

J.S. BACH - L'ART DE LA FUGUE

Peu d'œuvres de Johann Sebastian Bach ont été la source à la fois d'autant de spéculations et d'études scientifiques que ce cycle considéré parfois comme le « chant du cygne » de Bach et intitulé *L'Art de la fugue*. En fait, les mystères entourant cette œuvre ont commencé peu de temps après la mort de Bach le 28 juillet 1750. A cette époque, son fils Carl Philipp Emanuel Bach écrit sur le manuscrit inachevé de la grande fugue finale, exactement à l'endroit où les notes forment le nom BACH (b-a-c-h, le « b » étant en allemand un sonore si bémol et le « h » un sonore si) : « Sur cette fugue, où le nom de B.A.C.H. est utilisé en contresujet, s'est éteint l'auteur. » Cette note indiquait que *L'Art de la fugue* était en effet la dernière œuvre de Johann Sebastian Bach et « par conséquent » aussi la dernière qu'il ait écrite.

Des études ont depuis montré que ce n'était pas le cas, même s'il reste établi qu'après deux opérations des yeux, probablement surpris par une mort sans doute plus subite qu'il ne l'aurait pensé, Bach n'a pas pu finir la dernière fugue de *L'Art de la fugue*. En réalité, Bach aurait commencé vers 1740, ou peut-être même encore plus tôt, à travailler à ce cycle de fugues. Il est de plus en plus probable qu'avant d'écrire l'ensemble en détail (c'est-à-dire en inscrivant toutes les différentes voix l'une sous l'autre), il n'ait pas au moins noté le plan de cette dernière grande fugue. Pour finir, il est intéressant de signaler que le titre même de ce cycle, *L'Art de la fugue*, n'est pas de la main de Bach, et que d'ailleurs le terme retenu par lui pour désigner chacune de ces pièces n'était pas « fugue » mais « contrapunctus », contrepoint, ce jeu opposant note à note et voix à voix.

Bach commence au plus tard en 1742 à noter des parties de *L'Art de la fugue*. Il le fait - dans une longue tradition d'œuvres contrapuntiques complexes qui en passant par Buxtehude et Froberger remonte jusqu'à Frescobaldi - sur quatre portées, chacune dans une clé différente, comme s'il s'agissait d'une pièce polyphonique pour quatre voix : soprano, alto, ténor et basse. Ainsi, tout un chacun peut suivre aisément chacune des voix de cette polyphonie ; car sur ce point au moins aucun doute n'est possible, son intention dès le début est de faire de ce cycle une méthode d'apprentissage et d'exercice de la technique et du jeu de la fugue. Et ce jeu, le fait d'arriver à jouer une fugue, quelle que soit sa complexité et malgré sa notation sur quatre portées, est d'ailleurs clairement lié au clavier. Le travail de Bach dans ce domaine est d'ailleurs largement apprécié de ses contemporains comme le montre une remarque de Johann Mattheson en 1739 dans *Der Vollkommene Capellmeister (Le Parfait Maître de chapelle)*, où il évoque sa propre série de fugues et espère que verra le jour un cycle de même type de la main du « sieur Bach de Leipzig, qui est un grand maître de la fugue ».

Le manuscrit de ce cycle que Mattheson appelle de ses vœux est probablement prêt dès 1746, à la suite de quoi Bach commence à travailler à la préparation des planches. En même temps, il réfléchit sans doute au contenu de son « enseignement » et se remet à la tâche pour peaufiner chacune de ces fugues séparément et ce cycle dans son ensemble. C'est ainsi que naissent deux versions de cet « opus magnum », l'une prête pour l'impression et qui reflète en gros ce cycle tel qu'il était en 1746, et une autre comprenant les modifications et les corrections apportées après 1746 et jusqu'à la veille de sa mort. Le manuscrit autographe de *L'Art de la fugue* rassemble quinze compositions. La première version imprimée en comprend vingt-une, soit dix-sept fugues et quatre canons. La vue de Bach se détériorant, surtout après

1749, il ne mène pas à bout les préparatifs d'une deuxième version imprimée. Lorsqu'il décède, durant l'été 1750, sa veuve et son fils Carl Philipp Emanuel se demandent sans nul doute ce qu'ils doivent faire. Ils décident finalement de publier cette nouvelle version en lançant au préalable une souscription.

C'est ainsi qu'en mai 1751, les lecteurs du *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* trouvent dans les pages de leur revue l'annonce de la publication de *L'Art de la fugue*, à laquelle ils sont invités à souscrire. A l'automne de la même année, le premier tirage paraît à Leipzig. Un deuxième tirage suit au printemps 1752, assorti cette fois-ci d'un avant-propos du musicologue berlinois Friedrich Wilhelm Marpurg : « Tous les amateurs d'art remarqueront de suite que les fugues et les contrepoints rassemblés ici sont tous basés sur le même thème principal en ré mineur, soit D-la Ré en tierce mineure, et que toutes les voix y résonnent ensemble, avec autant de force l'une que l'autre. » En effet, il est impossible de ne pas se rendre compte qu'ici - comme dans les deux livres du *Clavier bien tempéré* - chaque fugue a son propre thème, mais qu'un sujet central forme la base d'un impressionnant choix de fugues et de canons et d'une profusion de techniques contrapuntiques, en bref un véritable modèle du genre.

Durant toute sa vie, Bach est fasciné par l'art déjà ancien du canon et de la fugue. Cette fascination est comparable à sa passion pour les énigmes et les jeux complexes et savants en chiffres et en lettres. Depuis le début du XIV^e siècle, les compositeurs et les théoriciens se sont intéressés au phénomène de l'imitation littérale d'une mélodie ou d'un thème. C'est de cette technique de l'« imitation » que sont nées peu à peu deux formes distinctes étroitement liées entre elles : le canon (l'imitation sous sa forme la plus stricte, poussée jusqu'à l'extrême) et la fugue (dans laquelle les voix peuvent s'imiter d'innombrables manières, mais où l'on trouve aussi de brefs passages d'autre nature et où les différentes techniques d'imitation peuvent être utilisées indifféremment). En particulier le canon perpétuel (qui se répète indéfiniment) permet à son créateur de développer un thème que l'on peut lire de gauche à droite (et qui donne ainsi un canon parfait), mais aussi de droite à gauche (en canon rétrograde, ce qui donne aussi un canon parfait). De plus, la même chose peut être répétée en modifiant les durées ou en miroir (où tous les intervalles ascendants deviennent descendants, et vice-versa), et dans toutes les combinaisons imaginables de ces deux techniques.

Les premiers canons que nous connaissons de Bach datent de peu de temps après 1713, c'est-à-dire de ses années à Weimar. Dans la plupart des cas, il s'agit de canons énigmatiques, où le destinataire (un ami ou un élève) doit d'abord trouver la clé de l'énigme avant de pouvoir déchiffrer et exécuter le canon en question. Vers 1747, Bach compose pas moins de quatorze canons perpétuels tous basés sur les huit premières notes de la partie de basse du thème (l'aria) des *Variations Goldberg*, chaque canon étant plus complexe que le précédent. A la même époque, il compose cinq variations canoniques sur le choral de Noël *Vom Himmel hoch da komm ich her* et dix canons qu'il intègre à son *Offrande musicale*.

L'intérêt que porte manifestement Bach en 1747 à la structure complexe des canons n'est sans doute pas étranger à son adhésion durant l'été de cette même année à la *Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften*. Fondée par Lorenz Mizler, qui a été brièvement l'élève de Bach, cette société a pour but d'étudier les anciennes et savantes théories sur le

contrepoint, la polyphonie, le canon et autres techniques « scientifiques » de composition. Les membres de cette *Societät der Musikalischen Wissenschaften*, dont Telemann et Graun font aussi partie, reçoivent une copie des canons présentés et analysent et commentent leur structure et les techniques employées.

Bach s'intéresse peu aux discussions, mais il prend sans doute plaisir à doter les canons les plus complexes de suffisamment de musicalité pour qu'ils soient aussi particulièrement agréables à l'oreille. Et c'est justement cet incroyable tour de force qui caractérise *L'Art de la fugue*. Lorsqu'on étudie la structure de ces fugues et canons, on est étonné de leur complexité croissante et de l'inventivité avec laquelle d'une fugue à l'autre, Bach parvient à chaque fois à éclairer d'un jour nouveau le même thème, en ouvrant de nouvelles perspectives au niveau de la polyphonie, de la manière dont les différentes variantes sur le thème initial s'imitent l'une l'autre ou au contraire se donnent la réplique, sont dotées de contrepoints (voix secondaires polyphoniques) et pas à pas se combinent entre elles dans des structures de plus en plus complexes. Et tout ceci sans qu'à aucun moment la pensée musicale, la force mélodique, rythmique et surtout harmonique ne tombent dans d'arides formules théoriques et artificielles.

Les quatre premières fugues de *L'Art de la fugue* donnent un premier aperçu général des possibilités offertes par le thème : dans sa forme originale (fugues 1 et 2), avec au passage quelques petites modifications rythmiques et syncopes, et en miroir (fugues 3 et 4). Dans la série de trois fugues qui suit, Bach met face à face la forme originelle de ce thème et sa forme en miroir, et fait de plus se succéder rapidement les entrées (en stretto, c'est-à-dire se suivant de manière rapprochée). De plus, les variantes rythmiques se font plus nombreuses. Dans la 6^e fugue, il le fait même avec autant d'ornements et de rapides appoggiatures (ou des traits rapides), que c'est à juste titre que la partition porte en en-tête la mention « in stylo francese », à la française. La 7^e fugue fait entendre le thème à la fois en notes plus brèves (*per diminutionem*) et en notes plus longues (*per augmentationem*), en l'assortissant de plus de doubles croches, un peu sur le modèle italien.

A partir de la 8^e fugue, le véritable jeu sur les thèmes commence à prendre toute son ampleur. Cette fugue à trois voix (tout comme la fugue 13) est formée de trois thèmes. Les deux premiers sont entièrement nouveaux et le thème principal a subi de telles variations que l'on ne le reconnaît pas tout de suite comme tel. A la fois le doux chromatisme et les nombreux ornements aux traits rapides font de cette fugue un spectacle d'une grande beauté toute en retenue, s'achevant sur une triple fugue, dans laquelle les trois thèmes se donnent la réplique. Du point de vue technique, la 9^e fugue offre un certain répit. Malgré les traits rapides en doubles croches, sa structure reste claire et limpide, mais elle n'en est pas moins brillante.

La 10^e fugue, *Contrapunctus 10 a 4, alla Decima* comme l'indique la première édition de ce cycle, illustre encore plus que les fugues précédentes la démonstration magistrale que veut faire Bach dans ce véritable « Gradus ad Parnassum » qu'est *L'Art de la fugue*. Ici, les règles ne jouent plus aucun rôle. Bach les crée de toutes pièces, combine les nouveaux thèmes dans la tonalité principale et en miroir, face à face, ajoute des versions en miroir du thème principal, assorties de variations rythmiques, avant de tout rassembler dans une double fugue combinée. Dans la 11^e fugue, Bach poursuit dans cette voie, mais de manière plus compacte et

avec des traits plus rapides dans le thème principal véritablement « disséqué ». Ici aussi, tout comme dans la 8^e fugue, on note le doux chromatisme qui frappe tant l'imagination musicale.

La 12^e et la 13^e fugue sont notées de manière étonnante, à savoir en fugues en miroir. La première version de la fugue (*rectus*) est inversée en miroir dans la deuxième version (*inversus*) : tous les intervalles descendants deviennent ascendants et vice versa. Dans les deux versions, cela donne une fugue à part entière d'une grande force expressive. La 12^e fugue est d'un style plus retenu, la 13^e au contraire d'une incomparable virtuosité et expressivité.

Avant de clore cet *Art de la fugue* par la magistrale 14^e fugue, ce cycle comprend d'abord quatre canons. Dans la première édition, le premier est intitulé *Canon in Hypodiapason*, c'est-à-dire canon à l'octave. Bach note le thème sur une seule et même portée et fait débiter la deuxième voix (une imitation littérale de la première voix, mais un octave plus bas) après quatre mesures. Le deuxième canon porte en en-tête la mention *Canon alla Decima – contrapunto alla Terza*, à savoir un canon dans lequel la deuxième voix est engagée après quatre mesures, un octave et une tierce plus haut. Après un pont musical au milieu, un deuxième canon d'un intervalle d'un octave est entamé. Le troisième canon a pour titre *Canon alla Duodecima – contrapunto alla Quinta*, ce qui signifie donc que l'écart entre les deux voix est ici d'un octave plus une quinte, la deuxième voix n'apparaissant qu'au bout de huit mesures. Le quatrième canon pour finir porte le nom de *Canon per augmentationem in contrario motu*. Il s'agit donc d'un canon dans lequel la partie notée (car ici à nouveau Bach n'a noté qu'une seule voix puisqu'il estime que la deuxième voix peut facilement être déduite de la première...) est suivie après tout juste deux mesures de la même partie, mais un quart plus basse et de plus en miroir et en doublant la durée de toutes les notes.

Pour clore ce cycle, nous arrivons à la 14^e fugue, inachevée. Comme dans le titre du célèbre ouvrage de J.J. Fux *Gradus ad Parnassum* (1725), Bach a effectué sa montée vers le Parnasse, avec un nombre impressionnant de chefs-d'œuvre quasiment encyclopédiques où il utilise de manière incomparablement brillante toutes les techniques de son époque et ce avec une telle ingéniosité que ces techniques ont encore cours de nos jours : *Le Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg*, l'*Offrande musicale* et pour finir *L'Art de la fugue*. Dans sa dernière fugue, Bach joue avec les notes formant son nom, B.A.C.H., dont il fait un dernier thème qu'il ajoute aux deux autres thèmes : une nouvelle variante du thème principal de l'ensemble du cycle et un thème au rythme un peu plus rapide. La première partie de cette fugue est formée d'une fugue à quatre voix sur le thème principal. La deuxième partie est quant à elle une courte fugue sur le deuxième thème, avant une combinaison des deux premiers thèmes dans une double fugue. C'est ensuite au tour du thème BACH avec une fugue à quatre voix, avant la réunion de ces trois thèmes dans ce qui aurait dû être une triple fugue, mais dont nous ne connaissons qu'une première ébauche. Des études ont montré qu'il n'est pas impensable que l'intention de Bach était de combiner la version originelle du thème principal (telle qu'on la trouve dans *Contrapunctus I*) avec les trois autres thèmes dans une impressionnante quadruple fugue ! Il n'en a pas eu le temps...

Leo Samama, 2006

Traduction Patrice Pinguet