-même superposé aux quatre périodes du Cantus Firmus, énoncé en noires et blanches. Le canon manuel admet quelques « mutations » tonales (fa dièse par exemple).

Variation II. La disposition à trois voix est la même. Mais le canon manuel s'effectue à intervalles de quinte, sur un dessin qui développe librement, tour à tour, a, puis b, puis a de nouveau (en y imitant les syncopes de la période correspondante du Cantus Firmus), et enfin les premières notes de d.

Variation III. La structure est déjà beaucoup plus complexe ; en voici le schéma, dans son étagement vertical :
 { Cantus Firmus en blanches (a, b, c, d, espacés)
 { Mélodie ornée, libre, en arabesque lyrique
 { Canon à la septième, à deux voix, sur dessin de a
 diversement commenté.

Ce verset est une sorte de synthèse du choral figuré, du choral orné, et du canonique.

Variation IV. La complexité croît toujours. Nous trouverons deux structures successives :

1^{re} structure :
 { Mélodie A, ornée, en valeurs brèves (de la noire à la triple croche).
 { Voix libre, incluant quelques imitations
 { Mélodie A en augmentation à l'octave du soprano (valeurs de la blanche à la double croche).
 { Cantus Firmus en blanches (a, b, c, d, espacés).

A en valeurs brèves se trouve achevé à la mesure 21, et comme A en valeurs longues se poursuit, à partir de la mesure 22 on trouve le schéma suivant qui dure aussi 21 mesures (page suivante) :



Fig. 7 : Les 4 périodes du Choral « Von Himmel hoch ».

2^e structure :

{ Suite libre de la mélodie A
suite de la voix libre
suite de A en augmentation
suite du Cantus Firmus.

Variation V. Ce verset ne compte pas moins de 6 structures canoniques différentes.

1^{re} partie, en 2 structures, à 3 voix (blanches, noires et croches)

1^{re} structure : (mes. 1 à 13) :

{ Canon à la Sixte entre { a, b, c, d, mouvement droit
a, b, c, d, mouvement contraire
Basse continue libre (inclusant quelques imitations).

2^{re} structure : (mes. 14 à 26) :

{ Canon à la Tierce entre { a, b, c, d, légèrement ornés,
mouvement contraire
a, b, c, d, légèrement ornés,
mouvement droit
Basse continue.

2^{re} partie, en 2 structures, à 4 voix (blanches, noires, croches et doubles croches).

1^{re} structure (mes. 27 à 39) :

{ Arabesque décorative (libre) en mouvement perpétuel de doubles croches
Voix libre

{ Canon à la Seconde entre { a, b, c, d, mouvement contraire
a, b, c, d, mouvement droit

2^{re} structure (mes. 39 à 54) :

Canon à la Neuvième entre { a, b, c, d, mouvement droit
les voix extrêmes { voix libre
suite de l'arabesque en mouvement perpétuel
a, b, c, d, mouvement contraire

3^{re} partie : Coda en Strette, de 4 à 6 voix, en 2 structures (de la ronde à la double croche)

1^{re} structure (mes. 52-53) :

{ a droit, dimin. ————— (libre) —————
a par diminution ————— (libre) —————
———— a droit dim. d droit (un peu modifié)
d droit en noires

2^{re} structure (mes. 54 à 56) :

{ a contreire dim. ————— d droit en croches
a droit en croches d droit en croches
c droit en noires —————
———— a contreire dim. —————
b droit en croches a droit dim. —————
Pédale de tonique.

On remarquera la signature BACH (si bémol, la, do, si bécarré) qui apparaît à la cadence ultime (dernière mesure, dans l'une des voix médianes).

5. — LES DIX-HUIT CHORALS

DE STYLES DIVERS

dits « *Chorals de Leipzig* » ou « *de l'Autographe* »
BWV 651 à 668

Le manuscrit des Dix-huit Chorals dut être copié par Bach dans les dernières semaines de sa vie. L'écriture trahit sa fatigue. Sa plume s'arrête enfin, après quinze chorals; c'est son gendre Altnikol qui notera les trois derniers sous sa dictée.

Élaboré de Weimar à Leipzig, lentement constitué au long d'un quart de siècle, le recueil groupe des commentaires généralement vastes, de forme complexe, et caractérisés dans bien des cas, par une fusion, au sein de la polyphonie, du contrepoint et d'une ornementation mélodique à la française. Pas de contrepoint pur (ni choral canonique; ni choral fugué au sens strict). Point de mélodie accompagnée (choral harmonisé). Mais d'assez nombreuses formules de *choral orné* — cantus firmus à floritures — dont l'énonciation par phrases espacées s'insère dans l'architecture du choral figuré. La grande Fantaisie, et une polyphonie richement ornée jusque dans les voix secondaires, prédominent donc dans ce recueil. (Pour 17 chorals, on possède des versions plus anciennes.)

1. *Komm, heiliger Geist, Herre Gott, BWV 651 (FA M, type K).* Grande Fantaisie en contrepoint manuel à 3 voix, sur un thème de caractère concertant et richement décoratif, dérivé des 4 premières notes du cantique. Deux sujets secondaires apparentés entre eux sont utilisés successivement; et le cantique complet résonne à la basse en valeurs longues. (Voir version weimarienne 651^a dans NBA, IV-2, p. 117 ou P. VII-86.)

2. *Komm, heiliger Geist, BWV 652 (SOL M, type G).* Comme dans un choral figuré chaque période du choral est traitée en exposition fuguée. Mais la 4^e et dernière entrée — au soprano — se fait sous une forme ornée, et en valeurs simples (non augmentées). Du reste, l'ornementation affecte aussi bien les entrées fuguées que l'énoncé terminal de chaque période où elle est seulement plus « fleurie ». D'autre part, ce choral prend un aspect complémentaire de Fantaisie, grâce à sa Coda qui, inopinément, débouche sur une toccata de 12 mesures où prolifèrent, en imitations, de courts motifs buxtehudiens. (Voir version weimarienne 652^a dans NBA, IV-2, p. 121 ou P. VII-88.)

3. *An Wasserflüssen Babylon BWV 653 (SOL M, type G).* (On verra plus loin, p. 45, la variante 653^b à 5 voix et double pédale, de ce beau choral.) La mélodie ornée, ici, chante au ténor, continuellement entourée d'un lacis d'imitations serrées, toutes dérivées des deux groupes de la première période du cantique. (Voir version weimarienne 653^a dans NBA, IV-2, p. 133.)

4. *Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654 (MI bémol M, type G).* Choral fondé sur la même structure contrapuntique que le précédent. Cette écriture atteint ici une beauté pénétrante. L'ornementation, déjà présente dans l'accompagnement en imitations, se déploie surtout dans l'énoncé principal qui sonne, cette fois, au soprano. Mais, à la différence de

BWV 653, l'accompagnement utilisera, dans ses imitations, successivement chacune des périodes du cantique; et la parenté mélodique de la dernière avec la première (période) confère à la fin de la pièce le caractère symétrique d'une ré-exposition.

Ce choral avait profondément ému Schumann et Mendelssohn, lors d'un concert à Saint-Thomas de Leipzig en 1840. (Voir version weimarienne 654^a dans NBA, IV-2, p. 136.)

5. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 655 (SOL M, type D)*. Comme dans *Allein Gott 662* (voir plus loin) Bach retrouve la plume radieuse qui dessina les entrelacs mélodiques des Sonates en trio. Il fait intervenir ici le cantique complet, en cantus firmus de pédale, au terme d'une délicieuse et volubile invention pour deux voix concertantes et basse, elle-même dérivée de l'intonation du choral. On possède trois versions préalables : 655^a (P. VI, Suppl., p. 108 ou NBA, IV-2, p. 140); 655^a (P VI., Suppl., p. 107), et 655^c (BG, XXV, p. 160). Ce dernier est un pur trio de 29 mesures, dans lequel le choral proprement dit n'apparaît pas.

6. *O Lamm Gottes unschuldig (Agnus Dei) BWV 656 (LA M, type H)*. Cette pièce, d'une grande originalité, se développe en 3 variations enchaînées qui correspondent aux trois invocations de la Prière : 1^{re} verset manuel dont le contrepoint rythmique repose, selon la technique de l'Orgelbüchlein, sur les multiplications d'une guirlande conjointe de croches; 2^e verset encore manuel, sur un dessin brisé; 3^e verset où la polyphonie devient giratoire sous l'influence d'un vif dessin de rythme ternaire, le choral sonnant en cantus firmus à la pédale. Comme dans BWV 652, une surprise nous attend : l'irruption de lignes chromatiques multiples vient torturer inopinément l'harmonie, au moment où le texte évoque les souffrances du Rédempteur : extraordinaire « parenthèse » expressionniste, que corrige aussitôt la claire lumière de la polyphonie accompagnant la dernière période du choral. (Voir version weimarienne 656^a dans NBA, IV-2, p. 146, ou P. VII-97.)

7. *Nun danket alle Gott BWV 657 (SOL M, type F)*. L'insistance des notes répétées (fournies par l'intonation du cantique) et celle des petits groupes rythmiques d'accompagnement, caractérise ce commentaire, autant que la fermeté des fugatos successifs, couronnés, chaque fois, par l'« augmentation » de la mélodie au soprano. Au même titre que le contrepoint, le rythme règne ici.

8. *Von Gott will ich nicht BWV 658 (FA M, type B)*. Seul choral « rythmique et expressif » de la Collection, celui-ci retrouve l'expression intense et l'écriture fouillée des commentaires de l'Orgelbüchlein. Le Cantus firmus y sonne à l'alto, grâce au « 4 pieds » de pédale qui l'insère au cœur d'une polyphonie manuelle aussi lyrique que décorative. (Voir version weimarienne 658^a dans NBA, IV-2, p. 154, ou P. VII- p. 102.)

9. *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659 (SOL m, type G)*. L'un des plus émouvants chefs-d'œuvre de la piété de Bach. L'ardeur lyrique de la mélodie ornée exprime une effusion irrésistible; elle s'appuie sur un Continuo à 3 voix, aussi expressif que sombrement obstiné. (Voir variante 659^a intitulée « Fantasia » dans P. VII p. 92, ou NBA, IV-2, p. 157.)

10. *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 660 (SOL m, type D)* « a due bassi e canto fermo ». La beauté de ce commentaire va de pair avec son originalité d'écriture : la mélodie, très ornée, vient se poser sur une curieuse invention canonne à 2 voix de même registre ; on songerait au dialogue de deux violoncelles ou deux bassons. (Voir les deux variantes 660^a et 660^b dans P. VII, pp. 93 et 94. NBA ne donne que la première.)

11. *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 661 (SOL m, type K)*. Grande Fantaisie rythmique et concertante en imitations, à 3 voix manuelles où, — comme dans *Komm, heiliger Geist 651* — le cantique se fait entendre de loin en loin à la pédale en majestueuses augmentations; procédé que Keller estime étroitement lié, chez Bach, à l'expression de l'action de grâces. (Voir version weimarienne 661^a in P. VII, p. 96, ou NBA, IV-2, p. 164.)

12. *Allein Gott BWV 662 (LA M, type G)*. Toutes les lignes sont affectées d'une ornementation lyrique : aussi bien l'ardente et douce polyphonie d'accompagnement avec ses « tierces coulées » et ses trilles, que l'opulente mélodie aux volutes infiniment tendres. (Voir variante 662^a non répertoriée par W. Schmieder, dans NBA, IV-2, p. 168.)

13. *Allein Gott BWV 663 (SOL M, type G)*. Encore une nouvelle formule : la mélodie ornée vient périodiquement sonner au ténor, s'insérant dans une véritable toccata rythmique et concertante. On remarquera l'énergique dessin scandé trois fois par la pédale dans la première page, ainsi que le récitatif dramatique qui vient rompre momentanément le déroulement de la toccata. (Voir variante weimarienne 663^b dans NBA, IV-2, p. 173.)

14. *Allein Gott BWV 664 (LA M, type D)*. Frère jumeau de *Herr Jesu Christ 655*, ce commentaire déroule une fraîche et souriante invention (à 2 voix mélodiques et basse continue) que vient conclure, à la pédale, l'énoncé en cantus firmus du début du cantique. (Voir variante weimarienne 664^a in P. VI-97, ou NBA, IV-2, p. 179.)

15. *Jesus Christus, unser Heiland BWV 665 (MI m, type K)*. Cette Fantaisie se développe en 3 épisodes contrastés : le 1^{er} rythmique, le 2^e tressé de gammes chromatiques en toutes directions (par moments nous ne sommes pas tellement loin de Schumann!), le 3^e revenant à des effets rythmiques d'une richesse accrue. (Voir version weimarienne 665^a in P. VI p. 112, ou NBA, IV-2, p. 187.)

16. *Jesus Christus, unser Heiland BWV 666 (MI m, type K)*. Petite Fantaisie uniquement manuelle, sauf l'unique note de pédale de la conclusion, elle commente successivement les deux premières périodes du cantique, toujours dans le cadre rythmique de la gigue, mais d'abord en une polyphonie imitationnelle de croches, puis, les deux périodes suivantes dans une polyphonie de doubles croches, nourrie de motifs décoratifs fréquemment rencontrés chez Bach. La Coda se colore d'une singulière grandeur dramatique, par sa grande Cadence sur pédale. (Voir variante 666^a, non répertoriée par W. Schmieder, dans NBA, IV-2, p. 191.)

17. *Kom, Gott Schöpfer BWV 667 (SOL M, type K)*. Voici la forme définitive — notamment élargie — du petit choral BWV 631 de l'Orgelbüchlein. L'audacieuse procession



Première gravure du Choral « Vor deinen Thron », avec son titre primitif (*Wenn wir in höchsten Nöten sein*).

rythmique de 8 mesures se dilate soudainement en un tourbillonnant commentaire où le choral revient tout entier à la basse : paisible et magnifique image de l'Esprit qui, lors même qu'il suscite les bouleversements de l'univers créé, partage éternellement à la Paix du Dieu incrémenté.

Spitta, assez curieusement, pensait ce choral antérieur à celui de l'*Orgelbüchlein*... (Voir version weimarienne 66^b, non répertoriée par Schmieder, dans NBA, IV-2, p. 194.)

18. *Vor deinen Thron*, BWV 668 (SOL M, type F). On sait que Bach, de son lit d'agonisant, dicta à son gendre Altnikol cette page savante aux mouvements mesurés. Une tradition plus sentimentale que rationnelle nous fait souvent entendre ce choral au concert, après l'exécution de l'*Art de la Fugue* auquel rien, cependant, ne le relie, si ce n'est le fait qu'on a longtemps pris l'*Art de la Fugue* pour la dernière œuvre de Jean-Sébastien. Bach a changé lui-même le titre qu'il avait d'abord donné à ce choral, et qui était : « *Wenn wir in höchsten Nöten sein* ». Ce choix ultime est encore une preuve de sa lucidité et de sa foi.

(Cf. NBA, IV-2, p. 212, pour la variante 668^a.)

Dans le choral correspondant de l'*Orgelbüchlein* (wenn wir... 641), on trouvait déjà une amorce du système d'accompagnement contrapuntique en imitations directes et contraires. Mais il s'agissait d'un choral orné d'une ardente effusion. Ici, au seuil de la mort, s'affirme la maîtrise du plus grand génie contrapuntique d'occident.

A lire le choral *Vor deinen Thron*, au terme d'une collection qui résume 25 ans d'art religieux, et à constater que, jusqu'à

son dernier souffle, Jean-Sébastien joue en maître avec les contrepoints par mouvement contraire, et même sur les proportions numériques de son propre nom, n'éprouve-t-on pas un respect plein de stupeur pour la capacité cérébrale de l'homme Bach ? Quoi ! Il vient de passer, à 65 ans, par l'épreuve de la cécité complète, et n'en sortira que pour expirer presque aussitôt, et voici que, dans ce choral *Vor deinen Thron*, qu'Altnikol, les yeux brouillés de larmes, note à son chevet, Jean-Sébastien est encore en mesure, non seulement de manier l'imitation directe et contraire, mais même que, — tenant compte de la valeur numérique des lettres de l'alphabet allemand, dont il s'était servi dans plusieurs canons — il réussit à établir la première période du choral en 14 notes (BACH = $2 + 1 + 3 + 8 = 14$), et la totalité de la mélodie en 41 notes (J.-S. BACH = $9 + 18 + 14 = 41$)... Ainsi l'*Art de la Fugue* s'interrompait après l'entrée du thème « patronymique » B.A.C.H. (si bémol, la, ut, si bémol). Ainsi, encore, la dernière mesure des *Variations Canoniques* faisait-elle entendre fugitivement « l'indicatif musical » de Bach; de même, le choral *Vor deinen Thron* est la signature, mais vraiment ultime, et numérique cette fois, du prodigieux génie qui va mourir.

« Je sais ce que je veux et crois ce qu'on m'en dit », déclarait Pierre Corneille. Peut-être avons-nous ici, — loin d'un vain orgueil incompatible avec l'esprit religieux — l'une des plus belles preuves de la grandeur de l'esprit. Peut-être aussi est-ce la leçon extrême de Jean-Sébastien que de nous montrer à quel point l'esprit transcende non seulement la matière, mais finalement la musique elle-même, langage supérieur d'un monde imparfait ?

Il est vrai que cette preuve, et cette leçon, c'est par la Musique qu'il nous les donne.

II. LES CHORALS DES SUPPLÉMENTS : PARTITAS ET CHORALS ISOLÉS

1,2,3. *Ach Gott und Herr.* Cette mélodie apparaît dans les Suppléments en trois versions : *BWV 692* (*UT M, type G*), choral orné assez bref et un peu scolaire; *BWV 693* (*UT M, type F*), choral figuré d'une très savante écriture; et *BWV 714* (*SI m, type C*), choral canonique fort expressif. Dans ce dernier, la ligne de chant s'écarte notablement de la mélodie habituelle; mais, à vrai dire, cette variante correspond mieux à la tristesse du texte « Ah, Seigneur Dieu, graves et lourds sont les péchés que j'ai commis ». L'époque de la composition est inconnue, mais la transparente fermeté des lignes, le sûr déroulement du canon à l'octave entre soprano et ténor, équivalent à une signature.

N. B. La version 692 est assignée à J. G. Walther; la variante 692 a n'est pas donnée par Peters.

4. *Ach, Gott, vom Himmel sieh' darein, BWV 741* (*RÉ m, type B*). De cette mélodie qui plaisait à Mozart (voyez le choral des Hommes d'armes de la *Zauberflöte*), le présent commentaire est attribué à Johann Christoph Bach (13). C'est un choral expressif à l'harmonie mobile et tourmentée. On remarque la double pédale des deux dernières phrases qui accroît la densité sonore, en portant à cinq le nombre des voix écrites (les deux pieds jouent en canon).

5. *Ach, Herr, mich armen Sünder* (*BWV 742, SI m, type K*) nous apporte un commentaire extrêmement libre et fantaisiste de la célèbre mélodie « O Haupt voll Blut und Wunden ». On y trouve, côté à côté, des gaucheries d'écriture, et de vraies trouvailles expressives.

6. *Ach, was ist doch* (*BWV 743, LA m, type K*) est une Fantaisie-Partita enchaînée, où l'on discerne trois versets. La mélodie, précédée d'un prélude libre, apparaît d'abord « ornée » (1^{er} verset); elle est ensuite présentée en une harmonisation verticale entrecoupée d'arabesques (2^e verset), et enfin, énoncée à la pédale, elle est contrepointée par un dessin obstiné de 4 notes, en écho perpétuel d'une main à l'autre (3^e verset). L'ample coda prend l'aspect d'une toccata manuelle sur « point d'orgue » de pédale, où triolets, quartolets et sextolets se succèdent, en une accélération fort bien ménagée.

7. *Ach, was soll ich, Sünder, machen, PARTITA, BWV 770* (*MI m, type H*). Œuvre de jeunesse, cette partita appelle plutôt le clavecin que l'orgue par son écriture (à l'exception de la 10^e variation).

Verset 1. Choral harmonisé en « remplissage » de clavecin, avec ornementation baroque caractéristique. — *Verset 2 :* La formule est celle d'une danse « pointée » sur basse continue. L'ambiance semble assez française. — *Verset 3 :* Une arabesque rythmique se substitue complètement à la mélodie, dont seul subsiste le schéma harmonique, parfois un peu raidi. — *Verset 4 :* Écriture brisée, « luthée », absolument typique du clavecin. — *Verset 5 :* Choral en accords à la main droite, et arabesque perpétuelle en « Étude pour la main gauche ». — *Verset 6 :* L'arabesque passe à la main droite. — *Verset 7 :* Apparition des triolets, avec une courte cellule rythmique qui dialogue d'une main à l'autre. — *Verset 8 :* Curieuse Fantaisie à deux voix, légère et virtuose, qui nous emmène bien loin de l'esprit du choral. — *Verset 9 :* L'esprit français s'affirme. On songe à quelque danse noble de « tragédie en musique » (une Sarabande par exemple). Le ton se fait aussi plus personnel. — *Verset 10 :* Grande Fantaisie où alternent paraphrases libres de la mélodie (traitée par périodes espacées), et commentaires de style Toccata expressive ou brillante. La variété rythmique est extrême, et le jeune Bach ne craint pas encore, à cette date, de placer des valeurs binaires et ternaires dans un même morceau (voir la coda de *Ach, was ist doch 743*). Les tempi sont aussi variés que les rythmes. On notera que des indications de clavier (Oberwerk, Rückpositiv) affirment la destination organistique de cette dernière variation. La paternité de Bach est mise en doute par W. Schmieder.

8,9,10,11,12. *Allein Gott.* Aux six commentaires déjà consacrés par Bach à la mélodie du « Gloria » luthérien, il nous faut ajouter quatre versions des Suppléments, et une Partita (celle-ci contestée). Le choral *BWV 711* (*SOL M, type B*), un « Bicinium » purement manuel, se borne à accompagner la mélodie d'un dessin ornemental d'accompagnement. Mais

quel dessin!... capricieux, virevoltant, bien caractéristique de l'arabesque « baroque ». C'est du reste une périlleuse « étude de main gauche ». — BWV 715 (SOL M, type A3) adopte, une fois de plus, la formule de l'harmonisation verticale, souvent audacieuse, et même surprenante, ornée de brillants traits de liaison entre chaque période. — BWV 716 (SOL M, type F) déroule une fugue aux durées soigneusement contrastées : 1^{re} fugue en rondes et blanches, 2^e fugue où interviennent les noires, et majeureuse exposition finale où la mélodie du choral s'étale en rondes pointées à la pédale. — Le commentaire BWV 717 (SOL M, type F) superpose la mélodie, en valeurs longues, à une Invention contrapuntique, fondée sur un dessin ornemental dérivé du début de la mélodie, et qui se présente par mouvement droit et contraire. Le cadre rythmique est celui de la gigue. — PARTITA BWV 771 (SOL M, type H). Cet essai d'adolescent (ou de petit maître, si l'attribution à A. N. Vetter est fondée), se déroule, non sans grâce, dans une blancheur harmonique aux arabesques doucement bavardes. Il n'est pas question de détailler ici les 17 variations consécutives, où se manifeste une naïve virtuosité, mais où l'on chercherait vainement les modulations géniales ou la savante écriture qui caractérisent Bach dès les premières années de Weimar.

13. *An Wasserflüssen Babylon*, BWV 653-b (SOL M, type G). On peut considérer ce très beau choral comme une variante weimarienne à cinq voix (3 manuelles, 2 aux pieds) en 77 mesures, d'un choral à 4 voix légèrement plus long (83 mes.) mais d'une écriture analogue quoique plus mélismatique, qui figure dans les « 18 Chorals » (BWV 653). Il s'agit sans doute de deux « états » successifs d'un commentaire esquissé dès avant 1720, puisque c'est sur ce thème que Bach improvisa à Hambourg devant Reinken, cette année-là. La version établie à Leipzig est plus claire, mais un peu plus froide. Celle-ci, à cinq voix, est d'une rare plénitude. Serait-ce un premier jet ? La mélodie ornée qui, dans 653, chantait au ténor, dans 653 b se déroule au soprano ; elle croise souvent, de ce fait, le soprano de la polyphonie accompagnante. La forme du « choral orné » se combine avec une architecture « figurée » (Sur 653, voir p. 41).

14. *Auf meinen lieben Gott*, BWV 744 (LA m, type C). Commentaire d'une écriture élégante et fluide. Le canon à l'octave est établi entre soprano et basse. La musique dégage un charme mélancolique.

15. *Aus der Tiefe rufe ich*, BWV 745 (MI m, type K). Cet admirable choral, dont l'écriture évoque invinciblement le clavecin, rappelle par cet aspect la Partita du même ton (*Ach was soll ich 770*). Mais l'ampleur du lyrisme, un certain modernisme expressif de l'harmonie, et les très grands déplacements mélodiques (plus de 3 octaves en moins d'une mesure — voir mesure 31) nous feraient penser, sinon à K. P. E. Bach, du moins à certaines pages pour clavecin des dernières années de Leipzig. Une page aussi belle qu'énigmatique, qui débute par une harmonisation verticale, clavecinistique, se poursuit en libre paraphrase, puis en choral orné, et s'achève en une Coda exceptionnellement effusive.

16. *Christ, der du bist der belle Tag*, PARTITA, BWV 766 (FA m, type H). Ici se précise une technique de variation,

ornementale ou rythmique à peine devinée dans *Allein Gott 771* (à supposer que cette Partita-là soit de Bach), et tout juste esquissée dans *Ach was soll ich 770*. Le progrès est évident, et nous sommes ici presque au seuil de l'*Orgelbüchlein*. *Verset 1* : Harmonisation verticale, plus souple et expressive que dans les Partitas ci-dessus citées. — *Verset 2* (à 2 voix) : la mélodie s'orne, ici et là, de petits groupes insistants qui rappellent le style de la Cantate *Gottes Zeit*. L'arabesque d'accompagnement, d'un dessin baroque capricieux, laisse prévoir celle du choral *Ich ruf' zu dir* de l'*Orgelbüchlein*. — *Verset 3* : Apparition d'une cellule rythmique bondissante qui circule à travers une polyphonie à 3 ou 4 voix, fréquemment coupé de « traits » ornementaux. La mélodie du choral a tendance à disparaître. — *Verset 4* : Une toccata de main droite. Le choral est complètement masqué par l'arabesque en mouvement perpétuel. — *Verset 5* : La mélodie chante au ténor, parfois ornée ou commentée, au creux d'une polyphonie qu'anime un groupe rythmique circulant de voix en voix (technique habituelle, bientôt, de l'*Orgelbüchlein*). Les imitations se font sur un dessin issu, par mouvement contraire, de la variation précédente. — *Verset 6* : Autre variation rythmique : la polyphonie est brisée en triolets, que propulse un rythme de gigue. — *Verset 7* : Aux mains, une polyphonie « luthée », arpégée. Le choral chante non seulement à la basse manuelle, mais son redoublement par la pédale destine cette page à un orgue au pédalier sans tirasses. Les 7 versets correspondent aux 7 strophes de la paraphrase allemande de l'hymne « Christe, qui es Lux et Dies ».

17. *Christ ist erstanden* (BWV 746, RÉ m, type E). Choral figuré, authentique ou non (on l'a attribué à J. K. F. Fischer), mais d'une noble écriture, il prend pour sujet la 1^{re} période du cantique, et lui superpose un Contresujet, souvent simplifié (en mouvement conjoint), mais utilisé par mouvement droit et contraire en imitations systématiques.

18,19,20. *Christ lag in Todesbanden*. Du célèbre Choral de Pâques, voici d'abord deux versions. La première, BWV 695, Ré m, type F, énonce la mélodie en valeurs longues à l'Alto, dans la trame même d'une mélancolique invention à deux voix dont la fin s'explore. (Voir la variante 695 a dans P. VI, p. 104.) La deuxième, BWV 695 « bis », Ré m, type A1 est une simple harmonisation dont Bach n'a noté que la mélodie et une basse non chiffrée.

Une troisième version, BWV 718, MI m, type K, offre l'aspect d'une Partita « enchaînée ». La mélodie pascale s'y discerne, fractionnée, et chacune des six sections est l'objet d'un traitement contrapuntique ou rythmique différent. N. Dufourcq y voit l'influence de G. Böhm. D'autres y relèvent l'exemple d'une Fantaisie de choral à la manière de Lübeck ou de Buxtehude (claviers indiqués : Oberwerk et Rückpositiv).

21. *Christum wir sollen loben schon* BWV 696 (LA m, type E). Choral fugué du genre motet, tire son intérêt à la fois de son ambiance très expressive et des combinaisons renouvelées que Bach forme entre le début (lent) et la fin (mobile) de l'unique phrase du choral qu'il utilise.

22. *Christus der uns selig macht* BWV 747 (SOL m, type K). L'allure pathétique de ce commentaire n'a d'égale que la liberté du plan général : d'abord une exposition du choral

en Cantus Firmus dans une sinfonia rythmique dont les sixtes parallèles rappellent certains concertos de Vivaldi. Une transition en triolets, fort inattendue, est suivie d'un Trait en doubles croches; et voici une reprise ornée des deux phrases finales du choral; c'est aussi un Trait de doubles croches qui conclut cette deuxième partie.

23. *Das Jesulein soll doch*, BWV 702 (SI bémol M, type E). Ce choral fugué traite une mélodie que Bach ne semble pas avoir utilisée ailleurs. D'une jolie écriture, il combine, en une série d'habiles strettas, un thème hexacordal ascendant, et un Contresujet à notes répétées. Seul élément libre : un Trait rapide et décoratif, qui intervient par trois fois, soit isolé, soit combiné aux strettas.

24. *Der Tag der ist so freudenreich*, BWV 719 (SOL M, type E). Ici le fugato s'édifie d'abord sur la 1^{re} période de la mélodie, puis, après une brillante fusée, repart sur la 2^e période et s'arrête sur un trait de pédale. La fugue est donc traitée librement.

25. *Durch Adams Fall*, BWV 705 (RÉ « 4^e ton », type E). Ce choral appartient au genre sévère du motet fugué, imitation, à l'orgue, des polyphonies de la Renaissance. Le mode lui-même (un mineur avec cadence finale à la dominante) nous ramène au siècle précédent. Nous sommes loin du colorisme symbolique, quasi expressionniste, du même choral dans l'*Or-gelbüchlein*.

26. *Ein feste Burg*, BWV 720 (RÉ M, type K). Pour ce

choral, le manuscrit, par exception, indique la registration. Fagotto 16 de l'Oberwerk, à la main gauche; Sesquialtera du Brustpositiv à la main droite. Le Rückpositiv intervient à la mesure 20. On pense à l'orgue de Mühlhausen après restauration. Le langage manuel est celui de la toccata (on pourra penser, par instants, à la fugue 532 du même ton); mais l'écriture brillante reste cependant légère, à 2 ou 3 voix. Elle ne s'amplifie à 4 voix que dans la péroration, où se déroulent des banderoles parallèles sur une double pédale de tonique.

27. *Erbarm' dich mein* 721, BWV (FA dièse m, type A₂), « manualiter ». Ce choral témoigne, — après le « De Profundis » pour clavecin de la Sonate *David et Goliath* de Kuhnau — de l'influence du style italien « largo e staccato » sur les compositeurs allemands. La question de l'authenticité semble ici secondaire, la subtilité de l'harmonie s'imposant aux connaisseurs et la beauté de la pièce à tout auditeur.

28, 29, 30. *Gebot seiſt du Jesu Christ*. Les Suppléments nous donnent trois versions de ce choral : BWV 697 (SOL M, type E) déroule en 14 mesures une petite fugue où la première période du Choral ne cesse de se combiner à une gamme ascendante; BWV 722 (SOL M, type A₃) entrecoupe d'arabesques une harmonisation verticale vivante, aux belles modulations; enfin BWV 723 (SOL M, type F), où N. Dufourcq relève l'influence de Pachelbel, revêt le style du motet fugué de type figuré. (Voir version première 722-a dans NBA, IV-3, p. 30, schéma harmonique que 722 utilise partiellement).

The handwritten musical score consists of seven staves, each representing a melodic formula (A through G) for two choirs (I and II). The formulas are as follows:

- A**: Two choirs sing in counterpoint, with the first choir (I) starting on a dotted half note and the second (II) on a whole note.
- B**: Both choirs sing in unison on a dotted half note.
- C**: Both choirs sing in unison on a dotted half note.
- D**: Both choirs sing in unison on a dotted half note.
- E**: Both choirs sing in unison on a dotted half note. The first measure is labeled "var." with a question mark.
- F**: Both choirs sing in unison on a dotted half note.
- G**: Both choirs sing in unison on a dotted half note.

Below these staves, there is a final staff labeled "I et II ensemble" which shows both choirs singing together on a dotted half note.

Fig. 8 : Les 7 formules mélodiques du *Te Deum luthérien*.

31. *Gott der Vater*, BWV 748 (RÉ M, type C). Ce choral canonique (attribué à J. G. Walther) est assez curieux; en effet, le canon à l'octave n'est établi que d'une manière épisodique, discontinue, entre soprano et basse. Il consiste en la superposition, soit de deux énoncés de la même période mélodique (notamment une fois « par diminution »), soit de deux périodes différentes. Le motif rythmique qui nourrit l'accompagnement est clairement dérivé de la 1^{re} période. (La variante 748a comporte, en particulier, une introduction de 5 mesures, abandonnée dans 748. Cf. P. VI, p. 106.)

32, 33. *Gottes Sohn ist kommen*. En voici deux versions. La fugetta BWV 703 (FA M, type E) oppose sans trêve au rythme solide du Sujet, le vol fuyant d'un dessin continu. Le dialogue ne dure que 22 mesures. Dans BWV 724 (SOL M, type B), le commentaire débute en fugato, mais le style d'imitation stricte ne se poursuit pas : seules les dernières mesures pratiquent un canon à l'octave entre soprano et basse.

34. *Herr Christ, der einig' Gottes Sohn*, BWV 698 (SOL M, type E). Comme les autres « fuguettes », cette brève page n'emploie que la 1^{re} période du Choral comme Sujet, mais lui combine un Contresujet caractéristique duquel dériveront les divertissements.

35. *Herr Gott, dich loben wir*, BWV 725 (Mi modal, type K). Dans cette vaste pièce à cinq voix, la paraphrase du *Te Deum* grégorien (telle qu'on l'observait par exemple dans le Gesangbuch de 1535) est mélodiquement évidente. Mais la correspondance avec le texte latin n'est pas continue (25 versets allemands pour 29 latins). Décrivons donc cet Hymne tel qu'il se présente dans le commentaire de Bach, qui a reporté sur le manuscrit le début du texte des principaux versets.

La mélodie offre 7 types de période mélodique, A B C D E F G, chacune composée d'un « Ouvert » et d'un « Clos » (avec de légères variantes pour A et E), représentant le chant alterné entre deux Chœurs. (Cf. fig. 39).

Versets 1 et 2 : *Herr Gott* (*Te Deum*) et *Dich Gott Vater* (*Te aeternum Patrem*) : 2 périodes doubles (A, B) harmonisées verticalement. — *Versets 3 et 4* : *All' Engel* (*Tibi omnes angeli*) et *Auch Cherubim* (*Tibi Cherubim*) : 2 périodes doubles (B, B) dont l'harmonisation est traversée par des mouvements conjoints de croches. — *Verset 5* : *Heilig ist* (*Sanctus*) : trois demi-périodes (l'Ouvert de A, répété, est suivi du Clos de B). Des tentatives d'imitation apparaissent. — *Versets 6, 7, 8, 9, 10 et 11* : un verset et cinq reprises (6 fois B), les imitations portent sur un dessin conjoint descendant. — *Versets 12, 13, 14 et 15* : *Du König der Ehren* (*Tu rex gloriae*), etc. (quatre fois C); dans l'accompagnement de ces 4 périodes doubles, circulent des gammes montantes et descendantes, d'abord diatoniques, puis partiellement chromatiques, et de nouveau diatoniques. — *Versets 16 et 17* : 2 périodes doubles (C, C). D'abord, la majesté du « Juge » se traduit par un dessin brisé dans la partie « ouverte », et sa « venue » par des gammes en mouvement. Puis la même formule C est accompagnée par une strette sur fragment chromatique, ascendant puis descendant, en rapport avec l'imploration *Nun hilf' uns Herr* (*Te ergo quæsumus*). — *Verset 18* : *Lass uns in Himmel* (*Æterna fac cum sanctis*). Sous la formule D reviennent des imitations en fragments de gamme conjointe. — *Versets 19, 20 et 21* : *Hilf deinem Volk*

(*Salvum fac populum tuum*), *Wart' und pfleg'* (Et rege eos), et *Täglich, Herr Gott* (Per singulos dies) : 3 périodes doubles (E, E, F). La progression s'opère d'un petit dessin de croches (1^{re} période), à un véritable contresujet rythmique (2^e période), dont le groupe anapestique alimente la polyphonie de la 3^e période (F), où sa prolifération tend à exprimer l'ardeur de l'action de grâces. — *Versets 22, 23 et 24* : ce groupe de 3 périodes doubles (3 fois C) est la reprise en ordre irrégulier de la musique des versets 14 à 17 : 22 = partie « ouverte » de 16 + partie « close » de 14; 23 = période 15 complète; 24 reprend textuellement la polyphonie chromatique expressionniste de 17. — *Verset 25* : *Auch dich hoffen wir* (In Te Domine speravi) : 3 demi-périodes cadencielles (G est formé de 3 groupes formant cadence à Mi). Un motif spécial de « broderie » circule dans les deux premiers groupes; le dernier redouble majestueusement vertical, pour soutenir l'*Amen* vocalisé.

Cette Fantaisie strophique introduit donc, grâce à l'écriture, des symétries expressives en contraste avec la composition litanique et « successive » de l'Hymne qu'elle accompagne. Mais la structure « antiphonale » (partagée entre deux chœurs alternés) de chaque verset est respectée.

36, 37, 38. *Herr Jesu Christ dich zu uns Wend'*. Nul ne conteste l'authenticité de l'admirable Choral BWV 709 (SOL M, type G), dont un chaleureux lyrisme gonflé et fait fleurir les délicats ornements, la polyphonie harmonieuse. On rapprochera la version BWV 726 (SOL M, type A₃) des autres exemples de choral vertical à « arabesques de liaison ». (Voir BWV 715, 722, etc.) La formule est caractéristique en ceci qu'elle oppose le geste le plus individuel (le trait de virtuosité), au témoignage le plus collectif (le choral harmonisé, conçu comme accompagnement de la foule). La courte fugette BWV 749 (SOL M, type E) abandonne bien vite l'imitation stricte, et se complaît dans des marches d'harmonie sur pédale, et des jeux de retards qui ne manquent pas de saveur, dans leur insouciance même du principe fugué. K. Geiringer y relève l'imitation d'un choral de J. Christoph Bach (de même titre), tandis que Schmieder proposait de l'attribuer à Homilius.

39. *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht*, BWV 750 (SOL M, type E). Ce court verset (23 mesures) prend fréquemment l'aspect d'une Fugette, fort simple, et d'une écriture surtout harmonique.

40. *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727 (SI, 4^e ton, type G). Pièce célèbre, d'un grave lyrisme, au langage entrecoupé de soupirs et de silences. On comprend le rôle joué par sa mélodie dans la « Passion selon Saint Matthieu » (avec différents textes), quand on voit l'émotion qu'elle soulève chez Jean-Sébastien.

41, 42, 43. *Ich hab' mein Sach'*. Nous en avons trois versions : BWV 707 (LA m, type F) est un grand choral figuré, à l'écriture de motet. Le fugato qui introduit chaque période de la mélodie est caractérisé par son rythme ou par sa couleur harmonique (par exemple, les chromatismes du 3^e fugato). Bien qu'il y ait répétition mélodique (2^e et 5^e périodes identiques), l'introduction fuguée est chaque fois différente. Sous le même numéro est classé une simple harmonisation verticale (disons BWV 707 bis) qui semble destinée au chœur (La m, type A₁).

BWV 708 (*La m, type A₁*), également de style choral, est d'une harmonie tourmentée fort expressive. (Il existe une variante, *708 a*, de rythme ternaire.)

44. *In dich hab' ich gehoffet, BWV 712* (*LA M, type B*) constitue une vaste paraphrase au rythme de gigue, sur une mélodie qui diffère du Choral de même titre dans l'*Orgelbüchlein*, mais qu'on retrouve à la fin de la *Cantate 52*. Ici, l'apparition des doubles croches inaugure une péroration d'une harmonie très audacieuse et d'une intense expression.

45, 46. *In dulci jubilo* nous est offert en deux versions. *BWV 729* (*LA M, type A₄*) voit des traits de toccata interrompre et bientôt submerger l'énoncé d'abord vertical du choral, qui finalement explose en une fantaisie jubilante. (Voir variante *729 a*, un simple chiffrage, du dans NBA, IV-3, p. 50.) La version *BWV 751* (*SOL M, type B*) présente par deux fois sur une longue pédale les premières phrases de la mélodie (à la tonique, puis à la dominante), les fait suivre chaque fois par un trait de toccata, et conclut l'une et l'autre section par une exposition canonique de la dernière phrase : une page un peu naïve, qui ne manque pas de fraîcheur.

47. *Jesu der du meine Seele, BWV 752* (*SOL M, type D*). Ce choral en canon à la quarte inférieure, assez rigoureux (et même un peu raide), pose une énigme, car la pédale de ce Trio est une véritable ligne ininterrompue de « *Basso continuo* », et l'avant-dernière mesure comporte même un chiffrage. S'agirait-il d'un duetto, vocal ou instrumental, accompagné au Continuo ?

48. *Jesu meine Freude, BWV 713* (*MI m, type K*). Le choral s'insère périodiquement en valeurs longues, au sein d'une souple invention à deux voix (reprise en inversant les voix), et la conclusion adopte l'aspect inattendu d'une Aria délicate à 3/8, sur des cellules lointainement dérivées des diverses phrases du choral lui-même. (Voir variante *713 a* dans P. VI, p. 110 en ré mineur.) On pourra regretter que l'émouvant choral orné *BWV 753* soit resté inachevé : cf. P. V, p. 112.

49. *Jesus meine Zuversicht, BWV 728* (*UT M, type G*). Simple verset de quelques mesures, qui charge la mélodie de Crüger d'une capricieuse abondance d'ornements à la française. N. Dufourcq y décèle l'influence de Walther. Il figure dans le *Notenbüchlein pour Anna Magdalena de 1722*.

50, 51, 52, 53, 54. *Liebster Jesu, wir sind hier*. Cinq versions nous restent. *BWV 706-1* (*LA M, type A₁*) présente une harmonisation déjà très expressive de cette mélodie qui figure dans l'*Orgelbüchlein*, parée du merveilleux canon que l'on connaît (*BWV 633*). *BWV 706-2* (*LA M, A₁*) est une harmonisation simple de la même mélodie. La version *BWV 730* (*SOL M, type G*) offre l'exemple du libre passage du style contrapuntique à la mélodie ornée, et vice-versa. Dans la version *BWV 731* (*SOL M, type G*) la ligne est ornée avec autant de richesse et de grâce que d'effusion lyrique. L'élégant choral en trio *BWV 754* (*SI bémol M, type D*) semble avoir été pensé pour deux instruments et Basse. Par sa tonalité, son rythme léger de danse instrumentale, il évoque l'ambiance fraîche de l'*Air de Palès* dans la cantate de chasse *BWV 208*.

55. *Lob sei dem allmächtigen Gott, BWV 704* (RÉ « *4^e ton* », *type E*) adopte l'écriture du motet fugué instrumental, et ce mineur archaïque qui conclut à la dominante. La mélodie

n'utilise que la 1^{re} période d'un chant dérivé de l'Hymne « *Conditor alme siderum* », mais Bach la combine à un Contresujet qui, par ses tierces brisées descendantes et ses quarts brisées montantes, tend à symboliser la descente du Verbe Incarné, et la montée de l'âme rachetée vers la lumière.

56. *Lobt Gott, ihr Christen, BWV 732* (*MI M type A₃*) harmonise librement chaque période du choral et les relie soit par un commentaire polyphonique, soit, le plus souvent, par une brillante arabesque. (Voir version première *732 a* dans NBA, IV-3, p. 63 : un simple chiffrage, celle-là.)

57. *Meine Seele erhebt (Magnificat), BWV 733* (*FA M, type E*). Un fugato libre et concertant se déroule aux mains. C'est seulement à la fin, en *Cantus Firmus*, que l'on entendra, complète, l'intonation du Magnificat en « *tonus peregrinus* », dont la fugue n'utilisait que la première moitié.

58, 59. *Nun freut euch, lieben Christen*. La version *BWV 734* (*SOL M, type D*) offre la séduction habituelle du choral en trio. Trois plans sonores y font contraste par le rythme et l'articulation : arabesque de doubles croches, basse continue (manuelle) en croches, choral en valeurs longues à la pédale (voir la variante *734 a* dans P. VII, p. 91). La version *BWV 755* (*SOL M, type F*) est beaucoup plus scolaire. L'écriture à 3 voix, purement manuelle, fait sonner le *Cantus Firmus* au soprano, au dessus d'un lacis d'imitations fugées.

60. *Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 699* (*SOL m, type E*). Cette brève Fugue expressive (sans pédale) oppose la première période du choral à un Contresujet d'essence rythmique.

61. *Nun ruhen alle Wälder, BWV 756* (*SOL M, type E*). C'est une Fugue de 19 mesures, d'une écriture assez simple, même si on l'assigne à l'adolescence de Bach (ce qui n'est pas sûr).

62. *O Gott, du frommer Gott, PARTITA, BWV 767* (*UT m, type H*). L'ouvrage est souvent rapporté à la période d'Arnstadt. Mais la tonalité, les types d'écriture, font transition entre des œuvres telles que la *Cantate Gottes Zeit*, et des pièces instrumentales du genre de la *Toccata en ut mineur* pour clavecin, ou même la *Passacaille* pour orgue.

— *Verset 1* : Harmonisation verticale en accords plaqués —.
— *Verset 2* : Choral élégamment orné, dont chaque période est précédée d'un dessin de basse, à l'aspects de Ritornello de Gambe ou de Basson. Il revient 7 fois à la tonique, témoignage d'une époque où Bach cultive, un peu abusivement, les répétitions insistantes (pensons aux œuvres citées plus haut. —)
— *Verset 3* : Ici c'est la technique de l'*Orgelbüchlein* qui s'esquisse : animation de la polyphonie par la circulation d'un dessin rythmique, imité et transposé de voix en voix. —
— *Verset 4* : Mouvement perpétuel de main droite (comme le verset 4 de la « *Partita en fa mineur 766* »), scandé par un bref rythme de basse. — *Verset 5* : Le dessin apparu dans le verset 3, se généralise en gamme. Ici se préfigure l'écriture de certaines variations de la *Passacaille*. — *Verset 6* : Verset rythmique, à l'accompagnement scandé de contretemps. — *Verset 7* : Genre de « *Courante* », où les gammes du verset 5 se coulent dans un moule à trois temps. — *Verset 8* : Spécimen d'écriture chromatique, dans la tradition du contrepoint italien, et surtout néerlandais (emploi d'un tétracorde chroma-



Le manuscrit du choral « Lobt-Gott, ihr Christen allzugleich »



La page de titre autographe de la Partita en sol mineur « Sei gegrüsset ».

tique comme Contresujet, en mouvement droit et contraire). — Verset 9 : Fantaisie en plusieurs épisodes enchaînés : 1^o Pièce « en écho » systématique, par changement de registre et de nuance; 2^o Andante, où apparaissent encore les échos; 3^o Presto. Le style un peu décousu, entrecoupé, des épisodes précédents s'y élargit en effets de toccata.

63. *O Herre Gott, BWV 757 (SOL M, type D).* Page de jeunesse : une velléité de style fugué cède la place bien vite à l'énoncé du choral en valeurs longues à la pédale. Les deux mains dialoguent, autour d'une cellule rythmique de 4 notes.

64. *O Vater allmächtiger, BWV 758 (SOL M, type H).* Dans cette suite de versets que N. Dufourcq estime avoir été « bien

vite attribuée à Jean-Sébastien », la mélodie du cantique est d'abord présentée en un choral fugué d'une sage allure, dont la Coda s'élargit à cinq voix (double pédale); puis elle subit trois variations rythmiques : choral au soprano, accompagné en triolets (1^{re} variation) — choral au soprano, avec doubles croches (2^e variation) — choral à la pédale, sous un jeu de mouvements parallèles de toccata, aux mains (3^e variation).

65. *Schmücke dich, BWV 759 (FA M, type D).* Ce charmant choral a été attribué à Johann Christoph Bach. S'il y paraît quelques gaucheries d'écriture, l'ornementation mélodique est pourtant d'une grâce juvénile. On pourrait penser que Jean-Sébastien en a lui-même amplifié les élégantes volutes.

66. *Sei gegrüsset, Jesu gütig, PARTITA, BWV 768 (SOL m, type H)*. Par un curieux hasard, la France possède le manuscrit autographe de cette Partita. J. C. Rinck, l'organiste célèbre de Darmstadt, en fit don au français J.-J.-B. Laurens qui entretenait des relations avec les plus grands musiciens de l'Europe romantique : « c'est un choral autographe de 14 feuillets, portant pour titre *Sey gegrüsset Jesu gütig a 11 Part. di J.-S. Bach*. Sous le titre, Rinck a écrit : « Ce choral, écrit de la main de l'auteur, m'a été donné en souvenir par l'organiste Kittel, qui était élève de l'auteur. J'ai donné ce manuscrit de S. Bach à M. Laurens, en amicale mémoire ». Rinck, Darmstadt, le 30 sept. 1841 ». Ce vénérable autographe est aujourd'hui la propriété de la Bibliothèque de Carpentras (*Revue L'Orgue*, n° 83).

L'harmonisation liminaire de la mélodie de Vopélius (1682) est d'une souplesse toute vocale, qui exclut, cette fois, l'idée (avancée pour d'autres Partitas) d'une composition pour clavecin à pédailler. Les 11 variations, composées à des dates différentes, forment une suite d'une magnifique richesse décorative et expressive : tendre et flexible « bicinium » où un dessin, qui semble sorti de la petite fugue en sol mineur (BWV 578) apparaît seul en ritournelle, aux tons principaux, et sert d'accompagnement obstiné à une belle mélodie fioriturée (*verset 1*) ; *verset 2* : polyphonie complexe où le thème souvent disparaît, brouillé par les mouvements, droits ou contraires, d'un petit motif onduleux; *verset 3* : mouvement perpétuel, où le choral s'est complètement dissout dans la vive arabesque de la main droite; *verset 4* : fantaisie qui, au contraire, fait alterner systématiquement des gammes et d'insistantes broderies-pédales, mais affirme pourtant le thème presque en entier; *verset 5* : poétique trio (deux violons et basson?) où le cantique plane à deux voix, au-dessus d'un dessin de basse incroyablement élastique — on croit voir tourbillonner le vol d'un chérubin baroque autour de l'autel —; *verset 6* : page de grand style où gronde le choral à la basse, tandis que les mains mènent un jeu dramatique d'imitations, finalement dénouées en ondulations mélancoliques; *verset 7* : nouvel exemple de polyphonie librement complexe, dont un petit rythme alerte parcourt successivement les divers étages; *verset 8* : une « Fileuse » à mains alternées, qui évoque, en mineur, le 3^e concert brandebourgeois; *verset 9* : Cantus Firmus de pédale, que surmonte une alternance perpétuelle de valeurs opposées (croches contre doubles-croches); *verset 10* : Arioso où chaque période du choral est précédée d'une intime effusion mélodique; *verset 11*, enfin : grand chœur à cinq voix, où le fourmillement des mouvements intérieurs ne parvient pas à briser les lignes fortes et simples du soprano mélodique et de la basse.

Savant et somptueux poème religieux, lentement constitué au cours d'une vie, d'Arnstadt à Weimar, et sans doute révisé plus tard encore. Autant que la continuité d'effort de la piété créatrice, s'y affirment la fertilité inventive de la jeunesse, et la puissance organisatrice d'une maturité surhumaine.

67, 68. *Valet will ich dir lassen*. Ce thème a inspiré à Bach deux Fantaisies. La version *BWV 735 (SI bémol M, type K)* est une ample pièce fuguée, où la 4^e et dernière entrée de

chaque exposition sonne à la pédale. Observons que la « reprise » du choral supprime l'exposition initiale. La Coda développe, en large Trait à deux voix, le rythme de doubles croches qui animait ce commentaire depuis le début (voir variante 735^a dans NBA, IV-3, p. 81).

L'autre Fantaisie, *BWV 736 (RÉ M, type K)*, s'appuie de bout en bout sur un rythme de gigue, renonce à l'écriture fuguée pour se contenter d'un jeu perpétuel et voluble d'imitations décoratives. Dans les deux versions, l'idée de « quitter ce monde » n'inspire à l'âme chrétienne qu'un joyeux optimisme.

69, 70, 71, 72, 73, *Vater unser*. Sur quatre versions de ce choral à nous être parvenues dans les Suppléments, deux (BWV 760 et 761) sont aujourd'hui rendues à la paternité de G. Boehm. Mais non seulement elles ne déparent pas la collection, bien plus, elles éclairent l'origine d'un style que Bach, a volontairement pratiqué quelque temps. On les trouvera donc ici. La version *BWV 737 (RÉ m, type B)* illustre l'écriture du grand motet instrumental qui caractérisera notamment les grands Kyrie du « Dogme ». Mais malgré l'exposition fuguée initiale, le choral reste dans le cadre d'un commentaire contrapuntique libre. La version *BWV 760 (RÉ m, type G)* reflète, avec ses répétitions insistantes, une recherche du pathétique, et des inflexions mélodiques, qu'on trouve chez Bach à l'époque du « Capriccio sur le départ de son frère », aussi bien qu'à celle de la Cantate *Gottes Zeit*. La version *BWV 761 (RÉ m, type B)*, qui caractérise un contrepoint rythmique très vivant et ingénieux autant que libre, offre une sorte de variante du choral figuré, puisque chaque période du cantique apparaît à la basse (pédales), au terme d'une exposition fuguée qui l'annonce, mais sans augmentation. Enfin la version *BWV 762 (RÉ m, type G)*, combine l'architecture du choral figuré avec une ornementation expressive et lyrique de chaque période du cantique lors de son apparition au soprano. (Le manuscrit prescrit : à droite, Rückpositiv; à gauche : Oberwerk).

La version 683 a (RÉ m, type B) est très intéressante. Elle représente un état spécial du « petit » *Vater unser* de la Clavierübung. A peine changé, le choral est périodiquement relayé par un commentaire libre, de style plus concertant. Certains préféreront sans doute cette ingénieuse amplification, à la version définitive 683. (Voir p. 37.)

74, 75, 76. *Vom Himmel hoch*. Parmi les trois versions « supplémentaires » de ce choral, les deux premières appellent évidemment la comparaison avec les « Variations Canoniques » BWV 769. Le thème, la tonalité, l'écriture en stricte imitation, leur sont communs. Le choral *BWV 700 (UT M, type E)* est une fugue d'un tissu serré. Chaque période du cantique intervient, en 5^e voix, à la pédale, au terme d'une exposition à 4 voix. A partir de la 2^e période, elle est affirmée en valeurs longues. On y discerne divers motifs servant de contresujets. Même mélodie, même tonalité dans la *Fugue BWV 701 (UT M, type E)*, purement manuelle, et à 3 voix seulement. Mais si le plan en est libre, l'écriture en est fort savante. Comme d'habitude c'est la première période qui, en valeurs longues, fournit le Sujet des principales expositions. Mais dès la 10^e mesure, ces entrées sont continuellement

« strettées » par des formes « diminuées » des périodes 2 et 3 de la mélodie; et l'on pourrait même voir dans le contresujet-gamme constamment utilisé, une forme dérivée de la 4^e période (voir fig. 7, p. 40). Ces 27 mesures sont dignes du « Clavier bien tempéré ». Enfin la version *BWV 738* (*RÉ M, type B*) est un poème de joie expansive, porté par l'élan ininterrompu d'une arabesque en sextolets de doubles croches, qui monte et descend sans cesse du grave à l'aigu, comme pour joindre le Ciel et la Terre, à l'invite du texte. (Voir version primitive *738^a* dans NBA, IV-3, p. 94; esquisse dont 738 représente l'amplification).

77, 78, 79, 80. *Wer nur den lieben Gott*. Quatre versions nous viennent des Suppléments. *BWV 690* (*LA m, type B*), choral purement manuel, tour à tour masqué et démasqué la mélodie, au sein d'une polyphonie toute tressée de gammes. Le manuscrit le fait suivre d'une version (*690-bis*) dont seuls sont notés le soprano et la basse (celle-ci chiffrée, type A1). La version *BWV 691* (*LA m, type G*), manuelle également, charge le thème d'une abondance toute française d'ornements (*). Enfin voici une curieuse version, *BWV 691-a* (*LA m, type G*), les quatre périodes ornées du cantique s'insèrent dans une véritable fantaisie pour clavecin, de coupe binaire, où chacune des deux parties est introduite par un même thème et conclue par une coda semblable; ceci, dans un style décoratif et « sensible » qui évoque plutôt l'*Empfindsamkeit* et Wilhelm-Friedmann que Jean-Sébastien lui-même. C'est une pittoresque tentative pour concilier le choral et la forme-suite. (Le choral figure dans le *Clavierbüchlein* pour W. Friedmann).

81, 82. *Wie schön leuchtet*. La version *BWV 739* (*SOL M, type K*) est un choral-fantaisie qui suit dans l'ensemble, la forme en deux sections du choral. La mélodie, en valeurs longues, apparaît au soprano, puis revient à la pédale. La

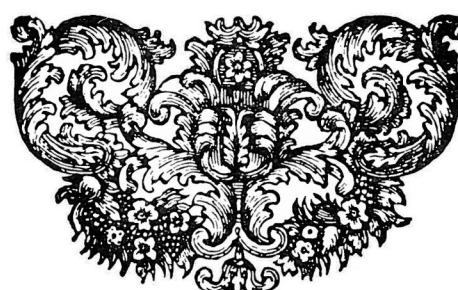
(*) Le choral figure dans le 2^e Notenbuch d'Anna-Magdalena (1725).

deuxième section évolue vers un style de toccata toujours plus libre et décorative. L'autre version, *BWV 763* (*RÉ M, type D*) ne compte que 17 mesures, mais il s'agit d'un choral en trio dont deux voix forment un canon à l'octave, rigoureux, à deux temps de distance. (La version 764 est restée inachevée).

83. *Wir Christenleut*, *BWV 710* (*SOL m, type D*). On a mis en doute l'authenticité de ce choral en trio. Est-ce bien nécessaire ? La musique est claire, fluente, agréable et souple en ses imitations; le style, les figures mélodiques évoquent directement plusieurs mouvements des sonates pour violon ou pour flûte de Jean-Sébastien. C'est une élégante invention à deux « dessus », sur *cantus firmus* de pédale. La fin exhale une mélancolie pré-romantique.

84, 85. *Wir glauben all*. La version *BWV 740* (*FA M, type F*) relève du choral *figuré*, à cinq voix, avec double pédale. C'est la pensée de l'unanimité des croyants qui a suscité cette polyphonie d'une admirable densité. Le duo « des pieds » de l'organiste prend même, localement, la forme d'un canon. Un trait de génie clôt cette page intense et touffue : à peine la dernière note du cantique est-elle émise, que tout à coup la main droite déploie en oriflamme une vocalise extatique, comme si Bach avait voulu peindre, selon la suggestion du texte, la vision rayonnante des Trois personnes, entourées des milices paradisiaques. L'autre version, *BWV 765* (*RÉ m, type F*) ne connaît ni la même densité, ni la même illumination finale. Sur une mélodie plus ancienne, elle édifie un majestueux choral *figuré*, à l'instar des motets de la Renaissance.

86. *Wo soll ich fliehen hin* *BWV 694* (*SOL m, type D*). Cette page appelle aussitôt la comparaison avec le 2^e choral « *Schübler* » (*BWV 646*) à qui l'apparentent le titre, et le dessin thématique principal d'accompagnement. La présente version est cependant plus développée, et le choral se voit énoncer en valeurs plus longues. S'agirait-il d'une esquisse weimarienne du choral de Leipzig ?



l'œuvre

pour

orgue

II

*l'orgue
de*

concert

Bach n'est pas, à strictement parler, le créateur des formes et des styles qu'il utilise. Mais connaissant toutes les formes de son époque, et celles de l'époque antérieure, il s'en sert à tour de rôle, et finalement, en les combinant, il réalise des formes « de synthèse » d'une grande logique et d'une originalité qui n'a pas toujours été remarquée.

On rencontrera la *Toccata*, primitivement formée d'une libre succession de fugatos, de traits de virtuosité, d'ariosos, etc. Mais l'aboutissement en sera la toccata « dorienne » où une rythmique de fer accuse l'unité qui existe déjà sur le plan thématique.

La *Fantaisie* sera souvent un Ricercare fugué, mais elle empruntera au besoin les traits de la toccata. Ici aussi Bach évoluera d'une multiplicité successive, à la diversité dans l'unité.

Le *Prélude* n'a pas de personnalité formelle définie. On le verra tour à tour virtuose et imaginatif comme la *Toccata*, fugué comme la *Fantaisie* ancienne, ou coulé dans le moule personnel d'un *Konzert* d'écriture contrapuntique.

Bach n'emploie jamais le terme de *Sinfonia* à l'orgue, parce que le mot évoque l'orchestre. Nous nous en servirons donc pour caractériser des morceaux où l'intention dramatique et symphonique est évidente, et l'écriture au moins momentanément homophone (par exemple 1^{re} idée du *Prélude en ut*

mineur 546, Adagio de la *Pastorale*, Adagio de la *Toccata en ut*, ou même première idée du *Prélude en mi bémol*).

L'Air binaire : cette forme tonale simple, monothématique, comprendra quelquefois une réexposition (Adagios des sonates en trio n° 1, 3, 6). Mais le monothématisme est enrichi énormément, chez Bach, par l'emploi du thème en mouvement contraire, notamment au début de la 2^e section de cette forme; et les réexpositions sont rénovées par des inversions de voix et des transpositions.

L'Air à Da Capo. Il s'agit d'un cadre général en trois parties dont la troisième reproduit la première. On trouve chez Bach des exemples dans lesquels le retour de l'idée première va d'une simple réexposition thématique, à la reprise intégrale de tous les commentaires d'une première partie abondante et diversifiée.

La Sonate, chez Bach est encore monothématique, en ce sens que, même s'il utilise plusieurs idées mélodiques caractérisées dans un même morceau, leur première apparition se fait uniformément à la tonique, comme s'il s'agissait de plusieurs phrases distinctes d'un grand thème; elles n'ont pas l'élément tonal contrasté de la forme-sonate bi-thématique classique. Mais à vrai dire, l'écriture de Bach est d'une telle richesse polyphonique que bien souvent le contraste existe — d'un point de

vue musical — bien plus entre des « structures » qu'entre des thèmes qui tous seraient de pures mélodies. Cela est caractéristique des grandes œuvres de la dernière période, où l'homophonie s'oppose au contrepoint, la sinfonia se combine à la fugue, dans des architectures très vastes dont chaque panneau possède une personnalité complète sous l'angle du style comme de l'écriture. Et même lorsqu'on ne rencontre pas d'oppositions aussi massives, la structure interne de chaque morceau varie considérablement, le plan tonal n'est jamais identique, la symétrie s'exerçant tantôt dans l'ordre successif des grandes sections, et tantôt dans l'ordre simultané des superpositions contrapuntiques. Le plus souvent ces deux aspects sont combinés, et c'est le rôle si spécial joué par le contrepoint dans la forme générale qui a empêché longtemps les compositeurs de remarquer l'originalité de la forme complexe chez Bach.

Contrairement à la plupart des sonates écrites pour d'autres instruments, les sonates pour orgue n'ont que 3 mouvements (vif, lent, vif), si l'on néglige les quelques mesures d'introduction de la 4^e en *mi* mineur. La *Fugue* ne joue chez Bach un rôle si important et n'atteint une grandeur si triomphale que parce que, pour lui, il s'agit avant tout d'un principe d'écriture (exposition fuguée, ou *strette canonique*), et non pas d'une forme fixe. Avant lui, le motet fugué chorale, en devenant instrumental, avait pris les noms de *Canzone*, de *Ricercare* (Bach n'emploie pas ce dernier terme); dans chaque cas, il s'agissait le plus souvent d'une libre succession de fugatos

sur des thèmes plus ou moins apparentés. C'est ce genre de pièces que Bach composa d'abord (voir l'*Alla breve BWV 589*, la partie centrale de la *Fantaisie en sol* 572, et finalement la *Canzona* où l'écriture est clarifiée, et le développement simplifié, sous l'influence des Italiens). Plus il avancera en âge, et plus l'écriture de la fugue deviendra stricte. Dans les fugues à plusieurs sujets, il séparera de plus en plus nettement l'exposé de chacun d'eux, avant de tenter leur superposition (procédé auquel il ne s'est pas toujours astreint). Mais en même temps que son écriture contrapuntique se fait plus rigoureuse, son inspiration devient également toujours plus concertante. Car si son évolution devait culminer dans l'*Art de la Fugue*, l'*Offrande Musicale* et les *Variations Canoniques*, dès l'époque même où il conquiert d'une façon indiscutable la maîtrise du contrepoint — c'est-à-dire l'époque weimarienne des chorals canoniques de l'*Orgelbüchlein* — déjà se manifeste, dans ses œuvres, ce style rythmique et ce goût des expositions-refrains, qui se déployeront non seulement dans les *Concerts brandebourgeois*, mais aussi dans les grands *Préludes et Fugues* de Cöthen et Leipzig. De là, l'évolution vers les formes « de synthèse » qui sont celles des grands chefs d'œuvre : *sonates en trio*, *Préludes et fugues en mi bémol*, en *mi mineur* 548, en *si mineur* 544, en *ut majeur* 547, en *ut mineur* 546. Mieux qu'une longue explication, un schéma illustrera comment Bach a pu en venir à réaliser la synthèse de l'écriture contrapuntique et du style concertant, la synthèse de la Fugue et du Konzert.

Plan Tonal	Tonique	Modulations	Dominante	Modulations	Ton Relatif	Modulations	Sous-Dominante	Modulations	Dominante → Tonique
FUGUE	Exposition (toutes les voix)	Diversissement	Exposition	Diversissement	Exposition (2 ou 3 entrées)	Diversissement	Exposition (2 ou 3 entrées)	Diversissement	Strette et Coda
CONCERTO selon VIVALDI	Grosso : Refrain complet (abcd)	SOLO (ou CONCERTINO)	Grosso : Refrain partiel (ab, ou davantage)	SOLO (ou CONCERTINO)	Grosso : Refrain partiel (par ex. c. d.)	SOLO (ou CONCERTINO)	Grosso : Refrain partiel (par ex. a. b.)	SOLO (ou CONCERTINO)	SOLO : Cadenza sur pédales de Dominante Grosso : Refrain complet (abcd)
KONZERT selon BACH (Forme continue)	A complet (abcd) thème de <i>Tutti</i>	B thème de solo	A partiel	B ou nouveau thème C	A partiel ou complet	B ou C ou les deux	A partiel (ou encore le thème secondaire qui n'a pas été employé dans la section précédente)	B ou C ou les deux	Parfois : cadenza sur pédales de Dominante (seulement dans certains concertos ou sonates pour soliste) A complet ou : B + A complet

Il s'agit là d'un schéma de principe (en fait, sur le plan tonal, c'est celui du *Prélude en mi bémol*). Mais les étapes tonales peuvent être plus nombreuses, ou, au contraire, moins nombreuses. Ce qu'il importe de voir, c'est la clarté de ce circuit tonal d'ensemble que Bach a trouvé chez les Italiens — chez Vivaldi notamment — et qu'il utilise aussi bien dans la Fugue que dans le Concerto. Conscient de cet apparentement de deux formes qui, autrement, tendraient à s'opposer par le style et l'écriture, Bach réussira cependant à les combiner dans une architecture unique où précisément les types d'écriture (fugato, homophonie concertante) feront contraste.

A quel point la Fugue n'est pas pour lui un cadre fixe, on le constate en étudiant le cas des « Fugues à Da Capo »... idée qui peut paraître profondément choquante aux professeurs de contrepoint, la fugue étant traditionnellement conçue comme un développement contrapuntique *irréversible*, dont la superposition du Sujet et du Contresujet, ou du sujet sur lui-même, en *strette*, forme la « statigraphie » de base. Mais le goût des Refrains de concerto amène Bach à reprendre en Da Capo l'exposition première de certaines fugues (*ut dièse majeur* du Clavier bien tempéré, Ier Livre; *mi mineur* 548 pour orgue; *ut mineur* 537 pour orgue, par exemple), comme il l'avait fait pour des expositions de structures mi-harmoniques mi-contrapuntiques (allegro de sonate en trio dont 2 voix sont en contrepoint renversable), et évidemment aussi pour de véritables mouvements de concertos ou de sonates à plusieurs instruments (voir sonates violon et clavecin en *la mineur*, 2^e mouvement; *mi majeur*, 4^e mouvement, etc.).

Généralement le Da Capo de Fugue reprend toute la 1^{re} section, formée d'un ensemble tel que celui-ci : Exposition à la tonique en 3 ou 4 entrées/divertissement/entrée-refrain unique, à la tonique/coda.

A ce stade, la Fugue, le Prélude d'orgue, le Konzert, ne sont plus que des variantes d'un même type architectural, variantes différenciées par le genre d'écriture (structure plus ou moins contrapuntique), et par l'allure des thèmes, leur expression. Dans le schéma-Konzert, A peut être une Sinfonia ou une Ouverture, B une fugue. Ou encore A et B seront des structures fuguées sur des thèmes très différents (final de la 2^e sonate en trio), etc.

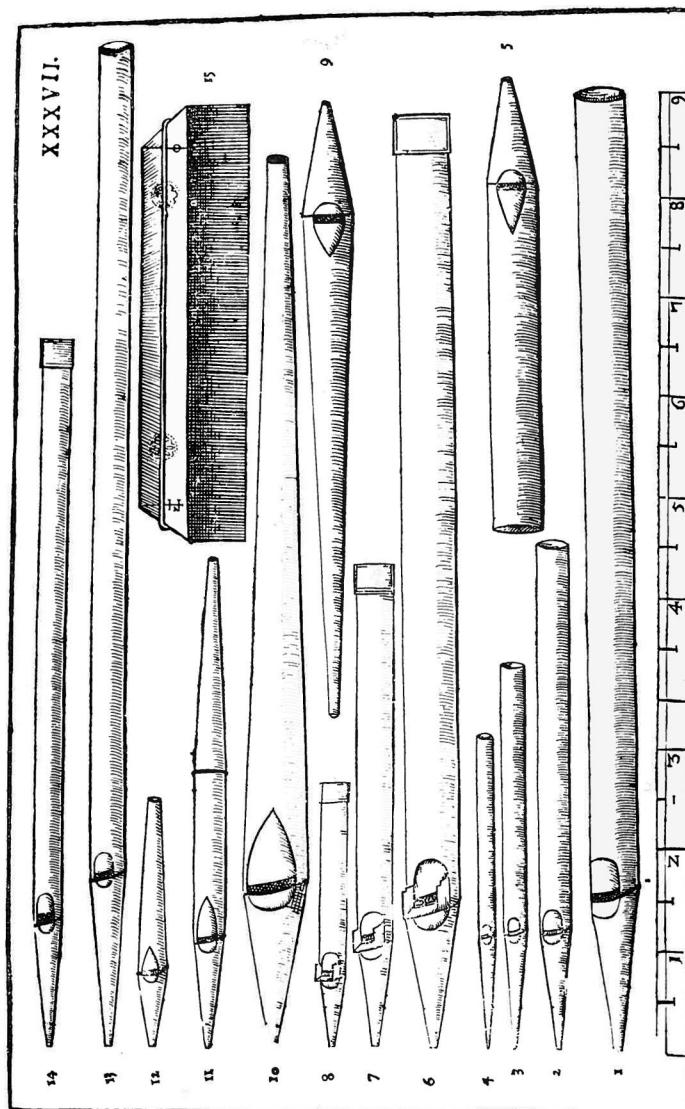
En somme, le secret de la synthèse de Bach, c'est d'abord d'avoir reconnu l'analogie d'architecture tonale entre la fugue et le concerto; c'est ensuite d'avoir réussi à combiner dans un tel cadre une écriture contrapuntique d'une sûreté infailible, et des thèmes d'une beauté suprême, compatibles, de surcroît, avec un tel contrepoint!

Le terme allemand, *Konzert*, adopté par des français tels que V. d'Indy, E. Borrel et d'autres, a l'avantage de désigner uniquement cette architecture tonale en rondeau propre aux Italiens et à Bach, et d'éviter ainsi la confusion soit avec le Rondo classique (final de sonate ou de symphonie), soit avec le *concerto postérieur*, de forme sonate.

Ce qu'il importe encore de voir, c'est qu'un thème de Bach — fugué ou non — aura presque toujours un caractère rythmique accusé : marche, gigue, siciliano, mouvement perpétuel, cortège, course, danse, ou toute autre « catégorie motrice », plus ou moins idéalisée. Ce phénomène est primor-

dial, car l'*impact de la musique de Bach sur notre conscience résulte de ce triple pouvoir d'affirmation, thématique, contrapuntique et rythmique*, pouvoir si manifeste dans les œuvres d'après 1715 environ.

Aucun compositeur sans doute n'est parvenu à une aussi parfaite domination *simultanée* de tous les aspects du langage musical de son temps. Si nous y joignons la plénitude harmonique, et la splendeur du coloris instrumental, nous achèvons de mesurer la grandeur du plus haut génie qui ait illustré la musique d'orgue.



I. LES GRANDS ENSEMBLES

1. — LES 25 GRANDS DIPTYQUES

1. PRÉLUDE ET FUGUE, UT MAJEUR BWV 531.

Les deux panneaux relèvent d'une même esthétique d'éclat, de virtuosité, de figurations décoratives simples et brillantes. Le *Prélude* enchaîne un grand solo de pédale en fanfare, une toccata manuelle avec retours épisodiques du Trait de pédale, et un récitatif très spectaculaire sur pédale de dominante qui s'achève en gamme plongeante vers le grave. La *Fugue* exploite des effets analogues de fanfare ou de carillon. En dehors de l'exposition initiale, régulière, à 4 voix, elle est surtout faite d'imitations canoniques isolées, de strettas, et du retour périodique du Sujet, en « entrée-refrain » à la tonique. La Coda, totalement libre, et d'esprit virtuose, néglige aussi bien le sujet que le contresujet.

2. PRÉLUDE ET FUGUE, UT MAJEUR BWV 545.

On possède deux « états » différents du *Prélude*, qui nous montrent que Bach n'a rajouté qu'après coup les cataractes d'arpèges brisés formant symétriquement l'introduction et la Coda de cette pièce éclatante de lumière. Mais cette adjonction accroît la parenté du Prélude avec la Fugue, où ces formules apparaissent aussi (voir mes. 16 et 17 de la fugue). Le dessin mélodique de l'arabesque principale du Prélude fait songer au 1^{er} Allegro du *Concerto* en ut majeur BWV 1060. Enfin, W. Schmieder a signalé l'existence d'une version selon laquelle le *Largo* de la 5^e sonate en trio s'intercale entre le Prélude et la Fugue.

Le sujet de la *Fugue* repose sur une structure mélodique tétracordale familière à Bach. V. D'Indy a donné naguère cette pièce comme « exemple typique, mais en fait assez rare », d'un gigantesque « acte de cadence » : Exposition (degrés I-V-I-V), Contre-exposition (V-I-V), Exposition au Relatif (VI-III), nouvelle Contre-exposition (V-I), Sous-dominante (IV), Relatif de la sous-dominante (II), pédale de V et conclusion. Il n'y a ici ni contresujet systématique, ni strettas véritable (seulement une ébauche, mes. 99-100). Mais la vie mélodique

et rythmique de cette fugue l'apparente à des pages concrètes telles que le Final du 4^e *Brandebourgeois* par exemple, notamment par le dessin du pseudo-contresujet en arabesque de croches apparu mesure 35, et par les fusées de doubles croches en gammes qui précèdent la péroration. (On trouvera la version première 545^a, du prélude et de la fugue dans P. II, p. 89 ou NBA, IV-6, p. 77.)

3. PRÉLUDE ET FUGUE, UT MAJEUR BWV 547.

La tonalité, le rythme, la mélodie même du *Prélude* nous rappellent le début de la *Cantate* de l'Épiphanie « Sie werden aus Saba » BWV 65 (1724). Le thème joyeux aligne quatre dessins, traités en canon, et les complète par un cinquième groupe motivique, au caractère de refrain conclusif. Bach combine ici avec une certitude magistrale : l'écriture contrapuntique (renversable), le principe architectural du Konzert et le rythme de la gigue. Le thème initial, complet ou partiel, apparaîtra dans les tonalités principales et voisines, et ses fragments fourniront la matière des développements modulants intercalaires.

Au ternaire du Prélude, la *Fugue* oppose sa rythmique binaire, et si l'ambiance est encore proche de quelque danse sacrée, l'écriture est ici d'une grandeur et d'une rigueur également insignes. La fugue se déroule longtemps aux claviers manuels, d'abord autour de la forme Droite du Sujet, puis sur son mouvement Contraire, enfin en combinant ces deux dessins inverses; et lorsque intervient la pédale (mes. 49), c'est dans une solennelle « augmentation » qui fait entendre, comme un *Cantus Firmus* confié aux trombones, les deux formes (Droite, puis Contraire) du Sujet. Après une « cassure » d'accords dissonants — analogue à celle qui, dans le Prélude déjà, précédait la Coda — la conclusion entasse les strettas en une floraison thématique exubérante, pour se détendre enfin sur une longue pédale de tonique.

4. PRÉLUDE ET FUGUE, UT MINEUR BWV 546.

Le motif initial du grandiose *Prélude* nous renvoie immédiatement à un début identique, celui (en sol mineur) de la

Cantate 47, « Wer sich selbst erhöhet » (Quiconque s'élève sera abaissé) écrite entre 1718 et 1722, et le symbolisme de ce même texte ne s'applique-t-il pas parfaitement au 2^e thème de notre Prélude, ce sujet de fugue qui gravit et redescend le pentacorde d'*ut* mineur ? Quoi qu'il en soit de ce double rapprochement, il faut voir dans le Prélude d'orgue l'un des grands monuments de la création instrumentale de Bach. La forme est originale en ceci, qu'à l'instar du *Prélude en mi bémol* (BWV 552), elle combine la Sinfonia et la Fugue. Le 1^{er} thème, en effet, se déroule en sinfonia dramatique sur 24 mesures ; la 2^e idée est une fugue (sur le pentacorde cité : *ut-ré-mi bémol-fa-sol*), et le développement sera constitué par l'alternance de sections fuguées (2^e idée) et de rappels partiels de la 1^{re} idée (l'un ou l'autre de ses éléments constitutifs). C'est sur la reprise intégrale de ses 24 mesures initiales que s'achève le Prélude, attestant — toujours comme le Prélude 552 — l'amour de Bach pour la vaste symétrie du « Da capo ».

La *Fugue*, au sujet d'un beau dessin, commence par se plier à la règle des expositions (exposition à 4 voix, et bien-tôt contre-exposition). Mais la suite est beaucoup plus libre. Un motif bref et sinueux, en croches, intervient alors, dont le balancement va animer toute la suite de la fugue. Celle-ci apparaît maintenant comme une libre invention imitationnelle dans laquelle périodiquement viendra se glisser le Sujet initial, sur différents degrés. A un moment, même, Bach renonce complètement au style contrapuntique, en faveur d'une figuration harmonique de concerto. Le Sujet ne reviendra plus qu'une fois, et une Coda fort expressive achèvera cette fugue qui ne comporte ni Contresujet réel, ni strettas.

5. PRÉLUDE ET FUGUE, UT MINEUR BWV 549.

Ce diptyque baigne dans une certaine fraîcheur archaïsante. Le bref *Prélude*, qu'ouvre un trait de pédalier, roule sur un rythme péonique (trois brèves, une longue, comme la « 5^e symphonie »...), cellule que les mains développent en larges imitations, rompues deux fois par des accords en staccato. Le sujet de la *Fugue* est rythmiquement apparenté au *Prélude*. Ici aussi, Bach tendra, lentement et sûrement, à s'évader du système des expositions complètes. A peine terminée l'exposition première à 4 voix, commence un développement où le Contre-sujet initial a disparu, où le Sujet principal subsiste seul, le plus souvent à la tonique, circulant dans un tissu de plus en plus harmonique et vertical. Les dernières entrées du Sujet subissent elles-mêmes cette attraction vers le style homophone, et la fugue se mue finalement en un jeu de banderoles parallèles, ou d'accords contrebattus, auxquels un grand Trait virtuose vient mettre le dernier paraphe : une fugue qui s'achève en fantaisie toccatisante. (Voir une version antérieure en ré mineur, 549^{ar} dans NBA, IV-6, p. 101.)

6. FANTAISIE (OU PRÉLUDE) ET FUGUE, UT MINEUR BWV 537

Comme dans la *Fantaisie* 562, la polyphonie se construit d'abord sur une longue pédale de tonique qui prête à toute l'exposition première une résonance nostalgique. La basse entrant en jeu pour la dernière entrée, c'est elle qui intro-

duira la 2^e idée, de caractère très pathétique. La même succession d'idées se reproduit à la dominante, et est suivie d'un développement analogue, animé par les doubles croches. La cadence finale est aussitôt corrigée — fait assez rare — par une demi-cadence préparant la *fugue*. Celle-ci apporte un nouvel exemple des recherches architecturales de Bach, et notamment de l'influence italienne, puisqu'il s'agit d'une fugue avec *Da Capo*, phénomène inconnu des Conservatoires, mais plusieurs fois illustré par Bach. Trois fugues se succèdent donc, sans que jamais s'interrompe le rythme des rubans de croches : 1^{re} fugue au ton principal, sur un Sujet d'un beau dessin (proche du thème « royal » de l'*Offrande Musicale*) ; 2^e fugue à la dominante (minorisée : *sol* mineur) sur un nouveau sujet : fragment de gamme chromatique en valeurs longues, souvent rencontré chez les Italiens et les Néerlandais ; enfin, 3^e fugue qui n'est, — conclusion exceptée — que la reprise de la première. A l'élégance des idées musicales et de l'écriture, se surajoute ici l'équilibre de symétrie de toute la construction.

7. FANTAISIE (ET FUGUE INACHEVÉE), UT MINEUR BWV 562.

Dans cette *Fantasia*, l'émotion tragique touche au sublime. C'est un grave et dououreux Ricercare fugué à 5 voix, dont l'écriture ciselée, savante mais lyrique, finit par céder la place, d'abord à une homophonie haletante portée sur progression chromatique, et enfin — sur pédale de tonique comme au début — à un récitatif désespéré dont la plainte semble inextinguible.

On pourra regretter que Bach ait laissé la *Fugue* inachevée, après 27 mesures d'une superbe écriture à 5 voix et d'une rare éloquence expressive. Se serait-il aperçu — au moment de le renverser — que son Sujet n'était autre... que le mouvement contraire du thème de la *Passacaille* ? On retrouve d'ailleurs ce « mouvement contraire », toujours en *ut* mineur, mais sous une forme ornée, dans l'*Adagio* de la 1^{re} sonate en trio. (Cette page inachevée n'a pas été enregistrée.) (Voir fig. 9).

8. PASSACAILLE ET THÈME FUGUÉ, UT MINEUR BWV 582.

Cette pièce célèbre a toujours frappé l'imagination par son énormité et sa logique constructive. On l'entend parfois au concert dans l'orchestration de Respighi, et elle a inspiré à Roland Petit et Jean Cocteau le ballet « Le jeune homme et la Mort ».

Caractéristique du passé et de l'avenir, la Passacaille résume les techniques de répétition et de juxtaposition du Moyen Age et annonce la technique moderne de la Variation. C'est un exemple, à la fois de composition traditionnelle, et un hommage à l'une des formes les plus « pédagogiques » qui soient, puisqu'elle tend à exercer la mémoire de l'auditeur, à lui faire reconnaître le thème unique dans ses déplacements, ses travestis, son anéantissement, sa résurrection.

L'Ostinato initial est l'élargissement par Bach en 8 mesures d'un thème de 4 mesures, créé par le français André Raison pour le Trio en forme de Passacaille, qui constitue le *Christe* de sa *Messe pour orgue* du 2^e ton (1^{er} Livre d'orgue 1688). Chez Bach, l'Ostinato est suivi de 20 variations, et d'une

VISAGES D'UN THÈME

MOUVEMENT DROIT

André RAISON (1688)

MOUVEMENT CONTRAIRE

BACH PASSACAILLE 582

ADAGIO SONATE EN TROI 525

FUGUE INACHEVÉE 562

Fig. 9 : Visages d'un thème.

importante fugue qui peut et doit être considérée comme une variation ultime. (Ainsi feront Beethoven, dans l'avant-dernière des *Variations-Diabelli*, et Brahms à la fin des *Variations-Haendel*.)

Dans les 10 premières variations, l'Ostinato est à la basse et ne subit de modification que dans les 5^e, 9^e et 10^e. Il passe au soprano dans les variations 11 et 12, puis à l'alto (13), et finalement se dilue en figurations harmoniques (14 et 15). Il n'en reparaît qu'avec plus de force dans les 5 dernières variations où il reprend sa place à la basse (16 à 20). L'effet obstiné est poussé au maximum dans la 20^e variation où l'harmonie stagne au-dessus du thème, se bornant généralement à « broder », dans chacune des 4 voix manuelles, l'harmonie d'*ut* mineur, tandis que le thème poursuit seul ses enjambées majestueuses.

Si l'on voulait suivre en détail le travail de variation des voix accompagnantes, on verrait successivement : accords syncopés avec valeurs pointées (1 et 2), imitations en croches (3), imitations en groupes anapestiques conjoints (4) puis disjoints (5); doubles croches en groupes montants (6) puis descendants (7), et enfin arabesque continue, accompagnée d'accords piqués (10), la suite de l'arabesque servant de support à l'Ostinato revenu au soprano (11); polyphonie en imitations à 4 voix (12), puis à 3 voix (13), jeu d'arpèges à deux voix (14), enfin arpège monodique (15); arrivée des triolets de doubles croches, valeur la plus rapide de toute la pièce (17), nouvelle formule d'anapestes (18), victoire finale de l'Ostinato de basse, consacrée par l'immobilisation de 3 voix en pédale brodée (19) puis de 4 voix (20). Si les variations 14 et 15 amenaient la dissolution de l'Ostinato, 19 et 20 imposent la coagulation de l'harmonie par suite de l'installation définitive du thème obstiné à la basse.

La *Fugue* va nous libérer quelque temps de cette puissance obsédante. De l'Ostinato, elle ne conserve que les 4 mesures fournies par André Raison (et dont nous avons décelé le mouvement contraire dans la fugue inachevée 562). Dès la deuxième entrée, deux Contresujets s'y combinent : l'un en croches, l'autre en doubles croches, dont l'élegantement imprimera à toute cette fugue une allure mobile et

souple, destinée évidemment à contraster avec la lourde carrière de la Passacaille. Ultime variation où le thème de la Passacaille s'enrichit de son alliance avec des motifs neufs et divers, la Fugue retrouve dans sa péroration l'ambiance grandiose de la Passacaille et la pousse jusqu'au drame, avec l'arrêt sur la Sixte napolitaine, suivi d'un silence abrupt. Le style de toccata est intervenu, dans la toute dernière page, avec ses cascades de tierces brisées, ses escaliers d'arpèges rompus, et l'insistance des croches répétées, fournies par le premier Contresujet. L'œuvre se clôt sur un accord majeur.

Parmi les plus beaux modèles que Bach a pu connaître, il faudrait citer au moins la *Chaconne en fa mineur* de Pachelbel, et celle *en mi mineur* de Buxtehude. Chez l'un comme chez l'autre, Bach a pu trouver l'exemple de la fantaisie dans la rigueur (la variation en lutte avec l'Ostinato). Mais ce n'est qu'en lui-même qu'il a puisé la force confondante de son ouvrage, et jusqu'à l'idée de la fugue terminale.

La postérité d'une telle œuvre est relativement mince. On doit citer au moins (en dehors de toute considération esthétique) les *Variations sur Weinen, Klagen, et la Totentanz*, de Liszt; le Final de la 4^e symphonie de Brahms, le 2^e choral pour orgue de Franck, la *Passacaille* pour orchestre de Webern, celle du 1^{er} Acte dans le *Wozzeck* de Berg, ou celle du *Trio* de Ravel.

9. PRÉLUDE ET FUGUE, RÉ MAJEUR BWV 532.

En cette double page, essentiellement brillante par la tonalité, le tempo, la virtuosité requise, triomphe vraiment la conception de l'orgue de concert. Le *Prélude* prend un départ de toccata (c'est, textuellement, le début de la *Toccata* pour clavecin en ré majeur BWV 912), avec tout l'arsenal buxtehudoien des gammes, arpèges, batteries, trémolos, rythmes pointés français, figurations manuelles sur « point d'orgue » de la basse, etc. La partie centrale est un « *Alla breve* » monorhythmique, compact, d'une pulsation obstinée, entretenue par la circulation, de voix en voix, d'une arabesque anguleuse, en tierces brisées. Ce dessin, d'esprit corellien, se retrouve aussi dans la fugue en fa dièse mineur de Haendel (suite n° VI).



Fig. 10 : Fugue en ré majeur chez Bach et Pachelbel.

Le style toccata reparaît en conclusion, avec ses gammes-fusées, et quelques « accords-surprises » tels que Bach aime en placer avant de conclure. Le paradoxe de cette œuvre est le suivant : autant l'*Alla breve* central est d'une polyphonie massive, autant la *Fugue* est animée par un esprit décoratif, dialogueur, léger et volubile : le Sujet n'est qu'une multiplication de l'ornement appelé « Grupetto », suivi d'une sorte d'escalier de « mordants ». Le Contresujet est formé d'un « trille » lent suivi de notes piquées. Les quatre voix chantent rarement à la fois, et quand c'est le cas, l'une d'elles prédomine, les autres se bornant à l'accompagner, ou à lui faire écho. Un Français de l'époque aurait appelé ce morceau une « fugue de vitesse ». Sa gaieté ne va pas sans beaucoup d'humour, et l'exécutant est le seul à ressentir quelque angoisse... en présence des difficultés techniques de cette page étincelante. (On trouvera une rédaction antérieure de la Fugue, dans NBA, IV-6, p. 95.) La figure 10 souligne la parenté du Sujet avec celui d'une Fugue de Pachelbel, déjà indiquée par W. Schmieder.

10. PRÉLUDE ET FUGUE, RÉ MINEUR BWV 539.

Ce diptyque offre un cas spécial. Un *prélude* purement manuel, à 4 voix dont l'idée initiale est reprise en conclusion, sert d'introduction assez brève à la transcription d'une page fort connue : la *fugue* de la 1^{re} sonate pour violon seul (BWV 1001), transposée de *sol* à *ré mineur*.. On pourrait discuter longuement sur les raisons qui ont retenu Bach d'adapter également à l'orgue le merveilleux *Prélude* de la Sonate, alors qu'il a transcrit pour clavecin la totalité d'une autre sonate (*la* mineur BWV 1003). Mais comparer les deux versions de ce chef-d'œuvre qu'est la fugue reste une expérience instructive. Les expositions de cette fugue libre — sur un sujet de style italien, à notes répétées — ont constamment un caractère de *strettes*, vu la brièveté du sujet, et l'absence de contresujet (que l'exécution au violon aurait rendu impensable); les « divertissements » relèvent clairement de l'esthétique du concerto. L'adaptation à l'orgue se traduit par les détails suivants : l'adjonction de nouvelles entrées à la pédale (ce qui augmente le texte de 2 mes.), la permanence d'une basse harmonique qui, au violon, n'était que sous-entendue, la tendance à orner de « diminutions » les lignes mélodiques, à leur donner aussi une continuité réelle qu'empêchait au violon l'écriture en doubles cordes; la plus grande densité de l'harmonie, étoffée souvent jusqu'à 5 ou 6 sons; enfin, l'introduction de lignes secondaires, et l'imitation, de voix en voix, des amplifications mélodiques apportées au dessin original. Ici, évidemment, la polyphonie n'est plus une gageure ni une acrobatie perpétuelle, mais le langage naturel de l'instrument; et la souplesse de l'exécution ne pourra que mettre en valeur la beauté si pure et si brillante de cette musique.

11. TOCCATA (ET FUGUE), RÉ MINEUR BWV 565.

On a beaucoup décrit — et l'on « ressent » toujours — le caractère d'improvisation fantastique à la Buxtehude, qui s'attache au *Prélude* (Toccata) : Bach illustre ici un genre de théâtre musical destiné à ce type de « monstre sacré » qu'on appelle virtuose. Tout ce que son époque a connu en fait de specta-

culaire y est présent : plongées fulgurantes de l'aigu au grave, effets de masse en tutti, extrême vélocité des unisons, usage dramatique des brusques silences ou du rubato, staccato chevauchant deux claviers à la fois, etc. On a moins remarqué que les 7 premières notes de la *Fugue* — en faisant abstraction des répétitions du *la* — sont exactement les 7 notes initiales du *Prélude*... le spectaculaire, chez Bach n'exclut pas l'unité thématique. Cette fugue est d'ailleurs très peu fuguée, et d'une liberté complète. (Le titre original indique seulement : Toccata.) Ce serait plutôt un concerto monothématique, qui prolonge, sur un ton plus grave et un rythme continu, l'ambiance concertante du *Prélude*. Il n'y a ici ni Réponse à la dominante, ni Contresujet, ni *Strette*. Le Sujet, qui apparaît au 1^{er} degré, au IV^e, au Relatif, et même à la « sous-dominante de la sous-dominante » (*ut* mineur), est plutôt utilisé comme une entrée-refrain, entre différents « Passages » d'une motricité régulière, à l'italienne. La péroration multiplie les cadenzas, les surprises harmoniques, les grands contrastes dynamiques.

Discontinu du *Prélude*, Continu de la *Fugue*, tout vise à l'effet et l'atteint, mais par des moyens d'une vigueur fougueuse absolument géniale.

12. PRÉLUDE (TOCCATA) ET FUGUE dit « Toccata Doriennne », RÉ MINEUR, BWV 538.

Comme dans la Toccata en *fa*, c'est la pulsation rythmique obstinée qui triomphe ici. Et même si le motif initial n'est qu'un allongement (par répétition interne) du motif initial de l'autre toccata, la métrique binaire, des groupes mélodiques entiers, et même parfois la conduite harmonique, rapprochent ce *Prélude* de l'*Allegro* premier du 3^e *brandebourgeois*. D'une seule coulée, engendrée tout entière par le bref motif énoncé d'emblée, la pièce rayonne de cette logique organique qui est celle de la force vitale.

Plus sévère, quoique également d'essence rythmique, la *Fugue* qui suit fait penser aux plus savants travaux de Bach, avec ses divertissements en triples ou quadruples canons, fondés sur un fragment rythmique du Contresujet, avec ses entrées resserrées en *Strettes*. Un point la rapproche de la *Fugue* en *ut mineur* 537, c'est l'utilisation épisodique d'un motif chromatique nouveau (ici assez bref), qui alimente et diversifie les développements.

13. PRÉLUDE ET FUGUE, MI BÉMOL MAJEUR BWV 552 (voir p. 35 et 37).

— TOCCATA, MI MAJEUR BWV 566 (voir p. 66).

14. PRÉLUDE ET FUGUE, MI MINEUR BWV 533.

Malgré sa couleur grave, le *Prélude* commence et finit par des jeux de virtuosité décorative; seule la partie centrale déroule une sorte d'arioso instrumental un peu angoissé. La *Fugue* prolonge la tristesse étonnée du *Prélude*; son écriture est caractérisée par son morcellement, par les répétitions insistantes de petites cellules mélodiques. On reconnaît là le style des débuts de l'organiste. Sa création sort du Silence, encore tout intimidée et environnée par lui. (Voir version première 533 a, dans NBA, IV-6, p. 106.)

15. PRÉLUDE ET FUGUE, MI MINEUR BWV 548.

Ici règnent le grandiose et le profond. Le *Prélude* montre d'emblée la vastitude des idées du Bach de Leipzig. Le 1^{er} thème est formé de trois éléments : le 1^{er}, lyrique, jouera le rôle d'un refrain jalonnant le développement, les deux autres ne serviront qu'aux expositions principales. Entre ces apparitions solennelles prennent place, comme les interventions du Concertino dans le concerto grosso, trois motifs secondaires. Abondance thématique, variété rythmique, belle ordonnance du plan général, ces qualités sont aussi celles de l'immense *Fugue* (232 mes. à C barré), dite « *Fugue du Coin* », « *des Ciseaux* », ou « *de l'Eventail* » à cause de l'évasement du Sujet en intervalles croissants : unisson, tierce mineure, quarte augmentée, sixte mineure, sixte augmentée, octave. Comme dans d'autres pages, Bach combine ici l'écriture de la fugue et le plan du Concerto : 60 mesures d'exposition fuguée, 112 mesures de développement où formules rythmiques capricieuses et traits de virtuosité ne s'interrompent qu'à peine, à chaque brève réapparition du Sujet-refrain; et, en troisième lieu, reprise intégrale des 60 mesures d'exposition. Une fugue à Da Capo ? Précisément, comme celle en *ut mineur* 537. Nous voici bien loin de la fugue d'école, et bien près du Konzert tel que Bach aime à le pratiquer. Cette conception a l'avantage d'assembler en une synthèse pleine de contrastes le caractère élaboré et complexe de la fugue, la vivacité rythmique des figurations concertantes, et les retours dramatiques d'une idée-refrain dans des tonalités diverses (ici par exemple : *fa dièse* mineur, *ré majeur*, *ut majeur*, dans un contexte de *mi mineur*). Avec ce diptyque, et ceux en *ut mineur* 546, *si mineur* 544 et *mi bémol*, on touche sans doute à la cime de l'art de Bach, compositeur de « grandes formes ». Peu de musiciens, par la suite, reprennent ces schémas monumentaux, en dehors du Mozart de la *Symphonie « Jupiter »* (Final) et des deux *Fantaisies* pour orgue automatique.

16. PRÉLUDE (TOCCATA) ET FUGUE, FA MAJEUR BWV 540.

Ce diptyque réunit deux panneaux de caractère et d'âge distincts : grand *Prélude* où s'affirme encore la rythmicité conquérante, inlassable, du Bach des Brandebourgeois et de la Toccata « dorienne »; par ses immenses guirlandes confiées aux pieds de l'organiste, il nous rappelle que l'orgue de la *Sant'Agnuskirche* de Cöthen s'étendait jusqu'au *fa 3* à l'aigu. Conscient du caractère implacablement continu du 1^{er} motif, dont la volute s'étire en spirale canonique sur pédale, en

deux expositions identiques (tonique puis dominante), Bach a tôt fait de lui opposer une brève cellule rythmique hachée qui, dans le développement, se répercute en accords « staccato », en alternance avec un 2^e motif : arpège brisé descendant. Quatre « ponts » modulants encadrent 3 expositions à 3 voix du 1^{er} motif (Relatif, III^e degré, II^e degré). Guirlandes et accords hachés alternent dans la conclusion, où s'opèrent d'expressives modulations. On saisit donc encore, dans ce *Prélude-toccata*, l'une des formes de synthèse entre le plan tonal de la fugue et l'esthétique du concerto monothématique. Car si l'imitation triomphante dans l'écriture, la nature des idées est clairement rattachée au style de la virtuosité concertante.

La *Fugue*, généralement estimée antérieure à son *Prélude*, est cependant apparentée de très près, thématiquement, à l'*Alla Breve* de la *Sonate pour 2 violons et basse BWV 1037*, composée sans doute à Cöthen (comparez les Sujets et Contresujets initiaux des deux morceaux), de sorte que la réunion du diptyque en *fa majeur* semble plus plausible (fig. 44).

Il s'agit d'une double fugue, ou de deux fugues consécutives, complétées par une combinaison des deux Sujets, le 1^{er}, grave et chromatique, flanqué d'un Contresujet rythmique ; le 2^e, sautillant et presque badin. La 1^{re} fugue, en particulier, multiplie les strettas sur les formes droite et contraire du Contresujet.

17. PRÉLUDE ET FUGUE, FA MINEUR 534.

On se retrouve ici aux sources fraîches de la jeunesse. Dans les deux morceaux accolés, Bach ne s'écarte guère de la tonique et de la dominante. Le *Prélude* coule comme une fontaine sur de longues pédales graves séparées par de majestueux escaliers aux révolutions symétriques, et s'achève sur un trait dramatique. Très libre, la *Fugue* commence par une sage exposition à 5 voix, mais manifeste ensuite une tendance croissante à dévier vers des développements libres de style Sonate, où le Sujet initial (qui n'a d'ailleurs jamais subi de « mutation » tonale), revient comme un cantus firmus au sein d'une Sinfonia. Il n'y a pas de Contresujet, mais une foule de petits dessins d'accompagnement, toujours renouvelés.

18. PRÉLUDE ET FUGUE, SOL MAJEUR 550.

Moins connu que le diptyque du même ton BWV 541, celui-ci porte encore trace de l'esthétique nordique (Buxtehude, Bruhns) qui recherche, dans l'œuvre écrite, la liberté de l'improvisation, l'éclat de la virtuosité, la multiplicité inattendue

Fig. 11 : Musique sonate 1037 fugue 540.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "SONATE 1037" and the bottom staff is labeled "FUGUE 540". The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating rhythmic values. The first few measures of the fugue show a bass line with quarter notes and eighth-note pairs, followed by a soprano line with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. The music is written in common time (indicated by a 'C') and uses a treble clef for the fugue staff.



Manuscrit de la Fugue en sol mineur BWV 535^a.

des divisions formelles. Le *Prélude*, brillant comme une tocata, se développe sur la prolifération en tous sens d'une courte cellule rythmique, inlassablement répétée à tous les étages de la polyphonie. Trois mesures lentes forment une transition à la dominante, et la *Fugue* déploie à son tour le style rythmique abondant, répétitif, enjoué, du *Prélude*. L'écriture fuguée est encore, alors, une manière de glorifier par multiplication dans deux dimensions, une idée pittoresque unique. Le langage de ce *Prélude* et de cette *Fugue* est entièrement dérivé de quelques formules d'arpèges brisés et de notes répétées.

19. PRÉLUDE ET FUGUE, SOL MAJEUR BWV 541.

Le *Prélude* évoque d'emblée la glorieuse esthétique instrumentale du Bach de Cöthen. On le rapprocherait volontiers de l'*Allegro* de même ton qui ouvre la *Sonate pour violon et clavecin* BWV 1019 : règne de l'arabesque aux volutes multiples, que propulse une dynamique inlassable en sa monorhythmie. Sous cet aspect enthousiaste de l'art de Bach, s'exalte au paroxysme, la motricité quasi mécanique qu'il découvrit d'abord chez des italiens comme Vivaldi.

Les notes répétées du sujet de la *Fugue* appartiennent au langage des Cordes (pensons à la *Fugue* en ré mineur 539 transcrise du violon, ou au concerto pour 4 violons de Vivaldi). Mais il n'appartient qu'à Bach, ce pouvoir d'intégrer la tenace vivacité de ce style dans une écriture contrapuntique aux développements toujours plus complexes. Seul, il a le secret de ces contresujets opulents, ornementaux, mariés systématiquement à des sujets très nets; de cette synthèse de l'instrumental et du contrapuntique, des traits violonistiques et des dispositions propres au clavier; de cette connaissance, enfin, du jeu de la pédale, et de cette indépendance parfaite des pieds et des mains, exigée de l'exécutant pour mieux servir un si riche contrepoint concertant.

W. Schmieder a signalé l'existence d'une version, copiée par J. P. Kellner, qui insérait entre le *Prélude* et la *Fugue* le début de l'*Andante* de la 4^e sonate en trio (*mi* mineur BWV 528).

20. PRÉLUDE ET FUGUE, SOL MINEUR BWV 535.

Page d'une sombre couleur, ce diptyque se réclame aussi bien de l'écriture harmonique du clavecin que de la fantaisie buxtehudienne. Mais il possède un trait curieux, presque « cyclique » : la préfiguration, dans le début du *Prélude*, du sujet de la *fugue* qui suivra — sa tierce initiale, d'abord (aux manuels), accompagnée d'arpèges brisés, puis ses 4 premières notes, c'est-à-dire l'essentiel de son mélancolique profil. Le *Prélude* se poursuit en une mystérieuse migration chromatique d'arpèges : on dirait qu'un nuage gris s'abaisse sur les toits de Weimar (s'il s'agit bien de cette époque). La conclusion ne dissipe guère cette sourde inquiétude.

Le début du Sujet de *fugue* nous est donc connu — presque subconsciemment pourrait-on dire, par la mémoire musicale — mais il se prolonge en notes répétées et en trémolos qui introduiront mouvement et activité dans la polyphonie. Ici, à peine terminée l'exposition initiale à 4 voix, Bach abandonne son contresujet, n'essaye aucune strette, mais fait appel, pour accompagner le sujet, à une grande variété de motifs nouveaux. Une dernière apparition du sujet à la pédale déclenche une conclusion brillante d'une totale fantaisie. (Voir version antérieure 535^a, avec fugue incomplète, dans NBA, IV-6, p. 109).

21. PRÉLUDE (FANTAISIE) ET FUGUE, SOL MINEUR BWV 542.

Voici l'une des pages les plus magistrales de la maturité de Bach. Serait-il arbitraire de voir dans le *Prélude* (ou Fan-

taisie) la profonde méditation inspirée à Jean-Sébastien par la mort de Maria-Barbara ? On pense que la pièce fut écrite pour le voyage à Hambourg de novembre 1720. Or c'est le 7 juillet précédent que Bach, rentrant de Carlsbad, découvre à la fois que sa femme a été malade, et qu'elle est morte en son absence... Quoi qu'il en soit, le drame intérieur de cette page nous entraîne fort loin dans les profondeurs de l'âme. Les phrases pathétiques d'arioso instrumental y alternent avec des zones de réflexion contemplative dont certaines nous font parcourir, en un cycle continu de modulations, tout l'espace tonal (de Sol à Ré bémol dans le cycle des quintes). Que dire de l'originalité saisissante de l'harmonie, de la concentration terrible de l'esprit qui conduit cette déambulation musicale à travers un sombre rêve où seule la science de l'artiste réussit à se frayer un chemin ?

La *Fugue* intervient alors, comme l'action volontaire après la méditation. Son sujet — célèbre au XVIII^e siècle — s'apparente à la fois à une sonate de Reinken, et à un vieux chant hollandais. Mouvementé par son dessin, il l'est aussi par sa marche harmonique modulante. Non seulement trois Contresujets différents l'accompagneront, — tour à tour ou simultanément — mais le matériel thématique exploite encore une 5^e idée — cellule de quarte montante — qui alimentera de nombreuses strettas au cours des divertissements. Au total, 9 expositions (degrés I/I/III/V/VII/I/IV/I). Des 3 Contresujets, l'un n'est qu'une cellule d'accompagnement, le 2^e une guirlande lyrique, le 3^e une arabesque concertante. La richesse s'allie à la précision des combinaisons, dans une irrépressible progression rythmique.

22. PRÉLUDE ET FUGUE, LA MAJEUR BWV 536.

Morceau de charme, de grâce, ce diptyque enchaîne un *Prélude* où les arpèges courent d'octave en octave et se répondent de l'aigu au grave, à une *Fugue* dont le sujet semble

Fig. 12 : Traces du « giusto syllabique bichrone » de Braïloiu.

LA "DIPODIE" TROCHÉE + iAMBÉ

évoquer quelque complainte populaire (dans un rythme qu'on retrouve dans le Prélude de la *Cantate 152*, sans aller jusqu'au 1^{er} thème de la *Fantaisie hongroise* de Liszt). *Fugue* libre, instrumentale, celle-ci joue sur l'équivoque rythmique fournie par le Sujet, et se plaît à introduire, dans le contrepoint, des lignes accompagnantes de tendance homophone, plus proches de la sonate que de la fugue. (Voir version antérieure 536^a, dans NBA, IV-6, p. 114, ou P. II, p. 90, et cf. fig. 12).

23. PRÉLUDE ET FUGUE, LA MINEUR BWV 543.

Le premier morceau relève de l'esthétique du prélude harmonique en arpèges de clavecin, et se poursuit en toccata dialoguée (pieds et mains) sur des formules « brisées », souvent rencontrées chez Bach. La *Fugue* — que les pianistes s'entêtent encore à jouer, alors qu'ils négligent celles de leur propre répertoire — utilise un Sujet (*) d'un joli rythme et d'un dessin périodique propice aux développements. Le Contresujet initial ne se maintiendra pas, mais disparaîtra, remplacé souvent par un dessin différent, plus simple. Le Sujet lui-même verra modifier ses premières notes, cet esprit de variation trouvant justification dans la longueur même de cette fugue et la rareté des modulations. Le style demeure très concertant, animé par la rythmique irrésistible qui, dès l'époque de Weimar, envahit et propulse les grandes œuvres de Jean-Sébastien. Dans la vaste Coda, comment ne pas rêver sur l'étonnant arpège final qui, par trois fois, insiste sur un renversement du fameux « accord de Tristan » ? (Voir version première 543^a du Prélude, dans NBA, IV-6, p. 121 et cf. fig. 13).

— FANTAISIE ET FUGUE, LA MINEUR BWV 561
(voir p. 64).

— PRÉLUDE ET FUGUE, LA MINEUR BWV 551
(voir page 66).

24. FANTASIA CON IMITAZIONE, SI MINEUR BWV 563.

La succession des rythmes binaire et ternaire rapproche cette page de jeunesse de bien des pièces instrumentales du siècle précédent. Le fugato s'intitule d'ailleurs, archaïquement « *Imitatio* », et le sujet initial change bien vite d'aspect ; il s'agit de variations canoniques sans rigueur sur les dérivés d'un thème fort simple.

25. PRÉLUDE ET FUGUE, SI MINEUR BWV 544.

Voici l'un des sommets de la création organistique de Bach. Le maître de Leipzig est familier de l'immense. Quelle puissante nostalgie lui inspira la grande mélodie initiale du *Prélude*, avec ses volutes et ses rythmes tantôt retardés et tantôt précipités ? On croit parcourir un paysage au relief violent, aux pics hardis, aux canyons torturés. Sur quelle planète le géant Bach pousse-t-il sa charrue ?... L'alternance contrastée entre deux idées — Refrain-Tutti A, en 5 éléments mélodiques ; et thème d' « épisode » B fugué — est d'abord clairement marquée. Mais la progression dramatique se tra-

(*) J. Kloppers le rapproche d'une Corrente de Vivaldi (sonate op. II, n° 1).

L'ACCORD DE TRISTAN CHEZ BACH

BWV
543

The musical notation shows a melodic line starting with a bass clef, followed by a treble clef, then a bass clef again. There are several sharp signs and a single flat sign. The notes include eighth and sixteenth notes, with some rests. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Fig. 13 : L'accord de « Tristan » chez Bach.

duit à la fois par le raccourcissement des Refrains, et par l'intervention variée de la plupart des idées mélodiques dans les 3^e et 4^e épisodes où s'efface la distinction entre Tutti et concertino. En somme, à partir de la 50^e mesure, — et à part le bref retour de B fugué en 5 mesures — toute la deuxième partie du Prélude est un grand Tutti : la forme « Konzert » à épisodes fugués se transforme en un développement où les retours, brefs, partiels, du Refrain, marquent seulement les points les plus hauts d'une courbe ascendante, en « dents de scie »; développement où non seulement la variation thématique joue un grand rôle, mais où jaillissent de nouveaux motifs.

L'effort est dramatique dans le Prélude; dans la *Fugue*, il est aveugle, farouche, d'une patience infinie. A-t-on jamais mesuré ce qu'il y a d'insolite dans cette application titanique d'une sensibilité et d'une volonté à la réalisation d'une construction sonore aussi dépourvue de modèles pré-existants ? En le mesurant, on apprécie du même coup ce que représente le phénomène Bach dans l'histoire de l'esprit humain.

Au sujet principal de la fugue, d'une mélancolie sans fenêtres, se combineront 3 Contresujets divers, décrivant chacun un mouvement descendant, ce qui n'est pas fait pour atténuer le caractère oppressant de ce diptyque grandiose.

les 8 petits préludes et fugues bwv 553 à 560

Ces huit œuvres ont posé des énigmes aux exégètes. S'agit-il de compositions pédagogiques ? d'œuvres de jeunesse ? d'exercices d'élèves ? Aujourd'hui, on voudrait en attribuer la paternité au jeune Krebs, l'un des élèves les plus doués de Jean-Sébastien. Laissons les historiens trancher la question. Tout ce qui brille n'est pas or, même dans la jeunesse de Bach. Mais ces huit piécettes brillent singulièrement de jeunesse, de grâce, d'émotion. Ce n'est pas faire injure à Jean-Sébastien que de les conserver, fût-ce provisoirement, dans le « corpus » de son œuvre d'orgue. Et d'ailleurs, peut-être le professeur, qu'il fut toute sa vie, n'a-t-il pas dédaigné « d'arranger » certains devoirs d'élèves qui lui plaisaient particulièrement ?

N° 1, *Ut majeur*, BWV 553. Le prélude traite, selon les formules du concerto italien, un thème voisin du grand *Prélude sol majeur* 550 ; et le sujet de la fugue en prolonge le rythme staccato.

N° 2, *Ré mineur* BWV 554. Celui-ci encore évoque le concerto (par exemple le début de l'*Allegro* en la mineur, transcrit par Bach de l'*Estro Armonico*, BWV 593), et le sujet de la fugue est d'un gracieux dessin.

Le n° 3 (*Mi mineur* BWV 555) développe avec une belle intensité mélodique une cellule de 4 notes qui semble appeler un texte. Cette brève Aria pour orgue s'amplifie un instant jusqu'à 5 voix. Elle est suivie d'une fugue sévère, dont le sujet chromatique se renverse à mainte reprise.

Le n° 4 (*Fa majeur*, BWV 556) enchaîne un bref prélude dansant, de forme « à Da Capo », à une fugue au sujet agréablement jaseur.

Le n° 5 (*Sol majeur* BWV 557) multiplie les « effets » dans le Prélude (introduction grave, traits de toccata, solo de pédale bien en évidence), et raffine l'écriture de la fugue (plusieurs contresujets et strette très rapprochée).

Le n° 6 (*Sol mineur* BWV 558) est plein, dans ses deux parties, d'un charme mélancolique fait d'une teinte d'archaïsme (on songe à Kuhnau par exemple) et d'une fraîche poésie harmonique, que soulignent la pédale de dominante de la fugue et son expressive conclusion.

Le n° 7 (*La mineur*, BWV 559) pose en contraste ses deux volets : prélude plein de fantaisie, de couleur, d'humour même avec la petite fanfare inattendue qui précède la conclusion ; et fugue dolente, élégiaque.

Le n° 8 (*Si bémol majeur* BWV 560) propose un thème de Prélude qui semble sorti des *Lessons* ou des Suites de Haendel. La fugue reçoit de la deuxième partie de son sujet une impulsion dansante, à la fois curieuse et charmante.

2. — QUATRE TRIPTYQUES

Le cas de l'*Adagio* intercalé entre la Toccata et la Fugue en ut BWV 564 ne prouve pas seulement que Bach appréciait le plan tripartite du Concerto italien (vif, lent, vif), il nous apporte le seul exemple conservé d'une telle construction à l'époque de la maturité (en dehors de la sonate, évidemment). Il n'est pas impossible, si l'on songe encore au groupement déjà signalé pour le *Prélude et Fugue en sol majeur*, 541, que Bach ait souhaité de tels compléments (*Adagio* après le *Prélude*), et même qu'il en ait improvisé lors de ses exécutions.

1. TOCCATA, ADAGIO ET FUGUE, UT MAJEUR BWV 564.

Dans ce célèbre triptyque Bach s'est plu à juxtaposer trois aspects de son art, et presque trois styles différents. La *Toccata* se livre aux exercices de virtuosité imaginative et fantastique qui firent la gloire du compositeur Buxtehude avant de faire la renommée de Jean-Sébastien, improvisateur et concertiste. Un long prélude monodique aux motifs pleins d'humour, aux silences narquois, s'achève par l'un des plus fameux traits de pédale en solo de tout le répertoire; il conclut sur l'explosion d'une joyeuse polyphonie en imitations, formée par la répétition transposée d'une série de groupes rythmiques au contour ornemental éminemment baroque : cascades d'arpèges brisés, envol de lignes trillées à tire d'aile... Le 2^e panneau — *Adagio* — est un hommage personnel de Bach à l'art concertant italien. On entend ici un violon solo, et la percussion sourde des « *pizzicati* » des basses du quatuor. Cette merveilleuse arabesque lyrique atteint à peine sa conclusion, que le génie se manifeste, en une trouvaille aveuglante : une ligne récitative nous conduit à un prodigieux portique de granit, construit par blocs énormes d'harmonie. En 10 mesures, l'émotion de Bach a donné pour commentaire à la frêle mélodie le péristyle du palais des Géants.

Gigue par le rythme, fanfare et carillon par son thème, « fileuse » par le tournoiement conjoint du Contresujet, la *Fugue* combine les séductions opposées de la grâce rythmique, des dessins mélodiques qui « font image », et du contrepoint le plus élégant, le plus délié. Une telle page nous laisse prévoir, dès Weimar, ce que sera l'écriture du Bach de Cöthen.

2. FANTAISIE (CONCERTO) SOL MAJEUR BWV 571.

Cette curieuse pièce enchaîne 3 mouvements. C'est un genre de plaisanterie contrapuntique prestigieusement désinvolte.

Systématiquement, dans le premier *Allegro*, les lignes montent par degrés conjoints, avec une telle insistance sur chaque degré, qu'on pourrait l'intituler « Fantaisie de l'escalier », ou « Concerto de Barbe-Bleue » (« Vas-tu descendre, ou je monte ? »). Tandis que le motif principal saute de marche en marche, les autres idées font semblant d'hésiter à suivre le mouvement. Mais en fait, tout se déplace continuellement du grave vers l'aigu, et vice-versa. Dans une écriture très sage et très claire, on sent une sorte d'impatience d'adolescent, qui du reste éclate en harmonies inattendues :

les dernières mesures de cet *Allegro* sont déjà d'un coloris assez fort. Mais celles du doux et calme *Adagio* vont être bientôt stupéfiantes : Bach commence à l'aquarelle, et brusquement il vide, coup sur coup, des tubes entiers de couleurs à l'huile...

Autant le 1^{er} *Allegro* célébrait une ascension, autant le 2^e *Allegro* commente ce que Baudelaire appelle « la joie de descendre ». Tout, ici, roule autour d'un motif obstiné, qui pourrait être stupidement scolaïque, à force de répéter son incolore fragment de gamme diatonique. Mais ce défi à la musique est si délibéré, si vivant, si plein d'humour baroque, qu'il enlève l'adhésion. Une telle abondance d'idées, jetées comme au hasard le long d'un cadre comiquement rigide, une attitude aussi surréaliste vis-à-vis de la grammaire, voilà qui révèle une inspiration singulièrement primesautière, un métier bien souple, une liberté presque incroyable chez un organiste qui n'a peut-être que vingt ans (s'il s'agit bien de Jean-Sébastien)... (Voir les parentés thématiques rassemblées dans l'ex. 14).

3. FANTAISIE, SOL MAJEUR BWV 572.

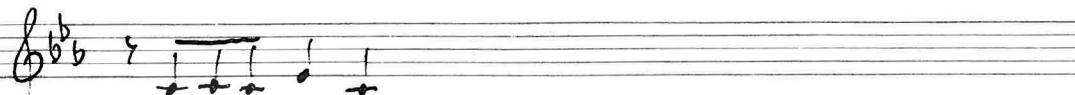
Cette œuvre nous paraît curieuse, parce qu'au xx^e siècle, nous sommes habitués aux cadres précis, définis, à l'écriture savante, à la composition pour ainsi dire « planifiée » de l'époque de Leipzig. Or ici, Bach commence — *Vitement* — par une pure arabesque monodique, qui virevolte en sextolets de doubles croches durant 28 mesures; il poursuit — *Grave* — par une polyphonie en imitations qui n'est ni une fugue, ni un ricercare, mais un tissu épais à 5 voix où circule inlassablement une cellule de 5 notes, en étrettes toujours renouvelées, mais imbriquées sans aucun silence, aucun allégement, aucun épisode à moins de 5 voix. Au contraire, la tendance répétitive et cumulative aboutit à introduire une 6^e voix au terme de cette énorme progression monolithique. Le triptyque se poursuivra grâce à une surprise plutôt saisissante : la polyphonie centrale s'arrête sur une dissonance, et la 3^e partie — *Lentement* — s'offre à nous sous l'aspect d'une mystérieuse « cadenza » d'arpèges, qui harmonise une descente en gamme chromatique complète, et se repose longuement sur la dominante avant de conclure paisiblement.

Un tel triptyque est le triomphe de la libre imagination nordique, en même temps qu'il nous découvre l'aspect concer- tant de l'art de Bach avant que l'influence italienne n'en ait modifié les caractéristiques. On remarquera — outre les titres français — l'écriture de pédailler avec la présence du *si-oi* (H1) du « Grand Ravalement » en usage en France.

4. FANTAISIE (ET FUGUE), LA MINEUR BWV 561.

C'est en fait un triptyque « enchaîné » qui nous montre le jeune Bach plus soucieux de peinture à la fresque, de virtuosité manuelle et d'effets spectaculaires, que de rigueur contrapuntique ou de renouvellement des idées. La *Fugue* centrale, assez naïve, présente un joli thème, mais constamment sur les degrés (tonique et dominante) de l'exposition initiale, et l'entoure de commentaires plutôt lâches, parfois schématiques. Ce travail insouciant est encadré par deux *toccatas* où les batteries, les arpèges, les gammes, les guirlandes sur « point d'orgue »

THÈMES RYTHMIQUES À L'ITALIENNE

FUGUE 574 (LEGRÉNZI) 

FANTAISIE 571 

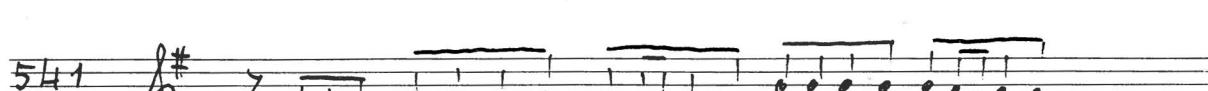
FUGUE 579 (contre sujet) 

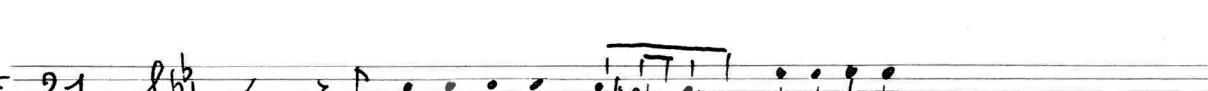
FUGUE 947 

FUGUE 539 (ou 1001) 

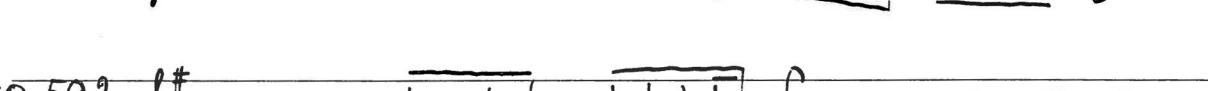
FUGUE 553 

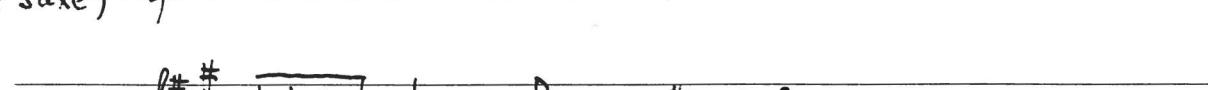
FUGUE 905 

FUGUE 541 

CANTATE 21 

FUGUE 576 

CONCERTO 592 (J. E. de Saxe) 

FUGUE 949 

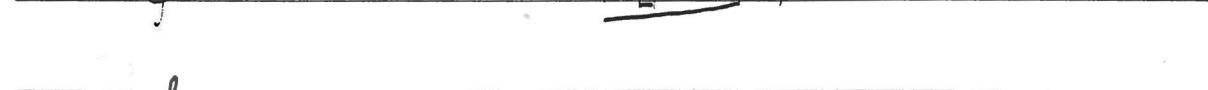
PACHELBEL 

Fig. 14 : Thèmes rythmiques « à l'italienne ».

se multiplient avec plus d'enthousiasme que d'invention véritable. On a peine à admettre que cette page ait été écrite à Weimar, fût-ce dans les premières années. Elle ne possède ni la même imagination, ni la technique d'écriture des toccatas pour clavecin, malgré son brio et son agrément.

M. Seiffert y a décelé le souvenir d'une Fantaisie de Sweelinck (Ed. Alsbach, Amsterdam, 1943, vol. I, p. 38).

3. — TROIS PIÈCES EN QUATRE OU CINQ PARTIES

1. TOCCATA, MI Majeur BWV 566.

La *Toccata* proprement dite commence par explorer rapidement la plus grande étendue possible de l'espace sonore, d'abord vers le haut, puis vers le bas, avant de s'engager dans un véritable développement qu'active le jeu d'un petit rythme moteur, reparu de voix en voix. C'est du reste toute l'œuvre qui, à l'instar des prochaines toccatas de clavecin, voit régner le caprice d'une imagination buxtehudienne, avec les contrastes incessants du Décoratif et du Contrapuntique, du lyrisme et de la fugue, et avec la multiplicité des sections. Au prélude (1), succèdent en effet : (2) une première *fugue* sur un sujet en staccato violonistique, puis (3) un « Recitativo alla cadenza » fantaisiste, formé de traits brillants entrecoupés d'accords, enfin (4) une deuxième *fugue* qui modifie le rythme du sujet de la première, pour conclure l'ensemble de cette Fantaisie, sur un mouvement de danse ternaire, à l'instar de l'*Imitatio* de la *Fantasia* en *si* mineur 563, et de beaucoup d'œuvres du XVII^e siècle.

2. PASTORALE, FA Majeur BWV 590.

Cette pièce a fait lever bien des lièvres. La gentille Corne muse initiale a paru inachevée à plusieurs, parce qu'elle conclut un peu bizarrement dans la tonalité du III^e degré (mais ce « la mineur » inattendu est le ton relatif du morceau suivant; alors?). Pourquoi la 3^e partie ressemble-t-elle plus à un Adagio de concerto pour hautbois qu'à une pièce d'orgue? (Mais on pourrait faire une observation analogue pour l'Adagio de la *Toccata* en *ut*...)

On se laissera donc aller à goûter la saveur diverse de cette sorte de « Concerto de Noël » pour orgue, avec sa « Pifa » initiale, sœur de celle du *Messie* de Haendel, ou de celle de l'*Oratorio de Noël*. A cette page pittoresque succèdent trois morceaux de musique pure, sans pédale d'ailleurs (autre problème!): l'un possède l'éloquence mélodique d'une Allemande; le suivant est cet émouvant solo instrumental accompagné en batteries qui ressemble à un Adagio pour hautbois et cordes; le dernier traite en fugato — et dans la coupe binaire de la suite, comme l'Allemande — une idée proche de celle du Final du 3^e *Brandebourg*, et, comme ce morceau, elle relève de l'écriture spéciale des gigues fuguées de Jean-Sébastien. En somme, la seule « Suite pour orgue »,

le seul « Concerto da camera » que nous ait laissé Bach, avec un Prélude imitatif (Cornemuse), une Allemande, un Air à l'italienne, et une Gigue.

3. PRÉLUDE ET FUGUE, LA MINEUR BWV 551.

A cette pièce, on attacherait volontiers le nom de *Toccata*, en pensant aux morceaux écrits pour clavecin sous ce titre, — par Bach — et qui font alterner avec la même liberté le style homophone et l'écriture fuguée. D'autant plus qu'ici le Sujet de la Fugue commence dans la résonance même de l'accord de dominante fermant le prélude. Si l'on accepte cette manière de voir, l'œuvre se déroule comme suit : 1^o *Toccata* en arabesques parallèles; 2^o *Fugato* formé de deux expositions similaires, l'une à cinq, l'autre à quatre entrées; 3^o *Toccata* en récitatifs et en accords; 4^o deuxième *Fugato* (la Fugue du titre officiel de l'ouvrage), avec 1^{re} exposition ne groupant pas moins de 10 entrées (alternativement Sujet et Réponse), et Contresujet caractéristique; puis série de strettas, sur une forme ornée du Sujet; 5^o *Toccata* finale avec guirlandes parallèles, traits de pédales, trémolos et trilles.

Une analyse de ce genre essaye de montrer comment Bach sait jouer sur l'opposition de l'homophonie et du contrepoint, et de lever l'équivoque d'un soi-disant Prélude finissant à la dominante (le cas est fréquent dans les *Chorals*, par exemple, mais ici il s'agit d'un « enchaînement » et non d'une cadence finale).



II. DIX-NEUF PIÈCES ISOLÉES

1. ALLA BREVE RÉ, MAJEUR BWV 589.

Un beau Ricercare fugué, d'un plan libre, mais d'un contrepoint très soigné. Le Sujet, ses divers éléments, le Contresujet, sont tous exploités dans un majestueux ensemble d'expositions et de strettas, le plus souvent à 4 voix. Du reste, Sujet et Contresujet sont des formules mélodiques souvent rencontrées chez Bach (voir fig. 15).

— ARIA, FA MAJEUR BWV 587 (voir « Les Trios », p. 75).

2. CANZONA, RÉ MINEUR BWV 588.

Cette pièce exploite un thème dont la destinée est remarquable. Il prend racine dans une intonation grégorienne assez fréquente, et se développe à travers plusieurs siècles d'histoire musicale : « Bassa Fiamenga » qu'on retrouve dans toute l'Europe de la Renaissance et jusque dans les *Fiori Musicali* de Frescobaldi (que Bach recopie en 1714...); Choral « Aus Tiefer Not » (De Profundis); chez Bach sous des formes multiples (Thème de la *Canzona*, Sujet de la fugue en *mi bémol mineur* du Clavier bien tempéré Livre I, mouvement contraire du thème principal de l'*Art de la fugue*) ; dans le *Parsifal* de Wagner (leitmotiv de la Foi), et même dans le très profane *Madrigal op.35* de Fauré... quelle floraison! C'est cependant chez Frescobaldi que Bach trouve ses modèles directs : Sujet et Contresujet s'inspirent des *Fiori Musicali*, et la technique de la variation rythmique d'un seul thème est aussi un exemple italien. Un Contresujet chromatique comme celui-ci, fréquent chez les Madrigalistes, est une formule qui hantera Bach. (On le retrouve dans les basses « obstinées » célèbres des Cantates 12 et 78, mais aussi dans plusieurs fugues, dont celle pour violon seul de la sonate en *ut*; cette dernière cite textuellement la canzone ; voir fig. 16 et 17).

— DUETTOS (quatre) BWV 802 à 805 (voir page 37).

3. FANTAISIE, UT MAJEUR BWV 570.

Page délicate, d'une polyphonie libre et transparente, qui conserve un caractère contemplatif, en dépit de la pullulation des petits rythmes anapestiques. Sa finesse de coloris est bien proche de l'art de Frescobaldi.

— FANTAISIE, SOL MAJEUR BWV 571 (voir p. 64).

— FANTAISIE, SOL MAJEUR BWV 572 (voir p. 64).

4. FUGUE, UT MAJEUR BWV 946.

Jolie petite fugue, presque entièrement manuelle, qui exploite ingénieusement un sujet aux amusants contretemps. La Coda s'élargit inopinément, pour quelques mesures, en une éloquente péroration harmonique.

5. FUGUE, UT MINEUR (LEGRENZI) BWV 574.

Titre exact : « Thema Legrenzianum, elaboratum cum subiecto pedaliter per J. S. Bach ». Cette page s'établit dans la couleur sombre et obstinée de la fugue du même ton de la *Toccata* pour clavecin BWV 911 (de Weimar), avec des répétitions internes du même type dans le profil du Sujet (celui-ci amplifié, en mineur, le sujet de la petite fugue BWV 553), et des cadences fréquentes, un peu stéréotypées, qu'on trouve dans « Gottes Zeit ». L'ampleur considérable de la pièce vient de l'apparition (après 36 mesures), d'un 2^e Sujet, d'un ton personnel, qui redonne à la polyphonie un regain d'énergie, et, se combinant avec le sujet de Legrenzi, atteint une véritable grandeur. (N. B. — On n'a pas encore retrouvé ce thème chez Legrenzi.) (Voir fig. 14. On trouvera la version primitive 574^a, et la variante 574^b, dans NBA, IV-6, pp. 88 et 82.)

6. FUGUE, UT MINEUR BWV 575.

Cette belle fugue, fluide et concertante, reprend le ton pathétique, les traits exubérants des Toccatas pour clavecin, si influencées par l'art coloriste de Buxtehude. Bien qu'on ait tendance à la dater des premières années d'Arnstadt, il ne faudrait pas cependant en minimiser la généreuse coulée, l'éloquence lyrique, la maîtrise expressive.

7. FUGUE, RÉ MAJEUR BWV 580.

Ne cherchons pas ici une écriture savante. C'est un peu du contrepoint improvisé, et l'on tombe souvent dans des « marches d'harmonie » scolastiques. Mais la pièce a du mouvement, une humeur agréable qui se manifeste surtout dans les syncopes, et dans l'abondance des lignes mélodiques fleuries, accompagnées d'accords (formule à laquelle souvent se réduit l'écriture). Ce divertissement fugué se veut décoratif et enjoué.

"CONSTANTES" MÉLODIQUES CHEZ BACH

The image displays a musical score with six staves of music.
 - Staff 1: FUGUE 545, Treble clef, mostly quarter notes.
 - Staff 2: FUGUE 846, Bass clef, eighth-note patterns.
 - Staff 3: CHOEUR BWV 29 et 232, Bass clef, sustained notes followed by eighth-note patterns.
 - Staff 4: ALLA BREVE 589 (Sujet), Bass clef, eighth-note patterns.
 - Staff 5: (Contresujet), Bass clef, eighth-note patterns.
 - Staff 6: FUGUE 580, Bass clef, eighth-note patterns.
 - Staff 7: PRÉLUDE 552 (Contre-Sujet du thème fugué), Bass clef, eighth-note patterns.
 - Staff 8: SONATE 530 (Final), Bass clef, eighth-note patterns.

Fig. 15 : « Constantes » mélodiques.

8. FUGUE, SOL MAJEUR BWV 576.

Cette claire et joyeuse fugue semble traduire le plaisir éprouvé par Jean-Sébastien, lors de sa découverte des thèmes rythmiques italiens. L'ivresse rythmique, du reste, aboutit bientôt à transformer la fugue en concerto, avec pédale solo. Voyons-y donc un mouvement de concerto fugué, et rapprochons-le du concerto de même ton (BWV 592) que Bach transcrivit à Weimar.

9. FUGUE, SOL MAJEUR BWV 577 dite « A la Gigue ».

Le Sujet de cette véritable Fugue-Saltarelle évoque de très près (mais en majeur) celui du fugato de la Toccata pour clavecin en sol mineur (BWV 915). Ici la Fugue s'annexe l'esthétique de la danse, et avec enthousiasme (Buxtehude n'avait-il pas donné l'exemple d'une fugue-gigue en ut majeur ?). Ici, l'écriture à 4 voix (avec pédale) rend l'exécution périlleuse.

10. FUGUE, SOL MAJEUR BWV 581. Le Sujet de cette gracieuse petite fugue à 3 voix est formé de deux fragments bien différenciés par le rythme. Mais il faut observer que ce sujet débute par les intervalles initiaux du fameux Thème du Père de la Fugue en mi bémol 552 (cf. Fig. 5, p. 37). Les différentes

expositions se font toujours au ton principal, les divertissements répondant à une double fonction : rafraîchir par des circuits modulants préalables le retour final de la tonique, et superposer au 2^e fragment rythmique du Sujet des motifs mélodiques nouveaux. En ce sens, l'idée qui apparaît après la deuxième exposition est marquée d'une ardeur juvénile, et tracée selon des courbes expressives, qui font penser à Karl-Philip-Emmanuel.

11. FUGUE, SOL MINEUR BWV 578.

Le Sujet de cette fugue est l'un des plus merveilleusement dessinés qui soient, en ce sens que le calme des valeurs initiales s'opposera idéalement, dans les superpositions, à l'animation rythmique de son deuxième membre (considéré en entier, il forme une remarquable progression rythmique). La ligne du Contresujet est elle-même pleine de grâce. L'élégance des divertissements en « concertino » à 2 ou 3 voix, l'entrée-refrain qui forme la Coda, la continuité paisible d'un contrepoint toujours limpide, tout cela signe la maîtrise et explique le succès de ce chef-d'œuvre.

12. FUGUE, SOL MINEUR BWV 131 a.

Cette fugue n'est autre que la dernière partie du chœur final de la Cantate *Aus der Tiefe* n° 131 (Mühlhausen, 1708). L'affirmation première du Sujet, les vocalises qui la prolongent, la ligne chromatique montante du 1^{er} Contresujet, les intervalles ascendants du 2^e Contresujet, tous ces éléments, confiés au chœur, dans la Cantate, trouvent leur signification originelle dans ce verset du De Profundis (*Aus tiefer Not*) : « Et Ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus. » C'est donc la fugue de l'humanité sauvée, délivrée de ses fautes.

13. FUGUE, SI MINEUR (Corelli) BWV 579.

Bach a composé cette belle fugue en combinant un Contresujet de son invention au thème d'une *sonata da chiesa* de Corelli (opus III, n° 4, 2^e mouvement). Cette alliance est frappante, presque paradoxale; car, la couleur et un caractère presque « parlant » appartiennent au thème créé par l'Allemand, alors que la mélodie fournie par le Latin est empreinte d'une pure et douce sévérité. Bach en est parfaite-

LES AVATARS D'UN THÈME SÉCULAIRE

KYRIE "Deus Sempiterne"

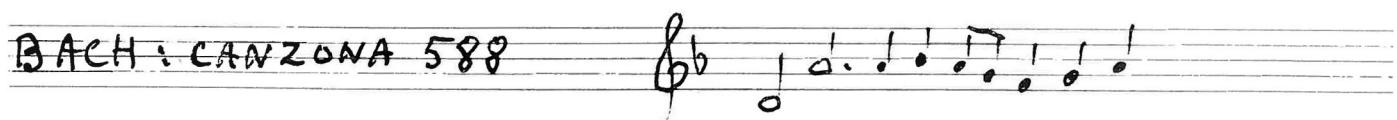


FRESCOBALDI: Fiori Musicali
n°41 Canzone dopo l'Epistola

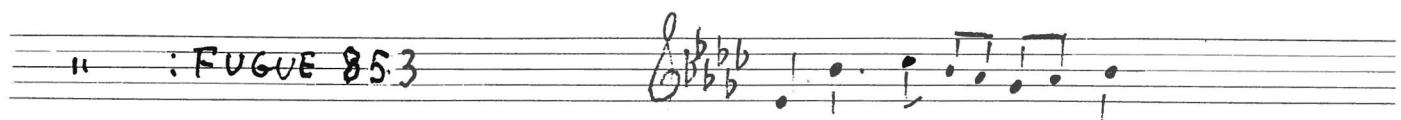
CHORAL "Aus tiefer Not"



BACH: CANZONA 588



" : FUGUE 853



" : ART DE LA FUGUE

(Mouvement contraire du Sujet Principal)

WAGNER: PARSIFAL

(Leitmotiv de la Foi)

FAURÉ: MADRIGAL OP.35

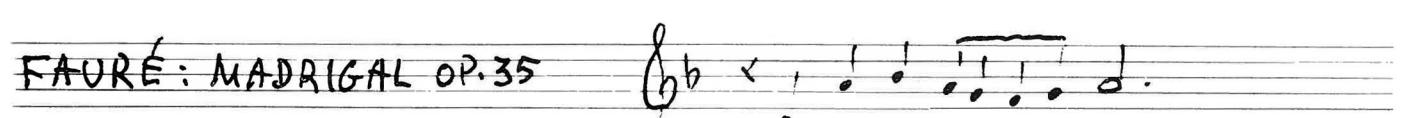


Fig. 16 : Les Avatars d'un thème séculaire.

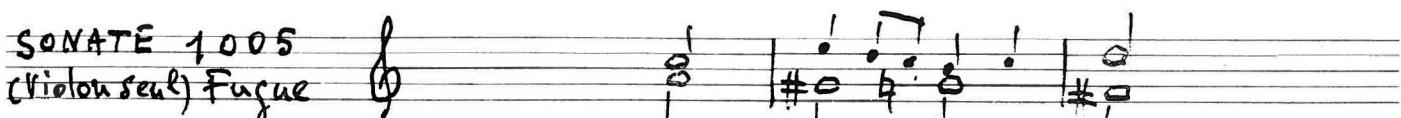
Fig. 17 : Canzona 588/Sonate 1005.

CANZONA 588
mes. 9 à 11



SONATE 1005

(violon seul) Fugue



tement conscient, et tout le « sel » de cette belle fugue réside dans ce contraste, un des plus forts qu'il ait jamais établis. Il s'agit encore, d'ailleurs, d'une fugue de type « ancien », suite de variations canoniques, la plupart du temps au ton principal. L'intérêt est maintenu grâce aux métamorphoses continues de fragments du sujet et à l'intervention de cellules nouvelles. C'est sur le fonds de ce tissu d'imitations libres, incessantes, que se détache la noble mélodie presque féminine de Corelli, à laquelle répond la phrase énergique et picaresque de Bach. La composition est un peu lâche, mais l'écriture très fine.

14. *LABYRINTHE HARMONIQUE (PETIT), UT MAJEUR BWV 591.*

Une page des plus curieuses. Le jeune Bach — si c'est bien de lui qu'il s'agit — joue à l'explorateur sur la carte, encore pleine de « blancs », des régions tonales lointaines, « *terre incognitae* » qu'il atteint et quitte par d'insolites modulations.

L'*Introitus* commence sagement, en ouverture lullyste; mais dès la 7^e mesure les équivoques harmoniques, les chaussetrappes tonales se multiplient. Le trait final promet sol mineur, mais donne... ut mineur. Le *Centrum* propose alors un motif « ménéhiste » (qui en 12 notes contient 11 sons chromatiques différents). Il est l'objet d'un fugato presque lisztien (on pense à B.A.C.H. ou à « *Weinen Klagen* »). L'*Exodus* part d'Ut majeur pour traverser un vrai maquis de modulations; ce maquis s'éclaircit vite avec une grande pédale de dominante, et une cadence rassurante.

Plaisanterie, pour stupéfier les « Philistins » de l'époque ? Peut-être, mais ingénieuse; certains passages sont si beaux qu'on regretterait d'être vraiment sûrs que Bach n'en est pas l'auteur (*).

15. *PEDAL-EXERCITIUM, SOL MINEUR 598.*

La seule « Étude de pédalier » que Bach nous ait laissée en tant que telle, et encore, inachevée... Exercice difficile, cela va de soi. Sa couleur, son registre grave, le profil de ses arabesques évoquent pour nous certains Préludes des suites pour violoncelle seul. (N.B. L'interprète a improvisé une coda).

16. *PRÉLUDE UT MAJEUR BWV 943.*

Ce joli Prélude manuel, à 3 voix, déroule, dans le cadre rythmique d'une Courante, une série d'imitations libres, sur la forme droite puis contraire d'un thème flexible. (Il fait partie de la collection Kellner de 5 petits préludes, qui semblent destinés indifféremment au clavecin ou à l'orgue sans pédale.)

17. *PRÉLUDE, UT MAJEUR BWV 567.*

Construit à partir d'un thème analogue à celui du Prélude 943, celui-ci est à la fois bien moins habile mais empreint, en revanche, d'une sincérité émotive perceptible dans certaines inflexions harmoniques. H. Keller propose de l'attribuer à Kittel.

(*) Certains voudraient attribuer cette pièce à J. D. Heinichen (1683-1729).

18. *PRÉLUDE, SOL MAJEUR 568.*

Malgré quelques naïvetés, ce Prélude assez développé a grande allure. Les vastes traits de virtuosité y fleurissent d'abord aux mains, puis à la pédale (7 mesures « sur les pointes »). L'arabesque principale s'expose comme un refrain (degrés I, V, IV, II) et engendre finalement un grand développement de style concerto, dans lequel s'intègre un dernier refrain (à la tonique), commenté à son tour par un dernier trait de main droite : page écrite à la gloire de l'homophonie et de la virtuosité décorative.

19. *PRÉLUDE, LA MINEUR BWV 569.*

Ce très curieux Prélude bat probablement le record des répétitions motiviques. Révèle-t-il le côté obstiné, tête, du caractère de Bach ? On pourrait le penser, en faisant un rapprochement avec certains Airs de Cantates où un seul et même motif décoratif se fait entendre sans arrêt, de degré en degré, comme une frise qui court sur toute la façade d'un monument. La cellule rythmique essentielle ne varie pour ainsi dire pas pendant 102 mesures; mais les dispositions harmoniques qui l'accompagnent constituent une sorte de catalogue des possibilités d'étalement des accords. Une variante intéressante interrompt à deux reprises ces séquences, et la démonstration reprend chaque fois. On pourrait voir là l'équivalent d'une Chaconne très libre.



Labyrinthe de Saint-Quentin.

III. LES TRIOS

Pour se faire une idée vraiment complète de l'écriture en trio chez Bach, il faudrait l'étudier non seulement dans les 18 *chorals* de ce type (recensés plus haut), dans les 6 *sonates*, les 6 *Trios* isolés (en y comprenant l'*Aria* d'après Couperin), mais aussi dans un autre chef-d'œuvre de cette écriture : les 6 *sonates pour violon et clavier* : là, la basse étant manuelle se place sur le même plan d'agilité et de richesse mélodique que les deux autres voix. Enfin, il ne faudrait négliger ni les *Inventions* à 3 voix (Symphonies), ni les 3 *sonates pour Gambe et clavecin*, ni les *sonates pour flûte et clavecin* en si mineur et en la majeur (s'il est vrai que celle en mi bémol n'est pas authentique). Le *concerto d'orgue en mi bémol* n'est guère probant sous cet aspect, il ressemble trop à une transcription un peu hâtive. Mais, dans les Cantates, nombreuses sont les pages où — si l'on néglige la « réalisation » du Continuo — on découvre de magnifiques exemples de trio polymélodique, dignes de figurer à côté des Chorals « Schübler ».

Ce type d'écriture apparaît d'autant plus magistral qu'aucun compositeur, sans doute, n'a jamais su donner une telle égalité d'importance à chacune des voix, ni une telle aisance agile à la « polymélodie » qu'est ce contrepoint chantant à trois voix. Le contrepoint à trois voix, avant lui, n'avait pas cette grâce concertante; les Sonates classiques à 2 Dessus et Basse exigeaient un remplissage dans l'intervalle entre les deux soprani (équivalents en registre) et la basse restait souvent insignifiante. Après Bach, la musique deviendra principalement harmonique et, lorsque le contrepoint « selon Bach » cherchera à revivre — par exemple dans les Lieder spirituels canoniques de Webern (5 canons, opus 16) —, l'ère de la musique harmonique étant révolue, il s'agira d'un langage musical qui n'est plus celui de Bach, et la comparaison deviendrait arbitraire. On sait que Mozart fut tellement intéressé par le contrepoint polymélodique de Bach, qu'il transcrivit pour trio à cordes, pour quatuor à cordes, des mouvements des sonates en trio et des fugues du *Clavier bien tempéré* et de l'*Art de la Fugue*. Quant à Schumann, musicien doué d'un sens polyphonique inné, l'écriture en trio n'est pour lui qu'un exercice (*Études*, opus 56), et le plus souvent il sent le besoin d'environner les lignes d'une résonance harmonique qui lui est indispensable, mais dont la nécessité musicale répond à l'esprit d'une autre époque que celle de Bach.

Chez Jean-Sébastien, cette technique d'écriture constitue une sorte d'allègement, concertant, et mélodiquement diversifié, des procédés de la fugue. « Allègement » en ce sens que le compositeur admet les répétitions, transposées ou non, de passages entiers, de préférence avec inversion des voix (échange vertical). La symétrie périodique du concerto vient corriger la dialectique de progression sans retour qui était celle de la fugue. Une même structure contrapuntique reviendra, seulement transposée, à chaque « exposition-refrain ». L'esprit du jeu décoratif vient égayer l'esprit combinatoire de lignes.

I. — LES SIX SONATES EN TRIO

« Sechs Sonaten für 2 Claviere und Pedal » BWV 525 à 530.

Pour celui qui commence à connaître l'ensemble de l'œuvre instrumentale de Bach, un premier fait se dégage : l'imagination créatrice de Jean-Sébastien dépasse largement les caractéristiques habituelles de tel ou tel instrument. Son génie s'est admirablement plié aux exigences du violon, du clavecin ou de l'orgue; il n'en reste pas moins que son inspiration et même son écriture ne sont, à proprement parler, spécifiques d'aucun d'eux en particulier : en dehors des pièces pour violon seul et violoncelle seul (dont pourtant Bach lui-même a réalisé plusieurs transcriptions pour clavier), on sait quelle incertitude règne, quant à savoir quelle version est définitive, ou préférable, parmi les nombreuses adaptations autographes de ses œuvres instrumentales.

Mais un deuxième fait apparaît plus important encore : l'écriture de Bach, de par son essence « polymélodique », reste la plus appropriée à mettre en valeur les divers associés d'un groupe instrumental donné, grâce à l'indépendance des parties, à leur linéarité souple, fourmillante et contrastée. Et en même temps, cette écriture fait resplendir à merveille sa propre richesse de tissu, dans une telle association, grâce au chatoyant jeu de timbres qu'elle détermine. Cela est si vrai qu'il nous arrive de rester indécis s'il faut donner la palme à tel ou tel arrangement autographe d'une même œuvre de

Bach : comment départager la *Sinfonia* de la *Cantate 29* et le *Prélude* de la *Partita* de violon en *mi* majeur ? Ou la *Sonate en sol* pour deux flûtes (BWV 1039) de sa version pour Gambe et clavecin (BWV 1027) ? Qui oserait fixer dans l'absolu la valeur respective de l'*Adagio* de la 2^e sonate d'orgue, ou de sa séduisante variante du *concerto* à trois en *la* mineur (BWV 1044) ? Au nom de quel purisme, plus « bachien » que Bach, condamnerions-nous l'adjonction des hautbois et des cors aux cordes du 3^e concert *brandebourgeois*, tel que Bach le fait entendre au seuil de la *Cantate 174* ? Chaque parure nouvelle, pourvu qu'elle soit authentique, ne nous révèle-t-elle pas, dans le langage de Bach, des vertus expressives supplémentaires ?

Les 6 sonates en trio n'échappent pas à cette observation. Si l'on en croit Forkel, Jean-Sébastien les écrit, aux alentours de 1725, pour entraîner W. Friedmann à l'exécution sur le clavecin à deux claviers et pédales. De toute façon, Friedmann, entrant à l'Université en 1729 pour y « faire son droit », dut cesser, à cette date, de travailler avec son père. Mais si l'un des manuscrits des Sonates est complètement autographe, dans l'autre, Jean-Sébastien n'a noté lui-même que les 5^e et 6^e, les quatre premières étant de la main de Friedmann. Le titre ne précise pas l'instrument. Y aura-t-il profanation si l'on profite des timbres tellement plus caractéristiques de l'orgue baroque de concert, pour éclairer et colorer ces polyphonies d'une divine finesse ? On blâmerait plus volontiers Mozart d'en avoir adapté quelques mouvements au Trio à cordes, formation homogène, mais tout à fait inusitée chez Bach... Et ne parlons pas des transcriptions modernes, pour violon, alto et clavecin (R. Todt), formule que Bach n'emploie pas une fois; ou pour violon et clavier (Naumann et David), à l'instar des 6 sonates BWV 1014 à 1019; ou pour deux claviers (H. Keller, éd. Steingräber), formule acceptable à deux clavecins, mais bien dangereuse à deux pianos; — ou encore pour trio à cordes et clavier (Hans Engel, 1^{re} et 6^e sonates), etc. On ne joue que trop rarement les sonates pour violon et clavier qui sont originales. Joueraient-on plus volontiers des transcriptions ?

« Il est impossible de ne pas remarquer qu'elles ne possèdent pas le style propre à l'orgue », écrit K. Geiringer (Bach et sa famille, p. 286). Opinion assez étonnante quand, de ces 6 sonates, on rapproche de très nombreux chorals, les Trios pour orgue, etc., toutes œuvres qui présentent les mêmes caractères : une égale volubilité manuelle, une ligne de pédales plus simple qu'une partie de basse à cordes ou qu'une main gauche de clavecin, des formules mélodiques clairement apparentées à l'art instrumental. Non, ce langage n'est pas déplacé sur l'orgue de concert, ni sur un Positif d'appartement à deux claviers et pédales. Et la facture d'orgue baroque, telle que la ressuscitent actuellement de nombreuses firmes européennes, justifie l'écriture virtuose, légère et rapide, et la souple polyphonie à trois voix d'un type largement instrumental. La facture baroque (ou néo-baroque) ne justifie pas seulement ce style d'orgue, elle le *magnifie*. Quelle autre solution instrumentale donnerait une semblable cohésion et une pareille lumière au jeu polyphonique, malgré la rapidité des croisements, les incessants déplacements du Grave à

l'Aigu ? Le clavecin lui-même, capable cependant d'une égale précision, reste pourtant en deçà des couleurs rayonnantes de l'orgue baroque.

Plus encore que dans d'autres séries instrumentales, la construction formelle est ici d'une riche variété. Combinaisons contrapuntiques et formules harmoniques alternent, au long de circuits minutieusement établis, qui parcourent l'ensemble des tonalités apparentées au ton principal. Le caractère spécial des Sonates en trio ne provient-il pas essentiellement de cet esprit de jeu sonore, de cette joie de l'artisan modelant de beaux objets, de cette ivresse de l'orfèvre ou du céramiste ? D'autres œuvres révèlent bien la même habileté d'écriture, d'autres encore le même enthousiasme créateur. Mais la formule du trio d'orgue offre sans doute le véhicule le plus aérien, le plus mobile, à cette divine ébriété créatrice. Dionysiaque et apollinien au même degré, le Bach des sonates en trio rejoint celui de ses plus belles *sonates pour clavecin et violon*. C'est un Bach temporairement maître d'une « technique de la grâce » qui est le reflet de la maturité, cet été de l'âge : il a déjà une main tendue vers les profonds calculs des dernières années, mais l'autre serre encore bien fort les trésors de vitalité de sa jeunesse ; aigu, cristallin, d'une impertinente élégance, d'une gaieté dansante qui, à l'orgue, ne scandalisera que les bigots, ou ceux qui ne veulent voir Bach qu'à travers les *Passions* ou l'*Art de la Fugue*. Et, du reste, il y a, dans ces architectures translucides, un « Art de la Fugue caché sous les fleurs ».

Au-delà des analyses, ce que nos oreilles nous révéleront, c'est le relief saisissant de ces trios d'orgue traduits par un instrument de caractère authentiquement baroque. C'est l'expansion irrépressible, le dynamisme, d'un créateur qui, non content de fournir des exemples de forme incessamment renouvelée, jongle littéralement avec les notes et les lignes, s'ébroue éperdument, au point de faire des *Allegros* de ses Sonates des études transcendantes pour les quatre membres de l'organiste. L'indépendante souplesse, requise pour l'exécution de ces pièces, suppose une gymnastique assez remarquable. Et lorsque les oreilles comblées de cette féerie de sonorités multilinéaires se reposeront, les yeux des curieux, penchés sur la partition, constateront que, comme l'écrivit N. Dufourcq, Bach aurait pu ajouter le sous-titre suivant : « De l'art de la sonate à trois, pour deux claviers et pédales, et des différentes manières d'écrire l'*Allegro* et l'*Andante*. »

SONATE N° 1, MI BÉMOL MAJEUR BWV 525.

Allegro moderato. Forme « Konzert ».

Le thème principal possède une grâce dansante d'épithalamie. Mi bémol majeur évoque toujours chez Bach la chaleur de l'association, de l'unité intime (voyez : *Prélude et fugue 552, Cantate « Wachet auf », etc.*).

Plan général : Exposition (3 entrées) — 1^{er} développement en écho dialogué manuel, et thème par mouvement contraire — Exposition au V^e degré (2 entrées) — 2^e développement dans des tons nouveaux, sur le thème, et des motifs secondaires ; il ramène une disposition inversée et transposée des éléments du 1^{er} développement — dernière exposition (tonique : forme abrégée de l'exposition initiale : 2 entrées).

Adagio. Forme binaire, avec réexposition (embryon de forme ABA). Le thème principal, un Siciliano orné, commence par le mouvement contraire du thème de la Passacaille 582 (voir fig. 9, p. 58).

Plan général. I^{re} partie : Exposition (2 entrées) — 1^{er} développement sur un motif-arabesque esquissé dès le début. II^e partie : 2^e développement, en imitations sur le mouvement contraire du thème, et reprise transposée d'une partie du 1^{er} développement — Réexposition, amorcée par une entrée à la Sous-dominante — dernier développement (qui reprend, transposé, le début du 1^{er}).

Allegro. Forme binaire (Un « Air de vitesse »). Le thème principal, brillant et dansant, se compose d'un jeu violonistique d'intervalles disjoints et d'une guirlande de doubles croches. Il sera systématiquement accompagné par un contre-sujet en volutes périodiques.

Plan général. I^{re} partie : Exposition (3 entrées) — 1^{er} développement, canonique, sur nouveaux motifs, et marche harmonique sur variantes du sujet et du contresujet — groupes de cadence à la Dominante.

II^e partie : Exposition par mouvement contraire (3 entrées en descente par quintes) — 2^e développement sur les éléments du 1^{er} — groupes de cadence. A la mesure 40 de cet Allegro, l'interprète devrait rétablir la première note du thème (mi bémol) que le pédailler usuel du temps de Bach ne comportait pas.

SONATE N° 2, UT MINEUR BWV 526.

Vivace. Forme « Konzert ». Le thème principal A, homophone, de style concertant, se compose de deux idées alternatives et contrastées, la 1^{re} dramatique, la 2^e linéaire, décorative et modulante. Le thème secondaire B, en arabesque modulante d'arpèges brisés, jouera un rôle important dans les développements.

Plan général : Exposition de A complet (a, b, a', c), puis de B (2 entrées) — 1^{er} développement sur un dérivé de B — Exposition A au Relatif (a, b), B (2 entrées IV et I) — 2^e développement, inversant les voix du 1^{er} — Exposition A à la Dominante (a, b, a', c) — 3^e développement, d'abord sur un nouveau motif exposé canoniquement, sur pédale de dominante puis de tonique (disposition inversée), suivi chaque fois d'un commentaire très mélodique de A; ensuite, sur une marche d'harmonie qui commente à la basse un fragment de a, reprend un fragment de b, et ajoute divers commentaires — Exposition complète de A (a, b, a', c).

C'est le 3^e développement qui apporte ici l'élément original, avec une libre effusion mélodique sur pédale.

Largo. Forme spéciale : Aria en développement quasi continu (« durchkomponiert »). Le thème initial, une tendre arabesque, ne reviendra qu'une fois (réduit à ses notes essentielles) à la pédale. Débutant en mi bémol, le morceau tend, très vite, vers ut mineur, à la dominante duquel il conclut (pour préparer le Final).

Plan général (curieux) : Exposition de A (2 entrées) — 1^{er} développement sur un dérivé de A — Exposition de A très simplifié à la basse (Relatif, ut mineur) — 2^e développement qui, entre deux exploitations d'un motif nouveau,

reprend une partie du précédent, et le seul groupe de conclusion du thème A — Coda avec repos à la dominante d'ut mineur. Keller rapproche cette cadence et le thème même, des éléments correspondants de la Fantaisie BWV 537.

Allegro. Forme très intéressante : A/B A' B A''/A. Synthèse du Rondo et de la Forme à Da Capo. La pièce est bi-thématique et d'écriture fuguée. Plan général : 1) Fugue sur 1^{er} thème A, linéaire et sobre (4 entrées, entrée-refrain, et coda) — 2) Fugue sur 2^e thème B disjoint et fantaisiste (Tonique); groupes de cadence au Relatif, et remontée par quintes — 3) Exposition de A en strettas (à 2 mesures de distance) — 4) Exposition de B (sous-dominante = transposition de la 2^e section, avec inversion des voix) — 5) Exposition de A en Strette (distance : 1 mesure) — 6) Da Capo des 32 mesures finales de la 1^{re} section (voix inversées).

SONATE N° 3, RÉ MINEUR BWV 527 (*).

Andante. Forme : Konzert à Da Capo (synthèse du Konzert et de la forme « à Da Capo »).

Plan général : I^{re} partie (à la tonique) : A (2 entrées) — Développement sur un petit motif rythmique — A (entrée-refrain).

II^e partie (du Relatif à la Dominante) : Développement sur nouvelle idée B et sur les groupes cadentiels de la I^{re} partie — 2^e développement, sur B, et reprise du développement précédent (transposé avec inversion des voix) — Exposition fragmentaire de A (Relatif), et de B — repos à la dominante.

III^e partie : reprise textuelle de la I^{re}.

Adagio e dolce. On en retrouve une merveilleuse transcription, pour trio instrumental, dans le triple *Concerto, La mineur BWV 1044* (Adagio ma non tanto e dolce). Forme : synthèse de l'Air binaire, avec réexposition, et du Konzert (un « mikrokonzert »). Le thème principal est une mélodie gracieusement pastorale, entourée d'une foule de commentaires différents d'une rare élégance. Ici, tout est mélodique et ornemental.

Plan général : I^{re} partie — A (a, et commentaires b, c, d) — II^e partie : A (Dominante; a et commentaire e) — A (Relatif; a et commentaires f, g, b) — A (tonique = réexposition) et commentaires e, b, c, d.

Vivace. Forme : variante intéressante du Rondo, dans le cadre rythmique alerte d'un Minuetto italien de concerto (3/8 dansant).

1^{er} Refrain (A, 2 entrées; petit développement et 3^e entrée-coda) — 1^{er} Couplet : thème B (tonique : 2 entrées et commentaire) — 2^e Refrain : A (tonique, 1 entrée) — 2^e Couplet : couplet de développement (du VI^e degré à la dominante) sur A, puis B — 3^e Refrain : A (dominante = entrée-coda du 1^{er} refrain) — 3^e Couplet : nouveau couplet-développement, sur motif neuf C, et sur B à la sous-dominante — 4^e Refrain : reprise textuelle du 1^{er} refrain.

(*) La plus ancienne sans doute des 6 sonates, car le 1^{er} mouvement apparaît, à l'époque de Coethen, sur la même feuille qu'une version du Clavecin bien tempéré.

SONATE N° 4, MI MINEUR BWV 528.

Adagio et *Vivace*. Cette pièce transporte à l'orgue la *Sinfonia* qui ouvre la 2^e partie de la *Cantate N° 76*, exécutée à Leipzig le 6 juin 1723 : trio pour hautbois d'amour, viole de gambe et Continuo. Les modifications sont insignifiantes.

Forme : Introduction, et Invention fuguée à 3 voix.

Plan général du Vivace : Sujet (tonique : 2 entrées ; à la deuxième apparaît le Contresujet formé de volutes et de notes répétées) — Exposition à la Dominante (2 entrées) — Divertissement — Exposition à la Sous-dominante (2 entrées) — 2^e divertissement — Coda qui tend vers l'homophonie.

Andante. Forme Konzert. La beauté des thèmes et de l'écriture est remarquable. Le Sujet-refrain en dessin de quarts est fort audacieux (en 15 notes il donne 9 sons chromatiques différents); son Contresujet est une admirable arabesque baroque; et le motif de Divertissement subit à chaque présentation deux amplifications mélodiques consécutives. (C'est cette pièce que Bach avait pensé intercaler entre le *Prélude et la fugue en sol majeur BWV 541*.)

Plan général : S (2 entrées à la tonique) — Conduit sur le Contresujet — S (2 entrées à la dominante) — 1^{er} divertissement (formes A₁, A₂, A₃, droites et contraires, avec commentaires) — Conduit sur Contresujet — S (2 entrées à la sous-dominante) — 2^e divertissement sur A₁, A₂, A₃, droits et contraires — Conduit modulant — Strette sur S et Contresujet (celui-ci, simplifié, à la pédale) — Exposition-refrain (S à la tonique). Keller a souligné l'apparentement des profils mélodiques initiaux de l'*Adagio* premier et de l'*Andante* avec variation d'intervalle.

Un poco allegro. Forme : Fugue-Konzert. Cadre rythmique du Minuetto italien de concerto.

Plan général : Exposition tonique (sujet, réponse) — Conduit homophone, concertant, dérivé du Contresujet, et 3^e entrée à la pédale — 1^{er} divertissement (bref) — Exposition au Relatif (sujet, réponse) — 2^e divertissement (bref) — Une entrée à la sous-dominante prépare l'exposition suivante — Exposition à la tonique : la réponse est supprimée, le conduit (de la 1^{re} exposition) transposé, mène de la 1^{re} à la dernière entrée, en Da Capo.

SONATE N° 5, UT MAJEUR BWV 529.

Allegro. Forme : Konzert à Da Capo. Le thème principal (refrain), assez long, plein d'une extraordinaire joie rythmique, fait alterner le staccato et l'arabesque.

Plan général : 1^{re} partie : A (tonique) — conduit — A (dominante, avec inversion des voix) — nouveau conduit — grand commentaire sur A, avec repos notables à la sous-dominante et à la tonique) — II^e partie : deux développements identiques sur B (nouvelle idée) et sur A, encadrent 2 refrains juxtaposés (A à la sous-dominante et au Relatif) — III^e partie : Da Capo textuel des 50 mesures de la 1^{re} partie.

Largo. A une mélodie d'un dessin si original, on ne saurait assigner aucun précédent. (Selon Spitta, elle devait s'intercaler entre un prélude et une fugue en *ut* majeur, probablement 545.)

Forme : synthèse de l'Aria Da Capo et du Konzert à refrain fugué, dans une symétrie absolue : A — B A B — A.

Plan général : 1^{re} partie : A (tonique ; 2 entrées, et com-

mentaire) — II^e partie : 1^{er} développement sur nouveaux motifs et sur un fragment dialogué de la 1^{re} partie — A (Relatif, 2 entrées) — 2^e développement, sur motifs du 1^{er} — III^e partie : Da Capo textuel de la 1^{re}, à l'exception du Contresujet, présent dès la 1^{re} entrée.

Allegro. Forme : synthèse très complexe de la Fugue et du Konzert.

Plan général : 4 sections.

1^{re} section (à la tonique). Exposition de A (2 entrées) suivie de 3 structures imitationnelles (a, a', b). — 2^e section (de la tonique à la dominante) : Exposition de B (canonique et concertant) aussitôt développé en imitations — A au Relatif (2 entrées) — 2^e développement sur B — Exposition-strette de A (dominante) et commentaire a. — 3^e section (degrés V, II, IV) : Strettes sur A modifié — Exposition A (II^e degré, 2 entrées) — nouvelle structure c — A à la sous-dominante (2 entrées). — 4^e section (de la sous-dominante à la tonique) : c'est la 2^e section, transposée à la quinte inférieure, soit : B, son 1^{er} développement, A au II^e degré, 2^e développement sur B, strettas sur A à la tonique, commentaire a, et très brève Coda. (N.B. On trouve un thème très voisin de B dans la sonate *l'Impériale* de Couperin, d'où Bach a transcrit l'*Aria BWV 587*.)

SONATE N° 6, SOL MAJEUR BWV 530.

Vivace. Forme : Konzert à caractère de Concerto pour 2 instruments solistes. Plan général : 1^{er} Tutti : Refrain sur 3 idées (a, b, c) dont la 1^{re} est répétée en unisson, à la tonique, puis à la dominante. — 1^{er} Solo : 1) thème de Pont dialogué (à la tonique ; puis inversé, à la dominante); 2) « Passage » harmonique en arpèges de concerto, avec « pizzicati ». — 2^e Tutti : Refrain (a varié, au Relatif, puis à la tonique; disposition inversée pour b et c. — 2^e solo : 1) élaboration thématique (strette sur a du Refrain, avec nouveau motif de basse); 2) « Passage » harmonique (mouvement contraire du 1^{er}, et disposition inverse). — 3^e Tutti : Refrain (a encore varié, au III^e puis au V^e degré), et marche d'harmonie sur b (reprise avec inversion). — 3^e solo : 1) élaboration thématique (strette sur a, comme au 2^e solo); 2) « Passage » harmonique (ici les deux formules d'arpèges sont combinées); 3) retour du thème de Pont, sur pédale de dominante. — 4^e et dernier Tutti : reprise du 1^{er} Refrain en entier (a, a, b, c).

Lento. Forme : Air tripartite ABA (la dernière partie étant une transposition de la 1^{re}, pour avoir la dernière entrée fuguée à la tonique). Le thème principal est une mélodie de Siciliano, à « sanglot » initial (comme n° 63 de la *Johannes-Passion*, n° 47 de la *Matthäus-Passion*, ou Air de ténor de la *Cantate 8*), longue arabesque d'une imagination presque étrange.

Plan général : 1^{re} partie : Thème A en 2 entrées (sujet, réponse) suivies d'un commentaire très chromatique, sur basse gémisante — 2^e partie : nouvelle période de A (2 mesures) en 2 entrées, suivies d'un commentaire modulant — 3^e partie : reprise de la 1^{re}, une quinte plus bas, pour finir à la tonique (et avec inversion des voix).

Allegro. Forme : synthèse du Konzert, à refrains fugués, et de la forme à Da Capo. Le thème principal est une mélodie très enjouée et ornée.

Plan général : 1^{re} partie : Refrain A composé d'une cellule fuguée (a) et de 2 autres idées (b et c) qui se répètent. L'exposition s'achève par un refrain-strette sur a. — 2^e partie : thème B au Relatif; c'est une cellule fuguée (2 entrées) composée de 3 éléments; commentaire sur nouveau motif — Exposition-strette de A (a) et dialogue de cellules dérivées — Contre-exposition de B au relatif et développement sur son commentaire. — Fausse rentrée (a au IV^e degré, a à la tonique, et b) — 3^e partie : reprise de la 1^{re}, avec une variante : la reprise de b est remplacée par un bref développement sur un fragment de a.

Selon cette technique de composition contrapuntique, il n'y a véritablement progression que sur le plan de la « courbe tonale », définie par les expositions successives des grands thèmes-refrains. Sur le plan thématique, le plus fréquemment c'est une alternance calculée de structures contrapuntiques qui créent des symétries, plutôt qu'une évolution. Cependant, — surtout dans le cas de développements épisodiques nombreux, — il y a progression par la mise en jeu et la combinaison d'un nombre élevé de motifs (ex. Adagio de la 3^e sonate), ou, dans d'autres cas, par la variation mélodique poussée de motifs plus ou moins nombreux (ex. Andante de la 4^e sonate).

Cependant, dans l'ensemble, cette esthétique reste décorative, en ce sens qu'elle triomphe dans la *juxtaposition* — verticale (contrepoint) — et horizontale (alternance répartitive des motifs entre Refrains et développements ou, à l'intérieur des développements qui souvent se reproduisent l'un l'autre, en se transposant et en inversant leurs voix; ou même en modifiant l'ordre de succession de leurs cellules composantes).

En ce sens, le talent contrapuntique prodigieux de Jean-Sébastien autorise chez lui ce qui — partout ailleurs — serait source d'artifice ou de monotonie : toute structure étant ici conçue d'emblée en contrepoint renversable, elle engendrera d'un seul coup deux formules utilisables à des moments différents, dans une composition fondée sur des symétries complexes, à composants nombreux. Dans certains cas, on pourrait dire que la partie réellement « inventée » correspond à peu près au tiers de la durée du morceau, le reste n'offrant qu'une « marqueterie » des structures préalables, transposées ou renversées.

Ceci n'est pas une faiblesse, et pour trois raisons principales. D'abord, il fallait être capable de concevoir des thèmes assez beaux, ensuite que ces thèmes répondissent aux exigences du contrepoint renversable; enfin, à l'époque de Bach, ç'eût été une idée absolument irréaliste de proposer la complexité aussi bien immédiate (contrepoint) que successive et irréversible (évolution sans retours).

Ajoutons que cette inversion systématique des superpositions mélodiques équivaut à renouveler chaque fois, — par la couleur de la registration, des timbres — l'intérêt de leur présentation.

2. — SIX TRIOS ISOLÉS

ARIA (COUPERIN), FA MAJEUR BWV 587.

Tirée de la Sonate *L'Impériale* (3^e Ordre des Trios pour trois instruments et Continuo) de François Couperin, cette Aria à Da Capo aligne une chaîne d'idées mélodiques gracieuses et diversifiées. Tantôt parallèle et tantôt canonique, l'écriture est ravissante de souplesse. Les imitations de la partie centrale, notamment, sont d'un contrepoint que Bach dut apprécier. La partie de pédale (qui monte au mi, et fait donc penser au pédalier de Cöthen) est beaucoup plus mélodique et plus chargée que dans les Trios originaux de Bach. (La main gauche atteint l'ut 5).

Les Nations, recueil où figure *l'Impériale*, n'ayant été publiées qu'en 1726, ou bien Bach a connu cette page par une copie manuscrite, ou bien il l'a transcrise à Leipzig sans songer à un instrument particulier (aucun pédalier, à Leipzig, n'atteignait le mi-3). Chaque Ordre des Nations comprend une *Sonate* et une *Suite*. Le « Légèrement » en fa majeur est la quatrième partie de la Sonate du 3^e Ordre. La partie de Basse d'archet, dans l'édition de 1726, porte par erreur le titre de Rondeau.

TRIO, UT MINEUR BWV 585.

Adagio et Allegro, c'est-à-dire la coupe du 1^{er} Mouvement de la sonate en mi mineur. L'*Adagio*, plein de tendresse et d'élégance, se joue à opposer de légers motifs pointés à une arabesque affectueuse. On remarque la tendance à répéter chaque groupe mélodique (tendance manifeste dans les fugues 575 et 911). Ce procédé est visible encore dans l'énergique mais souplement ingénieux *Allegro* qui suit. Le thème principal formé de deux périodes contrastées, sera exposé aux degrés I (2 fois), III (Relatif), VII (dominante du Relatif), V, et I, et, sous un autre aspect, 2 fois à la main gauche, 4 fois à la main droite. Les divertissements développent des fragments du thème, ou introduisent de nouvelles figurations. On peut dire qu'ici Bach a gagné une aisance définitive dans cette écriture bi-mélodique, sur basse continue en valeurs simples. (Et l'appropriation à l'orgue est bien meilleure que dans les trios 587 et 1027 a.) Mais H. Keller a raison de souligner l'évidente parenté de cette pièce avec les Trios de J. L. Krebs (notamment le 22^e en ut mineur).

TRIO, RÉ MINEUR BWV 583.

Ce Trio est un grand *Adagio* où se combinent en contrepoint renversable : un sujet principal (A), deux sujets secondaires épisodiques et 2 contresujets. La forme générale est tripartite; A en 3 expositions, B en une double série de marches d'harmonie (souvent l'une transposant l'autre, avec inversion des voix), A en une reprise légèrement modifiée, et Coda expressive.

L'unité rythmique de la pièce repose sur le rythme de la 1^{re} cellule, et la fréquence des attaques d'une croche sur « partie faible » du temps. Belle page qui constitue aussi une préparation efficace aux sonates.

TRIO, SOL MAJEUR BWV 586.

Transcrit d'après une pièce de Telemann, ce petit Allegro de coupe binaire n'a pas l'élégance contrapuntique des pièces signées par Bach. Les idées mélodiques ne manquent pas de charme, mais on souhaiterait parfois un léger complément harmonique pour étoffer la sonorité, et l'écriture est modérément soignée. Bach souvent transcrivait pour mieux assimiler un style. (Peut-être même s'agit-il de la notation sur 3 portées d'une pièce instrumentale, sans idée d'exécution à l'orgue ?)

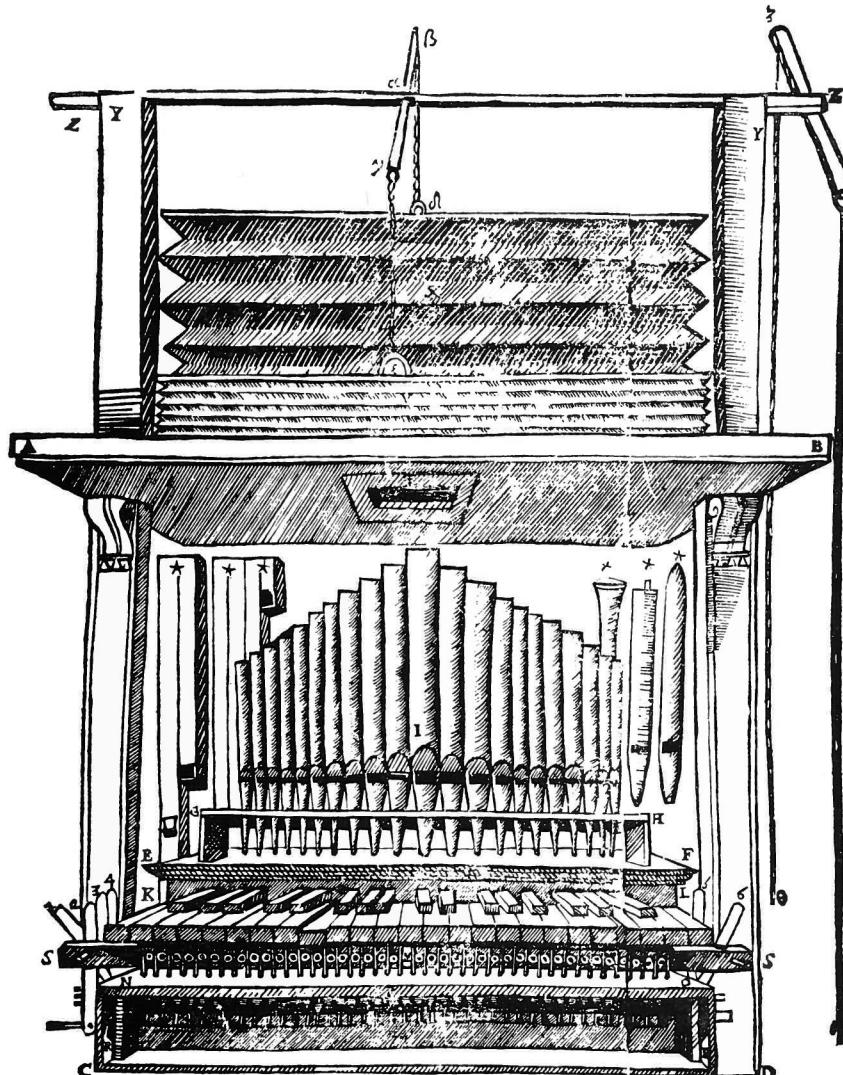
TRIO, SOL MAJEUR BWV 1027 a.

Ce trio existe sous deux autres formes : viole de gambe et clavecin (BWV 1027), 2 flûtes et Continuo (BWV 1039), toutes pages bien connues aujourd'hui. La forme Konzert est remplie ici d'idées mélodiques dialoguées d'une beauté et d'une aisance également lumineuses. Les enregistrements

des trois versions, désormais disponibles, quels qu'en soit les interprètes, provoqueront certainement d'intéressantes comparaisons, sous l'angle du timbre et de l'équilibre instrumental.

TRIO, SOL MINEUR BWV 584.

Le thème est tendre et expressif, les courbes mélodiques gracieuses, mais leur entrelac porte quelques traces de raideur et aussi d'un transfert un peu hâtif à l'orgue. On comprend que Jean-Sébastien n'en ait retenu que la voix supérieure et la basse pour l'*Aria* de ténor « Ich will an den Himmel denken » de la *Cantate 166* (1724). De toute façon, plutôt qu'à l'orgue, on pense à un Largo de sonate pour hautbois, violon et Continuo. (La main droite monte au *mi* bémol 5, et la main gauche à l'*ut* 5. Dans la Cantate, la mélodie est modifiée pour éviter cette note haute : *mi* bémol 5).



IV. SIX CONCERTOS TRANSCRITS POUR ORGUE SEUL

Par deux fois, à un siècle de distance, on vit l'Italie conquérir l'Occident musical, grâce à une invention révolutionnaire. La première fois il s'agissait de l'expressionnisme vocal, où le chant, libéré du contrepoint traditionnel, s'appuyait sur la seule harmonie des accords et découvrait une liberté d'allure qui devait culminer dans le Madrigal et dans l'opéra de Monteverdi.

La deuxième fois, il s'agissait, non plus de l'expression vocale, mais tout simplement — et grâce à une virtuosité jamais encore atteinte — de la découverte de la *Vitesse* en musique. L'intervention de la Vitesse dans le domaine musical allait produire des effets incalculables. Cette deuxième révolution italienne modifia non seulement les formes anciennes — désormais trop brèves pour l'élan du soliste-virtuose — mais aboutit souvent à une extrême simplification du rythme musical, consommant ainsi la rupture avec les rythmes libres du Moyen Age. Cette liberté rythmique, évidente dans le chant grégorien, bien visible encore dans la polyphonie jusqu'au xv^e siècle, et conservée parfois dans le chant populaire, on l'avait vu subir une première contrainte sous l'action de la Danse, dont on sait le succès dès l'époque de la Renaissance. La suite du xv^e siècle se nourrit encore de ces rythmes d'essence chorégraphique. Mais à mesure que se développe la virtuosité, et en premier lieu celle du violon, on voit le rythme perdre sa fonction structurelle, pour se réduire à une pulsation régulière, égale, obstinée, d'accompagnement.

Ce nouveau rythme, simple, indéfiniment répété, souvent souligné par des batteries d'accords, introduit dans la musique un élément mécanique dont la force primitive, entraînante, est à l'origine du succès du genre Concerto. A partir du moment où Bach l'a connu — à Weimar, vers 1710 — il l'adopte, et en fait le moteur de ses propres concertos pour soliste ou pour orchestre. Chez lui cette scansion élémentaire n'exclut pas, toutefois, les jeux du contrepoint, ni la richesse de l'harmonie, puisque l'art de Bach adulte est celui de toutes les synthèses. Mais il annexera cette pulsation magique, cette sorte de « transe » rythmique qui confère à ses concertos leur curieuse puissance de persuasion.

C'est principalement à l'aide de transcriptions, pour orgue ou pour clavecin, que Bach « se fit la main » à ce nouveau style musical, caractérisé par la vélocité d'un ou plusieurs instruments solistes, et par des formes longues, d'une grande unité formelle. Nous savons maintenant que son apport personnel au genre du Concerto débute, parfois, par des versions organistiques d'ouvrages que nous connaissons surtout dans leur version pour violon ou pour clavecin. Mais de toute façon, ici comme dans bien d'autres genres, l'imitation et l'assimilation précèderont, chez Bach, la création originale. C'est surtout chez Vivaldi qu'il étudiera, pour l'exploiter ensuite, la technique du Konzert, cette forme spéciale du Rondo de concerto baroque, à Refrains thématiques en tutti et couplets-développements en concertino. Observons, d'ailleurs, que c'est à partir de l'adoption du Tempérament Égal en Europe (vers 1700), au moment où peut s'instaurer le cycle complet des tonalités modernes, qu'une telle architecture est mise au service d'un art de mouvement. Observons également que c'est l'Allemagne de Bach et de Haendel qui transporte au clavier (de l'orgue ou du clavecin), ce style que l'Italie avait inauguré avec des solistes « monodiques », Cordes ou Vents.

Avec J. G. Walther, à Weimar, il rivalise dans la transcription et l'adaptation à l'orgue de telles œuvres; exercices dont le *Lexicon* de Walther déclare que Böhm et même Buxtehude les auraient pratiqués. On connaît aujourd'hui une série de concertos italiens transcrits par Walther, et ils commencent à reparaître dans les concerts. Les transcriptions de Jean-Sébastien sont souvent plus complexes, et d'une virtuosité organistique plus grande; il fait plusieurs fois appel à la double pédale.

Cinq concertos complets et un allegro isolé nous sont parvenus dans la transcription de Bach.

CONCERTO, UT MAJEUR BWV 594.

L'original est de Vivaldi : Concerto pour violon, n° 11 de l'opus VII (5^e du Livre II, en ré majeur, Pincherle 151). Si Bach modifie les longues cadences de soliste des allegros, il

ne les soutient d'aucun accompagnement, invitant ainsi l'interprète à varier, par la registration, ces longs passages monodiques. Quant à l'Adagio central, il lui substitue un Récitatif d'une ardente beauté lyrique.

CONCERTO, UT MAJEUR BWV 595 (Allegro seulement).

Bach travaille ici sur le texte d'un élève de son ami Walther, le prince Johann Ernst de Saxe (le n° 4 de son opus I pour violon et orchestre, publié par G. P. Telemann en 1718). Mais il a rédigé, d'autre part, pour le clavecin, un arrangement complet du même concerto (BWV 984). En comparant les deux versions de l'Allegro (1^{er} mouvement), on voit que si Bach, au clavecin, étaie volontiers la polyphonie en arpèges et en traits continus, l'orgue lui permet, en revanche, de préserver au maximum cette polyphonie, grâce à l'indépendance des pieds et des mains de l'exécutant. Mais surtout, la version d'orgue est considérablement amplifiée, puisqu'elle compte 15 mesures de plus que celle de clavecin. Bach a coupé les longues marches d'harmonie par des retours du thème-refrain dans d'autres tonalités. Mais, pour pouvoir rejoindre le texte original, il lui a fallu rajouter d'autres séquences, ce qui aboutit à rallonger la pièce sans introduire d'éléments nouveaux. Du moins cette réduction est-elle plus brillante et plus contrastée. Bach n'a pas transcrit pour orgue les deux autres mouvements, ou bien cet arrangement a été perdu. On peut le regretter pour l'Adagio, qui, au clavecin, est certainement la plus belle des trois parties.

CONCERTO, RÉ MINEUR BWV 596.

Chacun connaît aujourd'hui l'original vivaldien de ce concerto pour trio à cordes (2 violons, violoncelle) et orchestre, n° 11 de l'*Estro Armonico*, opus III (le 5^e du Livre II, Pincherle 250). Ici plus que jamais, une grande indépendance est demandée à l'organiste, dans l'exécution d'une œuvre que rien ne destinait à l'orgue, bien au contraire. Il faut trouver un équivalent du dialogue entre concertino en trio et pupitres du Grossino. On peut mesurer le respect admiratif éprouvé par Bach à l'égard du Prete Rosso, en constatant qu'ici les modifications ne sont pas des corrections, mais de simples ajouts, le plus souvent nécessaires à la bonne sonorité du concerto sur un instrument à clavier et à tuyaux. Par exception, le manuscrit porte des indications de registres. Au début, *Oberwerk* : octava 4 — *Brustpositiv* : octava 4 — *Pedal* : Principal 8. A la mesure 21, s'ajoutent la Subbass 32 à la pédale et le Principal 8 à l'*Oberwerk*. On songe immédiatement à la composition de l'orgue de la Schlosskapelle de Weimar (voir p. 11).

D'abord attribuée à W. Friedmann Bach (sur la foi d'une indication fausse), cette œuvre a été ensuite assignée à Jean-Sébastien, et enfin retrouvée par A. Schering dans le recueil de l'*Estro Armonico*, quand Vivaldi a été mieux connu.

CONCERTO, MI BÉMOL BWV 597.

Cette page, transcription probable d'une œuvre italienne pour deux solistes et basse (?), ne figure pas dans les éditions courantes. Assez proche des adaptations faites par Walther, ce concerto peut représenter un travail analogue réalisé par

Bach un peu à la hâte, d'où certaines dispositions peu commodes à jouer, et aussi l'absence d'Adagio entre l'Allegro et le Final-gigue qui le suit. L'écriture est en trio, sans aucun remplissage.

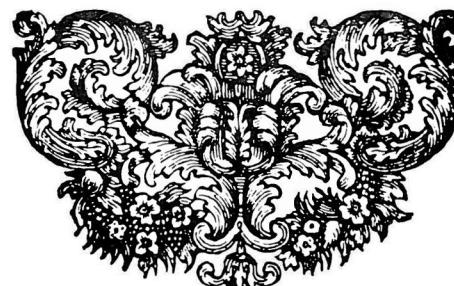
CONCERTO, SOL MAJEUR BWV 592.

Ici encore, l'original est un concerto du jeune prince Johann-Ernst de Saxe, mort à 19 ans en 1715. Une musique alerte et séduisante coule dans le moule des trois tempi vivaldiens. Les rythmes sont variés, le ternaire s'opposant au binaire dans le 1^{er} allegro; les « soli » sont d'une jolie fluidité homophone qu'on retrouvera tout au long du brillant Presto final. Le Grave, ouvert et fermé par un unisson en notes pointées, présente une mélodie fort proche d'un futur concerto de Jean-Sébastien (ré mineur pour 3 claviers).

Une autre version (BWV 592 a) semble plutôt destinée au clavecin.

CONCERTO, LA MINEUR BWV 593.

Voici le superbe concerto pour 2 violons (n° 8 de l'*Estro Armonico*, le 2^e du livre II, Pincherle n° 2), dont on admire toujours l'élan, la sève mélodique, l'alliance très italienne de l'émotion et de l'élément « mécanique » dans les traits de virtuosité décorative. Bach n'a apporté que de discrets enrichissements, lignes brisées en imitation qui viennent combler des silences. On notera l'heureux effet du staccato à deux claviers dans le Final, ainsi que l'usage de la double pédale.



Avant de clore cet examen, convient-il de se demander si certaines pièces pour orgue, de Bach, ne sont pas parvenues jusqu'à nous ? H. Keller pensait en retrouver une dans l'*Orgelbuch* d'Andreas Bach (*Fantasia en ut mineur*, n° 6 du volume 10 de la collection « Organum », publiée par Max Seiffert). D'autre part, si l'on suit Spitta, la *fugue pour violon seul en ut majeur* BWV 1005 — sur le début du cantique « Komm, heiliger Geist, herre Gott » — aurait existé également sous une forme organistique (Keller a essayé de la reconstituer). Mais nous sommes ici dans la conjecture.

Bien des pièces brèves, purement manuelles, rangées par Schmieder sous la rubrique « klavier », sont exécutables à l'orgue, avec agrément. Et il y a encore la question des pièces du Supplément de Schmieder, des fugues sur B.A.C.H. par exemple.

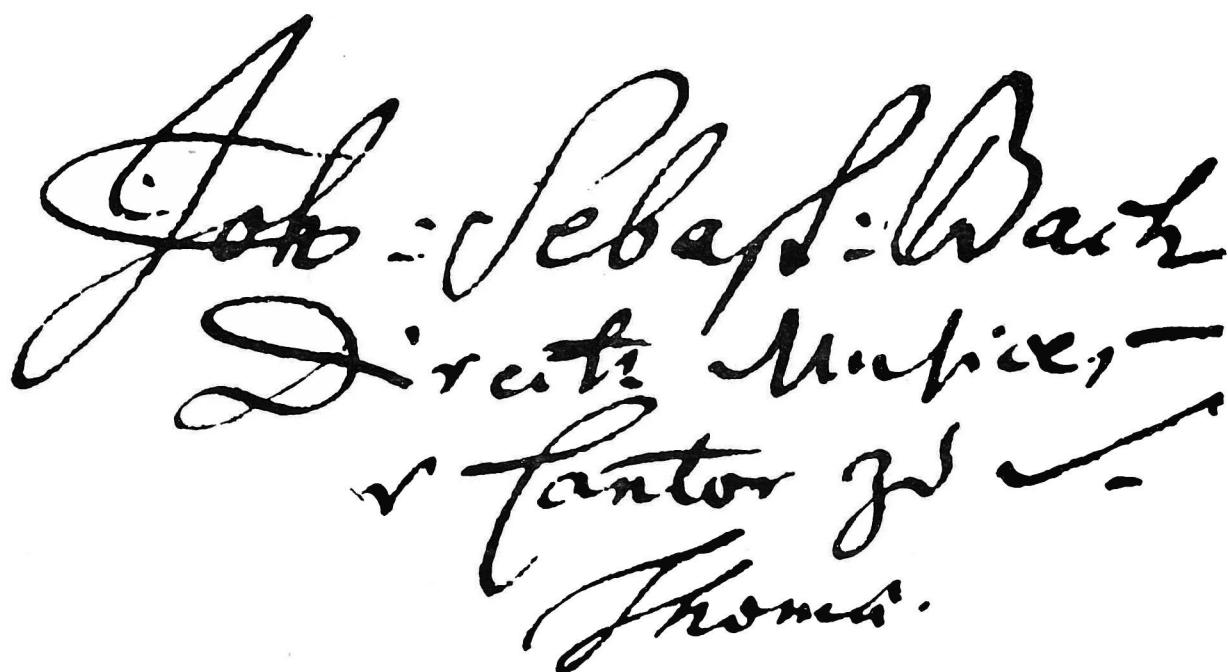
Nous aurions aimé évoquer les pages où, dans les Cantates, Bach associe l'orgue à l'orchestre, ou le marie à une voix humaine en le traitant comme une flûte ou violon. Mais il faut bien s'arrêter, même si ces titres ou ces musiques nous font rêver.

Puisse cette étude, rapide et insuffisante sur beaucoup de points, rendre service à tous les admirateurs de l'œuvre organistique de Bach. Puissent ses déficiences même devenir le prétexte d'études nouvelles qui enrichiront notre connaissance des chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien.

Je pense, en écrivant ces dernières lignes, à un organiste

de la banlieue parisienne, âgé de 87 ans. Élève de Guilmant et de Fauré, il a passé cinquante ans de sa vie à construire un orgue dans sa propre maison. Ses quatre enfants ont été organistes. Comment faire autrement lorsque, avant même de savoir parler, on entend la *toccata en fa* ou le choral *Ich ruf zu dir* résonner dans la maison ? Chacun des enfants, à tour de rôle, arrivé à l'âge de 11 ans, est devenu d'office le suppléant de son père, au Cavaillé-Coll de la paroisse locale. L'aîné a laissé des pièces d'orgue que connaissent les amateurs de l'instrument. La deuxième a terminé tragiquement sa jeune vie, mais, la veille encore, elle chantait une cantate de Bach. Le troisième, qui signe ces pages, collectionnait les Cantates, achetées d'occasion avec ses économies d'étudiant pauvre. La quatrième devait enregistrer, bien plus tard, l'œuvre d'orgue intégrale de Bach. Mais leur commun amour de Bach et de l'orgue, c'est à leur père, Albert Alain, qu'ils en furent redevables.

Olivier Alain

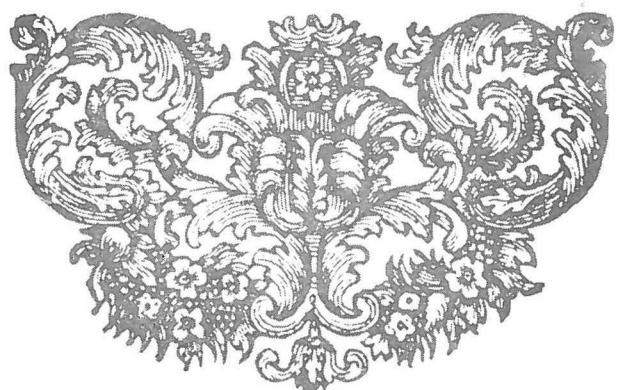


A large, flowing cursive signature in black ink. The signature reads "Jean-Sébastien Bach" on the first line, "Compositeur" on the second line, and "et Organiste" on the third line. The script is fluid and expressive, with many loops and variations in line thickness.



Marie-Claire Alain

2



*sur l'interprétation
de l'œuvre d'orgue
de Bach*

MARIE-CLAIRe ALAIN



*Au moment
de terminer, non sans nostalgie, l'enregistrement
integral de l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach,
je me sens tenue d'exposer quelques-unes de mes idées,
de fournir quelques explications sur la manière
dont j'ai entrepris et mené ce travail
pendant sept années.*

1. — L'ORGUE DONT JE RÊVAIS POUR JOUER BACH

On m'a si souvent demandé pourquoi j'avais choisi d'enregistrer l'œuvre de Bach sur des orgues danois qu'il m'apparaît nécessaire de justifier mon choix.

Pourquoi n'avoir pas plutôt retenu l'Allemagne du Nord ? ou les prestigieux instruments hollandais ? Pourquoi pas les orgues français, justement renommés pour la chaleur de leurs timbres, la beauté de leurs anches ? La raison est simple. Un jour, j'ai reçu le « coup de foudre ». Vivant depuis des années à l'ombre de Bach, ayant joué de très nombreux instruments dans des pays très divers, je rêvais d'un orgue capable de restituer totalement à cette musique sa saveur sonore, sa transparence vivante.

Je rêvais aussi d'un orgue impeccablement juste... la musique de Bach, si parfaite, ne souffre pas le moindre « battement », la moindre faiblesse d'harmonisation. Je rêvais d'un orgue dont la mécanique sensible me permettrait de traduire immédiatement, avec mes doigts, les moindres intentions rythmiques, expressives, de chaque page.

Quand j'arrivai au Danemark pour la première fois, en 1957, j'eus une sorte d'éblouissement. L'orgue de Varde, tout spécialement, me procura l'impression que j'attendais depuis si longtemps. Je revins au Danemark en 1958, puis en 1959, et alors nous passâmes un mois à visiter les orgues, à les écouter, à les enregistrer sur bande, pour les comparer et déterminer quel serait le meilleur pour telle ou telle pièce. Mon impression ne se démentait jamais : Bach, au Danemark, sonnait dans toute sa pureté, le contrepoint s'y détachait sans aucune ombre, la beauté des sonorités restituait à cette musique toute sa chaleur et sa plénitude de vie.

C'est ainsi que toute notre équipe devait aboutir à Varde en décembre 1959 pour l'enregistrement d'un des recueils les moins connus à l'époque, mais les plus purs de style, cette œuvre dépouillée, sans aucune concession, dont l'écriture est la plus pure et la plus parfaite qu'on ait jamais réalisée à l'orgue : les Sonates en trio.

Je peux dire que ces enregistrements m'ont procuré quelques-unes des plus belles journées de ma vie. J'ai travaillé dans une sorte de transe, avec la pleine conscience d'avoir enfin réalisé l'accord entre l'instrument et l'interprète. L'orgue que j'avais trouvé justifiait ma conception des Sonates. Nulle part ailleurs n'avais-je obtenu ce sentiment d'identification complète avec un monde sonore sur lequel j'agissais directement.

Je ne me suis alors posé aucune question. Les orgues français, que j'aime tant pour jouer Couperin, d'Andrieu ou Jehan Alain, ne m'avaient pas donné, pour Bach, une satisfaction comparable. Et quant aux instruments anciens, historiques, ils me gênaient par certaines défaillances mécaniques, ou par des inégalités de timbre, en dépit de leur incomparable poésie.

Bach, ce grand expert-organier, destinait ses compositions à des orgues en parfaite condition (même s'il ne les obtenait pas toujours...). De plus, il avait subi dès sa jeunesse la fascination des orgues nordiques (Hambourg, Lübeck). Cela me suffisait pour penser ne pas trahir son œuvre en la jouant sur les orgues modernes d'Europe du Nord, qui me semblaient les plus parfaits技iquement, et les plus riches dans leur clarté et leur saveur.

Au cours de sept années de travail, ma certitude s'est confirmée. Que ce soit à Helsingborg, à Sønderborg ou à Middelfart, j'ai toujours trouvé, chez les Danois, l'instrument qui correspondait à l'idée que je m'étais faite, selon les cas, des Toccatas, des grands Chorals ou des Concertos. J'ai dû peiner parfois, pour trouver la juste couleur, la juste sonorité, mais l'instrument lui-même m'a toujours guidée vers la meilleure formule sonore.

Seul un organiste habitué à jouer des instruments de rencontre, bons ou mauvais — trop souvent mauvais, hélas — peut imaginer la joie que j'ai éprouvée en entendant naître

sous mes doigts l'exakte sonorité que je concevais depuis longtemps sans l'avoir encore rencontrée.

Revenue à Varde en 1967 — un peu plus de sept ans après les Sonates — pour y terminer cette Intégrale, j'y ai retrouvé la même sensation de plénitude, de poésie, d'achèvement.

J'ai joué plus d'un millier d'orgues, dans cet intervalle de sept années. Pourtant, jamais je n'ai regretté ce choix initial. Il se place au-delà des querelles d'influence ou de nationalité. Il n'enlève aucunement aux autres instruments leurs qualités propres. Non. Je suis revenue à l'orgue de Varde parce que je l'aimais...

2. — PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION

Parmi les problèmes multiples qui se posent à l'interprète, trois méritent d'être évoqués : le Texte, le Mouvement, la Registration.

Le Texte.

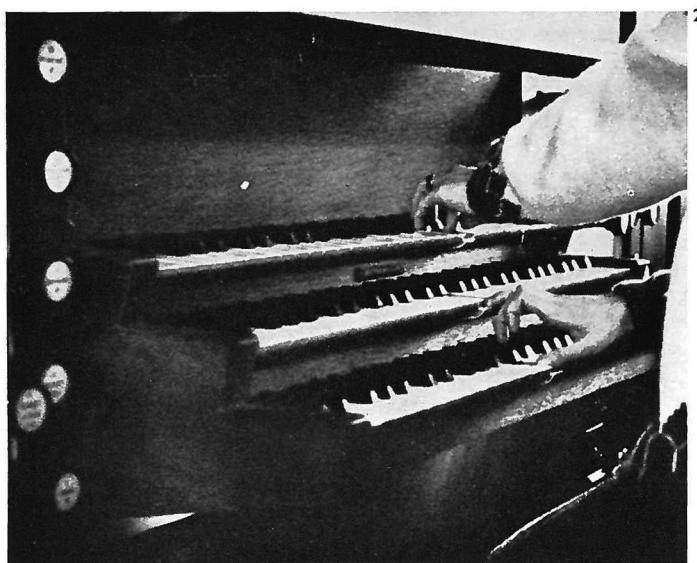
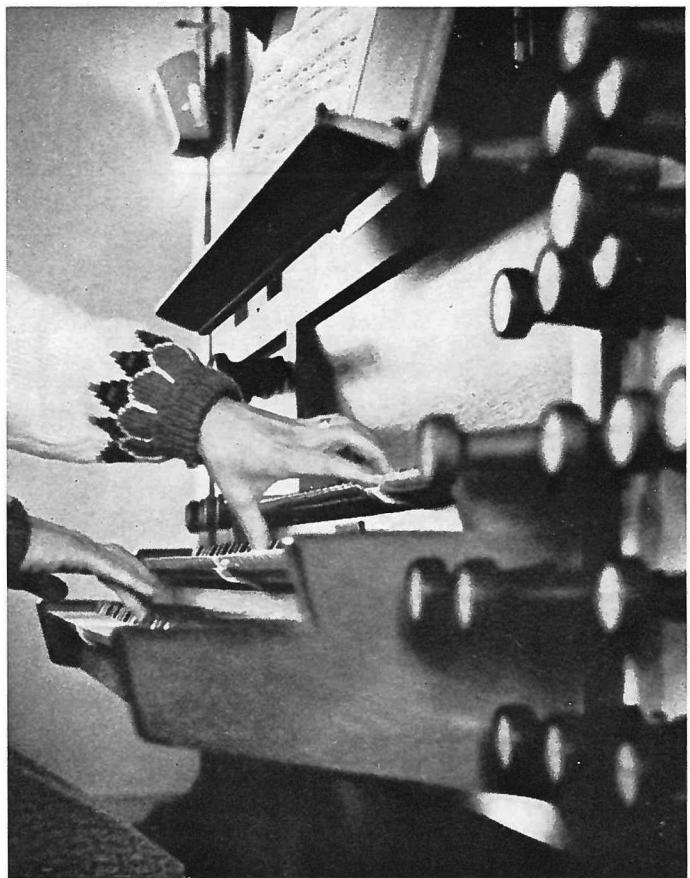
Nul n'ignore les différences, souvent troublantes, existant entre l'édition Peters et l'édition de la Bachgesellschaft. L'édition Peters contient, certes, des fautes, mais la Bachgesellschaft est semée çà et là d'« arrangements » dus à des restituteurs trop zélés ou trop soucieux de logique (cf. à titre d'exemple : Fa dièse de pédale en fausse relation avec un Fa bémol de la main gauche, 12 mesures avant la fin du 3^e mouvement de la Sonate en trio n° 5 : Fa dièse supprimé par la Bachgesellschaft, alors qu'il figure sur les deux manuscrits connus de cette œuvre).

Il m'a donc fallu comparer sans cesse les deux éditions, les confronter même avec les autres éditions existantes et choisir, après mûre réflexion, ce qui me paraissait le plus conforme à l'esprit de la musique. Il est toutefois impossible de trancher définitivement puisque même les manuscrits dont j'ai pu consulter la photocopie présentaient entre eux des variantes...

Qu'on ne s'étonne donc pas de m'entendre adopter la version Peters pour certaines œuvres et la version Bachgesellschaft pour d'autres, et parfois même corriger l'une par l'autre. Je crois qu'un interprète doit savoir prendre certaines responsabilités.

Les pièces ne figurant dans aucune de ces deux éditions ont été empruntées à l'édition Bornemann (chorals, partita en Sol Majeur), à l'édition suédoise *Musicalia* (chorals). Enfin, plusieurs pièces, non publiées actuellement, ont été retrouvées dans d'anciennes publications. (Trio en Sol mineur BWV 584, chorals BWV 749, 750, 756, etc.), ou photocopiées sur les manuscrits (Fugue 581).

Je passe rapidement sur le problème de l'authenticité de certaines œuvres... Que quelques chorals soient, en réalité, de la plume de Böhm, de Johann-Christoph Bach, de Krebs ou de Fischer, ou même... de Jean Sébastien Bach lui-même (œuvres de jeunesse ?...), nul ne peut le prouver avec sécurité.



1. 2. 3. M.-C. ALAIN
à l'orgue de Saint-Nicolas
d'Aabenraa.

Bach les a connues, aimées, souvent copiées de sa main; c'est donc une partie de son univers musical dans lequel je ne me suis pas senti le droit de trancher.

Le Mouvement.

Si les Sonates et quelques pièces isolées comportent des indications de tempo en italien (ou en français : Fantaisie en Sol Majeur 572), il n'en figure aucune en tête de la plupart des Préludes et Fugues, ni des Chorals.

Les signes de mesure et l'écriture des pièces imposent, certes, des impératifs, mais il faut compter avec l'importance de l'instrument et la grandeur du vaisseau dans lequel il est construit. Ce problème acoustique peut amener de grands changements dans les mouvements adoptés par un interprète...

J'ai pu choisir les orgues et les églises, en fonction des œuvres à y enregistrer. Étant, chaque fois, placée dans les meilleures conditions sonores, j'ai fait passer la notion de « rythme » avant celle de « tempo ». Je m'explique. La musique de Bach coule de source, elle est vivante. Traduire la vie, c'est lui donner des correspondances physiques : *la danse*, en premier lieu, qui est l'expression musicale par excellence en un siècle où les gens ne dissociaient pas « musique à danser », « musique à écouter » ou même « musique à prier ». Danses profanes des allegros de Sonates, des Fugues en Ut Majeur et *La Mineur*, des Chorals au Saint-Esprit ou de beaucoup de Chorals de Noël, danse hiératique du Choral « *Wachet auf* », danse lente de la Passacaille ou processionnelle de la Fugue en Si mineur.

Autre rythme physique, *la marche*, qui trouve son épaulement dans l'Ouverture française (Prélude en Mi bémol).

Enfin, rythme naturel des battements du cœur ou de la respiration.

Ajoutons seulement que j'ai toujours respecté, autant que faire se peut, la relation de tempo entre Prélude et Fugue, le mouvement de la Fugue étant parfois pris dans le « ralenti » final du Prélude.

La Registration.

Les quelques indications laissées par Bach se réduisent à une vingtaine. Deux noms de jeux seulement apparaissent dans le choral « *Ein' feste Burg* » : Fagotto, Sesquialtera. Encore Bach brouille-t-il la piste en ajoutant dans la suite de ce choral des noms de claviers qui ne correspondent guère aux indications initiales. Dans quelques chorals, le 4 pieds à la pédale est indiqué impérativement, alors que dans d'autres, où l'écriture semble l'imposer, il n'en est fait nulle mention. Le 16 pieds est demandé pour la main gauche de « *Wo soll ich fliehen ihn* », deux jeux de 4 pieds pour le début du Concerto en Ré mineur et ensuite un 32 pieds (*sic !*), registration que je n'ai pu respecter, l'orgue choisi ne le permettant pas.

La mention « pro organo pleno » apparaît souvent, sans que nous sachions pour autant quelle était la composition exacte de ce « pleno ». Pour le reste, Bach laisse le champ libre à l'interprète : sa musique n'a que peu de spécification sonore. De même qu'il transcrivait indifféremment ses concertos pour des instruments aussi opposés que le clavecin et le violon, les transférant même à l'orgue pour des Sinfonias de



3

Cantates, il n'impose rien; il pense « musique » avant de penser « sonorité » — étant en cela directement à l'inverse des compositeurs français de la même époque.

Le style de l'écriture commande en premier lieu; l'instrument choisi, en second lieu. Il n'y a pas de registration-type. Tous les organistes itinérants savent que le travail de registration est à refaire entièrement pour chaque concert, que tel « mélange sonore » éprouvé sur un instrument est mauvais ou impossible sur un autre...

L'écriture de certains Préludes ne laisse subsister aucun doute : Ut mineur, Ré Majeur, Mi mineur appellent l'Organo Pleno. Le choix devient plus difficile dans les Fugues. C'est là que le rôle de l'instrument apparaît prépondérant. Il faut alors rechercher la clarté, l'intelligibilité, la façon de rendre le contrepoint le plus compréhensible.

Tel est le problème que j'ai cherché à résoudre. Dans les Sonates et les Trios, où les voix doivent s'opposer sans se mélanger, j'ai volontairement exclu le 16 pieds de pédale pour deux raisons : parce que le 16 pieds, plus lent à parler, gêne l'audition dans les mouvements rapides et aussi afin de faire de ces œuvres un véritable trio dont les voix concertent, et non une sonate à deux voix avec accompagnement de basse.

Je me suis tenue, le plus possible, à une seule registration pour les grandes pièces, ne voulant pas rompre l'unité de l'œuvre et ne changeant de clavier que lorsque l'écriture le permettait ou semblait l'imposer. J'ai cherché des mélanges plus fluides pour les pièces où l'écriture évoque le clavecin : Prélude en La Majeur, Fugues en Sol Majeur (BWV 578) et en Ut mineur (BWV 575). J'ai utilisé trois plans sonores pour les fugues à trois volets : Si mineur, Fa Majeur. Si je n'ai pas respecté l'indication « organo pleno », pour le début de la Fugue en Mi bémol, c'est sans doute par fidélité à la tradition française dont je dois me réclamer, et parce que

cette conception permet un meilleur enchaînement de la première à la seconde fugue. J'espère que Bach ne m'en voudra pas...

Les *textes* des Chorals, si éloquents, m'ont beaucoup aidée à créer pour chacun le climat sonore que j'estimais juste. Je me suis efforcée de faire chanter, chaque fois qu'il était possible, le Cantus Firmus sur le Positif de dos, à la manière de Buxtehude. Le chant est ainsi plus proche de l'auditeur. J'ai beaucoup utilisé les Sesquialteras, traditionnelles en Allemagne, pour les chorals ornés, et les jeux d'anches, souvent accompagnés du tremblant qui leur donne une couleur spéciale, en évitant toutefois celui-ci pour les phrases rapides où il gênerait l'articulation.

Pour le reste, j'ai toujours cherché la plus belle pâte sonore pour la plus belle musique qu'on ait jamais dédiée à l'orgue.

J'ai travaillé dans la joie et j'en ai été inondée. Mon souhait le plus cher : puisse un peu de cette joie passer dans les cœurs de ceux qui m'écoutent.

3. — SEPT ANNÉES DE TRAVAIL D'ÉQUIPE

A tous ceux qui ont été à mes côtés pendant près de deux cents heures d'enregistrement, je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance. Tout artiste est sensible à son entourage. Cet état d'intercommunion qui existe pendant un concert, ne peut être réalisé, au disque, qu'avec l'aide de ceux qui accompagnent l'exécutant. La musique n'est pas un art de solitaire. Elle demande un climat, une ambiance d'amitié.

Je veux donc évoquer rapidement tous ceux qui ont constitué notre équipe d'enregistrement.

Michel Garcin, directeur artistique des Disques Erato, n'hésita pas, sur mon seul témoignage, à tenter la grande aventure en 1959 et à mettre sur pied de longs et difficiles voyages. Sa patience, sa prodigieuse « oreille », son infaillible sens musical et son enthousiasme ne se démentirent pas un instant, même lorsqu'il nous arrivait de travailler douze heures dans la journée, ou — ce fut souvent le cas — jusqu'à une heure avancée de la nuit.

Peter Willemoes assura toutes les prises de son en excellent technicien, mais aussi en parfait musicien, sa grande connaissance de l'orgue lui permettant de placer la technique au service de la musique, au milieu des problèmes si divers posés par les œuvres et par des instruments de caractères très différents.

Françoise Gaussein, assumant la tâche difficile de secrétaire, réalisa en outre le montage d'une grande partie des bandes.

Le professeur Anton Heiller, qui fut des nôtres en 1959, ne cessa, depuis, de mettre à ma disposition sa grande connaissance de l'œuvre de Bach, et ses conseils amicaux me furent souvent précieux.

Hans Schack, enfin, non content d'avoir été mon initiateur à l'esthétique d'orgue danoise, fut sans cesse à mes côtés : infaillible tireur de jeux, — un seul exemple : il réalisa, *seul*, tous les changements de registration de la Passacaille — vivant la musique avec moi, il fut aussi, et tour à tour, interprète polyglotte, chauffeur, et hôte charmant à Schackenborg, où bien des séances se terminèrent en sa joyeuse et courtoise compagnie.

A tous, un immense Merci!

Marie-Claire ALAIN



de gauche à droite :
Peter Willemoes, Michel Garcin,
Marie-Claire Alain, A. Heiller
à Varde, novembre 1959.

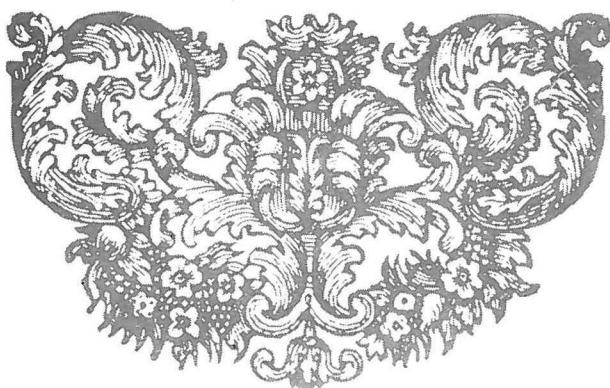


de gauche à droite :
Peter Willemoes, A. Heiller,
H. Schack (debout),
M.-C. Alain, Michel Garcin
à Varde, novembre 1959.



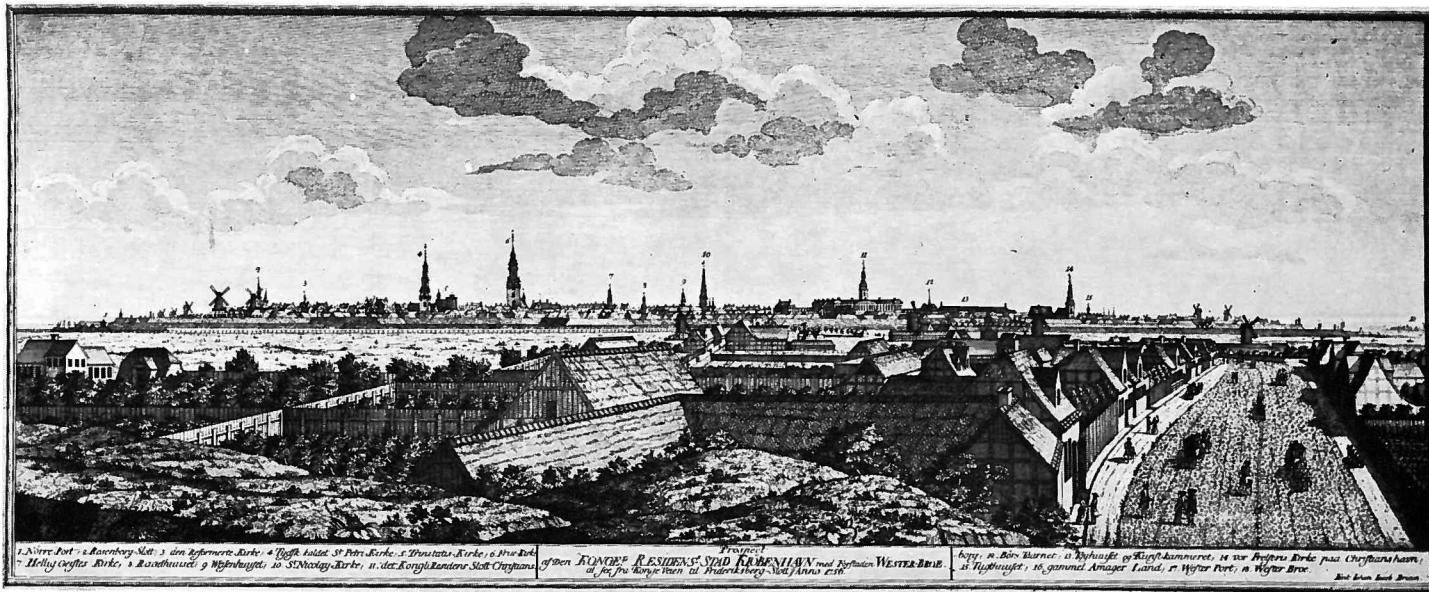
Marie-Claire Alain,
Michel Garcin
lors d'une écoute
à Varde, janvier 1967.

3



*les orgues de
l'intégrale
et la facture
danoise*

HANS SCHACK



1. Copenhague, estampe ancienne.

I. — L'ÉVOLUTION

En février 1957, Marie-Claire Alain fut invitée au Danemark pour l'inauguration de l'orgue historique de *Møgeltønder* (J. Richborn, Hambourg, 1679 — R. von Beckerath, Hambourg, 1957). Cette première visite devait avoir deux conséquences — sans compter notre amitié personnelle — : l'organiste française acquit, au Danemark, la notoriété, par l'excellence de son jeu, par sa magistrale interprétation de Bach. Mais de plus, fait important pour la présente réalisation discologique, Marie-Claire Alain eut l'occasion de découvrir la haute qualité de la facture d'orgue danoise.

On se rendit vite compte qu'il fallait faire connaître plus largement cette rare conjonction d'une artiste et d'une esthétique instrumentale. L'idée ayant mûri, nous entreprîmes un voyage d'études auprès d'un grand nombre d'orgues récents, emportant avec nous un magnétophone, afin de déterminer le lieu idéal pour le premier enregistrement projeté par Erato : les *Sonates en trio* de Bach. Si tout allait bien, et si les disques étaient bien accueillis, en France et dans les pays où la firme Erato était représentée, on pouvait envisager de poursuivre l'entreprise.

Une question se pose tout naturellement. Pourquoi ne pas avoir choisi des instruments historiques de la fin du XVII^e siècle, ou du début du XVIII^e, tels qu'on en trouve encore, intacts, en Hollande ou en Allemagne du Nord ? ou bien des instruments de la région où vécut Bach — des Silbermann, par exemple, malgré leurs modifications ultérieures ? Marie-Claire Alain s'est expliquée elle-même là-dessus (p. 82) et, à vrai dire, les enregistrements eux-mêmes donnent une réponse bien nette. Encore semble-t-il nécessaire de revenir sur quelques siècles de facture danoise pour mieux comprendre pourquoi l'on a préféré des instruments récents de ce pays, — avec sommiers mécaniques à gravures — pour l'enregistrement de l'œuvre d'orgue intégral de J.-S. Bach.

Tel qu'il est conçu dans l'Europe du Nord, l'orgue a pour qualités maîtresses la clarté et la fraîcheur, dans la polyphonie comme dans l'homophonie. Toutes les ressources sonores de l'instrument y sont disponibles, et la diversité des changements de clavier ou de registration fait de ce type d'orgue le plus complet dans l'histoire de la facture d'orgue.

C'est dès le lendemain de la Réforme que l'orgue commence à se distinguer de l'instrument jusqu'alors répandu. La participation de la communauté des fidèles aux cérémonies, la fréquence des nouveaux chorals, exigeaient un instrument plus important. L'orgue abandonna la modeste place qu'il occupait dans le chœur, et s'installa sur le mur occidental. La largeur de ce nouvel emplacement permettait au facteur et au sculpteur sur bois de faire de son buffet une digne réplique des merveilleux retables qui généralement subsistent dans le chœur. L'orgue gothique, qui n'a pas laissé de traces notables au Danemark, ne comprenait en général qu'un clavier manuel (souvent un « blockwerk » (*)), et un pédalier par tirasses. Dans son nouvel emplacement, l'orgue a pu s'accroître d'un Positif de dos, d'un Pectoral, éventuellement d'un clavier de Dessus (Oberwerk, Récit); mais, surtout, la Pédale y a gagné de devenir un clavier autonome, aussi riche en registres que les manuels.

La Guerre de Trente Ans (1618-1648) suspendit, dans une certaine mesure, cette grande évolution du nord de l'Europe. Mais le Danemark, qui n'y avait été mêlé qu'indirectement, profita de sa situation privilégiée, et l'on peut à juste titre y voir, à cette époque, le centre musical du nord européen. Le séjour de Heinrich Schütz à Copenhague, en qualité de musicien de la chapelle du Roi, et le célèbre orgue d'appartement d'Esaias Compenius (1609) au château de Frederiksbourg, sont les témoins de l'intérêt porté à la musique par

(*) C'est-à-dire un Plenum, ensemble de Principaux *bloqués* en un seul registre.

Christian IV (1588-1648), le « roi de la Renaissance ». En vertu des relations maritimes naturelles avec les Pays-Bas — la marine danoise dominait alors ces voies de communication, plus sûres que les voies terrestres — la facture d'orgue danoise fut influencée par celle des régions néerlandaises. Un exemple typique en est l'instrument de Nicolaus Maas, à l'église *Saint-Nicolas* de Flensburg (1604).

H

Principal 16
Quintatön 16
Oktav 8
Dultzen 8
Gedakt 8
Oktav 4
Hohlflöte 4
Gemshorn 4
Superoktav 2
Mixtur X
Cymbel III
Trompet 8

B

Gedakt 8
Waldflöjte 4
Sifflöjte 2
Regal 8 (4 ?)

R

Principal 8
Gedakt 8
Blokflöjte 8
Oktav 4
Querflöjte 4
Koppeldous 4
Superoktav 2
Cymbel III
Diskant-Zink 8
Geigen-Regal 4

P

Untersatz 16
Pompenbass 8
Gedaktbas 8
Oktavbas 4
Gemshornbas 4
Quintatönbas 4
Bauernflöjtebas 2
Zymbelbas III
Posaunenbas 16
Trompetenbas 8
Schalmeienbas 4
Cornetbas 2 (anche)

Maître-compagnon et successeur de N. Maas, Johann Lorentz construisit nombre d'instruments importants à Copenhague et aux alentours, dans la première moitié du XVII^e siècle. L'allongement des claviers jusqu'à une même étendue, et l'emploi de nombreux jeux de solo dans chacun d'eux, sont bien visibles dans la composition de l'orgue Lorentz de *Saint-Nicolas* de Copenhague (vers 1630) :

H

Bordun 16
Principal 8
Gedakt 8
Spidsflöjte 8
Oktav 4
Spidsflöjte 4
Querflöjte 4
Superoktav 2
Nasat 1 1/3
Terzian II
Mixtur VI
Trompet 8
Vox Humana 8

R

Quintatön 8
Gedakt 8
Principal 4
Flauto 4
Quint 2 2/3
Oktav 2
Gemshorn 2
Querflöjte 2
Tertia 1 3/5
Scharf III
Krumhorn 8
Knopfregal 4

B

Gedakt 8
Oktav 4
Rørfløjte 4
Superoktav 2
Quintfløjte 1 1/3
Zymbel II
Regal 8
Geigen-Regal 4

P

Principal 16
Untersatz 16
Gedakt 8
Oktav 8
Quintatön 8
Oktav 4
Rauschquint 2 2/3
Mixtur VI
Basun 16
Trompet 8
Skalmeje 4
Cornet 2

Après les quelques décennies difficiles qui suivirent la guerre de Trente Ans, et à l'époque où l'Allemagne du Nord retrouva la prospérité, l'orgue baroque nord-européen atteignit sa mise au point, caractéristique et définitive, dans la région Hambourg-Lübeck, et dès lors l'influence néerlandaise déclina. Ce développement se fait vite sentir au Danemark où, en 1721, Lambert Daniel Carstens, collaborateur du célèbre Arp Schnitger de Hambourg, obtient privilège royal pour la facture d'orgue. Parmi les nombreux instruments qu'il mène à achèvement, on peut citer comme exemple représentatif l'orgue de l'*Église de Holmen* (*Holmenskirke*) à *Copenhague* (1740) :

H

Quintatön 16
Principal 8
Gedakt 8
Spidsflöjte 8
Oktav 4
Spidsflöjte 4
Nasat 2 2/3
Oktav 2
Oktav 2
Rausch-pibe II
Mixtur IV-VI
Cymbel III
Trompet 16
Vox Humana 8

B

Gedakt 8
Fløjte 4
Oktav 2
Sifflöjte 1 1/3
Decima 1
Waldflöjte 2
Tertian
Scharf III
Krumhorn 8

R

Principal 8
Gedakt 8
Oktav 4
Spidsflöjte 4
Nasat 2 2/3
Oktav 2
Sifflöjte 1 1/3
Sesquialter II
Scharf IV
Trompet 8

P

Principal 16
Subbas 16
Rørquint 10 2/3
Oktav 8
Oktav 4
Nathorn 2
Rausch-pibe II
Mixtur VI
Basun 16
Trompet 8
Trompet 4
Cornet 2

Ces instruments — on le voit par leur composition — sont très proches de ceux dont Bach fit la connaissance durant ses voyages en Allemagne du Nord, par exemple l'orgue de Georg Böhm à *Saint-Jean* de Lüneburg (Johanneskirche) qui



Retable de l'église de Holmen, à Copenhague.

existe toujours, et celui de Buxtehude à *Sainte-Marie* de *Lübeck* dont la composition est bien connue (cf. ci-avant, p. 7).

Après la mort de Bach, le goût musical changea, et la facture d'orgue dut se plier à une conception moderne, homophone, de la musique, qui exigeait une sonorité plus large, et des jeux d'un timbre moins différencié. Le théoricien G. J. Vogler fut la personnalité la plus active dans cette abolition des traditions anciennes, tant de facture que d'interprétation. On peut à bon droit l'appeler « le père de l'orgue orchestral ». Entrer dans les détails techniques de son plan de transformation de l'orgue baroque nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise de rappeler que de nombreux jeux de solo et de mutation durent céder la place à des registres tels que quinte $10\frac{2}{3}$, tierce $6\frac{2}{3}$, quinte $5\frac{1}{3}$ ou tierce $3\frac{1}{5}$, destinés à souligner les basses de chaque clavier. Avec la visite de Vogler à Copenhague en 1799, la « boîte expressive » fit aussi son entrée dans la facture danoise, et l'idéal sonore qui était le sien et celui de son époque atteignit son apogée. Celui-ci fut surtout l'œuvre de deux jeunes facteurs de talent, qui devaient marquer pour longtemps de leur empreinte la facture danoise : J. Marcussen et A. Reuter. Le premier des deux fonda en 1806 à Aabenraa l'atelier qui porte aujourd'hui le nom de Marcussen & Søn.

Ce n'est pas seulement au Danemark que le goût musical du XIX^e siècle s'est considérablement éloigné du passé, tout en maintenant une haute qualité de facture. En France le jeune A. Cavaillé-Coll se fit un nom avec le nouvel orgue qu'il réalisa à *Saint-Denis* (1833-1841); il y employait notamment le système inventé par l'Anglais Barker pour alléger la traction mécanique. En Allemagne, on vanta l'orgue de *Saint-Paul* de *Francfort* (1833), signé par le jeune E. F. Walcker, d'ailleurs disciple de Vogler. A Copenhague, Marcussen et Reuter achevèrent leur premier orgue à la *chapelle du château de Christiansborg*. L'instrument, fortement influencé par les visites de Vogler dans la capitale, fut terminé en 1827.

Hovedværk :

Quintatön 16	Overværk :
Principal 8	Bordun 16
Quintatön 8	Principal 8
Quint 5 1/3	Rørfløjte 8
Oktav 4	Oktav 4
Spidsfløjte 4	Rørfløjte 4
Oktav 2	Quint 2 2/3
Sivfløjte 1	Oktav 2
Sesquialter II	Terz 1 3/5
Rauschfløjte II	Dulcian 8
Trompet 8	

Svelleværk :

Gedakt 8	Pedal :
Viola di Gamba 8	Undersatz 32 Nathorn 2
Flojte 4	Principal 16 Basun 16
Fugara 4	Subbas 16 Fagot 16
Waldflojte 2	Quint 10 2/3 Trompet 8
Cornet V (fra c')	Oktav 8
Fagot 8	Gedakt 8
	Oktav 4

Des instruments d'un type voisin, d'une fabrication artisanale très solide, en matériaux excellents, et d'une harmonisation parfaitement « fondue », caractérisent la facture durant tout le siècle. Mais les compositions, et surtout l'harmonisation, deviennent de plus en plus incolores. Citons par exemple la composition de l'orgue Marcussen de *Saint-Knud à Odense* (1862) :

I Manual :

Principal 16
Bordun 16
Principal 8
Spidsfløjte 8
Viola di Gamba 8
Oktav 4
Spidsfløjte 4
Quint 2 2/3
Oktav 2
Terz 1 3/5
Mixtur III-IV
Trompet 16
Trompet 8

III Manual :

Gedakt 16
Fugara 8
Gedakt 8
Salicional 8
Gemshorn 4
Fløjte 4
Dulcian 8

II Manual :

Quintatön 16
Principal 8
Rørfløjte 8
Corno di Bassetto 8
Oktav 4
Vox Angelica 4
Quint 2 2/3
Oktav 2
Trompet 8
Pedal :
Principal 16
Violon 16
Subbas 16

Quint 10 2/3
Oktav 8
Violoncello 8
Gedakt 8
Oktav 4
Basun 16
Fagot 16
Trompet 8

Au Danemark comme en d'autres pays, on vit diminuer et se perdre le goût et la recherche de l'articulation, de la différenciation des timbres, de la compréhension de l'orgue et de son interprétation. A tel point que, l'industrialisation prescrivant l'emploi des derniers perfectionnements techniques, la facture d'orgue y fit appel. On vit la traction pneumatique, électrique, et les nouveaux systèmes de sommier suivre une marche triomphale à travers l'Europe et coûter la vie à beaucoup de vieux instruments précieux. Au Danemark jouèrent aussi d'autres circonstances fâcheuses. L'aisance pécuniaire, vers la fin du siècle dernier, avait abouti par exemple à gratifier soudain des bienfaits du chauffage à la vapeur des églises restées sans chauffage pendant des centaines d'années... Le Danemark n'a jamais été le pays des grandes cathédrales, et le climat autant que l'accroissement du nombre des fidèles faisait souhaiter un chauffage convenable, mais ce fut souvent au détriment du mobilier.

Cependant, les orgues qui souffrissent le plus furent ceux pour lesquels les constructeurs avaient employé une colle primitive, incapable de supporter de trop grands écarts de température. Cette période — d'ailleurs sans intérêt —, de 1870-1880 à 1920-1930, montre l'expansion effrénée d'orgues mal bâtis, pneumatiques, imitant l'orchestre, construits sur le dos des sommiers fêlés de l'époque baroque... Dans le domaine de l'artisanat, cependant, Marcussen & Søn étaient une exception, par le sérieux de leur fabrication. L'orgue

dit « auxiliaire » de *Saint-Michel de Hambourg* (Michaeliskirche, 1909), qui existe toujours, en est une preuve.

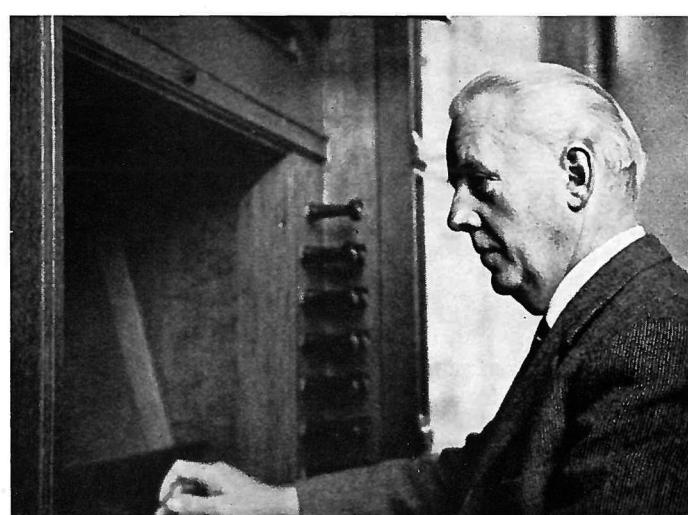
I Manual :

Principal 16 (trsm.)	<i>II Manual :</i>	<i>Pedal :</i>
Bordun 16	Lieblich Gedakt 16	Principal 16
Principal 8	Principal 8	Geigenbas 16
Spidsfløjte 8	Salicional 8	Subbas 16
Gamba 8	Aeoline 8	Gedaktbas 16 (trsm.)
Gemshorn 8	Vox Coelestis 8	Quint 10 2/3
Dulciana 8	Koncertfløjte 8	Oktav 8
Dobbeltbløjte 8	Gedakt 8	Gedakt 8
Rørfløjte 8	Quintatön 8	Quint 5 1/3
Oktav 4	Oktav 4	Oktav 4
Åbenfløjte 4	Gemshorn 4	Basun 16
Quintatön 4	Tværfløjte 4	Trompet 8
Quint 2 2/3	Oktavfløjte 2	
Oktav 2	Terz 1 3/5	
Terz 1 3/5	Mixtur III-IV	Rauschquint II
Mixtur III-IV	Trompet 8	Cornet IV-V
Trompet 16		Oboe 8
Trompet 8		

Sybrand Zachariassen (1900-1960), descendant du fondateur de « Marcussen & Søn », prit possession très jeune de la maison, à cause de la mort prématuree de son père. Lors d'une inauguration d'orgue en 1922, au Danemark, il fit la connaissance de l'allemand Günther Ramin, interprète réputé de Bach; et Ramin lui raconta que l'orgue Schnitger de *Saint-Jacques de Hambourg* (Jakobikirche, cf. p. 19) avait provoqué la re-découverte d'un idéal sonore. Cet idéal devait être proclamé depuis par bien d'autres, Albert Schweitzer se montrant ici un précurseur.

Le sens musical du facteur Zachariassen, le goût de ses éminents collaborateurs pour la nouveauté et pour de continues améliorations, rencontrèrent bientôt le succès. En

Le Facteur d'Orgue Sybrand Zachariassen (1900-1960).



1923, pour la première fois à l'époque moderne, on replaça des jeux dans le Positif dorsal muet de l'église de Holmen (Copenhague). En 1929 fut construit le premier Positif de dos moderne à l'église *Vor Frelser d'Esbjerg*; et en 1931 était achevé le premier orgue purement mécanique, avec sommiers à gravures. Cet instrument — qui n'a pas été retouché depuis l'inauguration — marque un tournant décisif dans la facture danoise : il a fait comprendre que la traction mécanique est indispensable à l'artiste conscientieux.

Détaillons ici les 44 jeux de l'orgue de *Saint-Nicolas* (Sct. Nikolajkirke) de Copenhague (Marcussen & Søn, 1931) :

<i>H</i>	<i>B</i>
Quintatön 16	Hulfløjte 8
Principal 8	Principal 4
Spidsgamba 8	Gedaktfløjte 4
Gedakt 8	Nasat 2 2/3
Oktav 4	Oktav 2
Rørfløjte 4	Terz 1 3/5
Oktav 2	Rørfløjte 1
Cornet III	Septima II
Mixtur V	Mixtur III-IV
Cymbel III	Krumhorn 8
Dulcian 16	
Trompet 8	
<i>Svelleværk :</i>	<i>Pedal :</i>
Principal 8	Principal 16
Gedakt 8	Subbas 16
Quintatön 8	Oktav 8
Oktav 4	Gedakt 8
Spidsfløjte 4	Rørquintatön 4
Gemshorn 2	Blokfløjte 2
Sivfløjte 1 1/3	Cornet IV
Sesquialtera II	Mixtur VI

Mixtur IV-VI
Dulcian 8
Regal 8

Trompet 16
Trompet 8
Skalmeje 4

Au cours des années suivantes, on continua à construire un certain nombre d'orgues « traditionnels », mais l'orgue mécanique, avec sommiers à gravures et emplacement distinct pour les parties correspondant à chaque clavier, cet orgue gagnait pourtant toujours du terrain. Quand il fut question, en 1938, d'harmoniser un orgue mécanique de 31 jeux, il y eut des problèmes à résoudre : on n'arrivait pas à équilibrer la sonorité du grand-orgue. Pour ne pas affaiblir l'ampleur naturelle du son des tuyaux, on essaya, reprenant la vieille méthode, de placer un caisson fermé autour de chaque tuyauterie (de chaque « orgue » partiel). Un résultat fut alors acquis : le son se trouvait équilibré et magnifié. Depuis, le caisson fermé fut adopté pour tous les instruments nouveaux.

Pour la restauration de l'orgue du *Convent de Sorø* (1942), on réussit à re-créer une Montre gothique (gothique tardif). La guerre ayant bloqué les importations de matière première (allemande), il fallut fabriquer sur place les jeux d'ancre auparavant achetés à l'étranger. En s'inspirant des anches construites au début du XIX^e siècle par Marcussen & Søn, on parvint à créer un type de jeu d'ancre caractéristique de la nouvelle facture.

En 1944 fut achevé le petit orgue de l'église de *Jaegersborg* (voyez la coupe de cet instrument, fig. 18). La façade était, comme toujours, une « copie de style ». Mais pour la première fois en Scandinavie, on essaya de placer un jeu d'ancre en « chamade » (en l'occurrence, la Trompette du grand-orgue). Depuis, cet exemple a été maintes fois suivi. De même, on a tiré profit de l'usage des plaques de cuivre laminé pour nombre de tuyaux, notamment ceux de façade.



Armes danoises de 1723 et 1747.

2. — LES ORGUES DE L' « INTÉGRALE BACH »

Les orgues choisis pour l'Intégrale Bach de Marie-Claire Alain se situent dans le prolongement naturel de l'évolution que nous venons de décrire. Étant donné leur communauté de traits, nous en ferons une seule description.

Comme nous l'avons dit, les églises danoises ne sont pas de grandioses cathédrales. 97 % des habitants de ce pays, de par leur baptême, appartiennent à l'Église danoise, évangélique-luthérienne (à moins qu'ils n'aient pris la décision personnelle de s'en retirer). Ils contribuent à son entretien par un modeste pourcentage de leurs impôts. Un bon instrument coûte très cher, mais une économie raisonnable doit permettre à une paroisse de se procurer un orgue convenable. Toutes les églises sont chauffées, certaines durant toute la saison inclément, d'autres les jours de fête seulement. Les orgues sont presque toujours placés sur une tribune de la muraille ouest. Tous les instruments nouveaux sont munis de sommiers mécaniques à gravures, de types divers, et ils possèdent tous la traction mécanique. L'étendue des claviers est généralement : UT 1 — SOL 5 (C-g 3). Le tirage des jeux est purement mécanique. Mais parfois les jeux de pédale sont appelés électriquement, et l'on trouve des combinaisons libres. Dans les instruments de plus de 40 jeux, le tirage des registres est électrique, et l'on dispose de combinaisons et d'annulateurs d'anches.

Les orgues sont munis d'accouplements normaux (5 au total pour un orgue de 3 claviers manuels), sans Machine Barker, ni autre dispositif. La matière des tuyaux est le chêne, l'étain, le plomb et le cuivre; jamais de zinc ni d'autre matériau inférieur. Les sommiers sont faits de chêne, d'acajou, etc., mais jamais d'un matériau artificiel ou synthétique. Les caissons, très souvent, sont en chêne, toujours fermés de tous côtés, avec séparation intérieure là où les tourelles de pédale rejoignent le grand orgue.

La figure 18 montre la coupe d'un instrument récent caractéristique. En haut, le grand-orgue (désigné ici par H), avec Principal 8 en façade, et, au-dessous, trompette 8. Ensuite, Oktav 4, Rørfløjte 8, Gedaktfløjte 4, Rørquint 2 2/3, Oktav 2 et Mixtur VI. Sous le sommier du grand-orgue, un Pectoral (nous dirons B) de 2 pieds, avec Régale 16, Cymbale I, Nasat 1 1/3, Principal 2, Spidsgedakt 4 et Gedakt 8. Comme dans les autres instruments, la console est placée sous le Pectoral. Derrière l'organiste, on voit, encastré dans la balustrade de la tribune le Positif de dos (nous dirons R) dont les dimensions sont celles du grand-orgue, réduites de moitié. En façade sont placés : Prestant 4, Bourdon de bois (Traqedakt) 8, Rørfløjte 4, Quintatøn 2, Scharf II et Krumhorn 8. Le Pectoral est toujours muni de portes (fig. 19) (quelquefois du type de portes repliantes d'autocar), actionnées par une pédale. On ne cherche pas, par là, d'effet de « crescendo » comme dans les boîtes expressives romantiques; mais le degré d'ouverture des portes (établi avant de jouer) permet de proportionner le volume sonore du Pectoral à celui des solistes, en cas d'accompagnement. La Pédale (nous dirons P), invisible

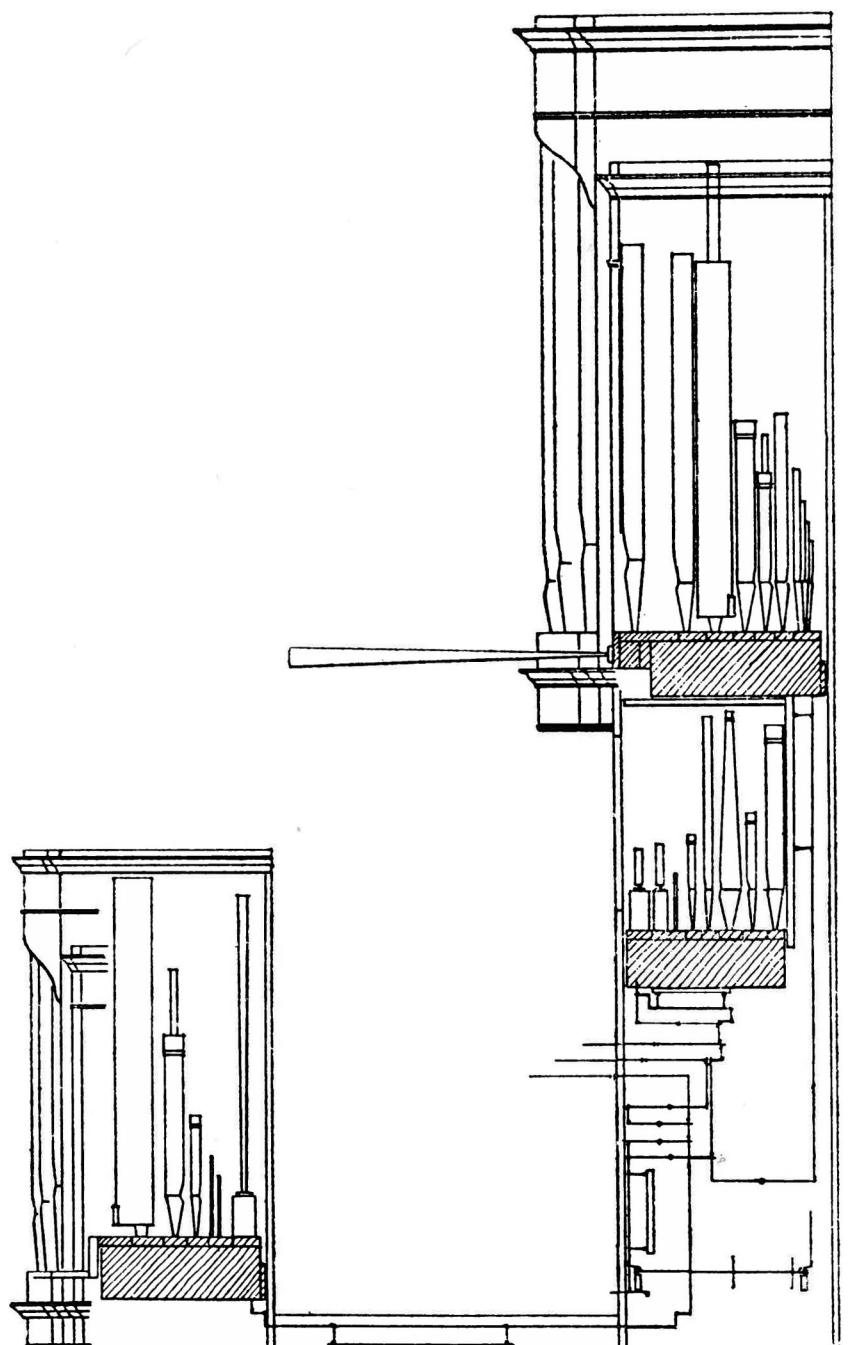


Fig. 18 : Coupe de l'orgue de Jaegersborg (Marcussen et Fils, 1944).

sur le croquis de Jaegersborg, est installée dans deux tourelles accolées aux flancs gauche et droit du grand-orgue.

En général les orgues possèdent deux Tremblants. Le plus rapide agit sur le sommier de B, l'autre, plus lent, sur le sommier de R.

L'acoustique mate et « impitoyable » des petites églises exige un fonctionnement absolument silencieux de la mécanique et une harmonisation soigneuse de chaque tuyau (car les biseaux ne sont jamais dentés). Les pieds des tuyaux sont complètement ouverts (« plein vent »), et la pression d'air varie, d'un instrument à l'autre, entre 55 et 75 mm environ (colonne d'eau). Sur la différence entre tuyaux français et danois, voir ce que dit M.-C. Alain (Lexique du « Guide »).

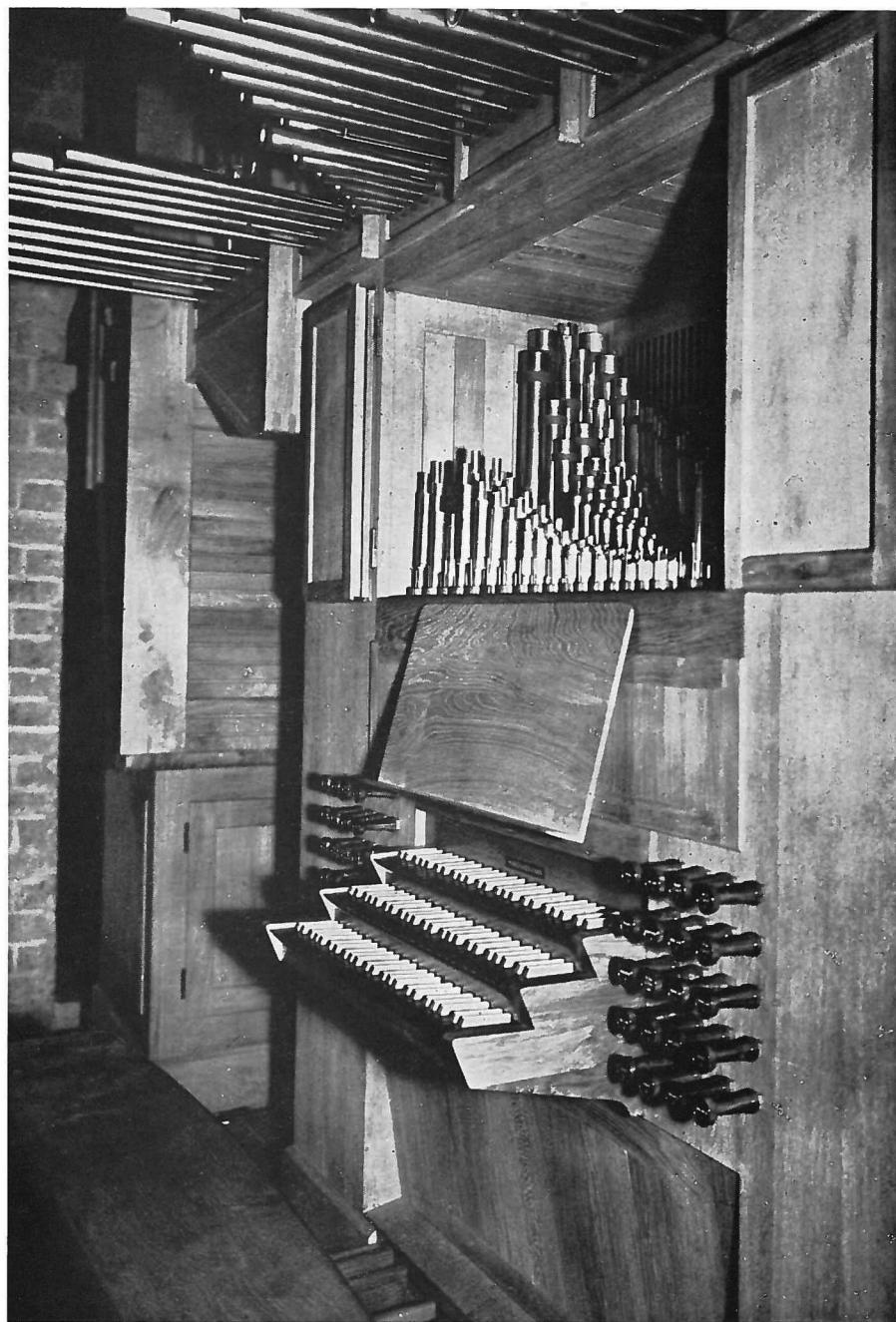


Fig. 19 : Une console moderne (Saint-Nicolas d'Utrecht).

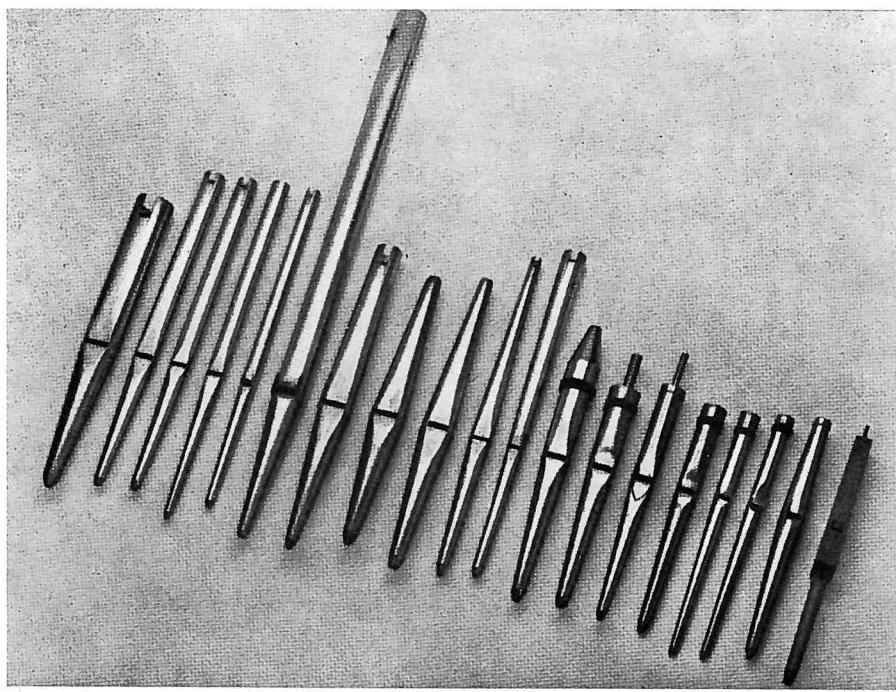


Fig. 20

Fig. 21

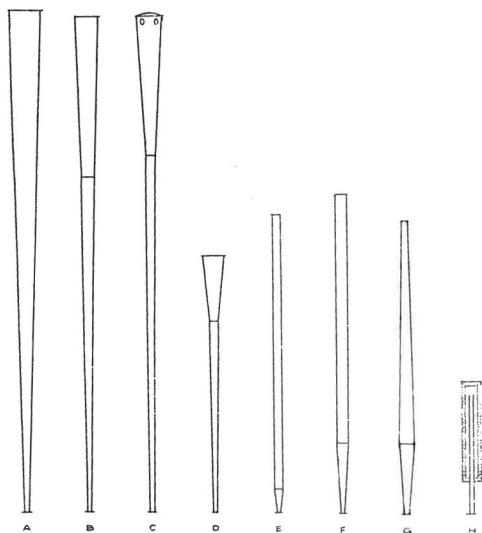
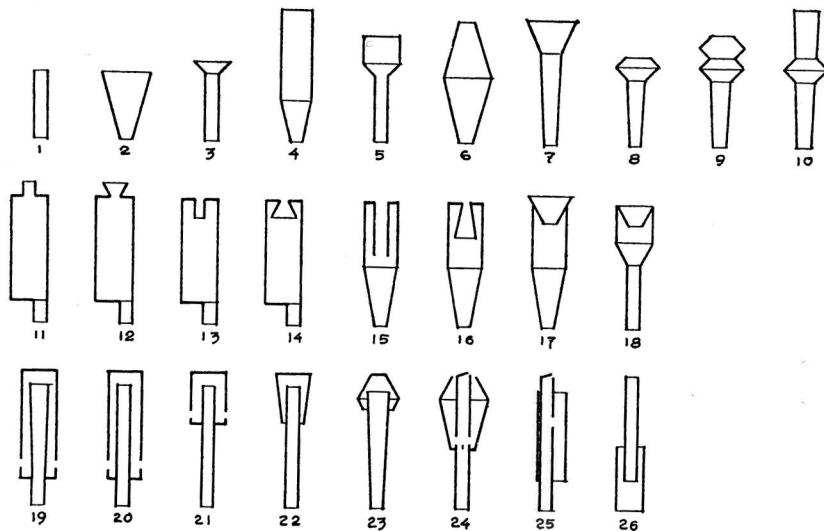


Fig. 22



Jeux de Fonds;

De gauche à droite sur le cliché : *Nat-horn*, 3 types de *Principal*, *Viola di gamba*, flûte harmonique, *Flachflöjte*, *Blokflöjte*, *Gems-horn*, *Spidsgamba*, *Salicet*, *Kobbelflöjte*, 2 types de *Rørflöjte*, 2 types de *Gedakt*, *Quintaton*, 2 types de *Spidsgedakt* (le 2^e, en bois).

N. B. — Les noms de jeux *en italique* sont ceux qui figurent dans les orgues de cet enregistrement.

Divers jeux d'anche à corps normal ; de gauche à droite : A Trompette, B et C Hautbois, D Skalmeje, E Krumhorn, F Dulcian, G Musette, H Sordun.

Divers jeux d'anche à corps raccourci ; de gauche à droite : 1 Régale, 2 Trichter-regal, 3 Krumhorn, 4 Dulcian, 5 Knopfregal, 6 Vox humana, 7 Skalmeje, 8 et 9 Doppelkegleregal, 10 Hautbois (« ou viola di gamba), 11 à 18 Bärpfife (ou Vox humana), 19 à 23 Ranket, 24 autre Vox humana, 25 et 26 Rørkrumhorn.

N. B. — Les figures N° 18, 19, 20, 21, 22, ont pu être reproduites grâce à l'extrême obligeance de M. P. G. Andersen, facteur d'orgue à Copenhague, d'après son livre *Orgelbogen* (éd. Munksgaard, Copenhague, 1955).

Orgue de l'église Saint-Jacques de Varde (Sæt. Jakobikirke), 34 jeux, Marcussen & Søn, 1952, architecte Rolf Graae, M.A.A. (M.A.A. signifie : membre de l'Association des architectes de l'Académie royale). Composition : voir Guide de l'Intégrale, p. 10.

L'orgue de Varde est l'un des plus harmonieux du Danemark ; fait souligné par l'emploi de ce charmant instrument « da camera » dans 6 disques sur 24 de la présente Intégrale. Varde est proche de la côte danoise de la mer du Nord. L'église Saint-Jacques est de voûte assez basse, en forme de tonneau, avec des murs blanchis à la chaux, et un sol dallé. Deux transepts apportent leur contribution à la merveilleuse acoustique du vaisseau.

Les 34 jeux de l'orgue — (la Rørflojte 8 de P est en tirasse sur H) — sont répartis entre H, R, B et P. A part les huit tuyaux les plus graves de la Subbass 16 de P, en chêne, placés derrière le caisson, les 18 jeux de H et de P sont placés sur le même sommier, qui n'a pas moins de 108 cm d'épaisseur. On voit, dans le buffet, le Principal 8 de H, le Principal 4 de R, et une partie de la Régale 16 de B, Rørflojte 4 et Bourdon de bois 8. La Trompette 8 de H est placée en Chamade, et les tuyaux les plus graves sont alimentés par de doubles gravures. D'ailleurs, la disposition des tuyaux sur le sommier reproduit celle de la façade. Caissons et boiserie sont peints et dorés. L'orgue de Varde est l'exemple le plus net de la construction ultra-serrée que Marcussen & Søn se sont efforcés de réaliser pour l'équilibre sonore. La poésie des jeux, leur harmonieux amalgamé, la parfaite « pyramide » sonore qu'ils constituent, et l'ambiance musicale de l'intérieur de l'église, tout cela fait que cet orgue s'élève bien au-dessus de la moyenne des orgues construits pendant la dernière décennie.

Orgue de l'église Sainte-Marie de Helsingborg (Mariakirke), 41 jeux, Marcussen & Søn, 1959, architectes : P. G. Andersen (alors collaborateur de S. Zachariassen) et R. Graae, M.A.A. Composition : voir Guide de l'Intégrale, p. 9.

Helsingborg est une ville maritime du Sud de la Suède. L'orgue de l'église Sainte-Marie, important vaisseau de style gothique tardif, illustre l'habileté des facteurs qui ont réussi à installer un grand instrument sur le mur Ouest malgré la présence d'une fenêtre. Les caissons ainsi que la tribune sont en chêne ; les tuyaux de façade (en cuivre) et la boiserie sont décorés d'or battu. Selon la vieille tradition hollandaise, une partie du buffet est munie de portes à deux battants, dans un but décoratif.

La division des claviers se voit clairement sur la façade, avec le Principal 16 de P dans les deux tourelles extrêmes, le Principal 8 de H au milieu, avec les trompettes 16 et 8. Dans la façade de R on voit le Principal 4 et, par derrière, on entrevoit B. L'orgue comprend dès maintenant la mécanique d'un 4^e clavier (un Récit) auquel ne manque que la tuyauterie (elle sera placée dans une prochaine tranche de travaux). On peut imaginer ce 4^e clavier derrière H, et sonnant par-dessus. Cet instrument a été spécialement choisi pour enregistrer les « grandes » œuvres de Bach, parce que la « réverbération » assez longue de l'édifice et l'harmonisation un peu aiguë

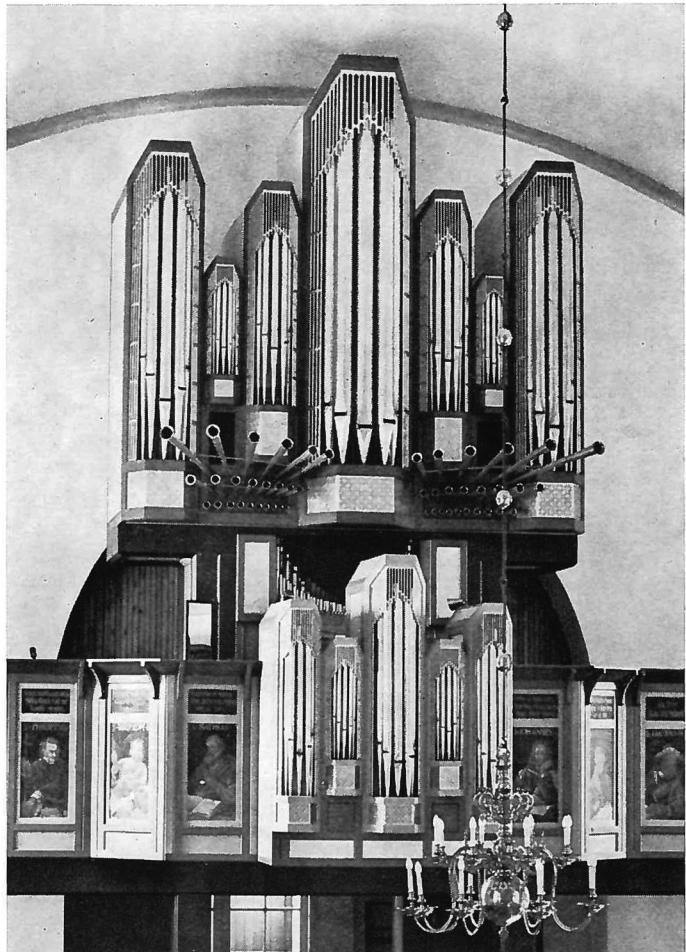
(incisive) convenaient mieux à ces pièces qu'aux sonates en trio à caractère de musique de chambre. La traction est mécanique, le tirage des jeux électrique, les accouplements de type normal.

Orgue de l'église de Middelfart, 28 jeux, Th. Frobenius & Co, 1962, architectes : Erik Frobenius et Rolf Graae, M.A.A. Composition : voir Guide de l'Intégrale, p. 9.

Dans les dernières décennies, l'atelier Th. Frobenius & Co, fondé en 1909 à Kongens Lyngby, près de Copenhague, a puissamment contribué à l'essor de la facture danoise actuelle, et l'on trouve, dans la plupart des pays nord-européens, des exemples valables des capacités de cette firme. Le premier instrument construit par Frobenius exclusivement selon les principes (re-découverts) de l'orgue mécanique, et installé dans un merveilleux buffet ancien, se trouve à l'église du Christ, de Tønder (Kristkirke), et date de 1945.

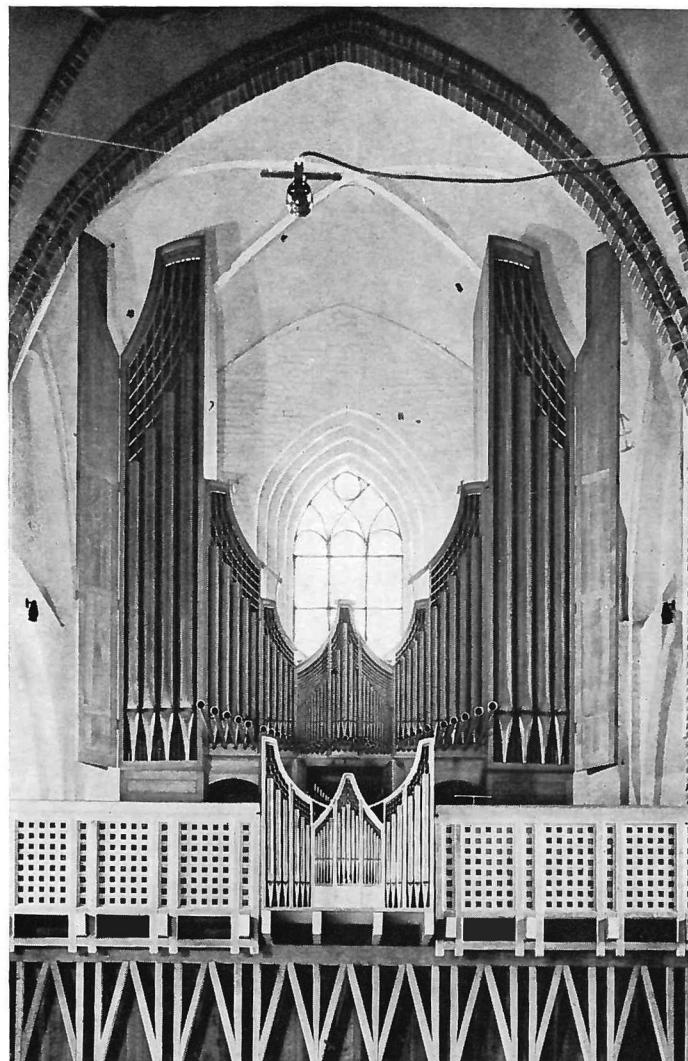
Le riche épanouissement d'une facture qui conserve tout l'idéal du vieil artisanat, sous la direction de Th. Frobenius et de ses deux fils, Walther et Erik, est manifeste, notamment dans l'orgue de Middelfart, avec 28 jeux répartis entre H, R, B, et P, traction et registres entièrement mécaniques. Cet orgue a été choisi pour enregistrer les 8 *Petits Préludes et Fugues*, 4 *Concertos*, et d'autres pièces. A Middelfart, l'église est un vaisseau à trois nefs, à voûte haute, de style gothique avec des traces de roman tardif, construit en briques rouges. Trait caractéristique du nouvel orgue Frobenius, les différentes « orgues » sont nettement séparées. Même dans un instrument relativement petit comme celui-ci, les jeux de P ont été placés dans les deux tourelles, chacune ayant 2 sommiers : ceux du bas comprennent notamment les jeux de « Cantus firmus » de P. En façade, détail significatif, la disposition des tuyaux est faite par groupes, où ils s'ordonnent par tierce mineure. Ici aussi la disposition sur le sommier correspond à celle de la façade. On aperçoit le Principal 8 de P, le Principal 8 de H et le Principal 4 de R. Les portes de B (qu'on voit au-dessous de H) sont munies de 8 volets mus par une pédale ; mais on peut aussi les ouvrir complètement, à la main. L'orgue comporte 4 accouplements normaux (et non 5), car on a préféré disposer d'un accouplement « octave aiguë » R4/P plutôt que du R/P, afin de pouvoir utiliser l'anche de 8 de R, en 4 pieds au P, ce qui est indispensable dans bien des pages du répertoire classique.

Peut-être les jeux de cet orgue ne réalisent-ils pas une aussi parfaite fusion que ceux d'autres instruments. Mais d'autre part, considéré en lui-même, chaque jeu est d'une grande plénitude et d'une belle intensité.



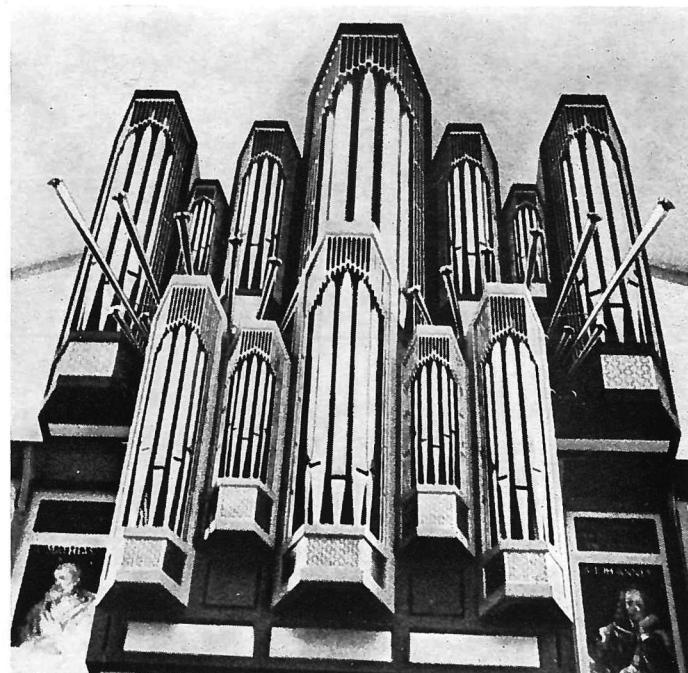
1

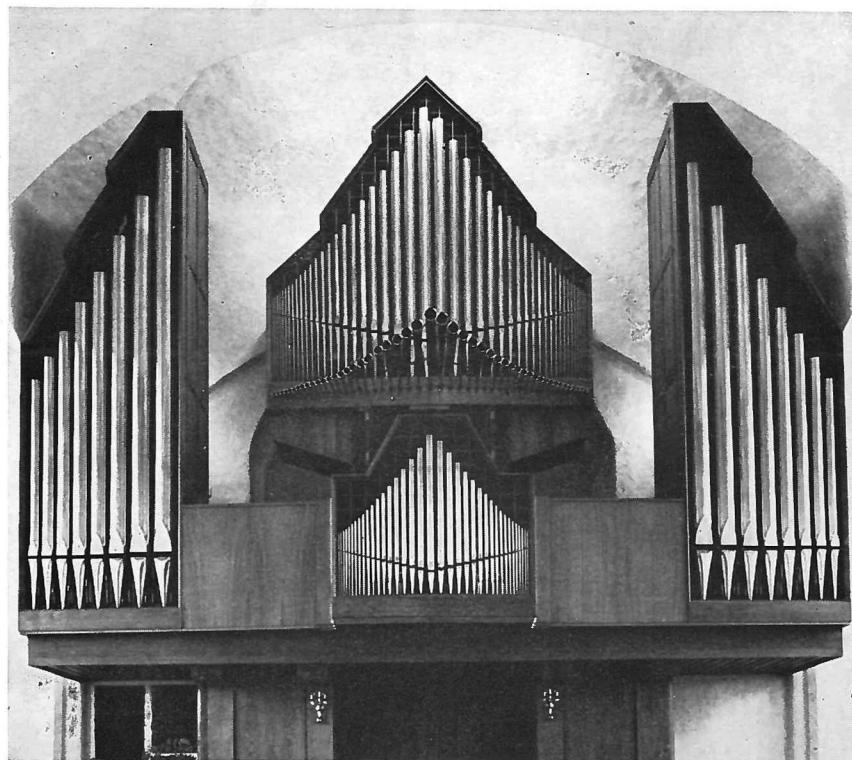
1 et 2. Orgue de Saint-Jacques de Varde.
3. Orgue de Sainte-Marie de Helsingborg.



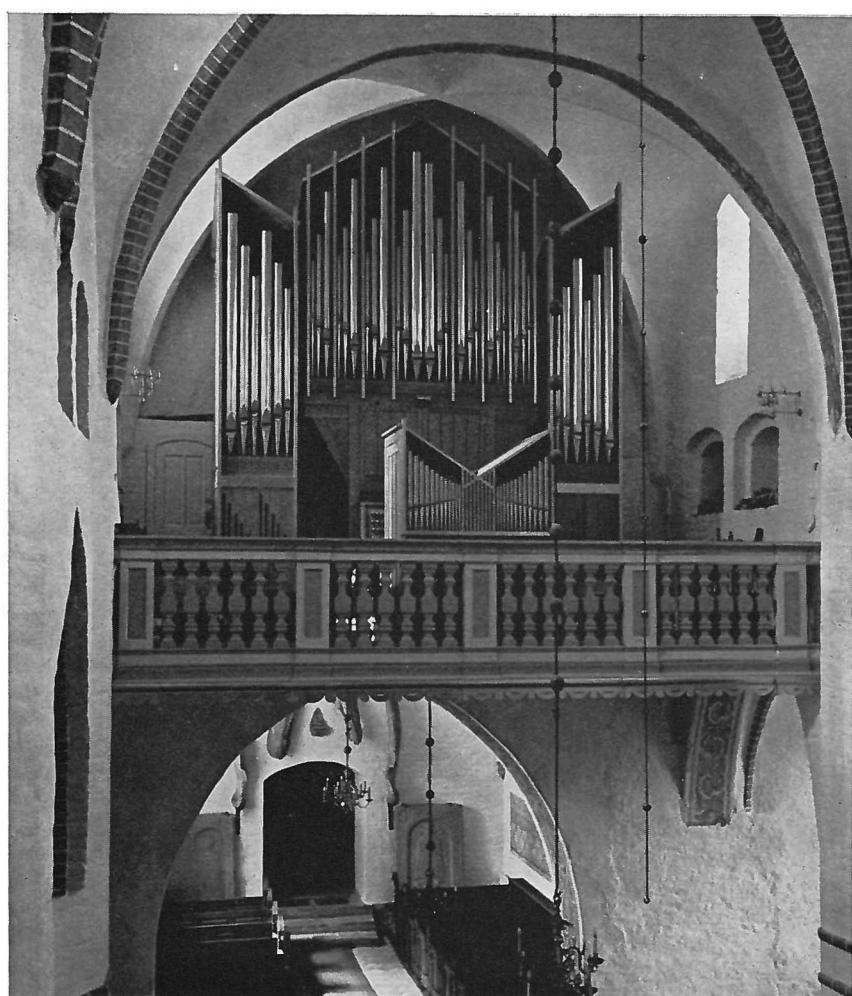
3

2

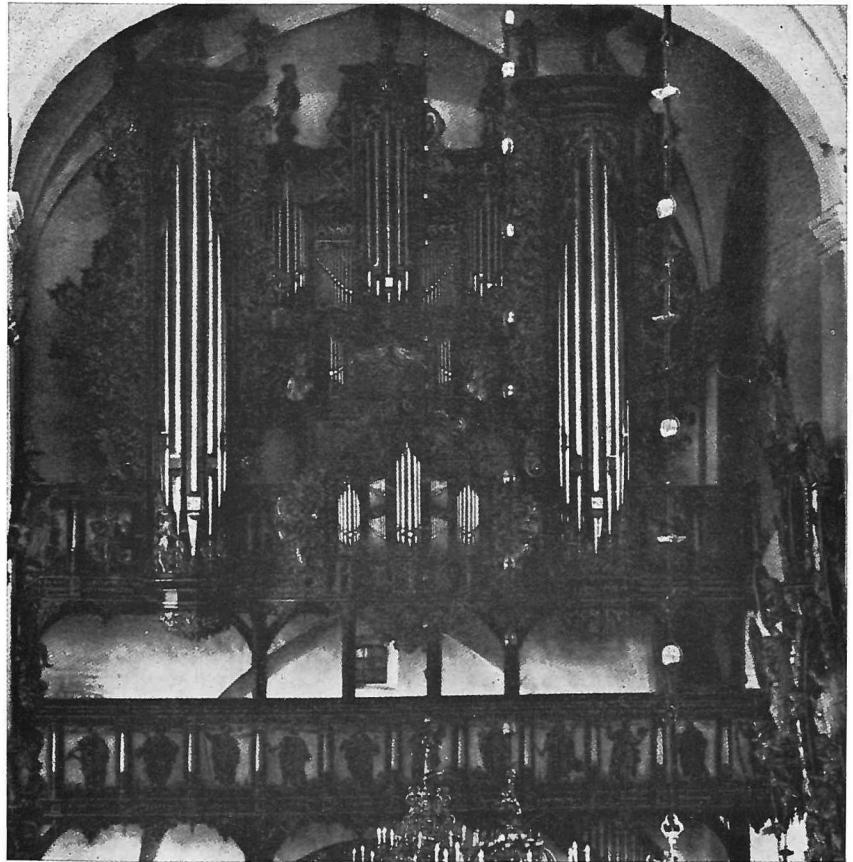




*Orgue de Sainte-Marie
de Sønderborg.*



Orgue de Middelfart.



Buffet de Tønder.

Saint-Paul d'Aarhus.



Orgue de Saint-Paul de Aarhus, 38 jeux, Marcussen & Søn, 1960, architecte : Aksel Skov, M.A.A., en collaboration avec la fabrique. Composition : Guide de l'Intégrale, p. 8.

A Aarhus, — la seconde ville du Danemark — comme en bien d'autres lieux, une expansion considérable se produisit à la fin du siècle dernier, et il en résulta un mouvement très actif de reconstruction d'églises dans un esprit de reconstitution conforme au style. Insistant particulièrement sur l'aspect « prédication » du culte, les architectes de l'époque ont meublé ce genre d'églises de bancs de bois à rembourrage, de tribunes, de planchers de bois et de tapis de sol, ce qui n'est pas du tout le rêve d'un facteur d'orgue. Aussi, l'orgue de Saint-Paul d'Aarhus, qui se trouve coincé derrière une voûte de briques, rend-il un son bien plus sec et plus sourd que ce que l'on attendrait de ses 38 jeux. C'est l'un des premiers orgues qui furent achevés après la mort de Sybrand Zachariassen en octobre 1960. On notera que le grand facteur — peut-être le plus grand de ce siècle — n'eut pas le temps de déterminer et d'établir personnellement l'harmonisation de cet orgue, comme il l'avait fait pour la plupart des orgues nouveaux de Marcussen & Søn. Sa fin, déplorablement pré-maturée, a laissé bien des regrets non seulement dans la facture nord-européenne, mais aussi dans le cercle de ses nombreux amis personnels. (Son fils, Jørgen Zachariassen, qui a suivi une formation d'ingénieur, a repris sa succession, et dirige actuellement la firme Marcussen avec une grande compétence.) Comme toujours dans les orgues Marcussen, un grand nombre de jeux ont pris place dans l'espace réduit d'un buffet fermé. La division des claviers se voit sur la façade, composée de tuyaux d'étain orné d'or battu. B, qui a la hauteur de 2 pieds, est muni de « portes d'autocar », actionnées par une pédale.

Orgue de l'église Sainte-Marie de Sønderborg, 39 jeux, Marcussen & Søn, 1962, architecte : Helge Holm M.A.A., en collaboration avec la fabrique. Composition : guide, p. 10.

Cet orgue fait également partie des premiers instruments achevés après la mort de S. Zachariassen. Comme l'indique son nom, cette église est antérieure à la Réforme; très ancienne, elle est construite en briques rouges, l'intérieur blanchi à la chaux comprenant de nombreuses voûtes basses en briques. De tous ces « recoins », joints à la faible hauteur et à la longueur considérable de l'église, résulte une acoustique « de cave », qui n'est pas idéale, l'orgue sonnant facilement trop fort à petite distance, et un peu flou à l'autre bout de l'édifice. Quand l'église est pleine, la puissance de l'orgue diminue beaucoup. Mais bien entendu, les enregistrements ont toujours lieu dans des églises vides (il n'est pas inutile de rappeler que les orgues ne sont pas harmonisés pour des églises vides).

Buffet et tribune sont en chêne. La disposition assez peu harmonieuse des tuyaux est imputable à la faible hauteur des voûtes : on a voulu que le son de l'orgue tout entier puisse passer sous la première voûte de briques. (Les anciens facteurs prétendaient que, ce que l'on ne voit pas, on ne l'entend pas non plus assez distinctement.) La composition très riche de l'instrument semble idéale pour la plus grande partie de la littérature d'orgue classique et moderne.

Orgue de l'église commémorative du Roi Christian X, à Sønderborg, 22 jeux, Marcussen & Søn, 1959; architectes : Kaare (†) et Esben Klint, M.A.A. Composition : guide, p. 10.

Sønderborg est situé en Slesvig (Schleswig) du Nord, cette partie du duché qui fit retour au Danemark en 1920, après le plébiscite décidé par le traité de Versailles, et après 56 ans de domination étrangère. C'est pourquoi l'église a pris le nom de Christian X (1870-1947), souverain danois régnant à l'époque de la réunion du Nord-Slesvig. Les constructeurs ont prévu un agrandissement ultérieur de l'église : seuls le chœur et les deux transepts sont achevés, l'orgue étant placé sur une tribune du transept Nord. Il est destiné à devenir orgue de chœur de la future église beaucoup plus grande, et le nombre des jeux n'y est donc pas très élevé. H et P sont sur le même sommier. Les tuyaux de la façade, Principal 8 de H, Principal 4 de R, sont en étain. La sonorité de l'orgue illustre parfaitement l'harmonisation à laquelle était parvenu le facteur Zachariassen, et dont il était justement fier. Comme à Varde, le plus grand des tuyaux de la Subbas 16 de P, en chêne, est placé derrière l'instrument. On peut regretter que cet orgue, d'un timbre si séduisant, n'ait pas été conçu plus vaste.

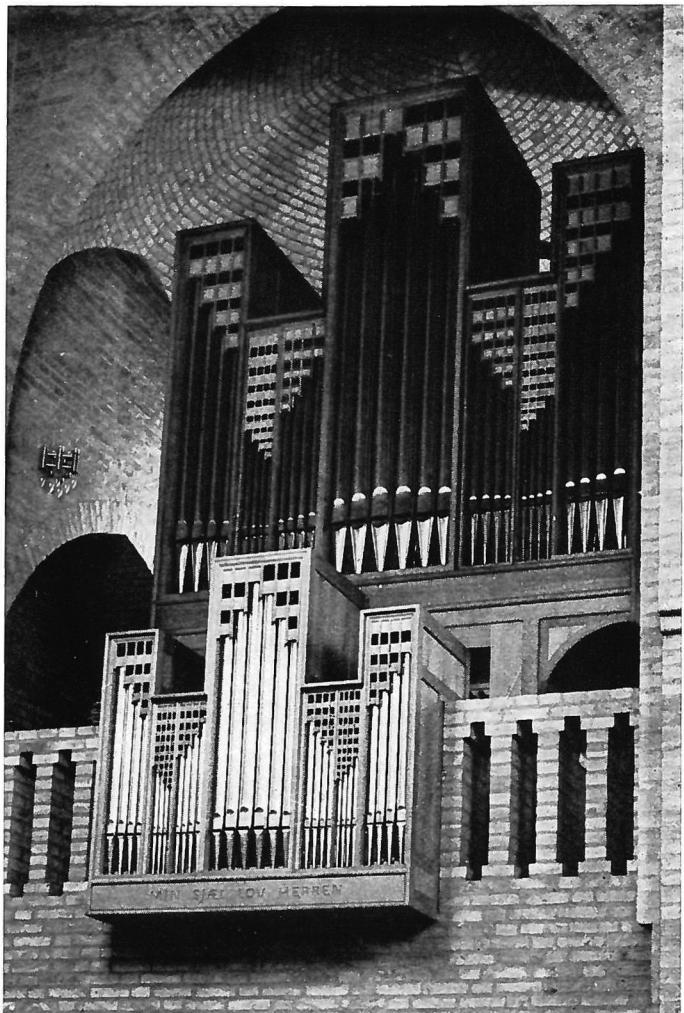
Mataelot.

Orgue de l'église de Holmen, à Copenhague, 50 jeux, Marcussen & Søn, 1956, buffet historique de Lambert Daniel Carstens, 1740. Composition : guide, p. 8.

L'église de Holmen, église de la marine, était à l'origine une forge d'ancres de bateaux. Mais le souverain de la Renaissance, Christian IV, qui avait la manie de la construction sans posséder toujours les moyens de mener à terme ses nombreux projets, fit transformer la forge selon son idéal : la Renaissance néerlandaise, et il obtint, pour ses marins, une belle église en forme de croix, richement ornée de sculptures sur bois. Marcussen & Søn avaient jadis procédé à plusieurs restaurations. Mais peu à peu, le chauffage quotidien vint à bout de l'instrument en mauvais état de 1870, et l'on décida de construire un orgue tout neuf. Ce travail comportait une servitude : on devait conserver et utiliser le vieux buffet baroque de 1740. Toutefois, comme la plupart des orgues nouveaux répondent à la disposition théorique générale de l'orgue baroque, l'instrument neuf a été parfaitement adapté à son encadrement ancien ; avec cette différence que l'orgue de 1740 comprenait 43 jeux. Il fallut trouver le moyen de loger 7 jeux supplémentaires derrière la belle façade, ce qui fut finalement réussi en 1956.

L'intérieur de cette église est assez bas de plafond, avec une voûte en berceau, stuquée, deux transepts, des tribunes sur toute la longueur de l'édifice, et beaucoup de sculptures sur bois. Malheureusement, le sol, autrefois dallé, est aujourd'hui recouvert non seulement d'un plancher de bois, mais, en outre, d'un tapis. Pour cette raison, la sonorité est moins imposante qu'on ne l'attendrait d'un tel nombre de jeux.

Les 50 jeux de l'orgue sont répartis entre H, R, B et P. Les Principaux sont les plus beaux et les plus harmonieux du Danemark. On aurait pu souhaiter la suppression de quelques vieux registres de l'orgue de 1870, par exemple Basun 16 et Quint 10 2/3. Un Fagot 32, à la place, eût été



Christianskirke de Sønderborg.

le bienvenu. On aurait pu, également, mieux répartir ces jeux nombreux en employant un clavier de plus, en l'occurrence un Récit (crescendovaerk) placé derrière H et sonnant à travers celui-ci. La Cymbale — malheureusement une Terzcymbel (cymbale à tierce) et non pas Quintcymbel (cymbale à quinte) — est sans doute un peu douce pour servir de couronnement (klangkrone, c'est-à-dire sommet de la « pyramide » des fonds et des mixtures) à un B de 4 pieds, très fourni en jeux.

Les jeux de mutation et de solo sont placés sur deux sommiers moins grands, dans le pied des tourelles de P qui ont été perforées (en bas de façade). Les tuyaux du buffet de B sont muets (ils l'ont toujours été), mais ils cachent les volets de B qu'on peut ouvrir, ainsi que les portes, pour obtenir le B classique ouvert. Tous les enregistrements ont été faits avec ce Pectoral grand ouvert. L'orgue est muni de registration électrique et de combinaisons libres.

Orgue de la cathédrale de Schleswig (en danois : Slesvig), 51 jeux, Marcussen & Søn, 1963; architecte du Positif de dos : Marcussen & Søn. Composition : guide, p. 9.

Située dans la partie du duché de Slesvig qui est restée allemande depuis l'annexion de 1864 — (faute d'un nombre suffisant de voix danoises au plébiscite de 1918) —, cette cathédrale possède encore de nombreux souvenirs du passé danois. Malgré la somptueuse tour typiquement allemande ajoutée dans les années 1890, cette vieille église conventuelle de style gothique, avec son magnifique autel, demeure toujours un important témoin de la civilisation danoise (la ville, durant des siècles fut la capitale ecclésiastique de la plus grande partie du Danemark). La restauration de l'église, fort nécessaire, n'a été que partiellement réalisée. Mais l'orgue, qui porte le monogramme du roi Christian VI de Danemark, fut reconstruit — en dépit des lourds frais de douane — par Marcussen & Søn qui ajoutèrent un R nouveau (un peu critiquable du point de vue du style). Le vieux buffet, très étroit, fut ramené à sa forme d'origine, séparée, et il reçut, sur un seul sommier, la plupart des jeux de H et de P. Au-dessous est placé le B de 4 pieds, avec 16 jeux, muni de « portes d'autocar » actionnées par pédale. Certains grands jeux de B, par exemple Basun 32, sont placés dans un caisson isolé en chêne, derrière H. Pour des raisons de sonorité, on pourrait souhaiter que la distance entre H et R soit moins grande; mais toutes les églises allemandes de quelque importance abritent une riche activité musicale qui réclame, sur les tribunes d'orgue, une place considérable pour l'exécution des oratorios ou cantates. C'était le cas à Slesvig, et par conséquent l'harmonie entre R et les autres claviers ne peut pas être tout à fait idéale. La façade de H contient la plus grande partie du Principal 16 de P et du Principal 8 de H. La façade de R contient le Principal 8 de ce clavier. L'orgue, dont la composition est due à Sybrand Zachariassen, n'avait conservé que 2 ou 3 jeux d'un orgue bien plus ancien (époque baroque). L'acoustique de l'église est excellente pour les « grandes » œuvres de Bach, mais le système de chauffage, qui tolère trop de variations de température, a eu de l'effet sur l'accord de l'orgue durant les enregistrements; on s'en aperçoit dans quelques pièces. La traction est mécanique, la registration

Orgue de Saint-Nicolas d'Aabenraa.





Orgue de l'Église de Holmen à Copenhague.

électrique, avec combinaisons libres. Le riche choix de mutations et d'anches donne à l'orgue de la cathédrale de Slesvig une composition d'ensemble idéale.

Orgue de Saint-Nicolas d'Aabenraa, 31 jeux, Marcussen & Søn, 1956. Architecte : Esben Klint, MAA, en collaboration avec la fabrique. Composition : guide, p. 8.

Aabenraa, en Slesvig du Nord, est la ville natale des Marcussen & Søn. L'église, en forme de croix, est caractérisée par un transept oriental d'une longueur disproportionnée (il date d'environ 1250). La longue nef romane, aux nombreuses arcades, pose les mêmes problèmes acoustiques que Sainte-Marie de Sønderborg. Vers 1950, quand l'église fut restaurée et débarrassée des erreurs de style de l'époque précédente, on décida d'installer l'orgue au sol, au pied du mur Ouest. L'église pouvant accueillir de nombreux fidèles, il convenait de construire un orgue d'une raisonnable grandeur, c'est-à-dire un orgue à trois claviers. Mais il n'y avait de place ni pour un Positif dorsal, ni pour un clavier supérieur (un Kronwerk, c'est-à-dire Récit placé en haut du grand buffet). On résolut alors de placer les jeux du grand orgue et du Positif en ordre mixte sur un seul grand sommier, avec gravures en nombre double : 112 en tout. Ce mode de construction est bien connu dans la facture baroque d'Allemagne du Nord. Les tuyaux



Orgue de la cathédrale Saint-Pierre à Schleswig.

(souvent ceux d'un 4^e clavier) sont alors placés au-dessus du grand orgue. Mais il y avait un inconvénient : les variations de la température intérieure — communes à toutes les églises — ont pour résultat de désaccorder fréquemment l'orgue, notamment quand on joue les claviers accouplés.

L'église ne possède qu'un petit clocheton (une « guérite », au-dessus du transept), et la saillie arrondie, à gauche de l'orgue, qui fait pendant à la tourelle gauche de pédale, est l'escalier à vis des combles et du clocheton.

Les 9 jeux de P sont tous placés dans la « boîte » de droite. B qui, ici aussi, a des « portes d'autocar », est bien visible au-dessous de H. En « montre », on voit le Principal 8 de H, placé devant le grillage doré, et, derrière la boisserie du caisson de P, on entrevoit l'Oktav 4 de P, en cuivre. Pour que l'organiste ne soit pas dérangé, on a placé un paravent de chêne devant la console. Claviers et registres sont mécaniques, mais on a aidé l'organiste et son assistant en plaçant tous les tirants de jeux de H et de P à gauche du clavier, tous ceux du Positif et de B à droite.

La composition de cet orgue, typique de la facture danoise moderne, n'est pas sans légers défauts : une flûte 4 serait souhaitable au Positif ainsi qu'une flûte 2 au grand orgue. Mais plus on connaît l'instrument plus on l'apprécie. Le facteur a doté sa ville natale d'un orgue excellemment représentatif.

Après avoir lu cet exposé sommaire de la facture danoise, et la présentation des instruments choisis pour l'enregistrement de l'Intégrale Bach par Marie-Claire Alain, l'amateur d'orgue qui n'a pas eu l'occasion de voyager, se demandera peut-être si, en réalité, ces orgues ne sont pas tout simplement des copies des plus beaux spécimens de l'époque baroque. Et dans ce cas, pourquoi ne pas s'être adressé à des instruments historiques appropriés ? Ou encore, serait-il impossible de créer du nouveau, au lieu de nous servir, réchauffés, les vieilles traditions, les vieux idéals ?

Répondons à ces questions en ordre inverse. Les orgues anciens, même si on les trouve encore en grand nombre dans le Nord de l'Europe, ont souvent une sonorité « fatiguée ». Ils manquent de la fraîcheur de timbre désirable et sont rarement en assez bon état pour servir à l'enregistrement d'une importante collection de disques de qualité. Souvent aussi, — je le sais par expérience — ils fatiguent l'auditeur à la longue. Très peu d'organistes disposent d'instruments anciens d'une réelle qualité. La plupart, aujourd'hui, sont obligés de faire dépendre le choix de leurs programmes, et leur manière d'interpréter, des ressources techniques de la facture moderne.

Seul un auditeur inexpérimenté pourrait voir en ces orgues nouveaux — (aucun de ceux qu'on a présentés ici n'a plus de 15 ans d'âge) — une pure copie d'époque baroque. On a re-découvert plusieurs secrets de l'âge d'or de la facture : le rôle décisif des « tailles » de tuyaux (mesures) dans le jeu polyphonique et dans l'équilibre général de l'orgue — l'influence primordiale de la qualité du matériau sur le son de chaque tuyau, et sur chaque sommier — l'influence également énorme du caisson fermé, étroit, sur l'harmonisation et le

timbre — la supériorité de la traction mécanique sur tout autre système — bref, la pré-éminence de l'artisanat par rapport au produit fabriqué industriellement en grandes séries.

En revanche, on a retrouvé la perfection technique en ce qui concerne la mécanique de jeu (abrégés) et celle des registres. On a ré-inventé une composition capable de donner, même dans des conditions acoustiques difficiles, un équilibre sonore entre registres d'un même clavier, et dans les rapports polyphones entre les différents claviers. Dans le cadre de l'architecture actuelle, on a créé un type d'orgue d'une belle structure, représenté par de nombreux instruments modernes qui, grâce à leur niveau technique et artisanal très élevé, pourront durer plus longtemps encore que leurs prédécesseurs.

Comme bien des produits de l'activité créatrice humaine, un orgue harmonieux a des lois physiques fixes et invariables qu'on ne peut négliger qu'aux dépens de son essence même. Pour cette raison, il sera difficile, sinon impossible, de créer quelque chose de tout à fait nouveau, tout en exigeant de ce produit nouveau qu'il continue à remplir son rôle irremplaçable d'interprète de l'œuvre d'orgue la plus importante de notre héritage culturel — celle de J.-S. Bach. Ce trésor musical sans prix est conditionné par le même strict idéal de facture d'orgue qu'on doit préserver aujourd'hui, si l'on veut comprendre et interpréter cette musique, la plus importante de notre civilisation. Et comme le firent Bach lui-même, et d'innombrables facteurs d'orgue avant et après lui, on doit se plier à cette attitude d'humilité qui caractérise l'art des véritables compositeurs pour orgue, et de leurs interprètes. Cette tendance est manifeste jusque dans la devise inscrite sur de nombreux autographes de Bach et sur de nombreux orgues, anciens et nouveaux, grands et petits : SOLI DEO GLORIA (*).

Schackenborg (Møgeltønder) et Cannes,
hiver 1966-1967
Hans, Lensgreve SCHACK

(*) Devise reproduite page suivante selon l'autographe de Bach : « Fine S D Gl ».

Eric J. G.

1

L'ORGANISTE ET SON ŒUVRE PAR OLIVIER ALAIN

LA CARRIÈRE D'UN ORGANISTE	6
L'ŒUVRE POUR ORGUE	
1) L'ORGUE RELIGIEUX : LES CHORALS	26
Les grands recueils autographes	30
1) <i>L'Orgelbuchlein</i>	30
2) <i>La III^e partie de la Clavierübung</i>	34
3) <i>Les six chorals transcrits (Schübler-choräle)</i>	38
4) <i>Les variations canoniques BWV 769</i>	40
5) <i>Les dix-huit chorals de styles divers</i>	41
Les chorals des suppléments : Partitas et chorals isolés	44
L'ŒUVRE POUR ORGUE	
2) L'ORGUE DE CONCERT	53
Les grands ensembles	56
1) <i>Les 25 grands diptyques</i>	56
2) <i>Quatre triptyques</i>	64
3) <i>Trois pièces en quatre ou cinq parties</i>	66
Dix-neuf pièces isolées	67
Les trios	71
1) <i>Les six sonates en trio</i>	71
2) <i>Les six trios isolés</i>	75
Concertos transcrits pour orgue seul	77

2

SUR L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE DE BACH PAR MARIE-CLAIRe ALAIN

L'ORGUE DONT JE RÊVAIS	82
PROBLÈMES D'INTERPRÉTATIONS	83
SEPT ANNÉES DE TRAVAIL D'ÉQUIPE	86

3

LES ORGUES DE " L'INTÉGRALE " ET LA FACTURE DANOISE PAR HANS SCHACK

L'ÉVOLUTION LES ORGUES DE « L'INTÉGRALE » DE BACH	90 95
--	----------

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

DUFOURCQ, Norbert. J.-S. Bach, le maître de l'orgue. Paris, Flouy, 1948.
FLORAND, R. P. François, O.P., J.-S. Bach, l'œuvre d'orgue. Paris, Cerf, 1947.
KELLER, Hermann. Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, Peters, 1948.
KLOPPERS, Jacob. Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke
Bachs (thèse de doctorat, Frankfurt a. M., Gôthe-Universität, 1966).

ICONOGRAPHIE

Nous devons à l'aimable autorisation des personnes ou sociétés ci-dessous mentionnées, d'avoir pu reproduire une importante iconographie bachienne et organistique :

ANDERSEN, P. G., facteur d'orgue à Copenhague; d'après son livre *Orgelbogen*, Copenhague, Munksgaard, 1955. Pages 95, 97.
BARENREITER, Éditions, Kassel; d'après la Neue Bach Ausgabe, et le volume Bach-Dokumente. Pages 43, 49, 61, 79.
BERNOT, Jean, photographe. Page 80.
COLLECTION BASILIQUE DE SAINT-QUENTIN, Page 70.
GIRAUDON, Photographie, Paris. Pages 9, 14, 16, 23.
KINDLER VERLAG, München. D'après W. Neumann : *Bach, Eine Bildbiographie*, München, 1960. Pages 8, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 107.
ANGEWIESCHE-BÜCHEREI, Königstein im Taunus. D'après les albums *Orgeln et Orgeln in aller Welt*. Pages 10, 13, 22, 101.
LAROUSSE, Librairie, Paris. Pages 15, 50.
MEYER, André. Collection. Page 20.
SCHACK, Hans. Collection personnelle. Pages 90, 92, 96, 99, 100, 101, 103, 104, 105.

CET OUVRAGE
A ÉTÉ SPÉCIALEMENT CONÇU
POUR ACCOMPAGNER
LA RÉALISATION DISCOGRAPHIQUE
DE L'INTÉGRALE
DES ŒUVRES D'ORGUE
DE JEAN-SÉBASTIEN BACH
PAR MARIE-CLAIRe ALAIN

●
ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE-RELIURE MAME
LE 5 DÉCEMBRE 1967
SUIVANT UNE PRÉSENTATION DE
GEORGES PONS
ET DU
CLUB GUTENBERG
DESSIN DE COUVERTURE
JACQUES VATOUX

EXEMPLAIRE N°

PRINTED IN FRANCE — © COSTALLAT 1968

