

La Maison-Dieu, 178, 1989, 107-127

Georges BEYRON

UNE TÊTE ET UN CŒUR QUAND J.S. BACH « DIT » SA FOI

UNE « tête » et un « cœur », un musicien d'église, organiste, qui dit sa foi « pour la seule gloire de Dieu et l'instruction des fidèles » tel nous apparaît Jean Sébastien Bach (1680-1750) à travers deux œuvres écrites pour l'orgue, l'une située au début de sa vie d'organiste et de cantor : l'*Orgelbuchlein*, le petit livre d'orgue, l'autre, œuvre de la pleine maturité, éditée (l'*Orgelbuchlein* n'existant qu'à l'état de manuscrit) : la *Clavierübung III* (gravée à Leipzig en 1739).

Pour situer le propos de ces quelques lignes qui ont la redoutable prétention de faire toucher des yeux, à défaut de l'oreille... comment J.S. Bach dit sa foi chrétienne, on nous permettra de citer l'introduction d'un article de Jean-Yves Hameline « Jean-Sébastien Bach » dans « Sainteté et réforme » (tome IX de « *l'Histoire des saints et de la sainteté chrétienne* » aux éditions Hachette (département histoire chrétienne, 1987, pp. 128, 129) :

« L'œuvre de Bach est par certains de ses aspects absolument comparable à celle de ses collègues, organistes, maîtres de chapelle, musiciens de cour ou de ville. » (...)

Dans sa musique d'église, Bach emploie très largement une grammaire, commune à cette époque, qui est, en gros, celle d'un *Ars Rhetorica* appliquée à la production musicale. (...)

Mais, « Bach se détache, par sa capacité et son ardeur à porter les règles à leurs limites, par son souci de mettre en jeu dans la scène sonore non seulement des *AFFETTI* typés et identifiables, mais leurs imbrications contradictoires ou leur dosage inattendu, par son intérêt pour la spéculation intégrée à l'acte musical lui-même, sans recours à l'exposé théorique d'un traité ou d'une philosophie, mais constitué en recherche compositionnelle permanente, jusqu'à des œuvres qu'on a pu déclarer "théoriques" ». (...)

On peut penser que c'est cette recherche, partie, comme on le voit, d'un point de vue tout musicographique et analytique, qui, petit à petit, a imposé aux esprits la dimension « théologique » de l'œuvre de Bach. Nous sommes amenés à dire ici « théologie » et non « sentiment religieux », ou, comme Albert Schweitzer, « mysticisme ». (...) ¹.

Jean-Sébastien Bach emprunte à l'acte théologique son aspect exégétique scrutateur des textes, et c'est bien évident dans les cantates ou les chorals. Mais ce qui peut être dit « acte théologique » nous semble surtout ce fait que, traitant de formes et de contenus de la *Traditio Fidei*, il réalise et manifeste, par le jeu de la forme musicale et le privilège qu'elle accorde à l'*Ex Auditu*, le mouvement de la *Traditio* même comme transitant par le milieu sonore où se composent significations et passions (*Ethos* et *Pathos*, de la foi, si l'on ne craint pas de parler comme *Vadius* et *Trissotin* !). (...)

« Bach lie la dimension du *Movere* pur (toucher, émouvoir) au *Docere* théologique (annoncer, instruire) ; son dualisme musical s'oppose à la naïveté sentimentale de ses contemporains » (N. Schalz : cité par J.Y. Hameline).

(...) « Il y a une réception "confessante" de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, directement en rapport avec sa dimension kérygmaticque, qui n'entend pas une autre musique, ni même qui l'écoute autrement. Tout simplement elle se porte, avec le mouvement qui à la fois la fait naître et naît d'elle, vers des objets dont la foi sait théologiquement qu'ils sont éminemment « chantables », et peut-être même les seuls chantables,

1. « Die Musike ist eine schöne und herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie » (M. Luther). La musique est un magnifique don de Dieu. Elle est près de la théologie.

et que, "cherchant l'intelligence", la foi les éprouve dans leur musicalité même. »

LE PETIT LIVRE D'ORGUE (*Orgelbüchlein*) (OB)

Le manuscrit du Petit livre d'orgue (OB) conservé à la Bibliothèque de l'État Allemand à Berlin est un recueil de dimension restreinte 15,5 × 19 cm dont les 182 pages devaient contenir 164 titres de chorals (nom donné aux chants monodiques, cantiques d'assemblée des églises germanophones.). Ces chorals étaient destinés au service liturgique et à la piété familiale, à la maison. Sur ces 164 titres, JSB n'en a travaillé que 45, dont plus des 3/4 (au début du recueil) : 35 (du n° 1 à 35) sont des chorals du temps liturgique, de l'Avent à la Trinité (BWV 559-634), les autres, des chorals du catéchisme, de la justification (BWV 635-638, n° 36 à 39) et de diverses circonstances (BWV 639-645, n° 40 à 45).

D'après les différences dans le caractère de l'écriture des notations et le type de papier utilisé (papèterie d'Arnstadt) on peut dater ces compositions de la période des premiers postes d'organiste de JSB-Arnstadt, Mülhausen et de la féconde période de Weimar. Le titre même du recueil date de la période de Coethen, sans doute autour de 1720. Ce titre est significatif de la destination de ces compositions. « Petit livre d'orgue, dans lequel l'organiste débutant est initié à toutes les manières d'exécuter un choral, et aussi à l'étude de la pédale du fait que dans les chorals qui s'y trouvent, la (partie de) pédale est entièrement obligée... » C'est à la fois une méthode pour apprendre la technique de l'orgue -« manualiter et pedalliter », et un modèle de composition de « préludes » destinés à l'orgue, sous une mélodie donnée, un *cantus firmus* (CF) servant de point de départ à un commentaire polyphonique.

Ces mélodies sont un donné, aucune n'est de JSB : 18 sont issues et adaptées de mélodies ambrosiennes ou grégoriennes, 8 proviennent de chants populaires allemands, 2 de danses, 4 de vieux chorals d'avant la Réforme ; 9 seulement sont originales, dues à des compositeurs du 17^e siècle ; 3 sont d'origine

inconnues. Les 2/3 des textes sont, eux, de la génération de Luther (1524-1550) dont 11 de Luther lui-même, et 6 antérieurs à lui ; l'autre tiers provient d'auteurs de la génération après Luther (1550-1600) : 9, et du 17^e siècle : 7.

Aujourd'hui encore 36 de ces textes et mélodies sont utilisés dans la liturgie luthérienne des régions du nord de l'Allemagne : Schlesvig-Holstein, Hamburg, Lübeck et Eutin (« Evangelisches Kirchen Gesanbuch », 1972).

Les chorals destinés à l'orgue — principal instrument du culte présent presque partout en Allemagne du 18^e siècle — sont de la musique sans paroles explicitées, des modèles de commentaires d'un textes sous-jacent, toujours en filigrane. Les 45 de l'OB sont de véritables concentrés, uniques en leur genre ayant la dimension d'une strophe d'un choral chanté. JSB en a écrit de nombreux autres bien plus développés. Il suffisait aux fidèles tout venant, qui pratiquaient les chorals (cantiques) non seulement à l'église paroissiale, mais aussi, à la maison, d'entendre la mélodie pour que le texte surgisse aussitôt à leur mémoire. C'était de véritables « thèmes parlants » (G. Cantagrel). De plus ces mélodies de chorals, non seulement servaient de fondement aux chorals d'orgue, mais encore de « Cantus firmus » à la musique savante polyphonique, comme une trame constante, aux motets, airs, cantates destinés aux chœurs vocaux.

Assimilé à un chœur vocal, l'orgue avait acquis au cours des âges (15^e et 16^e siècles) une fonction indépendante dans la célébration liturgique. Son rôle ne se bornait pas uniquement à donner la note, ni même à « accompagner » le chant des fidèles surtout à partir du 17^e siècle (cf. les 100 chorals — rythmés à la manière du 16^e siècle — du Görlitzer Tabulaturbuch 1650, de S. Scheidt, premier livre édité, d'accompagnements de chorals).

L'orgue, tel un chœur instrumental intervenait dans les différents cantiques qui se succédaient lors de la messe, des vêpres ou autres cérémonies, selon la pratique dite « alternatim » d'alternance soit avec le chœur vocal, soit avec l'assemblée. Ainsi reconnaissait-on à l'orgue — médium purement instrumental — une éloquence digne de le faire accepter comme moyen d'expression de l'annonce de l'enseignement du Christ pour appeler à la méditation à la ruminant de la

Parole de Dieu. A la fin de l'époque baroque, chez JSB surtout, « la composition formelle des commentaires de choral visait à une Expressivité qui devait nécessairement résulter du contenu du texte du choral connu des fidèles » (C.H. Wolff). En effet pour JSB le CF est « cantus prius factor », le donné primordial, fondamental à partir duquel se construit tout commentaire qu'il soit court ou long. Le CF est analogue à ce que l'Écriture et l'Évangile sont à l'homélie. Les commentaires polyphoniques dont les motifs mélodiques sont le plus souvent empruntés à la tête de la mélodie du choral tel que le pratiquait surtout un J. Pachelbel (1653-1706) sont, pour JSB une approche poétique qui met en relief tel mot clé, telle idée globale, telle strophe (en général c'est la première strophe). Le but est, au-delà de l'intelligente mémorisation du texte qu'elle suggère, d'ouvrir surtout les cœurs à une meilleure appropriation du mystère annoncé. Par les « affects » (passions-sentiments) « entendus » à travers les « figures » empruntées au langage rhétorique et à mille autres choses qui, n'étant pas de la musique, le sont devenues (cf. Luc André Marcel). JSB ne cherche pas autre chose : « enseigner » (docere), mais surtout émouvoir (movere).

C'est pour cela qu'il demandait à ses élèves qu'on ne jouât jamais la mélodie d'un choral simplement pour elle-même, mais en tenant compte du sens des mots (lettre de J.G. Ziegler, élève de JSB, aux autorités ecclésiastiques de l'Église Notre Dame de Halle, 1746).

Pour JSB le CF est un donné spécifique, un objet qu'il ne choisit pas (en quelque sorte), ni n'invente mais qu'il « travaille » tout comme une théologie. Il nous livre une connaissance de la Révélation afin de susciter, à travers la Parole en filigrane un éveil et un entretien de la foi des fidèles : « fides ex auditu ».

Les chorals de l'OB nous plongent dans le temps, le temps de l'homme selon sa condition d'homme pécheur, le temps du Christ, Sauveur de l'homme selon sa condition de Fils de l'homme, de Fils de Dieu, incarné, souffrant, mort ressuscité, insuffleur de l'Esprit-Saint.

I. Le temps de l'homme

Le dernier choral (n° 5, BWV 644) exprime la fragilité de la vie humaine, son néant, car vouée à la mort (n° 44, BWV 643) à cause de la « chute d'Adam » (n° 38, BWV 637).

1. *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (Ah ! que fuyante, ah ! que néante est la vie de l'homme ; comme un nuage bientôt se forme et à nouveau bientôt se dissipe, ainsi est notre vie, voyez !) — ch. n° 45 BWV 644. Entre le CF au *supérius* (soprano) et la basse qui scande 20 fois (2×10) un *ostinato* d'une régularité parfaite, tant dans l'intervalle d'octave que dans la distribution dans le temps, deux lignes très fluides, se forment, s'enchevêtrent, se dissipent comme un nuage, symbole de notre vie fuyante et... néante. Quelle vision pessimiste !

Pourquoi en fin de son OB Bach a-t-il introduit ce choral de la fin de son recueil (page 177 ? Ne serait-ce pas pour mieux exalter la réponse que Dieu donne ? L'art est un art de contraste.

2. *Alle Menschen müssen sterben* (Tous les hommes doivent mourir, toute chair s'en va comme l'herbe sèche, ce qui vit là doit se corrompre doit devenir autre à nouveau. Ce corps doit se décomposer s'il veut éternellement être rétabli dans la si grande splendeur préparée pour les justes.) Ch. n° 44 BWV 643.

Une régularité parfaite apparaît dans le déroulement du temps des 8 vers. En tenant compte de la reprise, 28 fois (4 fois 7 — 4 : nombre de la condition terrestre, 7 : nombre de la création entière) la basse, en une cellule rythmo-mélodique caractéristique, en forme de croix, toujours identique, scande avec régularité le choral, alors que les deux voix manuelles (alto et ténor) esquissent en quinconce un motif identique. C'est un véritable tissage, qui est ainsi réalisé imperturbablement, inéluctablement, brossant un large ambitus (de ré 1 à ré 4, c'est-à-dire sur la plus grande largeur sonore que permet le ton de Sol Majeur — ton d'espérance et de joie — selon l'étendue des claviers de l'époque). On ne saurait mieux dire à la fois l'inéluctable mort et la splendeur de la

vie future au-delà de la corruption dans une nouvelle terre (4 × 7).

3. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Par la chute d'Adam sont entièrement corrompues/la nature et la condition de l'homme;/le même poison nous a été transmis en héritage/de sorte que nous ne pouvons pas en guérir/sans le secours de Dieu qui nous a délivré/de cette grande infirmité/dont le serpent a assujetti Eve/qui se chargea ainsi de la colère de Dieu.) Ch. 38 BWV 637.

La cause de la mort et du néant de la vie de l'homme se trouve dans cette chute d'Adam, que JSB traduit par 8 groupes de 3 chutes qui sont des intervalles descendant de 7^e diminuée (corrompue). Les 3 dernières de ces 24 chutes se précipitent à la fin, sous le verbe « laden » comme pour traduire la colère de Dieu. (24 : 2 × 12 désigne à la fois le temps d'une année (12 mois) qui permet de compter l'âge de l'homme, et, les 12 signes du zodiaque : le cosmos... Tout y est corrompu.) La voix d'alto jouxte fréquemment le CF comme pour se faire passer pour lui, et semble en émaner (certaines notes sont en effet communes). Constamment elle tourne autour du CF, truffée « d'accidents » (bémols et dièses), la voix de ténor serpente à loisir passant même en dessous de la basse. Tout est désordre, tant dans le contrepoint que dans l'harmonie, et sur la fin « en six temps », tout bascule en déséquilibre. Alors « surgit (sur l'avant dernier temps) cette sonorité : mi-do-mi-la-si. Tout s'effondre en bas et tout saute en haut. On a l'impression d'être environné par un gigantesque cataclysme ». (P. Vidal, Bach et la machine orgue, page 114.)

II. Le temps du fils de l'homme (Temps liturgique)

Face à cette réalité inéluctable du temps de l'homme exprimée en fin de l'OB, surgit l'appel au secours du premier choral, appel pressant au Sauveur, cri d'Avent qui ouvre le déroulement du temps liturgique en 34 chorals. (Les 2/3 du recueil.) Par le temps liturgique qui revient d'année en année les chrétiens revivent et prennent à leur compte, naissance,

joies, passion, mort, résurrection du Christ, envoi de l'Esprit Saint, l'ensemble du grand mystère de l'amour de Dieu pour l'homme fait à son image. Cet amour manifesté à travers le Christ ne fait qu'appeler en retour un amour semblable (cf. le merveilleux choral traité en deux versions : « Liebster Jesu, wir sind hier » (Bien-aimé Jésus nous sommes ici...) Ch. 35 a et b BWV 633).

AVENT

1. *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens maintenant, Sauveur des païens reconnu comme enfant de la Vierge tout le monde s'émerveille de la naissance que Dieu lui a préparé.)

Luther en reprenant le texte et la mélodie d'Ambroise de Milan (4^e siècle) s'enracine dans la tradition. JSB va s'emparer des intervalles que forment les quatre premières notes (la-, sol-do-si) du CF, pour, en les inversant, former une cellule mélodico-rythmique, dont il orne le cantus firmus lui-même, ce CF normalement intouchable. Il va introduire cette formule au 3^e temps de la note initiale que, de plus, il allonge. Cette formule correspond au verbe « Komm », viens ! et va envahir toutes les voix du choral, qui lance un cri incessamment renouvelé. Cet appel pressant dynamise tout le choral.

S'y ajoute une cinquième voix (5 : nombre de la croissance vitale). Au premier temps de la 8^e mesure cet appel va se renouveler en ornement au CF lui-même au moment où subitement les trois voix intermédiaires s'arrêtent. Ainsi, seules la voix de soprano (CF) et la basse semblent exprimer le « bouche-bée » de l'émerveillement pour la merveilleuse naissance que Dieu a préparé au Sauveur des hommes. JSB a écrit là, une magistrale « ouverture » à tout son recueil.

2. Pour le 2^e choral de l'OB, du temps de l'Avent, JSB propose deux titres. Il semble qu'il ait choisi le second : *Gottes Sohn ist kommen* (Le Fils de Dieu est venu pour nous tous, les justes ici, sur cette terre en pauvre apparence pour nous libérer et nous délier de nos péchés) BWV 600.

Écrit en Fa Majeur (ton de la sérénité, de la paix) dans une mesure à 3/2, ce choral développe un canon à l'octave

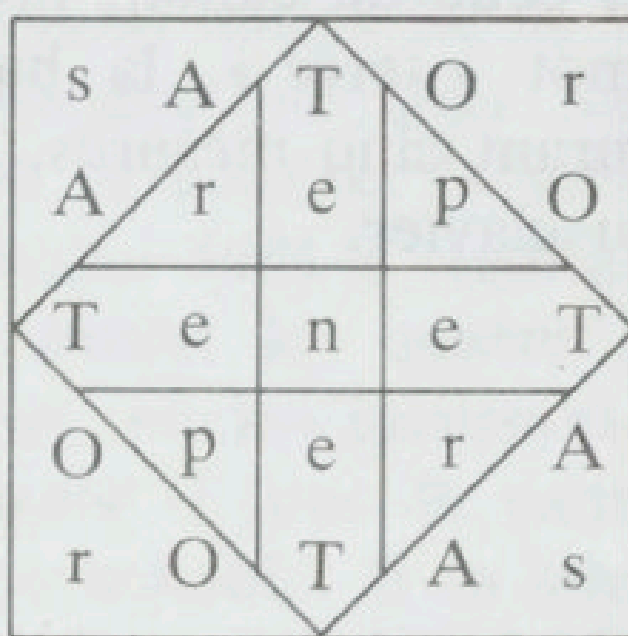
entre le CF et le ténor (confié au pédalier), à une mesure de distance. Trois type de notation sont utilisés : le CF et son canon à l'octave en rondes et blanches, la basse en noires, au débit régulier, l'alto en croches régulières elles aussi, qui festonnent juste au-dessous du CF. Le canon à l'octave, au ténor, est engendré, à la seconde mesure par le CF, en même temps que le dessin de la basse. Ce canon à l'octave est synonyme de filiation (rapport 2/1-l'octave étant la répétition de la même note, la voix de ténor étant celle du Fils (cf. le Christe du *Kyrie* de la *Clavierübung III*, étudié plus loin). L'alto qui jouxte le CF est la voix du ciel et la basse (au manuel) est celle de la terre. En effet, mesure 6, partant de la même note Ré que celle du canon, précisément sur la note qui correspond au mot « terre », la basse va dessiner une descente régulière, durant cinq mesures, pour attendre l'Ut 1, note la plus grave du clavier.

NOËL

3. Le choral n° 7 BWV 605 fait problème. Les syllabes du choral cité en titre *Der Tag, der ist so freudenreich* (Ce jour si riche en joie) sont insuffisantes pour se placer sous toutes les notes transcrites par JSB. Mais si sous ces notes, l'on place la seconde strophe, tout rentre dans l'ordre. Il y est question alors de : *Ein kindelein so löblich* (Un petit enfant si digne de louange/né pour nous aujourd'hui/d'une vierge pure...). Dès lors le rythme dynamisant en triples croches réapparaissant régulièrement tous les deux temps, correspondrait au mouvement lent et régulier du lancement d'un berceau de bébé. En ce domaine JSB savait ce qu'il en était : n'avait-il pas accueilli déjà sept enfants dans son foyer entre 1708 et 1719 ?

4. *In dulci jubilo* (Dans une douce joie/Chantez donc et soyez joyeux !/le délice de notre cœur/gît dans la crèche/et brille comme le soleil/sur le sein de sa mère/Tu es l'Alpha et l'Oméga (bis). Ch. n° 10, BWV 608. Encore un choral écrit en 3/2 (trois, nombre trinitaire). Le ton de La Majeur, lumineux à souhait, convient à l'allusion solaire de Jésus, d'où part, dans

les tableaux des maîtres italiens la lumière irradiante de la crèche. Ce choral est construit sur un double canon très strict, d'une part entre CF et basse, d'autre part, entre alto et ténor qui se passent leur formule en triolet sans discontinuer. Quelle science de l'Écriture en un espace si restreint ! Il est assez curieux que le côté strict des canons se relâche lorsqu'explicitement il est question de l'affirmation : « Tu est l'Alpha et l'Oméga — le commencement et la fin de tout... Comment ne pas penser au fait que JSB connaissait le fameux carré magique inspiré de la prophétie d'Ézéchiél, qui n'est pas sans rappeler la croix. Ainsi en filigrane JSB joindrait-il déjà la Crèche à la Croix ?



Sous une apparence simple, JSB cache une science extrême analogue à la faiblesse du bébé de la crèche, qui cache le Maître de toute vie, l'alpha et l'oméga.

5. Un choral « cosmique » : *Christum wir sollen loben schon* (Christ, nous devons bien Le louer, le fils de la pure Vierge Marie luit aussi loin que le bon soleil et s'étend jusqu'au bout de l'univers entier.) Ch. 13 BWV 611.

Texte et musique de ce choral sont la traduction et la réadaptation par M. Luther lui-même de l'hymne de C. Sedulius (5^e siècle) (*A solis ortus cadine*), en mi modal, chanté aux Laudes de Noël.

C'est le seul choral de l'OB où JSB fait passer le CF du soprano à l'alto, l'englobant ainsi dans une dimension très large, comme l'intégrant, à la manière du soleil, à l'ensemble du cosmos. Cette large dimension est l'espace sonore le plus large que permet l'étendue sonore des claviers de l'orgue : Ut 1 à Ré 5 pour les claviers manuels, Ut 1 à Ré 3 pour le pédalier qui fournit les notes les plus graves. Dès le début

du choral sur un Ré 1, à la double octave grave du CF à l'alto, le soprano attaque un si bémol 4 (le plus haut si b du clavier). Mais l'espace sonore le plus large, entièrement rempli par la note la plus grave : Ut 1 et la plus élevée Ut 5, se manifeste mesure 6 et mesures 7-8. C'est entre ces deux immenses intervalles de quatre octaves que se place le texte : « il luit aussi loin que le bon soleil. » Bien plus, pour indiquer cette étendue jusqu'au bout de l'univers entier JSB étire sur les deux dernières mesures la note finale du choral, Mi, alors qu'il introduit à la basse, en double pédale, une cinquième voix qui dessine les 5 premières notes du CF. Ainsi « ex auditu » JSB manifeste l'immensité du cosmos où brille le bon soleil, symbole de l'universalité du Christ, « Soleil de Justice ».

PASSION

6. Le lien chèche-croix est bien manifesté dans le choral n° 23, situé au centre même des 45 chorals, comme la *théologia crucis* est au centre de la théologie luthérienne : *Da Jesus an dem Kreuze stund* (Quand Jésus pendait sur la croix et que son corps était transpercé, alors, avec une amère douleur, les sept paroles que Jésus prononça médite-les dans ton cœur.) BWV 621.

La mesure 8 de ce choral, en mi modal, est la réplique exactement notée (à 2 notes près au soprano, à l'alto et à la basse, en fin de mesure) de la mesure 9 du choral de Noël : *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Du ciel, de là-haut je viens ici) n° 8, BWV 606. Ce choral est écrit, lui, en Ré Majeur. Ce sont les mêmes notes, les trois mêmes formules d'imploration. Hasard ? faiblesse d'invention ? ou signification théologique ? Pour l'ensemble du choral une basse obstinée intégrant le signe de croix en son début et les syncopes de la souffrance en une ligne fléchissante, soutient une harmonie dissonante en sept fois, allusion aux sept paroles que Jésus prononça.

7. Un chef d'œuvre de choral orné — c'est-à-dire d'un farcissage du CF par divers formules d'ornementation destinées à amplifier la mélodie, à la varier, l'embellir, dans l'esprit du

style récitatif à l'italienne, ce que Caccini (*Nuove musiche* de 1601) appelait précisément les « affetti » (mouvements de l'âme aptes à traduire au mieux les émotions suggérées par le texte (les français leur donneront le nom d'agrément) — est le choral n° 24, BWV 622 : *O Mensch, beweine dein Sünde gross* (O Homme, pleure tes grands péchés.) Ce choral ouvrait primitivement la Passion selon saint Jean de JSB. Il est devenu le choral final de la première partie de sa Passion selon saint Matthieu. C'est une traduction lyrique de la naissance, de la passion, et de la mort du Christ. Un résumé en 24 mesures. La mort, entre autres aspects, est exprimée par une véritable cassure harmonique, en fin de choral, à l'endroit même où JSB a indiqué « adagissimo », correspondant au mot « lange »... sur la croix LONGUEMENT.

PÂQUES

8. La résurrection éclate dans le choral n° 27, BWV 625 : *Christ lag in Todesbanden* (Christ gisait dans les liens de la mort) à condition de ne pas s'arrêter à ce simple titre, et d'aller plus avant dans le texte.

Ce choral accumule et lie les unes aux autres une formule mélodico-rythmique faite de 4 doubles croches en forme de croix serrée (avec intervalles de secondes et de tierce). La signification de cette cellule est nettement donnée par le CF lui-même, mesure 12, qui l'adopte sur le mot « loben » (louer Dieu), il renchérit d'ailleurs en la reprenant, dans la même mesure sur le mot « ihm » (lui...). En valeur longue (croches) elle apparaît à la basse, par deux fois sous les Alleluias (acclamation pascale) de louange par excellence. Ce choral, par la présence constante de cette formule de louange, rencontrée d'ailleurs dans les chorals où elle apparaît déjà (ch. 4, 6, 11), liée au verbe « Louer Dieu », chante donc essentiellement la résurrection éclatante du Jour de Pâques.

PENTECÔTE

9. Le choral 33 : *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* (Viens Dieu Créateur, Esprit-Saint) est l'exaltation de la 3^e personne de la *Trinité*, par l'accent que la note grave du pédalier confère à la 3^e partie du *triolet* de chaque temps.

10. La limite de cet article oblige à arrêter là, ces flasch sonores de JSB. Il convient cependant de mentionner la suavité idyllique des deux versions du choral n° 35, à 2 claviers et pédale, à 5 voix, *Liebster Jesu, wir sind hier* (Bien-aimé Jésus, nous sommes ici). Comme il le manifestera dans les cantates à venir, au nom de Jésus, JSB « craque » et laisse épancher tout son lyrisme, toute sa tendresse. Le ton de La Majeur, d'une luminosité printanière, convient fort bien au canon à la quinte entre soprano et alto. Cette imitation à la quinte exprime l'approche timide de celui qu'on désire imiter. C'est un chant d'amour. Les trois voix accompagnantes, lorsqu'elles ne s'enlacent pas, festonnent en sixtes ou tierces parallèles (signe d'accompagnement, d'union). « Bien-aimé Jésus, nous sommes ici/tourne nos esprits et notre désir/vers les doux enseignements du ciel/pour que nos cœurs soient attirés/de la terre jusqu'à toi. »

Ce bref regard sur la manière miniaturisée dont JSB sait trouver une équivalence musicale du texte sous-jacent, a tenté de nous montrer comment un musicien, par ses procédés de composition, peut préparer les fidèles à pénétrer plus à fond, le sens intérieur du choral qu'ils vont chanter où qu'ils ont chanté. Très tôt, « à travers les motifs qui s'identifieront à tel sentiment, tel événement ou telle personne » (L.A. Marcel). JSB a trouvé une clé qui sublime toujours le donné de la Parole de Dieu.

LA CLAVIERÜBUNG III (C13)

En 1739. JSB est âgé de 54 ans. Il est en pleine possession de ses moyens compositionnels, ayant assimilé les procédés d'expression musicale empruntés à la rhétorique baroque ainsi

que ceux de l'arithmologie héritée du Moyen Age (en ce qui concerne la symbolique du nombre dans la Bible) et de la Renaissance (l'arithmologie grecque des Pythagore et Platon). Ces moyens d'expression faisaient partie du milieu ambiant et étaient fort prisés des gens cultivés de l'époque de Bach (ecclésiastiques, universitaires, architectes, peintres, sculpteurs, musiciens...). Les cycles de cantates des cinq premières années de JSB à Leipzig 1723-1728/29 en sont un beau témoignage². Mais pour l'orgue rien de bien marquant depuis le manuscrit des 45 chorals du Petit livre d'orgue, ce qui ne veut pas dire que JSB s'en désintéresse et n'accumule pas petit à petit diverses compositions dans ses cartons. Après la parution des deux *Clavierübung* I (1731) et II (1735) : *Pratiques du clavier* destinées au clavecin, il va faire paraître, à compte d'auteur, à Leipzig, en septembre 1739, pour la foire de la Saint-Michel, qui attire beaucoup de monde, une troisième *pratique du clavier* destinée, cette fois, à l'orgue. Le titre de cette édition indique bien le contenu et les destinataires :

« Troisième partie de la *Clavierübung* se composant de divers préludes sur les cantiques du catéchisme et d'autres cantiques pour l'orgue ; composé à l'intention des amateurs et surtout des connaisseurs d'œuvres semblables pour la récréation de leur esprit par JSB... »

Si JSB édite c'est parce qu'il estime que ces œuvres présentent une certaine perfection dans leur genre à l'occasion d'un événement d'ordre religieux, social et politique qui est la fête du bicentenaire de l'introduction de la Réforme à Leipzig et de l'acceptation de la *Confession d'Augsbourg* (le premier écrit symbolique de cette réforme (1530) Leipzig : 1539-1739. JSB vu sa position de *Capellmeister* et *Director Chori Musici* à Leipzig, premier personnage d'ordre musical de la ville, se devait de rendre un substantiel hommage au fondateur de la Réforme. Il ne pouvait mieux faire qu'en adaptant les cantiques proposés par Luther lui-même pour accompagner les principaux

2. Artur Hirsch, *Interprétation symbolique de chiffres dans les cantates de Bach*. La Revue Musicale n° double 381/2, 1985.

Et Alfred Dürr, *Die Kantaten von J.S. Bach*, Band 1 et 2, dtv Wissenschaftliche Reihe, 1971.

chapitres de son Catéchisme (le Grand et le petit, écrits selon la même ordonnance). Le rôle de « prédicateur », conquis par l'orgue dans le culte luthérien, le désignait pour magnifier un tel hommage. En effet, la *Clavierübung* III se présente comme une véritable somme où science musicale et science théologique s'embrassent. La densité, le poids, de ces compositions (les œuvres de petite dimension n'ont rien à envier aux grandes) laissent entrevoir qu'elles ne sont pas le fruit d'une génération spontanée, mais ont du être longuement mûries. La Cl 3 est un sommet de compositions pour l'orgue et le demeure. On n'aura jamais fini d'en faire une approche toujours renouvelée, car elle recèle quelques « mystères » qui sont encore à élucider.

Bien modestement JSB destine cette œuvre aux « amateurs et surtout aux connaisseurs d'œuvres semblables ». Les amateurs sont les organistes qui exercent en liturgie et tous les praticiens de l'orgue à qui il est fourni des « études transcendantes » — avant même que Liszt emploie ce terme — pour un perfectionnement supérieur de la technique de l'orgue (pedaliter et manualiter). La Cl 3 est en effet une haute école de virtuosité, depuis le prélude et la triple fugue qui, elle, clôt l'ouvrage (BWV 522), en passant par le long *trio* du *Gloria* (BWV 676), le choral à 5 voix, en canon, du *Notre Père* (BWV 682) (aux rythmes lombards très marqués, à soutenir de bout en bout), le grand motet du Psaume 130 *De profundis*, à 6 voix, avec double *cantus firmus* à la pédale (BWV 686) et au « périlleux » (O. Alain) choral de communion : *Jésus-Christ, notre Sauveur* (BWV 688), sans parler des simples *duetti*, en particulier du premier (BWV 802), bourrasque frisant la bitonalité... Toutes les pièces du recueil permettent d'acquérir une maîtrise parfaite de la technique de l'orgue, mais surtout la requièrent pour faire « entendre » tout ce qui, à l'intérieur, est destiné aux connaisseurs : c'est-à-dire, à ceux qui connaissent l'enseignement de Luther, la façon dont il confesse sa foi, et, à ceux qui sont sensibles à la rhétorique usitée alors, à la transposition en musique de l'art du « dire » de la littérature et du discours, à ceux qui, dans la lignée d'un Leibniz, le philosophe allemand (1646-1716), savent combien LE NOMBRE préside à la vie de l'univers, enfin à ceux qui sont adeptes de cercles plus ou moins ésotériques... (on pense à la société fondée, entre autres, par L.Ch. Mizler

en 1738 à laquelle JSB adhèrera en 1747³ en tant que 14^e membre (BACH en gématric — transposition de lettres en chiffre — $2 + 1 + 3 + 8 = 14$). La science des NOMBRES était courante à l'époque. Elle intervenait surtout, semble-t-il dans le squelette, l'ossature des œuvres alors que les figures de rhétorique en formaient comme la musculature. Musique et nombre faisaient normalement bon ménage. On sait que les architectes clunisiens, au 9^e siècle, avaient déjà organisé leur basilique mère sur la base de la Musique selon l'idée de saint Augustin — héritier de la pensée pythagoricienne et platonicienne — que le nombre « guide l'intelligence de la perception du créé à la réalité divine ». Pour saint Augustin (De Musica), Musique et Architecture sont sœurs, toutes deux filles du Nombre et miroir de l'Harmonie éternelle. Leibniz, en 1671, s'en faisait encore l'écho : « Dieu n'a créé les créateurs raisonnables que dans le but qu'elles soient le miroir fidèle... de ses harmonies infinies. » Il est fort probable que JSB n'ignorait pas ces conceptions. Dès lors pourquoi ne s'en serait-il pas servi pour « ossaturer » ses œuvres surtout celles destinées à l'instrument d'église par excellence : l'orgue, dont il était de surcroît un expert apprécié et redouté.

La Cl III : une architecture

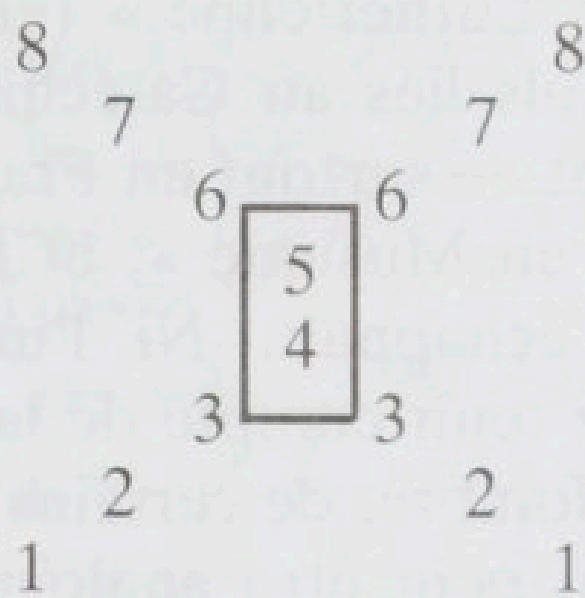
Peter Vizard, musicologue, dans un article « Le Maître de la cible »⁴, cite un franciscain, architecte vénitien : Francesco Giorgi, qui, en 1525 écrivait à l'occasion d'une étude sur la construction de l'Église San Francesco della Virgine : « ... J'aimerais que la nef soit large de 9 pas, qui est le carré de 3, le nombre divin et premier. La longueur de la nef qui sera 27, aura une triple proportion qui représente le diapason et la diapente⁵. Et cette harmonie mystérieuse est telle que, quand Platon, dans le Timée, a voulu décrire la consonance

3. La société Mizler étudiait particulièrement les anciennes théories musicales ainsi que leurs implications « numériques ».

4. Revue Silences Édition de la Différence, Bach, 1985.

5. Le diapason désignait l'intervalle d'octave (2/1) ; la diapente, l'intervalle de quinte (3/2).

merveilleuse des éléments de la construction du monde il la prit comme premier fondement de sa description... » En effet, Platon « explique que l'ordre et l'harmonie du cosmos se trouvent dans les deux progressions 1, 2, 4, 8 et 1, 3, 9, 27, représentant le microcosme et le macrocosme. Le tout est représenté par l'Harmonie du Monde et la forme de 54 ». 54 est le double de 27 qui, lui, multiplie 3, par 3, par 3 (3^3). De ce fait 27 est un nombre très important souvent rencontré dans l'architecture et la pensée de la Renaissance. C'est aussi un nombre situé en 3^e position dans la série 9 : 9, 18, 27, 36, 45, 72, 81... Donnent aussi 9 les nombres ajoutés les uns aux autres : (1) + 8, (2) + 7 ; (3) + 6 ; (4) + 5 ; (5) + 4, qui d'ailleurs se croisent pour former une croix (ce qui pour JSB ne sera pas sans signification quand on sait l'importance de la *theologia crucis* de Luther et comment, chaque fois, qu'il la rencontre, JSB la manifeste musicalement) :



La Cl 3 est composée de 27 pièces ainsi réparties :

- Un long Prélude (*in organo pleno*) 1
(BWV 552 i)
- Un bloc liturgique de 9 chorals
 - 3 grands *Kyrie* (BWV 669/670/671) 2, 3, 4
 - 3 petits *Kyrie* (BWV 672/673/674) 5, 6, 7
 - 3 *Gloria* (BWV 675/676/677) 8, 9, 10
- un ensemble de 6 titres de chorals, selon l'ordre même du grand et du petit catéchisme de Luther — ordre identique pour les 2 catéchismes : (6 grands chorals + 6 petits, c'est-à-dire 12 chorals).

A) Les fondements de la foi chrétienne :

- les 10 commandements (la loi)
(BWV 678/79) 11, 12
- la foi chrétienne (Credo) (BWV 680/1) 13, 14
- l'oraison dominicale (Notre Père)
(BWV 682/3) 15, 16

B) Les sacrements :

- le « sacrement du Baptême »
(BWV 684/5) 17, 18
- la « Confession » (BWV 686/7) 19, 20
- le « sacrement de l'autel » (BWV 688/9) 21, 22
- quatre *duetti* (BWV 802/3/4/5) 23, 24
- une fugue (triple) (BWV 552 ii) 25, 26, 27.

La présence du bloc liturgique (les 9 chorals des *Kyrie* et du *Gloria*, ainsi que les chorals du *Credo*, du *Notre Père* et du « sacrement de l'autel » font dénommer cette œuvre de 27 pièces : « la Messe Luthérienne » (en Allemagne surtout).

Les 6 titres de chorals liés au Catéchisme de Luther (grand et petit catéchisme) ont — surtout en France —, fait dénommer l'œuvre : le « Dogme en Musique », et fait écarter les 4 *duetti* dont la signification échappait. Ni l'une, ni l'autre de ces appellations ne semble tenir compte de la réalité de l'ensemble.

La présence ici du Nombre, de certains nombres est manifeste d'une architecture, qui peut être analogue à celle d'une église fondée sur le nombre 27. Or $27 = 2 + 7 = 9$ c'est-à-dire 3^2 . Le nombre 9 joue comme le rôle d'un « module » en architecture. Dès le prélude, 9 (5 + 4) est affiché par JSB dans l'armature même ainsi notée d'après le fac-similé de la première édition (l'autographe ayant disparu) : la portée en clé de sol, inscrit 4 bémols, et la seconde portée en clé de fa, 5 bémols. Bien sûr certains bémols sont redoublés puisque la pièce normalement en Mi bémol Majeur ne comporterait que 3 bémols. Pourquoi JSB en a-t-il inscrit 4 + 5 bémols ?

$$\text{♩} : \begin{matrix} \flat & \flat & \flat & \flat \\ & \flat & & \flat \end{matrix} = 4 \quad + \quad \text{♭} : \begin{matrix} \flat & \flat & \flat & \flat \\ \flat & \flat & & \flat \end{matrix} = 5 = 9$$

— Les chorals du bloc liturgique (3 grands *Kyrie* + 3 petits *Kyrie* + 3 *Gloria*) sont au nombre de 9.

— Le nombre de voix de chaque choral du *Gloria* est de 3, et le 2^e choral est un long Trio. $3 + 3 + 3 = 9$ voix.

— Le nombre de mesures de chacune des fugues composant la *triple* fugue finale, donne : 36 mesures ($3 + 6 = 9$) pour la première et la troisième, et 45 mesures ($4 + 5 = 9$) pour la fugue centrale.

— La sommation des mesures des 4 duetti : $73 + 149 + 39 + 108 = 369$. Or 3.6.9 est déjà une progression qui confirmera celle des tonalités croissantes de ces 4 duetti (mi mineur, FA MAJEUR/SOL MAJEUR, la mineur) $3 + 6 + 9 = 18$, $1 + 8 = 9$.

— Enfin la sommation de l'ensemble des 1962 mesures de toutes les pièces de la Cl 3 (en tenant compte des reprises pour certains chorals) donne : $1 + 9 + 6 + 2 = 18 = 1 + 8 = 9$.

9, le carré de 3, c'est-à-dire l'exaltation de la triade, se rencontre ainsi dans le Prélude, le bloc *Kyrie-Gloria*, les 4 duetti et la triple fugue finale ; peut-être ont-ils quelque chose à voir avec la Trinité ?

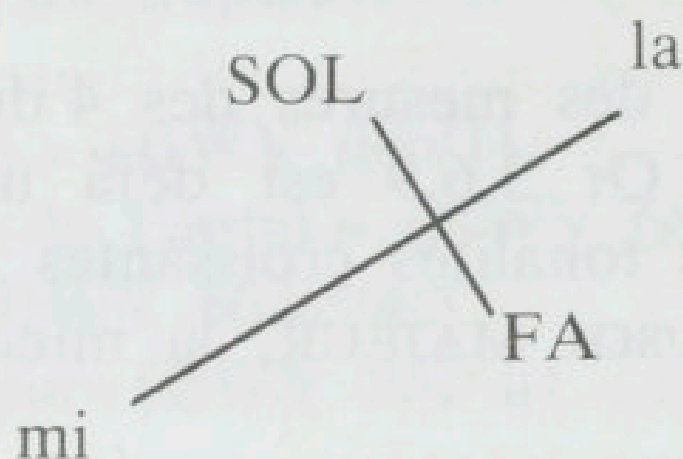
Sans vouloir rendre lassant un tel déballage de chiffres, il convient de mentionner aussi, la présence du nombre 7.

Dès le début de l'ensemble, 7 se présente déjà à travers le nombre de mesures du Prélude : 205 c'est-à-dire $20 + 5 = 25$; $2 + 5 = 7$. Les chorals du bloc liturgique au nombre de 9, plus les 12 du grand et du petit catéchisme, font 21 chorals traités. 21 est 7×3 (et aussi $2 + 1 = 3$ (la triade)).

Enfin et surtout, dans la triple fugue finale, comme pour résumer le tout, le thème de la première fugue est fait de 7 notes (groupées selon une clé donnée dans la deuxième partie de la seconde fugue en $4 + 3 = 7$). Ce thème se manifeste 27 fois dans l'ensemble de cette triple fugue, ce qui nous fait retrouver le module 9 et le nombre 27.

La présence des 4 duetti a posé problème, au point qu'ils ont carrément été écartés d'éditions, tant allemandes que françaises, étant considérés comme de pures pièces destinées au clavecin sans lien, ni avec la liturgie ni avec le dogme. Les nouvelles éditions les ont réintégrés. Ils sont dès lors

considérés comme des pièces à jouer durant le temps de la Communion sous les deux espèces (fort longue lors d'une grosse affluence). Ces duetti sont au nombre de 4. Leur tonalité forme un tétracorde ascendant : mi-FA/SOL-la (Le tétracorde fondateur du « système parfait » attribué à Pythagore) dont la symétrie (au sens moderne) forme un chiasme :



Leur emplacement dans l'œuvre les font jouxter les deux chorals du « sacrement de l'autel » (selon le terme même de Luther) et la fugue — triple finale. La progression du tétracorde, comme un axe, va normalement déboucher, de la dominante « la » sur la tonique « Mi » (ici MI bémol de la fugue, qui rejoint le ton fondamental de l'œuvre, encadrée par le Prélude (en MI bémol) et cette fugue (en mi bémol elle aussi). N'avons-nous pas là, le passage du 4, symbole de la terre, dont la figure est le carré, à la triade (la triple fugue, le 3 étant symbole du ciel, dont la figure est le cercle (ou le demi-cercle).

La Cl 3 : une architecture ?

Tel un narthex, un porche immense, le « Praeludium pro organo pleno » (à jouer avec toute la brillance et la puissance de l'orgue) dans le ton majestueux et grandiose de MI bémol MAJEUR, dont le rythme essentiel est celui d'une OUVERTURE à la française (qui accompagnait les entrées royales), par le nombre 7 (résultat de la sommation de son nombre de mesures) ne serait-il pas un merveilleux hymne à la CRÉATION (7 dans la Bible est le chiffre parfait de la création) ? Pierre Vidal, dans une intuition merveilleuse *** lui sous-tend le grand psaume 104, dit de la CRÉATION (ce que confirmerait de plus

*** Pierre Vidal. « Bach, les Psaumes, passions, images et structures dans l'œuvre d'orgue », Stil Éditions, 1977.

la dynamique de ses 5 thèmes car la création se poursuit encore aujourd'hui, comme du temps de Bach).

Le porche franchi, l'entrée dans l'édifice se fait par la reconnaissance de l'état de pécheur (les *Kyrie*) et la louange de Dieu Trinité pour la grâce du pardon (le *Gloria*). La nef est constituée des 12 chorals (12 désigne l'Église fondée sur les 12 apôtres) qui représentent les éléments fondamentaux de la vie chrétienne selon Luther : la Loi, le Credo, le Pater, le sacrement de Baptême, de la « Confession » et le « sacrement de l'autel ». Tout converge sur l'Autel, cube, représenté par les 4 duetti, dont l'axe essentiel formé du tétracorde initial s'ouvre sur la RÉ-CRÉATION (le nombre 7 étant celui qui désigne l'AGNEAU IMMOLÉ de l'Apocalypse — alpha et omega) sens de la triple fugue finale, dont la tonalité rejoint celle du Prélude. Cette triple fugue, est, elle aussi à jouer « pro organo pleno » (avec toute la force et la brillance de l'orgue, symbole de la plénitude de Dieu Trinité). Du porche à l'abside de la *Clavierübung III* de Johann Sebastian Bach n'est-elle pas un merveilleux monument musical, hypothèse qu'il conviendrait de vérifier en étudiant en détail chacune des 27 pièces lourdes d'enseignement théologique ?

Georges BEYRON

Bibliographie complémentaire récente

- Un petit livre indispensable, tant il est documenté en tenant compte des récentes recherches en symbolique : *J.-S. Bach et l'orgue* de Georges Guillard, Collection « Que sais-je ? », n° 2318, 128 pages.
- « Tricentenaire de la naissance de J.S. Bach (1685-1985) », *Positions Luthériennes*, 33^e année, n° 1, janvier-mars 1985.