Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanité (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (Histoire, Théorie, Pratique)

UR ARTES 24141

L'Offrande Musicale au miroir des grands cycles instrumentaux de Johann Sebastian Bach : une nouvelle approche analytique sur la symbolique et la rhétorique de l'œuvre.

Présentée et soutenue publiquement le 10 décembre 2024 par

François Vijay-Radj RATINEY

Sous la Direction de Madame le Professeur Marie-Bernadette DUFOURCET-HAKIM

Theodora Psychoyou, Professeure, Sorbonne Université
Frédéric Billiet, Professeur, Sorbonne Université
Begoña Lolo, Professeure, Universidad Autónoma de Madrid
Pascal Pistone, Maître de conférences, Université Bordeaux Montaigne
Cindy Pédelaborde, Maître de conférences, IUT de Journalisme, Université Bordeaux Montaigne

Celui qui trouve sans chercher est celui
qui a longtemps cherché sans trouver.

– Gaston Bachelard –

REMERCIEMENTS

Je dédie cette thèse de Doctorat à mes grands-parents
Tata et Amama, Soundarame et Victoria Minatchy.

De nombreuses personnes m'ont accompagné tout au long de l'élaboration de cette thèse. À la fin de cette aventure, parfois semée d'embûches, je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance envers toutes celles et ceux qui m'ont aidé, conseillé, guidé et soutenu durant cette période. Je tiens particulièrement à remercier ma famille, mes amis et mes professeurs pour leur présence et leur soutien tout au long de ces années. Je remercie également tous les amis de passage qui ont nourri ma réflexion.

Tout d'abord, j'adresse mes sincères remerciements à ma directrice de recherche, Madame le Professeur Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, pour son suivi attentif, ses précieux conseils et sa confiance absolue au cours de ces cinq années.

Je remercie chaleureusement ma femme, Johanna Lagarde, pour son soutien constant, ses encouragements, ses relectures attentives et ses conseils, notamment dans l'étude symbolique du recueil.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma famille, en particulier à ma mère Devy, à qui je dois tout, pour son amour, sa confiance et son soutien infaillible. Merci pour tout ce que tu as fait pour moi. Je remercie également ma sœur Sharmila, ma grand-mère Victoria, ainsi que ma tante Acha et mon oncle Emmanuel, pour leur amour et leur appui constants. Un grand merci également à Béatrice pour son aide précieuse au sujet des références bibliques et des traductions de l'hébreu.

Ma profonde gratitude va à mon cher ami Théo Benquet pour son soutien et ses remarques éclairantes. Un merci particulier à Loïs Hoareau et Pierre Villegas, compagnons du Master Recherches, pour leurs encouragements et leurs relectures attentives tout au long de ces sept années, surtout dans les derniers moments. Lucas Bordas mérite également toute ma reconnaissance pour ses relectures et ses conseils avisés. Un grand merci également à mes amis et collègues de thèse, Léon Renoult-Le Gall, Clément Séchaud et François Trahais, pour leur accompagnement et leur soutien tout au long de cette aventure, que ce soit au

conservatoire, à distance ou à l'université. Je tiens à remercier chaleureusement mes amies Marie-Odile Kerdraon, Raphaëlle Narayanin, Aurore Bridoux, Fleur Dambreville pour leurs encouragements, ainsi que Pierre Arnaud, dont les précieuses discussions m'ont ouvert au monde de l'orgue. Je remercie ma cousine Sarah Weissberg, pour l'aide précieuse au sujet des traductions allemandes, ainsi que mon amie Lucile Uteau pour sa magnifique illustration.
Ma gratitude va aussi à la famille Chaine, pour leur chaleureux accueil et le cadre propice qu'ils m'ont offert lors de la rédaction de mon mémoire : merci à Magaly, Laurent, Anna et Hypolite Le Nabat.

Un immense merci à mes professeurs de musique, Henry Duffour et Matthieu Jouhaud, pour avoir cru en moi et transmis leur passion, en me faisant découvrir la splendeur de la musique de Bach.
Je tiens à remercier mes professeurs d'université, Nicolas Bonichot, Emmanuel Pélaprat, Pascal Pistone, Natalie Morel-Borotra, Marie-Cécile Barras, Cindy Pédelaborde et Pierre Sauvanet, pour leurs précieux conseils et leurs encouragements.

Toute ma reconnaissance va au Conservatoire de Bordeaux, plus spécialement à Bruno Rattini, professeur d'écriture, et Laurent Subias, professeur de formation musicale, pour leur aide, ainsi qu'à Sébastien Roué, professeur de clavecin, Kevin Manent-Navratil et Jean-Miguel Aristizabal, professeurs de basse continue, pour leurs sources et leurs conseils avisés concernant l'interprétation baroque et la pratique du continuo. Mes remerciements vont également à Naji Hakim pour ses conseils et ses encouragements, ainsi qu'à Davitt Moroney pour ses éclairages précieux.

Je souhaite exprimer une reconnaissance toute particulière à ceux qui m'ont assisté dans la recherche des sources musicales : à Gerardo Martinez, alias « GeruBach » sur YouTube, dont le travail monumental sur la musique de Bach, avant son décès le 14 février 2023, a été une source inestimable ; à toute l'équipe de la *Bach Gesellschaft Ausgabe* pour l'édition méticuleuse de ces partitions ; ainsi qu'à Christelle Arquey et Jean Claverie de la librairie musicale La Machine à Musique à Bordeaux, pour leur aide inestimable, leurs encouragements et leur disponibilité sans faille.

Enfin, je remercie chaleureusement Johann Sebastian Bach pour l'immense héritage qu'il a laissé à ce monde...



« Le Lièvre et la Tortue », Jean de La Fontaine, *Fables*, Livre VI, n. 10, 1668.

Rien ne sert de courir ; il faut partir à point.
Le lièvre et la tortue en sont un témoignage.
« Gageons, dit celle-ci, que vous n'atteindrez point
Sitôt que moi ce but. — Sitôt ? Êtes-vous sage ?
Repartit l'animal léger.
Ma commère, il vous faut purger
Avec quatre grains d'ellébore.
— Sage ou non, je parie encore. »
Ainsi fut fait : et de tous deux
On mit près du but les enjeux :
Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire,
Ni de quel juge l'on convint.
Notre lièvre n'avait que quatre pas à faire ;
J'entends de ceux qu'il fait lorsque prêt d'être atteint
Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes,
Et leur fait arpenter les landes.
Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
Pour dormir, et pour écouter
D'où vient le vent, il laisse la tortue
Aller son train de sénateur.
Elle part, elle s'évertue;
Elle se hâte avec lenteur.
Lui cependant méprise une telle victoire,
Tient la gageure à peu de gloire,
Croit qu'il y va de son honneur
De partir tard. Il broute, il se repose,
Il s'amuse à toute autre chose
Qu'à la gageure. À la fin quand il vit
Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
Il partit comme un trait ; mais les élans qu'il fit
Furent vains : la Tortue arriva la première.
« Eh bien ! lui cria-t-elle, avais-je pas raison ?
De quoi vous sert votre vitesse ?
Moi, l'emporter ! et que serait-ce
Si vous portiez une maison ? »

AVANT-PROPOS

« Sachez vous éloigner car, lorsque vous reviendrez à votre travail,
votre jugement sera plus sûr ».
– Léonard de Vinci

La présente étude est le résultat d'un grand nombre d'années de recherches et de réflexions autour de la musique de Bach qui ont précédé le début de cette thèse. Au lycée, lors de mon année de Terminale, mon professeur d'option musique me faisait découvrir *l'Art de la fugue* en m'offrant l'enregistrement à l'orgue par André Isoir. Œuvre austère de prime abord, je n'ai commencé à m'y intéresser qu'à partir de ma deuxième année de Licence. Afin de retenir au mieux les différentes œuvres de musique savante que j'apprenais en cours et pendant mon travail personnel, je me fixais comme habitude d'écouter tous les soirs quelques pièces. C'est lors de ces écoutes répétées que *l'Art de la fugue* capta fortement mon attention, en particulier chaque fois que l'enregistrement atteignait le *Contrapunctus XI*... Ce mouvement m'intriguait de plus en plus.

Pendant cette même année universitaire, devant rédiger un mini-mémoire dans le cadre du séminaire d'initiation à la recherche, je choisis pour sujet le *Contrapunctus XI* de *l'Art de la fugue* ; ce n'était alors qu'une intuition. Je découvris au cours de mes recherches l'immense part de symbolique intrinsèque à l'œuvre de Bach et l'aspect énigmatique de *l'Art de la fugue*, grâce notamment au livre de Martha Cook. Ce travail m'ayant toutefois laissé sur ma faim, je décidai de poursuivre mes recherches pendant ma troisième année de Licence.

Arrivé en première année de Master Recherches, je me rendis compte que je ne pourrais rien apporter de neuf à l'édifice au sujet de *l'Art de la fugue* et je décidai de changer d'œuvre. En cherchant, je découvris *l'Offrande Musicale*, que je ne connaissais pas du tout : la première écoute de l'œuvre me frappa par sa grande austérité – comme lors de l'écoute de *l'Art de la fugue*. Pourtant, il me semblait deviner çà et là quelque symbolique à examiner de plus près : je décidai de me fier à cette nouvelle intuition.

Mon idée initiale de mémoire portait sur le sujet suivant : *La symbolique dans l'Offrande Musicale*. Cependant, dans la crainte que ce sujet soit trop limité pour ce type d'exercice, je décidai d'élargir mon champ de recherches. En suivant le titre d'une conférence de Gilles Cantagrel, je proposai comme axe de recherches « symbolique et rhétorique ». Après validation de ma directrice de recherches, l'aventure démarra autour de *l'Offrande Musicale*.

Ayant déjà pour objectif de poursuivre cette recherche en doctorat, j'abordai mon mémoire comme un préliminaire en me concentrant uniquement sur les canons de l'œuvre.

Au fur et à mesure de mes recherches, se révélait à moi la grande part d'ombre qui recouvrait encore ce corpus énigmatique, encore plus que *l'Art de la fugue*. Après avoir affronté tous les problèmes posés par les canons de *l'Offrande Musicale* pour le mémoire de Master, je poursuivis dans la même direction dans le cadre de ma thèse. Le sujet s'ouvrait alors au corpus entier et à l'étude en miroir du corpus instrumental du compositeur.

Emil Cioran a dit un jour : « Sans Bach, la théologie serait dépourvue d'objet, la Création fictive, le néant péremptoire. S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu »[1]. Pourtant, ne faut-il pas y voir le contraire derrière ce syllogisme ? « S'il y a quelqu'un qui doit tout à Dieu, c'est bien Bach ! » En effet, cela a toujours été le souhait de Bach de dédier son œuvre et sa vie à Dieu, comme nous l'évoquerons plus tard dans notre étude. Sa profonde motivation de musicien a été de composer à la seule gloire de Dieu.

1 E. M. Cioran, *Œuvres*, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995, p. 797.

INTRODUCTION

Cette étude est née d'une passion et d'une admiration pour la musique baroque, et pour celle de Bach en particulier, qui m'avaient déjà orienté vers ma formation de claveciniste, continuiste et organiste. Elle m'a permis de concilier deux points essentiels qui me captivent chez ce compositeur : son style d'écriture, donnant à la fois une impression d'une musique auto-générative, automatique, presque hypnotique, mais associée à un lyrisme exceptionnel, ainsi que son sens aigu de la symbolique, insufflant bien souvent une portée transcendantale dans ses œuvres. Par ailleurs, ce travail vient combler une lacune dans les études à ce sujet, notamment dans ses grands corpus de fin de vie. *L'Offrande Musicale* voit le jour à la suite d'un voyage de Bach en 1747. Il se rend à Potsdam, à la cour du roi de Prusse Frédéric II, afin de rendre visite à son fils Carl Philipp Emanuel qui y officie en tant que claveciniste de la chambre du roi. D'après les journaux de l'époque, Frédéric II propose à son illustre invité à peine arrivé, un thème que l'on appelle le « thème royal », sur lequel ce dernier doit improviser une fugue : c'est de ce défi – semble-t-il – qu'allait naître quelques mois plus tard *l'Offrande Musicale*.

Évidemment, nombreuses sont les études sur Johann Sebastian Bach, sa vie, son œuvre, sur l'aspect mystique, symbolique ou rhétorique qu'il peut y avoir derrière certaines de ses compositions. Les recherches et ouvrages centrés sur les corpus écrits dans sa dernière décennie sont plus rares, et plus particulièrement celui au cœur de notre sujet d'étude. Jugée comme un corpus hétérogène, trop énigmatique, trop théorique, comme une musique de l'esprit, pouvant se substituer à un traité de composition musicale, *l'Offrande Musicale* a longtemps eu mauvaise presse, boudée tant par les musicologues que les interprètes, notamment en raison du manque d'indications au sujet de l'ordonnancement des pièces et de la destination instrumentale, points communs qu'elle partage avec *l'Art de la fugue*. Du côté de ceux qui considèrent au contraire ce corpus comme une musique à jouer, trop nombreux encore sont les partisans d'une musique « libre », où Bach n'aurait laissé volontairement aucune indication, permettant d'exécuter les différentes pièces de manière séparée ou dans un ordre modifiable à loisir, au même titre que la nomenclature, qui pourrait s'adapter à n'importe quel ensemble instrumental, selon les musiciens disponibles. Mais devons-nous nous en tenir à ces conclusions ? Nous ne le pensons pas : nombre de chercheurs et musiciens ont aujourd'hui rendu justice à cette œuvre en s'y penchant de plus près et en l'interprétant,

comme en témoignent les nombreux enregistrements, à la recherche de l'ordonnancement et de l'instrumentation les plus proches de la volonté de Bach.

Cependant, malgré les travaux d'Alberto Basso, de Gilles Cantagrel, Christoph Wolff, Hans Theodore David, Marcel Bitsch, Joseph-François Kremer, Martha Cook ou encore d'Ursula Kirkendale, que nous pouvons également associer aux nombreux enregistrements sonores de l'œuvre par la famille Kuijken avec ou sans Gustav Leonhardt, Sir Neville Marriner, Ton Koopman, Davitt Moroney ou Masaaki Suzuki, le sujet comportait toujours une part d'ombre importante. Cette étude m'a alors paru offrir des perspectives intéressantes auxquelles apporter ma contribution, aussi modeste fût-elle, sans avoir eu la prétention d'arriver à percer tous les mystères.

Parmi les études sur la musique de Bach, rares sont celles qui proposent une analyse en miroir, d'une œuvre avec une ou plusieurs autres. Généralement, *l'Offrande Musicale* est associée à *l'Art de la fugue*, ou parfois, aux *Variations Goldberg* et aux *Variations canoniques*, c'est-à-dire, à la musique « théorique » du compositeur, dans lesquelles il réunit en l'espace d'une dizaine d'années, toutes ses compétences dans le but d'obtenir une œuvre contrapuntique d'une grande densité, bâtie sur un sujet unique. Nous abordons ici une étude « au miroir des grands cycles instrumentaux de Johann Sebastian Bach » comme l'indique notre titre, en ouvrant notre analyse à un nombre plus important de compositions.

Plusieurs auteurs se sont intéressés à l'un ou l'autre de nos deux axes de recherches – si ce n'est les deux – que sont la symbolique et la rhétorique. D'un côté, la symbolique n'est que rarement définie, laissant bien souvent la place à un aspect mystique ou kabbalistique, se substituant volontiers à de la numérologie et rendant toute argumentation hasardeuse. De l'autre, la rhétorique n'est que partiellement étudiée, s'arrêtant aux figures de style et aux correspondances entre un texte poétique et une musique. De manière générale, les nombreux ouvrages à ce sujet n'abordent que de manière superficielle les œuvres et le style d'écriture du maître de Leipzig. C'est pourquoi notre étude apparaît comme utile et innovante, car elle vient combler ce manque, en apportant « une nouvelle approche analytique sur la symbolique et la rhétorique de l'œuvre ».

Aux deux principales difficultés que présente l'œuvre concernant l'ordonnancement et l'instrumentation, viennent s'ajouter deux autres, en apparence simples : pourquoi Bach associe-t-il autant de formes musicales et que représentent-elles ? Au sein de ses corpus théoriques, Bach n'utilise généralement qu'une seule forme musicale pour traiter le thème : si la diversité se trouve dans le grand nombre de variations et de possibilités qu'offre le contrepoint, la diversité dans la forme en est absente. Les canons présentent généralement

quelques menues exceptions : toutefois, ils ne diffèrent pas dans leur appellation au sein de leur corpus. Si les *Variations Goldberg* contiennent neuf canons, ils n'en restent pas moins des variations canoniques, tous comme les fugues et les canons de *l'Art de la fugue*, qui portent tous le nom de *contrapunctus*. Ici, l'ensemble apparaît de manière assez hétérogène, avec des formes très distinctes et des principes de réalisation et d'exécution différents. Elles sont au nombre de trois : ricercar, canon et sonate en trio.

On me reprochera peut-être de me cantonner, dans le cadre de cette l'étude, aux seuls « cycles instrumentaux » du compositeur, laissant de côté l'examen des cycles vocaux, composés de cantates, chorals, messes et Passions, et par extension, l'extrême richesse qu'offre Bach dans son répertoire vocal et son harmonieuse association du texte et de la musique, ainsi que tous les moyens rhétoriques qu'il met en œuvre. En effet, l'analyse de la musique purement instrumentale ne semble se référer, à première vue, qu'à une rhétorique liée aux intervalles expressifs et à une bonne exécution, c'est-à-dire une bonne articulation des voix, un bon phrasé. Pourtant, il ne faut pas négliger l'immense part expressive que puise le répertoire instrumental dans le répertoire vocal : selon un principe de correspondances, des éléments du langage rhétorique vocal trouvent un écho à l'instrument, alors que les mots se sont tus. La valeur transcendantale de la musique est peut-être même plus prégnante dans le répertoire instrumental, là où la pensée créatrice et la liberté de compréhension et d'interprétation, s'expriment plus largement.

Au cours des recherches initiales, l'examen et l'approfondissement du sujet semblent mener à un élargissement perpétuel de la question initiale, sans cesse plus vaste à mesure que le temps avance. Bien entendu, la présente étude ne vise pas à apporter une conclusion définitive au sujet de *l'Offrande Musicale*, mais plutôt à proposer une nouvelle base sur laquelle s'appuyer pour une meilleure compréhension du corpus. Lorsque l'analyse purement musicologique ne suffit plus, l'approfondissement symbolique et rhétorique se révèle comme une solution satisfaisante pour une œuvre aussi énigmatique.

Mais l'aspect énigmatique de *l'Offrande Musicale* se limite-t-il aux simples canons ? Les ricercars et la sonate en trio représentent-ils des pièces dénuées de toutes arcanes ? Du fait de sa dédicace à Frédéric II, l'œuvre relève-t-elle d'un répertoire exclusivement profane ? Pourquoi le titre du recueil porte-il le nom d'« *Offrande* » *Musicale* ? Le roi est-il le vrai destinataire du recueil et le compositeur du thème royal ? Quel rôle jouent les inscriptions latines dans le corpus ? Dans quel ordre interpréter les différentes pièces et avec quels instruments ? Et au-delà de toutes ces interrogations, deux questions complexes ont inspiré notre recherche : celle de l'introduction par Bach de symboles dans sa musique et la manière

dont il fait appel à la rhétorique musicale dans ses compositions. Autrement dit, mon objectif est de scruter comment Bach insuffle parfois des mots, des phrases, des nombres, des concepts religieux, sous forme de symboles musicaux, et comment il construit son vaste discours musical selon les règles de la rhétorique antique. Qu'y a-t-il de nouveau à découvrir dans cette œuvre par le biais de ces deux axes de recherche combinés ? En définitive, ce mémoire tente de révéler la pensée créatrice de Bach au moment d'écrire *l'Offrande Musicale*.

Face à cette grande complexité, il est devenu évident que notre approche ne pouvait qu'être pluridisciplinaire, unissant la musicologie à l'étude du symbolisme, de la rhétorique, ainsi qu'à l'examen du contexte social et culturel à l'époque des Lumières. Au moment où l'effervescence de la pensée et de la rationalité de l'*Aufklärung* tend à faire évoluer le langage musical, la facture instrumentale et le style d'écriture, le contrepoint subit une perte de vitesse croissante, notamment face à l'influence grandissante du style galant venu d'Italie. *L'Offrande Musicale* se trouve au milieu d'un carrefour culturel, traversé par des questions tant philosophiques, politiques, littéraires, esthétiques ou religieuses de son époque. Tenter de comprendre l'œuvre à travers ces multiples prismes, c'est appréhender un peu plus la conception intime de la musique de Bach, mais aussi de sa vie et de sa foi. Par cette étude, nous espérons apporter un éclairage nouveau sur ce corpus.

L'approche que nous proposons expose les fondements théoriques et conceptuels qui sous-tendent la pensée musicale de Bach. Héritier d'une tradition musicale hautement symbolique et rhétorique, parvenu à la pleine maîtrise de son art, Bach intègre dans son processus compositionnel un ensemble complexe de notions qui s'entrecroisent pour donner naissance à une œuvre transcendantale. Ce mémoire intègre ainsi une étude symbolique approfondie, abordant des aspects souvent traités séparément, tels que les dimensions sémiotiques, cryptologiques, gématriques, exégétiques et graphiques. Pour cela, il nous a semblé essentiel d'examiner les aspects rhétoriques en revenant à leur origine, de l'art oratoire à leur appropriation par la musique. Ce glissement disciplinaire, et son influence sur les théoriciens et compositeurs, a profondément marqué la structure du discours musical, notamment à l'époque baroque. À cet égard, Johannes Abraham Birnbaum, professeur de rhétorique à l'université de Leipzig et ami de Bach souligne :

> Les parties que l'art musical a en commun avec l'art oratoire, il [Bach] les connaît si parfaitement que non seulement on l'écoute avec un plaisir infini lorsqu'il attache ses profondes réflexions sur les similitudes et les concordances des deux arts, mais encore on admire l'adroite

application qu'il en fait dans ses travaux. Son intelligence de l'art poétique est aussi bonne qu'on peut l'exiger d'un grand compositeur[2].

La deuxième partie de notre étude, structurée à la manière d'un discours rhétorique, est entièrement dédiée à la genèse de *l'Offrande Musicale*. Répartie en quatre chapitres, elle examine en profondeur les aspects énigmatiques et stylistiques autour de ce corpus, en abordant successivement les récits de voyage, la naissance du thème, la conception de l'œuvre et sa réception par Frédéric II et ses contemporains. Nous y explorons également l'ordonnancement de l'œuvre, la diversité des formes et styles employés, ainsi que les différentes hypothèses soulevées autour de ces éléments. Enfin, cette partie s'achève par une réflexion sur l'interprétation musicale, une question centrale pour l'exécution et l'instrumentation de l'œuvre.

La troisième et dernière partie de notre étude propose une approche analytique de *l'Offrande Musicale* selon nos deux axes de recherche, en veillant à éviter deux écueils majeurs : d'une part, une approche musicologique trop abstraite ou au contraire excessivement détaillée, où l'accumulation de chiffrages et d'analyses formelles n'apporteraient rien de neuf ; d'autre part, les considérations exagérément mystiques de certains auteurs, souvent fondées sur une image erronée d'un musicien perdu dans ses pensées oniriques voire occultes.

Parmi les études majeures sur *l'Offrande Musicale*, on retrouve les travaux biographiques d'A. Basso en Italie et de G. Cantagrel en France, ainsi que deux articles publiés par l'Oxford University Press, avec *Bach's "Musical Offering"* de H. T. David en 1937 et *New Research on Bach's "Musical Offering"* de C. Wolff en 1971. Ces études explorent la genèse de l'œuvre et tentent de lever le voile sur les mystères autour de son ordonnancement et de son instrumentation. Cependant, leurs conclusions demeurent insuffisantes en l'état.

Les études symboliques de la musique de Bach se limitent souvent à la numérologie, comme par exemple les recherches de Kees van Houten et de Marinus Kasbergen dans leur ouvrage *Bach et le nombre*. Cet ouvrage a inspiré de nombreuses chercheurs, et trouve un certain écho dans les travaux de G. Guillard, M. Cook, G. Cantagrel ou P. Charru et C. Theobald. Bien que ces auteurs s'efforcent de démontrer la beauté de la musique de Bach à travers la récurrence de certains nombres, leurs études butent sur les mêmes limites. Ils admettent, de façon plus ou moins explicite, que cette approche peut facilement être poussée à

2 G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière : air et variations sur BACH*, Fayard, Paris, 1998, p. 165. Voir J. A. Birnbaum, *Verteidigung seiner unparteyischen Anmerckungen* (Défense de ses Remarques impartiales), Leipzig, mars 1739. BD II/441. *Bach en son temps*, doc. 183, p. 267.

l'extrême, au point où la frontière entre clé de lecture authentique et artifice imaginaire devient ténue. Concernant *l'Offrande Musicale*, le peu de recherches numérologiques ne dépassent que rarement l'étude du nombre 10, en référence aux canons, tandis que le nombre total de pièces, variant entre 13 et 18 selon les divisions, ne correspond jamais au nombre signature de Bach, le 14.

Sur le plan rhétorique, le travail le plus significatif est celui de la musicologue allemande Ursula Kirkendale (1932-2013). En 1980, elle publie son article *The Source fort Bach "Musical Offering" : The "Institutio oratoria" of Quintilian* aux presses universitaires de Californie, traduit en 2011 en français par Marie Demeilliez et publié par Laurent Pernot aux Presses Universitaires de France sous le titre de *De Quintilien à Bach : L'Institutio oratoria de Quintilien, source de l'Offrande Musicale de Jean-Sébastien Bach*. Ursula Kirkendale développe l'idée selon laquelle *l'Offrande Musicale* serait une mise en musique du traité de rhétorique de Quintilien, et que l'ordonnancement des pièces dans l'édition originale suivrait celui imaginé par Bach. Comme le mentionne Marie Demeilliez dans son avertissement introductif :

> Les recherches des Kirkendale étaient novatrices à un double titre. L'ordonnancement des mouvements de *l'Offrande* suggéré par U. Kirkendale allait à l'encontre de la nouvelle édition critique de l'œuvre par Christoph Wolff pour la *Neue Bach-Ausgabe*, ainsi que des récentes conclusions du même musicologue dans l'édition du fac-similé, pour revenir à l'organisation adoptée au XIXe siècle par Spitta et la Bach-Gesellschaft[3].

Toutefois, bien que l'hypothèse d'Ursula Kirkendale paraisse convaincante et sa méthodologie soit rigoureuse, les résultats obtenus semblent souvent forcés, contraints par une idée initiale qui cherche à s'imposer. Ursula Kirkendale juxtapose des extraits du traité de Quintilien avec des passages de canons, de ricercars ou de la sonate en trio, mais avec trop peu de justifications et de preuves tangibles pour valider véritablement ses conclusions. Son argumentaire repose sur l'idée que Bach aurait lu le traité de Quintilien, une supposition principalement soutenue par la défense rhétorique de Birnbaum, mais sans fondements solides[4] Il est également difficile de croire qu'un homme aussi pieux et chrétien que Bach, fervent défenseur de la foi luthérienne, ait choisi de mettre en musique des récits païens liés à Zeus (ou Jupiter), Héphaïstos, Hermès, Achille, Agamemnon, Mars, Neptune et d'autres

3 Ursula Kirkendale, « *De Quintilien à Bach :* l'Institutio oratoria *de Quintilien, source de l*'Offrande Musicale *de Jean-Sébastien Bach* » dans L. Pernot, *La rhétorique des arts*, Presses Universitaires de France, 2011, p. 88.

4 *Ibid.* p. 159-161.

figures mythologiques, plutôt que des récits bibliques, comme il l'a fait avec ses cantates et Passions. Les travaux d'A. Basso et de J.-F. Kremer soulignent déjà les limites et les faiblesses de cette interprétation.

Malgré tout ce qui a déjà été écrit, il reste encore beaucoup à explorer. L'œuvre demeure énigmatique sur de nombreux points et mérite d'être étudiée plus en profondeur pour répondre aux nombreuses questions qu'elle soulève depuis sa parution. Bien que la création de *l'Offrande Musicale* se limite strictement à l'année 1747 – avec seulement quelques mois séparant le départ de Leipzig pour Potsdam et la publication de l'œuvre –, l'étude des cycles instrumentaux mis en miroir avec notre corpus s'étend sur toute la carrière de Bach, depuis le début des années 1700 jusqu'à sa mort en 1750. Pourtant, les problématiques entourant *l'Offrande Musicale* perdurent encore aujourd'hui, à travers les nombreuses tentatives – que ce soit par des ouvrages, des enregistrements ou des concerts – de démêler le vrai du faux et d'explorer les innombrables possibilités qu'offre la musique de Bach. Plus que toute autre pièce du compositeur, *l'Offrande Musicale*, avec son caractère énigmatique, prête à la réflexion et se trouve au centre d'une quête incessante de l'interprétation depuis sa création. Par ce mémoire de thèse, nous entendons apporter quelques éléments de réponse à cette quête et ainsi contribuer à une meilleure connaissance de cette somme qu'est *l'Offrande Musicale.*

PARTIE I – FONDEMENTS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS

Chapitre 1 : La symbolique

« Comprise, l'œuvre musicale est génératrice
de sentiments, d'émotions, d'images ».
– Boris de Schlœzer[5]

1) Définition

1.1. Le symbole

Le terme de « symbolique » est issu du terme « symbole » qui signifie « objet, image, signe ou comportement manifestant, figurant ou évoquant quelque chose »[6]. Il provient du mot grec *σύμβολον*, *sýmbolon*, duquel découle la forme latine *symbolus* ou *symbolum*. Le mot *sýmbolon* est constitué du préfixe « sym- » qui signifie « ensemble » et du suffixe « -bolon » (*ballô, lat. bolus*) qui signifie un jet de dés. Il signifie donc « celui qui unit », par opposition au terme de *diabolus* (*dia-bolus*) qui représente « celui qui divise ». Du terme de symbole découle l'adjectif et le substantif « symbolique », qui définit à la fois la « science, théorie générale des symboles »[7] et l'« ensemble, système de symboles »[8]. Le principe de rassembler deux notions en un même concept ou signe nous amène à traiter de la sémiotique, c'est-à-dire de la théorie générale des signes.

1.2. La sémiotique

La sémiotique suppose la mise en place d'une théorie implicite entre l'utilisation d'un signe et le sens qui lui est attribué, établie par les théoriciens et les utilisateurs de ces signes, peu importe le type de langage utilisé : en musique, le sens attribué provient généralement des compositeurs et des théoriciens de la musique. À propos des travaux sur la théorie du *topos*

5 B. De Schlœzer, *Introduction à J.-S. BACH : Essai d'esthétique musicale,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 30.
6 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), voir : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/symbole.
7 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), voir : https://www.cnrtl.fr/definition/symbolique
8 *Ibid*.

musical de Leonard Ratner, le musicologue Raymond Monelle met en lumière la dichotomie entre « signe iconique » et « signe symbolique » :

> Ratner s'était donné pour mission de démontrer que certaines descriptions sont conventionnelles et que des figures musicales se rapportent par conséquent à des objets liés à l'univers sémantique au sein duquel la musique est composée, et pas seulement à des objets purement contingents. Le *topos* musical ne nécessite donc ni texte ni titre pour être porteur de signification.
>
> En d'autres termes, le maître américain aura démontré que, dans son efficacité maximale, la signification est à la fois symbolique et iconique (dans l'acception que donne Charles Sanders Peirce à ces termes). Les signes iconiques *ressemblent* à leur objet, comme la silhouette d'un homme tenant une pelle peut signifier "attention travaux", ou comme un portrait peut concorder avec son modèle. Les signes symboliques dépendent, eux, de l'acquisition de codes culturels ; ainsi, le mot "arbre" n'a rien à voir avec un arbre mais est assimilé par un locuteur français comme étant porteur de sa signification.[9]

Ici, il indique que la représentation iconique permet de tracer, de dessiner l'image ou l'objet et s'illustre notamment en musique par le mouvement mélodique, c'est-à-dire qu'un motif peut être porteur de sens s'il ressemble à son objet : un saut ou une chute est par exemple représenté par un large intervalle descendant. De l'autre côté, la représentation symbolique (au sens où Ratner et Peirce l'entendent) dépend des codes culturels et qui, dans l'étude qui nous concerne, porte sur les codes musicaux en vigueur dans la musique baroque du XVIIIe siècle en Allemagne. Si Ratner met en évidence les deux moyens d'expression qu'utilisent les compositeurs baroques afin de donner un sens à leurs œuvres que sont la représentation iconique et la représentation symbolique, Monelle ajoute un troisième concept développé par Vladimir Karbusicky : l'index. À mi-chemin entre le concept d'icône et celui de symbole, l'index est « un signe qui prend sens en vertu d'une contiguïté ou d'une causalité, comme lorsqu'un trou dans une vitre évoque le projectile qui l'a traversé et qui a causé le trou »[10].

L'utilisation du signe en tant que symbole implique donc deux principes : d'une part, le signe comprend l'idée d'un code, d'un concept codé par un émetteur, demandant à être interprété et donc décodé par un récepteur, et contenant possiblement de multiples notions en

9 R. Monelle, *Un chant muet : musique, signification, déconstruction*, Paris, Philharmonie de Paris, 2016, p. 39-40.
10 *Ibid*., p. 41.

fonction des cultures, chaque langue et chaque culture permettent des signes propres ; d'autre part, la symbolique est une notion au cœur de plusieurs disciplines qui permettent de la définir au mieux.

Tzvetan Todorov expose une dichotomie dans son livre *Théories du symbole* entre « symbole *verbal* » et le « signe »[11], mais aussi que la réflexion autour du terme de symbole se trouve dans de nombreux domaines disciplinaires distincts : « philosophie du langage, logique, linguistique, sémantique, herméneutique, rhétorique, esthétique, poétique »[12].

La linguistique permet d'explorer les notions du symbole verbal, notamment grâce aux notions développées par Ferdinand de Saussure sur le signe. Il théorise le fait que « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique »[13]. Ici, il propose de remplacer le terme de « concept » par « signifié » et le terme d'« image acoustique » par « signifiant »[14]. Ainsi, le signe linguistique regroupe deux notions que l'on peut opposer entre elles ou à la notion totalisante de « signe » : d'une part, le signifiant est la représentation sonore d'un mot, composé d'un certain nombre de phonèmes et d'autre part, le signifié qui est la représentation mentale de ce que ce que l'on comprend du signifiant.

La sémantique permet quant à elle l'étude de la signification linguistique et l'étude de la construction du sens. Elle permet de comprendre le symbole comme le reflet du son et du concept auquel il est rattaché, permettant de lier le sens et le son, ou alors comme évoquant un concept différent, qu'il s'agisse de polysémie ou d'analogie. René Alleau complète ainsi la définition du terme de symbole dans son livre *La science des symboles*[15] :

> On a défini souvent le symbole comme un « signe », soit « de *reconnaissance*, formé par deux moitiés d'un objet brisé qu'on rapproche ; plus tard, sign[e] quelconque, jeton, cachet, insigne, mot d'ordre », selon Lalande (cf. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*[16]) », soit *conventionnel*, comme, par exemple les signes utilisés par les logiciens et les mathématiciens ou dans les diverses disciplines scientifiques, soit *analogique* et capable d'évoquer une relation entre une image concrète et une idée abstraite, telle que, par exemple, le sceptre, " symbole " de la royauté[17].

11 T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1977, p. 9.
12 *Ibid*.
13 F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, Édition critique préparée par Tullio de Mauro, Postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1967, p. 97. Le terme d'« image acoustique » est à comprendre comme l'empreinte psychique de ce son.
14 *Ibid*., p. 99.
15 R. Alleau, *La science des symboles : Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1976.
16 A. Lalande *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, A. Colin, 1902.
17 R. Alleau, *La science des symboles...*, p. 45.

Nous pouvons nous servir des éléments observés précédemment pour approcher une définition de la symbolique musicale. Si la musique peut être considérée comme un langage de part son système sémantique, au-delà du principe même d'écriture de la partition ou des règles « syntaxiques » d'écriture musicale, nombreux sont les auteurs modernes à vouloir exclure toute signification à la musique, la considérant comme abstraite et non représentative[18]. Pourtant, si par essence le son apporte une réponse neutre du point de vue du sens, force est de constater que les usages et les différentes cultures ont, au fil du temps, construit un socle commun de savoirs porteur de différents degrés de représentations, propres à définir la symbolique musicale sémantique.

Ce principe de symbolique sémantique apparaît au XIVe siècle durant l'Ars Nova et permet aux compositeurs de mettre en valeur certains mots dans leurs œuvres vocales, notamment dans les motets isorythmiques, dont le contenu est tour à tour amoureux, religieux ou politique. Par la suite, la symbolique musicale prend son essor au cours de la Renaissance jusqu'au madrigal et débouche sur l'apothéose baroque. Ainsi, elle s'inscrit après un long développement, comme un véritable langage à part entière et non simplement comme un des éléments de la grammaire musicale baroque. Selon les compositeurs, les pays ou les époques, certains intervalles ou courbes mélodiques permettent de représenter des mots ou des notions, par une association systématique d'un mot (sens) avec un motif mélodique (son). Ce principe est ensuite conservé dans la musique instrumentale à l'époque baroque : bien que le son musical soit dépossédé de sa valeur linguistique, sa valeur sémantique est, quant à elle, conservée. Les compositeurs utilisent ainsi ce procédé pour « parler » et « s'exprimer » en musique grâce à la notion de symbole « abstrait », notamment par le biais de « figures musicales », leur permettant de relier un élément musical à une personne, un événement ou une action.

Dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on trouve cette définition du figuralisme :

> Dans son appellation allemande, le terme [de figure] créé par les musicologues allemands, qui a commencé avec Schering et spécialement avec Brandes, Unger et Arnold Schmitz[19], se définit comme une mise en relation entre les figures rhétoriques du langage et des figures musicales analogues[20].

18 R. Monelle, *Un chant muet…*, p. 28.

19 Musicologues allemands de la fin du XIXe siècle : Arnold Schering (1877-1941), Max Ernst Unger (1883-1959), Arnold Schmitz (1893-1980).

20 « (Ger. *Figurenlehre*). In its German form, a term created by German musicologists, beginning with Schering and including espeially Brandes, Unger and Arnold Schmitz, whitch stands for the interrelationship

De ce fait, le figuralisme s'est développé suite à une certaine réflexion sur la volonté sémantique de la musique, où les paramètres linguistiques et musicaux se retrouvent liés aux paramètres rhétoriques[21]. Ce nouvel élément de langage qui entre en jeu lors de la composition n'est autre qu'un artifice qu'utilise les compositeurs selon leur propre subjectivité.

L'interprétation symbolique des textes apporte un second angle de réflexion sur la musique par le biais de ses représentations. De nombreux compositeurs, notamment Bach, ont utilisé cette analogie pour exprimer avec subtilité certains sujets dans leurs œuvres. Malgré quelques ouvrages sur la question, comme ceux de Pierre Vidal ou de Martha Cook, nous constatons que l'usage du terme de symbolique reste peu exploité tant la définition demeure vague et n'est généralement utilisé que dans une seule discipline. Plus qu'une simple musique des mots, la symbolique musicale tente également d'allier la sémantique d'un discours linguistique en un discours extra-linguistique par le biais de la cryptologie musicale.

1.3. La cryptologie musicale

1.3.1. Le *Soggetto cavato*

Le *Soggetto cavato* est un principe compositionnel théorisé par Gioseffo Zarlino dans son traité *Le Istitutioni harmoniche* en 1558. Utilisé pour la première fois par le compositeur Josquin des Prés, le *soggetto cavato* établit un principe de correspondances entre les syllabes d'un substantif et le nom des notes sous forme de solmisation théorisée par Guido d'Arezzo au XIe siècle. Dans son traité, Zarlino explique :

> *Ma bisogna sapere che tal Soggetto può essere fatto dal Compositore, come fece Iosquino il Tenore di La, Sol, fa, re, mi ; & il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariæ, cavato dalle vocali di queste parole, sopra lequali compose due Messa a Quatto voci, che sono degne di essere udite ; Overamente tal Soggetto lo piglia da altri : percioche si piglia alcun Tenore di Canto fermo ; como fece il medesimo Iosquino, quando fece la Messa di Pange Lingua ; quella di Gaudeamus, & quella di Ave Maris stella ; & Brumello quella de i Defunti, tutte a Quatro voci : percioche molto si dilettavano, di*

between rhetorical figures of speech and analogous music figures. » G. J. Buelow, « Figures, doctrine of musical » dans S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 6*, Londres, Macmillan Published Limited, 1980, p. 545.

21 Voir Chapitre 2.

comporre sopra li canti fermi ; sopra i quali se ne vedeno infinite altre, che sarebbe impossibile a numerarle[22].

Ainsi, il explique que Josquin des Prés utilise le nom latin de « *Hercules Dux Ferrariæ* », désignant son mécène Hercule II d'Este, duc de Ferrare, afin de bâtir un thème qu'il utilise en *cantus firmus* dans sa *Missa Hercules Dux Ferrarie*. Il réalise ainsi sa cryptologie musicale par un principe d'assonance avec le nom des notes, ce qui donne :

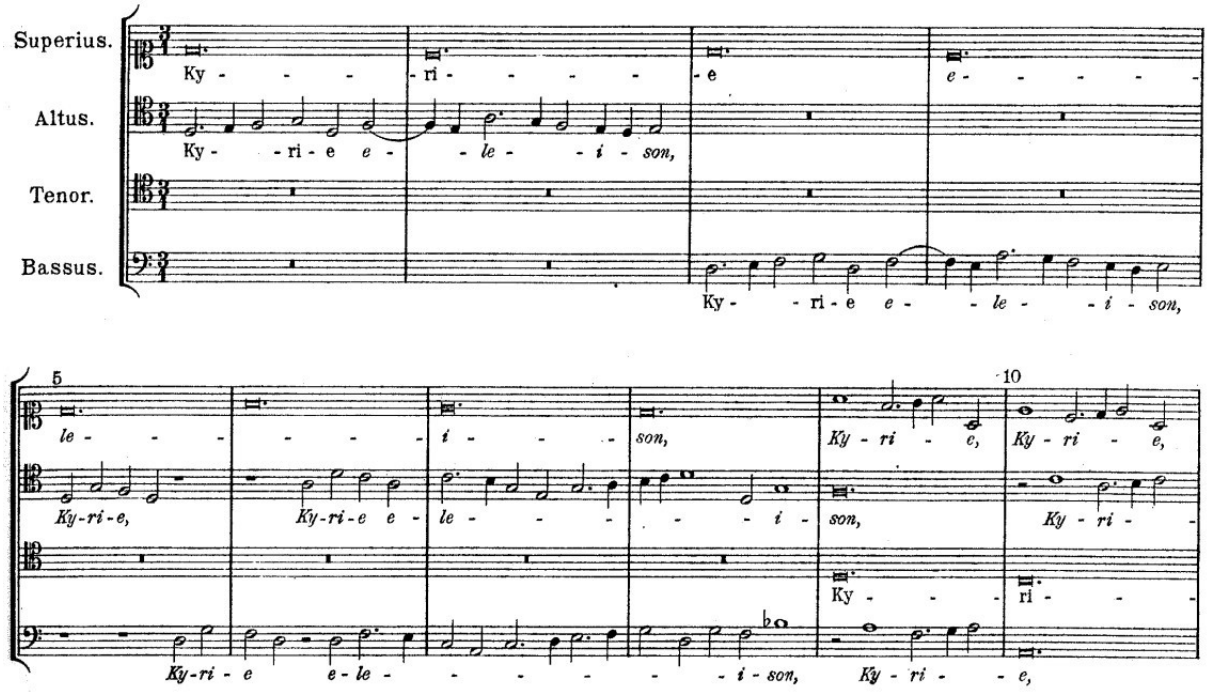
Figure 1 : Principes d'assonance entre le nom des notes et le nom d'Hercule, duc de Ferrare.

Her	cu	les	Dux	Fer	ra	ri	æ
ré	*ut*	*ré*	*ut*	*ré*	*fa*	*mi*	*ré*

Ce thème se retrouve tout au long de la messe, comme au *superius* et au *tenor* au début du *Kyrie* ou à l'*altus* dans le *Sanctus*.

22 « Mais il faut savoir que ce Sujet peut être fait par le Compositeur, comme l'a fait Josquin au ténor de *La, Sol, fa, re, mi* ; et le ténor de la *Messe Hercules Dux Ferrariæ*, extrait des voyelles de ces paroles, sur lequel il composa deux messes à quatre voix, dignes d'être entendues ; Bien sûr, il prend ce Sujet aux autres : car il prend n'importe quel *cantus firmus* au ténor ; comme Josquin lui-même l'a fait lorsqu'il a célébré la *Messe de Pange Lingua* ; celle de *Gaudeamus*, et celle d'*Ave Maria stella* ; et celle du défunt Brumel, le tout à quatre voix : parce qu'ils prenaient un grand plaisir à composer les chants tranquilles ; au-dessus desquels nous en voyons une infinité d'autres, qu'il serait impossible de numéroter » , dans G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chiogga, nelle quali oltra le materie appartenti alla musica, si trovano dchiarati molti luoghi vedere*, Venise, De Franceschi, 1573, p. 347. « *Ma bifogna fapere, che tal Soggetto può effere fatto dal Compofitore, come fece Iosquino il Tenore di La, fol, fa, re,mi ; & il Tenore della Meffa Hercules Dux Ferrariæ, cauato dalle vocali di quefte parole, fopra lequali compofe due Meffa a Quattro voci, che fono degne di effere vdite ; Oueramente tal Soggetto lo piglia da altri : percioche fi piglia alcun Tenore di Canto fermo ; come fece il medefimo Iosquino, quando fece la Meffa di Pange lingua ; quella di Gaudeamus, & quella di Aue maris stella ; & Brumello quella de i Defunti, tutte a Quattro voci : percioche molto fi dilettauano, di comporre fopra li canti fermi ; fopra i quali fe ne vedeno infinite altre, che farebbe impoßibule a numerarle* » (c'est moi qui traduis).

Exemple 1 : *Kyrie* de la *Missa Hercules Dux Ferrariæ* (mesures 1-10).



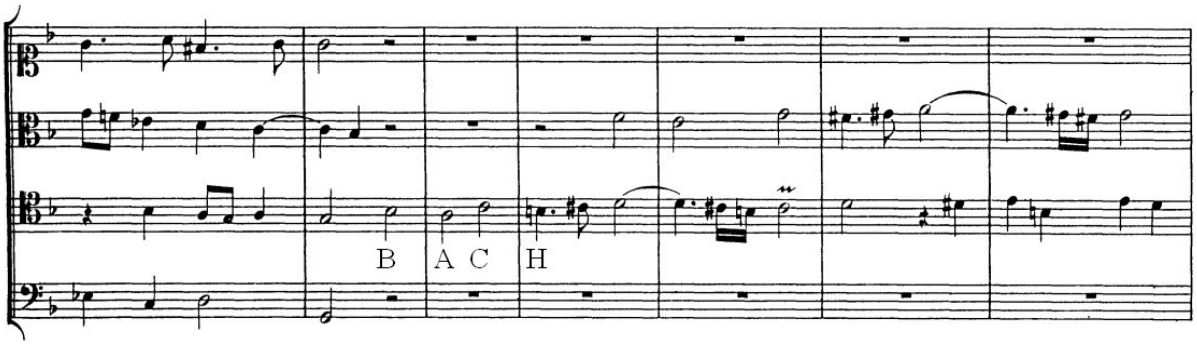
Par la suite, le principe du *soggetto cavato* évolue et est employé sous forme de motif construit à partir des lettres de l'alphabet.

1.3.2. La signature mélodique

Bach continue d'utiliser une forme de *soggetto cavato* dans ses œuvres, en faisant correspondre les lettres de l'alphabet et les notes de la notation allemande. Il emploie régulièrement ce système, ce qui lui permet d'écrire son nom de famille en musique : B devient *si* ♭, A *la*, C *do* et le H *si* ♮. Ainsi, on retrouve cette signature musicale dans un nombre important de ses œuvres. Un des exemples les plus connus se trouve dans le dernier contrepoint de *l'Art de la fugue* : le *Contrapunctus XIX*[23] est une fugue laissée inachevée au décès du compositeur et comportant trois sujets. En guise de troisième sujet, Bach utilise la transcription musicale de son propre nom en le faisant entrer à la mesure 193 à la voix de ténor :

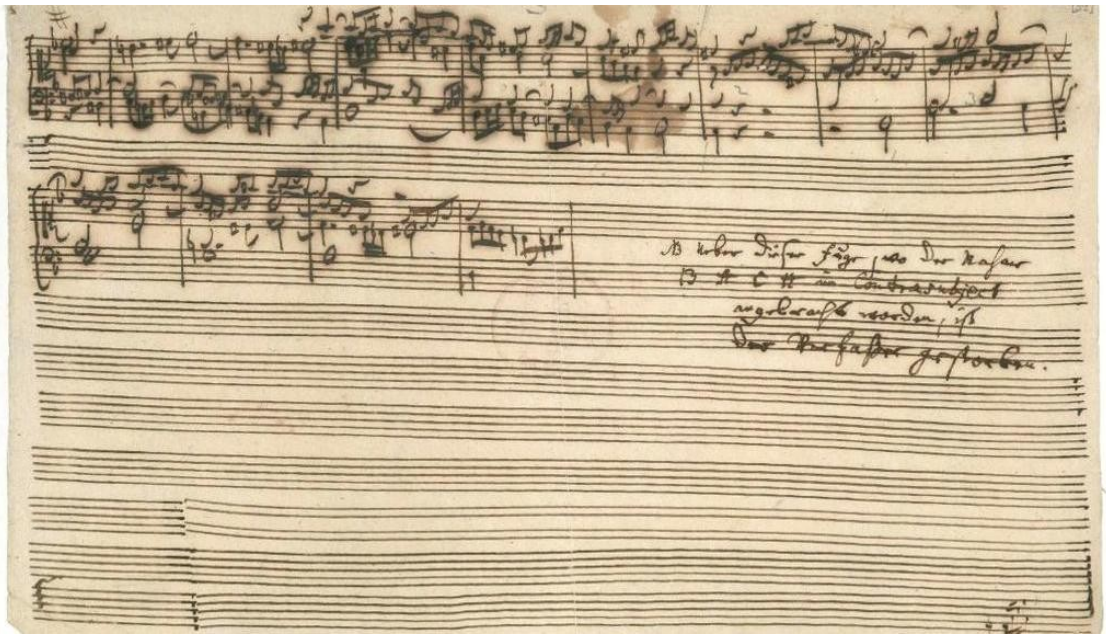
23 Ce contrepoint se retrouve sous le nom de *Contrapunctus XIV* lorsque l'on ne considère pas les canons de *l'Art de la fugue* dans la liste des *contrapuncti*. Toutefois, nous garderons la dénomination de *Contrapunctus XIX* selon l'analyse qu'a établi Marcel Bitsch dans M. Bitsch, *L'art de la fugue, introduction, analyse et commentaires*, Paris, Durand, 1967.

Exemple 2 : Troisième sujet sur le nom de BACH dans le *Contrapunctus XIX* de *l'Art de la fugue*, mesures 192-198.



On retrouve par la suite à la dernière page de cette fugue, le commentaire de Carl Philipp Emanuel Bach qui s'est ensuite chargé de la publication posthume du recueil : « *Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfassen gestorben* », ce qui signifie « L'auteur est mort en écrivant cette fugue, dans laquelle le nom de BACH est introduit comme nouveau sujet »[24]. De la dernière mesure du premier système à la deuxième mesure du second système, apparaît la signature mélodique de Bach en valeurs longues à la voix de ténor, écrite entre la clé de fa$_4$ et la clé d'ut$_1$.

Exemple 3 : Dernière page du *Contrapunctus XIX*.



24 M. Bitsch, *L'art de la fugue…*, p. 28.

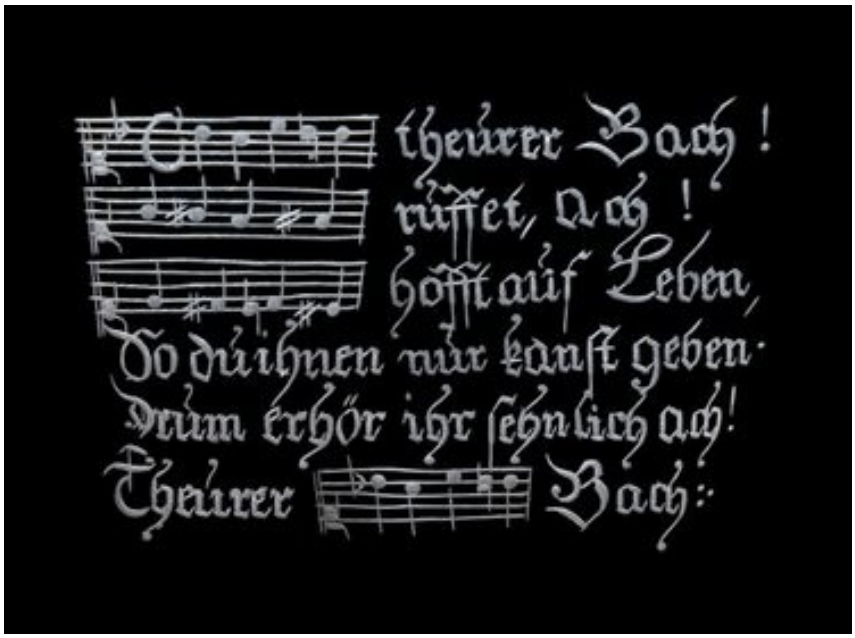
On retrouve par exemple cette signature mélodique gravée sur le Bach-Pokal, un verre de cérémonie à haute valeur allégorique et symbolique. Ce verre est vraisemblablement offert à Bach par les frères Krebs, deux de ses élèves, en l'honneur de son cinquantième anniversaire ou de son obtention du titre de compositeur de la cour d'Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne[25]. Le verso du Bach-Pokal contient un poème musical écrit de manière cryptée : quatre énigmes se trouvent sous forme de notation musicale. En guise de première et de quatrième énigme, on retrouve le nom de Bach, où est écrit « B-A-C-H, Theurer Bach ! » : « Bach, très cher Bach ! ».

Figure 2 : Le Bach-Pokal, verso.



25 Martha Cook, *L'art de la fugue, une méditation en musique*, Paris, Fayard, 2015, p. 69-73.

Figure 3 : Détail du Bach-Pokal, verso.



1.3.3. Les correspondances numériques

De l'Antiquité au Moyen-Âge, la musique était considérée au sein des sept arts libéraux, comme une science en faisant partie du Quadrivium, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Toutes ces influences font que la musique de Johann Sebastian Bach foisonne de rapports numériques prémédités, ce qui lui offre la possibilité d'ajouter une seconde lecture à ses œuvres, lui permettant d'augmenter significativement la valeur allégorique de ses compositions.

La question que l'on peut à présent se poser est : par quel moyen mettre un nombre en musique ? De manière assez générale le paramètre affecté est le nombre d'occurrences : il s'agit alors de compter par exemple les motifs récursifs, les sujets de fugue, ou même le nombre de notes qui compose certains motifs, et dans d'autres cas plus particuliers, il peut alors s'agir d'un nombre de mesures ou d'altérations à l'armure. Cependant, insérer des paramètres numériques dans une œuvre doit être porteuse de sens, chaque nombre ayant sa propre signification.

Les éléments relevant de la symbolique numérique ne sont – évidemment - pas directement perceptibles, et encore moins à la première écoute de l'œuvre. En effet, seule une analyse détaillée de la partition permet généralement de mettre en lumière ce type de symbolique. Cette caractéristique révèle une propension des compositeurs à enchâsser au

cœur de leurs œuvres un sens caché. « Que le nombre soit alors inaudible et non perçu n'est pas une objection : c'est précisément un trait d'"esthétique" médiévale. Faire référence, c'est faire référence au monde" »[26]. Le maître de Leipzig s'inscrit, au fil de ses œuvres, dans cette continuité médiévale par le biais de ce type de symbolique.

Les correspondances numériques sont un des moyens privilégiés par Bach pour renforcer la symbolique dans ses œuvres. En premier lieu, il a recourt aux correspondances alpha-numériques. Pour ce faire, il associe chaque lettre de l'alphabet à son équivalent en chiffre ; l'alphabet latin ne distinguant pas la lettre i de la lettre j, ni la lettre u de la lettre v, cela donne :

Tableau 1 : Correspondances alpha-numériques.

A = 1	G = 7	N = 13	T = 19
B = 2	H = 8	O = 14	U, V = 20
C = 3	I, J = 9	P = 15	W = 21
D = 4	K = 10	Q = 16	X = 22
E = 5	L = 11	R = 17	Y = 23
F = 6	M = 12	S = 18	Z = 24

De cette manière, Bach écrit régulièrement son nom en musique, comme une sorte de signature numérique en faisant :

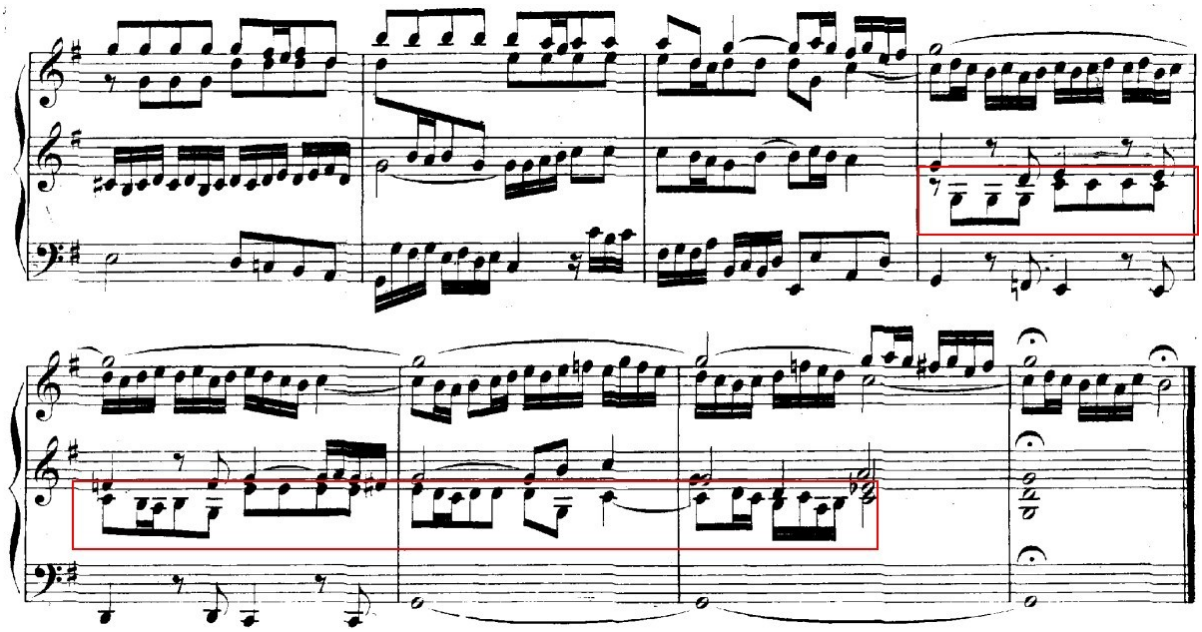
$$\begin{aligned} & B + A + C + H \\ = \quad & B(2) + A(1) + C(3) + H(8) \\ = \quad & 2 + 1 + 3 + 8 \\ = \quad & 14. \end{aligned}$$

Le nombre 14 devient alors son nombre signature, que l'on retrouve par exemple dans les *Verschiedene Canons*, un corpus de quatorze canons que Bach écrit à partir des huit premières notes de basse de l'aria des *Variations Goldberg*. Parmi les autres apparitions de ce nombre, on peut aussi penser aux fugues du *Clavier bien tempéré* n.11 en *fa* majeur *BWV 856* et n.15 en *sol* majeur *BWV 860*, ou encore à la fugue du *Prélude et fugue pour orgue BWV 541* qui comptent 14 entrées thématiques complètes. Il est toutefois judicieux de ne pas porter

26 C. Accaoui, *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 372.

de raisonnement trop hâtif sur ces apparitions du nombre 14, pas assez nombreuses dans le *Clavier bien tempéré* par exemple pour en tirer une conclusion. Cependant, la *Fugue pour orgue BWV 541* introduit la quatorzième entrée thématique à une voix supplémentaire (deuxième ténor), comme le mentionnent Kees van Houten et Marinus Kasberger dans leur ouvrage *Bach et le nombre*[27].

Exemple 4 : Quatorzième entrée au deuxième ténor de la fugue du *Prélude et fugue pour orgue BWV 541*, mesures 76-83.



Une autre des signatures mélodiques du compositeur est celle où il utilise les initiales de ses prénoms en complément de son nom de famille, ce qui donne :

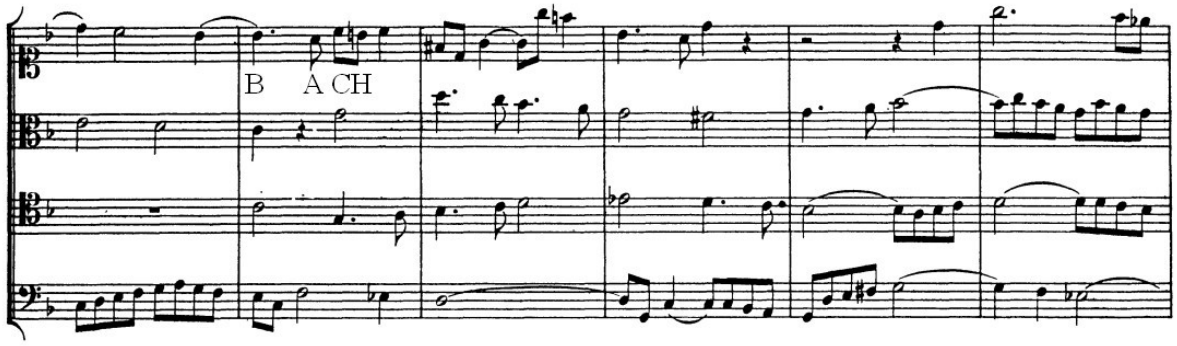
$$
\begin{aligned}
& J + S + B + A + C + H \\
= \quad & J(9) + S(18) + BACH(14) \\
= \quad & 9 + 18 + 14 \\
= \quad & 41.
\end{aligned}
$$

Heureux hasard, cette signature musicale est le rétrograde de 14. Bach l'utilise par exemple dans la *Passion selon Saint Matthieu*, où il rajoute quarante-et-une pièces

27 K. Van Houten et M. Kasberger, *Bach et le nombre : une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach*. Liège, Mardaga, 1992, p. 295.

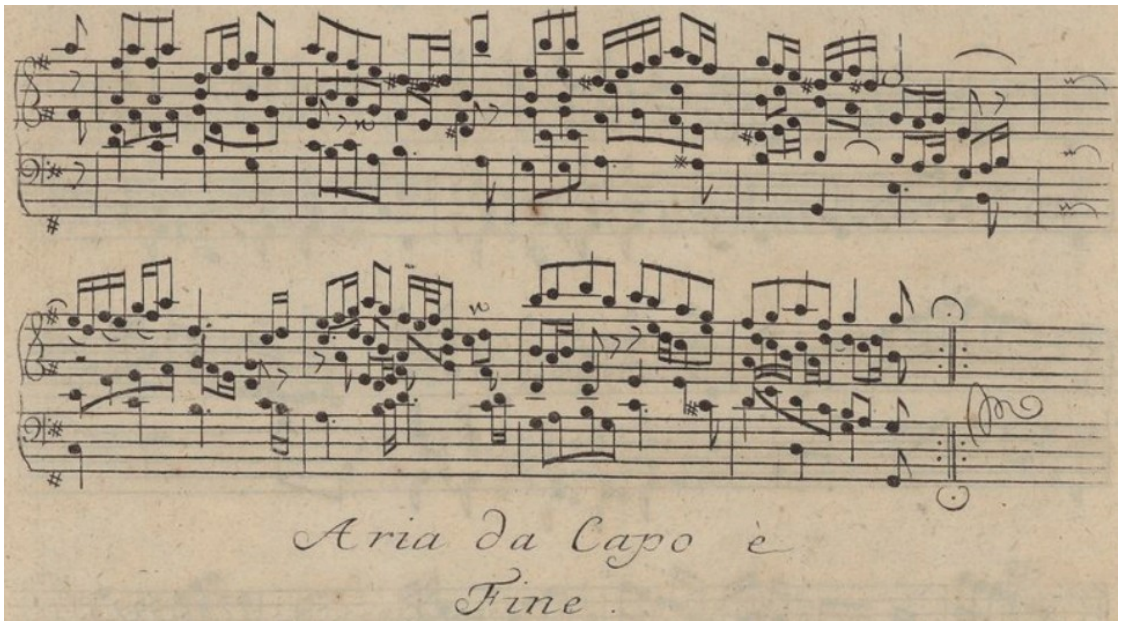
supplémentaires aux passages de l'évangéliste. Ce nombre est aussi visible dans *l'Art de la fugue*, où l'on retrouve dans le *Contrapunctus V* le nom de Bach en notes B-A-C-H à la mesure 41 :

Exemple 5 : B-A-C-H dans le *Contrapunctus V* de *l'Art de la fugue*, mesures 40-45.



Walther Schenkman démontre dans son étude sur les *Variations Goldberg* qu'il existe de nombreuses références au nom de Bach dans ce corpus. Mentionnons par exemple l'apparition de sa signature J.S. BACH à la fin de la trentième et dernière variation (*Quodlibet*) qui compte, dans sa partie B, 41 notes à la basse[28].

Exemple 6 : Partie B de la *Variation 30* (*Quodlibet*) des *Variations Goldberg*, mesures 9-16.



28 W. Schenkman « *Tatlow's Bach and Bach's Signatures in the "Goldberg Variations" »* dans *Bach, Vol. 34, No. 2 (2003)*, Riemenschneider Bach Institute, 2003, p. 89.

Citons également une dernière signature mélodique avec le nom et les prénoms complets du compositeur, ce qui donne :

J + O + H + A + N + N + S + E + B + A + S + T + I + A + N + BACH
= J(9) + O(14) + H(8) + A(1) + N(13) + N(13) + S(18) + E(5) +
B(2) + A(1) + S(18) + T(19) + I(9) + A(1) + N(13) + BACH(14)
= 58 + 86 + 14
= 158.

Ce nombre se retrouve par exemple dans la quatrième section du *Contrapunctus XI* de *l'Art de la fugue* lorsque Bach énonce simultanément le sujet de fugue en miroir *rectus* et *inversus* aux voix de soprano et d'alto.

1.3.4. La gématria

Le principe de correspondance entre nombre et sens, avant d'être utilisé comme moyen de signature mélodique par Bach, est issu de la gématria (ou gématrie). La gématria est à l'origine le principe de numération par les lettres de l'alphabet que l'on retrouve dans les langues anciennes que sont l'hébreu et le grec ancien. Ainsi, un système de correspondances s'établit, permettant d'appréhender à la fois les lettres, les mots, les idées et les nombres. Chaque lettre de l'alphabet hébraïque correspond à un mot et peut être déclinable en nombre, et à chaque nombre est alors associé une idée. À titre d'illustration, prenons la première lettre de l'alphabet hébreu « א », que l'on nomme « aleph » : utilisée sous sa forme substantive, elle désigne le mot « taureau », « bœuf », alors qu'elle désigne le nombre « 1 » sous sa forme gématrique. Afin qu'il soit plus aisément compris sous sa forme numérique, un caractère alphabétique peut être suivi d'un *geresh* ou de deux *gershayim*, le *geresh* étant un caractère de ponctuation hébraïque ressemblant à l'apostrophe. Ils se retrouvent à droite du caractère le plus à gauche, l'hébreu se lisant de droite à gauche. Nous pouvons donc avoir le nombre 1 écrit de la manière suivant : « א׳ ». L'association de caractères permet d'obtenir un nombre supérieur à 10, comme le nombre 11, construit avec la lettre א et la lettre « י » nommée « yod » qui équivaut au 10. Le nombre s'écrit alors « י״א », avec les signes aleph, *gerschayim* et yod.

Le procédé est similaire en grec ancien, où il existe deux façons différentes d'écrire les nombres : soit sous la forme gématrique comme en hébreu, soit sous la forme acrophonique,

correspondant alors à la première lettre de leur nom en grec. Par exemple, le le nombre « 10 » qui s'écrit « Δ », issu du mot grec « ΔEKA », *déka*, racine que l'on retrouve dans des mots tels que le Décalogue, issu de *déka* (dix) et de *logos* (parole)[29].

Par extension, la gématria désigne ensuite la science exégétique de la Bible hébraïque, permettant d'interpréter les textes saints par la lecture et l'addition des nombres. Pour en comprendre les arcanes, les textes bibliques sont effectivement une clé possible et largement utilisés par les compositeurs. La Bible, regorgeant de références numériques propres à la culture judéo-chrétienne, a été prisée par les musiciens pour ajouter du sens à leurs compositions et leur donner une dimension transcendantale, une profondeur ésotérique accessible aux seuls initiés. Parmi les nombreux livres bibliques, on retrouve non seulement des références aux nombres, mais aussi un système de récurrences symboliques où un nombre est régulièrement associé par analogie à une même signification.

De cette manière, les nombres créent du sens entre divers récits et se répondent par un jeu de correspondances, convergeant de ce fait vers un principe d'unité au sein de la Bible. Ainsi retrouve-t-on le nombre 40 associé à plusieurs reprises au temps des épreuves[30] : nombre de jours de déluge pour Noé (Genèse 8.6), nombre d'années d'errance dans le désert par Moïse et le peuple d'Israël (Nombres 14.34) ou encore nombre de jours passés par Jésus dans le désert lorsque Satan vient le tenter (Marc 1.12-13, Matthieu 4.1-2, Luc 4.1-2).

Par ailleurs, la gématrie se déploie dans ses associations entre nombre et sens par un principe acrophonique. Le caractère aleph est par exemple le premier caractère du mot hébreu Elohim « אלהים », signifiant « Dieu »[31]. Par acrophonie, le caractère א ne renvoie plus alors à son sens originel de « taureau » mais à son sens acrophonique de « Dieu », correspondant de surcroît au symbole unitaire de Dieu : le Dieu unique renvoie au nombre 1.

La gématrie est ensuite reprise par le christianisme jusqu'à arriver à Bach, chez qui le principe de cryptologie numérique résonne fortement. Bach fait appel aux nombres afin de symboliser ou de mettre en lumière certaines idées. Cela lui permet de transcrire en musique la symbolique religieuse dans ses œuvres et ainsi de les transcender spirituellement. Cependant, comme pour les signatures numériques, il ne nous donne évidemment pas les clés de cryptage : les possibilités sont donc vastes et mystérieuses. Afin d'éviter de nous égarer dans des théories kabbalistiques peu étayées, nous nous en tiendrons aux éléments qui semblent posséder un sens réel, basés sur ce que Bach a déjà produit.

29 Le préfixe « déca » est également très utilisé en français dans les unités de mesures comme multiple de dix comme le décamètre, le décalitre, le décanewton, le décaampère...

30 C. Accaoui, *Éléments d'esthétique musicale…*, p. 437.

31 Il s'agit d'une forme au pluriel du mot singulier Eloah « אֱלוֹהַּ » qui signifie « dieu ». S'il peut effectivement signifier « dieux » au pluriel, il est plutôt à comprendre sous la forme « Dieu des dieux » ou plus justement « Dieu en complexe unité » (c'est moi qui souligne).

Sans réaliser de liste exhaustive, retenons trois auteurs qui ont écrit au sujet de la symbolique du nombre dans la musique et notamment dans celle de Bach : Christian Accaoui[32], Georges Guillard[33] et Gilles Cantagrel[34]. Dans un premier temps, Christian Accaoui aborde de manière générale l'esthétique du nombre dans la tradition chrétienne, en mettant l'accent sur certains nombres bibliques jugés importants et leurs significations. Dans un second temps, Georges Guillard et Gilles Cantagrel évoquent de manière plus détaillée le nombre dans l'œuvre de Bach, apportant ça et là quelques exemples musicaux, tout en y ajoutant d'autres références qui paraissent plus universelles, comme le nombre 12 qui correspondrait au nombre de mois dans l'année ou aux notes de la gamme chromatique. Il est judicieux de rappeler les mots de Guillard, qui en citant Souriau, évoquait ceci : « Il n'empêche qu'une grande prudence est nécessaire à tout chercheur ou musicien pratiquant la numérologie : " Il faut se rendre compte que bien des propositions qu'on croit apercevoir comme positives, à l'aide de recherches très ingénieuses, trop ingénieuses même, peuvent n'être dues qu'à l'ingéniosité du chercheur ! "»[35]. Les résultats de ces trois auteurs peuvent être présentés sous la forme du tableau synoptique suivant, la couleur bleue permettant de représenter les équivalences entre les trois auteurs :

32 C. Accaoui, *Éléments d'esthétique musicale…*, p. 437.
33 G. Guillard, *J.S. BACH et l'orgue*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1987, p. 52-54.
34 G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière...*, p. 200-205.
35 *Ibid*. p. 56-57.

Tableau 2 : Tableau synoptique des correspondances entre les nombres et leurs références.

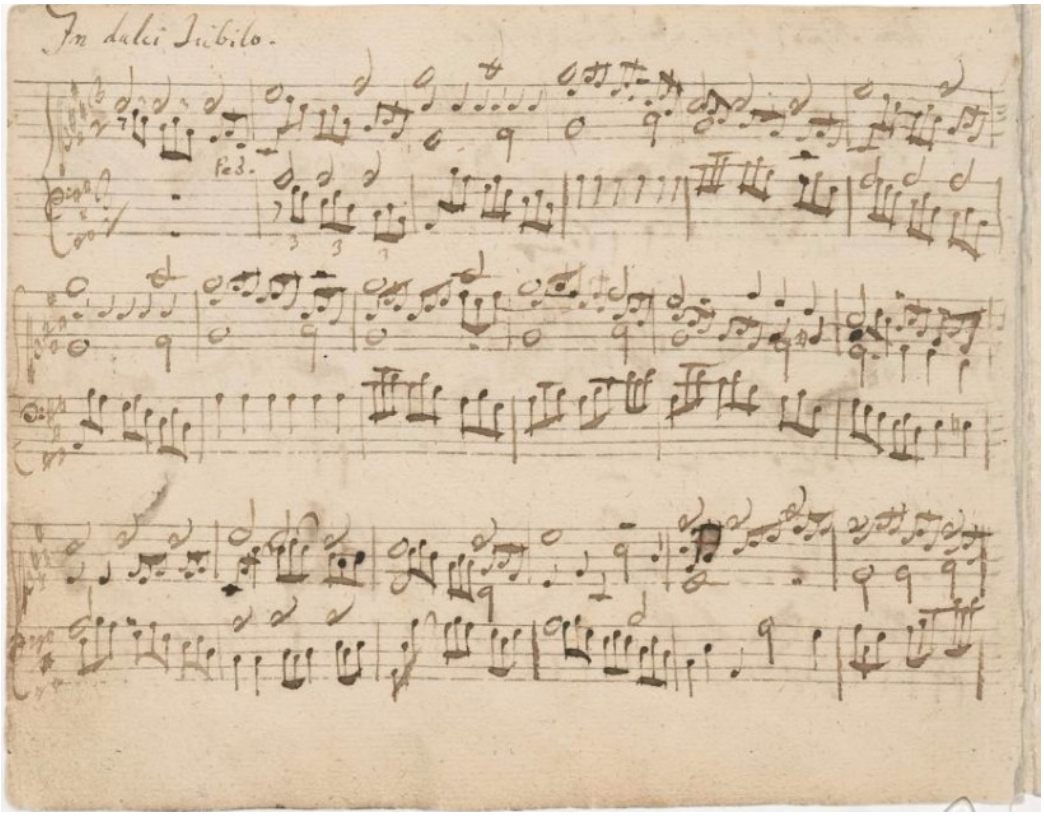
Nombres	C. Accaoui	G. Guillard	G. Cantagrel
1	Unité divine / Dieu unique		
3	La Trinité	La Sainte-Trinité	La Trinité
4	Le monde créé, la révélation des évangélistes	Le monde matériel et terrestre dans sa totalité	Le monde créé, les évangélistes
6		Première idée de perfection	
7	L'achèvement de la création	Chiffre parfait	Le monde de la création divine, les sept jours de la Création dans la Genèse, les sept portes de la Jérusalem terrestre
10	Les commandements	La Loi (le Décalogue, les 10 Commandements)	Les commandements
12	Les apôtres, les portes de la Jérusalem céleste	L'Église (les 12 tribus d'Israël, les 12 Apôtres)	Les apôtres, l'Église universelle du Nouveau Testament, les portes de la Jérusalem céleste
14		Le chiffre de Bach	Le chiffre de Bach
41		Signature numérique de Bach	Signature numérique de Bach
158		Signature numérique de Bach	Signature numérique de Bach

Ce tableau ne prétend pas être une vérité absolue ou regroupant tous les nombres pouvant être utilisés par le compositeur[36]. À l'instar de Guillard, il est nécessaire de prendre les plus grandes précautions avec la symbolique des nombres dans la musique de Bach.

36 Le tableau complet est visible à l'Annexe 1, p. 469-470.

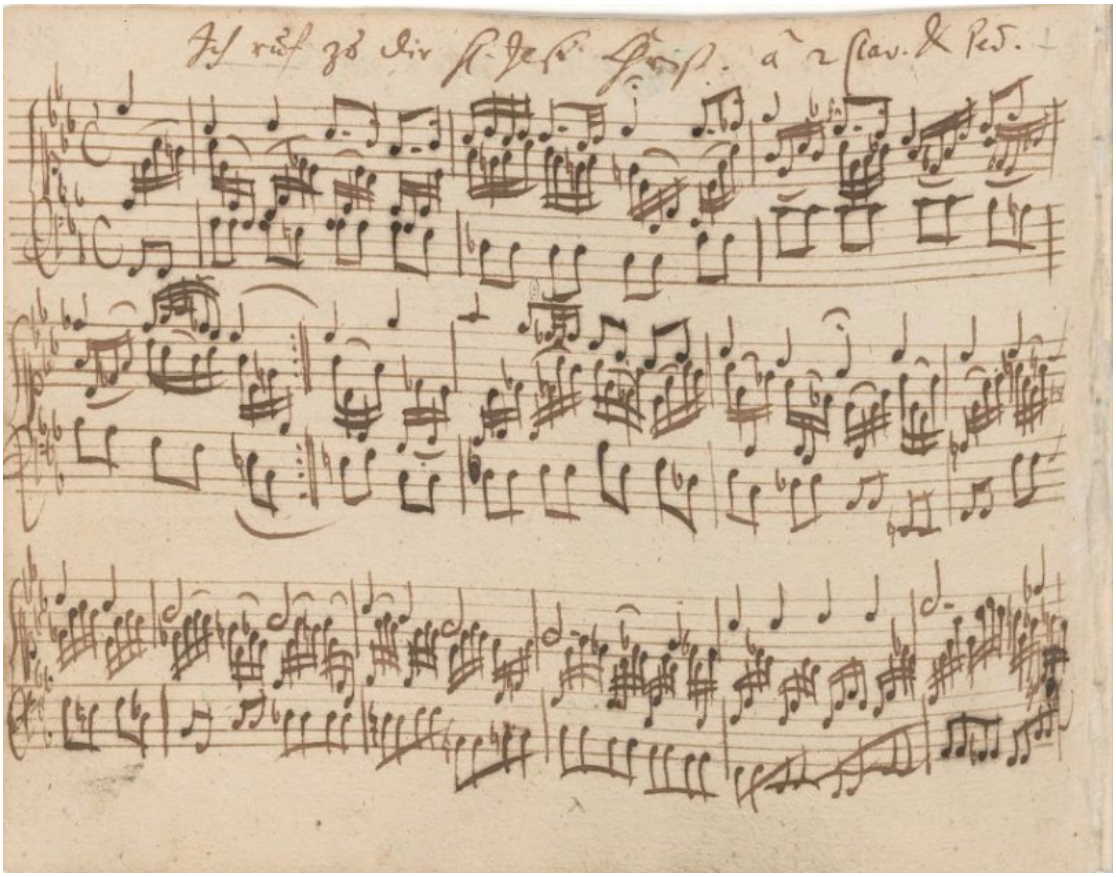
Toutefois, il convient de remarquer que certains nombres sont plus régulièrement utilisés que d'autres : cette récurrence au sein du corpus de Bach nous permet de déduire les intentions réelles du compositeur. Pensons à titre d'exemple à certains chorals de *l'Orgelbüchlein*. Le choral *In dulci jubilo, BWV 608*, signifiant « dans la douce réjouissance », est écrit en double canon et comporte de nombreuses références au chiffre 3, le symbole trinitaire. De plus, le choral est écrit avec trois altérations (#) à la clé, sa mesure est à 3/2 et les voix d'alto et de basse sont écrites majoritairement en triolets. Le symbole trinitaire est donc omniprésent dans ce choral et par de nombreux biais. Mentionnons également le choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, signifiant « je t'appelle, Seigneur Jésus-Christ ». Cette prière intime du fidèle est le seul choral du corpus à être écrit à trois voix. Il comporte également trois altérations à la clé (♭) et les trois voix se terminent par la même note (*fa*[37]), note fondamentale de la tonalité du choral écrit en *fa* mineur.

Exemple 7 : Première page du choral *In dulci jubilo*, autographe de l'*Orgelbüchlein*, p. 12.



37 L'utilisation de la tonalité de *fa* mineur est sans doute à rapprocher du caractère mélancolique produit par cette tonalité à l'époque baroque, aussi bien en France qu'en Allemagne comme le mentionnent les traités de Marc-Antoine Charpentier et de Johann Mattheson. Voir : P.-A. Clerc, *Discours sur la rhétorique musicale*, Genève, Calwer & Luthin, 2001, p. 46.

Exemple 8 : Première page du choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, autographe de l'*Orgelbüchlein*, p. 106.



Le chiffre 6 se rencontre à de multiples reprises dans l'œuvre de Bach, notamment dans sa pensée architectonique de ses cycles instrumentaux. Ainsi, on le retrouve dans ses œuvres pour ensemble comme les *Concertos Brandebourgeois*, ou encore des pièces pour instruments seuls, comme les *Sonates et Partitas pour violon seul*, les *Suites pour violoncelle seul*, les *Suites anglaises* et les *Suites françaises, les Partitas pour clavier* (*Suites allemandes*) ou encore les *Sonates en trio pour deux claviers et pédale*. Tous ces corpus ont la particularité d'être composés par groupes de six, au même titre que les *Chorals Schübler* qui sont au nombre de six. Autre exemple encore : le *Canon triplex a 6* composé pour son entrée à la société savante de Mizler qui comporte six voix. Ce nombre 6, loin du nombre signature 14 ou du nombre 24 utilisé pour quantifier les différentes tonalités dans ses recueils du *Clavier bien tempéré*, trouve sa justification une nouvelle fois dans la Bible. Si Georges Guillard le mentionne comme la « première idée de perfection », c'est que le 6 est le chiffre de l'homme et de l'achèvement. Dans le premier chapitre du livre de la Genèse, Dieu créa l'homme le sixième jour et finit de ce fait sa création, que l'on retrouve des versets 24 à 31. Le chapitre se

conclut par le 31e verset « Dieu regarda tout ce qu'il avait fait, et il constata que c'était très bon. Il y eut un soir et il y eut un matin. Ce fut le sixième jour »[38] (Genèse 1.31).

Par la loi de la première mention, le 6 est ainsi rattaché à la notion d'homme mais surtout à celle d'achèvement. Pour définir le mot « homme », on retrouve six mots différents dans la Bible ayant chacun une connotation propre : quatre en hébreu dans *l'Ancien Testament* et deux en grec dans *le Nouveau Testament*. En hébreu, nous avons les mots *Adam*, *Iysh*, *Enosh* et *Gever*. *Adam* (אדמ) signifie l'homme en tant qu'espèce humaine, avant de désigner le premier homme. Il apparaît dans la Genèse 1.26[39]. *Iysh* (אִישׁ) désigne l'homme masculin, le mari, par opposition à la femme[40] et apparaît dans la Genèse 2.23[41]. *Enosh* (אנוש) désigne l'homme mortel et se retrouve dès la Genèse 6.4[42]. Enfin, le terme *Gever* (גבר) fait référence à l'homme fort, guerrier et se trouve à partir de l'Exode 10.11[43]. En grec, ce sont les mots *Anthropos* et *Aner* qui sont utilisés. *Anthropos* (Άνθρωπος) signifie l'être humain, équivalent d'*Adam* en hébreu et se retrouve à partir de Matthieu 4.4[44]. Enfin, *Aner* (ἀνήρ) désigne l'homme masculin ou le mari à l'instar de *Iysh* : il apparaît dès Matthieu 1.16[45].

On retrouve une nouvelle fois le 6 comme symbole d'achèvement dans les sept paroles du Christ en croix. Ces paroles sont extraites des quatre Évangiles et correspondent aux sept paroles que le Christ a dit avant sa mort lorsqu'il se trouvait crucifié. Dans l'évangile de Jean, on retrouve la sixième parole du Christ « Tout est achevé » (Jean 19.30). Bach a écrit dans sa *Passion selon Saint-Jean, BWV 245*, une aria inspirée par cet épisode et nommée « *Es ist vollbracht* » (Tout est achevé); Bach l'insère une fois que ces mots ont été chantés par la *Vox Christi* au récitatif précédent. Elle est écrite pour une voix d'alto et une viole de gambe solo, soutenues par la basse continue. La notion d'achèvement comporte une ambivalence : la fin d'un cycle laisse, de fait, la place à un cycle nouveau, au miroir de la sixième parole du Christ : de la mort du Christ sur la croix, on assiste à sa résurrection, la nouvelle naissance de Dieu fait homme.

---

38 Toutes les citations bibliques présentes dans cette étude sont issues de la version Segond 21.

39 Gen. 1.26 : Puis Dieu dit : « Faisons *l'homme* à notre image, à notre ressemblance ! Qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre. »

40 Le terme hébreu qui désigne la femme au verset suivant est *Neqebah* (Gen. 1.27) : il peut être employé pour désigner une femelle (humaine ou animale) ou une jeune fille.

41 Gen. 2.23 : L'homme dit : « Voici cette fois celle qui est faite des mêmes os et de la même chair que moi. On l'appellera femme parce qu'elle a été tirée de *l'homme*. »

42 Gen. 6.4 : Il y avait des géants sur la terre à cette époque-là. Ce fut aussi le cas après que les fils de Dieu se furent unis aux filles des hommes et qu'elles leur eurent donné des enfants. C'étaient les célèbres *héros* de l'Antiquité.

43 Ex. 10.11 : Non et non. Allez servir l'Éternel, mais seulement vous *les hommes*, puisque c'est ce que vous demandez. » Et on les chassa de chez le pharaon.

44 Mat. 4.4 : Jésus répondit : « Il est écrit : *L'homme* ne vivra pas de pain seulement, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. »

45 Mat. 1.16 : Jacob eut pour fils Joseph, *l'époux* de Marie, de laquelle est né Jésus, qu'on appelle le Christ.

Il ne s'agit pas de trouver une clé de lecture systématique à une musique cryptée, mais bien d'appréhender cette œuvre sous un nouveau jour, à l'aide d'outils analytiques qui n'ont pas encore été mis en relation avec le corpus. D'ailleurs, il serait faux de penser que le corpus de *l'Offrande Musicale* ou que l'œuvre entière de Bach serait cryptée et contiendrait des références ou des calculs à outrance.

2) L'exégèse biblique comme source d'inspiration

2.1. Le travail exégétique

L'exégèse biblique consiste en une étude approfondie de la Bible, étude qui est ensuite soumise à la critique. Dans ses œuvres sacrées, Bach accorde une attention particulière au rapport qui existe entre le texte et la musique. Il consacrait d'ailleurs une grande partie du temps qui lui était disponible chaque semaine pour la composition d'une nouvelle cantate dans la recherche du texte le plus adapté aux circonstances. À lui ensuite d'y superposer ses lignes contrapuntiques pour en faire une œuvre unitaire. Cette réflexion sur les textes saints qui lui permettait de les interpréter en musique, ce qui correspond au domaine de l'herméneutique.

L'herméneutique est l'art de l'interprétation, notamment des textes sacrés, et s'étend à l'étude de leur signification. Elle permet, au-delà du simple aspect littéraire, de dégager la portée spirituelle du texte et d'en tirer une morale. La symbolique herméneutique est mise en place par l'auteur, à la fois compositeur et exégète, par un système sémantique de compréhension du monde et d'analogies aux textes bibliques. Cette étude morale et symbolique n'est pas sans rappeler les principes de la *lectio divina*.

2.2. La *lectio divina*

« Il fixa les regards sur lui et, rempli de crainte, répondit : "Qu'y a-t-il, Seigneur ? »
L'ange lui dit : « Tes prières et les dons que tu as faits sont
montés devant Dieu et il s'en est souvenu ».
– Actes des apôtres 10.4.

La *lectio divina* – que l'on peut traduire par « lecture divine » – est un exercice spirituel reposant sur la lectures des textes sacrés. Semblable à une extension de la prière, elle permet d'approfondir de nombreuses notions morales présentes dans la Bible. Elle se définit comme une démarche individuelle et intime du croyant qui, à travers la lecture, cherche à atteindre une *apocalypsis*, c'est-à-dire une révélation, au sens étymologique du terme. La *lectio divina* permet à celui qui la pratique d'établir un lien entre lui et le divin, entre le monde sensible et le ciel.

Bien que le terme *lectio divina* semble indiquer que cette méthode se fonde uniquement sur la lecture, elle s'étend en réalité au-delà de celle-ci et se divise en quatre épates fondamentales : la *lectio*, la *meditatio*, l'*oratio* et la *contemplatio*.

La *lectio*, qui paraphrase presque l'exercice spirituelle dont elle est issue, est la première de ces étapes. Elle demande au croyant de se placer dans un état de concentration et d'abstraction du monde extérieur afin d'être plus attentif lors de sa lecture. Une fois le lecteur prêt, il peut alors se mettre à l'œuvre : la *lectio* consiste à lire les textes saints, et à de multiples reprises. Cette étape n'est pas sans rappeler l'Évangile de Matthieu au chapitre 6, verset 6 : « Mais toi, quand tu pries, entre dans ta chambre, ferme ta porte et prie ton Père qui est là dans le lieu secret ; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra [ouvertement] ».

La deuxième étape est la *meditatio*. Elle demande une réflexion sur les textes que le lecteur vient de lire. Cependant, cette réflexion doit se faire de manière prudente afin d'éviter tout jugement hâtif : la *meditatio* permet au croyant de se concentrer sur le sens réel des Écritures et sur ce que celles-ci peuvent évoquer comme symboles. Ces symboles apparaissent aux yeux du croyant par la lecture répétée qu'il vient d'effectuer.

On retrouve dans un troisième temps l'*oratio*. Après deux premières étapes qui se déroulent de façon intime, c'est ici que le silence se brise : avec la mise en place de la parole, le lecteur devient orateur, et se met alors à appliquer les résultats de sa méditation en une conversation avec Dieu. Le croyant prend ainsi une part active à sa relation avec l'univers

mystique. La prière prend soudainement une dimension plus concrète en passant de l'action intellectuelle à l'action physique de la verbalisation.

Enfin, la quatrième étape est la *contemplatio*. Celle-ci prend place à la fin de la prise de parole : la *contemplatio* consiste à écouter la parole de Dieu et à ouvrir son esprit afin d'atteindre ce haut degré de spiritualité qu'est la communion avec le divin. L'état contemplatif est nécessaire afin que le dialogue avec Dieu puisse prendre place.

Cette lecture attentive des textes bibliques permet ensuite à Bach de poursuivre son travail exégétique dans la composition musicale.

2.3. L'Évangile selon Sébastien : une exégèse en contrepoint

2.3.1. La musique au service du sacré

Au sein de tous les arts, la musique fait partie de ceux qui ont toujours eu un lien étroit avec le domaine du sacré. En Occident, elle est mise en relation avec la religion chrétienne dès ses prémices. Historiquement, la religion prend place, dès la naissance de la musique savante occidentale au Moyen-Âge, au cœur des églises. Les instruments étant jugés trop liés aux divertissements profanes voire aux cultes païens anciens, la musique vocale se développe de manière fondamentale dans les édifices religieux pendant quelques siècles. Il s'agit alors de mettre en musique des textes de l'office pour pouvoir les chanter en chœur. Ainsi, la musique s'appuie sur un texte : en partant de mélodies simples et faciles à retenir par les chanteurs, elle se complexifie peu à peu jusqu'à la Renaissance en y introduisant des éléments esthétiques des répertoires profanes, notamment le figuralisme. En gardant le texte comme squelette d'une œuvre, les compositeurs tentent d'allier le sens au son par la mise en place d'un vocabulaire qui leur est propre et qui continue d'évoluer jusqu'à l'époque baroque.

2.3.2. L'éloquence instrumentale : l'exemple de *l'Orgelbüchlein*

Ce vocabulaire musical passe progressivement de la musique vocale à la musique instrumentale : les mots manquent mais le sens lui, subsiste. Un des exemples les plus signifiants dans la musique instrumentale est celui du prélude de choral.

Le prélude de choral fait surface dans la tradition protestante en même temps que l'orgue prend une place plus importante pendant la liturgie. L'organiste, cantonné à ses débuts à l'accompagnement des chants, se voit revêtir peu à peu durant le XVIIe siècle de nouvelles

fonctions, où les interactions avec le déroulement de l'office se font plus présentes. Parmi ces fonctions, on remarque la possibilité de préluder sur un choral, sorte de commentaire musical sur un hymne, écrit ou improvisée par le musicien. Chacun de ces préludes est construit sur un choral luthérien et présente donc un sous-texte : ainsi, dès l'évocation des premières notes de l'hymne, chaque auditeur de l'époque, habitué par son éducation à la liturgie, entend, reconnaît immédiatement les paroles en son for intérieur. Libre ici à l'organiste de commenter son prélude selon divers procédés rhétoriques et contrapuntiques qu'il a à disposition afin de se rapprocher au mieux du texte.

Ainsi, la composition et l'interprétation de ces préludes de choral permettent à l'organiste de jouer un rôle nouveau dans la liturgie : celui de prédicateur. Sur ces mélodies connues de tous, le commentaire musical que l'organiste compose, s'il prépare au mieux les croyants à l'écoute, fait partie intégrante de la prédication lors de l'office. Bach notamment prenait un soin particulièrement important dans son choix de cantique : il utilise d'ailleurs ce privilège lors d'un différend avec le Consistoire de Leipzig en 1728 au sujet des chants choisis pour l'office en insistant sur le fait qu'il voulait être le seul décisionnaire[46]. En effet, les paroles du cantique lui sont déterminantes pour l'écriture symbolique de l'œuvre. La majorité des préludes de choral de Bach sont regroupés dans *l'Orgelbüchlein*, ou « le petit livre d'orgue », corpus à l'intention de Wilhelm Friedemann et de son initiation au jeu du pédalier.

2.4. Le discours ineffable : au commencement et à la fin

« Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin ».
– Apocalypse 22.13

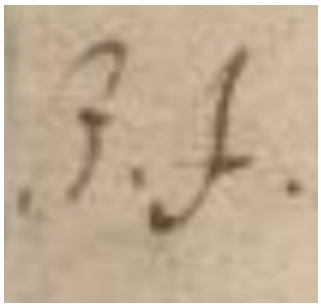
2.4.1. Avec l'aide de Jésus et en son nom…

En en-tête de ses grandes œuvres sacrées, Bach écrit « J. J. », initiales latines de *Jesu Juva*, qui signifie « Jésus aide-moi ». Cette prière symbolise la demande d'aide que fait Bach à Jésus pour lui permettre de trouver l'inspiration nécessaire pour l'écriture de l'œuvre qu'il entreprend, mais aussi pour qu'il puisse glorifier au mieux le Christ. Cette prière n'est pas sans rappeler le chapitre 3, verset 9 de 1 Samuel : « Parle, Éternel, car ton serviteur écoute ». Recueilli, Bach puise son inspiration dans la prière à la table, comme le mentionne Carl

46 A. Joly, *Bach, maître spirituel*, Paris, Tallandier, « Spiritualité », 2018, p. 58.

Philipp Emanuel à propos de son père : « Si je fais exception de certaines œuvres pour clavier – NB : pas de toutes mais de celles dont il tirait la matière au cours de ses improvisations au clavier –, il a tout composé sans instrument, mais il essayait ensuite immédiatement l'effet produit sur l'un deux »[47].

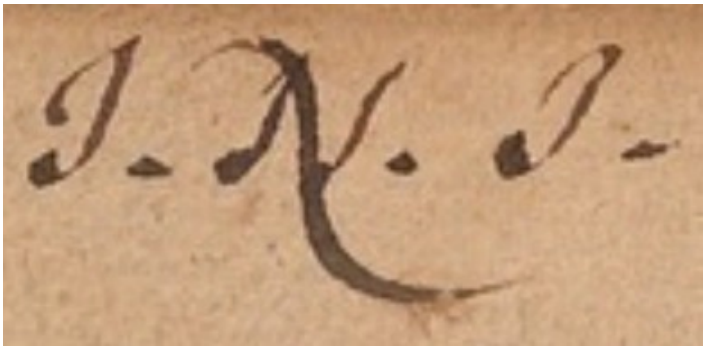
Exemple 9 : J. J. de la *Passion selon Saint-Jean, BWV 245*, p. 1.



Pourtant, ce type de sigle symbolique n'est pas exclusivement relié aux œuvres sacrées. Dans la C*lavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, Bach inscrit en haut de la page qui contient les premières pièces « I. N. J. », initiales de *In Nomine Jesu*[48], ce qui signifie en latin « Au nom de Jésus ». Si la symbolique chrétienne prend une part si importante chez Bach dans sa pensée compositionnelle, c'est qu'elle résonne comme une évidence. Chez lui, le sacré est partout, même dans ses œuvres profanes : Bach le croit, l'écrit et pense sa musique pour Dieu, qu'elle soit ou non pour destinée à l'Église. Albert Schweitzer exprime la piété de Bach comme faisant « partie intégrante de sa nature d'artiste »[49], avant de poursuivre en expliquant que « s'il ornait toutes ses partitions de son S. D. G., c'est qu'il se faisait une idée essentiellement religieuse de la musique. Elle était, avant tout, le plus puissant moyen de glorifier Dieu ; la musique, agrément profane, ne venait qu'en second lieu »[50].

47 J.-N. Forkel, *Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1981, p. 187.
48 A. Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 163.
49 *Ibid*.
50 *Ibid*., p. 164.

Exemple 10 : I. N. J. de la *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, p. 3.



2.4.2. … Et à Dieu seul la gloire

« Sa musique pour Dieu ne serait plus sur commande, et bientôt, sans doute, sa musique toute entière serait pour Dieu sans destination fonctionnelle. Mieux, elle serait en apparence pour les hommes d'abord – et intimement pour Dieu. Mais les hommes ne s'en rendraient pas compte, et c'est égal. Bach est convaincu que ses premiers auditeurs sont les anges dans le ciel, et il lui importe peu qu'on le sache ou qu'on l'approuve ».

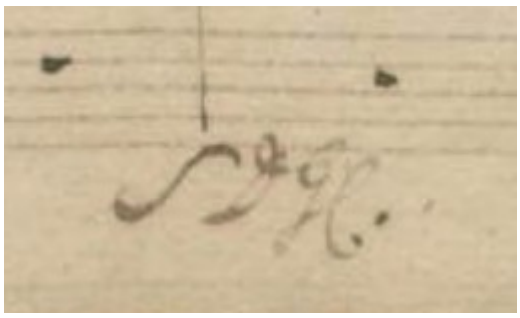
– Alain Joly[51]

Au même titre que l'inscription symbolique « J. J. » permet le commencement de toute pensée compositionnelle dans la prière face à une œuvre de grande ampleur, Bach écrit un deuxième sigle en conclusion de ses corpus sacrés. On retrouve les lettres « S. D. G. », sigle parfois écrit en toute lettres en latin *Soli Deo Gloria*, qui signifie « à Dieu seul la gloire ». Il s'agit d'une pratique courante pour de nombreux compositeurs baroques dans leurs œuvres religieuses, comme Haendel ou Bach. Cette phrase est extraite de la Vulgate du *Nouveau Testament* et est utilisée par Martin Luther lorsqu'il propose les Cinq solas : ces cinq commandements écrits en latin renvoient à un cinq principes fondamentaux de la pensée protestante. Elles sont composées ainsi : *Solo scriptura* « par l'Écriture seulement », *Solo fide* « par la foi seulement », *Solo gratia* « par la grâce seulement », *Solus Christus* « Christ seulement » et enfin *Soli Deo Gloria* « à Dieu seul la gloire » en tant que dernier *solus*. On retrouve notamment cette citation à trois reprises dans le *Nouveau Testament* : dans 1 Corinthiens 10.31 « Ainsi donc, que vous mangiez, que vous buviez ou quoi que vous fassiez,

51 A. Joly, *Bach, maître spirituel...*, p. 15-16.

faites tout pour la gloire de Dieu » ; dans 1 Timothée 1.17 « Au roi des siècles, au Dieu immortel, invisible et seul [sage] soient honneur et gloire aux siècles des siècles ! Amen ! » et dans l'épître de Jude 1.25 « oui, à Dieu seul [sage], qui nous a sauvés [par Jésus-Christ notre Seigneur], appartiennent gloire, majesté, force et puissance [avant tous les temps,] maintenant et pour l'éternité ! Amen ! » Par cet énoncé, Bach indique à la fin de ses corpus sacrés que tout le mérite de ses œuvres ne revient qu'à Dieu seul : dans la composition, il se pose très humblement comme serviteur de Dieu et ne demande aucune gloire pour sa musique, mais bien la gloire de Dieu.

Exemple 11 : S. D .G. en conclusion de la *Passion selon Saint-Matthieu*, p. 169.



Bach s'attache à ce type de symboles dans de nombreuses œuvres : mais comment se présente sa pensée créatrice dans *l'Offrande Musicale* ?

2.5. Une offrande musicale : savoir lire entre les lignes

« Offrande Musicale, Très-humblement dédiée à Sa Majesté le Roi de Prusse etc.
Par Johann Sebastian Bach ».

Le rapport qu'entretient *l'Offrande Musicale* au sacré est ambigu. D'une part, elle est destinée d'après la gravure originale à Frédéric II, roi de Prusse et résolument sceptique en matière de religion et de croyances ; d'autre part, le rapport symbolique au sacré est directement visible dans le titre, avec le terme d'« offrande ». Arnold Schoenberg le premier indique que le terme allemand *d'Opfer* (du titre original *Musikalisches Opfer*) désigne plutôt un holocauste ou un sacrifice qu'un cadeau, qui se dit alors *Geschenk*[52]. Avec ce titre ambigu,

52 A. Schoenberg, *Style and Idea*, New York, 1950, traduction française par Christiane de Lisle, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 302, cité dans G. Cantagrel, *J.-S. Bach, l'œuvre instrumentale*, Paris, Buchet-Chastel, 2018, p. 345.

Bach introduit dans sa musique un rapport entre le monde terrestre et sensible avec les mystères divins. L'ambivalence du terme, s'il permet de flatter le roi flûtiste, ne suggère-t-il pas le caractère transcendantal du corpus ?

Le terme d'offrande se retrouve en de multiples endroits dans la Bible et plusieurs mots permettent de définir ce concept, tant en hébreu pour *l'Ancien Testament* qu'en grec dans *le Nouveau Testament*. En hébreu, le mot *minchah* signifie un « don, tribut, sacrifice » et le mot *nedabah* désigne une « offrande volontaire » tandis qu'en grec, le mot *prosphora* indique « l'action d'offrir » ou « ce qui est offert en don » et le mot *doron* désigne un « don ».

2.5.1. *Minchah*

Minchah (מִנְחָה) est le premier terme dans la Bible à désigner l'offrande. Dans la Genèse, il renvoie aux « produits de la terre » (Gen. 4.3)[53], à un jeune animal en tant qu'un des « premiers-nés de son troupeau » (Gen. 4.4)[54] ou encore aux « meilleurs produits du pays » que sont le baume, le miel, des aromates, la myrrhe, les pistaches et les amandes (Gen. 43.11)[55]. Le terme hébreu מִנְחָה se retrouve aussi sous la prononciation de *menuwchah* qui signifie « lieu de repos » (Gen. 49.15[56] et Nomb. 10.33[57] pour les premières mentions). De cette façon, l'hébreu désigne par cet homographe à la fois des sens différents (homonyme) et similaires (synonyme). L'offrande symbolise par indexicalité le lieu de repos, où le fait de faire une offrande amène à une justice satisfaite dans la relation entre l'homme et Dieu, l'offrande comme l'accès au repos de l'Eternel.

Le Livre du Lévitique est le troisième livre attribué à Moïse, où de nombreuses prescriptions relatives au culte et aux offrandes sont mentionnées. Le deuxième chapitre définit l'offrande végétal, en tant que « fleur de farine », d'« huile » et d'« encens » (Lev. 2.1)[58], mais aussi les produits qui en découlent comme les « gâteaux » ou les « galettes », qu'ils soient cuits au four, à la poêle ou sur le gril (Lev. 2.4-7)[59]. La fleur de farine est la

53 Gen. 4.3 : Au bout de quelques temps, Caïn fit une offrande des produits de la terre à l'Éternel.
54 Gen. 4.4 : De son côté, Abel en fit une des premiers-nés de son troupeau et de leur graisse. L'Éternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande, […].
55 Gen. 43.11 : Leur père Israël leur dit : "Puisqu'il le faut, faites ceci : prenez dans vos sacs des meilleurs produits du pays pour en apporter en cadeau à cet homme, un peu de baume et un peu de miel, des aromates, de la myrrhe, des pistaches et des amandes [...]".
56 Gen. 49.15 : Il voit que le repos est agréable et que la région est magnifique, et il courbe son épaule sous le fardeau, il se soumet à des corvées d'esclave.
57 Nomb. 10.33 : Ils partirent de la montagne de l'Éternel et marchèrent trois jours. L'arche de l'alliance de l'Éternel partit devant eux et fit une marche de trois jours pour leur chercher un lieu de repos.
58 Lev. 2.1 : »Lorsque quelqu'un apportera une offrande en cadeau à l'Éternel, son offrande sera de fleur de farine. Il versera de l'huile dessus et il y ajoutera de l'encens.
59 Lev. 2.4 : »Si tu fais une offrande de ce qui est cuit au four, qu'on se serve de fleur de farine et que ce soient des gâteaux sans levain pétris à l'huile et des galettes sans levain arrosées d'huile.

meilleure partie extraite du blé, plus fine et plus blanche que la farine et renvoie ainsi à un symbole de perfection. Dans Lev. 14.10[6061], *minchah* désigne de la fleur de farine et de l'huile comme offrande végétale mais est associé à « deux agneaux sans défaut et une brebis d'un an sans défaut », animaux offerts en sacrifice. On retrouve également cette association avec le sacrifice d'animaux dans Lev. 23.18 où *minchah* désigne l'offrande végétale : « en plus de ces pains, vous offrirez en holocauste à l'Éternel 7 agneaux d'un an sans défaut, un jeune taureau et 2 béliers, ainsi que l'offrande végétale et les offrandes liquides qui les accompagnent » (Lev. 23.18)[62]. La qualification des jeunes animaux sans défaut renvoie à une idée d'un animal en bonne santé et donc parfait comme sacrifice. On retrouve déjà ce symbole de perfection dans le Livre de l'Exode, lorsque l'Éternel précise au chapitre 29 :

> [1] »Voici ce que tu feras pour les consacrer afin qu'ils soient à mon service en tant que prêtres. Prends un jeune taureau et deux béliers sans défaut. [2] Avec de la fleur de farine de blé, fais des pains sans levain, des gâteaux sans levain pétris à l'huile et des galettes sans levain arrosées d'huile. [3] Tu les offriras dans une corbeille en même temps que le jeune taureau et les deux béliers.

Le Livre des Nombres recense un grand nombre de fois le terme de *minchah* en désignant les différents types d'offrandes apparus dans les livres précédents. Ainsi, il peut désigner de la « farine d'orge » (Nomb. 5.15)[63], « une corbeille de pains sans levain, de gâteaux de fleur de farine pétris à l'huile et de galettes sans levain arrosées d'huile, avec l'offrande végétale et les offrandes liquides » (Nomb. 6.15)[64], un « bélier » (Nom. 6.17)[65], « un plat en argent qui pesait un kilo et 300 grammes et un bassin en argent de 700 grammes […] tous deux pleins de fleur de farine et pétrie à l'huile » (Nomb. 7.13[66] / 7.19 / 7.25 / 7.31 /

60 Lev. 14.10 : Le huitième jour, il prendra deux agneaux sans défaut et une brebis d'un an sans défaut, une offrande de 6 litres et demi de fleur de farine pétrie à l'huile et 3 décilitres d'huile.

61 Si une personne est pauvre, le second agneau peut être remplacé par deux tourterelles ou deux pigeons et les quantités de fleur de farine et d'huile sont réduites. Voir Lev. 14. 21. : »Si la personne est pauvre et ne dispose pas de moyens suffisants, elle prendra un seul agneau, qui sera offert en sacrifice de culpabilité avec le geste de présentation et avec lequel on fera l'expiation pour elle. Elle prendra 2 litres de fleur de farine pétrie à l'huile pour l'offrande et 3 décilitres d'huile.

62 Lev. 23.18 : En plus de ces pains, vous offrirez en holocauste à l'Éternel 7 agneaux d'un an sans défaut, un jeune taureau et 2 béliers, ainsi que l'offrande végétale et les offrandes liquides qui les accompagnent. Ce sera une offrande passée par le feu dont l'odeur est agréable à l'Éternel.

63 Nomb. 5.15 : Le mari amènera sa femme au prêtre et apportera en offrande pour elle 2 litres de farine d'orge. Il n'y versera pas d'huile et n'y mettra pas d'encens, car c'est une offrande de jalousie, une offrande de souvenir qui rappelle une faute.

64 Nomb. 6.15 : […] une corbeille de pains sans levain, de gâteaux de fleur de farine pétris à l'huile et de galettes sans levain arrosées d'huile, avec l'offrande végétale et les offrandes liquides qui les accompagnent.

65 Nomb. 6.17 : Il offrira le bélier en sacrifice de communion à l'Éternel, en plus de la corbeille de pains sans levain, avec l'offrande végétale et l'offrande liquide qui l'accompagnent.

66 Nomb. 7.13 : Il offrit un plat en argent qui pesait un kilo et 300 grammes et un bassin en argent de 700 grammes d'après la valeur étalon du sanctuaire. Ils étaient tous deux pleins de fleur de farine pétrie à l'huile

7.37 / 7.43 / 7.49 / 7.55 / 7.61 / 7.67 / 7.73 / 7.79), ou encore « 12 taureaux, 12 béliers, 12 agneaux d'un an, avec les offrandes qui les accompagnaient » (Nomb. 7.89)[67]. On retrouve aussi des versets où ce terme d'offrande est associé à la fois à la fleur de farine, à l'huile et aux animaux, qui peuvent être un « jeune taureau » (Nomb. 8.8)[68], un « bélier » (Nomb. 15.6)[69], ou un « veau » (Nomb. 15.9[70]). Toutefois, cette association n'est pas systématique, et l'offrande ne peut être que de la fleur de farine et de l'huile (Nomb. 15.4[71]) ou associé à un jeune animal : un « jeune taureau » (Nomb. 15.24[72]) ou un « chevreau » dans le Livre des Juges (Jug. 13.19[73]).

Le Deuxième livre des Chroniques ajoute de nouveaux éléments avec « des objets en argent et en or, des habits, des armes, des aromates, des chevaux et des mulets » (2 Ch. 9.24)[74].

2.5.2. *Nedabah*

Le terme de *Nedabah* trouve sa première occurrence au chapitre 35, verset 29 du livre de l'Exode. L'offrande volontaire se distingue de l'offrande obligatoire : elle vient de la volonté du croyant. De ce fait, elle se détache du terme de *minchah* par sa possible imperfection, comme le mentionne le Livre du Lévitique au chapitre 22 :

> [21] Si un homme offre à l'Éternel du gros ou du petit bétail en sacrifice de communion, soit pour l'accomplissement d'un vœu, soit comme offrande volontaire, la victime sera sans défaut afin qu'elle soit acceptée ; il n'y aura en elle aucun défaut. [22] Vous n'offrirez pas

pour l'offrande.

67 Nomb. 7.87 : Total des animaux pour l'holocauste : 12 taureaux, 12 béliers, 12 agneaux d'un an, avec les offrandes qui les accompagnaient […].

68 Nom. 8.8 : Ils prendront ensuite un jeune taureau, avec l'offrande de fleur de farine pétrie à l'huile qui l'accompagne. Tu prendras un autre jeune taureau pour le sacrifice d'expiation.

69 Nomb. 15.6 : Pour un bélier, tu présenteras en offrande 4 litres et demi de fleur de farine pétrie avec un litre et demi d'huile, [7] et tu feras une offrande d'un litre et demi de vin, comme offrande dont l'odeur est agréable à l'Éternel.

70 Nomb. 15.9 : tu présenteras en offrande avec le veau 6 litres et demi de fleur de farine pétrie dans 2 litres d'huile, [10] et tu feras une offrande de 2 litres de vin : c'est un sacrifice passé par le feu, dont l'odeur est agréable à l'Éternel.

71 Nomb. 15.4 : celui qui fera son offrande à l'Éternel présentera en offrande 2 litres de fleur de farine pétrie avec un litre d'huile.

72 Nomb. 15.24 : si l'on a péché involontairement, sans que l'assemblée s'en aperçoive, toute l'assemblée offrira un jeune taureau en holocauste dont l'odeur est agréable à l'Éternel, avec l'offrande végétale et l'offrande liquide qui l'accompagnent, conformément à la règle établie […].

73 Jug. 13.19 : Manoach prit le chevreau et l'offrande, et il fit un sacrifice à l'Éternel sur le rocher. Il se produisit quelque chose de merveilleux, pendant que Manoach et sa femme regardaient : [20] pendant que la flamme montait de l'autel vers le ciel, l'ange de l'Éternel monta dans cette flamme. À cette vue, Manoach et sa femme tombèrent le visage contre terre.

74 2 Ch. 9.24 : […] et chacun d'eux apportait son cadeau : des objets en argent et en or, des habits, des armes, des aromates, des chevaux et des mulets.

une victime qui soit aveugle, estropiée ou mutilée, qui ait des ulcères, la gale ou une dartre ; vous n'en ferez pas sur l'autel un sacrifice passé par le feu pour l'Éternel. [23] Tu pourras sacrifier comme offrande volontaire un bœuf ou un agneau avec un membre trop long ou trop court, mais il ne sera pas accepté pour l'accomplissement d'un vœu. [24] Vous n'offrirez pas à l'Éternel un animal dont les testicules ont été écrasés, broyés, arrachés ou coupés. Vous ne l'offrirez pas en sacrifice dans votre pays. [25] Pas même d'un étranger vous n'accepterez une de ces victimes pour l'offrir comme nourriture de votre Dieu, car elles sont mutilées, elles ont des défauts, elles ne seraient pas acceptées.

Si le croyant souhaite l'accomplissement d'un vœu, l'animal sacrifié ne peut être en mauvaise santé : on retrouve une nouvelle fois cette importance de l'animal sans défaut lors du sacrifice, avec une légère souplesse pour un défaut mineur de l'animal.

2.5.3. *Chattaah*, *Olah*, *Qarab*, *Shelem* et *Asham*

En certains endroits, l'offrande végétale désignée par *minchah* est associée à des sacrifices d'animaux par des termes spécifiques. Ainsi, on trouve dans Lev. 9.2-3[75] les termes de *chattaah* « sacrifice d'expiation », *d'olah* « holocauste », de *qarab* « sacrifice, approcher », mais aussi le terme de *shelem*, « le sacrifice par action de grâce » ou « l'offrande de communion » dans Lev. 9.4[76]. Le terme d'*Asham* désigne quant à lui « l'offrande de culpabilité » comme dans Lev. 14.21[77].

2.5.4. *Doron* et *Prosphora*

Les termes de *doron* et de *prosphora* (ou *prosphero*) sont plus rares du fait que *le Nouveau Testament* est plus court que *l'Ancien Testament*. Le terme de *doron* est toujours associé à un don, ou présent matériel, généralement sous forme d'argent. Dans l'Évangile de

75 Lev. 9.2-3 : Il dit à Aaron : « Prends un jeune veau pour le sacrifice d'expiation et un bélier pour l'holocauste, tous deux sans défaut, et sacrifie-les devant l'Eternel. [3] Tu transmettras ces instructions aux Israélites : 'Prenez un bouc pour le sacrifice d'expiation, un veau et un agneau âgés d'un an et sans défaut pour l'holocauste,

76 Lev. 9.4 : un bœuf et un bélier pour le sacrifice de communion, afin de les sacrifier devant l'Éternel, ainsi qu'une offrande pétrie à l'huile.

77 Lev. 14.21 : »Si la personne est pauvre et ne dispose pas de moyens suffisants, elle prendra un seul agneau, qui sera offert en sacrifice de culpabilité avec le geste de présentation et avec lequel on fera l'expiation pour elle. Elle prendra 2 litres de fleur de farine pétrie à l'huile pour l'offrande et 3 décilitres d'huile.

Matthieu, il représente les présents des mages avec « de l'or, de l'encens et de la myrrhe » (Mat. 2.16)[78]. Ici, ces offrandes sont associées à Jésus car elles lui sont destinées.

Le terme de *prosphora*, s'il apparaît pour la première fois dans les Actes des Apôtres, est par la suite associé à Jésus en tant que corps du Christ dans l'Épître aux Éphésiens : « et vivez dans l'amour en suivant l'exemple de Christ, qui nous a aimés et qui s'est donné lui-même pour nous comme une offrande et un sacrifice dont l'odeur est agréable à Dieu », verset qui n'est pas sans rappeler Lev. 23.18. Ce rapport symbolique entre l'offrande et le Christ est confirmé dans l'Épître aux Hébreux : « et c'est en raison de cette volonté que nous avons été rendus saints par l'offrande du corps de Jésus-Christ une fois pour toutes » (He. 10.10) ; puis quelques versets plus loin : « en effet, par une seule offrande il a conduit à la perfection pour toujours ceux qu'il rend saints » (He. 10.14). Sous la forme de *prosphero*, il désigne, au-delà de l'offrande, le principe d'apporter, d'approcher un présent ou quelqu'un, généralement pour une action bienveillante. Encore une fois, cette notion est liée à Jésus-Christ, où la première mention de *prosphero* dans le sens d'« apporter » se trouve dans l'Évangile de Matthieu : « sa réputation gagna toute la Syrie et on lui amenait tous ceux qui souffraient de maladies et de douleurs de divers genres, des démoniaques, des épileptiques, des paralysés ; et il les guérissait » (Mat. 4.24).

2.5.5. De l'offrande religieuse à l'offrande musicale

Ces multiples apparitions du terme d'offrande dans la Bible nous permettent de proposer un tableau de références du terme d'offrande dans la Bible[79]. Ce tableau n'est évidemment pas exhaustif mais permet de comprendre la multiplicité des formes des offrandes bibliques et de leurs apparitions dans les différents livres. Ici, l'axe des ordonnées classe les termes bibliques en fonction de leur ordre d'apparition tandis que l'axe des abscisses classe les différents types d'offrandes. Le symbole ✔ indique une occurrence d'un des termes de sa colonne : si plusieurs offrandes d'une même colonne sont mentionnées, on retrouve alors plusieurs fois le même symbole. Les symboles entre crochets [✔] représentent les offrandes associées à *minchah* mais non désignées par une autre terminologie comme *chattaah*, *olah*, *qarab*, *shelem* ou *asham*.

78 Mat. 2.16 : Ils entrèrent dans la maison, virent le petit enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent. Ensuite, ils ouvrirent leurs trésors et lui offrirent en cadeau de l'or, de l'encens et de la myrrhe.

79 Voir Annexe 2, p. 471.

Tableau 3 : Références du terme d'offrande dans la Bible.

Termes bibliques	Livres	Référence chapitre / verset	Produits de la terre	Premiers-nés du troupeau (agneau, veau, jeune taureau, chevreau)	Baume, miel, aromates, myrrhe, pistache, amande	Fleur de farine, huile	Encens	Bœufs, taureaux, béliers, brebis, boucs, chevaux, mulets, bétail	Pains, gâteaux, galettes, farine d'orge, farine, froment, offrandes végétales et liquides, vin	Objets d'argent et d'or, or	Habits, armes	Jésus-Christ
Minchah et termes associés	Genèse	4.3	✔									
		4.4		✔								
		43.11			✔✔✔✔✔							
	Lévitique	2.1				✔✔	✔					
		2.4				✔✔			✔✔			
		6.13				✔						
		9.4				✔		[✔✔]	✔			
		14.10		[✔]		✔✔		[✔]				
		14. 21		[✔]		✔✔						
		23.18		[✔]				[✔✔✔]	[✔✔]✔			
	Nombres	5.15							✔			
		6.15				[✔✔]			[✔✔✔]✔✔			
		6.17						[✔]	[✔✔]✔			
		7.13				✔✔				✔✔		
		7.87		[✔]				[✔✔]	✔			
		8.8		[✔]		✔✔						
		15.6				✔✔		✔	✔			
		15.9		[✔]		✔✔			✔			
	Juges	13.19		[✔]					✔			
	2 Chroniques	9.24			✔			✔✔		✔✔	✔✔	
Nedabah	Lévitique	22.23		✔				✔				
Prosphora	Éphésiens	5.2										✔
	Hébreux	10.10										✔
		10.14										✔
		10.18										✔
Doron	Matthieu	2.11			✔		✔			✔		

Ainsi, on comprend que les multiples apparitions du terme d'« offrande » dans *l'Ancien Testament* ne sont que des préfigurations du sacrifice de Jésus-Christ, qui représente le sacrifice parfait, sans défaut et sans péché : c'est parce qu'il était sans péché qu'il a pu racheter tous les péchés du monde, délivrant ainsi les hommes du fardeau de leurs péchés, et leur offrant le salut des âmes par la grâce. Le Christ en tant qu'agneau de Dieu est une référence aux offrandes en sacrifice expiatoire, qui enlève les péchés du monde par sa mort.

Cela démontre que tout dans la Bible est orienté vers le Christ, ce qui est également le cas dans la vie de Bach. Cette « offrande » musicale est reliée aux définitions bibliques en cela que cette œuvre est l'achèvement le plus parfait, le plus pur et le plus élaboré que Bach ait pu écrire en l'honneur de Dieu. En tant que musicien, son offrande à Dieu est naturellement sa musique et, à la fin de sa vie, il propose un condensé des formes musicales et des techniques contrapuntiques dans ce qu'il y a de meilleur dans l'art canonique (*ars canonica*) et par extension, l'art du contrepoint.

3) Un goût du secret

3.1. Une musique secrète

À la question de savoir pourquoi Johann Sebastian Bach fait usage de la symbolique dans ses compositions, en tant que grammaire musicale, Georges Guillard apporte la réponse suivante :

> Sans doute faut-il voir dans cette attitude d'une part un certain goût du secret, dans le droit-fil des traditions ésotériques, d'autre part la certitude d'être compris de toute façon par ses pairs ou les " connaisseurs " (comme le dit si bien le sous-titre de la *Cl. III* : " A l'attention des amateurs, et particulièrement des connaisseurs de ce genre de travail, pour le plaisir de leur âme "), et enfin la volonté d'un artiste/artisan soucieux de préserver sa technique compositionnelle d'une curiosité profane[80].

En effet, ce goût du secret, Bach le tient de la tradition des maîtres de l'école d'Allemagne du Nord et de l'école flamande par le biais de l'écriture énigmatique. Le terme d'ésotérisme est à prendre dans cette étude en son sens premier de « savoir réservé » et ne consiste ici en aucune sorte de mysticisme. Cette seconde lecture nous permet d'affiner le sens ajouté au texte et de comprendre ce qu'il se passe dans l'esprit créateur des compositeurs. Ainsi, une fois cette interprétation établie et indiquée en dessous de la partition, l'analyse symbolique fournit une clé de lecture de la composition. Par ce travail, nos recherches se situent dans la continuité des travaux d'analyse déjà menés par Martha Cook, Georges Guillard ou Jacques Chailley sur les œuvres de Bach.

De plus, la notion de « savoir réservé » nous renvoie à un style de musique qui fut en vogue au XVIe siècle en Italie et dont Johann Sebastian s'est très probablement inspiré : la *musica reservata*. Parfois employée sous le terme latin de *musica secreta*, cette « musique secrète » se définit comme une « musique vocale en vogue dans la deuxième moitié du XVIe s., accordant une place prépondérante à l'expression musicale des paroles, de style très recherché et s'adressant à une élite d'initiés »[81]. Ce concept de

80 G. Guillard, *J.S. BACH et l'orgue...*, p. 54.
81 N. Hakim et M.-B. Dufourcet, *Guide pratique d'analyse musicale : cours, lexique illustré, tableaux*, Paris, Combre, 1995, p. 136.

« musique réservée » découle de « sa difficulté [ou de] sa volonté expressive particulière »[82].

À propos de la notion d'initiés, il est judicieux de faire un point étymologique sur ce qui relève du mystère. Le mystère (en allemand *das Geheimnis*) se traduit de deux manières différentes en latin : premièrement par « *mysterium, ii*, n. […] mystères, cérémonies secrètes en l'honneur d'une divinité et accessibles seulement à des initiés[83] » et deuxièmement par « *sacramentum*, i, n – qui dans son sens chrétien signifie – mystère, secret[84] ». Dans sa première version, le sens du mystère implique justement cette notion d'un cercle d'initiés qui détiennent un savoir secret et difficilement accessible. Dans sa seconde version cependant, le terme de *sacramentum* ajoute, grâce à son préfixe sacra-, la notion de sacré. Ainsi, étymologiquement, le mystère se définit comme une pratique sacrée qui est conservée secrète par des initiés. On retrouve alors un lien entre le « sens caché » et le « sens sacré ». C'est ici l'exacte définition de la pratique de Johann Sebastian Bach et de ses pairs compositeurs qui formaient ce groupe d'initiés[85].

Ce savoir réservé devient au fil du temps le propre de l'école d'Allemagne du Nord, où brille un art du contrepoint maîtrisé à l'extrême. Il s'agit bien de cet art auquel fait allusion Reinken s'adressant à Bach lorsqu'il l'entend à l'église Sainte-Catherine, en lui disant que cet art qu'il croyait mort vit encore en lui[86]. Les nombreuses pièces de la *Clavier-Übung III* en sont de bons exemples, lorsqu'à partir d'un thème de choral donné, Bach arrive à déployer une texture complexe de lignes imitatives. Il introduit généralement les pièces par des imitations canoniques en strette, rappelant les cadences proposées par Böhm. Le contrepoint imitatif se développe sur les premières notes du choral avant que le thème ne soit introduit au clavier solo, généralement au cornet. Le recueil commence d'ailleurs de la sorte après le prélude introductif, avec le choral *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 669*. Parfois, le thème est repris en imitation par mouvement contraire, comme dans le prélude de choral à quatre voix *Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, BWV 687*.

Toutefois, cet art d'initié se déploie chez Bach au-delà du fait contrapuntique et de la courbe mélodique. En effet, il y introduit également des références cachées. Au niveau le plus simple, il peut s'agir, par exemple, d'amener le thème par mouvement

82 M.-C. Beltrando-Patier, *La musique occidentale, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Bordas, 1982, p. 626.
83 F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 476.
84 *Ibid.* p. 660.
85 Voir Georges Guillard, *J.S. Bach et l'orgue*, p. 5.
86 G. Cantagrel, *BACH en son temps : documents de J.S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIIIe siècle, suivis de la première biographie sur le compositeur publiée par J.N. Forkel en 1802*. Paris, Fayard, 1997, p. 473. Voir Chapitre 6, 2.2.

contraire, comme dans le *choral BWV 687* : seules les personnes qui maîtrisent l'art du contrepoint sont à même de prendre conscience du thème renversé et d'apprécier d'autant plus l'œuvre. Les références cachées symbolisent également une quête de sens de la part du compositeur et traduisent sa volonté de créer une œuvre la plus riche et la plus descriptive possible du point de vue symbolique. C'est notamment le cas pour le prélude de choral et la fuguette sur le thème de *Diese sind die heil'gen zehn Gebot'* ("Ce sont les dix commandements sacrés"), *BWV 678* et *BWV 679* : ici, l'expression musicale des paroles est primordiale. Écrit par Martin Luther, le choral est repris par Bach en sol majeur et non en *sol* mineur comme l'hymne originel. Il garde toutefois les *si* ♭ sur les mots « Mont Sinaï », les altérations symbolisant la corruption du peuple d'Israël et la fabrication du veau d'or lorsque Moïse se trouvait sur le Mont Sinaï[87]. Dans la fuguette, le thème bâti sur les notes du choral est construit sur dix temps (en 12/8). Bach fait également entrer le thème à dix reprises dans la pièce : ces deux apparitions du nombre 10 sont des références aux dix commandements des Tables de la Loi. Les paroles sont ainsi décrites en musique par différents moyens.

Les liens entre musique et texte tissés par Bach dans ses œuvres vocales sacrées nous offrent une merveilleuse clé de lecture pour comprendre les figuralismes musicaux. La sémantique de certaines courbes mélodiques, d'altérations accidentelles ou de repos inattendus est ainsi parfaitement explicite. En l'absence de texte, d'autres moyens sont mis en œuvre par le compositeur pour crypter son œuvre. Entrelacements des lignes, nombres cachés, insinuations, descriptions textuelles et sens dissimulés : que le message caché apparaisse à l'initié aguerri en quête de sens. Que celui qui cherche, trouve… Il est à présent nécessaire de comprendre comment chercher et où chercher.

3.2. Entrelacements des lignes : jeux musico-graphiques

Le principe des entrelacements des lignes est cher à Bach. Il se manifeste dans sa maîtrise du contrepoint mais il se dévoile aussi sous un jour nouveau dans sa manière de signer. Sa pensée contrapuntique héritée de l'École d'Allemagne du Nord déteint au-delà même du fait musical et Bach propose, face à ses œuvres musicales, des analogies picturales. Elles se retrouvent sous diverses formes : des boucles aux spirales, en passant par les miroirs. Si les canons-rébus de la fin de sa vie semblent résumer à merveille les entrelacements cryptés, ils ne sont que des résumés généraux de son œuvre toute entière, les imitations

87 Ex. 32. 1-14.

thématiques se retrouvant constamment. À chaque fois, le principe reste le même : seule la personne ayant compris la clé de lecture est en capacité de résoudre l'énigme. Du côté musical, les boucles sont représentées de la plus belle des manières par l'écriture canonique.

3.2.1. La bible de Calov

Dans cette bible qui appartenait au compositeur, on trouve d'abord une signature assez simple où l'idée des entrelacements est déjà présente. Cette signature se trouve sur la première page. Cette bible est une édition du XVIIIe siècle, comportant des commentaires de Martin Luther ainsi que des commentaires supplémentaires d'Abraham Calovius, professeur de théologie à Wittemberg. En trois volumes, elle est chère à Bach et contient un grand nombre de soulignements que le compositeur a réalisés pour son usage personnel, ses compositions et ses méditations. Cette signature est suivie de la date d'acquisition de l'ouvrage, en 1733. On y retrouve les trois initiales du compositeur « JSB » entrelacées, la ligne verticale du « B » se confondant avec celle du « J », et la boucle supérieure du « B » ne faisant qu'un avec la boucle inférieure du « S ».

Exemple 12 : Signature de Bach dans sa bible de Calov.

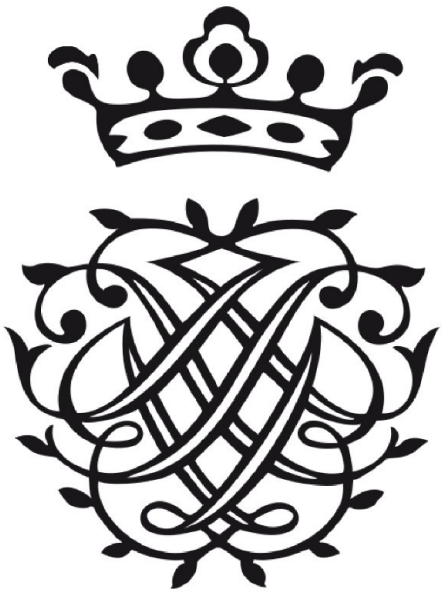


Ici, la clé de lecture est assez évidente. L'usage personnel de sa bible laisse toutefois supposer qu'il s'agit plutôt d'un jeu de l'esprit que d'une réelle énigme. Elle fait pourtant écho à l'enchevêtrement des lignes mélodiques de ses nombreuses fugues. En revanche, son monogramme pose plus de difficultés d'interprétation.

3.2.2. Le monogramme

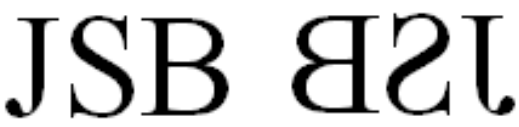
En guise de signature, Bach met au point un monogramme qui semble à première vue assez énigmatique.

Exemple 13 : Monogramme de Bach.



En réalité, ce monogramme est composé de ses initiales « JSB » écrites en miroir. De cette manière, il assemble les caractères JSB à l'endroit et BSJ à l'envers de manière à créer une image d'une symétrie parfaite.

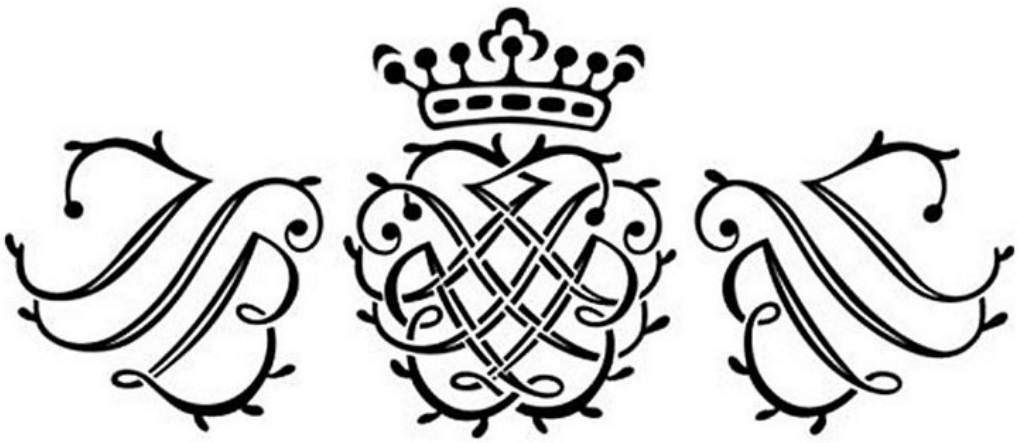
Figure 4 : Écriture des initiales JSB en miroir.



Mêlant calligraphie et symbolique, Bach propose ici une signature sous une forme courante dans les techniques contrapuntiques : celle de l'écriture rétrograde. Cette écriture permet de renverser une courbe mélodique en inversant son sens de lecture : ici, le monogramme semble faire écho à cette technique dans la pensée de Bach. L'entrelacement

des courbes mélodiques est métamorphosé en entrelacement pictural et calligraphique, où la signature apparaît derrière ces arabesques. Le monogramme est surmonté d'une couronne à sept branches et à cinq joyaux, elle aussi représentée de manière symétrique. La branche centrale possède trois branches de chaque côté lorsque le joyau central présente deux autres joyaux de chaque côté. Tout autour du monogramme se trouvent de légères décorations, formées de petites feuilles.

Exemple 14 : Explication du monogramme.



Le monogramme est gravé sur le recto du verre, surmonté de l'acclamation *Vivat*, « qu'il vive [J. S. Bach] ». Proposé dans une version dépouillée de ses feuilles, le monogramme surmonte deux larges branches croisées, elles aussi présentées symétriquement.

Figure 5 : Le Bach-Pokal, recto.



Chapitre 2 : La rhétorique

1) Définition

Dans son sens le plus général, la rhétorique se définit comme l'art du discours et de l'éloquence. Le terme de rhétorique est issu du grec ancien *ῥητορικὴ (rhêtorikê)* qui signifie « oratoire », emprunté à la formule *ῥητορικὴ τέχνη (rhêtorikê tekhnê)*, que l'on peut traduire par « art oratoire » ou « technique rhétorique », et qui se trouvera sous la forme latine de *rhetorica*. Olivier Reboul propose trois grandes définitions de la rhétorique selon trois auteurs antiques, pour qui cet art oratoire n'avait pas le même objectif. Ainsi, chez Platon, la rhétorique est « une manipulation de l'auditoire »[88], tandis qu'elle est « l'art de bien parler »[89] chez Quintilien (*ars bene dicendi scientia*). Aristote, quant à lui, la définit comme « l'exposé d'arguments ou de discours qui doivent ou qui visent à persuader »[90].

1.1. Les notions du discours

La rhétorique s'articule autour de trois notions fondatrices qui ont gardé leurs dénominations grecques : le *logos*, le *pathos* et l'*ethos*. Le *logos* (λόγος) qui signifie « parole, discours, raison » relève de la raison, de la rationalité, de la démonstration et de l'argumentation. C'est grâce au *logos* que l'orateur peut convaincre ou persuader son auditoire à l'aide d'arguments. Si toutefois il souhaite le séduire, lui plaire, c'est à ce moment-là qu'il utilise le *pathos* (πάθος). Signifiant « souffrance, affect, douleur, passion », le *pathos* permet d'émouvoir l'auditoire qui se retrouve alors en position de passivité. Le *pathos* s'oppose au *logos* dans le sens où l'agitation des émotions chez l'auditeur empêche tout discours rationnel. Enfin, l'*ethos* (ἦθος) qui signifie « comportement » est l'image que renvoie l'orateur de lui-même lors de son discours. Cette éloquence lui permet d'acquérir et de maintenir une légitimité et une certaine autorité auprès de l'auditoire.

88 O. Reboul, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2020, p. 5.
89 *Ibid.*, p. 5-6.
90 *Ibid.*

1.2. Les parties du discours

La rhétorique consiste donc à bien parler devant son assistance et sert avant tout à persuader. Elle se divise en quatre axes principaux : l'invention, la disposition, l'élocution et l'action. Utilisés toujours dans cet ordre et de la même manière, ces éléments, une fois assimilés par l'orateur, l'aident à concevoir correctement un discours.

L'invention consiste en la création du discours. Elle a pour but, lors de cette première étape, d'énoncer l'idée principale et de rassembler les différents arguments qui serviront le propos. L'orateur puise généralement ses arguments dans une liste de lieux communs nommés *loci topici*. Par la suite, la disposition est la manière selon laquelle l'orateur agence ses arguments de la meilleure façon possible. Cette phase d'élaboration du discours est la plus importante, car elle permet à elle seule de comprendre les réelles intentions du discours rhétorique : « *ut doceat, moveat, delectet* : instruire, émouvoir et plaire »[91]. Vient ensuite l'élocution : cette troisième étape annonce le style propre de l'orateur ; on appelle *decoratio* la façon qu'a l'orateur d'utiliser des figures de style au sein de son discours. L'action vient en dernier lieu et consiste en l'application et à l'interprétation du discours. Dans le style oratoire, elle passe par la prononciation et la gestuelle.

Les quatre éléments du discours ainsi posés : comment, dans le détail, le discours rhétorique permet-il d'instruire, d'émouvoir et de plaire ? Il ne s'agit pas de le réduire à une liste d'arguments : l'ordre des arguments doit suivre un raisonnement logique et fluide afin d'être convaincant.

2) Les orateurs antiques et leurs modèles

Nombreux sont les auteurs qui ont écrit au sujet de la rhétorique. La discipline naît devant les tribunaux populaires, où Corax le premier, accompagné de son élève Tisias, se met à enseigner cet art oratoire. Corax, père de la discipline, écrit vers - 460 son manuel *Technè rhétorikè*, qui pose les fondements de la rhétorique[92]. Dans le cadre de notre étude, nous examinerons trois des principaux rhéteurs et auteurs antiques allant du Vème siècle avant notre ère jusqu'au Ier siècle de notre ère, que sont Aristote, Cicéron et Quintilien.

Si chaque auteur expose longuement les notions fondatrices ainsi que les genres du discours, la particularité de chacun réside dans les règles exposées sur l'invention, la

91 « (Quintilien, III, 5, 2 ; cf. VI et Cicéron, *Brutus*, 185 et 188) » cité et traduit par O. Reboul dans O. Reboul, *La rhétorique...*, p. 24.
92 *Ibid*., p. 9.

disposition, l'élocution ou l'action. En effet, si certaines parties peuvent être ajoutées comme nous le verrons plus bas, ces quatre éléments du discours restent les fondamentaux du discours rhétorique. La partie qui reste toutefois la plus malléable, et sans doute propre à chaque auteur est la disposition. Il s'agit par ailleurs de la partie la plus intéressante dans le cadre de notre étude car elle représente la partie du discours la plus facilement transposable au discours musical. De plus, c'est la disposition qui nous permet de répondre à l'une des questions fondamentales au sujet de *l'Offrande Musicale*, qui est l'ordonnancement des différentes pièces.

2.1. La rhétorique aristotélicienne

Aristote écrit son traité *La Rhétorique* entre 329 et 323 avant J. C., où il définit notamment les genres, les règles de construction et les effets de style.

2.1.1. Les trois genres

Après des chapitres introductifs consacrés à la définition de la rhétorique, Aristote propose une division de cet art oratoire en trois genres différents : le délibératif, le judiciaire et l'épidictique. Il explique ceci :

> Il y a donc nécessairement trois genres d'éloquence dans la rhétorique, le délibératif, le judiciaire et l'épidictique. Le genre délibératif conseille ou dissuade ; ceux qui délibèrent sur un intérêt particulier, et ceux qui haranguent le peuple sur un intérêt général, font l'une ou l'autre de ces deux choses. Le genre judiciaire accuse ou défend ; car dans les débats on fait nécessairement l'un ou l'autre. Le genre épidictique loue ou blâme. A chacun de ces genres se rapporte un temps qui lui est propre : au délibératif, l'avenir ; l'orateur, soit qu'il conseille, soit qu'il dissuade, ne traite que des choses futures ; au judiciaire, le passé ; c'est toujours sur les faits que l'un accuse, et que l'autre défend. Au genre épidictique se rapporte principalement le temps présent ; car c'est la situation actuelle des choses que considèrent tous ceux qui louent ou qui blâment ; il n'est point rare cependant qu'ils fassent des retours sur le passé et des conjectures sur l'avenir[93].

93 Aristote, *La Rhétorique (La Rhétorique d'Aristote : traduite en français avec le texte en regard et suivie de notes philologiques et littéraires)*, traduite en français par Norbert Bonafous, Paris, A. Durand, 1856, p. 29-31 (Livre I, Chapitre III, § I).

Cette division en trois genres vient du fait que chacun possède une fin particulière, une façon propre de construire l'argumentation en fonction de la cause et de l'auditoire. Ainsi Aristote nous dit que « le délibératif se propose l'utile ou le nuisible […]. Le genre judiciaire se propose le juste et l'injuste |…]. Ceux qui blâment et ceux qui louent se proposent le beau et le déshonnête »[94]. Le genre délibératif permet de conseiller, notamment devant une assemblée politique, le judiciaire permet d'accuser et de défendre devant un tribunal, et le genre épidictique permet l'éloge ou le blâme face au grand public[95].

2.1.2. Le discours artistotélicien

Aristote propose ensuite pour sa disposition un discours construit en deux grandes parties qu'il juge essentielles : la proposition et la preuve, autrement dit l'énoncé d'un problème et sa démonstration, car « il est nécessaire d'annoncer le sujet, et ensuite de donner les preuves. Il est impossible d'avancer sans prouver, de prouver sans avancer. Celui qui démontre, démontre quelque chose, et celui qui annonce une chose se propose de la prouver »[96]. Les autres parties sont jugées accessoires car elles sont superflues ou ne conviennent qu'à certains genres du discours : c'est le cas de la narration par exemple, qu'il préconise uniquement pour le genre judiciaire[97], ou encore de la péroraison qui n'est pas toujours essentielle dans le genre judiciaire[98].

En guise de parties accessoires, Aristote ne propose que deux parties supplémentaires : l'exorde et la péroraison, c'est-à-dire l'introduction et la conclusion ; il juge la réfutation (antithèse) comme faisant partie de la démonstration. Voici les dispositions aristotéliciennes, avec les parties essentielles du discours sur la première ligne et les parties accessoires ajoutées sur la deuxième ligne :

Figure 6 : Dispositions du discours selon Aristote.

<table>
<tr><td colspan="2">Proposition</td><td colspan="2">Preuve</td></tr>
<tr><td>Exorde</td><td>Proposition</td><td>Preuve</td><td>Péroraison</td></tr>
</table>

94 *Ibid*., p. 31 (Livre I, Chapitre III, § II).
95 O. Reboul, *La rhétorique*…, p. 18.
96 Aristote, *La Rhétorique*..., p. 355 (Livre III, Chapitre XIII, § I).
97 *Ibid*.
98 *Ibid*., p. 357 (Livre III, Chapitre XIII, § I).

Aristote définit l'élocution et l'action dans son troisième livre : de manière assez brève, il résume ces deux notions avant de les détailler plus profondément dans les chapitres suivants. Ainsi il dit à propos de l'élocution : « c'est donc de l'élocution qu'il faut parler maintenant ; car il ne suffit pas de savoir ce qu'il faut dire ; on doit encore le dire comme il faut ; et cela est d'une grande importance pour le succès du discours »[99]. Puis, l'action rhétorique est mise en parallèle avec la poésie :

> L'action traite de la voix ; elle dit l'usage qu'il faut en faire pour chaque passion en particulier, dans quel cas elle doit être forte, contenue, ou naturelle ; comment il faut employer les tons, aigu, grave, ou moyen ; et les rythmes, suivant les circonstances. Car il y a trois qualités à considérer dans la voix, l'étendu, l'harmonie et le rythme. Celui qui les possède obtient presque toujours le prix de l'éloquence, et ce qui arrive aujourd'hui au théâtre, où les comédiens l'emportent sur les poètes, arrive aussi dans les débats politiques, à cause de la corruption des cités[100].

Les termes employés par Aristote ont tous trait au domaine musical, préfigurant ainsi le basculement de la discipline oratoire vers la discipline musicale. Près de deux siècles et demi plus tard, c'est au tour de Cicéron de s'attaquer à la définition de la rhétorique.

2.2. La rhétorique cicéronnienne

L'œuvre littéraire de Cicéron comporte sept traités de rhétorique qui ont été conservés : *De inventione* (De l'invention rhétorique, - 84), *De oratore* (De l'orateur, - 55), *Brutus sive dialogus de claris oratoribus* (Brutus ou un dialogue sur des orateurs célèbres, ou Brève histoire de l'art oratoire romain, - 46), *De optimo genere oratorum* (Sur le meilleur genre d'orateur, ou Des orateurs parfaits, - 46), *Orator ad Brutum* (Sur l'orateur à Brutus, - 46), *De partitionibus oratoriae* (Des partitions oratoires, - 46) et *Topica* (Les topiques, - 44). Nous nous intéresserons dans le cadre de notre étude aux deux premiers livres, qui comportent l'essentiel de ce que doit connaître un orateur sur la composition d'un discours rhétorique et sur la manière d'argumenter. Le premier ouvrage, *De l'invention* est une composition de jeunesse, rédigé alors qu'il n'a que 22 ans. Il est composé de deux livres, sur les quatre annoncés par l'auteur. Il représente, avec la *Rhétorique à Herrenius*, un des plus anciens traités de rhétorique antique. Ce dernier livre a longtemps été considéré comme étant de la

99 *Ibid.*, p. 291 (Livre III, Chapitre I, § I).
100 *Ibid*., p. 293 (Livre III, Chapitre I, § II).

plume de Cicéron, par la grande similitude avec *De l'invention*, qu'il s'agisse des points abordés et du plan général du corpus. Le second ouvrage, *De l'orateur*, est quant à lui une œuvre de la maturité de l'auteur, publiée 29 ans plus tard. Il permet notamment, à la différence du premier, de traiter de manière plus approfondie l'élocution et l'action. Les autres traités reviennent en détail sur des points particuliers vus dans les deux premiers ouvrages. Toutefois, de l'introduction des *Orateurs parfaits* il faut retenir une définition essentielle de ce que souhaite Cicéron chez un orateur :

> Le parfait orateur est celui dont la parole plaît, instruit et touche. Instruire est obligatoire, plaire est glorieux, toucher nécessaire. Que certains orateurs soient en cela plus forts que d'autres, j'en conviens ; mais la différence est dans le degré, non dans le genre. La perfection est une, et le meilleur, après elle, est ce qui s'en rapproche le plus : d'où il résulte évidemment que le pire est ce qui s'écarte le plus de la perfection[…]. Quant aux pensées, on les partage en autant de genres que nous avons assigné de qualités à l'orateur : pour instruire, elles seront vives ; pour plaire, piquantes ; pour toucher, graves et fortes. Il y a de plus un heureux arrangement de mots qui produit deux choses, l'harmonie et la douceur ; de même, il est pour les pensées une disposition favorable et un certain ordre propre à la persuasion. Mais l'édifice tout entier a pour fondement la mémoire, et pour lumière l'action. Ces conditions, réunies au plus haut degré, constituent l'orateur parfait […][101].

Étudions plus en détail ce corpus.

2.2.1. *De l'invention*

Le traité *De Inventione* (ou plus communément « De l'invention ») est le premier traité de rhétorique de source sûre écrit par Cicéron, dans lequel il établit une synthèse du savoir rhétorique. Après avoir définit la rhétorique au début de son premier livre, il divise les étapes de son discours en cinq, que sont l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire et le débit (VII). Il explique ceci :

> L'invention comprend la recherche des raisons vraies ou vraisemblables qui peuvent appuyer la cause ; la disposition consiste à les mettre en ordre. L'élocution doit approprier les mots et les idées aux moyens fournis par l'invention. La mémoire a pour objet de

101 Cicéron, *Des orateurs parfaits*, *Œuvres complètes de Cicéron*, Tome trente-deuxième, traduction nouvelle par M. E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840, p. 407.

graver fidèlement dans l'esprit les idées et les mots déjà trouvés. Le débit, enfin, met le geste et la voix en harmonie avec les idées et les expressions[102].

Pour lui, l'action est donc divisée en deux sous-parties que sont la mémoire, exercice consistant en une sorte de répétition interne du discours ; et le débit, défini par l'acte oratoire et gestuel. Il propose ensuite de traiter les états de question (IX-X) en citant et en commentant les propos d'Hermagoras :

> Hermagoras divise cette question de genre en quatre parties : la question délibérative, la question démonstrative, la question judiciaire, et la question *négociale*. C'est, à mon sens, une grande erreur ; il faut la réfuter mais en peu de mots […].
>
> Si le délibératif et le démonstratif sont des genres de causes, on ne peut raisonnablement les classer comme espèces de quelque genre. Que l'un appelle genre ce qu'un autre nomme espèce, je le conçois ; mais il est impossible qu'une chose soit regardée en même temps comme genre et comme espèce par la même personne. Le genre délibératif et le genre démonstratif sont deux genres ; car, ou il n'en faut admettre aucun, ou le judiciaire seulement, ou le judiciaire, le démonstratif, et le délibératif[103].

Il définit ensuite les deux autres parties proposées par Hermagoras comme étant l'état de la question du genre, divisé en deux parties que sont la judiciaire et la *négociale* (XI) : « la judiciaire comprend la discussion sur le droit ou le tort, sur la récompense ou le châtiment. La question négociale porte sur l'examen de ce que permettent le droit civil et l'équité : je la classe dans les attributions des jurisconsultes »[104].

Après avoir traité les genres de la cause et les états de la question, il dresse ensuite au paragraphe XIV sa disposition, où il divise son discours rhétorique en six parties : l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation, la conclusion[105]. Cicéron traite ensuite chaque partie de manière plus approfondie. En quatre paragraphes, il définit ainsi l'exorde :

> Le but de l'exorde est de disposer favorablement l'auditeur pour la suite du discours. On y parvient, si l'on peut le rendre attentif, docile, bienveillant : aussi, pour faire un bon exorde, il faut connaître d'avance le genre de la cause. Il y a cinq genres de causes : honorables, hardies, honteuses, équivoques ou obscures. Une cause honorable est celle en faveur de laquelle l'auditeur est tout disposé d'avance. Elle est hardie, quand les esprits

102 Cicéron, *De l'invention*, *Œuvres complètes de Cicéron*, Tome deuxième, traduction nouvelle par MM. J. P. Charpentier et E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840, p. 35 (Livre I, VII).
103 *Ibid*., p. 39-41 (Livre I, IX-X).
104 *Ibid*., p. 45 (Livre I, XI).
105 Cicéron, *De l'invention...*, p. 55 (Livre I, XIV).

> sont prévenus contre elles ; honteuse, quand l'auditeur en tient peu de compte et ne croit devoir y donner que peu d'attention ; équivoque, si le point à juger n'est pas bien clair, ou si elle est à la fois honorable et honteuse, de manière à mériter en même temps la bienveillance et la défaveur. Elle est obscure, si elle trouve une intelligence paresseuse dans les auditeurs, ou si elle s'embarrasse d'élémen[t]s difficiles à saisir. Puisque les genres de causes diffèrent entre eux, il faut approprier l'exorde à ces différences[106].

Il poursuit en expliquant ceci :

> Il y a même deux sortes d'exordes, l'un direct, l'autre par insinuation. Le premier va droit au but et réclame ouvertement l'attention, la bienveillance ou l'intérêt des juges ; l'exorde par insinuation se dissimule davantage, et ne pénètre dans l'âme des auditeurs que par certains détours habilement ménagés[107].

De ce fait, Cicéron propose non seulement deux types d'exordes (direct et par insinuation), mais il définit leur usage selon leur cause et leur fonction. Il s'attarde plus longuement au paragraphe XVII sur l'exorde par insinuation en expliquant ceci :

> On emploie ce genre d'exorde dans les causes hardies, c'est-à-dire, comme nous l'avons marqué plus haut, quand l'auditeur est mal disposé : ce qui a lieu dans trois cas principaux ; par exemple lorsque la cause elle-même a quelque chose de honteux, lorsque les juges semblent avoir une conviction arrêtée d'avance, ou lorsque nous avons à parler dans un moment où l'oreille de l'auditeur est déjà fatiguée : car cette circonstance ne contribue pas mois puissamment que les deux autres à le mal disposer[108].

Il y ajoute quelques observations finales sur l'exorde au paragraphe XVIII :

> Il faut que l'exorde soit sentencieux et grave, qu'il réunisse tous les genres de noblesse, pour atteindre son but, qui est de rendre l'auditoire favorable à l'orateur. Point d'éclat, d'élégance, ni de recherche ; ces ornemen[t]s affectés laissent voir trop de travail et d'apprêt, et rien n'est plus propre à retirer au discours la persuasion, la confiance à l'orateur.

106 *Ibid.*, p. 55-57.
107 *Ibid*., p. 57.
108 *Ibid*., p. 61 (Livre I, XVII).

Il faut signaler ici les principaux défauts où l'on peut tomber dans l'exorde : prenez garde qu'il ne soit trivial, commun, commutable, trop long, étranger à la cause, déplacé, contre les règles[109].

Cicéron poursuit au paragraphe XIX avec la narration :

La narration est l'exposé des faits, ou vrais ou vraisemblables. Il y a trois sortes de narrations : la première est celle qui renferme toute la cause et toute la matière de la discussion ; la deuxième contient quelque digression qui a pour objet de chercher en dehors de la cause quelque chef d'accusation, quelque rapprochement, quelque moyen de plaire, qui se rapporte au sujet même, ou enfin quelque sujet de développement ; la troisième est tout-à-fait étrangère aux causes civiles ; elle a principalement pour but l'agrément, mais, de plus, elle offre un utile exercice pour apprendre à écrire et à parler[110].

Cette partie « doit réunir trois qualités : la brièveté, la clarté, la vraisemblance »[111] : elle doit aller droit au but en exposant les faits dans le bon ordre chronologique, ne doit pas être trop longue et ne doit pas comporter de digressions ou de répétitions. Placée généralement à la suite de l'exorde, la narration peut toutefois être omise dans le discours lorsqu'elle risque de devenir préjudiciable à l'argumentaire. Cicéron expose ceci :

Il faut en outre, quand la narration peut être nuisible, ou simplement inutile, savoir la retrancher, ou prendre garde qu'elle ne vienne hors de sa place, et ne se présente mal dans l'intérêt de la cause. Elle est nuisible, quand l'exposé du fait produit de fâcheuses impressions, qu'il faut ensuite adoucir par l'argumentation et la plaidoirie. Dans ce cas, il faut disséminer les parties du fait dans le corps du discours, et donner aussitôt la justification de chacune d'elles, pour appliquer immédiatement le remède à la blessure, en désarmant par la défense la colère des juges. La narration ne sert à rien quand l'adversaire a si bien exposé le fait, que nous n'aurions aucun intérêt à l'exposer une seconde fois, même d'une autre manière ; ou quand les juges sont si bien instruits de toute l'affaire, que nous n'aurions aucun avantage à la leur présenter sous un autre point de vue. Dans ces circonstances, il faut absolument supprimer la narration[112].

109 *Ibid*., p. 65-67 (Livre I, XVIII).
110 *Ibid.*, p. 67-69 (Livre I, XIX).
111 *Ibid*., p. 71 (Livre I, XX).
112 *Ibid.*, p. 75 (Livre I, XXI).

Dans d'autres circonstances encore, Cicéron démontre que « la narration est déplacée, quand on ne lui donne pas dans le discours la place qui lui convient, dans l'intérêt de la cause »[113], notamment « quand elle s'étudie à mettre en lumière et en relief ce qui peut servir notre adversaire, ou qu'elle néglige et laisse dans l'ombre le côté qui nous est favorable »[114]. Cette partie doit toujours être dans l'intérêt de la cause, c'est pourquoi elle peut être déplacée ou retranchée : elle doit mentionner en peu de mots et le plus clairement possible ce qui nous met en valeur et ce qui déprécie l'adversaire.

Cicéron propose ensuite la division au paragraphe XXII de cette manière :

> Une bonne division dans la cause répand la lumière et la clarté sur tout le discours. Elle a deux parties également essentielles pour éclaircir la cause et déterminer le point de discussion. La première montre en quoi nous sommes d'accord avec l'adversaire, et ce qui reste à discuter entre nous ; elle détermine ainsi le point sur lequel doit se fixer l'attention du juge. La seconde renferme l'exposé rapide des parties qui doivent entrer dans le discours ; elle a pour but de déterminer pour l'auditeur un certain nombre de points qui, une fois traités, amèneront la fin de notre plaidoirie. Je vais indiquer en peu de mots l'emploi qu'il faut faire de ces deux genres de divisions[115].

La division est donc un résumé sommaire de l'argumentation de l'orateur : elle expose point par point les arguments qui seront présentés dans la continuité du discours oratoire. Pour la bonne conduite du discours, tant du point de vue de la logique que de l'intelligibilité, Cicéron demande à « développer chaque point dans le même ordre qu'on aura établi la division, et terminer le discours après avoir traité chacune de ces parties, de manière à n'avoir plus rien à ajouter que la conclusion »[116].

Il poursuit avec la confirmation : « la confirmation est cette partie du discours où l'on cherche à établir la bonté de sa cause et à la démontrer victorieusement par les preuves »[117] (XXIV). Cette partie représente toute l'argumentation de l'orateur et symbolise la thèse. Deux moyens sont généralement utilisés par les orateurs dans leurs argumentations, qui sont l'induction et le syllogisme (XXXI). Cicéron poursuit de la sorte :

> Dans toute espèce d'argumentation, il faut employer l'induction ou le syllogisme. L'induction est cette forme de raisonnement par laquelle on cherche à faire accorder par

113 *Ibid*.
114 *Ibid*.
115 *Ibid.*, p. 77 (Livre I, XXII).
116 *Ibid*., p. 81-83.
117 *Ibid.*, p. 83.

> l'interlocuteur certaines propositions évidentes, pour le forcer ensuite, au moyen de ces concessions, à convenir d'une autre proposition douteuse, par l'analogie qu'elle offre avec celles qu'il a précédemment accordées […]. Le syllogisme tire du sujet même quelque moyen probable, qui, une fois connu et développé, trouve en lui-même sa force et sa raison[118].

Cicéron détaille les différents types d'arguments (syllogisme, induction, preuve, proposition, assomption, etc.) en dix paragraphes (XXXI-XLI). Il continue avec la réfutation au paragraphe XLII. Cette partie consiste en une antithèse de l'argumentation : elle permet, après avoir annoncé ses arguments de défense, d'affaiblir les arguments de la partie adverse.

> La réfutation est cette partie du discours dans laquelle on cherche à ruiner, ou du moins affaiblir la thèse de l'adversaire. Elle tire ses moyens de la même source que la confirmation ; car les mêmes lieux qui fournissent des raisons à l'appui d'une thèse quelconque peuvent en fournir contre elle, puisque tous ces moyens rentrent nécessairement dans les attributions des personnes ou des choses[119].

Le principe de cette partie est résumé à la fin du paragraphe XLIII, où il indique qu' « il faut donc démontrer, dans la réfutation, qu'un indice ne prouve rien, ou fort peu de chose, ou qu'il est plus favorable à notre thèse qu'à celle des adversaires, ou qu'il est complètement faux, ou qu'il peut même conduire à d'autres soupçons »[120]. Toutefois, les différents types de réfutations sont détaillés par Cicéron jusqu'au paragraphe LI. Il précise au sein de ce même paragraphe que certains rhéteurs comme Hermagoras intègrent la digression comme une partie propre du discours. S'il laisse le choix au lecteur de cette considération, Cicéron indique que la digression s'apparente pour lui à un lieu commun, que l'on peut intégrer dans une autre partie, plutôt que de figurer en tant que partie à part entière du discours rhétorique.

En lieu et place de l'ultime partie de son discours, il termine avec la conclusion au paragraphe LII. Cicéron indique que « la conclusion est le complément et la fin du discours ; elle comprend trois parties : l'énumération, l'indignation, la plainte »[121]. L'énumération permet de revenir de manière concise sur chaque argument avancé dans le corps du discours, afin de rappeler à l'auditoire chaque point abordé. La variété des énumérations lors des différents discours est un avantage aux yeux de Cicéron, car cela permet « de cacher l'art et de

118 *Ibid*., p. 105 (Livre I, XXXI).
119 *Ibid*, p. 137 (Livre I, XLII).
120 *Ibid*., p. 141 (Livre I, XLIII).
121 *Ibid.*, p. 161-163 (Livre I, LII).

prévenir du dégoût »[122]. L'énumération peut également se faire par la reprise des différentes parties de la division même si cela n'est pas la chose la plus aisée. En effet, la conclusion doit permettre à l'orateur de démontrer qu'il a correctement suivi le déroulé de son discours, qu'il a démontré toutes ses preuves et réfuté toutes les argumentations adverses. Or, si un argument annoncé dans la division a été oublié au cours de la démonstration, il ne peut plus apparaître lors de la conclusion. L'indignation « a pour objet d'amasser beaucoup de haine sur un individu, ou beaucoup de défaveur sur un fait »[123] : cette partie puise ses sources dans les arguments avancés de la confirmation, de la même manière qu'ils sont utilisés pour la réfutation. Enfin, la plainte a pour but « d'exciter la compassion du juge ; il faut donc le porter d'abord à la douceur et à la pitié »[124]. Portée par le *pathos*, cette partie doit être prononcée dans un style grave afin que la tristesse et la compassion puissent émouvoir l'auditoire : elle se fait notamment par l'évocation de notre infortune.

La disposition cicéronienne se présente de la manière suivante :

Figure 7 : Disposition du discours selon Cicéron.

Exorde	Narration	Division	Confirmation	Réfutation	Péroraison

2.2.2. *De l'orateur*

Publiée dans la maturité de l'auteur, *De l'orateur* traite en profondeur de l'élocution et de l'action. Il introduit notamment les trois grandes propriétés du style de l'orateur que sont le fait de parler correctement, clairement et avec élégance et convenance.

Au paragraphe X, il introduit les qualités pour parler correctement qui sont « la bonne latinité, la clarté, le brillant, enfin la convenance et l'accord du style avec le sujet »[125]. À cela doivent s'ajouter la pureté et la clarté de la forme, qu'il considère comme « facile[s] d'acquérir, indispensable de posséder »[126]. En effet, ces deux qualités sont des principes du discours que l'on apprend dès l'enfance lors de l'apprentissage de la langue. Toutefois, les premières qualités énoncées s'acquièrent avec le temps et l'expérience, par l'étude des poèmes et des traités. Si Cicéron évoque la bonne latinité, il entend par-delà la syntaxe, les

122 *Ibid*., p. 163 (Livre I, LII).
123 *Ibid*., p. 165 (Livre, LIII).
124 *Ibid*., p. 171-173 (Livre I, LV).
125 Cicéron, *De l'orateur*, Livre III, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, troisième édition, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1961, p. 16 (Livre III, X).
126 *Ibid*.

accords en genre et en nombre, que l'orateur ait une maîtrise de « sa prononciation, sa respiration et jusqu'au son de sa voix »[127]. Ainsi, les bonnes dictions et les bonnes respirations font partie de l'élocution et non de l'action : il s'agit de choix réfléchis et volontaires lors de l'interprétation du discours. La voix est pourtant intimement liée au principe même de l'action, c'est pourquoi il précise ceci :

> Pour la voix, je laisse de côté maintenant ce qui se rapporte à l'action ; je ne m'occupe d'elle que dans cette sorte d'union étroite qu'elle me semble avoir avec les mots. Or il y a sur ce point des défauts indiscutables, que l'on ne peut pas ne pas avoir le désir d'éviter : un son de voix sans énergie, ou efféminé, ou pour ainsi dire en dehors du ton, discordant et désagréable[128].

L'orateur doit également porter une grande attention à son accent et ne pas adopter une « articulation paysanne et grossière »[129] ou, s'il veut tenter de se rapprocher du style de leurs aïeux, user d'une prononciation lourde et archaïque, sous peine de voir ses propos perdre de la valeur. Lorsque Cicéron préconise la clarté du discours, il entend que l'orateur s'exprime avec des propos purs, sans artifice et sans mots ou formules qui brouillent le discours, car à vouloir impressionner leur auditoire, certains orateurs se perdent dans les méandres de la syntaxe. Ainsi, l'idée du discours clair permet à l'orateur d'éviter de dire un « entassement désordonné de mots extraordinaires, au point que leur plaidoyer, qui devrait porter la lumière sur les faits, les noie, au contraire, d'obscurité et de ténèbres »[130].

Enfin, la brillance est la partie la plus difficile à maîtriser pour l'éloquence du discours, car l'orateur doit à la fois démontrer son style propre et faire ressortir une certaine poésie derrière son discours, mais aussi savoir l'adapter en fonction du contexte, c'est-à-dire en fonction de la cause ou des personnes. Elle permet de rendre le discours saisissant et percutant pour l'auditoire : Cicéron l'exprime en ces mots :

> Quel est l'homme qui fait frissonner une assemblée ? qui, lorsqu'il parle, retient sur lui tous les regards interdits ? qui, arrache des cris d'admiration ? qui semble presque un dieu parmi les mortels ? Celui dont le style a de la variété, de la netteté, de l'ampleur, qui sait mettre en lumière des pensées et les mots, et qui, s'exprimant en prose, crée comme une sorte de rythme et de cadence poétique ; bref ce que j'entends par brillant. Qu'il sache d'ailleurs régler cette élocution d'après les cons[i]dérations de circonstances et de

127 *Ibid.*, p. 17 (Livre III, XI).
128 *Ibid*.
129 *Ibid*.
130 *Ibid*., p. 21 (Livre III, XIII).

> personnes, il méritera d'être loué pour ce genre de mérite, que j'appelle de justesse et de convenance[131].

Le style vient également de la maîtrise des mots par l'orateur, qu'ils soient pris isolément ou dans leur agencement par groupement dans la construction d'une phrase. De façon isolée premièrement, le mot peut être « propre », c'est-à-dire lorsque le mot définit correctement la nature de l'objet ; ou alors « figuré » lorsqu'un transfert sémantique est effectué : le mot figuré peut également être créé par l'orateur (XXXVII)[132]. L'emploi du mot propre et juste consiste en des « termes choisis et brillants, qui semblent pleins en quelque sorte et sonores »[133], lorsqu'il faut rejeter les termes « triviaux et usés »[134] : l'oreille est la seule juge de ces effets de style. Pourtant, trois moyens sont proposés par Cicéron pour permettre à l'orateur d'améliorer ses effets de style : le mot inusité, le mot nouveau et le mot pris métaphoriquement[135]. Le premier permet de donner un caractère poétique et noble ; le deuxième se définit comme un néologisme ; le troisième devient un moyen d'élégance et d'agrément afin de donner de l'éclat au discours.

Deuxièmement, la place des mots dans la phrase résulte de deux phénomènes : l'arrangement et le rythme. Si l'arrangement en tant que syntaxe insuffle la cohérence du propos en créant une certaine unité dans le discours, le rythme est le paramètre qui permet de flatter l'oreille et de rendre le discours harmonieux (XLIV). Ici, il y est question de nombres dans le discours par le biais des métriques poétiques, mais également des principes rythmiques entre les *brèves* et les *longues* que l'on retrouve également en musique. Le rythme est aussi insufflé par la ponctuation et les silences. Cicéron nous explique en citant Naucrate que c'est Isocrate qui fut le premier à établir des règles rythmiques dans la prose et propose ainsi une comparaison entre orateurs et musiciens :

> En effet, les musiciens qui, autrefois, étaient en même temps poètes, inventèrent, pour plaire, ces deux procédés, le vers et le chant, afin que le rythme des mots et l'harmonie des sons prévinssent toute satiété de l'oreille. Ces deux nouveautés, je veux dire l'art de régler la voix et celui de ramasser les mots en une étendue déterminée[,] ils pensèrent devoir les faire passer de la poésie à l'éloquence, dans toute la mesure où le discours, œuvre sérieuse, pouvait le permettre[136].

131 *Ibid.*, p. 22-23 (Livre III, XIV).
132 *Ibid*., p. 59 (Livre III, XXXVII).
133 *Ibid*.
134 *Ibid*.
135 *Ibid*., p. 60 (Livre III, XXXVIII).
136 *Ibid*., p. 70-71 (Livre III, XLIV).

Les figures de mots sont le sujet traité au paragraphe LIV : il s'agit du traitement des figures de style. Il procède en une longue énumération de toutes les figures de style qui sont autant de moyens d'agrémenter son discours d'images et de formules éclatantes. Cicéron démontre ainsi la valeur et la pertinence de l'élocution : le style est un paramètre important du discours où la forme nécessite autant d'attention que le fond, mais il démontre aussi que le discours oratoire et le discours musical partagent leurs paramètres stylistiques dans l'arrangement des sons entre eux et dans leurs rythmes.

Enfin, en lieu et place de la dernière partie, Cicéron traite de l'action à partir du paragraphe LVI. Cette partie a un rôle extrêmement important car elle permet de révéler tout le travail et la minutie apportés au discours. Certains orateurs comme Démosthène, Eschine ou Gracchus expriment l'idée selon laquelle il s'agit de la partie la plus importante du discours, comme l'énonce Cicéron : « C'est à elle, dit-on, que Démosthène donnait la première place, lorsqu'on lui demandait ce qui était le plus important dans l'éloquence, à elle la deuxième, à elle la troisième »[137]. Il définit cette partie en quatre paramètres que sont le ton, le geste, la physionomie et la voix. Le ton permet d'agiter les mouvements de l'âme[138] et ainsi de mettre en valeur le *pathos*. On en trouve des exemples au paragraphe LVIII, lorsqu'il nous dit que « la colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé »[139], que pour « éveiller la pitié et la tristesse, il faut un autre ton, souple, large, coupé par des sanglots »[140], « la crainte s'exprime d'une voix basse, hésitante, abattue »[141], que « le ton de la violence est élevé, véhément, menaçant en quelque sorte par le débit énergique et rapide »[142] ou au contraire, que « la joie a un accent sans contrainte, doux tendre, serein et calme »[143], et que « l'abattement s'exprime sans pathétique, d'une voix profondément grave, voilée par un accent et un ton uniforme »[144].

Le geste, exprimé au paragraphe LIX, doit accompagner le discours sans pour autant en être une théâtralité de la parole. Au contraire, il doit y avoir un équilibre entre le corps et le verbe, et le geste doit ainsi se comprendre comme une extension de la parole, où la main, les doigts, le bras ou les pieds accompagnent et traduisent certaines paroles pour les mettre en avant. Les yeux font cependant partie de la physionomie permettant de traduire toutes les passions de l'âme : c'est aux yeux d'exprimer les passions plus que les traits du visage pour

137 *Ibid*., p. 88 (Livre III, LVI).
138 *Ibid*., p. 89-90 (Livre III, LVII).
139 *Ibid*., p. 90 (Livre III, LVIII).
140 *Ibid*., p. 91 (Livre III, LVIII).
141 *Ibid*.
142 *Ibid*., p. 91-92 (Livre III, LVIII).
143 *Ibid*., p. 92 (Livre III, LVIII).
144 *Ibid*.

éviter de « tomber dans le ridicule ou dans la grimace »[145], ce qui risque de fragiliser le propos de l'orateur. Ainsi, des yeux fermés ou fixés sur un objet, souriants ou sereins, sont autant d'effets qui ne produisent pas les mêmes impressions chez l'auditoire[146]. En tant que miroir de l'âme, Cicéron expose ainsi une analogie avec les animaux : « Car, si l'action est comme le langage du corps, elle doit d'autant plus être en harmonie avec la pensée. Or les yeux nous ont été donnés par la nature, comme au cheval et au lion la crinière, la queue et les oreilles, pour traduire les mouvements de l'âme »[147].

Pour terminer, Cicéron définit la voix au paragraphe LX, qui constitue le propre de l'action : il faut donc en prendre grand soin et être attentif à ses inflexions. La variété des intonations permet en effet de faire transparaître ses intentions et de traduire les différentes passions de l'âme, car « pour plaire à l'oreille et donner de l'agrément à l'action, est-il rien de plus propre que l'alternance des tons, leur diversité ou leur opposition ? »[148]. C'est ainsi que Cicéron termine son ouvrage, ayant détaillé les deux dernières parties du discours oratoire. *De l'invention* et *De l'orateur* permettent ainsi à tout orateur ou poète qui souhaite s'exercer de briller de la plus belle des manières.

2.3. La rhétorique quintilienienne

De institutio oratoria (ou « De l'institution oratoire » en français) est un traité de rhétorique rédigé par Quintilien. Il a été écrit en latin au Ier siècle de notre ère, vers l'an 92, près de deux siècles après ceux de Cicéron. Quintilien divise son traité en douze livres, synthétisant tout le savoir rhétorique de son époque de manière extrêmement détaillée. Les trois premiers livres de Quintilien traitent de l'invention : il y détaille les différentes étapes du discours au livre III. Contrairement à Cicéron, Quintilien propose une division du discours non pas en quatre mais en cinq parties. Il écrit à ce propos au chapitre III du IIIe livre « Tout l'art oratoire, ainsi que l'enseignent la plupart des grands écrivains, consiste en cinq parties : l'*invention*, la *disposition*, l'*élocution*, la *mémoire*, la *prononciation* ou l'*action* : ces deux dernières se prennent indifféremment l'une pour l'autre »[149]. L'élément ajouté ici est la mémoire : cette partie se définit comme l'apprentissage par cœur du discours rhétorique. Cet apprentissage permet non seulement d'avoir une pensée structurée mais aussi d'être assuré de

145 *Ibid*., p. 93 (Livre III, LIX).
146 *Ibid*.
147 *Ibid*., p. 93-94 (Livre III, LIX).
148 *Ibid*., p. 95 (Livre III, LX).
149 Quintilien, *Institution oratoire*, traduction nouvelle par C. V. Ouizille, Tome second, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1830, p. 17 (Livre III, Chapitre III).

n'oublier aucun élément de son argumentaire. Par ailleurs, cette partie permet au rhéteur d'être le plus convaincant et émouvant possible. Il écrit au même chapitre « maintenant comment développer tout ce que réclame notre sujet, et dire chaque chose en son lieu, sans l'aide de la *mémoire* ? Aussi forme-t-elle la quatrième partie ». Quintilien justifie cet argument en expliquant ceci :

> Ceux qui, comme Albutius, n'admettent que les trois premières parties, sur le fondement que la mémoire et la prononciation viennent de la nature et non de l'art, ne méritent pas qu'on s'arrête à leur opinion, quoique Thrasymaque l'ait adoptée à l'égard de la prononciation. Je ferai voir que l'une et l'autre sont redevables à l'art, lorsque j'en exposerai les préceptes[150].

Les livres IV à VII expliquent la disposition, tandis que les livres VIII à X traitent de l'élocution. Les livres XI à XII exposent la mémoire, la prononciation, les connaissances et d'autres observations dont l'orateur doit tenir compte. Voici à présent la disposition proposée par Quintilien.

L'introduction du discours est définie de la manière suivante :

> Ce que nous appelons *principium*, ou *exordium*, les Grecs me paraissent l'avoir désigné avec plus de justesse sous le nom de *προοίμιον*,. Le mot latin signifie seulement *commencement*, le mot grec spécifie cette partie du discours qui précède l'entrée du sujet dont on va parler. Soit donc qu'ils aient formé ce nom du mot *οϊμη*, *chant*, par allusion à ces préludes que font les musiciens, pour se concilier la faveur, avant d'en venir au morceau d'exécution : pratique également familière aux orateurs qui, avant d'aborder la cause, jettent en avant ce qui leur paraît propre à s'insinuer dans les esprits ; soit qu'ils l'aient composé du mot *οίμον*, qui veut dire *voie*, pour indiquer ce qui conduit à une entrée quelconque […]. Le seul but de l'exorde est de préparer celui qui nous écoute à nous être plus favorable dans les autres parties du plaidoyer. On est généralement d'accord qu'on parvient à ce but par trois moyens : en rendant son auditeur *bienveillant*, *attentif*, *docile* ; non qu'on doive négliger ces moyens dans tout le cours de la plaidoirie, mais parce que le besoin s'en fait surtout sentir au commencement, pour prendre pied, en quelque sorte, dans l'esprit du juge, et y pénétrer de plus en plus[151].

150 *Ibid.*, p. 17-19 (Livre III, Chapitre III).
151 Quintilien, *Institution oratoire*, p. 177-179 (Livre IV, Chapitre I).

Il ajoute, tout comme Cicéron, que l'exorde est parfois double et que ces parties diffèrent dans leur utilisation :

> C'est pour cela que quelques écrivains divisent l'exorde en deux parties, le *début* et l'*insinuation*. Le début a pour objet d'implorer directement la bienveillance et l'attention des juges ; mais, comme il y a de telle cause où cela ne peut pas se faire ouvertement, il faut bien se glisser dans les esprits au moyen de l'insinuation, surtout si cette cause se présente d'abord sous un aspect peu honorable, soit parce que le fait est odieux en lui-même, soit parce qu'il est généralement blâmé : ou encore lorsqu'on a pour adversaires son protecteur ou son père, circonstance qui excite naturellement la défaveur ; ou lorsqu'on plaide contre un vieillard, un aveugle, un enfant, tous êtres qui inspirent de l'intérêt[152].

Il poursuit avec la narration en expliquant que « le juge une fois préparé par les moyens que nous avons indiqués, il est naturel, et c'est ce qui se pratique ordinairement, d'exposer devant lui le fait sur lequel il doit prononcer. C'est ce qu'on appelle la narration »[153]. Il reprend les préceptes de Cicéron, en expliquant que la narration doit être claire, brève et vraisemblable, mais aussi qu'il est possible de la déplacer en fonction de la cause, et qu'elle ne se place donc pas obligatoirement après l'exorde. Dans certaines causes, il est possible d'avoir de multiples narrations dans le discours, comme celle de concussion et de toute cause compliquée en général[154]. Avant de traiter de la thèse même du discours, Quintilien introduit en guise de partie intermédiaire la digression, traitée dans le chapitre III.

> Dans l'ordre naturel, c'est la confirmation qui vient après la narration ; car, dès qu'on a exposé le fait, il ne reste plus qu'à le prouver. Mais, avant de traiter de cette partie, disons un mot de certaines opinions à cet égard.
>
> C'est un usage aujourd'hui chez la plupart des orateurs, quand ils ont épuisé la série des faits, de se rejeter sur quelque point de la cause qui leur sourit, pour y faire de brillantes excursions[155].

La digression peut traiter de causes multiples et ne se borne pas à une seule partie du discours. En effet, un discours peut comporter plusieurs digressions mais il est essentiel

152 *Ibid.*, p. 197 (Livre IV, Chapitre I).
153 *Ibid.*, p. 217 (Livre IV, Chapitre II).
154 *Ibid*., p. 259 (Livre IV, Chapitre II).
155 *Ibid.*, p. 285 (Livre IV, Chapitre III).

qu'elles ne prennent pas une place aussi importante que les réels arguments du discours. Quintilien ajoute à ce propos :

> La digression est donc, à mon sens, une excursion hors de l'ordre des faits, sur un point jugé utile à la cause ; aussi ne vois-je pas pourquoi on veut, à toute force, lui assigner sa place immédiatement après l'exposition, ni pourquoi on en borne l'objet à cette partie du plaidoyer, quand il y a tant de manières de dévier dans un discours. En effet, tout ce qui se dit au-delà des cinq parties que nous avons désignées est digression[156].

Il continue au chapitre IV avec la proposition, qu'il définit comme « le commencement de toute preuve »[157] : elle représente la question principale que l'on traite dans notre argumentation. Elle n'est pas obligatoire si la cause est trop évidente et s'utilise alors en fonction du contexte ; elle peut être simple, double ou multiple et sert généralement à accuser la partie adverse. Alors, la proposition peut être nue, sous forme d'une question exposée seule, ou alors être accompagnée d'une preuve. Quintilien s'occupe au chapitre suivant de la division :

> La division est cette partie du plaidoyer où nous rassemblons avec ordre nos propositions, ou celles de notre adversaire, ou les unes et les autres à la fois. Il faut toujours en faire usage, suivant quelques rhéteurs, parce qu'elle répand plus de clarté sur la cause, et parce que le juge est plus attentif et plus docile, quand il sait de quoi on parle et de quoi on parlera par la suite. Selon d'autres, au contraire, elle est dangereuse, en ce qu'elle expose l'orateur, ou à oublier ce qu'il a promis de traiter, ou à rencontrer un point qu'il aura omis de placer dans sa division ; mais ce double inconvénient ne peut être à craindre, à moins qu'on ne soit tout-à-fait dépourvu d'intelligence, ou qu'on ne s'avise de plaider sans avoir rien préparé ni médité à l'avance. Est-il d'ailleurs une manière de procéder plus méthodique et plus claire qu'une division bien établie ? Elle est si conforme à la nature, que le guide le plus sûr pour la mémoire est de ne pas s'écarter de la route qu'on doit tenir en parlant[158].

Quintilien conseille de ne pas excéder trois points différents dans la division, afin que les différents arguments que l'orateur souhaite aborder n'échappent pas à la mémoire du juge, même si la division peut évidemment compter plus de points[159]. Elle permet également de

156 *Ibid.*, p. 291 (Livre IV, Chapitre III).
157 *Ibid*., p. 293 (Livre IV, Chapitre IV).
158 *Ibid*., p. 299 (Livre IV, Chapitre V).
159 *Ibid*., p. 301 (Livre IV, Chapitre V).

tromper le juge afin qu'il ne voie pas arriver certaines preuves de façon trop directe[160]. Toutefois, il existe un danger lorsque l'orateur a déjà exposé les faits : c'est d'oublier un argument ou d'en dire trop. En effet, la division résume en peu de mots le futur argumentaire et crée un sentiment d'impatience chez le juge : il faut alors respecter scrupuleusement le sommaire proposé initialement, sous peine de former une incohérence dans le discours[161]. C'est ainsi que se termine le livre IV de *l'Institution oratoire*.

Le livre V est quant à lui entièrement dédié à la preuve, traitant pour commencer de tout ce qu'il y a de commun à toutes les questions, et poursuivant par l'étude de tous les cas particuliers. Puis, Quintilien enseigne les préceptes de la réfutation : il admet qu'il s'agit d'une partie du discours complexe, car il est plus simple d'accuser que de défendre. Il indique ceci :

> La réfutation peut s'entendre de deux manières : ou de l'action du défendeur qui consiste toute à réfuter, ou des objections qui se font et se détruisent de part et d'autre ; et c'est à cette dernière qu'est assigné le quatrième rang dans les plaidoyers. Du reste, ce sont les mêmes conditions pour l'une comme pour l'autre, et les argumen[t]s pour la réfutation se puisent aux mêmes sources que pour la preuve. Lieux communs, pensées, style, figures, c'est la même chose : seulement la réfutation demande des mouvements plus modérés.
>
> Ce n'est pourtant pas sans raison qu'on a toujours cru, comme Cicéron l'atteste en maint endroit, qu'il était plus difficile de *défendre* que *d'accuser*. Premièrement, parce que l'accusation est plus simple ; il n'y a qu'une manière de la présenter, il y en a vingt de la réfuter […]. Ainsi, du côté de l'accusateur, l'action est en quelque sorte directe, et, pour ainsi dire, purement déclamatoire ; du côté du défendeur, que de détours et que de ruses ![162]

Ainsi, il faut veiller dans la réfutation à la manière d'exposer sa défense : en fonction des cas, il est parfois préférable de réfuter chaque argument un par un et parfois de les réfuter ensemble d'une traite, selon la puissance de l'argumentation adverse. Il indique :
« Nous r[é]glerons donc notre réfutation suivant l'avantage que nous trouverons, soit à détailler nos argumen[t]s, soit à les généraliser ; car il suffit quelquefois d'opposer un seul raisonnement à tous ceux que l'adversaire a pris soin de multiplier »[163].

160 *Ibid*.
161 *Ibid*., p. 311 (Livre IV, Chapitre V).
162 Quintilien, *Institution oratoire*, traduction nouvelle par C. V. Ouizille, Tome troisième, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, p. 43-45 (Livre V, Chapitre XIII).
163 *Ibid*., p. 51 (Livre V, Chapitre XIII).

Enfin, Quintilien introduit son Livre VI par sa définition de la conclusion ou péroraison. À la différence des divers rhéteurs antiques, pour Quintilien il existe deux sortes de péroraisons. La première est la plus utilisée : l'énumération, « celle qui s'attache à reproduire et à agglomérer tous les faits »[164]. Cette partie se doit d'être brève car il ne s'agit pas de répéter sèchement le discours que l'on vient d'énoncer mais plutôt de récapituler les arguments avancés. Pour ce faire, il préconise l'emploi de figures de style qui permettent une grande variété dans le discours. La seconde espèce de péroraison est celle qui s'attache à faire usage des passions, « mais l'accusateur y a moins souvent recours, et y est plus limité que l'accusé. Le premier s'attache à irriter les juges, le second à les fléchir »[165]. Cette espèce de péroraison a en commun avec l'exorde d'attirer l'attention des juges et de soulever les passions : arrivé à la fin de son discours, c'est l'ultime moment pour l'orateur d'agiter ou d'apaiser les passions des juges. Ainsi, Quintilien dit : « c'est aussi là qu'on s'abandonne plus librement à tout ce qui peut exciter l'indignation, la haine, la colère »[166] et poursuit en expliquant que « le suprême moyen pour l'accusateur d'émouvoir fortement les passions, c'est de représenter le fait de l'accusation avec des couleurs si vives qu'il paraisse la chose du monde la plus atroce, ou même, s'il est possible, la plus digne de compassion »[167]. Le reste du livre VI de Quintilien s'attache à traiter de la division des passions, et de la façon dont on doit les traiter (chapitre II), du rire (chapitre III), de l'altercation (chapitre IV), ainsi que du jugement et de la prévoyance (chapitre V).
La disposition quintilienienne se présente de la manière suivante :

Figure 8 : Disposition du discours selon Quintilien.

Exorde	Narration	Digression	Proposition	Division	Preuve	Réfutation	Péroraison

Quintilien reprend les préceptes de Cicéron quant à l'élocution dans Livre VIII, où il demande une bonne latinité et une clarté de langage. La justesse est une notion importante pour la bonne expression des idées et il est nécessaire d'éviter les locutions vicieuses. Enfin, le Livre XI est dédié à la mémoire et au débit oratoire, les deux parties de l'action. Il cite en de nombreux endroits Cicéron, en y développant ses idées.

Passons à présent à l'étude de la rhétorique musicale.

164 *Ibid*., p. 111 (Livre VI, Chapitre I).
165 *Ibid*., p. 115 (Livre VI, Chapitre I).
166 *Ibid.*, p. 119 (Livre VI, Chapitre I).
167 *Ibid*.

3) La rhétorique musicale

« Personne plus que lui n'a mis autant de goût, de figures et de pensées diverses dans le contrepoint et les fugues de toutes sortes ».
– Carl Philipp Emanuel Bach,
à propos de son père dans une lettre adressée à Forkel[168].

3.1. De l'orateur au musicien-poète

La discipline oratoire partage de nombreux points communs avec la musique et les rhéteurs antiques sont les premiers à en faire un parallèle immédiat. Cicéron évoque d'ailleurs dans son *Traité des devoirs* (*De officiis*, - 44) le grand nombre de fautes qui ne sont pas comptées comme telles car un grand nombre de gens sont incapables de s'en apercevoir et qu'il faut lutter contre cela. En prenant l'exemple des musiciens, il dit : « Comme les bons musiciens ne peuvent souffrir le moindre défaut de justesse dans les tons, de même nous devons éviter la moindre dissonance dans le concert de nos actions, avec d'autant plus de soin, que l'accord des actes est bien plus beau et plus important que celui des sons »[169]. Quintilien évoque quant à lui « ces préludes que font les musiciens » en définissant l'exorde.

La frontière entre les deux disciplines devient mince lorsque les principes rhétoriques commencent à être mis en place dans la composition et l'interprétation musicale. Ainsi, au moment où la rhétorique passe des mains de l'orateur à celles du musicien-poète, elle y trouve un nouvel écho, une nouvelle façon d'être tout en gardant certains principes intacts, notamment lors de l'élocution et de l'action. C'est de cette façon que l'on retrouve des règles similaires concernant le rythme, le travail de la voix et sa tonalité (l'étendue, la fermeté, la flexibilité[170]), la respiration ou encore l'articulation. Les musiciens finissent par utiliser ces règles aussi bien pour la musique vocale qu'instrumentale, en faisant « chanter » leurs instruments.

Boèce est le premier à définir la musique poétique (*musica poetica*) dans son traité *De institutione musica* (De l'institution musicale) en tant qu'art « d'élaborer un poème musical »[171]. Selon le *Guide illustré de la musique*, « la *musica poetica* a pour but l'œuvre

168 J.-N. Forkel, *Sur la vie...*, p. 185.
169 Cicéron, *Traité des devoirs*, traduction française par E. Sommer, Paris, Hachette, 1877, p. 94 (Livre I, XL).
170 Cicéron, *Rhétorique à C. Herennius*, *Œuvres complètes de Cicéron*, traduction nouvelle par M. Delcasso, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1835, p. 181 (Livre III, XII).
171 G. Dressler, *Præcepta musicæ poeticæ*, édité par Olivier Trachier & Simonne Chevalier, Paris : Minerve ; Tours : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2001, p. 29.

(*opus*), laquelle assure à son créateur (le *musicus poeticus*) la renommée. S'inspirant de la rhétorique, la musique se conçoit comme un langage sonore […] »[172].

Selon le *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, la rhétorique « désigne, aux XVIIe et XVIIIe siècles, l'ensemble des règles qui rendent un discours éloquent, c'est-à-dire capable de toucher les cœurs, plus encore de convaincre son auditoire en restant conforme au bon goût et à la mesure »[173]. La rhétorique musicale, par le biais de la notion de musique poétique, se développe au fur et à mesure des époques, où les règles rhétoriques sont mises en place par les rhétoriqueurs et les théoriciens de la musique, dans l'invention, la disposition, l'élocution et l'action.

Depuis le XVIe siècle, de nombreux théoriciens s'emparent de la rhétorique musicale et la définissent dans leurs traités. Il ne s'agit pas toujours d'ouvrages de rhétorique à proprement parler, si l'on en juge par leurs titres, mais plutôt de traités de composition, de technique instrumentale ou de basse continue, où la rhétorique musicale est cependant sous-jacente. Cette discipline se développe essentiellement en Allemagne, avec des théoriciens comme Dressler, Burmeister, Kircher, Bernhard, Printz, Walther, Mattheson, Forkel ou Quantz. Tous ne développent pas les mêmes aspects de la rhétorique musicale : en fonction des traités et des époques, des parties de la discipline sont plus ou moins évoquées. Si la plupart des auteurs citent une grande quantité de figures de style, leurs définitions varient parfois d'un auteur à l'autre en fonction des époques et des régions. Certains auteurs s'attardent sur la définition de la disposition, alors que d'autres s'arrêtent plutôt sur l'élocution ou sur la définition des affects. Passons en revue cinq théoriciens qui ont eu un impact important sur l'évolution de la rhétorique musicale et qui sont susceptibles de nous aider à comprendre son utilisation chez Bach[174] :

3.2. Les théoriciens et leurs modèles

3.2.1. Gallus Dressler

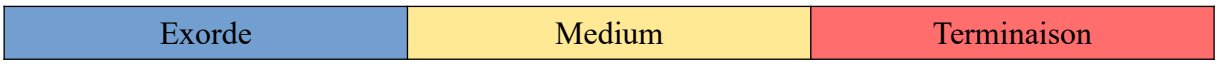
Gallus Dressler est un compositeur et théoricien né en 1533 et mort vers 1580. Il naît en Thuringe dans la ville de Nebra. Peu d'informations subsistent sur sa jeunesse, sinon qu'elle a été baignée par les problèmes de religion entre le catholicisme et le protestantisme et la Réforme de Luther. Si le lieu de son éducation musicale est encore incertain, au même titre

172 U. Michels, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, Les indispensables de la musique, 1990, p. 305.
173 M. Benoit, *Dictionnaire de la musique en France au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 610.
174 Les autres auteurs seront par la suite mentionnés dans les analyses.

que ses maîtres de musique, on apprend qu'il entre à l'Université de Jena en 1557 avant d'occuper le poste de cantor de Magdeburg l'année suivante, où il restera la majeure partie de sa vie[175].

Entre les années 1563 et 1564, Dressler rédige son manuel à visée pédagogique intitulé *Præcepta musicæ poëticæ*, resté à l'état de manuscrit. Il y détaille les préceptes de rhétorique musicale propres à la composition. Si de nombreux chapitres sont réservés à la théorie de la composition, Dressler traite au chapitre XI de l'invention des fugues, c'est-à-dire aux règles qui régissent la composition du thème et de la fugue en général. Il cite ici le vers du théoricien Wenceslas Philomathe « "Insère souvent des fugues et le poème sera subtil". Certes, en Musique poétique, rien n'est plus noble pour un compositeur que d'introduire des fugues »[176]. Ensuite, il expose sa conception tripartite de la disposition, héritée de la disposition aristotélicienne, avec exorde (*exordium*), medium (*medium*) et terminaison (*finis*).

Figure 9 : Disposition proposée par Dressler.



Dressler souligne l'importance de l'exorde au chapitre XII en commençant par citer Horace « bien commencer, c'est avoir fait déjà la moitié »[177], avant de le définir :

> Les exordes sont composés à partir des sources spécifiques des tons, c'est-à-dire des espèces de diatessaron et de diapente[178], des répercussions et des clausules principales. Je voudrais que les enfants n'introduisent pas dans l'exorde des [tournures] étrangères ou très peu usitées, mais qu'ils insèrent ce qui convient aux tons, en sorte que, sans délai, l'auditeur puisse identifier un ton précis. Qu'ainsi, l'harmonie ait plus de charme et flatte davantage les oreilles […][179].

Les élèves qu'il nomme « enfants » doivent veiller à rester dans le ton, sans jamais se risquer de s'en éloigner, car l'exorde sert à affirmer le ton. L'harmonie qui « flatte » l'oreille rappelle d'ailleurs un des rôles de la rhétorique : celui de plaire. Il explique ensuite que « l'exorde des cantilènes est double, c'est-à-dire plein ou nu »[180]. L'exorde plein signifie que

175 G. Dressler, *Praecepta…*, p. 2.
176 *Ibid*., Chapitre XI, p. 163.
177 *Ibid*., Chapitre XII, p. 169. « Dimidium facti qui bene coepit habet », tiré de l'Epistaola ad Lollium, vers 40 (c'est Olivier Trachier et Simonne Chevallier qui précisent).
178 Quarte et quinte.
179 *Ibid*.
180 *Ibid*.

toutes les voix de la polyphonie démarrent ensemble sur le premier temps, alors que l'exorde nu représente une entrée des voix l'une après l'autre : cette dernière évoque les entrées de la fugue à distance de quarte ou de quinte. L'exorde peut reposer sur une combinaison de consonances ou bien être fugué.

Le chapitre XIII introduit le medium, c'est-à-dire la partie médiane entre l'exorde et la terminaison. Le medium partage avec l'exorde le fait de pouvoir être une combinaison de consonances ou une fugue : dans le premier cas, il repose sur des cadences que Dressler nomme clausules, dans le second, il suit les règles de construction de la fugue. Toutefois, le medium consiste généralement en une fugue :

> L'exorde étant construit, quelques voix s'assemblent dans une clausule et s'y reposent, comme épuisées, sur des consonances parfaites qui leur servent d'asile <*Concussum est mare* [en] est un exemple.> Puis, une fois leurs forces reconstituées, elles recommencent une fugue ; lorsque celle-ci a été exposée par chaque voix à tour de rôle, une clausule est à nouveau construite[181].

Il définit par la suite la fugue de la manière suivante :

> Souvent, au cours de la cadence, une voix jette la base d'une nouvelle fugue, suivie par les autres parties jusqu'au [prochain] arrêt. La répétition d'une seule fugue à divers intervalles s'instaure quelquefois, et, comme chaque partie semble s'imiter elle-même *fugando*, les oreilles se délectent sans mesure de l'intervention de ces voix pleines d'emphase. <Exemples : *Te Deus virtutum, Concussum est mare, In te proiectus, Cantate Domino*. Dans toutes ces œuvres, les fugues [sont conduites] à divers intervalles.> Parfois, on quitte les fugues pour une simple combinaison de consonances <auparavant, cependant, une clausule a été formée> ; au milieu de ces consonances, exprimées par une harmonie plus lente, une voix s'apprête de nouveau à lancer une fugue, que les autres parties reprennent tour à tour en consonance jusqu'à la clausule[182].

Enfin, le chapitre XIII explique la terminaison, « là où chaque partie doit non seulement respirer, mais aussi s'arrêter enfin, épuisée, comme dans un asile désiré »[183]. Dressler précise que les terminaisons des harmonies se construisent de deux façons : régulières et irrégulières, en se conformant à la terminaison du ténor[184].

181 *Ibid*. Chapitre XIII, p. 177.
182 *Ibid*.
183 *Ibid*., Chapitre XIV, p. 179.
184 *Ibid*. Dressler traite ici de mélodie modale et de ses degrés terminaux.

3.2.2. Joachim Burmeister

Joachim Burmeister est un compositeur et théoricien, né en 1564 et mort en 1629. Cet humaniste originaire de Lunebourg, devenu cantor et professeur de langues anciennes s'intéresse aux trois types de musique auxquels il consacre de nombreux traités : la musique pratique (*musica pratica*), la musique théorique (*musica theorica*) et la musique poétique (*musica poetica*).

S'il publie en 1599 son *Hypomnematum Musicae Poeticae*, il reprend et développe toutes ces notions dans son traité *Musica poetica* qu'il publie en 1606. Si Dressler traite en détail de l'invention et de la disposition, il reste plus concis au sujet des deux dernières parties du discours rhétorique : Burmeister vient alors combler les manques du traité de Dressler en apportant une grande précision quant à l'élocution musicale. À l'époque, cette partie représente exclusivement les figures de style mises en musique ; par la suite, ces figures ne représentent plus qu'une partie de l'élocution que l'on nomme la décoration (*decoratio*).

Ces figures musicales que Burmeister appelle aussi « ornements » se divisent selon lui en trois catégories : les ornements harmoniques, les ornements mélodiques, les ornements harmoniques et mélodiques. Cette division permet de mieux comprendre le rôle des figures de style au sein du développement du discours musical. Ainsi, Burmeister explique :

> L'Ornement de l'Harmonie est celui par lequel une période de l'Harmonie, quel que soit le nombre de voix qui la composent, revêt une apparence nouvelle, étrangère au simple enchaînement de consonances. Nous en comptons seize Espèces : 1. Fugue Réelle. 2. Métalepse. 3. Hypallage. 4. Apocope. 5. Noëma, 6. Analepse. 7. Mimesis. 8. Anadiplose. 9. Symblema. 10. Syncope ou synérèse. 11. Pléonasme. 12. Auxère. 13.Pathopoeia. 14. Hypotypose. 15. Aposiopèse. 16. Anaplokè.
>
> L'Ornement de la Mélodie ajoute une ornementation à une seule voix. Nous en dénombrons six espèces : 1. Parembole. 2. Pallilogie. 3. Climax. 4. Parrhésia. 5. Hyperbole.
>
> Quatre figures participent des deux à la fois : 1. Congeries. 2. δμοστιχάοντα, c'est-à-dire progression parallèle ou δμοσικινεόμενα mouvement parallèle ou Faux Bourdon. 3. Anaphore. 4. Fugue imaginaire[185].

185 J. Burmeister *Musica Poetica (1606)*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 147.

L'apport de Burmeister est important grâce à la définition de vingt-six figures de référence, permettant une meilleure compréhension des figures de style mises en musique. Après chaque définition, il expose une mise en pratique de l'ornement en citant quelques œuvres destinées à l'étude des élèves (ou Philomuses comme il les appelle), souvent empruntées à Roland de Lassus. Les exemples musicaux sous forme de partitions sont cependant rares, à la fois pour ne pas avoir un ouvrage de trop grandes proportions, mais aussi pour inciter l'élève à chercher par lui-même. Il dit d'ailleurs à ce propos :

> En outre ajoutons ceci : dans l'hypothèse où le Philomuse viendrait à se demander quand et à quel endroit les Harmonies doivent être embellies par ces fleurs délicates que sont les Figures, et quand on doit les éviter, il n'aura qu'à examiner attentivement le texte d'une Harmonie d'un Auteur de référence, et surtout une qui semble avoir manifesté du soin quant à un ornement particulier et quant à l'ornementation ; il jugera alors qu'il lui faut orner un texte semblable avec la même figure que celle qui a orné le texte de cet autre artiste. Lorsqu'il aura fait cela, le texte fera pour lui office de préceptes, et le Philomuse sera libéré de la masse pesante des préceptes, ce qui, nous l'espérons, ne lui sera pas désagréable[186].

Burmeister indique ici aux élèves qu'il est nécessaire d'associer certains ornements à un texte particulier et que lors de sa formation, l'élève doit utiliser les mêmes ornements qu'un auteur de référence pour un texte similaire. Il invite alors à la création d'une rhétorique commune entre les différents auteurs dans leurs compositions : c'est de cette manière que l'usage des ornements se codifie peu à peu.

3.2.3. Johann Mattheson

Johann Mattheson est un compositeur et théoricien contemporain de Bach, né en 1681 et mort en 1764. Auteur de nombreux traités musicaux, il apporte dans son traité *Der volkommene Capellmeister* (Le parfait maître de chapelle) de nouveaux éclairages sur la rhétorique musicale à l'aube de cette troisième partie du baroque. Le musicologue Paul Walker souligne le fait que :

> Mattheson considérait la rhétorique comme une discipline ayant exercé une influence considérable sur le développement de la composition musicale, et donc comme un modèle

186 *Ibid*., p. 149.

approprié pour analyser des œuvres. Le but de cet exercice n'était manifestement pas de montrer de quelle manière le compositeur avait conçu une pièce, mais plutôt d'en approfondir la compréhension[187].

Mattheson indique soigneusement dans son traité les différentes parties de la disposition musicale en reprenant les préceptes de Cicéron et de Quintilien. Il divise les éléments de son discours en six parties, qui sont : l'*exordium* (exorde), la *narratio* (narration), la *propositio* (proposition), la *confutatio* (réfutation), la *confirmatio* (confirmation) et enfin la *peroratio* (péroraison)[188].

Citons brièvement les indications majeures de Mattheson à propos de la disposition[189] :

> L'*Exordium* est l'entrée en matière, le commencement d'une mélodie, où doivent en être montrés à la fois le but et le dessein dans son ensemble, afin de préparer les auditeurs et éveiller leur attention. [...]
> La *Narratio* est à la fois une relation, un récit par lequel on explicite le sentiment et la nature du discours qu'elle expose. [...]
> La *Propositio*, ou discours, présente brièvement le contenu ou le dessein du discours musical ; [...]
> La *Confutatio* est une résolution des objections, qui peut être exprimée dans la mélodie par des liens unissant des données paraissant étrangères, ou par leur énumération et leur réexposition. [...]
> La *Confirmatio* est un renforcement artificiel du discours, que l'on trouve habituellement dans les mélodies sous forme de répétitions bien concertées et amenées contre toute attente. [...]
> La *Peroratio*, enfin, est la sortie ou conclusion de notre discours musical, qui doit causer, plus que toutes les autres parties, une émotion particulièrement durable. […][190]

La définition de la disposition par Mattheson ressemble grandement à celles des rhéteurs antiques, si ce n'est pour la confirmation. Alors que chez Cicéron elle représente le cœur de l'argumentation, que l'on retrouve chez Quintilien sous le terme de « preuve », elle correspond chez Mattheson à la synthèse : la *propositio* est alors la thèse, la *confutatio* l'antithèse et la *confirmatio* la synthèse. La disposition de Mattheson peut se représenter ainsi:

187 P. Walker, *Fugue in the Music-Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of Fugue*, 1999, p. 172, art. cité et traduit par M. Corduban dans M. Corduban, *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach – Rhétorique et sémiologie*, Le Vallier, Delatour France, 2011, p. 15.
188 J. Mattheson, *Der volkommene Capellmeister*, Hamburg, Rerlegt Loriftian Serold, 1739, p. 236.
189 Voir Annexe 3, p. 472 et Annexe 4, p. 473-474.
190 G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière...*, p. 167-168.

Figure 10 : Disposition du discours selon Mattheson.

Exorde	Narration	Proposition	Réfutation	Confirmation	Péroraison

3.2.4. Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz est compositeur, théoricien et professeur de flûte du roi de Prusse Frédéric II. Deux ans après la mort de Bach, il publie son traité *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* avec en sous-titre *avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique […]*. Au-delà de la flûte traversière, ce traité offre une instruction pour tous les instrumentistes de l'orchestre sur la bonne manière de jouer de leur instrument et de leur bonne expression. Dans son onzième chapitre d'ailleurs, nommé « De la bonne Expression en général, lorsqu'on chante et qu'on joue », Quantz établit un parallèle entre le musicien et l'orateur en insistant sur le rôle important de l'expression du musicien dans son interprétation. Il commence alors son chapitre de la manière suivante :

> L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur et le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, et faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connaissances de l'autre[191].

En reprenant les principes cicéroniens, il écrit au paragraphe suivant :

> On sait assez, quels sont les effets que produit sur les esprits des auditeurs un discours bien prononcé : de l'autre côté on n'ignore pas, quel tort peut faire à un discours, quelque bien écrit qu'il soit, une mauvaise déclamation. On sait encore, que si le même discours devrait être prononcé par diverses personnes, on préférerait toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en est de même de l'expression dans la Musique : de

191 J. J. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique, le tout éclairci par des exemples et par XXIV. Tailles douces par Jean Joachim Quantz, musicien de la chambre de sa Majesté le Roi de Prusse*, Berlin, C. F. Voss, 1752, p. 102, (§. 1.) « L'Expreffion dans la Mufique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Muficien ont tous deux le même deffein, auffi bien par rapport à la compofition de leurs producfions qu'à l'expreffion même. Ils veulent s'emparer des coeurs, exciter ou appaifer les mouvemens de l'ame, & faire paffer l'auditeur d'une paffion à l'autre. Il leur eft avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoiffances de l'autre ».

sorte que si une pièce est chantée ou jouée par différentes personnes, elle produit toujours des effets différents[192].

Ainsi, Quantz démontre l'importance de l'action dans le discours musical : l'interprète doit aller au-delà de la simple partition et porter le discours qui lui est confié. Par sa prononciation, il doit plaire, convaincre, instruire et émouvoir son auditoire.

3.2.5. Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach est le second fils de Johann Sebastian, cadet de Wilhelm Friedemann, né en 1714 du premier mariage de son père et mort en 1788. Compositeur, théoricien et claveciniste de renom, il officie une grande partie de sa vie à la cour de Frédéric II de Prusse. Peu de temps après Quantz, il publie son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, dans lequel les idées de Quantz y sont synthétisées, adaptées et développées pour le clavier. Dans son chapitre dédié à l'interprétation, Carl Philipp Emanuel dit :

> Mais un pur déchiffreur ne peut prétendre aux mérites véridiques de celui qui a le pouvoir d'émouvoir davantage l'oreille que le regard, et davantage le cœur que l'oreille dans une douce sensation, et de les entraîner ensuite là où il veut. Il est bien rare que l'on puisse déchiffrer un morceau à première vue en fonction de son contenu véridique et de son sentiment. Dans les orchestres les plus exercés, on programme bien souvent plus d'une répétition sur des morceaux qui semblent très faciles d'après les notes. La plupart des bons déchiffreurs ne feront souvent rien de plus que de placer les notes, et qu'est-ce qui ne souffrira peut-être pas de la cohérence et du lien de l'harmonie, même si l'harmonie n'a pas été malmené dans ses moindres détails ?[193]

Quelques paragraphes plus loin, Carl Philipp Emanuel donne un nouvel éclairage quant à l'importance des émotions du musicien :

192 *Ibid*. (§. 2.) : « On fait aſſez, quels ſont les effets que produit ſur les eſprits des auditeurs un diſcours bien prononcé : de l'autre coté on n'ignore pas, quel tort peut faire à un diſcours, quelque bien écrit qu'il ſoit, une mauvaiſe déclamation. On fait encore, que ſi le même diſcours devroit être prononcé par diverſes perſonnes, on préfereroit toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en eſt de même de l'expreſſion dans la Muſique : de ſorte que ſi une piéce eſt chantée ou jouée par differentes perſonnes, elle produit toujours des effets differens ».

193 C. P. E. Bach, *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier, première partie*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Coulon, 2008, p. 93, § 1.

> Un musicien ne pouvant pas émouvoir autrement qu'en étant lui-même ému, il doit se mettre lui-même dans tous les sentiments qu'il veut éveiller chez ses auditeurs ; il leur fait comprendre ses sensations, et les émeut ainsi de la meilleure manière pour une sensation partagée. Aux passages sombres et tristes, il se rend sombre et triste. Cela se voit s'entend chez lui. Il faut ici éviter l'erreur du caractère trop somnolent et traînant. On peut y tomber facilement par un excès de sentiment et de mélancolie. Ceci se produit de même dans les phrases musicales énergiques, joyeuses, et celles d'autres types, où il se met alors dans ces sentiments. L'un d'eux s'est à peine réduit au silence, qu'il en éveille un autre, il change donc continuellement de passion[194].

Comme chez Quantz, il indique que l'interprète à un rôle réel à jouer dans l'interprétation et que la simple exécution ne suffit pas : le musicien doit ressentir les émotions qu'il essaie de susciter chez l'auditoire.

3.3. Synthèse des différentes dispositions

Au sujet des dispositions antiques, chez Aristote, le discours se divise en deux parties qui consistent en l'exorde (*exordium*, introduction) et la démonstration. En découle une logique responsoriale où il apporte une preuve à la proposition faite. Cicéron[195], quant à lui, propose une division du discours en cinq parties qui sont : l'exorde, la narration (*narratio*, partie intermédiaire en relation avec l'exorde), la proposition (*propositio*, qui est le propos réel du discours), la confirmation (*confirmatio*, partie permettant de renforcer le discours), puis la péroraison (*peroratio*, conclusion). Quintilien quant à lui opte pour une division presque similaire à celle de Cicéron, en remplaçant la confirmation par une réfutation, ayant le rôle d'antithèse : exorde, narration, preuve (*probatio*), réfutation (*refutatio*), péroraison. Nous représentons ces dispositions dans le tableau synoptique suivant :

Tableau 4 : Tableau synoptique des dispositions antiques.

Auteurs	Dispositions				
Aristote	Exorde		Démonstration		
Cicéron	Exorde	Narration	Proposition	Confirmation	Péroraison
Quintilien	Exorde	Narration	Preuve	Réfutation	Péroraison

194 *Ibid.*, p. 96-97, § 13.
195 106 av. J.-C. - 43 av. J.-C.

De la même manière, le tableau suivant présente les dispositions de Dressler et de Mattheson, inspirées d'Aristote pour le premier et de Cicéron et de Quintilien pour le second.

Tableau 5 : Tableau synoptique des dispositions musicales.

Auteurs	Dispositions					
Dressler	Exorde		Medium		Terminaison	
Mattheson	Exorde	Narration	Proposition	Réfutation	Confirmation	Péroraison

L'héritage que laisse Dressler est extrêmement important dans l'histoire de la rhétorique musicale et de sa théorisation. Son influence reste grande jusqu'au XVIIIe siècle, notamment grâce à sa disposition héritée d'Aristote, que l'on observe chez Bach. Bach suit régulièrement la disposition aristotélicienne dans sa structure globale, composée de la proposition et de la preuve[196]. Nous pouvons notamment citer ses nombreux *Préludes et fugues*, *Fantaisies et fugues*, *Toccatas et fugues* ou sa *Passacaille et fugue* : dans ces œuvres, les préludes, fantaisies, toccatas et passacaille sont des formes introductives, un exorde servant à donner le ton, tandis que les fugues sont les réels propos du discours, le cœur même du sujet, la preuve. Il en est de même pour son *Prélude, Adagio et fugue, BWV 564* pour orgue, où l'œuvre comporte ici deux parties introductives. Toutefois, dans des corpus plus importants comme notamment *l'Offrande Musicale*, la disposition de Mattheson, plus complète et précise, est la plus appropriée pour sa pensée architectonique.

3.4. La mémoire

Qu'en est-il de l'improvisation ? La question mérite d'être posée lorsqu'il s'agit de passer directement à l'action, sans au préalable faire état de l'invention, de la disposition et de l'élocution. Comment le compositeur peut-il être éloquent lorsqu'il n'a pas fait l'état des *lieux* ? Si Cicéron et Quintilien définissent cette partie comme l'apprentissage par cœur d'un discours, elle comporte deux définitions en musique. La première se rapporte à la définition rhétorique, où le musicien doit connaître sa pièce dans les moindres subtilités. La seconde se définit comme une technique d'improvisation. Pierre-Alain Clerc évoque dans son *Discours sur la rhétorique musicale* l'exemple de certains orgues anciens qui ne comportaient pas de

196 Cette disposition renvoie à l'exorde et au medium, la terminaison s'apparentant à la manière de terminer la fugue.

pupitres et où l'interprète se devait de jouer par cœur, ou du moins de savoir improviser sur le *cantus firmus*[197]. Pensons également à l'harmonisation à vue d'un choral à quatre voix ou à l'improvisation d'un choral figuré dans la liturgie luthérienne baroque. L'improvisation apparaît sous deux aspects en musique : tantôt libre, c'est le cas des préludes, préambules, toccatas et fantaisies[198] ; tantôt plus stricte lorsqu'il s'agit de construire un discours imitatif sur un thème donné comme dans le ricercar ou la fugue. Que l'on traite en improvisation un style plutôt libre ou, au contraire, soumis à un cadre plus rigoureux, la difficulté supplémentaire, en comparaison du discours oratoire, est formelle : il s'agit en effet de respecter toutes les règles stylistiques de composition pour y parvenir au mieux. La fugue reste, parmi tous ces genres, la forme la plus difficile à maîtriser. L'improvisation est un apprentissage long et fastidieux, car l'improvisateur ne crée jamais rien *ex nihilo* : il doit maîtriser suffisamment les règles du discours pour puiser dans de nombreux lieux communs musicaux.

Les concepts principaux de notre sujet étant à présent définis, passons maintenant à l'étude du corpus et donc, à la genèse de *l'Offrande Musicale*.

197 Pierre-Alain Clerc, *Discours...*, p. 19.

198 Le terme de fantaisie, est connu dès le XVIe siècle en Allemagne sous les formes de fantasie, phantasie ou encore fantasey comme chez Hans Neusidler qui est un des premiers théoriciens à employer ce terme. Voir Hans Neusidler, *Ein Neworgeordnet Künstlich Lautenbuch*, Nürnberg, Johann Petreius, 1536, p. 362. On retrouve ce terme sous différents noms en Europe – fantasia (Italie, Espagne), puis fantasy ou fancy (Angleterre) –, et est souvent utilisé comme un synonyme du ricercar, c'est-à-dire une imitation instrumentale du motet vocal. Toutefois, le concept musical repose essentiellement sur le fruit libre de l'imagination, ce qui explique que les fantaisies recouvrent une large palette de styles. Dans le cas présent, ce terme correspond à la définition qu'en donne le lexicographe et organiste Johann Gottfried Walther, cousin de Bach, dans son *Musikaslisches Lexicon* : « La fantaisie est l'effet d'un bon tempérament, qui se manifeste aussi en partie *ex tempore*, puisque quelqu'un joue quelque chose selon sa propre humeur, qui s'assied comme cela lui vient à l'esprit, sans être lié à certaines limitations et à la nature du rythme ». « *Fantasia ist der effect eines guten Naturells so auch theils ex tempore sich äussert, da einer nach seinem Sinn etwas spielet, oder setzet, wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schrancken und Beschaffenheit des Tacts zu binden* ». Voir Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, Wolffgang Deer, 1732, p. 239. Il est à noter que les préludes, préambules, toccatas, et fantaisies évoquent l'improvisation de par leur caractère mais sont le plus généralement des pièces écrites, alternant tantôt des passages libres, tantôt plus contrapuntiques. Ces termes viennent du fait que le musicien « touche », « prélude », c'est-à-dire cherche des harmonies en laissant libre cours à sa volonté et sa fantaisie.

PARTIE II – GENÈSE DE L'OFFRANDE MUSICALE

Chapitre 3 : L'invention : contextualisation, conception et réception du discours

L'invention est la première partie du discours et consiste en sa création et en la réunion des différents arguments. Si l'élément principal de l'invention de *l'Offrande Musicale* est le thème royal, il est nécessaire de comprendre les conditions socio-culturelles dans lesquelles ce thème a été conçu. À partir de ce thème, Bach déploie une immense structure contrapuntique qui charpente un vaste discours rhétorique. *L'Offrande Musicale* devient alors pour lui un moyen d'argumentation face au roi : l'œuvre lui permet de présenter les possibilités infinies du contrepoint à un souverain qui n'apprécie guère ce goût ancien, lui préférant le style galant et l'*Empfindsamkeit*.

1) Retour sur les récits

1.1. La visite à Potsdam

En 1747, Johann Sebastian Bach alors âgé de 62 ans, décide d'entamer un voyage vers Potsdam pour rendre visite à son deuxième fils Carl Philipp Emanuel à la cour de Frédéric II, Roi de Prusse. Le roi affectionne les arts et en particulier la musique dont il est un amateur de haut niveau. Dans sa position de monarque éclairé, il joue de la flûte traversière sous les précieux conseils de Johann Joachim Quantz, son maître de chapelle. En 1740, le jeune Frédéric n'est à ce moment-là que prince lorsqu'il fait venir à la cour de son père Frédéric-Guillaume Ier, Carl Philipp Emanuel en tant que claveciniste de la chambre du roi, un poste que le jeune Bach conservera pendant près de vingt-six ans.

Ce dernier, à travers de nombreuses correspondances avec son père, évoque à plusieurs reprises à quel point le roi a hâte de le rencontrer. Ce n'est pourtant pas la première fois que le vieux Bach se rend à Potsdam. En effet, peu de temps après la nomination de son fils, Johann Sebastian entreprend un voyage à Potsdam en 1741 pour lui rendre visite. Cependant, les conditions ne sont pas au rendez-vous à ce moment-là : le roi Frédéric II vient d'attaquer l'Autriche dans ce qui devient la première Guerre de Silésie[199] et ne se trouve donc pas au château de Potsdam. De plus, le séjour s'est trouvé écourté par l'arrivée d'une lettre de Johann

199 K. Geiringer *Bach et sa famille*, Paris, Buchet/Chastel, 1979, p. 215.

Elias Bach, indiquant l'état de santé très inquiétant d'Anna Magdalena. Bach rebrousse alors chemin et reprend immédiatement la route de Leipzig[200]. Ces circonstances ont donc rendu impossible la rencontre entre le souverain et le cantor : les années passent mais Bach ne revient pas de sitôt. En effet, malgré le traité de Berlin avec l'archiduchesse Marie-Thérèse d'Autriche, Frédéric II relance les hostilités avec la seconde Guerre de Silésie entre 1744 et 1745.

Cependant, l'année 1745 annonce un heureux événement dans la famille Bach puisque Carl Philipp Emanuel devient jeune père. C'est l'occasion rêvée pour le vieux Bach qui souhaite voir son premier petit-fils, d'entreprendre à nouveau ce long voyage pour Potsdam. Ainsi, c'est au début de l'année 1747 que Bach se remet en chemin, accompagné de son fils aîné Wilhelm Friedemann.

La visite de Bach à la cour de Potsdam fait partie des événements les plus documentés de la vie de Bach, mais elle reste encore mystérieuse sur certains points. La mention de la rencontre entre le musicien et le roi apparaît pour la première fois dans les *Nouvelles de Berlin*[201], journal de l'époque relatant les événements du monde de manière quotidienne. Bach arrive à Potsdam le 7 mai au soir, à l'heure de l'ordinaire de la musique de chambre présidé par le roi.

200 Johann Elias Bach, cousin et secrétaire du vieux Bach, était responsable du foyer en son absence. Il indiqua à Johann Sebastian (qu'il appelait « papa ») dans une lettre datée du 5 août 1741 l'état préoccupant dans lequel se trouvait Anna Magdalena. De peur que la situation ne se dégrade, il pria son cousin de rentrer au plus tôt. Deux lettres suivirent ensuite, datées du 9 août et de septembre 1741. On imagine cependant la hâte de Johann Sebastian, lui qui avait perdu sa première femme Maria Barbara lorsqu'il était également en voyage.

201 *Die Berlinische Nachtrichten*, No. LVI, *Anno* 1747, Donnerstag, den 11. Maii, p. 221.

Figure 10 : Page des *Nouvelles de Berlin* indiquant la visite de Bach à Potsdam.



Anno 1747. No. LVI.

Donnerstag, den 11. Maii.

Königlicher Preuß.

Berlinische Nachrichten
von
Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 11. Maii.

Gestern erhoben sich Se. Majestät, der König, von Potsdamm nach Charlottenburg, und nahmen allda die auserlesenen jungen Pferde in höchsten Augenschein, welche der Herr Stallmeister von Schwerin neulich aus den Königl. Stutereyen in Preussen anhero gebracht hat. Se. Excellentz, der Herr General-Lieutenant von Bonin, sind aus Landsberg an der Warthe, und der Herr General-Major von Kalsow aus Jauer, alhier eingetroffen. Aus Potsdamm vernimt man, daß daselbst verwichenen Sontag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die daselbst vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdamm angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Commer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zu hören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenante Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen solte. Es geschahe dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage ließ sich dieser berühmte Mann in der Heil. Geist-Kirche zu Potsdamm auf der Orgel hören, und erwarb sich bey den in Menge vorhan-

VISITE DE BACH À FREDERIC II, À POTSDAM

Potsdam, 7 et 8 mai 1747

On apprend de Potsdam que Monsieur Bach, le célèbre maître de chapelle de Leipzig, est arrivé à Potsdam même dimanche dernier pour avoir le plaisir d'y entendre l'excellente musique royale. Le soir, à peu près au moment où la musique ordinaire de la chambre entre habituellement dans les appartements royaux, on annonça à Sa Majesté que le maître de chapelle Bach était arrivé à Potsdam et qu'il se trouvait alors dans son antichambre où il attendait la très-gracieuse autorisation d'entendre la musique. Sa Majesté donne immédiatement l'ordre de le faire entrer, se mit aussitôt à l'instrument nommé *forte* et *piano* et eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparation un thème sur lequel le maître de chapelle Bach dut improviser une *fugue*. Le dit maître y parvint de manière si heureuse que non seulement Sa Majesté eut la bonté d'exprimer sa satisfaction, mais encore toutes les personnes présentes furent plongées dans l'étonnement. Monsieur Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné

qu'il veut le coucher sur papier en une véritable *fugue* et le faire ensuite graver sur cuivre. Le lundi, cet homme célèbre se fit entendre à l'orgue du Saint-Esprit de Potsdam et recueillit l'approbation générale de tous les auditeurs qui se pouvaient trouver dans la foule. Le soir, Sa Majesté lui proposa encore l'exécution d'une *fugue* à six voix, ce qu'il fit avec tout autant d'habileté que la première fois, pour le plus grand contentement de Sa Majesté et l'admiration de tous.

Berlinische Nachrichten (Nouvelles de Berlin).
Berlin, 11 mai 1747. BD II/554[202]

Dans la biographie de Bach, Johann Nikolaus Forkel narre également le passage par la cour de Potsdam, témoignage directement recueilli auprès de Wilhelm Friedemann. Ce récit est beaucoup plus détaillé sur le déroulé des faits qu'il ne l'est dans les *Nouvelles de Berlin*. Ces détails proviennent vraisemblablement de Carl Philipp Emanuel qui a dû raconter à son frère ce qu'il a vu à ce moment-là avant que ce dernier n'entre avec leur père dans la chambre du concert royal. En guise d'introduction au récit, Forkel mentionne le fait que Frédéric II priait Carl Philipp Emanuel de demander à son illustre père de se rendre à Potsdam. Voici ce qu'il écrit au troisième chapitre de sa biographie :

Mais comme son fils répétait les propos du roi dans de nombreuses lettres, il finit par se décider à entreprendre ce voyage, en 1747 en compagnie de son fils aîné Wilhelm Friedemann. Le roi avait à cette époque tous les soirs un concert privé, au cours duquel il jouait généralement lui-même des concertos pour flûte. Un soir, alors qu'il venait de préparer sa flûte et que ses musiciens étaient déjà réunis, un officier lui remit un rapport écrit sur les étrangers qui venaient d'arriver dans la ville. La flûte à la main, il parcourut la feuille, se retourna vers les musiciens et leur dit avec animation : « Messieurs, le vieux Bach est arrivé ! » Il reposa alors son instrument et envoya immédiatement chercher le vieux Bach qui était descendu dans l'appartement de son fils, et le fit conduire au palais. Wilhelm Friedemann, qui accompagnait son père, m'a raconté cette histoire, et je dois avouer que c'est avec plaisir que je me rappelle la manière dont il le fit. Il était encore d'usage, à cette époque, de faire des compliments forts longs. La présentation de Jean-Sébastien Bach à un si grand roi, qui ne lui avait pas laissé le temps de changer son costume de voyage contre l'habit noir de cantor, devait automatiquement entraîner une chaîne interminable d'excuses. Je ne veux point m'étendre sur ces dernières mais

202 G. Cantagrel, *BACH en son temps...*, p. 298-299.

> simplement remarquer que, dans la bouche de Wilhelm Friedemann, elles prenaient la forme d'un dialogue cérémonieux entre le roi et le musicien qui les lui présentait[203].

Nous avons ici le détail, presque au geste près, des événements entourant le moment où Frédéric II reçoit le maître de Leipzig : l'auteur souligne le souvenir marquant resté intact dans l'esprit de ses fils. Toutefois, à partir de l'accueil de son invité, le récit de voyage retransmis par Wilhelm Friedemann diffère des *Nouvelles de Berlin* au niveau de la temporalité des faits. Forkel poursuit de cette manière :

> Mais la chose la plus importante à noter, c'est que le roi oublia ce soir-là son concert, et pria celui qu'on appelait à cette époque déjà le vieux Bach d'essayer les pianoforte de Silbermann qui se trouvaient dans diverses pièces du palais. Les musiciens de l'orchestre les accompagnèrent de pièce en pièce et Bach dut improviser sur tous les instruments. Après les avoir essayés et avoir improvisé un certain temps, il pria le roi de lui donner un sujet de fugue pour le développer immédiatement, sans aucune préparation. Le roi admira la science avec laquelle il improvisa sur son thème et exprima le désir – sans doute pour voir jusqu'où l'on pouvait pousser un tel art – d'entendre une fugue à six parties obligées. Mais, comme tous les sujets ne sauraient se prêter à une polyphonie, c'est Bach qui choisit lui-même son thème et le développa immédiatement, devant un auditoire stupéfait d'admiration, avec une science tout aussi grandiose que pour le thème choisi par le roi. Ce dernier l'accompagna les jours suivants pour lui faire essayer tous les orgues de Potsdam, tout comme il l'avait fait pour les pianoforte de Silbermann. De retour à Leipzig, Bach développa le thème que lui avait fourni le roi, à trois et six parties, et y ajouta divers passages traités en canon. Il fit graver l'œuvre sous le titre de *Musikalisches Opfer* (Offrande Musicale) qu'il dédia à l'auteur du thème[204].

Ainsi démarre l'histoire de *l'Offrande Musicale*. Toutefois, de nombreux éléments du récit prêtent à discussion.

Tout d'abord, il existe, au-delà de l'ellipse narrative faite par les *Nouvelles de Berlin*, plusieurs divergences dans le récit du voyage sur le plan de l'exposition des faits et des propos rapportés par Wilhelm Friedemann à Forkel. Si les *Nouvelles de Berlin* indiquent que le roi « eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparation un thème sur lequel le maître de chapelle Bach dut improviser une *fugue* », Forkel indique quant à lui que l'absence de préparation concerne Bach et précise qu'« il pria le roi de lui donner un sujet de

203 J.-N. Forkel, *Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1981, p. 65.
204 *Ibid*., p. 65-66.

fugue pour le développer immédiatement, sans aucune préparation ». Nous constatons le ton encomiastique de l'article des *Nouvelles de Berlin*, une caractéristique commune aux récits à propos des souverains et au service de leur image ; le propre de ce type de narration est de manquer d'impartialité. Le récit rapporté dans les *Nouvelles de Berlin* présente le roi flûtiste sous un jour très avantageux, décrivant ses capacités non seulement au pianoforte qui n'est pas son instrument principal, mais également ses dons d'improvisateur, capable d'inventer sans préparation un thème de fugue d'une telle perfection architecturale. Les ellipses narratives permettent de mettre l'accent sur le souverain pour mieux le glorifier. Ce thème élaboré par le roi ravit à tel point le maître de Leipzig qu'il le trouve non seulement « beau et dense » mais qu'il lui propose immédiatement de lui dédier une œuvre gravée. Si la précision sur l'absence de préparation est attribuée au processus d'invention du thème par le roi dans les *Nouvelles de Berlin*, Forkel l'attribue en revanche à l'improvisation de Bach.

De plus, parmi les éléments troublants, une ombre plane autour de ce thème et les mémoires de Gottfried van Swieten ne font qu'accentuer les doutes des musicologues concernant les faits relatés. Ambassadeur et aristocrate hollandais, grand amateur de musique, Gottfried van Swieten s'est construit une réputation d'ami des musiciens en parallèle de sa carrière de diplomate. En effet, il était proche de Carl Philipp Emanuel, de Haydn, de Mozart – à qui il fit découvrir les œuvres contrapuntiques de Johann Sebastian Bach et de ses fils – et de Beethoven entre autres. Il relate ainsi la discussion qu'il eut avec le roi Frédéric II durant laquelle il fait référence à la nuit du 7 mai 1747 :

> (…) entre autres il [Frédéric II] me parla [de] musique, et d'un grand organiste nommé [Wilhelm Friedemann] Bach, qui vient de faire quelque séjour à Berlin, cet artiste est doué d'un talent supérieur à tout ce que j'ai entendu ou pu imaginer en profondeur de connoissances harmoniques et en force d'exécution ; cependant ceux qui ont connu son Père ne trouvent pas encore qu'il l'égale, le Roi est de cette opinion et pour me le prouver il chanta à haute voix un sujet de Fugue chromatique, qu'il avoit donné à ce vieux Bach, qui sur le champ en fit une fugue à 4 puis à 5, puis enfin à huit voix obligés [*sic*].
>
> *G. van Swieten au prince Kaunitz à Vienne,*
> *Berlin, 26 juillet 1774. Originale en français.*
> *Archives nationales, Vienne. BD III/ 790*[205].

Il semble étonnant à première vue que le roi se souvienne avec tant de détails d'une soirée qui a eu lieu vingt-sept ans auparavant, et notamment d'un thème qu'il avait lui-même

205 G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 299.

improvisé. Cantagrel remet en cause la véracité des propos du roi en soulignant que les « circonstances précises de la soirée avec Bach ne semblent plus très nettes dans sa mémoire[206] » lorsqu'il mentionne la fugue à huit voix. Hormis le fait qu'il est techniquement impossible pour une seule personne de jouer une fugue à huit voix obligées au clavier, nous devons sûrement voir ici quelque tentative du souverain de rendre son discours et ses souvenirs hyperboliques. En ce qui concerne les fugues à quatre et cinq voix sur thème imposé, aucune source d'époque ne mentionne le contraire ; il est possible qu'il ait juste omis de mentionner l'improvisation fuguée à trois voix. À ce propos, cette fugue pose question : si les *Nouvelles de Berlin* parlent en effet d'une fugue à six voix, il n'y est pourtant pas fait mention du nombre de voix de la première improvisation sur le thème royal.

1.2. À la genèse du thème

Frédéric II demande au vieux Bach à peine arrivé d'improviser une fugue sur thème imposé, que l'on nomme le « thème royal » ou « *thema regium* », qui représente l'invention rhétorique de l'œuvre. Avant même le début de l'improvisation au clavier, la genèse du thème prête à plusieurs interrogations. De nombreux musicologues, comme Marcel Bitsch ou Gilles Cantagrel, s'interrogent quant à la paternité du thème royal, remettant en cause l'affirmation selon laquelle le roi en serait l'auteur[207] . L'histoire nous dit que le sujet de fugue est donné par le roi non pas à la flûte traversière mais au pianoforte et sans préparation. En effet, le roi venait de se procurer une série de pianos-forte de Silbermann et était fier de ses nouvelles acquisitions.

Il est mentionné dans les *Nouvelles de Berlin* que le thème a été joué sans préparation. Dans la mesure où le thème a vraiment été pensé – ou du moins joué – par Frédéric II, aucune autre source ne prouve la véracité de ces propos. En effet, le roi flûtiste qui s'attendait à recevoir l'un des plus grands musiciens de son temps et à le mettre au défi quant à l'improvisation d'une fugue, aurait très bien pu préparer à l'avance un thème qui poserait potentiellement problème au compositeur. Il est courant pour tout improvisateur de s'entraîner

206 *Ibid.*, p. 300.

207 « Une grave question se pose, cependant : le monarque est-il ou non l'auteur de ce *thema regium* ? À écouter la musique de Frédéric, on peut s'étonner que ce compositeur amateur aux goûts très conventionnels et plutôt passéistes ait pu à chaud et sans préparation aucune donner à Bach un thème aussi achevé et parfait. Personne, du reste ne prétend à l'époque que le roi lui-même en soit l'auteur. Personne, sauf Johann Sebastian, dans son épître dédicatoire, et peut-être par dérision. Le souverain l'aurait-il préparé, avec la complicité de son claveciniste, Carl Philipp Emanuel Bach ? Ou, pourquoi pas, Carl Philipp n'en serait-il pas, lui, l'auteur, comme le soutient Schoenberg, ce qui est plus que possible, puisque s'il rapporte que " Sa Majesté lui joua elle même un thème de fugue ", il s'abstient de préciser le nom de celui qui a conçu le motif. », dans G. Cantagrel, *J.-S. BACH, l'œuvre instrumentale...*, p. 300.

sur des thèmes non préparés. En réalité, la remarque sur le caractère impromptu de l'exécution d'un thème par le souverain n'a d'autre but que de flatter ses capacités d'improvisation et de composition. De plus, il est également possible qu'il se soit fait aider par Carl Philipp Emanuel ou Johann Joachim Quantz pour compléter ou arranger une de ses idées musicales. Une autre hypothèse, enfin, serait que le fils Bach soit en réalité l'auteur du thème : connaissant le style d'écriture de son père, il aurait très bien pu écrire un thème susceptible de lui plaire et susceptible de l'inspirer. Ainsi, même si le roi a présenté le thème à Bach, ce dernier aurait compris – du point de vue du style, de la symbolique ou encore de la rhétorique – que ce thème était en réalité de la plume de son fils. Carl Philipp Emanuel lui-même n'aurait-il pas été tenté de poser un défi musical à son père ? Une autre hypothèse proposée notamment par Marcel Bitsch serait que Frédéric II ait pu énoncer une partie du thème, l'incipit par exemple avec ces cinq premières notes[208] (qualifié par Marcel Bitsch de cellule *x*[209]), que Bach aurait complété. Par ailleurs, Bitsch suppose que cette cellule initiale serait une « réminiscence de fugues exécutées devant lui par Philipp Emanuel Bach[210] ». Il nous renvoie à des fugues et inventions du répertoire du vieux Bach qui possèdent un schéma harmonique similaire, comme l'*Invention n. 4, BWV 775* en ré mineur. En dernière hypothèse, ce fameux thème royal serait peut-être entièrement de Johann Sebastian lui-même. De cette manière, le compositeur choisit en tout état de cause son thème en prévoyant chaque motif et chaque note avec soin ainsi que la symbolique qu'il souhaite y apporter.

Quoi qu'il en soit, c'est donc à partir de ce *thema regium* que Bach commence son improvisation de fugue. Devenu *thema fugatum* (thème fugué), les spécialistes pensent que le *Ricercar a 3* représente la mise à l'écrit de cette improvisation face au roi et à sa cour. Une question subsiste alors, en entraînant de nombreuses autres. En effet, s'il s'agit bel et bien d'une réminiscence de sa visite à la cour de Potsdam, a-t-il recopié sa fugue improvisée entièrement, ou partiellement ? D'ailleurs, au moment de l'improvisation, il n'est pas mentionné si Bach l'a terminé ou s'il a été interrompu par le roi, par exemple. Par conséquent, le *Ricercar a 3* pourrait être un subtil mélange d'improvisation reportée sur papier et de composition plus tardive, une fois Bach rentré chez lui. Cette hypothèse rend l'analyse compliquée, car elle suggère d'établir une distinction au sein du ricercar en deux styles : improvisé ou préparé.

La seconde fugue, le *Ricercar a 6* est une des œuvres contrapuntiques les plus érudites et denses de Bach. Ce dernier est écrit à six voix et est « lui aussi associé à la visite à

208 J.-F. Kremer, *L'offrande musicale de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 14.
209 Nous garderons le terme « cellule *x* » dans notre analyse pour définir l'incipit du thème royal.
210 J.-F. Kremer, *L'offrande musicale...*, p. 17.

Potsdam » comme le souligne Ursula Kirkendale[211]. Frédéric II, heureux de voir s'exécuter ce musicien et improvisateur de talent, demande à Bach de renouveler l'exercice en ajoutant progressivement davantage de voix, curieux d'entendre ce qu'une fugue à six parties donnerait avec le thème proposé. Cependant, le maître de Leipzig fait remarquer au roi qu'une fugue à six voix est un exercice extrêmement rigoureux et que tous les thèmes ne sont pas aptes à être traités dans un tel exercice contrapuntique. Frédéric II accepte alors que Bach choisisse son thème de fugue avant de le laisser improviser.

Ce n'est qu'à son retour à Leipzig que Bach se lance dans cet immense projet qu'est *l'Offrande Musicale*. Après avoir porté sur papier sa fugue improvisée à trois voix, il poursuit par l'écriture du *Ricercar a 6* avec cette fois-ci, le thème royal comme sujet, conformément aux vœux du souverain. Au-delà du souhait de satisfaire Frédéric II, Bach démontre avec ce ricercar qu'il est capable – avec préparation – de traiter un sujet aussi compliqué que le thème royal dans une polyphonie fuguée à six voix. Il y adjoint ensuite dix canons pour compléter ses deux ricercars, ainsi qu'une sonate en trio pour flûte traversière, violon et basse continue.

Tout le contexte de la prestation de Bach à Potsdam porte la marque de la personnalité et de l'éducation de Frédéric II que nous allons examiner, afin de mieux comprendre certains éléments de la genèse de *l'Offrande Musicale*.

2) Le point de vue de Frédéric II

2.1. Langue de cour et cours de langue

Frédéric II est le fils du roi Frédéric-Guillaume I^{er,} surnommé le « roi-sergent », un personnage dur et violent. Il subit l'éducation autoritaire de son père qui n'a cure de sa sensibilité, notamment son goût prononcé pour la musique, la philosophie et la littérature française. D'un caractère rustre, le roi-sergent réglemente ainsi l'éducation de son fils et veille à ce que le jeune Frédéric, encore prince, fasse ses classes d'arme. Entreprise réussie car Frédéric II est par la suite surnommé le « roi conquérant ». C'est pourtant grâce à ses précepteurs qu'il développe, parallèlement aux arts de la guerre, son intérêt pour les belles lettres françaises. Frédéric-Guillaume Ier qui ne supporte pas la langue française, ne l'a pas apprise et a de ce fait empêché son fils de l'apprendre. Si la langue maternelle du futur souverain est l'allemand, il la renie progressivement au profit du français, qui s'installe dans toutes les cours d'Europe comme la langue des intellectuels. Il profite de la mort de son père

211 U. Kirkendale, « *De Quintilien à Bach…* », p.94.

pour établir le français comme langue officielle de sa cour. Dans ce qui semble une volonté de s'opposer à son père défunt, il considère la langue allemande impropre et va jusqu'à rédiger un livre pour expliciter son propos, livre qu'il publie en 1780.

Ainsi, dans *De la littérature allemande*[212], après un bref aperçu de la littérature ancienne grecque et latine, Frédéric II se propose d'exposer un constat sur la langue allemande en faisant fi – selon lui – de tout préjugé et écrit qu'il s'agit d'une « langue à demi-barbare »[213] et qu'« il est donc physiquement impossible qu'un auteur doué du plus beau génie, puisse supérieurement manier cette langue brute »[214]. Il rajoute plus loin :

> Je vous l'ai déjà dit, il faut commencer par perfectionner la Langue ; elle a besoin d'être limée et rabotée : elle a besoin d'être maniée par des mains habiles. La clarté est la première règle que doivent se prescrire ceux qui parlent et qui écrivent, parce qu'il s'agit de peindre sa pensée, ou d'exprimer ses idées par des paroles À quoi servent les pensées les plus justes, les plus fortes, les plus brillantes, si vous ne les rendez intelligibles ? Beaucoup de nos Auteurs se complaisent dans un Style diffus ; ils entassent parenthèse sur parenthèse ; et souvent vous ne trouvez qu'au bout d'une page entière le verbe d'où dépend le sens de toute la phrase ; rien n'obscurcit plus la construction ; ils sont lâches au lieu d'être abondants, et l'on devinerait plutôt l'énigme du Sphynx que leur pensée[215].

Il continue en disant qu'il accuse la langue allemande « d'être diffuse, difficile à manier, peu sonore, et qui manque de plus de cette abondance de termes métaphoriques si nécessaires pour fournir des tours nouveaux et pour donner des grâces aux langues polies »[216].

Les relations entre le roi et Bach ne semblent pas conflictuelles à première vue. Pourtant, il est aisé d'imaginer que le mépris de Frédéric II envers la langue allemande est connu au-delà des frontières de la cour de Potsdam. Bach était probablement averti par ses

212 De son titre complet : *De la littérature allemande ; des défauts qu'on peut lui reprocher ; qu'elles en sont les causes ; et par quel moyen on peut les corriger.*

213 Frédéric II, *De la littérature allemande ; des défauts qu'on peut lui reprocher ; qu'elles en sont les causes ; et par quel moyen on peut les corriger ; qu'elles en sont les causes : et par quel moyen on peut les corriger*, Berlin, G. J. Decker, 1780, p. 6.

214 Frédéric II, *De la littérature allemande…*, p. 7. « il eft donc phyfiquement impossible qu'un auteur doué du plus beau génie, puiffe fupérieurement manier cette langue brute ».

215 *Ibid.* p. 18-19. « Je vous l'ai déjà dit, il faut commencer par perfectionner la Langue ; elle a befoin d'être limée & rabottée : elle a befoin d'être maniée par des mains habiles. La clarté eft la premiére regle que doivent fe prefcrire ceux qui parlent & qui écrivent, parce qu'il s'agit de peindre fa penfée, ou d'exprimr fes idées par des paroles. A quoi fervent les penfées les plus juftes, les plus fortes, les plus brillantes, fi vous ne les rendez intelligibles ? Beaucoup de nos Auteurs fe conplaifent dans un Style diffus ; ils entaffent parenthèfe fur parenthèfe ; & fouvent vous ne trouvez qu'au bout d'une page entiére le verbe d'où dépend le fens de toute la phrafe ; rien n'obfcurcit plus la conftruction ; ils font lâches au lieu d'être abondants, & l'on devineroit plutôt l'énigme du Sphynx que leur penfée ».

216 *Ibid*. p. 29. « Commençons par la Langue allemande, laquelle j'accufe d'être diffufe, difficile à manier, peu fonore, & qui manque de plus de cette abondance de termes métaphoriques fi néceffaires pour fournir des tours nouveaux, & pour donner des graces aux langues polies ».

correspondances avec Carl Philipp Emanuel. Nous sommes face à un paradoxe étonnant : Bach, fervent défenseur de la culture germanique et qui dédie son œuvre à la grandeur de l'art allemand, – est invité à la cour d'un roi qui n'a que peu de considération pour cette langue. Si toutefois Bach mentionne le souverain dans son épître comme un « monarque dont chacun ne peut qu'admirer et vénérer la grandeur et la puissance, que ce soit dans les sciences de la guerre comme dans celles de la paix, c'est-à-dire aussi celles de la musique [...][217] », il ne s'agit que d'une formule de révérence. Cette association entre arts et guerre est très présente dans la vie du monarque. L'abbé Denina, chargé de la biographie de Frédéric II, écrit d'ailleurs dans son *Essai sur son règne* que « la vie de Frédéric II n'appartient pas moins à l'histoire littéraire qu'à celle des guerres & des événemens politiques du siècle qui l'a vu naître & mourir »[218].

Lors d'une correspondance avec son cousin Johann Elias Bach, Johann Sebastian évoque son regret à propos de la seconde Guerre de Silésie. En parlant des exemplaires écoulés de *l'Offrande Musicale*, il indique que le premier fils de Carl Philipp Emanuel est né « à peu près à l'époque où nous avions, hélas ! l'*invasion* prussienne »[219]. L'amertume que Bach laisse ressentir derrière ces mots montre qu'il ne porte pas dans son cœur ce roi belliqueux, qui s'est attaqué deux fois aux territoires saxons.

Le français n'est pas la seule langue que Frédéric-Guillaume Ier a écarté de l'éducation de son fils : le latin en fait partie également. Et après la lettre dédicatoire, Bach rédige le reste de *l'Offrande Musicale* en latin en ce qui concerne les titres et les indications des résolutions canoniques. Frédéric II avait pourtant appris en autodidacte le latin et se plaignait du fait que peu de gens était capables, comme lui, de le lire. Il explique : « Peu de nos Savants peuvent lire sans difficulté les auteurs Classiques tant grecs que latins. Si l'on veut se former l'oreille à l'harmonie des vers d'Homère, il faut pouvoir le lire couramment sans le secours d'un Dictionnaire »[220].

Cependant, le caractère prétentieux des propos du souverain ressort de ce qu'écrit l'abbé Denina, à ce sujet :

> Les savants Allemands, ceux d'Italie et de quelques autres pays, auraient souhaité sans doute que Frédéric II eût laissé à l'académie la langue latine, que Leibnitz lui avait

217 G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 304.
218 C. Denina, *Nouvelle vie de Frédéric II, roi de Prusse ou Essai sur son règne : Ouvrage qui présente un tableau des événemens historiques, militaires, politiques, littéraires, des sciences et des arts ; avec des particularités remarquables, et anecdotes du règne de ce Prince par Mr. Denina*, Potsdam, Aux dépens des Associés, 1805, p. 36.
219 *Ibid.* p. 309.
220 Frédéric II, *De la littérature allemande…*, p. 20.

> assignée dans sa première fondation. Mais le roi voulait être membre de l'académie, voulait y faire lire ses compositions, et les imprimer dans les volumes des Mémoires académiques ; et Frédéric ne savait pas assez le latin. On avait négligé de le lui faire apprendre dans sa jeunesse, soit qu'on ne le crût point nécessaire pour un prince, soit qu'on ne voulût point suivre l'exemple de Charles XII, roi de Suède, qui parlait latin, et que le roi Frédéric Guillaume n'aimait pas. D'ailleurs le règne de la langue latine était sur sa fin. Il fallait à l'académie une langue de communication avec les autres nations lettrées ; et qu'on n'eut pas de peine à persuader au roi que la langue française était la plus renommée de toutes celles que l'on parlait en Europe[221].

Toutefois, les indices latins sont d'un niveau relativement simple et permettent un décodage rapide du mode d'emploi. Tous, excepté le dernier qui se révèle différent. Non seulement la résolution du problème contrapuntique n'est pas indiquée, mais en outre, il s'agit d'une citation biblique « *Quærendo invenietis* » : cherchez et vous trouverez. À première vue, c'est évidemment le premier conseil que le compositeur peut donner au roi Frédéric II pour résoudre cette épineuse énigme comme le souligne Gilles Cantagrel, un conseil qui reste cependant valable pour les neuf autres canons du corpus. Ce verset se retrouve dans de nombreux passages des textes saints et c'est probablement avec un esprit moqueur ou ironique que Bach écrit cela. Frédéric II est en effet sceptique face à la religion : même s'il n'est pas croyant, il tolère toutes les religions sur le territoire prussien[222].

221 C. Denina, *Nouvelle Vie de Frédéric II, roi de Prusse, ou Essai sur son règne*, Potsdam, Fontainebleau, 1803, p. 94-95. « Les favans Allemands, ceux d'Italie & de quelques autres pays, auroient fouhaité fans doute que Frédéric II eût laiffé à l'académie la langue latine, que Leibnitz lui avoit affignée dans fa première fondation. Mais le roi vouloit être membre de l'académie, vouloit y faire lire fes compofitions, & les imprimer dans les volumes des Mémoires académiques ; & Frédéric ne favoit pas affez le latin. On avoit négligé de le lui faire apprendre dans fa jeuneffe, foit qu'on ne le crût point néceffaire pour un prince, foit qu'on ne voulût point fuivre l'exemple de Charles XII, roi de Suède, qui parloit latin, & que le roi Frédéric Guillaume n'aimoit pas. D'ailleurs, le règne de la langue latine étoit fu fa fin. Il falloit à l'académie une langue de communication avec les autres nation lettrées ; & qu'on n'eut pas de peine à perfuader au roi que la langue françoife étoit la plus renommée de toutescelles que l'on parloit en Europe ».

222 *Ibid.* p. 391. À son chapitre *Religion, & tolérance*, Denina souligne : « Unique prefqu'à tous égards, Frédéric le [Grand] fut particuliérement fur l'article de la religion. On a de tout temps foupçonné les princes de profeffer la religion par politique. Le fyftême du roi de Pruffe, ouvertement incrédule, étoit tout différent. Dès qu'il n'eut pas le bonheur d'être perfuadé de la révélation, il auroit cru fe rendre hypocrite, s'il eût montré de la croyance. En ne profeffant aucune religion, il les toléroit toutes ; & il ne demandoit rien pour retour de fa tolérance, finon qu'on tolérât fon incrédulité. On ne fauroit dire s'il étoit tolérant plutôt par fepticifme philofophique que par principe de politique ».

2.2. Le double défi

Aucun mot ne définit mieux l'essence même de *l'Offrande Musicale* que le terme de défi. De sa genèse à la réception des folios imprimés – toutes deux à la cour de Potsdam –, en passant par son élaboration à Leipzig, chacune de ces étapes représente un défi.

Tout d'abord, *l'Offrande Musicale* procède de la volonté du roi Frédéric II de valoriser les talents de Johann Sebastian tout en le mettant à l'épreuve par une improvisation au clavier. Bach dont les dons d'improvisateur n'étaient plus à démontrer[223], se trouve chargé d'un défi supplémentaire : celui de s'exécuter avec un thème imposé par le roi. Une fois sa fugue à trois voix improvisée, Frédéric II prie le vieux Bach de renouveler l'opération jusqu'à atteindre les six voix contrapuntiques. C'est le défi qu'il accepte et réalise chez lui lors de l'élaboration du *Ricercar a 6*. En y rajoutant des canons, Bach s'impose la contrainte suivante, celle de traiter un problème contrapuntique différent[224].

Lorsque les folios arrivent à Potsdam, l'exercice se corse. L'œuvre qu'offre Bach à Frédéric II est incomplète, mais il ne tient qu'au souverain de la décoder. Dans un premier temps, il est aisé de penser que Bach propose ce format par économie de place pour la gravure, alors qu'il s'agit bien d'un acte intentionnel : proposer des canons sous forme énigmatique est une pratique courante depuis la Renaissance. Cependant, les inscriptions latines données par le compositeur ont sûrement rebuté le souverain – comme si l'exercice de décodage en lui-même n'était pas assez complexe ! Sous le masque de la flatterie, Bach place en réalité le roi face à ses lacunes, tant sur le plan linguistique que musical.

3) La finalisation de l'œuvre

3.1. La publication de l'œuvre

Deux mois après son arrivée à Potsdam, voici que *l'Offrande Musicale* est prête à être expédiée au roi de Prusse. L'impression date du 7 juillet 1747, ce qui signifie que l'œuvre aurait été finalisée en un peu moins de deux mois à partir de son jour d'arrivée à la cour prussienne. Les œuvres s'accompagnent d'une épître dédicatoire, usage courant pour

223 Bach s'est construit depuis ses jeunes années une réputation d'instrumentiste et d'improvisateur hors pair. On connaît notamment l'histoire de cette joute célèbre datant de 1717 avec l'organiste français Louis Marchand contre lequel il devait concourir. Bach, alors âgé de 32 ans a vu son adversaire lui faire faux bond tant il avait peur de ne pas être à la hauteur de son rival. Voir G. Cantagrel, *BACH en son temps...*, p. 95-102.

224 J.-F. Kremer, *L'offrande musicale…*, p. 38.

l'époque, notamment lorsqu'une œuvre est dédiée à un membre de la noblesse[225]. L'épître n'indique pas clairement le nombre précis de pièces du corpus, mais Bach précise qu'il a pu, cette fois avec un peu de préparation, traiter ce thème royal de manière plus achevée. Écrite en allemand et en caractère gothique, elle constitue le folio A et indique :

Offrande
Musicale
Très-Humblement dédiée à
Sa Majesté le Roi de Prusse etc.
Par
Johann Sebastian Bach

Très-Gracieux Roi,

Je présente à Votre Majesté, dans la plus profonde soumission, une Offrande Musicale dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens aujourd'hui encore de la grâce royale toute particulière qu'il y a quelque temps, lors de mon séjour à Potsdam, Votre Majesté me voulut bien faire en daignant me jouer un thème de fugue et me demandant très-gracieusement de le traiter derechef en présence de Votre Majesté. Obéir à l'ordre de Votre Majesté était mon très-humble devoir, mais je remarquai bientôt que, en raison d'une préparation insuffisante, l'exécution ne pouvait être aussi réussie qu'un sujet aussi excellent le méritait. Je décidai alors de traiter de manière plus achevée ce thème vraiment royal et de le faire connaître ensuite au monde. J'ai maintenant accompli ce projet selon mon pouvoir, et je n'ai pas d'autre intention que le louable désir de magnifier, si peu que ce soit, la gloire d'un monarque dont chacun ne peut qu'admirer et vénérer la grandeur et la puissance, que ce soit dans les sciences de la guerre comme celles de la paix, c'est-à-dire aussi celles de la musiques : Veuille Votre Majesté recevoir ce modeste travail d'un accueil gracieux et conserver Sa Grâce Royale à celui qui est,

de Votre Majesté,

le très-humble et très-obéissant serviteur,

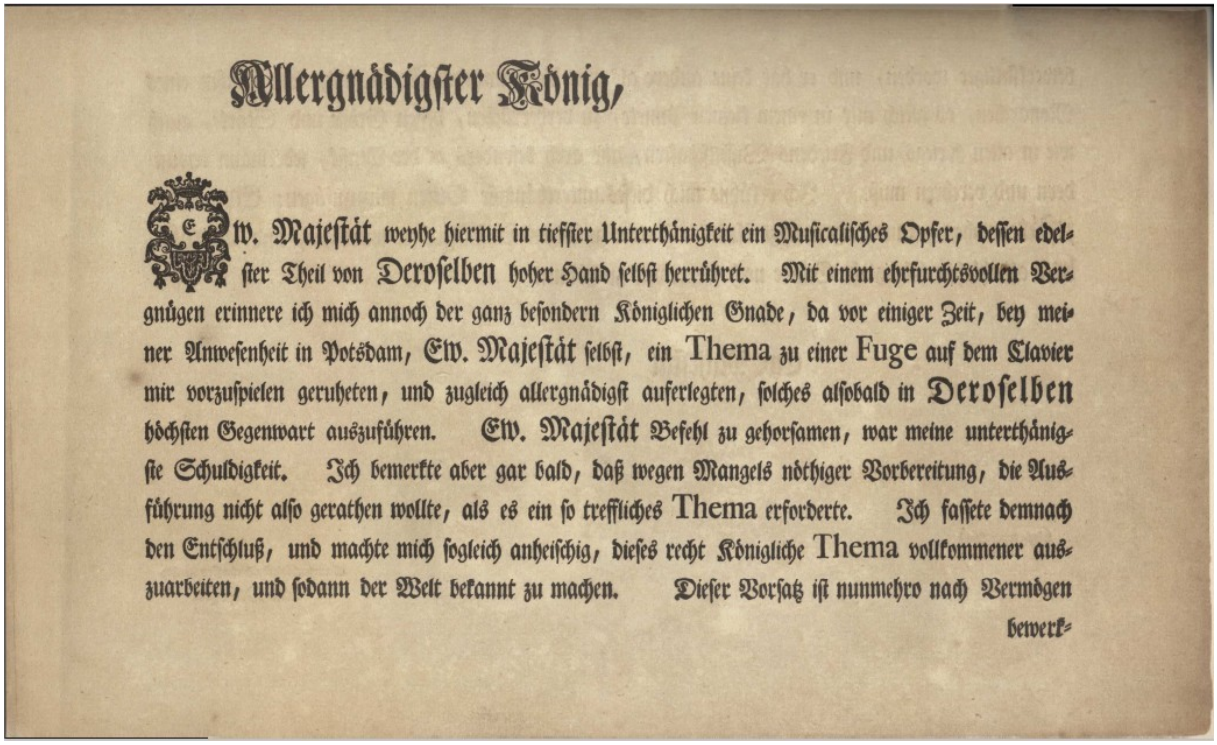
l'auteur.

Leipzig, le 7 juillet 1747.

Autographe inconnu. BD I/173[226].

225 On retrouve par exemple les mêmes codes langagiers dans l'épître dédicatoire du traité de J. J. Quantz *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, également destiné au roi Frédéric II.
226 G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 303-304.

Figure 11 : Extrait de l'épître dédicatoire, Folio A, p. 2.



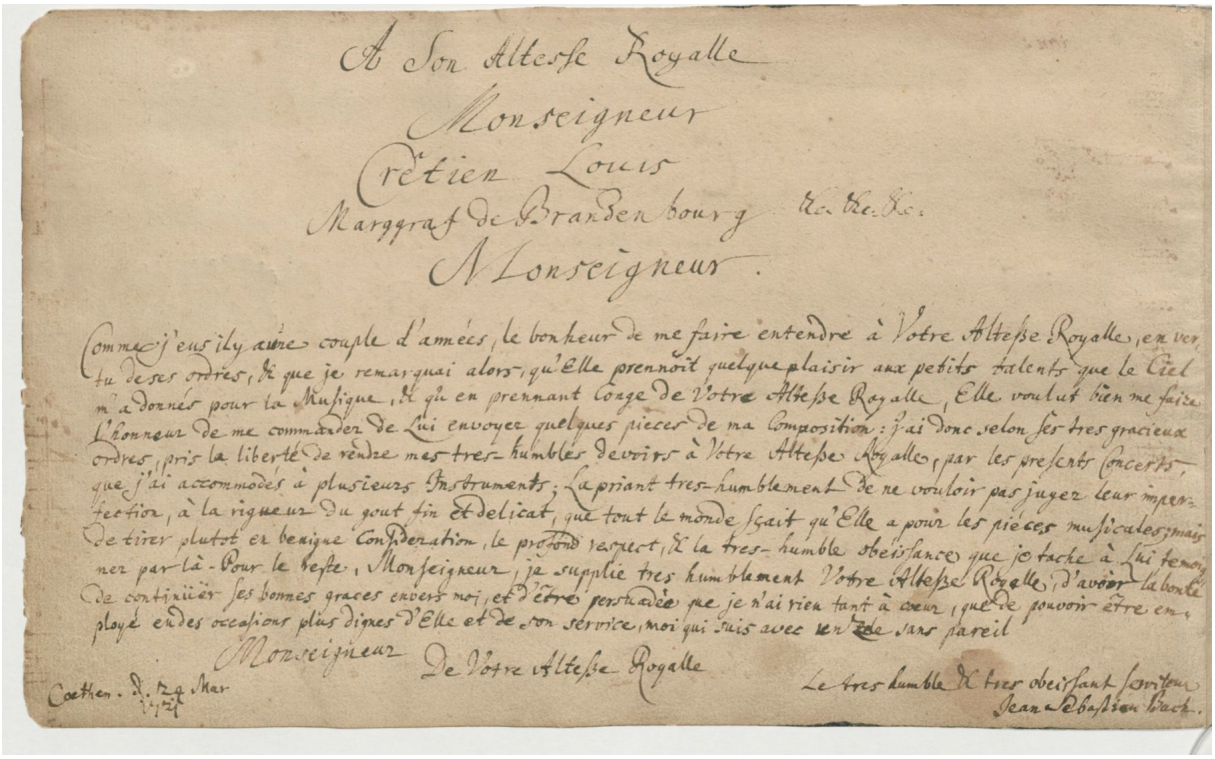
Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerk-

Il est important de noter que l'aspect très germanique de cette épître, tant dans sa langue que dans sa typographie, est manifestement volontaire de la part du compositeur. La typographie gothique n'est pas la seule disponible pour les imprimeurs, comme le prouvent les caractères des mots *Thema* ou encore ceux utilisés dans les autres folios. Par ailleurs, Bach est largement capable de s'exprimer et d'écrire en langue française, chose qu'il a d'ailleurs faite lorsqu'il travaillait dans les cours où elle était la langue d'usage. Citons à titre d'exemple l'épître dédicatoire des *Concertos brandebourgeois*, adressée en 1721 au margrave de Brandenbourg Chrétien-Louis de Brandenbourg-Schwedt[227]. Cette épître écrite en français est adressée « À Son Altesse Royalle Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandenbourg » et signée du nom français du compositeur « Le très humble et très obéissant serviteur Jean Sébastien Bach », lorsqu'il n'indique que « l'auteur » pour Frédéric II.

227 Le margrave est aujourd'hui connu sous le nom de « Christian Louis ». Le nom de « Chrétien Louis » est la francisation de son nom allemand « Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt », usage fréquent à l'époque.

Figure 12 : Épître dédicatoire des *Concertos brandebourgeois*, p. 2, (D-B Am. B. 78).



A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crétien Louis
Marggraf de Brandenbourg &c. &c. &c.
A Monseigneur.

Comme j'eus ily a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & qu'en prennant congé de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du gout fin & delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pieces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respect, & la tres-humble obeissance que je tache à Lui temoigner par-là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continüer ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

Monseigneur De Votre Altesse Royalle

Le tres humble & tres obeissant serviteur
Jean Sebastien Bach.

Coethen. d. 24 Mart. 1721.

Ce n'est que le 30 septembre 1747, soit plus de deux mois après la première gravure, que l'on retrouve dans les *Nouvelles de Leipzig* l'annonce de publication de *l'Offrande Musicale*. Cette annonce ne mentionne pas exactement le nombre précis de pièces, mais constitue le document le plus détaillé à ce propos :

> Le thème de fugue du roi de Prusse promis le 11 mai de l'année en cours par les gazettes de Leipzig, Berlin, Francfort et autres villes est désormais publiés ; nous faisons donc savoir que, lors de la prochaine foire de la Saint-Michel, l'on peut se procurer cette œuvre aussi bien chez l'auteur, le maître de chapelle Bach, que chez ses deux fils de Halle et de Berlin, pour 1 thaler. Elle se compose de 1° de deux fugues, la premières pour trois voix obligées, l'autre pour six, 2° d'une sonate en trio pour flûte traversière, violon et continuo, 3° de divers canons dans lesquels on trouve une fugue canonique.
>
> *Leipziger Zeitungen (Nouvelles de Leipzig)*[228]

On retrouve plus tard la mention de *l'Offrande Musicale* dans la biographie de Forkel au chapitre IX, dans la liste des œuvres gravées de Bach.

228 *Ibid.* p. 304.

> 7. *Musikalisches Opfer* (Offrande Musicale), dédiée au roi de Prusse Frédéric II. Le sujet, que lui avait donné le roi, ainsi que nous l'avons vu plus haut, est exposé tout d'abord sous la forme d'une fugue pour le clavier ; elle est à trois voix et porte le titre *Ricercar* avec la mention *Regis Iussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. Ensuite, le compositeur en a fait un ricercar pour clavier, à six voix. En troisième lieu viennent les *Thematis Regiis Elaborationes Canonicae*, de diverses manières. La quatrième partie comporte enfin un trio pour flûte, violon et basse, sur le même thème.[229]

On y apprend de cette manière la mention latine qui suit le *Ricercar a 3* ainsi que la dénomination latine désignant tous les canons du corpus. La mention latine du folio D *Canones Diversi super Thema Regium* semble alors ne désigner que les cinq premiers canons du folio.

Figure 13 : Détail du titre du Folio D, *Thematis Regii Elaborationes Canonicæ*, p. 1.

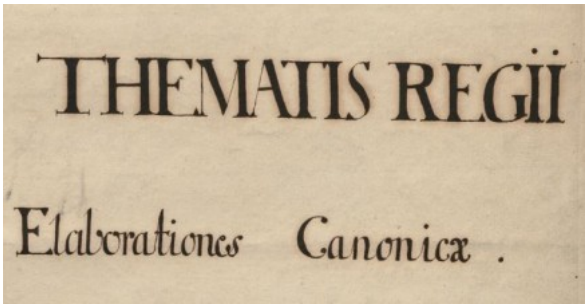
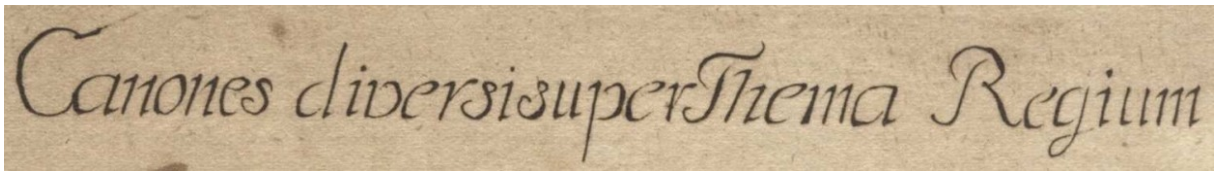


Figure 14 : Détail du titre du Folio D, *Canones Diversi super Thema Regium*, p. 2.



H. T. David indique également que Philipp Spitta émet différentes suppositions au sujet de la gravure de l'œuvre et de son envoi au roi. Entre autres, il évoque une différence de qualité de papier entre différents folios : le roi lui aurait donné des feuilles de bonne qualité mais en quantité insuffisante pour la gravure[230]. Il ajoute par ailleurs que Bach aurait composé

229 J.-N. Forkel, *Sur la vie...*, p. 136.
230 H. T. David, « *Bach's "Musical Offering"* », *The Musical Quartely, Vol. 23, No. 3*, Oxford, Oxford University Press, Jul. 1937, p. 329-330.

les différentes parties de l'œuvre de manière séparée, sans forcément penser à un plan précis. Cela lui aurait permis d'envoyer les folios de manière éparse et non ordonnée[231]. Ces arguments, restés à l'état de conjonctures, ne sont toutefois étayés par aucune preuve.

3.2. La réception de l'œuvre

3.2.1. La réception générale

L'œuvre reçoit un excellent accueil lors de sa publication. Hormis l'exemplaire dédicacé envoyé à Frédéric II, Bach fait tirer deux cents exemplaires de la dédicace chez Breitkopf d'après une quittance datée du 7 juillet mentionnée par Alberto Basso[232] ainsi qu'un tirage de cent exemplaires à Schübler à l'occasion de la foire de la Saint-Michel.

Lors d'une de ses correspondances, Johann Elias demande à son oncle s'il peut recevoir un exemplaire de la « fugue prussienne », c'est-à-dire le *Ricercar a 3*. Bach lui répond ceci dans une lettre adressée le 6 octobre 1748 :

> Le temps étant court, je vous dirai beaucoup en peu de mots, en invoquant la grâce et l'assistance de Dieu pour une vendange bénie comme pour l'événement béni que vous attendez prochainement. Au sujet de l'*exemplaire* de la *fugue* prussienne que vous m'avez réclamé, je ne puis pour le moment vous être utile, car l'édition s'en trouve justement épuisée aujourd'hui (je n'en ai fait imprimer que cent exemplaires, dont la plupart ont été offerts *gratis* à de bons amis). J'en ferai cependant tirer quelques autres avant la foire du premier de l'an ; si Monsieur mon cousin a encore l'intention d'en acquérir un *exemplaire*, *il lui suffira de m'en faire* part à l'occasion et de m'envoyer un thaler, et ce que vous demandez vous parviendra. En conclusion, avec mes meilleurs vœux à nouveau de notre part à tous, je demeure,
>
> Monsieur,
>
> votre dévoué
>
> *J. S. Bach*[233]

L'Offrande Musicale rencontre donc un franc succès au vu des cents exemplaires épuisés du tirage de Schübler. Gilles Cantagrel mentionne à ce propos que Bach ne manque

231 *Ibid*.
232 A. Basso, *Jean Sébastien Bach II, 1723-1750*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983, p. 780.
233 G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 309.

pas de demander à son cousin de « payer un thaler alors que de 'bons amis' ont bénéficié d'un exemplaire gratuit de l'*Offrande Musicale* »[234]. L'œuvre est largement diffusée à travers le pays grâce à ses deux fils aînés qui possèdent quelques exemplaires comme le mentionnent les *Nouvelles de Leipzig*, mais aussi grâce aux « bons amis » de Bach, parmi lesquels comptent sûrement plusieurs de ses anciens élèves, répartis dans différentes cours et églises. Un nombre important de musiciens possèdent alors un exemplaire de *l'Offrande Musicale* peu de temps après sa publication.

Après la foire de la Saint-Michel, Bach a pour projet d'éditer à nouveau son corpus pour la foire du nouvel an, sans préciser le nombre d'exemplaires. Ces événements semblent aussi porter leurs fruits dans la médiatisation du corpus et du bon écoulement des exemplaires. Au-delà de la région entre Leipzig, Halle et Berlin, *l'Offrande Musicale* traverse les frontières grâce aux musiciens curieux et admirateurs du maître de Leipzig. C'est ainsi qu'on en retrouve sa trace à Bologne chez Giovanni Battista Martini, appelé également le « Padre Martini ». Compositeur, théoricien et théologien, il adresse le 14 avril 1750 une lettre à G. B. Pauli dans laquelle il mentionne les œuvres de Bach qu'il possède :

> Au total, j'ai reçu une toccata, une allemande, une courante et une fugue pour clavecin de Monsieur Joh. Sebastian Bach ; une fugue pour clavecin du même Bach, appelée fugue du Roi de Prusse ; une sonate pour violon, flûte traversière et basse ; quelques canons du même ; deux duos pour clavecin, tout cela de Monsieur Bach déjà nommé. Je tiens pour superflu de vouloir décrire les mérites particuliers de Monsieur Bach, puisqu'il est très connu, non seulement en Allemagne, mais aussi dans toute notre Italie ; je dirai seulement que je crois difficile de trouver un professeur qui le surpasse : il peut se piquer à bon droit d'être aujourd'hui l'un des premiers de toute l'Europe.[235]

D'après cette lettre, le Padre Martini semble disposer de la totalité du corpus[236], à la différence de Johann Elias qui ne demande que le *Ricercar a 3*.

3.2.2. La réception à la cour prussienne

Si de nombreuses preuves subsistent quant à la popularité grandissante de *l'Offrande Musicale* auprès du grand public, qu'en est-il du côté de la cour prussienne ? Aucun document ne nous est parvenu concernant la réception et l'avis de Frédéric II sur le corpus, ses possibles

234 *Ibid*.
235 *Ibid*., p. 321.
236 Toutefois, le Padre Martini ne possède pas l'épître dédicatoire (folio A).

résolutions musicales ou même son interprétation de l'œuvre. L'événement de *l'Offrande Musicale*, s'il est le plus documenté concernant la vie de Bach, est totalement absent de la biographie du roi flûtiste. Denina, qui s'est occupé de la biographie complète du roi et de la publication de l'ensemble de ses œuvres et correspondances ne mentionne à aucun moment cette œuvre. Il n'est fait aucune mention du passage de Johann Sebastian à la cour, du sujet de fugue et de sa paternité, du corpus ou autres événements s'y référant.

Le doute demeure toujours sur la possible interprétation de l'œuvre complète à la cour. Il est très certain que le roi ait interprété la sonate en trio et le *canone perpetuo*, comme l'indique l'absence des folios C dans l'original envoyé à Potsdam et retrouvé dans la bibliothèque de la petite sœur du roi, la princesse Anna Amalia de Prusse, démontrant que ces pages ont été extraites du corpus pour être jouées. S'il en est de même pour les ricercars, que Frédéric a certainement laissés interpréter à Carl Philipp Emanuel, qu'en est-il des autres canons ? Le roi est-il parvenu à déchiffrer les épineuses énigmes de Bach ? Et s'il n'y est pas parvenu, Carl Philipp Emanuel les a-t-il résolues ?

3.2.3. La réception de Mizler

a) De passage à Leipzig

Lors d'un séjour à Leipzig, Lorenz Christoph Mizler, musicien, philosophe et ancien élève de Bach pour l'étude du clavecin, évoque ceci dans une correspondance adressée au compositeur Meinrad Spiess :

> Au cours de mon voyage de retour qui me fit passer par Leipzig, j'ai parlé à Monsieur le maître de chapelle Bach, qui m'a raconté son voyage à Berlin et l'histoire de la fugue qu'il a jouée devant la cour, fugue qu'il va bientôt faire graver sur cuivre et dont il enverra un exemplaire au Journal de la société. J'en ai déjà vu le début.
>
> *L. Mizler, lettre à M. Spiess, à Irsee. Konskie, 1er septembre 1747. Archives nationales, Munich. BD II/552*[237].

Si l'on sait que Bach a décliné la proposition du roi d'improviser une fugue à six voix sur le *thema regium*, la fugue qu'évoque Mizler correspond bel et bien au *Ricercar a 3*. La mention de « l'histoire de la fugue » prête à de nombreuses interprétations et il est nécessaire de ne pas porter un jugement trop hâtif. Mizler qui reste vague dans cette

237 G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 302.

anecdote, ne précise pas si le thème provient réellement du roi et semble simplement donner matière à réflexion à son ami en vue d'une prochaine discussion. Il exprime cependant l'idée qu'il ne s'agit pas d'une œuvre nouvelle mais bien d'une réminiscence de l'improvisation retranscrite. Du reste, rien n'indique avec certitude que ce ricercar improvisé soit complet, ou encore que le roi lui ait laissé terminer sa première improvisation avant de lui demander une nouvelle exécution à six voix obligées…

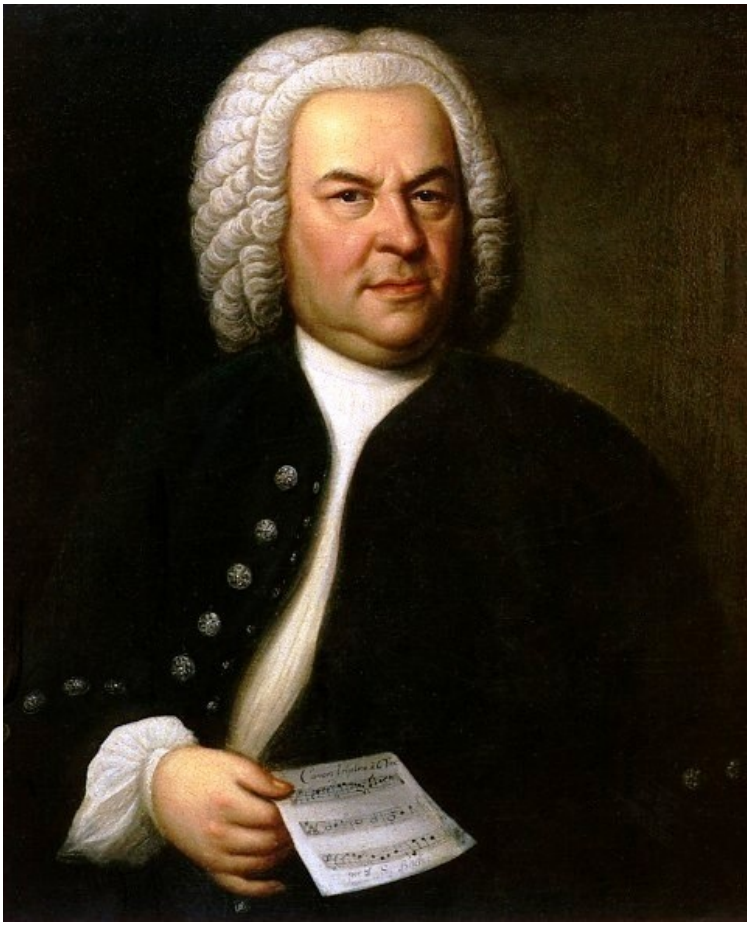
b) Les offrandes musicales

En plein siècle de l'*Aufklärung*, Mizler fonde sa propre société savante en 1738 : la *Korrespondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*, la Société de correspondants pour les sciences musicales. Il propose à chacun des membres de sa société de fournir chaque année une nouvelle œuvre théorique afin de regrouper tous les savoirs musicaux et de les faire évoluer.

Mizler a vraisemblablement fait appel à son ancien professeur pour qu'il soit un des membres fondateurs de la société. Cependant, Bach attend 1747 avant d'accepter l'invitation de son ancien élève, afin de devenir le quatorzième membre de la société savante, nouveau symbole de son nombre signature. Cette anecdote démontre la place de la symbolique dans la vie de Bach en considérant les rapports numérologiques comme des lois qui transcendent sa propre existence. Il fait attention aux moindres détails jusqu'à passer volontairement après certains musiciens : Georg Philipp Telemann devient le sixième membre en 1739, Meinrad Spiess est le neuvième membre en 1743 et Georg Friedrich Haendel le onzième membre en 1745.

Bach reçoit la dérogation de son ancien élève pour fournir, à la place d'un traité théorique comme tous ses homologues, une œuvre musicale. En guise de pièce d'intronisation, il fournit une œuvre canonique : les *Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch da komm' ich her », BWV 769*.

Figure 15 : *Portrait de Johann Sebastian Bach*, Elias Gottlob Haussmann, 1748, huile sur toile, 78 x 61 cm, Bach-Archiv Leipzig, XXII/48



À l'occasion de son entrée dans la société, Elias Gottlob Haussmann peint le portrait du compositeur où figure une autre œuvre canonique : le *Canon triplex a 6*. Ce canon que Bach tient dans sa main droite est présenté sur une seule page de musique, donnant l'apparence d'une sobriété déconcertante Effectivement, Bach offre aux yeux des observateurs, en toute sobriété et humilité, les quelques lignes de son canon qui est bien plus complexe qu'il n'y paraît. Seulement voilà, Bach décide de le présenter sous sa forme énigmatique, donc incomplète, et c'est avec beaucoup d'audace qu'il présente ainsi sa composition. Ce format lacunaire est d'usage courant dans l'écriture canonique. Bach l'adopte comme un jeu théorique puis pratique. Bach procède de la même manière lors de la première édition des *Variations canoniques* où l'écriture énigmatique demande un décodage préalable avant d'être interprétée. C'est encore sous cette forme qu'il propose les canons écrits sur le

thème royal pour *l'Offrande Musicale*, œuvre qu'il réserve à la société savante de Mizler pour l'année suivante, en 1748.

Nous devons envisager *l'Offrande Musicale* de la même manière que les *Variations Canoniques* ou *l'Art de la fugue* : plus qu'une œuvre de fin de vie, elle est à considérer dans ce qu'elle a de théorique, c'est-à-dire dans ce qu'elle apporte au niveau des recherches et des expérimentations musicales. Car si la fugue est présentée dans toutes ses formes d'écriture dans *l'Art de la fugue*, et que les *Variations Goldberg* et les *Variations canoniques* représentent un sommet de *l'Art de la Variation* (l'un sur basse obligé, l'autre sur *cantus firmus* obligé), *l'Offrande Musicale* n'en est pas moins *l'Art du Contrepoint* sous toutes ses formes. Le terme d'« offrande » est alors justifié dans son sens biblique, en tant que produit le plus pur, le plus parfait que Bach ait à offrir.

3.3. Les premières résolutions canoniques

Au-delà du défi proposé au roi, Bach aurait-il pensé ces canons comme un défi pour son fils, Carl Philipp Emanuel ? Ayant suivi assidûment l'éducation musicale de son père, il était largement en mesure de résoudre ces canons, dans le cas où le roi de Prusse lui aurait demandé conseil… Carl Philipp Emanuel a très probablement résolu les énigmes de son père, mais si une résolution sur papier a existé, aucune source n'a survécu jusqu'à nous. Par contre, d'autres résolutions écrites ont été effectuées par Johann Philipp Kirnberger. Compositeur et théoricien, Kirnberger fait partie de ses musiciens connus qui ont étudié auprès de Bach. Forkel dit qu'« il fut l'un des élèves les plus extraordinaires de Bach, empli de zèle et d'une passion véritable pour l'art. On lui doit non seulement un écrit sur l'évolution de l'enseignement en composition apporté par Bach, mais aussi le seul système harmonique actuellement valable qu'il a extrait des œuvres de son maître »[238]. La présentation des canons sous forme énigmatique provient d'une longue tradition de la Renaissance, visible notamment au XVIIe siècle dans l'école de Naples, dans le traité *El Melopeo y Maestro* du musicien et théoricien Pietro Cerone publié en 1613[239].

Kirnberger devient dans la décennie qui suit la mort de son maître, violoniste de la chapelle royale de Frédéric II, puis accède au prestigieux poste de maître de chapelle : grâce à ses rapports avec le souverain, il fait partie de l'École de Berlin. Il s'est attelé à retranscrire

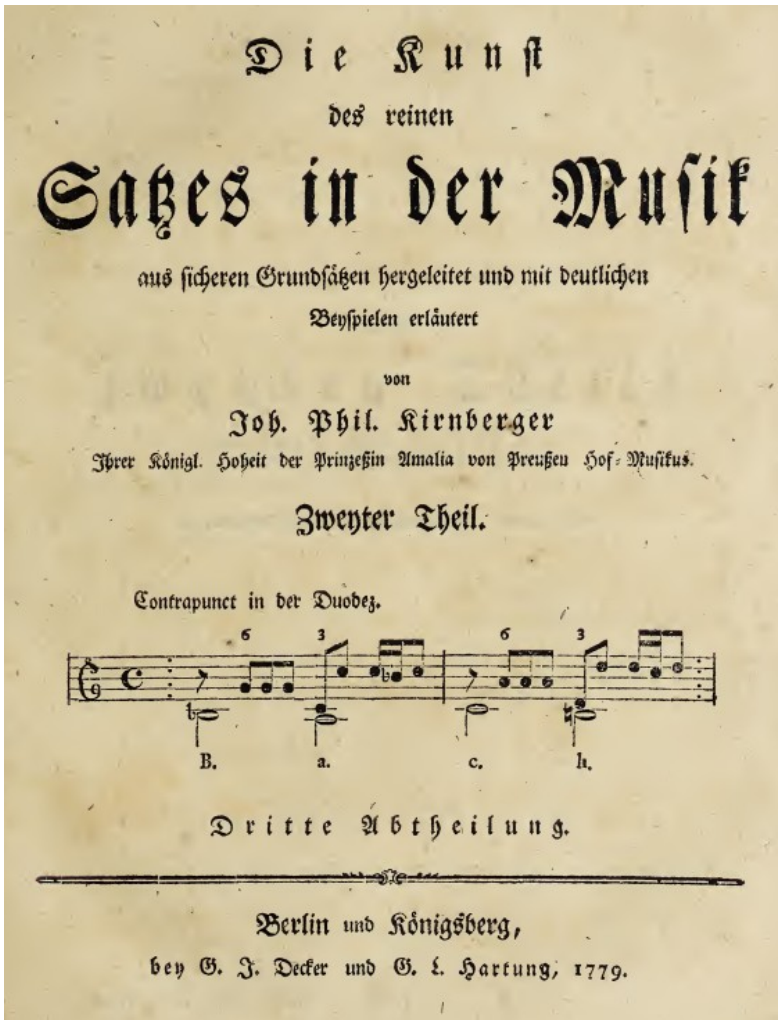
238 J.-N. Forkel, *Sur la vie…*, p. 122.

239 P. Van Tour, « *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories »,* Journal of the Alamire Foundation, Volume 10, Issue 1 : Cipriano de Rore II, Brepols, Mars 2018, p. 134. Voir : https://doi.org/10.1484/J.JAF.5.116042.

quatre canons de *l'Offrande Musicale* dans leur forme complète et à les publier dans son traité *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (L'art de l'écriture pure en musique), publié entre 1774 et 1777.

L'admiration qu'a Kirnberger pour Bach est visible jusque sur la page de titre du deuxième volume de son traité, où il présente un contrepoint à deux voix sur le nom de Bach.

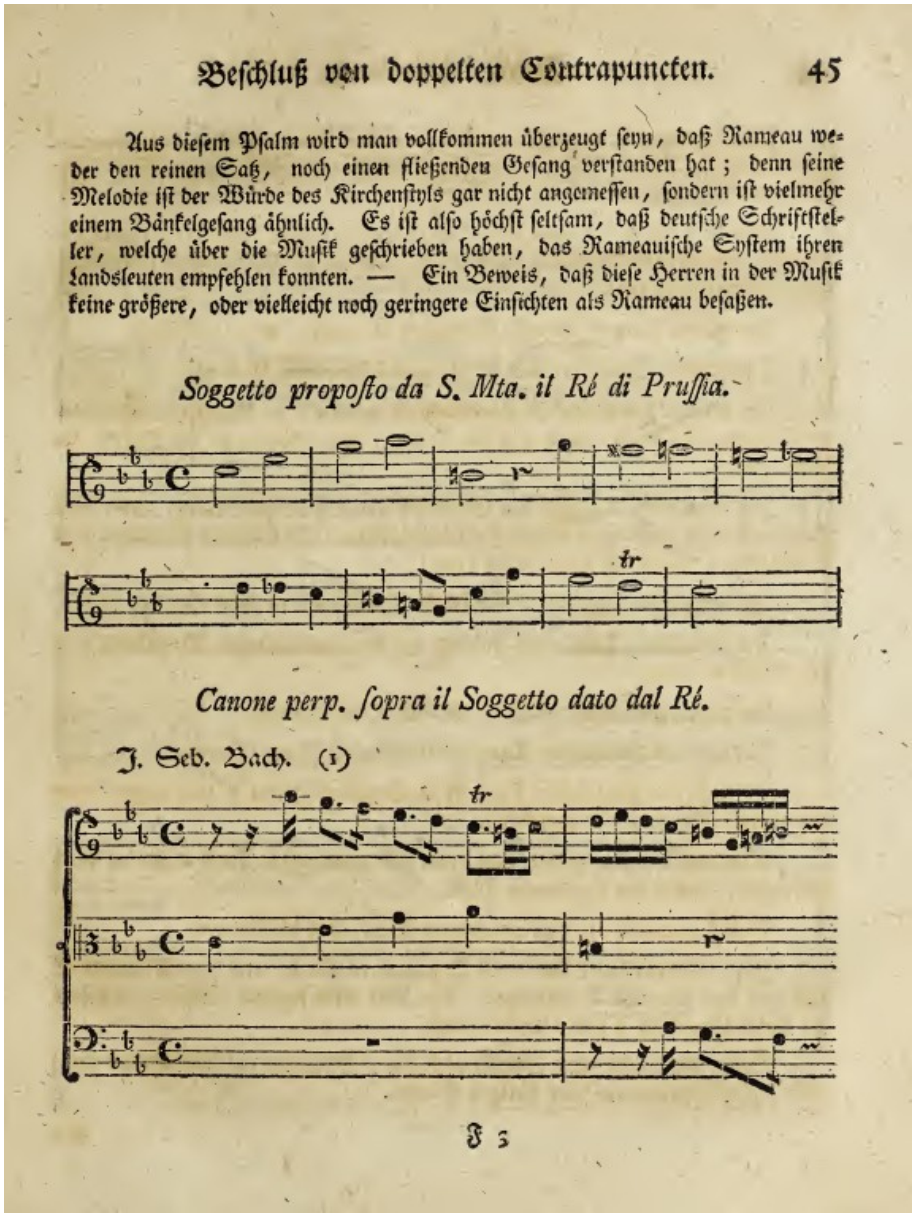
Figure 16 : *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, volume II, Johann Philipp Kirberger, page titre[240].


Die Kunſt
des reinen
Satzes in der Muſik
aus ſicheren Grundſätzen hergeleitet und mit deutlichen
Beyſpielen erläutert
von
Joh. Phil. Kirnberger
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Muſikus.
Zweyter Theil.
Contrapunct in der Duodez.
6 3 6 3
B. a. c. h.
Dritte Abtheilung.
Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1779.

Il consacre les pages 45-51 aux résolutions canoniques de *l'Offrande Musicale*, où il propose le thème royal et résout les canons *perpetuus*, *per motum contrarium*, *per tonos* et *cancrizans* avant de passer à des pièces de Carl Philipp Emanuel.

240 J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, zweiten Theil, Dritte Abtheilung, Berlin & Königsberg, J. G. Decker und G. L. Hartung, 1779.

Figure 17 : *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, volume II, Johann Philip Kirnberger, p. 45.



Beſchluß von doppelten Contrapuncten. 45

Aus dieſem Pſalm wird man vollkommen überzeugt ſeyn, daß Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Geſang verſtanden hat; denn ſeine Melodie iſt der Würde des Kirchenſtyls gar nicht angemeſſen, ſondern iſt vielmehr einem Bänkelgeſang ähnlich. Es iſt alſo höchſt ſeltſam, daß deutſche Schriftſteller, welche über die Muſik geſchrieben haben, das Rameauiſche Syſtem ihren Landsleuten empfehlen konnten. — Ein Beweis, daß dieſe Herren in der Muſik keine größere, oder vielleicht noch geringere Einſichten als Rameau beſaßen.

Soggetto propoſto da S. Mta. il Ré di Pruſſia.

Canone perp. ſopra il Soggetto dato dal Ré.

J. Seb. Bach. (1)

F 3

La proximité qu'entretient Kirnberger avec Frédéric II lui permet de devenir le professeur de sa petite sœur, la princesse Anna Amalia de Prusse. Il montre, lors d'une correspondance datant de 1783, sa grande humilité de musicien face à l'immense génie du cantor de Leipzig, lui qui a pourtant réussi à résoudre les canons de *l'Offrande Musicale* depuis déjà plusieurs années.

Berlin, 14 mars 1783

J'ai cependant pour moi la consolation d'avoir bien des avantages face à de nombreux compositeurs vivant aujourd'hui ; seul J. S. Bach ne veut pas m'entrer dans la tête : je me fais à moi-même l'impression d'un paon qui serait vu par dessous. Bien que je me sois donné toute la peine imaginable pour étudier les secrets des arts de la musique, j'avoue volontiers que je comprends de ses œuvres aussi peu qu'un singe qui devrait déplacer une pièce sur un échiquier. Le plus grave dans l'affaire est que, plus je fais des progrès dans l'art, plus je reconnais la grandeur qui restera certainement inimitable pour l'éternité ; il est cependant possible, sans assurément posséder son art, d'exprimer des choses belles et sensibles avec donc moins d'art et moins de travail acharné, et de parvenir néanmoins au but de véritable de la musique.

J. Ph. Kirnberger, lettre à la princesse Anna Amalia de Prusse.

Original perdu. BD III/877[241].

Kirnberger avoue à son élève qu'il a le plus grand mal à appréhender la musique de Bach. La peine dont il parle peut s'apparenter tant aux canons qu'aux autres pièces du cantor qu'il a étudiées. Toutefois, si Kirnberger utilise les hypotyposes animales du paon et en particulier du singe, c'est qu'il a conscience que la musique qu'il a sous les yeux va au-delà du simple fait musical. Mais alors, hormis les règles de composition musicale, quel autre aspect la musique de Bach cache-t-elle ? Quel contenu extra-musical cette musique contient-elle ? Au-delà de toutes ces interrogations, la question qui nous intéresse à présent est celle de l'ordonnancement. Dans quel ordre interpréter *l'Offrande Musicale* ?

241 G. Cantagrel, *BACH en son temps...*, p. 398.

Chapitre 4 : La disposition : la question de l'ordonnancement

Comme dans le cas de *l'Art de la fugue*, Bach n'a pas mentionné dans quel ordre les pièces devaient être interprétées. Or, pour que l'application de ce discours ait lieu, il est nécessaire d'établir un ordre dans la phase de disposition. À part les cinq premiers canons du folio D[242] qui sont numérotés de 1 à 5, aucune autre précision, aucun ordre de pagination ne sont mentionnés sur les autres folios. Avant de nous arrêter sur les différentes pièces au cours des chapitres suivants, comprendre la disposition est un préalable essentiel. La présente étude vise donc à retrouver d'abord l'ordre des pièces imaginé par Bach à partir de l'analyse macrostructurelle de l'œuvre, ce qui permettra de dégager le discours rhétorique global.

Depuis longtemps, les musicologues se sont penchés sur cette question de l'ordre des pièces et plusieurs ont émis des hypothèses sur l'organisation de *l'Offrande Musicale*, chacun proposant un ordre qui se rapprocherait – selon eux – au plus près du plan établi par Bach. Le musicologue allemand Wilhelm Pfannkuch a dressé des tableaux synoptiques des différents ordonnancements suggérés par les musicologues du XXe siècle[243] parmi lesquels on peut citer par ordre chronologique H. T. David (1928), H. J. Moser et H. Diener (1928), E. Krieger (1930), K. H. Pillney (1931), L. Landshoff (1937), R. Vuataz (1937), R. Gerber (1948) et I. Markevitch (1952).

242 Classement établi par Christoph Wolff, voir plus bas 1) L'édition originale.

243 Wilhelm Pfannkuch rassemble et détaille dans son article « *J.S. Bach „Musikalisches Opfer" : Bemerkungen zu den bisheringen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen* », Die Musikfoschung, 7. Jahrg., H. 4, Bärenreiter on behaf of Gesellschaft für Musikforschung e. V., 1954, de nombreux tableaux synoptiques des différents ordres établis.

Figure 17 : Folio B, p. 1.

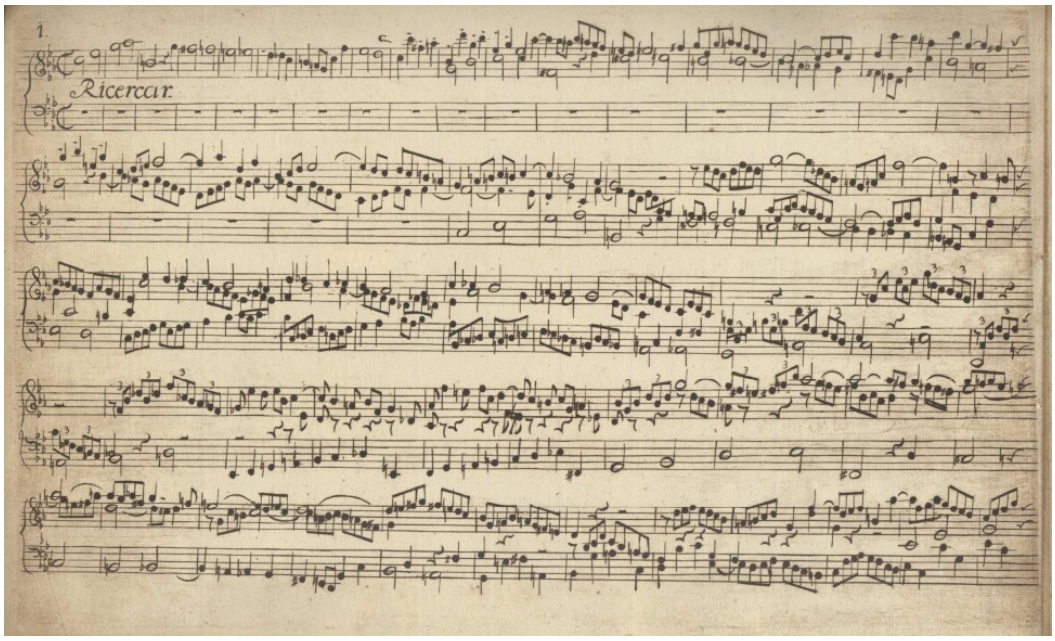
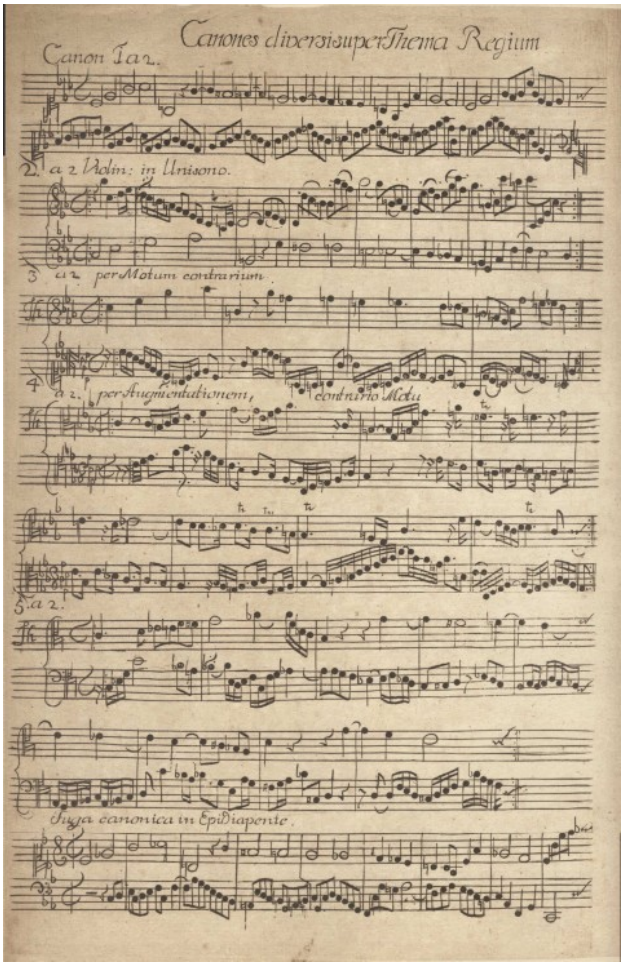


Figure 18 : Les canons numérotés, Folio D, p. 1.

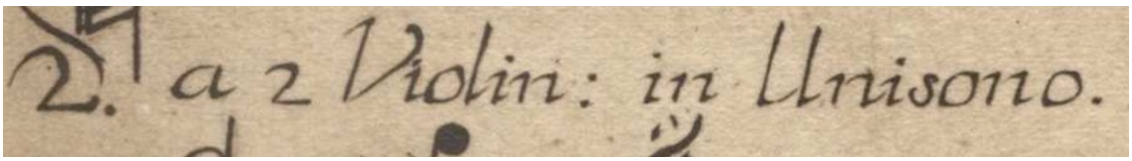


1) L'édition originale

Les premières sources d'époque dont nous disposons sont le manuscrit du *Ricercar a 6* et les impressions envoyées par Bach lui-même au roi Frédéric II. Ces impressions, au nombre de cinq, sont de formats différents et n'ont pas été numérotées ni par le compositeur ni par l'imprimeur. En effet, Johann Georg Schübler, chargé de l'impression de *l'Offrande Musicale* par Bach a – selon l'avis aujourd'hui admis par les musicologues – modifié l'ordre initial des pièces pour des questions d'économie de place. Il aurait ainsi disposé les pièces selon l'espace disponible sur les plaques de cuivre pour en limiter le nombre.

Avant de nous concentrer sur l'ordre des pièces, il convient d'éclaircir plusieurs points importants pour éviter d'éventuelles confusions. Il existe deux canons perpétuels dans l'édition originale que l'on retrouve sous le nom de « *canon perpetuus* ». Toutefois, un de ces canons, qui comporte une partie de basse continue, est nommé « *canone perpetuo* » dans l'édition de la *Bach-Gesellshaft Ausgabe*. Cette appellation latine nous permettra de différencier ces deux canons perpétuels. De même, le premier et le cinquième canon du folio D sont simplement notés « *a 2* » dans l'édition originale, mais nous utiliserons les intitulés généralement admis de canon « *cancrizans* »[244] pour le premier et de canon « *per tonos* »[245] pour le cinquième afin de les différencier. De plus, le deuxième canon du folio D est généralement appelé à tort « *a 2 violini in unisono* » à cause d'une erreur de lecture. En effet, il ne s'agit pas d'un « i » qui figure à la fin du mot « *violin* » mais bien de deux points : de ce fait, nous appellerons ce canon « *a 2 violin : in unisono* ».

Figure 19 : Titre du *canon a 2 violin : in unisono*, Folio D, p. 1.



Par ailleurs, la mention de la phrase « *Quærendo invenietis* » pose également problème : elle semble faire référence au canon à deux voix situé à la fin du *Ricercar a 6,*

244 Le terme de canon « *cancrizans* » est utilisé dans l'édition de la *Bach-Gesellffshaft Ausgabe* en 1885, lorsque P. Spitta utilise le terme de *krebsgängig* (en crabe). Voir : P. Spitta, *Johann Sebastian Bach, Zweiter Band*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880, p. 674.

245 Le terme de canon « *per tonos* » est utilisé par J. P. Kirnberger dans sa résolution canonique. Voir : J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen…*, p. 48.

mais certains musicologues soutiennent l'hypothèse selon laquelle la phrase s'applique au *canon a 2* et au *canon a 4*. D'autres encore pensent qu'elle est destinée aux trois derniers canons des folios, soit le *canon a 2*, le *canon a 4* et le *canone perpetuo*. Toutefois, dans cette étude, nous désignerons par *Quærendo invenietis* seulement le canon à deux voix[246].

1.1. Les classifications de C. Wolff

1.1.1. Les folios

En ce qui concerne les folios, le musicologue Christoph Wolff schématise les formats et dispositions dans son étude « *New Research on Bach's Musical Offering* » et les nomme de A à E pour plus de clarté[247]. Il indique que l'édition imprimée se compose d'un bifolio (deux pages par tirage) vertical (A), de deux bifolios horizontaux (C et D) et de deux folios (pages simples) horizontaux (B et E). Les folios correspondent à la disposition suivante : le folio A contient la dédicace au roi et le folio B, le *Ricercar a 3* et le *canon perpetuus*. Le folio C renferme les pièces pour trio de chambre que sont la sonate en trio et le *canone perpetuo*. Le folio D quant à lui englobe les cinq canons numérotés (*a 2 cancrizans*, *a 2 violin in unisono*, *a 2 per motum contrarium*, *a 2 per augmentationem, contrario motu*, *a 2 per tonos*) ainsi que la fugue canonique. Enfin, le folio E comprend le *Ricercar a 6*, le canon *a 2 Quærendo invenietis* et le canon *a 4*. Schübler dispose les pièces de la manière suivante, que nous allons numéroter de 1 à 13 comme le fait Pfannkuch[248] :

246 Le musicologue Anatoly Milka apporte une réponse satisfaisante à ce débat dans son étude : voir A. Milka, « *Quaerendo invenietis in J.S. Bach's Musical Offering BWV 1079* », *Israel Studies in Musicology Online, Vol. 13*, 2015-2016, pp. 46-50.

247 C. Wolff, « *New Research on Bach's "Musical Offering"* », *The Musical Quartely, Vol. 57, No.3*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 391.

248 W. Pfannkuch, « *J.S. Bach „Musikalisches Opfer"...* », p. 445.

Tableau 6 : Numérotation des pièces de *l'Offrande Musicale* et répartition des folios.

Folios	**Numéros des pièces**	**Titre des pièces**
A	[ ]	Épître dédicatoire
B	No. 1	*Ricercar a 3*
	No. 2	*Canon perpetuus super Thema Regium*
D	No. 3	*Canon a 2 cancrizans*
	No. 4	*Canon a 2 violin : in unisono*
	No. 5	*Canon a 2 per motum contrarium*
	No. 6	*Canon a 2 per augmentationem, contrario motu*
	No. 7	*Canon a 2 per tonos*
	No. 8	*Fuga canonica in Epidiapente*
E	No. 9	*Ricercar a 6*
	No. 10	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*
	No. 11	*Canon a 4*
C	No. 12	*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*
	No. 13	*Canone perpetuo*

Au-delà de la classification des folios, le musicologue Hans Theodore David présente également une distribution particulière dans le regroupement des canons.

1.1.2. Les canons

Afin de bien comprendre la disposition de H. T. David, il convient de retirer les deux ricercars et la sonate en trio du classement pour ne garder que les canons. Nous obtenons alors la disposition suivante :

Tableau 7 : Numérotation des canons de *l'Offrande Musicale*.

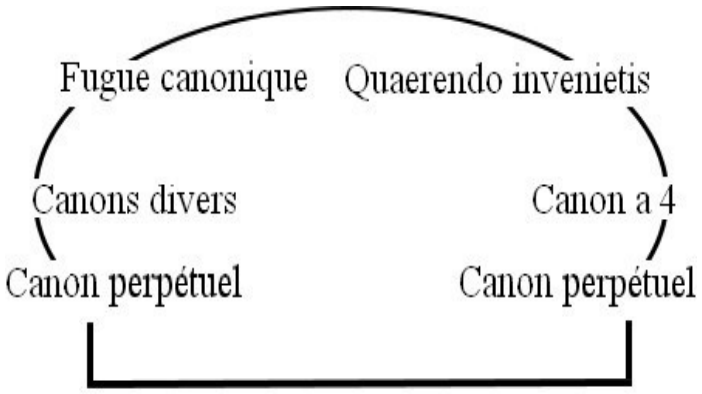
Numéros des pièces	**Titre des pièces**
No. 2	*Canon perpetuus super Thema Regium*
No. 3	*Canon a 2 cancrizans*
No. 4	*Canon a 2 violin : in unisono*
No. 5	*Canon a 2 per motum contrarium*
No. 6	*Canon a 2 per augmentationem contrario motu*
No. 7	*Canon a 2 per tonos*
No. 8	*Fuga canonica in Epidiapente*
No. 10	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*
No. 11	*Canon a 4*
No. 13	*Canone perpetuo*

De cette manière, les deux canons perpétuels encadrent la succession des autres canons, avec le *Canon perpetuus super Thema Regium* au début et le *canone perpetuo* à la fin. Après le premier canon perpétuel, s'enchaînent les cinq canons divers (*Canones Diversi super Thema Regium*[249]), la fugue canonique, le canon *Quærendo invenietis*, le canon à quatre voix et le deuxième canon perpétuel. Cette disposition forme une structure en arche[250].

249 Ils regroupent les cinq canons du folio D, soit le canon rétrograde, le canon avec violon à l'unisson, le canon par mouvement contraire, le canon par augmentation et par mouvement contraire, et le canon par ton.

250 La structure en arche est d'ailleurs une des structures les plus communément admises dans l'ordre total des pièces de *l'Offrande Musicale*. Ainsi, on retrouve les dix canons et la sonate en trio encadrés par les deux ricercars.

Exemple 15 : Structure des canons dans l'édition originale.



Hans Theodore David est le premier à proposer une division des canons en deux groupes de cinq[251]. Le premier groupe de canons utilise le thème royal comme *cantus firmus*. Ils sont tous écrits à trois voix mais le thème royal n'est pas toujours à la voix supérieure. Le second groupe utilise le thème royal comme sujet canonique : ils sont à deux, trois ou quatre voix.

Tableau 8 : Division des canons en deux groupes par H. T. David.

Groupes	**Numéros des pièces**	**Titre des pièces**
Groupe 1	No. 2	*Canon perpetuus super Thema Regium*
	No. 4	*Canon a 2 violin : in unisono*
	No. 5	*Canon a 2 per motum contrarium*
	No. 6	*Canon a 2 per augmentationem contrario motu*
	No. 7	*Canon a 2 per tonos*
Groupe 2	No. 13	*Canone perpetuo*
	No. 3	*Canon a 2 cancrizans*
	No. 10	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*
	No. 11	*Canon a 4*
	No. 8	*Fuga canonica in Epidiapente*

251 H. T. David, *Bach's « Musical Offering…* », p. 324.

David justifie son choix d'ordonnancement en suivant une logique de double structure en arche[252]. Le premier groupe est constitué en son centre de trois pièces qui se suivent par difficulté progressive : un canon à l'unisson sur basse obstinée ; un canon par mouvement contraire ; un canon par augmentation et par mouvement contraire. Il encadre cet ensemble par le *canon perpetuus* au début, qui « avec ses croches et doubles croches pointées, donne l'impression d'une Entrée, une ouverture »[253], et avec le *canon per tonos* à la fin, qui « acquiert par son étendue et son mouvement vif le caractère d'un Final »[254].

Le second groupe se structure autour de trois pièces centrales reliées entre elles : un canon à deux voix aiguës (canon *cancrizans*) ; un canon à deux voix graves (canon *Quaerendo invenietis*) ; un canon à quatre voix, deux voix aiguës et deux voix graves (*canon a 4*). Ces trois canons sont encadrés par le *canone perpetuo* et la *fuga canonica*, en considérant qu'il s'agit de deux canons pour deux dessus et une basse continue. Il note d'ailleurs la ressemblance étroite entre ces deux canons par « le fait que chacun contient des épisodes et deux expositions du thème, tandis que la basse commence de la même façon pour les deux »[255].

Ainsi, l'ordonnancement des canons que propose David peut être synthétisé sous la forme d'un tableau synoptique au miroir de l'ordre des canons dans les folios autographes. Le tableau suivant présente dans la colonne de gauche la suite des folios et dans la colonne de droite la proposition de David. La colonne médiane indique le groupement des canons en deux ensembles, tel que le conçoit David : la couleur bleue unit les canons du groupe 1 et la couleur verte les canons du groupe 2 pour une meilleure visualisation.

252 *Ibid*., p. 324-325.
253 *Ibid*. p. 324 « The first canon of the groupe (in the double octave), with its dotted eighths and sixteenths, gives the impression of an Entrée, an opening ».
254 *Ibid*., « The last, rising through modulation and returning to the tonic only after six repetitions (*canon per tonos*), acquires by its compass and its lively motion the character of a Finale ».
255 *Ibid*., p. 325.

Tableau 9 : Tableau synoptique de l'ordre des canons selon les folios et selon David.

Folio autographe	Groupes	Hans T. David / Kremer
No. 2	Groupe 1	No. 2
No. 3		No. 4
No. 4		No. 5
No. 5		No. 6
No. 6		No. 7
No. 7	Groupe 2	No. 10
No. 8		No. 3
No. 10		No. 8
No. 11		No. 11
No. 13		No. 13

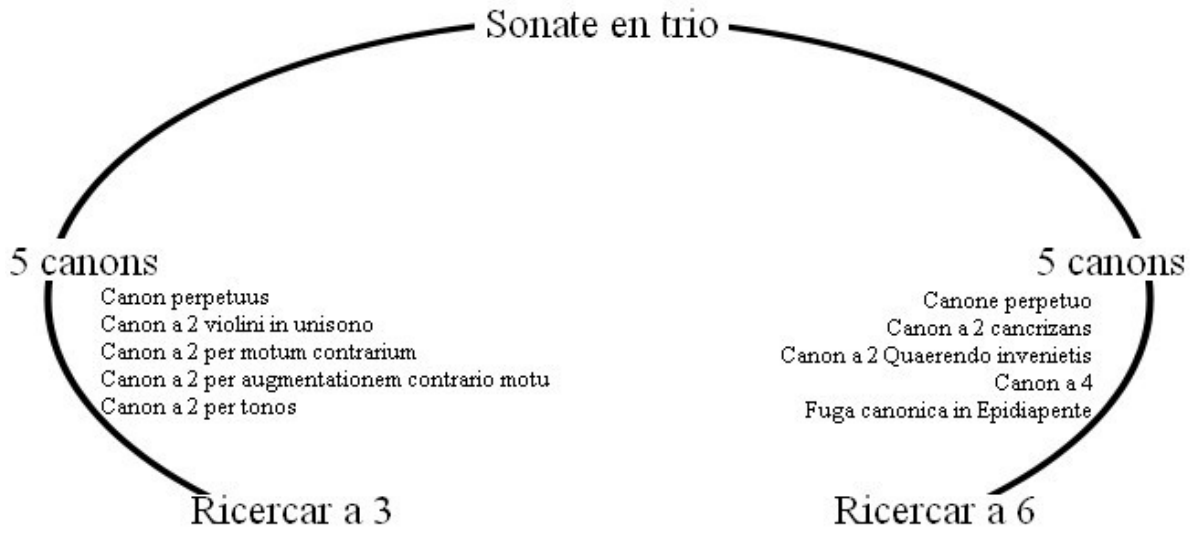
1.2. Les différentes dispositions

Les différents auteurs cités précédemment et analysés par Pkannkuch partagent un unique point commun : ils s'accordent sur le fait que le *Ricercar a 3* est la première pièce du corpus. Si ce choix d'introduction semble faire l'unanimité, il n'en est pas de même en ce qui concerne la pièce terminale du corpus. En effet, seul Ludwig Landshoff place le *canone perpetuo* en dernière position dans son édition C. F. Peters de 1937, à l'instar de l'édition originale. Tous les autres musicologues lui préfèrent le *Ricercar a 6*, invoquant un principe symétrique de structure en arche, où chaque ricercar se retrouve à une extrémité de l'oeuvre.

H. T. David propose une structure globale en arche mais de manière symétrique. En divisant les canons de cette façon, il organise l'œuvre avec un ricercar à chaque extrémité, séparés de la sonate en trio centrale par cinq canons de chaque côté[256].

256 H. T. David, *Bach's « Musical Offering...* », p. 324.

Figure 20 : Structure en arche proposée par H. T. David.



Par leur proximité dans l'édition originale et dans leur conception, les canons *Quærendo invenietis* et *a 4* sont quasi-systématiquement rangés ensembles, comme chez Landshoff, David, Moser-Diener, Pillney, Krieger et Vuataz. Gerber quant à lui les place ensemble, mais avec le *canon a 4* en premier. De la même façon, la sonate en trio et le *canone perpetuo* sont généralement admis comme se succédant l'un l'autre par leur destination instrumentale commune. Landshoff, David, Pillney, Krieger et Markevitch optent donc pour cette solution. Enfin, Roger Vuataz et H. T. David sont ceux qui, dans leur ordonnancement, se rapprochent le plus de la disposition de l'édition originale, avec les premiers numéros très peu permutés. Dans l'ordre complet numéroté de 1 à 13, Vuataz propose 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 7 / 8, tandis que David propose 1 / 2 / 4 / 5 / 6 / 7.

Nous commencerons tout d'abord par analyser les différentes hypothèses au sujet de l'ordonnancement du corpus pour ensuite étudier *l'Offrande Musicale* au miroir des traités de rhétorique antique.

2) Discussion des hypothèses

On a généralement prêté à Bach le caractère d'un musicien tellement pris dans ses pensées et ses réflexions musicales, qu'il en a oublié de numéroter l'ordre de ses dernières pièces. Outre la numérotation, la pagination fait également défaut, alors que Bach avait

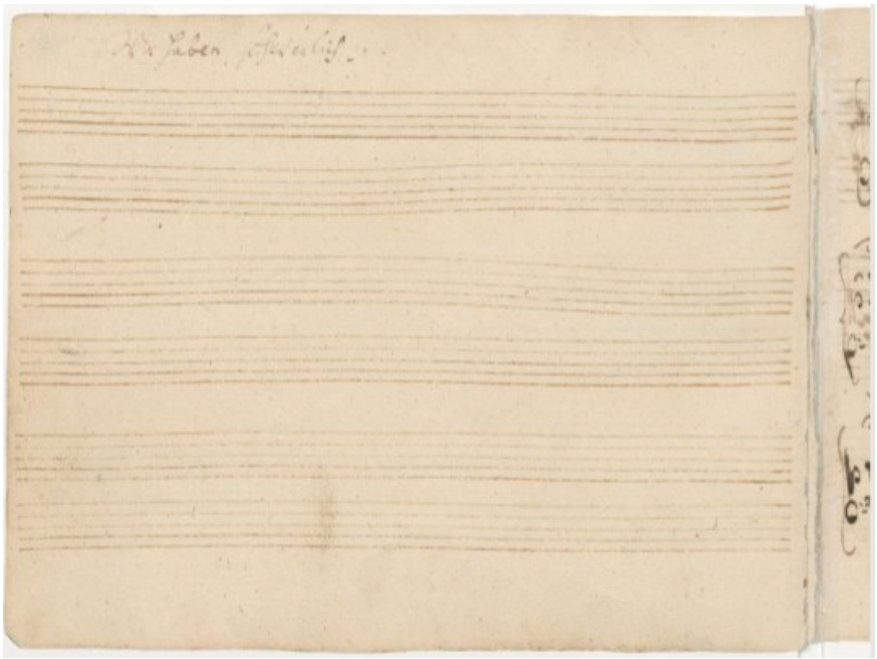
pourtant un grand sens de l'architectonique. Cette hypothèse semble inadéquate lorsque l'on regarde de plus près la manière qu'il avait de procéder habituellement : *l'Orgelbüchlein* en est un bon exemple.

2. 1. La pensée architectonique

2.1.1. *L'Orgelbüchlein* et les grands cycles instrumentaux

Dans le manuscrit autographe, la délimitation des chorals selon les grandes fêtes chrétiennes avait été faite avant même la rédaction des dits chorals. Ainsi, on peut s'apercevoir que des pages au milieu du manuscrit sont restées vierges de toute partition mais contiennent toutefois un titre. Ces pièces qui n'ont finalement jamais été écrites – ou du moins recopiées au propre à l'intérieur de *l'Orgelbüchlein* – laissent apparaître, grâce à leur titre, une facette de la pensée compositionnelle de Bach : pour lui, la structure globale d'un corpus est une entreprise fondamentale qui ne doit pas laisser de place au hasard.

Exemple 16 : Page vierge de *l'Orgelbüchlein*, p. 88.



À la page 88 par exemple, seul le titre du choral est écrit en haut de la page. Les six portées qu'il avait tracées sont restées vierges de toute note. Par contre, sur la page de droite

p. 89, on aperçoit le choral qui a, lui, été entièrement rédigé : il s'agit du choral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt, BWV 637*, « Par la chute d'Adam ».

De la même manière, Bach démontre son sens de l'organisation architectonique quand il compose plusieurs grands cycles instrumentaux divisés en six parties comme les *Concertos Brandebourgeois (BWV 1046-1051)*, les *Sonates et Partitas pour violon seul (BWV 1001-1006)*, les *Suites pour violoncelle seul (BWV 1007-1012)*, les *Suites anglaises (BWV 806-811), françaises (BWV 812-817)* et *allemandes (BWV 825-830)* ou encore les *Sonates en trio pour deux claviers et pédale (BWV 525-530)*.

2.1.2. L'exemple des œuvres théoriques : *l'Offrande Musicale* au miroir de *l'Art de la fugue*, des *Variations Goldberg* et des *Verschiedene Canons*

Dans l*'Art de la fugue*, la classification jugée la plus vraisemblable consiste à ranger les pièces de la plus simple à la plus complexe. De manière similaire, la place des *Contrapuncti I* et *XI* n'est que peu contestée. En revanche, la justification de l'ordre des *Contrapuncti II, III, IV* prête régulièrement à polémique et ces pièces changent de place selon les interprétations. Toutefois, il paraît vraisemblable que le *Contrapunctus VIII* précède le *Contrapunctus XI* lorsque l'on sait que le troisième contre-sujet du huitième contrepoint est utilisé comme sujet de fugue du onzième. Cette logique d'ordonnancement selon un procédé de complexité progressive se confirme grâce à deux autres recueils numérotés qui peuvent servir de référence pour cette étude : les *Variations Goldberg* et les *Verschiedene Canons*.

Dans les *Variations Goldberg*, corpus composé d'une aria et de trente variations, Bach écrit toutes les trois variations un canon dont l'intervalle d'imitation monte en fonction de sa place dans l'œuvre. Ainsi le premier canon (variation 3) est un canon à l'unisson, le deuxième (variation 6) est un canon à la seconde et ainsi de suite jusqu'au neuvième canon (variation 27) qui est un canon à la neuvième. Les *Verschiedene Canons* représentent un corpus composé de quatorze canons numérotés et basés sur les huit premières notes de basse de l'aria des *Variations Goldberg*. Ici aussi, Bach organise son recueil du contrepoint le plus simple au plus complexe en augmentant progressivement le nombre de voix (de deux à six voix). À titre d'exemple, le premier canon est un canon rétrograde (à l'écrevisse), le deuxième l'est également mais par inversion, le troisième est un canon par mouvement contraire où le sujet est suivi de l'inversion tandis que le quatrième est un canon par mouvement contraire où l'inversion précède le sujet.

De la même façon dans le cas de *l'Offrande Musicale,* il semble probable qu'un contrepoint écrit en mouvement contraire précède un contrepoint écrit par mouvement contraire et par augmentation, dont l'écriture relève d'un degré de complexité supplémentaire[257]. Pareillement, un contrepoint écrit avec le thème royal très orné succède certainement à un contrepoint qui comporte le thème royal avec très peu de mutations. Ceci posé, il est difficile d'établir un ordre objectif pour ces œuvres tant l'ensemble contrapuntique est dense et riche. Là où le classement purement musicologique montre ses limites, la recherche de la structure rhétorique peut apporter une réponse satisfaisante.

2.2. Les hypothèses de Spitta et de Kirkendale

Dans ses travaux, le musicologue Philipp Spitta avance l'hypothèse selon laquelle l'œuvre a été envoyée au roi de Prusse en plusieurs fois[258]. Ainsi, l'envoi se serait étendu durant 1747 pendant plusieurs mois jusqu'au début de 1748. Cette supposition induit que l'intégralité de l'œuvre aurait été plus longue à concevoir et à écrire : elle aurait demandé au cantor une plus longue réflexion et l'aurait poussé à envoyer *l'Offrande Musicale* en parties séparées et donc, à ne pas paginer ses folios avant d'être sûr de la mise en page finale. Cependant, aucune source ne permet d'appuyer cette assertion : l'épître dédicatoire ne mentionne pas que les folios sont incomplets, encore moins qu'un second envoi est prévu afin de parachever le corpus. Bach se contente d'expliquer qu'il a mis tout en œuvre pour traiter de la meilleure des façons qu'il soit le thème royal. De plus, si l'envoi au roi est daté de juillet 1747, aucun autre document ne nous est parvenu entre celui-ci et septembre de la même année, où les *Nouvelles de Leipzig* annoncent la publication de la totalité des pièces du corpus. Spitta avance également le fait que *l'Offrande Musicale* aurait été écrite en parties séparées sans aucun plan architectonique en tête, ce qui aurait justifié une volonté de ne pas paginer les folios entre eux[259]. Toutefois, cette suggestion est restée à l'état d'hypothèse par manque de fondement et ne correspond certes pas aux préoccupations structurelles de Bach telles qu'elles se manifestent par exemple dans *l'Orgelbüchlein*.

De son côté, la musicologue Ursula Kirkendale propose en 1980 une analyse rhétorique à partir du traité sur *l'Institution oratoire* de Quintilien[260]. Elle tend à démontrer dans cette étude que l'ordonnancement d'origine est le bon et que le discours musical se

257 H. T. David, « *Bach's "Musical Offering"...* », p. 324.
258 *Ibid.*, p. 330.
259 *Ibid*.
260 U. Kirkendale, « *De Quintilien à Bach...* ».

divise en deux grandes parties. Dans cette étude, Kirkendale démontre que le ricercar se définit à l'époque baroque comme une pièce introductive, tel un prélude ou un préambule, servant à donner le ton et constitue ainsi un exorde. Elle souligne à juste titre que Johann Gottfried Walther reprend dans son *Musikalisches Lexicon* la définition de Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique* où le ricercar y est défini de la manière suivante :

> *RICERCATA*. veut dire, RECHERCHE. C'est une espèce de *prélude* ou de *fantaisie* qu'on joue sur l'orgue, le clavecin, le théorbe, &c. où il semble que le compositeur recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pièces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champ & sans préparation, & par conséquent cela demande beaucoup d'habileté[261].

Quintilien rappelle en effet que l'exorde par insinuation est très utile lorsque la cause défendue « se présente sous un aspect peu honorable, […] ou encore lorsqu'on a pour adversaires son protecteur »[262]. Il s'agit bien du cas dans lequel se retrouve Bach : *l'Offrande Musicale* se veut un argumentaire extrêmement poussé et détaillé défendant la cause du contrepoint, de cet *ars canonica*, au profit du style galant préféré par le roi. Remarquons par ailleurs que Bach utilise également le principe de double exorde dans les *Variations Goldberg*, avec la variation 16, qu'il nomme *Ouverture*.

Cependant, l'hypothèse de Kirkendale ne prend pas en compte le concept de difficulté croissante des pièces de *l'Offrande Musicale*. Par exemple, l'écriture du *canon perpetuus* relève manifestement d'un degré de complexité plus important que le canon à l'écrevisse, notamment par le biais de ses diminutions. Par ailleurs, elle place par exemple le canon *Quærendo invenietis* comme la *probatio*, ce qui en ferait le cœur du propos du corpus, la thèse de *l'Offrande Musicale* alors qu'il ne s'agit que d'une courte pièce. De la même façon, elle place la sonate en trio en *peroratio* : cette pièce est pourtant celle qui se destine le plus au roi, méritant d'occuper le centre de l'œuvre tout entière et correspondant au style que ce dernier affectionne. Le problème de l'ordonnancement du corpus provient aussi de l'hétérogénéité des pièces, où les ricercars, la sonate en trio et les canons forment trois entités bien distinctes. Contrairement à *l'Art de la fugue* et aux *Variations Goldberg* où certains contrepoints ou variations sont des canons, *l'Offrande Musicale* inclut des formes bien spécifiques et de densités très variées.

---

261 « *RICERCATA*. veut dire RECHERCHE. C'eft un efpece de *Prelude* ou de *fantaifie* qu'on joüe fur l'*Orgue*, le *Claveffin*, le *Théorbe*, &c. où il femble que le Compofiteur *Recherche* les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces reglées qu'il doit joüer dans la fuite. Cela fe fait ordinairement fur le champs & fans préparation, & par conféquent cela demande beaucoup d'habileté. » dans Sébastien De Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus ufitez dans la Mufique*, Paris, Christophe Ballard, 1703, p. 30.

262 Quintilien, *Institution oratoire…*, p. 197 (Livre IV, Chapitre I).

3) Ordre et désordre : la question de l'autonomie de l'œuvre

La question de l'ordonnancement est une des deux questions centrales qui se posent pour *l'Offrande Musicale* avec celle de son interprétation. Il paraît évident que Bach a conçu un classement unique pour cette œuvre, comme pour tous ses autres corpus, basé sur des règles rhétoriques de disposition. À partir de ce présupposé, interpréter ces pièces dans le désordre total ou partiel devient problématique. Il est ainsi légitime de s'interroger sur le degré d'autonomie de l'œuvre face aux interprètes, tant contemporains de Bach qu'actuels. Sans indication d'ordonnancement, comment interpréter ce corpus aujourd'hui comme hier ? L'interprétation désordonnée de l'œuvre fait-elle sens ? De la même façon, jouer seulement une partie du corpus indépendamment du reste est-il cohérent ?

Le musicologue Alberto Basso indique que dix-sept exemplaires de l'époque subsistent mais de manière incomplète[263] et cela pour trois principales raisons. La première raison provient du caractère crypté du corpus : les dix canons énigmatiques ne sont pas propres à l'interprétation « en l'état », le musicien doit alors passer par l'écrit pour pouvoir révéler les lignes mélodiques réelles. La deuxième raison concerne le nombre d'interprètes : dans les folios, la sonate en trio et le canon perpétuel pour flûte traversière, violon et basse continue ainsi que le canon *a 2 violin : in unisono* requièrent explicitement un effectif de plusieurs musiciens et il est probable que ce soit le cas pour les autres canons du corpus. La présence obligatoire de plusieurs interprètes peut être un frein à l'achat des partitions ; certains musiciens curieux de posséder *l'Offrande Musicale* préféreraient ne jouer – du moins dans un premier temps – que les pièces solistes. En effet, le public visé était vraisemblablement constitué – en dehors des fils de Bach – de ses élèves, anciens élèves et collègues musiciens. Ces « bons amis » qui ont reçu un exemplaire offert par le compositeur, tous claviéristes, n'ont pu être intéressés dans un premier temps que par les deux ricercars. Enfin, la troisième et dernière raison qui rejoint la précédente, résulte de la popularité de l'événement de la visite de Potsdam et du défi de l'improvisation. Fortement documentée et sans doute narrée à de multiples reprises, l'improvisation de Bach à la cour de Frédéric II a laissé place à la dénomination de la « fugue prussienne ». Cette fugue attisait certainement la curiosité des claviéristes qui avaient hâte de s'y confronter en la jouant eux-mêmes.

Comme nous l'avons observé au chapitre précédent, le Padre Martini semble être le seul à part Frédéric II à avoir possédé l'ensemble des pièces du corpus, dans les exemplaires

263 A. Basso, *Jean Sebastien Bach...*, p. 781.

qui nous sont parvenus. Cela nous indique que tous les folios n'ont pas été édités de manière systématique lors des réimpressions, notamment parce que certaines personnes, comme Johann Elias ou Lorenz Mizler[264], ne demandaient que le *Ricercar a 3* par exemple.

Ce caractère incomplet des exemplaires que l'on retrouve chez les détenteurs de l'œuvre nuit-il à la compréhension globale de *l'Offrande Musicale* ? D'un point de vue rhétorique, il est évident que le discours ne peut être clairement appréhendé que dans sa globalité : un ou plusieurs extraits d'un discours ne permettent pas de percevoir toute l'éloquence ni de comprendre toutes les nuances, relativement au discours complet. Cependant, la division de l'œuvre en trois formes musicales différentes et en deux sections distinctes entre les œuvres « cryptées » et « immédiatement interprétables » conduisent malgré tout à l'autonomie des pièces. Les treize pièces du corpus et notamment les deux ricercars, la sonate en trio et le *canone perpetuo* autorisent, peut-être plus que les autres, une interprétation indépendante du reste du corpus. Leur ampleur et leurs indications de nomenclature sont par ailleurs des arguments en faveur de cette relative autonomie, au miroir des *Variations Goldberg* et de *l'Art de la fugue* où cela devient impossible. Ces deux cycles, composés de pièces courtes ou moyennes, à peu près égales entre elles, ne permettent pas d'extraire des pièces de leurs corpus pour une interprétation correcte, au même titre que les diptyques de Bach ne sont jamais séparés. Les préludes, fantaisies, passacaille et toccatas sont systématiquement suivis de la fugue et respectent la disposition aristotélicienne bipartite en exorde et démonstration. Basso ajoute également ceci au sujet de l'hétérogénéité des divers exemplaires restants :

> […] cette particularité [qu'aucun des exemplaires restants ne soit complet], évidemment, peut être perçue comme une confirmation du fait que la « distribution » de l'éditeur, tant sur le plan technico-typographique que sous l'angle commercial, fut anormale, comme si l'œuvre ne devait pas être interprété à la manière d'un cycle d'ensemble, d'une architecture accomplie et en elle-même parfaite, mais conçue à la manière d'une entité se prêtant à divers choix, ouverte à d'ultérieures solutions, tout en conservant un dénominateur commun, qui est celui de l'*ars canonica* [...][265].

L'œuvre apparaît alors comme autonome par essence, permettant des ordonnancements multiples. Malgré un ordonnancement préétabli par le compositeur, *l'Offrande Musicale* semble échapper à un manque de cohérence formelle au cours des

264 Voir Chapitre 5, 2.1.2.
265 A. Basso, *Jean Sebastian Bach…*, p. 784.

diverses propositions. Chaque ordonnancement proposé par les différents interprètes fonctionne grâce à une logique interne. C'est d'ailleurs une des hypothèses les plus communément admises comme l'indique Wolff :

> Le point de vue historique strict qui rejette une performance cyclique complète en faveur d'une exécution *ad libitum* de pièces n'affecte pas nécessairement la question d'une performance cyclique moderne de l'œuvre entière. Mais il convient de souligner que ce n'était tout simplement pas l'intention de Bach d'exécuter intégralement *l'Offrande Musicale*, ou l'intégrale du *Clavier bien tempéré*, les Concertos Brandebourgeois, les Partitas, ou *l'Art de la fugue* comme des cycles de concerts monumentaux[266].

Toutefois, si l'*ars canonica* prime toujours dans *l'Offrande Musicale*, Basso ne se trompait pas, en nommant son chapitre dédié à ce corpus « *ars rhetorica* »[267]. Le principe architectonique de l'œuvre reste dominé par les règles de disposition de la rhétorique antique comme nous allons tenter de démontrer.

4) Étude rhétorique de l'ordonnancement

Comme vu précédemment, selon toute probabilité, les deux ricercars représentent deux exordes du vaste discours qu'est *l'Offrande Musicale*, en particulier si on se réfère à la définition du ricercar dans les dictionnaires de l'époque, ainsi qu'aux travaux d'Ursula et Warren Kirkendale[268]. Le *Ricercar a 3*, considéré par les musicologues comme tout ou partie de la première improvisation de Bach sur le thème royal devant le roi de Prusse, ouvre le recueil. Le thème royal y est sous sa forme originale, dans une tessiture de traverso – quand bien même le roi l'aurait donné au clavier –, en comparaison du sujet du *Ricercar a 6*, sonnant une octave plus grave et légèrement varié sur sa queue. Cependant, le discours commence en réalité avec l'épître dédicatoire qui sert ici de *captatio benevolentiae,* avant que le ricercar lui-même ne serve d'exorde à proprement parler. L'épître constitue la réelle introduction du discours et correspond à l'ethos, c'est-à-dire le « caractère que doit présenter l'orateur pour gagner son public »[269], l'image que ce dernier renvoie à travers son discours.

266 C. Woff, « *New Research…* », p. 408 : « The strict historical standpoint that rejects a complete cyclical performance in favor of an ad libitum performance of single pieces does not necessarily affect the question of a modern cyclical performance of the entire work. But it should be pointed out that it was simply not Bach's intention to perform the complete *Musical Offering*, or the complete *Well-Tempered Clavier*, the Brandenburg Concertos, the Partitas, or *The Art of Fugue*, as monumental concert cycles ».

267 *Ibid.*, p. 779.

268 U. Kirkendale, « *De Quintilien à Bach…* », p. 100, p. 105.

269 O. Reboul, *La rhétorique...*, p. 24.

Sur le folio D ensuite, apparaissent six canons : *a 2 cancrizans*, *a 2 violin : in unisono*, *a 2 per motum contrarium*, *a 2 per augmentationem, contrario motu*, *a 2 per tonos* et la *fuga canonica*. Les cinq premiers sont les seules pièces du corpus à être numérotées de 1 à 5 et donc à nous renseigner au moins sur leur succession dans le corpus. Le premier canon serait donc le canon à l'écrevisse, concordant de ce fait avec le corpus des *Verschiedene Canons*, dans lequel les deux premiers canons sont également des canons à l'écrevisse (*simplex* et *all' roverso*). D'ailleurs, le canon à l'écrevisse est celui qui peut s'écrire de la manière la plus simple, la plus dépouillée : sur une seule et même portée, immédiatement compréhensible grâce aux deux clés de part et d'autre de la portée qui permettent de résoudre l'énigme. Les quatre canons suivants, de longueur assez modeste (entre 4 et 8 mesures), suivent un palier progressif de difficultés contrapuntiques : canon à l'unisson sur *cantus firmus* ; puis canon par mouvement contraire comme les canons 3 et 4 des *Verschiedene Canons* ; ensuite un canon par augmentation et par mouvement contraire ainsi qu'un canon par ton. La *fuga canonica* gravée à la suite de ces cinq premiers canons ne porte pas d'indication de numéro, ce qui laisserait entendre qu'elle ne suit pas le *canon per tonos*. Ces cinq premiers canons correspondent à ce que Cicéron appelle la division (*divisio*) (Livre I, XXII) : cette deuxième partie du discours « répand la lumière et la clarté sur tout le discours »[270]. La division est une partie brève qui permet de présenter sommairement l'argumentation : les cinq canons numérotés déploient différents moyens contrapuntiques de traiter le thème royal.

Le *canon perpetuus*, situé en deuxième place dans l'édition originale, possède une écriture très ornementée. Tout en diminution, il fait apparaître le thème royal sous une métamorphose élaborée, contrairement aux cinq premiers canons, et se place ainsi logiquement après ces derniers. Il est par ailleurs le seul canon où les voix canoniques ne commencent pas sur les degrés principaux du ton, ni sur la tonique, ni sur la médiante, ni sur la dominante, mais sur la sus-dominante. Cet intervalle de sixte qui sépare la voix thématique des voix canoniques nous donne probablement la place du canon dans l'ordonnancement des canons, en sixième position. Bach procède d'ailleurs de la même façon dans ses *Verschiedene Canons*, où le sixième canon commence également sur la note de la sus-dominante : il est le seul du corpus avec le huitième à commencer de la sorte. Ce canon conclut ainsi la suite des canons énigmatiques qui comportent un *Dal Segno* : les quatre autres canons (*Quærendo invenietis*, *canon a 4*, *Fuga canonica in Epidiapente*, *canone perpetuo*) sont vierges d'indication. Au sein du discours, le *canon perpetuus* joue le rôle de narration : Cicéron nous dit que « la narration est l'exposé des faits »[271] (Livre I, XIX) qui « doit réunir trois qualités :

270 Cicéron, *De l'invention…*, p. 77.
271 *Ibid*., p. 67.

la brièveté, la clarté, la vraisemblance[272] » (Livre I, XX). Ici, elle figure le deuxième type de narration possible : celle « qui a pour objet […] quelque moyen de plaire »[273] (Livre I, XIX). Elle correspond ici au style très ornementé, richement décoré et destiné à plaire au roi. Habituellement, la narration est placée avant la division, mais Cicéron précise dans sa *Rhétorique à Herennius* que « la deuxième [narration] intervient quelquefois au milieu du discours ; elle offre une preuve, une accusation, une transition, une préparation, un éloge »[274] (Livre I, VIII) : c'est exactement le cas ici. Il mentionne également que « la narration est déplacée, quand on ne lui donne pas dans le discours la place qui lui convient, dans l'intérêt de la cause »[275] (Livre I, XXI). Il convient donc d'adapter cette partie aux particularités du discours, comme le fait Bach dans son corpus. Le *canon perpetuus* conclut de ce fait la première partie du discours rhétorique exposé de la manière suivante : exorde – division – narration. Le *Ricercar a 3* constitue l'exorde, les cinq premiers canons du folio D constituent la division présentant les multiples possibilités de variations contrapuntiques, et la première partie du discours s'achève sur le *canon perpetuus* en guise de narration.

Tableau 11 : Disposition de la première partie de *l'Offrande Musicale*.

Disposition	**Pièces du corpus**
Captatio benevolontiae	Épître dédicatoire
Exorde	*Ricercar a 3*
Division	*Canon a 2 cancrizans*
	Canon a 2 violin : in unisono
	Canon a 2 per motum contrarium
	Canon a 2 per augmentationem, contrario motu
	Canon a 2 per tonos
Narration	*Canon perpetuus*

Puis, le *Ricercar a 6* introduit la seconde partie de l'œuvre et correspond à l'exorde par insinuation. De caractère noble et grave, le *Ricercar a 6* est une œuvre imposante et riche,

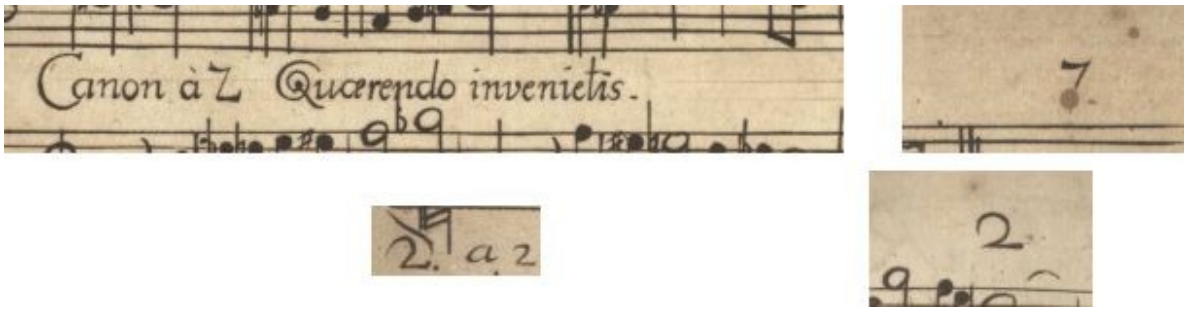
272 *Ibid*., p. 71.
273 *Ibid*., p. 69.
274 Cicéron, *Rhétorique à Herennius…*, p. 25.
275 Cicéron, *De l'invention...*, p. 75.

parmi les plus complexes que Bach ait jamais écrites. Il est suivi des deux canons *Quærendo invenietis* et *a 4*, de plus grande complexité que les précédents et sans indication de départ des voix canoniques. Le musicologue Michael Marissen avance dans son étude l'hypothèse selon laquelle le canon *Quærendo invenietis* se placerait à la septième place dans *l'Offrande Musicale* en se basant sur une anomalie dans l'impression d'origine. Il écrit :

> Il y a certaines indications qui montrent que le *Canon a 2 Quaerendo invenietis* (i.e., canon 9) serait le septième canon dans la série proposée par Bach. On peut lire dans l'impression originale sur les canons 1-5 "*Canon 1 a 2*," "*2. a 2...*" "*3. a 2…*," "*4. a 2…*," et "*5. a 2*."On peut lire sur la gravure faite pour le canon 9, qui apparaît dans l'impression immédiatement après la fugue à six voix, "*Canon à Z* [*sic* – i.e., en incluant le signe diacritique de l'image-miroir][276].

Ce canon comporte en effet un « 2 » différent des autres imprimés sur les folios.

Figure 21 : Signes des différents « 2 » et « 7 » lors de l'impression de *l'Offrande Musicale*.

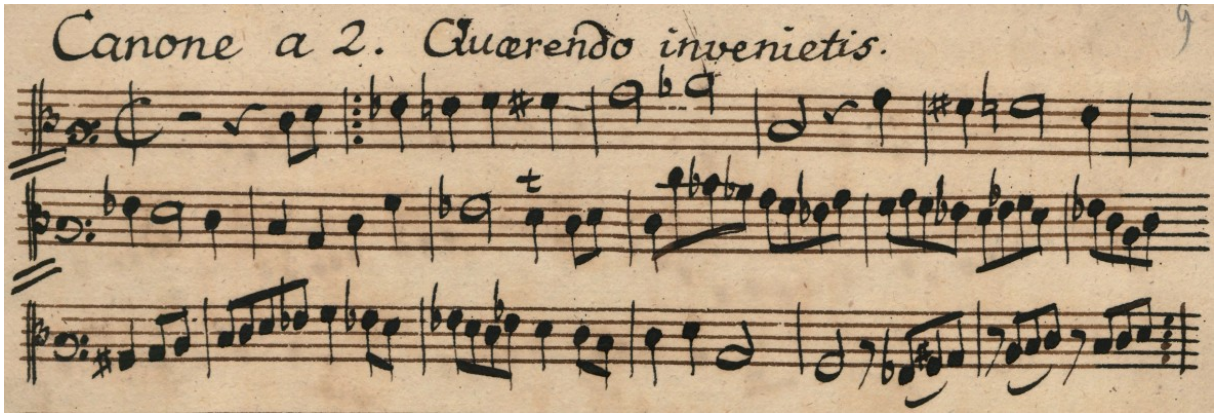


Cette figure présente en haut à gauche le « *Canon a Z* » à la septième page du folio E, en haut à droite le « 7 » de la pagination du folio E ; en bas à gauche le détail du « 2) *a 2 violin : in unisono* » du folio D et en bas à droite le « 2 » de la pagination du folio E.

Cette hypothèse est assez convaincante lorsque l'on voit la ressemblance marquante avec le chiffre 7 qui figure en tant que numérotation de page, mais aussi lorsque l'on voit la copie manuscrite de J. F. Agricola qui indique bien « *Canone a 2. Quærendo invenietis* » :

276 « There are some indications that the *Canon à 2 Quaerendo invenietis* (i.e., canon 9) may have been the seventh canon in Bach's series. Canons 1-5 read in the print "*Canon 1 a 2*," "*2. a 2...*" "*3. a 2…*," "*4. a 2…*," and "*5. a 2*." The engraving for canon 9, which in the print appears immediately following the six-part fugue, reads "*Canon à Z* [*sic* – i.e., including the mirror-image diacritical mark]." » (C'est moi qui traduis) dans Michael Marissen, « *More source-critical research on Bach's "Musical Offering"* », *Bach*, Vol. 25, No. 1 (Spring-Summer), Riemenschneider Bach Institute, 1994, p. 16-17.

Exemple 17 : Détail de la copie manuscrite du canon *Quærendo invenietis* d'Agricola, p. 9[277] :



Or, l'inscription latine *Quærendo invenietis* qui signifie « Cherchez et vous trouverez » est une référence biblique à l'Évangile selon Saint-Matthieu, chapitre 7, verset 7. Ainsi, l'inscription « canon a Z » ne serait pas une erreur d'impression comme le souligne Marissen[278], mais bien une écriture symbolique qui confirme son rapport référentiel aux textes bibliques. Ces indices permettent donc de placer le canon *Quærendo invenietis* en septième position. Il est suivi du *canon a 4* comme dans l'édition originale. Ces deux canons constituent la seconde narration. Ils correspondent au troisième type de narration que propose Cicéron, ayant « principalement pour but l'agrément, mais, de plus, elle offre un utile exercice pour apprendre à écrire et à parler »[279] (Livre I, XIX).

Vient ensuite le cœur de l'argumentation de Bach dans son discours proposé au roi de Prusse : la sonate en trio. Unique au sein du corpus, elle est la pièce la plus importante du recueil. Destinée en premier lieu au roi, elle met également le souverain au centre de l'attention par la partie virtuose de traverso qu'elle inclut. Servant le rôle de proposition comme énoncé par Mattheson dans son traité, la sonate réunie tous les musiciens du trio de chambre. Elle représente donc la thèse de l'argumentation de Bach.

La proposition suit le déroulé des arguments décrit par Mattheson[280]. Le premier mouvement *Largo* correspond à la proposition simple (*propositio simplex*) : il fait entendre le premier thème de la sonate au violon dans sa forme la plus sobre, accompagné par la basse continue avant d'être rejoint en imitation canonique par le traverso jusqu'à la première cadence. Le deuxième mouvement *Allegro* est lui aussi fugué comme le sont généralement les

277 J. F. Agricola, *D-B Am.B 73, Faszikel 3*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Amalienbibliothek), milieu du XVIIIe siècle, sous la licence Bach-Archiv Leipzig. Voir : https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000443 (visité le 27/08/24).
278 M. Marissen, « *More source-critical…* », p. 17.
279 Cicéron, *De l'invention…*, p. 69.
280 J. Mattheson, *Der volkommene…*, p. 266.

allegro de sonate chez Bach : il s'agit de la proposition variée (*propositio variata*). Le thème de la sonate subit sa première métamorphose remarquable. Le troisième mouvement *Andante* quant à lui correspond à un moment hors du temps, en étant la seule partie de tout le corpus à ne pas présenter le thème royal ou les thèmes de la sonate en trio. L'écriture rappelle plutôt certains passages en trio de la *Passion selon Saint-Matthieu* et de la *Passion selon Saint-Jean* ; elle installe un repos au sein de la sonate. De ce fait, elle tient lieu de digression (*digressio*) : en citant Hermagoras, Cicéron indique qu'elle « doit renfermer […] quelque développement étranger à la cause et au point à juger ; par exemple l'éloge de celui qui parle, ou le blâme de ses adversaires »[281] (Livre I, LI). Quintilien ajoute que la digression est « une excursion hors de l'ordre des faits, sur un point jugé utile à la cause »[282] (Livre IV, chapitre III). Enfin, le quatrième et dernier mouvement propose comme sujet le thème royal dans une nouvelle métamorphose au traverso et au violon. Au niveau des deux premières entrées, le continuo imite en strette la tête du sujet : en venant à la rencontre des deux dessus, le continuo exprime ici l'ultime partie de la proposition exposée par Mattheson, la *propositio composita*.

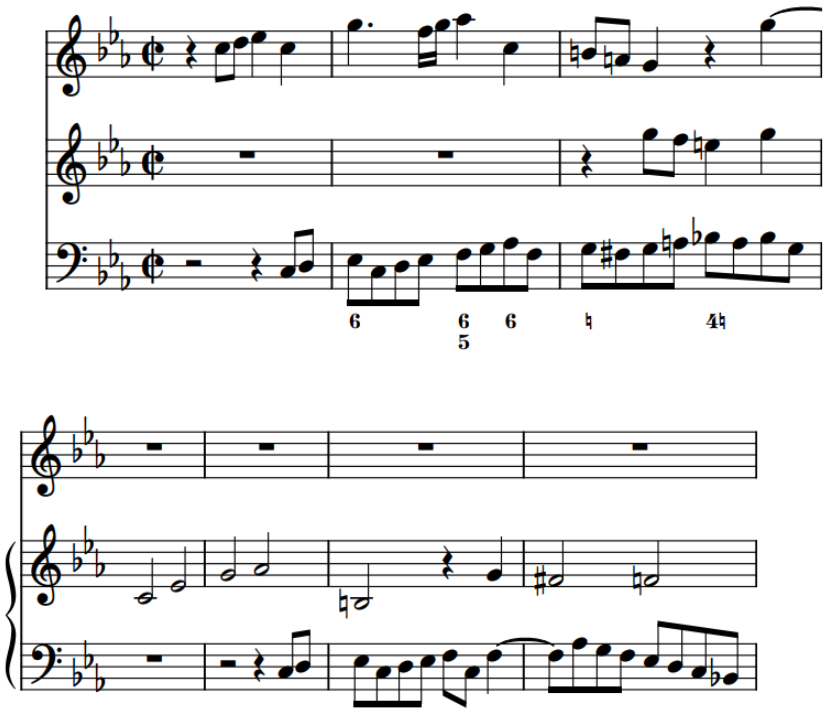
Ensuite, à l'avant-dernière pièce du corpus, apparaît la *Fuga canonica in Epidiapente* en guise de confirmation. Cette œuvre singulière dans *l'Offrande Musicale* est mentionnée le 30 septembre 1747 dans les *Nouvelles de Leipzig* au sein de l'annonce de publication de l'œuvre. Elle est citée au milieu des divers canons : « Elle se compose 1° de deux fugues, la première pour trois voix obligées, l'autre pour six, 2° d'une sonate pour flûte traversière, violon et continuo, 3° de divers canons dans lesquels on trouve une fugue canonique »[283]. Le tour de force de cette pièce est de combiner les deux formes musicales contrapuntiques du corpus. À la fois fugue et canon, elle vient résoudre le discours en établissant la synthèse des deux grandes formes caractéristiques de *l'Offrande Musicale*.

Enfin, le *canone perpetuo* possède deux particularités : premièrement, il est le seul canon à avoir explicitement la même nomenclature que la sonate en trio et deuxièmement, il est le seul canon à se terminer par une tierce picarde. Cette cadence est caractéristique de la fin des œuvres qui ont débuté en mineur à l'époque baroque. Or, seul ce canon et les deux ricercars se terminent par une tierce picarde : si les deux ricercars symbolisent deux exordes, alors le *canone perpetuo* figurerait la péroraison grâce à sa cadence finale.

Par ailleurs, il existe une nette ressemblance entre l'introduction du *canone perpetuo* et celle de la *fuga canonica* : les deux lignes de basse partagent sept notes en commun.

281 Cicéron, *De l'invention…*, p. 161.
282 Quintilien, *Institution oratoire…*, p. 291.
283 G. Cantagrel*, BACH en son temps*, p. 304.

Exemple 18: Similarités entre les premières mesures du *canone perpetuo* (en haut), mesures 1-3 et de la *fuga canonica* (en bas), mesures 1-4.



Cette similitude autorise la réunion de ces deux pièces en un ensemble cohérent, à l'instar de l'ordonnancement proposé par E. Krieger[284] qui place la *fuga canonica* et le *canone perpetuo* l'un après l'autre en deuxième et troisième position. Cette logique de développement d'une idée musicale se retrouve aussi dans l'ordonnancement de *l'Art de la fugue* établi par Marcel Bitsch[285] où le *Contrapunctus VIII* de Graeser devient le *Contrapunctus X* grâce à son nouveau contre-sujet, utilisé en renversable dans le *Contrapunctus XI*, créant ainsi une cohérence interne entre les pièces. De cette façon, nous pouvons alors placer la *fuga canonica* en avant-dernière position. Le *canone perpetuo* viendrait conclure le discours avec l'effectif des musiciens au complet.

Dans l'ordre de l'édition, on retrouve la *fuga canonica*, le *Ricercar a 6*, deux canons énigmatiques (*Quærendo invenietis* et *a 4*), la sonate en trio et le *canone perpetuo*. De cette manière, cette seconde partie du discours, plus dense et plus développée suit bien l'organisation du discours musical proposé par Mattheson. Elle contient les pièces les plus complexes et les plus longues du recueil excepté le premier ricercar. Elle se dispose de la manière suivante : insinuation, narration, proposition, confirmation, péroraison.

284 W. Pfannkuch, « *J. S. Bachs...* », p. 452.
285 M. Bitsch, *L'art de la fugue...*, p. 7.

Tableau 12 : Disposition de la seconde partie de *l'Offrande Musicale*.

Disposition	**Pièces du corpus**
Insinuation	*Ricercar a 6*
Narration	*Canon a 2 Quærendo invenietis*
	Canon a 4
Proposition	*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*
Proposition simple	*Largo*
Proposition variée	*Allegro*
Digression	*Andante*
Proposition composée	*Allegro*
Confirmation	*Fuga canonica in Epidiapente*
Péroraison	*Canone perpetuo*

On remarque alors que se dessinent deux structures en arche : les deux parties de *l'Offrande Musicale* sont introduites par un ricercar et se concluent par un canon perpétuel. Au regard de cette analyse, on peut donc exposer l'ordre suivant :

Tableau 13 : Proposition inédite d'ordonnancement complet des pièces de *l'Offrande Musicale*.

Ordonnancement proposé
1. *Ricercar a 3*
2. *Canon cancrizans*
3. *Canon a 2 violin : in unisono*
4. *Canon per motum contrarium*
5. *Canon per augmentationem in contrario motu*
6. *Canon per tonos*
7. *Canon perpetuus*
8. *Ricercar a 6*
9. *Canon a 2 Quaerendo invenietis*
10. *Canon a 4*
11. *Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*
12. *Fuga canonica*
13. *Canone perpetuo*

Le tableau synoptique suivant compare l'ordre original utilisé par Kirkendale et celui mis en évidence dans notre étude :

Tableau 14 : Tableau comparatif de l'ordonnancement de *l'Offrande Musicale* par U. Kirkendale (éd. imprimée) et par F. V. Ratiney.

Ordre original / Ordre U. Kirkendale	Ordre F. V. Ratiney
1. *Ricercar a 3*	1. *Ricercar a 3*
2. *Canon perpetuus*	2. *Canon a 2 cancrizans*
3. *Canon a 2 cancrizans*	3. *Canon a 2 violin : in unisono*
4. *Canon a 2 violin : in unisono*	4. *Canon per motum contrarium*
5. *Canon per motum contrarium*	5. *Canon per augmentationem, in contrario motu*
6. *Canon per augmentationem, in contrario motu*	6.*Canon per tonos*
7. *Canon per tonos*	7. *Canon perpetuus*
8. *Fuga canonica*	8. *Ricercar a 6*
9. *Ricercar a 6*	9. *Canon a 2 Quærendo invenietis*
10. *Canon a 2 Quærendo invenietis*	10. *Canon a 4*
11. *Canon a 4*	11. *Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*
12. *Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*	12. *Fuga canonica*
13. *Canone perpetuo*	13. *Canone perpetuo*

Voici également de manière synoptique le résultat de notre étude sur la disposition de *l'Offrande Musicale* avec en regard le rôle rhétorique de chacune des pièces. Les parties introductives sont en bleu avec la *captatio benevolontiae*, l'exorde et l'insinuation. La division est en vert et les narrations sont en pourpre. La proposition se trouve en jaune, la confirmation en orange et la péroraison figure en rouge.

Tableau 15 : Ordonnancement final de *l'Offrande Musicale* au miroir du rôle rhétorique des pièces.

Rôle rhétorique	**Nombre de parties**	**Nom de la pièce**
Captatio benevolontiae	1	Épître dédicatoire
Exorde	2	*Ricercar a 3*
Division	3	*Canon a 2 cancrizans*
	4	*Canon a 2 : violin in unisono*
	5	*Canon per motum contrarium*
	6	*Canon per augmentationem, contrario motu*
	7	*Canon per tonos*
Narration	8	*Canon perpetuus*
Insinuation	9	*Ricercar a 6*
Narration	10	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*
	11	*Canon a 4*
Proposition (thèse)	12	*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*
Confirmation (synthèse)	13	*Fuga canonica in Epidiapente*
Péroraison	14	*Canone perpetuo*

Ce tableau montre que l'intégration de l'épître dédicatoire comme partie propre du discours rhétorique permet de donner un sens à l'architectonique du corpus. *L'Offrande Musicale* n'est pas seulement un cycle composé de treize pièces : il s'agit d'une œuvre divisée en quatorze parties distinctes. La *captatio benevolontiae*, partie trop souvent oubliée de ce large discours musical, signe secrètement la forme macroscopique de l'œuvre du nom de Bach. En ce sens, elle ajoute une forte charge symbolique à la disposition du discours rhétorique.

Certes, la disposition de *l'Offrande Musicale* est quelque peu particulière au regard des dispositions proposées par Cicéron et par Quintilien. En réalité, Cicéron propose dans le

troisième livre de sa *Rhétorique à Herrenius* deux solutions dans la manière de disposer un discours :

> On distingue deux sortes de dispositions : l'une dépend des règles de l'art ; l'autre se conforme aux circonstances. Nous distribuerons notre discours en vertu des règles de l'art, quand nous suivrons les préceptes donnés dans le premier livre, c'est-à-dire, quand nous emploierons l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation, la conclusion […].
>
> Mais il est une autre disposition, abandonnée au jugement de l'orateur, lorsqu'il faut s'éloigner de l'ordre fixé par l'art, et se conformer aux circonstances. Ainsi, on commence par la narration, ou par quelque argument des plus solides, ou par la lecture de quelque pièce ; ou bien, de l'exorde on passe à la confirmation, puis à la narration. On peut intervertir de la même manière l'ordre régulier, toutes les fois que la cause l'exige, mais jamais autrement. Par exemple, si vos adversaires ont assourdi les oreilles, et fatigué les esprits des auditeurs par une surabondance de paroles, il sera bon de supprimer l'exorde, et de débuter, soit par la narration, soit par un fort argument. Ensuite, s'il y a quelque avantage, car ce n'est pas toujours nécessaire, il sera permis de revenir aux idées qui auraient pu fournir l'exorde[286].

Il est clair que Bach suit à la lettre la seconde proposition de Cicéron. Il fait intervenir de nombreux arguments qu'il dispose à la place la plus juste en fonction des circonstances du discours. C'est pourquoi, après avoir établi son exorde, il transfère la division avant la narration, afin de présenter d'abord de manière sommaire les différents moyens contrapuntiques employés dans le corpus. Il agence ensuite une première narration avant le second exorde par insinuation. Bach ajoute alors une seconde narration amenant le cœur de son argumentaire : la sonate en trio en guise de proposition. La confirmation vient alors faire la synthèse des principes fugués et canoniques, avant de céder la place au canon final qui sert de péroraison.

286 Cicéron, *Rhétorique à Herrenius*..., p. 177-179 (Livre III).

Chapitre 5 : L'élocution : le style et la forme au service de l'expression

1) Bach et le style

« Il a fallu que Bach compose beaucoup pour nous laisser tant d'œuvres accomplies dans les divers genres de musique. Celui qui ne se consacre pas tous les jours à cet art, fût-il le plus grand génie du monde, ne saurait produire une œuvre dont un connaisseur puisse dire qu'elle est complètement parfaite. Seul un travail intense peut conduire à la maîtrise totale ».

– Johann-Nikolaus Forkel[287].

Après avoir choisi les éléments qui feront partie de son discours et leur place dans le déroulement des idées, le compositeur rhétoricien doit maintenant adapter son style d'écriture à son objectif rhétorique. Les styles sont relativement variés en 1747 et plusieurs choix s'offrent à Bach.

1.1. Le style imitatif

1.1.1. La recherche imitative

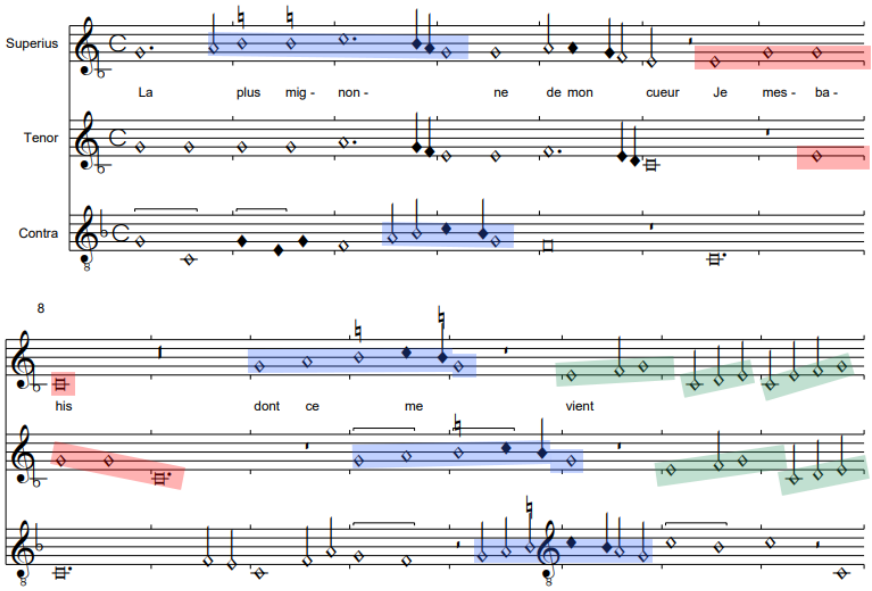
Le terme de fugue apparaît au XVIIIe siècle et est relativement récent[288] au regard de l'apparition du principe d'imitation musicale : du Moyen Âge à la Renaissance, de nombreux compositeurs utilisent de plus en plus l'écriture imitative qui devient au fur et à mesure un des principes fondateurs de la musique contrapuntique. Les témoignages les plus anciens se rencontrent d'abord dans les œuvres vocales, premier répertoire à connaître le passage à l'écrit. De l'École Notre-Dame à l'Ars Nova, les compositeurs apprivoisent progressivement cette technique jusqu'à l'éclosion, durant la Renaissance, d'une polyphonie virtuose construite sur ce principe complexe. Durant l'Ars Antiqua, les très brefs fragments en imitation à l'unisson sont extrêmement rares et apparaissent sous la forme de courts échanges cellulaires entre les voix. Toutefois, en Italie, à l'époque de l'Ars Nova, le concept du canon se développe avec la *caccia*, genre de madrigal médiéval bâti sur un canon à deux voix. Le nom de *caccia* —

287 J.-N. Forkel, *Sur la vie…*, p. 131
288 M. Bitsch et J. Bonfils *La fugue*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1981, p. 24.

chasse — dérive du fait qu'une des voix poursuit l'autre, comme un chasseur court après sa proie ; l'analogie sonore est voisine de celle de la *fuga*, fuite . Dans la France de l'Ars Nova, les exemples sont beaucoup plus rares qu'en Italie ; de Guillaume de Machaut, il nous reste un unique canon à l'écrevisse *Ma fin est mon commencement*. À partir de la génération de Guillaume Dufay et de Gilles Binchois, l'imitation devient un principe de structuration musical assez habituel, mais le contrepoint imitatif se développe surtout grâce à la génération suivante, notamment chez Johannes Ockeghem et Josquin des Prés.

L'imitation se retrouve dans diverses formes musicales : on pense principalement au motet qui déploie des jeux d'imitations entre ses voix, ou alors à l'écriture plus stricte qu'est le canon. Ockeghem déploie une magnifique prouesse polyphonique dans son célèbre *Deo Gratias* à 36 voix. On retrouve également l'imitation dans des formes plus simples comme le rondeau, comme par exemple *La plus mignonne de mon cœur* de Dufay :

Exemple 19 : *La plus mignonne de mon cœur*, Guillaume Dufay, mesures 1-15[289].



De cette musique vocale découle ensuite une musique imitative instrumentale, à la fois par le biais des transcriptions et par la composition de pièces originales prenant ce style vocal pour modèle. Ces premières transcriptions documentées dès le XVe siècle, sont destinées aux instruments polyphoniques, l'orgue en particulier avec par exemple le *Buxheimer Orgelbuch* (1450-1470), puis le luth avec la méthode de Conrad Paumann *Fundamentum organisantdi* (1452), avant de se diffuser aussi vers les ensembles[290]. Les transcripteurs réécrivent, colorent

289 Issu du *Chansonnier Woffenbüttel*, No. 46, édité par Goldberg Stiftung, 2018 (IMSLP).

et adaptent à l'instrument ces œuvres[291]. Plus tard, la technique d'écriture et les styles évoluant, de nombreuses formes imitatives font leur apparition à travers l'Europe. Avec chacune de leurs particularités, elles restent cependant très similaires et ont en commun le principe d'énoncer un thème qui sera repris à chacune des voix en imitation. Leurs noms diffèrent en fonction des pays : lorsqu'en Italie nous trouvons le *ricercare* et la *canzona*, en France nous avons la *recherche* ou encore la *fantaisie*. L'Angleterre voit apparaître la *fancy* et le *voluntary* tandis qu'en Espagne émergent le *tiento*, la *fantasia* ou encore le *discurso* comme le nomme le compositeur espagnol Correa de Arauxo, ainsi que le *tento* au Portugal.

Remarquons que les étymologies de tous les termes associés à la forme imitative font appel à l'invention, l'imagination ou à l'essai improvisé. La créativité est le maître-mot dans ces formes contrapuntiques : le *tiento* vient de l'espagnol *tentar* « essayer, tâter », la fantaisie vient de l'italien *fantasia* qui signifie « imagination », le *ricercare*, lui aussi issu de l'italien veut dire « recherche ». Le *voluntary* anglais vient du fait de « procéder de sa propre volonté, de son propre choix » lorsque dans une forme plus rhapsodique mais imitative par moment, la toccata vient de l'italien *toccare* « toucher ».

Ainsi, le style fugué se diversifie dans ses expressions formelles, libres par essence, au gré des compositeurs du temps, mais toutes ses formes tendent vers un même but, cette même perfection architecturale qu'est la fugue. Bach devient donc l'héritier de longs siècles de perfectionnement de cet art contrapuntique. Diverses écoles apparaissent à partir de la Renaissance, comme l'école vénitienne représentée par Adrian Willaert, maître du ricercar qui publie en 1540 son recueil *Musica Nova*[292], premier recueil connu de ricercars ; ou encore l'école franco-flamande dont il était issu, avec des compositeurs tels que Josquin des Prés et l'italien Palestrina, qui reçoit son enseignement de maîtres français. Ces compositeurs deviennent une source d'inspiration incroyable pour les nombreuses générations de compositeurs à venir. Bach à son tour, s'il s'en inspire tout autant, étudie et admire aussi l'art du contrepoint chez des maîtres comme Frescobaldi et son disciple Froberger, ou encore chez des compositeurs qui lui sont plus contemporains, comme Buxtehude, le plus connu, mais aussi Strungk, Böhm ou encore Reinken.

290 Citons également l'*Harmonice Musices Odhecaton* d'Ottaviano Petrucci en 1501 ou la *Musique de joie* édité à Lyon par Jacques Moderne vers 1550.

291 M. Bitsch et J. Bonfils *La fugue…*, p 29.

292 Il est important de noter que l'adjectif « *nova* » qualifie une réalité vécue à cette époque : le style musical se complexifie à la Renaissance et apparaît comme une nouveauté, notamment pour la musique instrumentale. Sa *Musica Nova* est un catalogue de motets et de madrigaux composés pour 4, 5, 6, et 7 voix.

1.1.2. Un style naturel : la fugue comme point de fuite

Le style musical est en lien étroit avec la destination de l'œuvre et son lieu de représentation. Forkel dresse cette distinction dans son traité *Allgemeine Geschichte in der Musik*, où les styles d'écriture diffèrent selon que la musique est destinée à l'Église, à la chambre ou au théâtre[293]. En découle alors une dichotomie entre le style sacré et le style profane – étymologiquement issu du latin *pro* « devant » et de *fanum* « lieu consacré ». Cependant, cette séparation institutionnelle de l'écriture musicale a ses limites : malgré une dissociation stylistique délimitée par l'enceinte des murs de l'église, les compositeurs n'ont de cesse de jouer avec ces frontières artistiques que la musique permet de rendre poreuses et artificielles. Chaque époque contient son lot de pièces issues du répertoire profane intégrées dans des œuvres liturgiques et inversement : ainsi, l'air populaire de *l'Homme armé* à la Renaissance s'est fait entendre à l'ordinaire de la messe et Bach, ne cesse d'introduire quelques motifs à caractère religieux dans ses pièces profanes, comme la *Fugue en sol majeur, BWV 957*, construite sur le choral *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt*[294]. La *Clavier-Übung III* est également un bon exemple de ce genre : si le titre du corpus semble n'indiquer que des « exercices pour le clavier », destinés à travailler sa technique et sa dextérité, le contenu quant à lui ne trompe pas et n'est autre qu'une messe pour orgue.

L'écriture imitative fuguée est une étape décisive dans l'apprentissage de l'écriture musicale mais se retrouve en pratique extrêmement liée aux œuvres liturgiques. La fugue est en effet commune dans le cadre des cérémonies et messes, avec préludes, sorties ou offertoires[295] et l'improvisation d'un ricercar ou d'une fugue faisait partie des épreuves de concours pour accéder aux postes d'organiste partout en Europe[296]. Cette utilisation du style fugué est pratique courante chez des compositeurs comme François Couperin ou encore Nicolas de Grigny – compositeur qui a été une grande source d'inspiration pour Bach dans sa jeunesse. Si ces compositeurs sont antérieurs à la génération de Bach, la présence de la fugue à l'heure de la messe découle d'une longue tradition musicale : en 1630, on s'aperçoit que le Règlement de la cathédrale de Troyes autorise l'orgue à jouer « quelque fugue dans le ton de la messe[297] » pendant l'offertoire.

293 Monteverdi semble être le premier à faire cette distinction dans son cinquième livre de madrigaux en 1608.
294 G. Cantagrel, *Le moulin…*, p. 220.
295 H. Sattler, *La voix de l'orgue entre Devotio et Suavitas : paradigme d'une poétique sonore de la foi, vol. 1*, [Thèse de doctorat], 2003, p. 136-137.
296 M.-B. Dufourcet, *Le cantus firmus dans la musique d'orgue* à Venise, Groupe de Recherche sur le Patrimoine musical, Itinéraires du cantus firmus, Vol. III : De la théorie à la pratique, Etudes réunies et présentées par le Prof. Editer Weber, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 89-99.
297 B. Van WYE cité dans M.-B. Dufourcet, *Les orgues en France et en Espagne au XVIIe siècle*, [extrait personnel], p. 3.

La fugue, et plus globalement l'écriture fuguée deviennent chez Bach comme un second langage : l'imitation est omniprésente dans son œuvre, sacrée comme profane, rendant d'autant plus poreuses les parois entre ces deux styles.

1.2. Au carrefour des styles

Près d'un siècle et demi après le début de son éclosion, la musique baroque atteint en 1747 son apogée stylistique : de nombreux genres musicaux ont fait leur apparition, apportant petit à petit leur pierre à l'édifice musical. Bach travaille depuis sa jeunesse sur les styles nationaux en recopiant les œuvres des maîtres et en copiant le style, comme le montrent son *Concerto nach Italienischem Gusto, BWV 971* (Concerto dans le goût italien, *Clavier-Übung II*) pour clavecin ou le *Contrapunctus VI in stilo francese, BWV 1080/6* (dans le style français) de *l'Art de la fugue*. Mais bien au-delà des styles nationaux, Bach se retrouve à un carrefour d'influences stylistiques en cette fin de décennie. Tandis que l'*Affektenlehre* (la théorie des passions) – qui tend à faire ressentir les affects en fonction de la tonalité ou des intervalles – passe de mode, elle se fait progressivement remplacer par l'*Empfindsamkeit*, mouvement qui s'attache à rendre le discours musical plus sentimental. À l'écart de cette nouvelle effervescence qui impacte le langage musical, Bach se concentre à la fin de sa vie sur l'écriture d'œuvres d'une densité sans précédent, synthétisant toutes ses compétences contrapuntiques. Il renoue ainsi avec ses influences germaniques de jeunesse comme Buxtehude, Reinken et les musiciens de l'école d'Allemagne du Nord de manière générale qui furent ses modèles et ses maîtres. C'est de cet art contrapuntique extrêmement élaboré que découle le ricercar ; c'est de cet art rigoureux que découle la certaine austérité qu'on lui reproche encore trop souvent.

En 1747, Bach a la soixantaine passée et n'a plus le prestige de ses jeunes années : si ses talents de compositeur lui valent une réputation de musicien reconnu et admiré à travers l'Europe, il est considéré par ses contemporains comme un musicien dépassé, vu comme un homme enfermé dans un carcan de musique fuguée jugée trop artificielle. Si les canons de *l'Offrande Musicale* ont souvent l'image de pièces artificielles, théoriques voire abstraites, la sonate en trio du corpus révèle chez Bach un musicien qui s'inscrit dans son époque. Influencé par l'Italie et l'école de Berlin, Bach compose sa sonate en trio dans l'*Empfindsamkeit stile* – littéralement « style sensible » dont ses fils sont parmi les plus grands représentants du style, notamment Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann –, teinté de galanterie italienne. Difficile en effet de ne pas entendre les ressemblances

stylistiques que peuvent avoir la sonate en trio et le *canone perpetuo* avec des pièces pour flûte de Wilhelm Friedemann comme son célèbre *Adagio et fugue en ré mineur pour deux flûtes et orchestre, Falk. 65*. Il en est de même pour le *Ricercar a 3* qui comprend lui aussi de nombreux passages propres à ce style en vogue à la cour de Prusse[298].

C'est empreint de toutes ces influences que Bach construit son discours rhétorique. En effectuant une synthèse des courants esthétiques de son époque, Bach dégage un style qui lui est propre et élabore la troisième partie de son discours. Si les trois objectifs du discours rhétorique sont de plaire, d'instruire et d'émouvoir, l'orateur n'utilise pas le même type d'écriture pour chacun de ces points. C'est ainsi que l'on reconnaît le bon orateur : celui qui sait choisir le caractère le plus juste en fonction de la situation. En fonction de ce paramètre, le style varie selon les pièces, tantôt *noble* pour émouvoir, tantôt *simple* pour instruire et tantôt *tempéré* lorsqu'il s'agit de plaire[299].

1.3. Les styles rhétoriques

Cicéron écrit dans ses *Partitions oratoires* qu'« il y a d'ailleurs cinq qualités communes aux mots et à la phrase : la clarté, la concision, le naturel, l'éclat et l'agrément[300] ». Il poursuit en expliquant que « la clarté naît des termes usités, du mot propre et mis en sa place dans la période, dans ses membres, dans les phrases incidentes : la longueur ou la contraction du style, les équivoques, l'abus des figures, produisent l'obscurité[301] ». Ainsi, les pièces de *l'Offrande Musicale* qui correspondent à cette définition sont les deux ricercars, le *Canon a 2 violin : in unisono* et la *Fuga canonica in Epidiapente* : les lignes mélodiques sont claires, le thème royal n'est pas ou très peu muté, le style n'est pas ornementé. Il continue comme ceci :

> Pour être concis, soyez simple : bornez-vous à dire chaque chose une fois et à la dire clairement. Le style est naturel s'il est exempt de recherche et d'affectation, si le sens abonde dans les mots, si les pensées ont l'autorité de la raison ou sont conformes aux mœurs et aux maximes reçues[302].

298 C. Wolff, « *New Research…* », p. 401-403.
299 O. Reboul, *La rhétorique…*, p. 26.
300 Cicéron, *Partitions oratoires*, traduction nouvelle par M. Bompart, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1840, p. 311.
301 *Ibid*., p. 311-313.
302 *Ibid*., p. 313.

La concision est visible dans le canon à l'écrevisse, écrit sur une seule portée et dans le *Canon per motum contrarium*. Dans les deux cas, le style y est épuré, on ne retrouve pas de grande diversité dans les rythmes employés ni d'extravagances comme de larges sauts d'intervalles. Le style naturel se retrouve quant à lui dans les canons *Quærendo invenietis* et à quatre voix. Révélant bien moins les affects que les autres canons, ces pièces extrêmement savantes et ardues constituent des monuments du contrepoint, que ce soit à travers le nombre de voix pour le *Canon a 4*, ou alors en poussant la tonalité dans ses derniers retranchements pour le *Canon a 2* qui offre quatre résolutions canoniques possibles. Cicéron poursuit de cette manière :

> Il doit son éclat au choix et à la noblesse des termes, aux métaphores, aux hyperboles, aux épithètes, aux répétitions, aux synonymes, aux images. Les images peignent l'objet ou l'action, et mettent, pour ainsi dire, la chose sous les yeux (car les yeux sont les premiers séduits) ; on peut néanmoins émouvoir et les autres sens et surtout l'esprit même. Tout ce que j'ai dit de la clarté convient à l'éclat du style : l'éclat est seulement une clarté plus grande : l'une nous fait comprendre le discours ; l'autre nous le rend visible. Tout doit contribuer à l'agrément du langage : le charme et l'élégance des mots doux et sonores ; le soin d'éviter, dans la phrase, le concours des sons qui se froissent, se repoussent ou se heurtent avec effort ; de borner la période à l'étendue de la voix humaine, d'en mesurer et d'en proportionner les parties ; de mettre en opposition et en rapport, de presser, de grouper diverses manières de rendre une même idée ; de ménager des redoublemens, des reprises, des répétitions ; de lier et d'enchaîner, de suspendre et de couper la marche au discours[303].

Ainsi les pièces qui ont pour qualité l'éclat sont les canons *per augmentationem, contrario motu*, *per tonos* et *perpetuus*. Ces trois pièces, richement ornées et usant de diminutions brillent véritablement par leurs nombreuses figures de style et images. Cicéron termine en disant :

> On ajoute à l'agrément du style par le récit de faits nouveaux, inouïs, jusqu'alors inconnus : le merveilleux nous enchante. Mais ce qui nous touche plus vivement encore, ce sont les secrets mouvemens de l'âme, qui font aimer l'orateur, et qu'il révèle lorsqu'il manifeste les sentimens d'un cœur noble et généreux, ou qu'afin d'élever autrui en s'abaissant lui-même, il laisse deviner autre chose que ce qu'il exprime, par un artifice de langage que la vérité pardonne à la politesse.

303 *Ibid.*

> Comme, parmi les moyens d'embellir le style, quelques-uns pourraient nuire à la clarté ou au naturel, il faut que le goût préside au choix de l'orateur[304].

Les faits nouveaux, inouïs et jusqu'alors inconnus dont parle Cicéron se retrouvent dans *l'Offrande Musicale* par le biais des deux dernières pièces : la sonate en trio et le *Canone perpetuo*. Ici, ce n'est pas véritablement la forme de la sonate ou encore la formation instrumentale qui est novatrice, mais bien le style dans lequel ces pièces sont écrites : l'*Empfindsamkeit*, teinté à la fois de passions et de galanterie, dont les principaux représentants appartiennent à la cour du roi de Prusse. Ce style nouveau et singulier dans l'œuvre de Bach fait enfin entendre, au regard des canons et des ricercars, le style musical de son temps, celui qui plaît au roi et dans lequel Frédéric II compose toutes ses sonates et concertos pour flûte traversière. Ici, la définition de Cicéron est très parlante : afin d'élever le roi, Bach s'abaisse en n'écrivant pas dans un style rigoureux mais galant, artifice de langage utilisé pour avoir les faveurs du souverain. Le tableau suivant représente à l'aide de couleurs les différents styles des pièces de *l'Offrande* :

304 *Ibid.*, p. 313-315.

Tableau 16 : Tableau synoptique des styles utilisés dans *l'Offrande Musicale* selon le modèle de Cicéron.

Pièces	Style
Ricercar a 3	Clarté
Canon a 2 cancrizans	Concision
Canon a 2 violin : in unisono	Clarté
Canon a 2 per motum contrarium	Concision
Canon a 2 per augmentationem, contrario motu	Éclat
Canon a 2 per tonos	Éclat
Canon perpetuus	Éclat
Ricercar a 6	Clarté
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Naturel
Canon a 4	Naturel
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Agrément
Fuga canonica in Epidiapente	Clarté
Canone perpetuo	Agrément

On aperçoit dans chacune des parties du discours une volonté d'aller du style le plus simple au plus orné, c'est-à-dire partir de la clarté, de la concision et du naturel pour aller vers l'éclat d'une part, et d'autre part vers l'agrément selon le modèle exposé par Cicéron. Au-delà des différents styles rhétoriques, un point particulier retient l'attention de Bach dans son style d'écriture des dernières années : celui du chromatisme.

1.4. Le travail sur le chromatisme

Dans ses dix dernières années, Bach arrive à un moment de sa vie où son style d'écriture se met au service de toutes les possibilités du contrepoint. Si les œuvres se tournent vers un matériau épuré voire monothématique, les lignes musicales quant à elles se révèlent être d'une densité époustouflante. En bon architecte de la musique, Bach déploie des corpus permettant d'explorer et de démontrer les possibilités d'un principe formel. Ainsi, s'il développe la variation dans les *Variations Goldberg* et dans les *Variations canoniques*, le canon dans *l'Offrande Musicale* ou les *Verschiedene Canons* ou toutes les formes de contrepoint dans *l'Art de la fugue*, un autre élément vient s'ajouter à cette liste de matériaux à explorer : le chromatisme.

Sur une dizaine d'années, Bach explore et exploite les limites du chromatisme et sa portée expressive dans la musique instrumentale.

1.4.1. La *Clavier-Übung III*

La *Clavier-Übung III* est un recueil de pièces destiné à l'orgue que Bach publie en 1739 pour la société savante de Mizler. Le terme de *Clavier-Übung* se traduit littéralement par « pratique du clavier » et est utilisé pour définir ce genre de recueil instrumental[305]. L'année de la publication de la *Clavier-Übung III*, Bach est à Leipzig depuis seize ans, autant d'années qu'il n'occupe plus de fonctions d'organiste. Si cette charge lui avait été confiée dans ses jeunes années, à présent il se consacre à Leipzig à la musique vocale en fournissant un répertoire extraordinaire de près de trois cents cantates pour toute la vie liturgique de la ville[306]. Cinq ans après son installation, Bach devient le directeur du *Collegium musicum*, l'orchestre municipal, qui jouera notamment ses œuvres orchestrales, *Concertos* et *Suites*[307]. Toutefois, il semble que Bach tend à laisser tant pour ses contemporains qu'à la postérité de nouveaux recueils de clavier comme il avait pu le faire avec le *Clavier bien tempéré* ou les *Inventions et Sinfonias*. Il publie donc quatre *Clavier-Übung*, dont le troisième volume sera celui consacré à l'orgue[308].

305 G. Cantagrel, *La musique d'orgue…*, p.121.
306 *Ibid.*
307 *Ibid.*
308 La *Clavier-Übung I* est composée des six *Partitas* pour le clavier, publié en 1731. En 1735, le *Concerto dans le goût italien* et l'*Ouverture à la française* constituera la *Clavier-Übung II*. La troisième partie de la série de recueils est celle qui nous concerne, publiée en 1739 et qui est surnommée la « messe luthérienne » ou *Orgelmesse*, la « messe pour orgue ». Viendra ensuite en 1741 une ultime et dernière *Clavier-Übung*, non numérotée, les *Variations Goldberg*.

Après le *Praeludium con Organo Pleno, BWV 552/1* introductif, toute la *Clavier-Übung* est constituée de chorals, fugues et fuguettes composés sur *cantus firmus,* ainsi que quatre duos. Les duos du corpus sont les seules pièces à deux voix, jouées *manualiter,* à ne pas dépendre d'un *cantus firmus*. Le discours contrapuntique entre les deux voix construit en renversable rappelle aussi bien les canons de *l'Art de la fugue* que les *Inventions*. Les musicologues ont longtemps pensé que ces quatre pièces n'avaient pas de rapport avec le corpus du troisième volet de la *Clavier-Übung*, quand bien même Bach les avait incluses lui-même, ce qui explique qu'elles ne suivent pas les autres chorals dans le catalogue BWV[309]. Toutefois, ces pièces qui ont été depuis reconnues comme appartenant bien à la Clavier-Übung, mettent en évidence – parmi d'autres pièces – le travail de recherche sur le chromatisme mené en profondeur par Bach. Deux d'entre elles sont notables sur ce point : le *Duetto I, BWV 802* et le *Duetto II, BWV 803*.

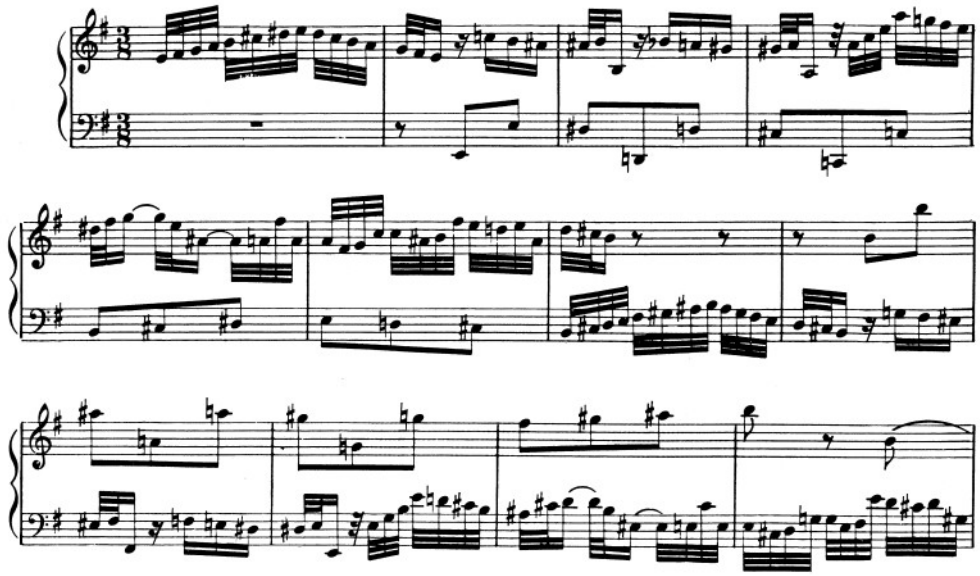
a) Le *Duetto I*

Le *Duetto I* en mi mineur est une pièce composée de deux contre-sujets en renversables, avec le premier thème à la main droite en triples croches – qui donne d'ailleurs le rythme caractéristique de ce duo – et le second thème à la main gauche, très chromatique, sous forme de *saltus duriusculus*. Les thèmes s'échangent entre les voix tout au long du duo, qui est écrit en deux parties : la première en mi mineur et la seconde au relatif en sol majeur.

Dès les premières mesures, après le trait de triples croches introductif qui déroule la gamme de mi mineur mélodique en un aller-retour, le contre-sujet chromatique présente une *pathopoeia* sous la forme d'un *saltus duriusculus* sur une quarte juste descendante. Ces thèmes seront repris à la quinte en renversable à partir de la mesure 7.

309 *Ibid*., p. 133.

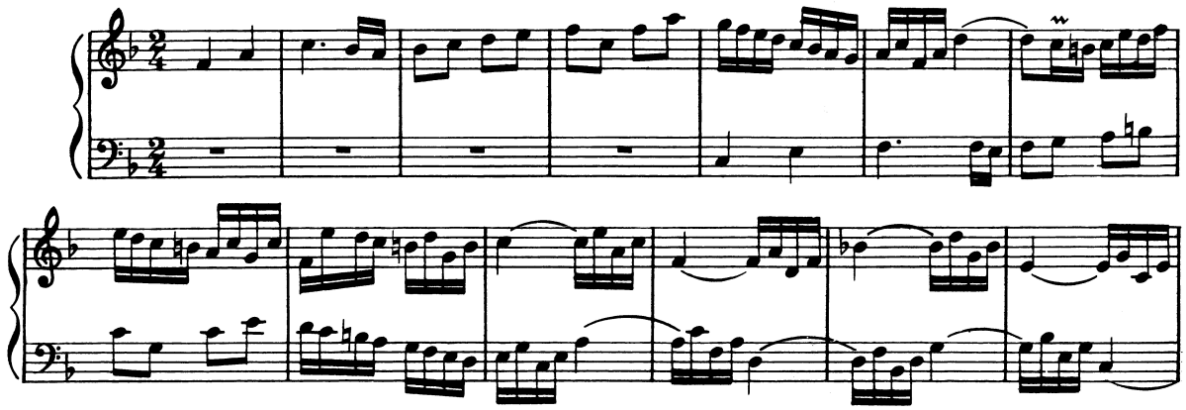
Exemple 20 : Thème du *Duetto 1*, mesures 1-12.



b) Le *Duetto II*

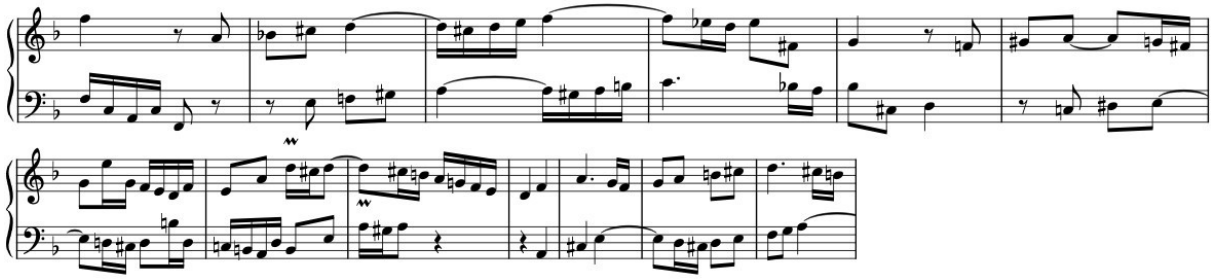
Le *Duetto II* en fa majeur est construit sur un thème sautillant et gai avec des entrées en strettes. La structure de l'œuvre est de forme A – B – A : si la partie A est diatonique, la partie B quant à elle est beaucoup plus chromatique.

Exemple 21 : Thème du *Duetto 2*, mesures 1-13.



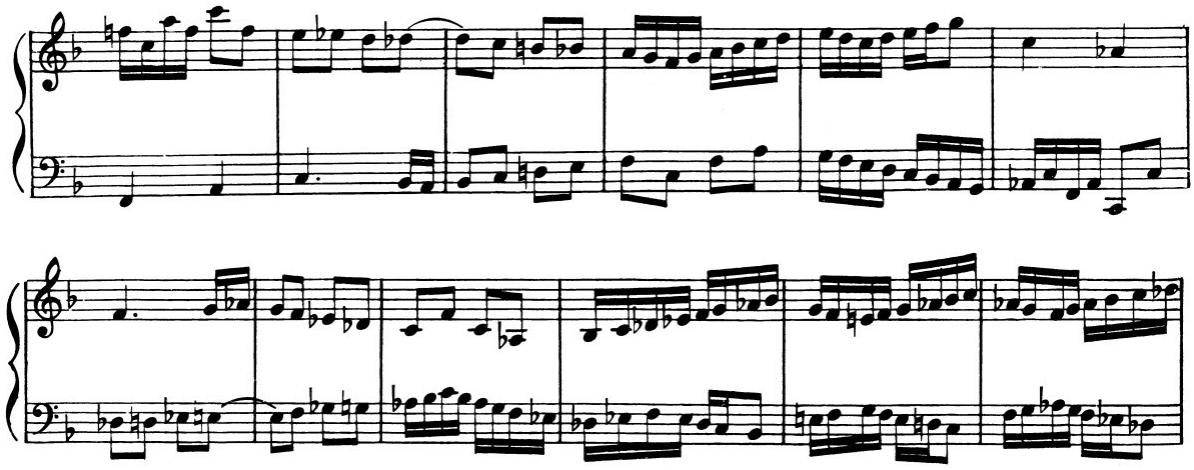
Bach introduit dans cette partie B un motif de quatre notes, bâti sur un demi-ton, une seconde augmentée et un demi-ton, donnant une impression mélodique étrange lorsque le motif est repris en strette, avec l'illusion d'une polytonalité.

Exemple 22 : *Duetto 2*, mesures 37-48.



Au cours de son développement, Bach finit par introduire un motif chromatique descendant de neuf notes au soprano lorsqu'il réexpose le thème initial à la basse aux mesures 60-63. Le motif chromatique réapparaît à la basse sous la forme ascendante aux mesures 66-68, en contre-sujet de l'exposition de la tête du sujet en *inversus* et en mineur au soprano.

Exemple 23 : Motifs chromatiques dans le *Duetto II*, mesures 60-71.

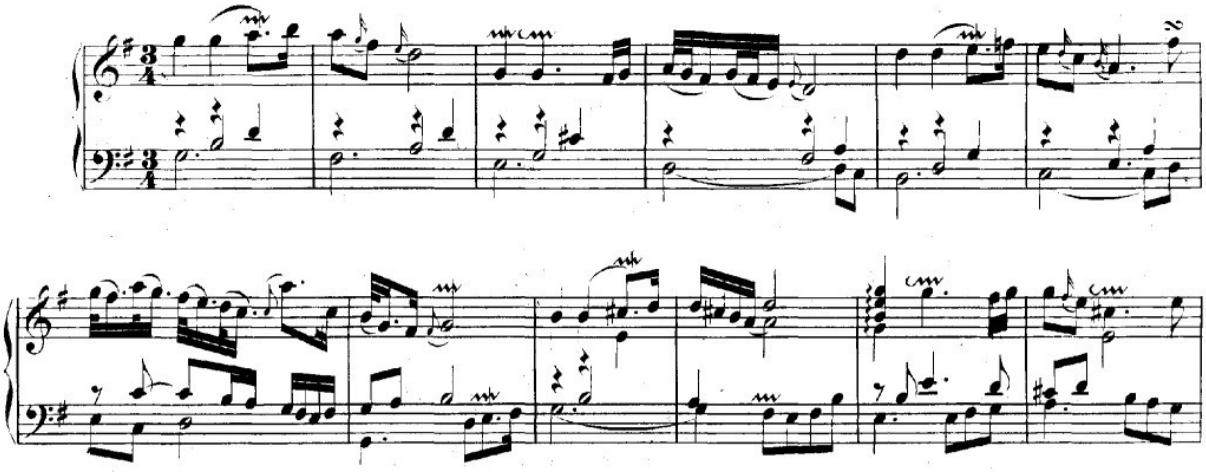


Il est à noter que ce motif chromatique, exposé pour la première fois sous sa forme descendante est similaire à celui du *thema regium* par sa longueur de neuf notes ainsi que par son repos sur la cinquième note chromatique allongée (*ré ♭* dans le *Duetto II*, *mi ♭* dans le *thema regium*).

1.4.2. Les *Variations Goldberg*

Les *Variations Goldberg* sont un recueil de pièces pour clavecin à deux claviers publiées en 1741. Quatrième et ultime partie de la *Clavier-Übung*, ces variations écrites sur la basse obstinée de la gaillarde italienne[310] ont pour titre original « *Aria avec différentes variations pour clavecin à deux claviers* ». En effet, l'œuvre commence par une aria qui sera ensuite exploitée au long de trente variations avant de revenir en guise de trentième variation sur un *quodlibet*. Toutes les trois variations, Bach écrit une variation canonique évoluant par gradation des intervalles[311].

Exemple 24 : *Aria* des *Variations Goldberg*, mesures 1-12.



Forkel écrit dans la biographie du compositeur que :

> Bach pensa pouvoir exaucer au mieux ce désir [du comte Kayserling[312]] en écrivant des variations, forme qu'il avait considérée jusqu'alors comme un travail ingrat, du fait que l'harmonie de base demeure toujours semblable. Mais comme toutes ses œuvres constituaient à cette époque des modèles du genre, les variations subirent le même sort[313].

310 Ligne de basse obstinée en *sol* majeur répandue à l'époque baroque, construite avec une descente mélodique d'une quarte (*sol – fa# – mi – ré*) puis d'une formule cadentielle (*si – do – ré – sol*). On peut la retrouver par exemple dans *A ground in Gamut* de Henry Purcell.

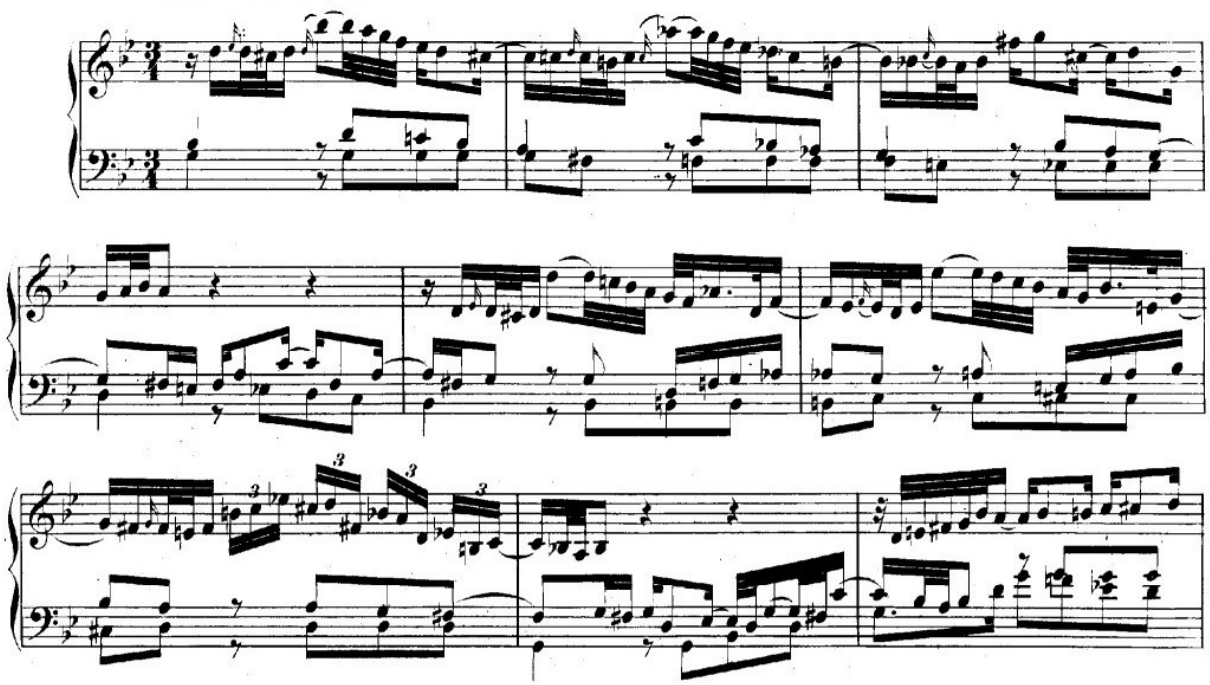
311 De cette manière, la variation 3 est un canon à l'unisson, la variation 6 est un canon à la seconde et ainsi de suite jusqu'à la variation 27 avec un canon à la neuvième.

312 D'après Forkel, le comte Kayserling, ancien ambassadeur de Russie à la cour de l'électeur de Saxe souffrait d'insomnies et son claveciniste Goldberg devait lui jouer de la musique pour qu'il puisse s'endormir plus facilement. Lors de ses nombreux voyages à Leipzig pour que Goldberg reçoive des leçons de Bach, il demanda au maître de Leipzig de lui composer « quelques morceaux pour Goldberg, qui eussent un caractère doux et quelque peu allègre, pour le distraire de son insomnie » dans J.-N. Forkel, *Sur la vie…*, p. 135.

313 *Ibid.*

Écrites en *sol* majeur, les *Variations Goldberg* comportent toutefois trois variations en *sol* mineur : les variations 15, 21 et 25. La vingt-cinquième variation, très ornementée, lui sert justement à exploiter le chromatisme au travers de la ligne de basse obstinée : il comble alors les demi-tons entre chacune des huit notes de basse en atteignant dix des douze notes de la gamme chromatique (seuls le *la* et le *la* ♭ n'y figurent pas).

Exemple 25 : *Variation 25*, mesures 1-9.



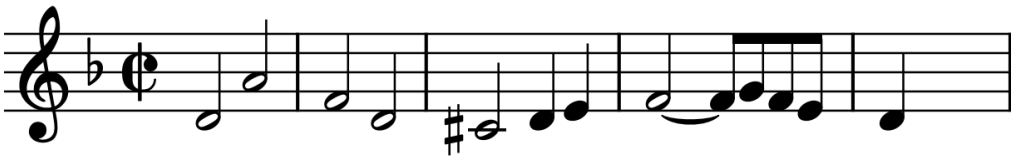
1.4.3. *L'Art de la fugue*

Tel un chant du cygne, *l'Art de la fugue* est la dernière œuvre de grande ampleur composée par Bach et publiée à titre posthume. Si toutefois l'œuvre a été publiée en 1751, l'écriture du recueil commença au début des années 1740. Elle s'impose comme le sommet de l'écriture contrapuntique où Bach, à partir d'un sujet de fugue (ou d'un *thème* au même titre que dans *l'Offrande Musicale*), développe toutes les techniques du contrepoint. Composée de vingt-deux pièces que Bach nomme *contrapunctus*, le recueil ne comporte toutefois pas de numérotation permettant d'ordonner les pièces. *L'Art de la fugue* peut être divisée en deux grandes parties qui se subdivisent elles-mêmes en six groupes de fugues. Ainsi, comme le démontre Marcel Bitsch, la première partie est formée des groupes 1, 2 et 3 qui

respectivement représentent les fugues simples, les fugues-strettes et les doubles fugues, tandis que les groupes 4, 5 et 6 constituant la seconde partie représentent les fugues canoniques à deux voix, les fugues-miroirs et la triple fugue[314]. L'œuvre est considérée comme inachevée en raison du *Contrapunctus XIX* parvenu à l'état fragmentaire.

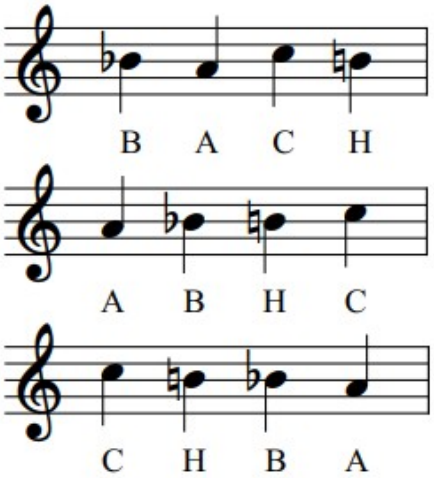
Le thème de *l'Art de la fugue* présente quelques similarités avec celui de *l'Offrande Musicale*, notamment la présence de la triade dans la tête du sujet, la sensible comme cinquième note permettant de diviser le sujet en deux et le fait que le thème se referme sur lui-même.

Exemple 26 : Thème initial de *l'Art de la fugue*.



C'est à l'aide du fameux contre-sujet dont parle Carl Philipp Emanuel que Bach exploite les possibilités du chromatisme dans ce recueil. À l'aide du système allemand de notation de notes, Bach écrit son nom sous la forme de B – A – C – H : *si ♭ – la – do – si ♮*. En inversant l'ordre d'apparition des lettres, Bach crée deux motifs chromatiques , ascendant tout d'abord avec *la – si ♭ – si ♮ – do*, puis sous la forme descendante *do – si ♮ – si ♭ – la*.

Exemple 27 : Motif B-A-C-H et ses variations chromatiques.



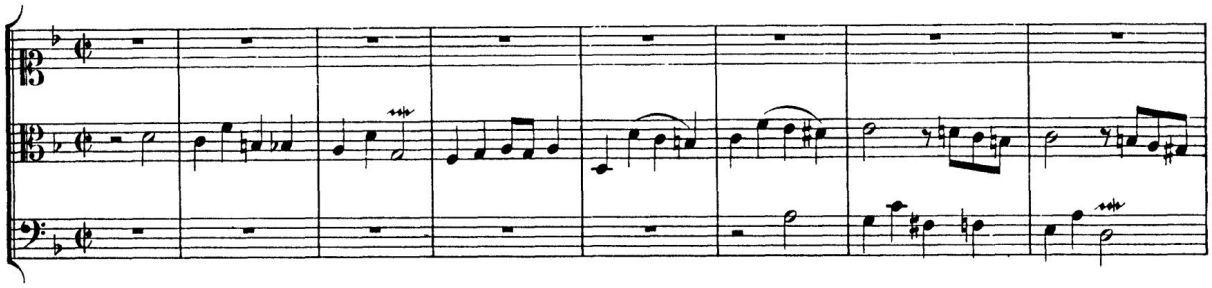
314 Voir Chapitre 9.

Étudions à présent comment Bach introduit son nom dans ses *Contrapuncti*.

a) Le *Contrapunctus X*

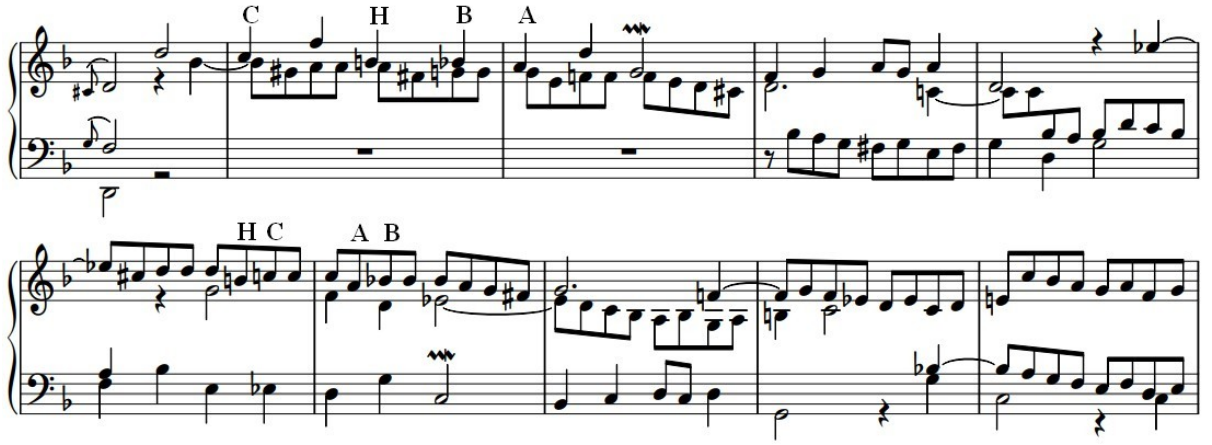
Le *Contrapunctus X* est la deuxième double-fugue du recueil. Écrite à trois voix, elle a la particularité d'introduire le thème initial avec une variation chromatique, faisant apparaître les quatre notes B-A-C-H aux mesures 2 et 3 sous la forme C-H-B-A en incluant un *fa* entre le *do* et le *si* :

Exemple 28 : Exposition du sujet du *Contrapunctus X*, mesures 1-8.



À la mesure 39, Bach commence la deuxième partie de la fugue : en réexposant le sujet du *Contrapunctus X*, il y ajoute un contre-sujet chromatique à la mesure 40. Lorsque la voix supérieure prend à son tour le contre-sujet, celui-ci se révèle être bâti également sur le nom de Bach sous la forme descendante H-C-A-B comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

Exemple 29 : Sujet et contre-sujet du *Contrapunctus X* sur le nom de BACH, mesures 39-48.



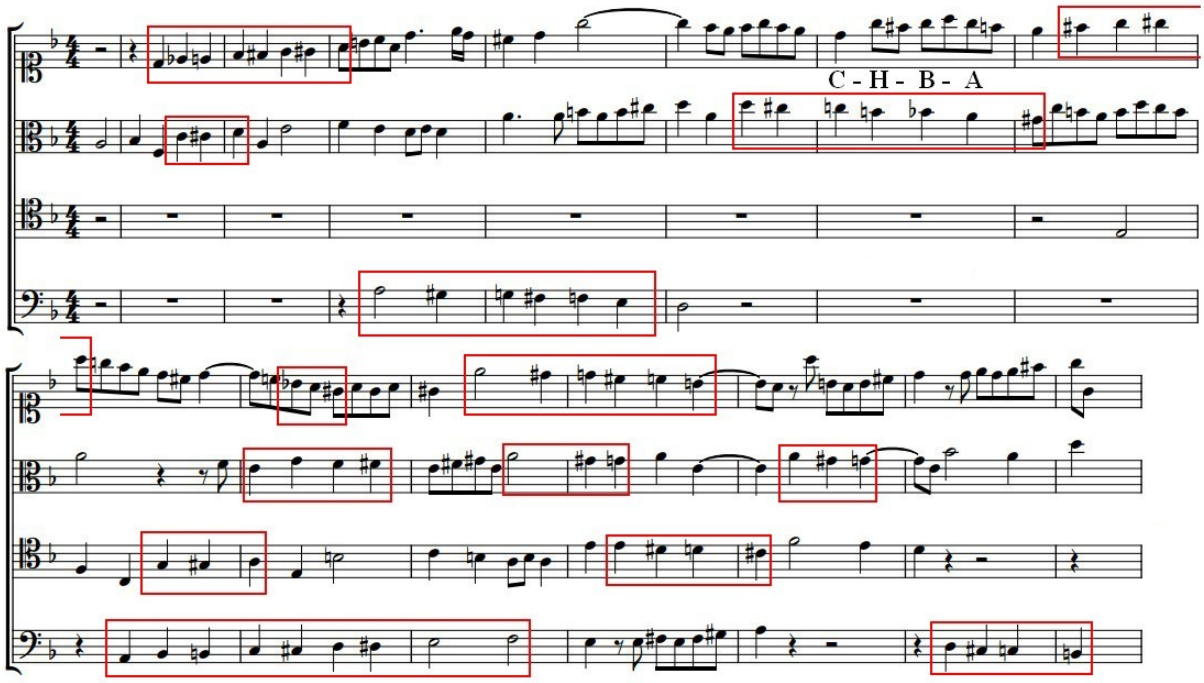
Le sujet et le contre-sujet sont utilisés à de nombreuses reprises dans le *Contrapunctus X* à partir de nombreux intervalles, visibles notamment aux mesures 39-41 à l'alto et 43-44 au soprano (contre-sujet) ou aux mesures 44-45 à la basse (réponse).

b) Le *Contrapunctus XI*

Le *Contrapunctus XI* arrive comme le point culminant de la première partie des fugues du corpus. Dernière du groupe des doubles-fugues, cette pièce écrite à quatre voix utilise et amplifie les matériaux exposés dans la fugue précédente au long de quatre parties distinctes, ce qui la rapproche formellement du *Ricercar a 6*[315]. Le sujet de cette fugue est une réminiscence du *Contrapunctus X*, où il est utilisé comme contre-sujet.

Au début de la deuxième partie, Bach utilise comme sujet de cette section le sujet du *Contrapunctus X* sous la forme *inversus*[316], auquel il ajoute un contre-sujet chromatique, que l'on trouve tant sous la forme ascendante que descendante. Ce contre-sujet issu du nom du compositeur, est visible sous la forme C-H-B-A à la voix d'alto à la mesure 33. On retrouve évidemment plusieurs chromatismes dans ce passage, sous forme *rectus* et *inversus*, visibles en rouge dans l'exemple suivant :

Exemple 30 : Chromatismes dans le *Contrapunctus XI*, mesures 27-41.



315 Voir Chapitre 9, 1).
316 Motif contrapuntique écrit sous forme contraire, en opposition à la forme *rectus* : « à l'endroit ».

Le travail de signature mélodique devient alors un moyen comme un autre pour le compositeur d'exploiter le chromatisme. Outre le style, un second paramètre joue un rôle important en rhétorique musicale, plus particulièrement dans *l'Offrande Musicale*, celui de la forme. En faisant appel successivement à trois cadres structurels bien distincts, Bach passe d'un schéma formel archaïque jusqu'à une forme marquée par le renouveau stylistique.

2) Bach et la forme : de l'archaïsme formel au renouveau stylistique

2.1. Le ricercar : chercher à renouer avec le passé

2.1.1. Définition et origines du terme

« *Mot italien signifiant "chercher". Et il y a certainement beaucoup à chercher dans l'Offrande musicale* »[317]. C'est ainsi que s'exprime Douglas Hofstadter au sujet des ricercars de *l'Offrande Musicale*, et à juste titre. En effet, le terme de *ricercar*, de l'italien « recherche », désigne une forme musicale basée sur le principe de l'imitation et est généralement admis comme étant la forme archaïque de la fugue. Le ricercar apparaît à la Renaissance chez le compositeur franco-flamand Adrian Willaert en 1540 et le compositeur italien Girolamo Cavazzoni en 1543[318] . Ce genre est utilisé et théorisé dans le traité de Vincenzo Galileo *Dialogo della Musica antica e moderna* en 1581[319]. André Hodeir définit le ricercar ainsi :

> Comme le motet, dont il est issu, le ricercar fait appel à l'écriture contrapuntique en imitations. Il se compose généralement de plusieurs épisodes (de trois à neuf), qui mettent chacun en jeu un motif différent. L'unité n'est assurée que par le tempo et la tonalité. Une telle mise bout à bout de plusieurs thèmes s'expliquait dans le motet, où le texte commandait la démarche musicale ; elle se justifie moins ici. Certains *ricercari*

317 D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach : les Brins d'une Guirlande Eternelle*, Paris, Intereditions, 1985, p. 8.
318 G. Cantagrel, *Guide de la musique d'orgue*, Paris, Fayard, 2012, p. 818.
319 « dieses Wort brauchet so wohl *Galilei* in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* » : « Galilée désigne ce mot [de ricercar] dans son *Dialogue de la musique antique et moderne* » (c'est moi qui traduis) dans J. G. Walther, *Musicalishes Lexicon*, Leipzig, Wolffgang Deer, 1732, pp. 525-526.

> monothématiques des Gabrieli[320], ceux, mieux organisés encore, de Frescobaldi et de Froberger, sont déjà très proches, toutefois, de la fugue du XVIII[e321].

Cette forme primitive de l'écriture en imitation se distingue essentiellement de la fugue par les règles d'écriture – notamment structurelles – qui la régissent ; la fugue demandant une structure plus stricte tandis que le ricercar est généralement composé de plusieurs sections en imitation libre. L'utilisation du ricercar tant du mot que de la forme n'apparaît jamais dans l'œuvre complète de Bach, *l'Offrande Musicale* faisant figure à part dans son paysage musical. Pourtant considéré par ses pairs et ses contemporains comme le maître incontesté de la fugue, le voici qui utilise à la fin de sa vie la forme du ricercar, l'exercice de composition stricte ne pouvant pas justifier l'unique raison de cet emploi. Bach utilise toujours le terme de « fugue », qu'il s'agisse des pièces du *Clavier bien tempéré*, ou dans ses œuvres pour orgue comme les *Fantaisies et fugues* ou la *Passacaille et fugue* pour ne citer que ces exemples. Une autre exception, cependant : *l'Art de la fugue* où Bach utilise le terme de *contrapunctus*, « contrepoint ». Dans le cas présent, les sources de l'époque nous parlent bel et bien de fugue, comme il est mentionné par exemple dans les *Nouvelles de Berlin* lorsque Bach arrive à la cour de Potsdam :

> Sa Majesté donne immédiatement l'ordre de le faire entrer, se mit aussitôt à l'instrument nommé *forte* et *piano* et eut la bonté de jouer en propre personne sans aucune préparation un thème sur lequel le maître de chapelle Bach dut improviser une *fugue*[322].

Plus loin dans l'article de journal, il y fait mention que Bach promet au roi de « coucher sur papier [ce thème] en une véritable *fugue* »[323]. Cependant, que signifie ici réellement ce terme de « véritable fugue » ? Si l'improvisation sur le thème royal était considérée comme un ricercar, pouvant excuser de possibles archaïsmes structurels dus au nombre de voix ou à la conduite du plan tonal[324], les versions écrites des deux ricercars de *l'Offrande Musicale* en tant que « véritable[s] fugue[s] » ne devraient donc pas porter le nom de ricercar. Quelles sont alors les raisons qui poussent le maître de Leipzig à qualifier ces pièces fuguées de « ricercar » ?

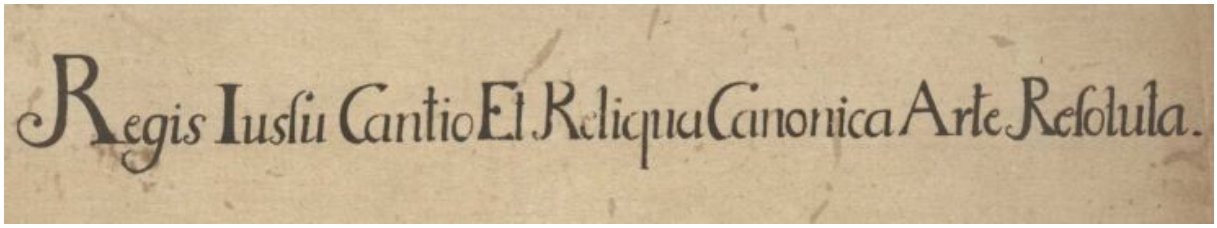
320 Giovanni Gabrieli étudie la musique avec son oncle Andrea Gabrieli, lui-même élève Adrian Willaert.
321 A. Hodeir, *Les formes de la musique*, Paris, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 2019, p. 144.
322 G. Cantagrel, *BACH en son temps...*, p. 298.
323 *Ibid.* p. 299.
324 En comparaison avec la fugue d'école.

2.1.2. Le choix du ricercar

a) Le R. I. C. E. R. C. A. R.

L'hypothèse la plus connue et la plus souvent avancée trouve sa réponse sur le folio D de *l'Offrande Musicale*. Si le recto du bifolio est dédié aux *canones diversi*, Bach a fait graver une inscription latine sur le verso du folio. Seule au milieu de la page, se trouve la phrase *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* : « Morceau réalisé par ordre du roi, et autres morceaux résolus suivant l'art du canon »[325]. Au-delà de la brève description qu'offre Bach pour présenter son œuvre, il inscrit sous forme d'acrostiche le mot *RICERCAR*.

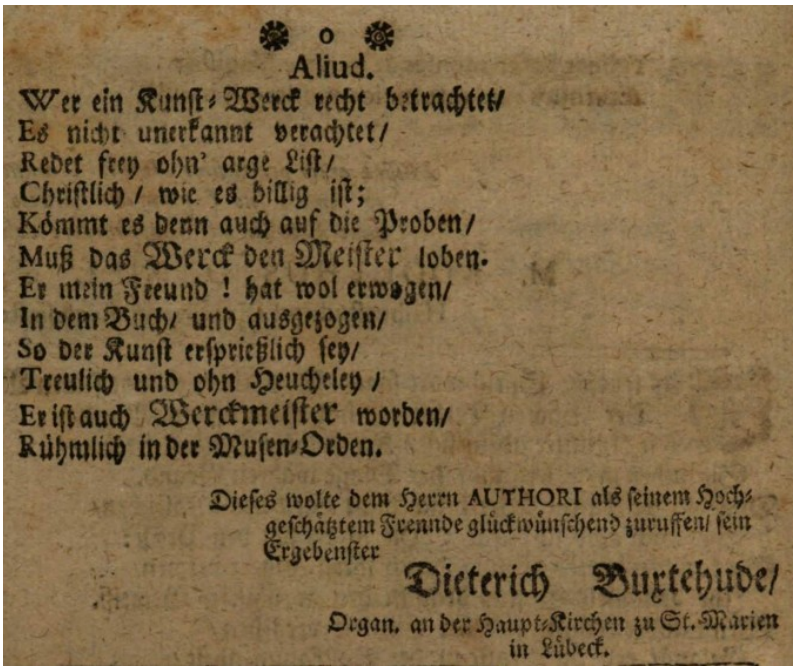
Figure 22 : *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, Folio D, page de titre.



Cet art de la dédicace sous la forme d'un acrostiche semble être d'usage au XVIIIe siècle chez certains auteurs si l'on en croit le second poème de Buxtehude adressé à son ami Werckmeister. En 1702, le compositeur et théoricien Andreas Werckmeister publie son traité *Harmonologia Musica* dans lequel il demande une contribution à certains de ses confrères, et Buxtehude en fait partie. Celui-ci envoie deux poèmes où il joue avec le nom de famille de son ami en mettant en valeur l'œuvre (*Werk*) du maître (*Meister*)[326]. Si le premier poème ne fait que deux lignes, le second, plus long, dévoile en acrostiche le nom de Werckmeister. Cette pratique peu courante, Bach l'a peut-être héritée de son maître de Lübeck lors de sa visite en 1705, trois ans après la publication de Werckmeister.

325 C'est Gilles Cantagrel qui traduit, dans G. Cantagrel, *J.-S. Bach, l'œuvre…*, p. 349.
326 G. Cantagrel *Le moulin…*, p. 142.

Figure 23 : Second poème de Dietrich Buxtehude dans l'*Harmonologia Musica* de Andreas Werckmeister, page de garde n. 16.



Aliud.

Wer ein Kunst-Werck recht betrachtet/
Es nicht unerkannt verachtet/
Redet frey ohn' arge Liſt/
Chriſtlich / wie es billig iſt;
Kömmt es denn auch auf die Proben/
Muß das Werck den Meiſter loben.
Er mein Freund ! hat wol erwogen/
In dem Buch/ und ausgezogen/
So der Kunſt erſprießlich ſey/
Treulich und ohn Heucheley /
Er iſt auch Werckmeiſter worden/
Rühmlich in der Muſen-Orden.

Dieſes wolte dem Herrn AUTHORI als ſeinem Hoch-geſchätztem Freunde glückwünſchend zuruffen/ ſein Ergebenſter

Dieterich Buxtehude/
Organ. an der Haupt-Kirchen zu St. Marien in Lübeck.

Tableau 17 : Poème de Buxtehude en version allemande et en version française[327].

Version originale en allemand	Version traduite en français
Wer ein kunst werck recht betrachtet /	Celui qui contemple avec justesse un chef-d'œuvre,
Es nicht unerkannt verachtet /	Ne le méprise pas par ignorance,
Redet freh ohn' arge List /	Parle librement sans mauvais esprit,
Christlich, wie es billig ist ;	Chrétiennement, comme il est juste ;
Kömmt es denn auch auf die Proben /	Même si cela dépend des répétitions,
Muss das Werck den Meister loben.	L'œuvre doit faire les louanges du maître.
Er mein Freund ! hat wol erwagen /	Lui, mon ami ! A bien examiné le livre,
In dem Buch, und ausgezogen /	Et en a extrait la façon dont l'œuvre peut être
So der kunst erspriesslich sen /	fructueuse,
Treulich und ohn Heuchelen /	Fidèlement et sans hypocrisie,
Er ist auch Werckmeister worden /	Il a aussi été glorieusement fait maître d'œuvre,
Rühmlich in der Musen-Orden.	De l'ordre des muses.

327 Je remercie très chaleureusement Sarah Weissberg pour son aide précieuse pour la traduction.

L'acrostiche est généralement la seule explication avancée par les musicologues pour justifier le terme de ricercar, en s'arrêtant au simple fait du jeu de mots[328]. Toutefois, au-delà de l'embarras que produit Bach chez le roi devant une locution latine supplémentaire, l'argument reste mince pour justifier l'emploi de ce terme. L'usage du terme de ricercar trouve ses sources ailleurs et se justifie autrement.

b) Prélude et fugue

Comme nous l'avons observé au chapitre précédent, le terme de ricercar renvoie à un exorde musical, un prélude exécuté sur-le-champ et sans préparation. Walther définit d'ailleurs le prélude de cette façon :

> *PRELUDIO*. veut dire, PRELUDE. C'est une symphonie qui sert d'introduction ou de préparation à ce qui suit. Ainsi, les ouvertures des opéras sont des espèces de préludes ; comme aussi les ritournelles qui sont au commencement des scènes, &c. souvent on fait préluder tous les instruments d'un orchestre, pour donner le ton, &c[329].

En lien avec le genre du ricercar, il convient ici d'évoquer un autre terme musical polysémique, celui de fantaisie, qui peut couvrir des réalités très différentes. Il est employé dès le XVIe siècle en Allemagne sous les formes de *fantasie*, *phantasie* ou encore *fantasey* comme chez Hans Neusidler qui est un des premiers théoriciens à utiliser ce terme[330]. La fantaisie est souvent utilisée comme un synonyme de ricercar au sens d'imitation instrumentale du motet vocal. Toutefois, le concept musical repose essentiellement sur le fruit libre de l'imagination, ce qui explique que les fantaisies recouvrent une large palette de styles. Dans le cas présent, ce terme correspond à la définition qu'en donne Walther dans le *Musikalisches Lexicon* : « La fantaisie est l'effet d'un bon tempérament, donc elle s'exprime aussi en partie *ex tempore*, puisque quelqu'un joue quelque chose selon son humeur, ou s'assied comme cela lui vient à l'esprit, sans se lier à certaines limitations et à la nature du

328 « Mais on peut penser que le titre de ricercar a d'abord été imaginé par Bach pour la beauté de réaliser un acrostiche latin, puisque toutes les suscriptions de l'œuvre sont ensuite rédigées en latin, comme signe de la profonde réflexion formelle […] ». dans G. Cantagrel, *J. -S. Bach, l'œuvre…*, p. 349-450.

329 « *PRELUDIO*. veut dire, PRELUDE. C'eft une Symphonie qui s'ert d'*Introduction* ou de *Preparation* à ce qui fuit. Ainfi les *Ouvertures* des *Opera* font des efpeces de *Preludes* : comme auffi les *Ritournelles* qui font au commencement des Scenes, &c. fouvent on fait preluder tous les Inftruments d'un *Orcheftre*, pour donner le Ton, &c. » dans S. De Brossard, *Dictionnaire de musique...*, p. 25-26.

330 H. Neusidler *Ein Neworgeordnet…*, p. 362.

rythme »[331]. De cette manière, si les préludes, préambules, toccatas, fantaisies et ricercars évoquent l'improvisation par leur caractère, ils deviennent plus généralement des pièces écrites, alternant des passages tantôt libres, tantôt plus contrapuntiques. Cependant, dans l'Allemagne du XVIIIe siècle, demeure toujours la tradition de la toccata, de la fantaisie ou du ricercar comme forme musicale improvisée de virtuose, propre à la libre imagination du musicien. À la différence des diptyques du *Clavier bien tempéré*, le ricercar est ici, d'un point de vue purement formel, à la fois un prélude et une fugue.

c) Cherche et recherche

Le troisième argument qui vient appuyer le choix du terme de ricercar se trouve également dans les folios. Si l'on s'attarde trop souvent sur l'inscription en acrostiche, le musicologue Zoltán Göncz nous rappelle que l'inscription latine *Quærendo invenietis* indique bien le terme de « chercher ». Il écrit dans *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar* : « *Quærendo invenietis*. L'injonction de l'auteur de *chercher* ne concerne pas seulement les canons énigmatiques mais aussi le ricercar à six voix, dont le titre archaïque signifie *chercher* »[332].

d) Le mot inusité

Le dernier argument justifiant l'emploi du terme de ricercar est donné par Cicéron dans son traité *De l'orateur*. Au troisième livre, parmi les trois moyens qui permettent de « jeter de l'éclat et de l'élégance », il propose d'employer des « mots inusités ». Ainsi, il explique au chapitre XXXVIII :

> Les mots inusités sont en général des termes archaïques, vieillis, et, par cela même, depuis longtemps sortis de l'usage habituel ; l'emploi en est permis aux poètes plus facilement qu'à nous, à cause des libertés qu'on leur passe ; toutefois, de loin en loin, même en prose, un mot poétique donne un caractère de noblesse. Ainsi je ne craindrais pas de dire, avec Célius : Qua *tempestate Poenus in Italiam uenit*, de me servir des mots *proles*, *suboles*, *jari*, *nuncupare*, ou d'employer avec toi, Catulus, *non rebar*, *opinabar*, et

331 « *Fantafia ift der effect eines guten Naturells fo auch theils ex tempore fich auffert, da einer nach feinem Sinn etwas fpielet, der feßet,wie es ihm einfällt, ohne fich an gewiffe Schracken und Befchaffenheit des Tacts zu binden* » (c'est moi qui traduis) dans J. G. Walther *Musikalisches Lexicon...*, p. 239

332 « *Quærendo invenietis*. The authorial inunction to *seek* does not only relate to the enigma canons but to the six-part ricercar as well, whose archaic title also means to *seek.* » (c'est moi qui traduis) dans Z. Göncz, « *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar* », *Bach Studies 11*, 1-15, [ ], Hungarian Bach Society, 2011, p. 2.

> beaucoup d'autres termes, qui, placés à propos, semblent souvent communiquer au style un air de grandeur et d'antiquité[333].

En effet, le terme de ricercar est un mot et une forme archaïques. Il apporte toutefois ce caractère de noblesse que Bach veut donner à cette offrande, où le style et l'élégance se trouvent jusque dans le choix de la forme et du nom de cette dernière.

2.1.3. Pièce improvisée, pièce écrite

L'argument en faveur d'une improvisation retranscrite est avancé par les musicologues lorsqu'ils la comparent au *Ricercare a 6.* Karl Geiringer, notamment, appuie cette hypothèse dans son livre *Bach et sa famille* :

> […] les deux *Ricercare* sont tout à fait différents de caractère. Le premier [...] manque de la logique et de l'équilibre parfaits du dernier; c'est indubitablement un échantillon de l'improvisation de Bach et il peut donc être pris comme un exemple de ce qu'elle pouvait être sur des formes strictes. Le *Ricercare* à six voix, d'autre part, fait partie des fugues les plus remarquables de Bach. C'est une œuvre de grandes proportions; la profondeur de pensée, le magnifique équilibre, la sublimité de la sonorité en font un des plus grands monuments de la musique polyphonique[334].

Geiringer évoque une dichotomie entre les deux ricercars concernant le manque de cohérence et de logique interne. Si le *Ricercar a 6* est une œuvre au ton grave et d'une densité rare dans l'œuvre de Bach, en étant la seule fugue à 6 voix qu'il ait réalisée pour un seul exécutant au clavier[335], cela n'est pas un argument suffisant pour placer le *Ricercar a 3* dans la case des œuvres improvisées. Le ton plus grave du *Ricercar a 6* provient notamment du nombre de voix de la pièce, où la mobilité des voix diminue lorsqu'augmente le nombre de parties pour ne pas surcharger le contrepoint[336]. L'improvisation de fugue à trois voix permet une plus grande liberté et facilité d'exécution que la forme plus stricte à quatre voix[337]. La

333 Cicéron, *De l'orateur*, p. 60 (Livre III, XXXVIII).
334 K. Geiringer *Bach et sa famille…*, p. 326.
335 Si Bach écrit dans sa *Clavier-Übung III* le choral *Aus tiefer Noth schrei' zu dir, BWV 686 « a 6. In Organo pieno con Pedale doppio »*, il ne s'agit pas d'une fugue malgré son style fugué. Ici, deux voix se trouvent à la pédale : une voix fuguée et une autre avec le *cantus firmus*. Citons également le *Pleni Sunt Coeli* issu du *Sanctus* de la *Messe en si mineur, BWV 232*, écrit en fugato à six voix.
336 On peut prendre par exemple la grande mobilité des voix dans les *Inventions à 2 voix* de Bach.
337 Bach est d'ailleurs reconnu de son vivant pour pouvoir improviser à trois voix sur n'importe quel thème. Remarquons également que de nombreuses fugues à quatre voix sont traités comme des pièces à trois voix : c'est notamment le cas de la *Petite fugue en sol mineur, BWV 578*.

richesse harmonique, les chromatismes, les figures de style et la symbolique se trouvent autant dans le *Ricercar a 3* que dans le *Ricercar a 6*. Le principe de l'imitation est poussée à son comble dans le canon que nous allons examiner ci-dessous.

2.2. Le canon : l'aboutissement d'un système d'écriture

2.2.1. Définitions et origines

Marcel Bitsch et Jean Bonfils donnent au sein de leur ouvrage consacré à la fugue, la définition suivante du canon : « Dans la terminologie actuelle, on désigne sous le nom d'imitation canonique, ou plus simplement de canon (= règle, mode d'emploi), une imitation continue et rapprochée dont les deux termes (antécédent, conséquent) sont superposés »[338]. Le terme de canon vient du mot grec *kannôn* qui signifie « la règle ». Ce type d'écriture contrapuntique se révèle être la forme la plus stricte d'imitation polyphonique, là où la fugue, le fugato ou le ricercar sont bien plus libres : il suit précisément la « règle » de l'imitation. Le canon apparaît parfois sous la dénomination de « fugue perpétuelle » comme l'écrit Sébastien de Brossard à ce sujet dans son *Dictionnaire de la musique* :

> Autrefois selon la remarque de Zarlin, on mettait à la tête des *Fugues perpétuelles*, ou *in conseguenza*, certains avertissements qui marquaient comment il fallait chanter ces sortes de Fugues ; & ces avertissements, étant proprement les règles de cette espèce de *Fugue*, s'intitulaient *Canoni* ou *Canone*. De-là est venu, que prenant le nom du Titre pour la chose même, on nomme encore ces sortes de Fugues *Canons*, *Canone*, ou *Canoni*. Il y en a d'une infinité de manières […][339].

Le terme de canon est apparu dès le VIIe siècle dans la description d'un hymne au sein des églises byzantines et évolue par la suite vers la définition qu'on lui connaît aujourd'hui d'imitation canonique seulement à partir du XIIIe siècle[340]. Il devient un procédé d'écriture en vogue à la Renaissance, puis au XVIIe et au XVIIIe siècle en Italie où l'école de Naples devient le lieu de grands travaux sur l'écriture canonique grâce à des compositeurs et

338 M. Bitsch et J. Bonfils, *La fugue…*, p. 18.

339 « Autre fois felon la remarque de Zarlin, on mettoit à la tête des *Fugues perpétuelles*, ou *in confeguenza*, certains avertiffemens qui marquoient comment il falloit chanter ces fortes de Fugues ; & ces avertiffemens, étant proprement les regles de cette efpece de *Fugue* s'intituloient *Canoni* ou *Canone*. De-là eft venu, que prenant nom du Titre pour la chofe même, on nomme encore ces fortes de Fugues *Canons*, *Canone*, ou *Canoni*. Il y en a d'une infinité de manieres […]. » dans S. De Brossard, *Dictionnaire de musique*, p. 6.

340 G. Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993, p. 30.

pédagogues comme Nicolas Sala (1713-1801)[341]. L'art du contrepoint se développe, notamment par la publication de traités qui posent les bases de ces différents types d'écriture : on remarque le soin apporté par les maîtres pour leurs futurs étudiants dans la mise en œuvre de leurs ouvrages. Fux écrit son *Gradus ad Parnassum* comme une discussion avec son disciple et détaille les différents types d'écriture de contrepoint fleuri. Quant à Sala, il sépare ses écrits en deux parties : les canons présents dans ses *Regole del contrapuntto pratico* servent de modèles d'écriture canonique tandis qu'il prévoit dans un second temps des canons « *solfeggio* », plus didactiques, prévus pour l'enseignement.

Pourquoi ce terme de "règles" associé au canon ? Le développement de la musique s'est accompagné d'un ensemble évolutif de règles à suivre, dans la conduite des voix, dans leur rôle harmonique et contrapuntique, en fonction d'une certaine esthétique du Beau, variable selon les époques. Dans la période qui nous occupe, l'écriture imitative est un paramètre incontournable.

Il existe de multiples sortes de canons, dont la forme la plus élémentaire est la superposition du conséquent à l'antécédent de la phrase, à un intervalle donné : il peut aussi bien être à l'unisson, qu'à la tierce, à la quinte, à l'octave ou à d'autres intervalles. Ce type de canon s'appelle le canon simple : en rhétorique, Burmeister le définit comme une *Fuga imaginaria*, une « fugue imaginaire ». Au chapitre « Des ornements communs aux Harmonies et aux Mélodies », il écrit :

> IV. De la Fugue Imaginaire. La Fugue Imaginaire, φυγὴ φανταστιχή, est la Mélodie d'une seule Voix existante, que détache une autre Voix, ou même plusieurs autres Voix, pour la reprendre en partant du même son, ou d'un son différent.
>
> Ceci se fait sur de petites portions de Mélodie, qui sont inventées plus par jeu que parce qu'elles sont utiles, et de façon telle qu'elles puissent être répétées à nouveau tout à loisir[342].

Il poursuit ainsi :

> La Fugue Imaginaire est de deux sortes : ὁμόφνος, à l'unisson, πάμφωνος, à plusieurs sons. La Fugue Imaginaire est une Mélodie une et identique dans toutes les Voix, c'est-à-dire que les Voix ὑστερόφωνοι imitent la Mélodie sur les mêmes degrés d'intervalles. On

341 P. Van Tour, « *Improvised and Written Canons…* », p. 134.
342 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 163.

en trouve des exemples à foison dans de petits ouvrages de Musique Pratique, surtout dans le livre de Christophorus Praetorius Silesius imprimé à Uelzen ou à Wittemberg[343].

Malgré sa forme stricte, le canon peut intégrer toutes les techniques d'écriture contrapuntique possibles. Ainsi, le compositeur a à sa disposition l'écriture en contrepoint rétrograde, en contrepoint renversable, en contrepoint rétrograde renversable, par mouvement contraire, en augmentation ou encore en diminution[344]. Évidemment, l'imitation canonique s'étend au-delà de deux voix canoniques et se complexifie avec chaque voix supplémentaire. L'imitation stricte impose par essence un carcan de plus dans la conduite des voix et, de ce fait, apparaît comme une entrave à la liberté compositionnelle de l'auteur. Pour quelles raisons Bach s'impose-t-il un système de composition aussi exigeant au lieu de laisser libre cours à sa fantaisie ?

2.2.2. Le canon chez Bach

« Le canon que Monsieur Bach m'a envoyé était complètement nouveau pour moi ; et bien que cela paraisse très facile à première vue, on se rend vite compte des difficultés, surtout dans les mesures où on commence la diminution ».
– Johann Philipp Kirnberger[345]

Le contrepoint imitatif est un langage si naturel chez Bach que les notions d'imitations canoniques et de liberté ne sont pas antithétiques. L'utilisation de règles complexes parfaitement maîtrisées permet d'une part au compositeur un dépassement de soi, à la manière d'un tour de force, et d'autre part, la sublimation : c'est précisément ce qu'il opère dans *l'Offrande Musicale*.

L'écriture contrapuntique prend une place importante dans le style de Bach, influencé depuis ses jeunes années par les maîtres d'Allemagne du Nord. Si Bach affectionne l'écriture fuguée, il n'en est pas de même pour l'écriture canonique, assez rare dans ses compositions. En effet, alors que la fugue est omniprésente tout au long de sa vie et évolue avec le temps, Bach ne s'adonne que très peu à l'exercice du canon, dont la majorité date de ses dernières années. Toutefois, l'écriture canonique symbolise pour lui l'amour du Christ et la volonté de

343 *Ibid*.
344 Voir le chapitre 8 pour plus de détails.
345 J. P. Kirnberger, *Die Kunst…,* p. 72. « Der Canon, den mir Herr Bach zugesfhickt hat, war mir ganz neu ; und ob er gleich beym erften Unblick fehr leicht zu feyn fcheint, fo wird man doch die Schwierigkeiten, befonders in den Tacten wo die Diminution anfängt, bald gewahr ».

le suivre[346], comme l'extrait de l'Évangile de Luc mentionné par Martha Cook, au chapitre 14, verset 27 : « celui qui ne porte pas sa croix et ne me suit pas ne peut pas être mon disciple »[347]. Si l'écriture spéculative du canon prend une place plus importante à la fin de la vie de Bach, c'est que l'exercice du canon, qu'il s'agisse de la composition ou de la résolution du canon énigmatique, apparaît comme un jeu intellectuel et symbolique entre hommes au siècle de l'*Aufklärung*. Bach destine d'ailleurs huit canons-rébus à des amis compositeurs (*BWV 1072-1078*, *1086*), des canons relativement courts à la complexité plus ou moins élevée, prévus à la fois comme un jeu et une dédicace dans un échange épistolaire. Dans sa dernière décennie, Bach décide de compiler plusieurs compositions canoniques, notamment dans ses ultimes œuvres de grande ampleur. Ainsi, on retrouve en 1740 dans les *Variations Goldberg* un canon toutes les trois variations (au nombre de 9), sept ans plus tard on retrouve dix canons dans *l'Offrande Musicale* et cinq canons dans les *Variations Canoniques sur le choral « Von Himmel hoch »*, ainsi que quatre canons (*Contrapuncti XII*, *XIII*, *XIV* et *XV*) dans *l'Art de la fugue*[348]. Cependant, ces canons sont particuliers à chaque corpus : ceux des *Variations Goldberg* figurent au milieu d'autres variations sur basse obstinée non canoniques, *l'Offrande Musicale* compte deux ricercars et une sonate en trio en supplément, tandis que *l'Art de la fugue* regroupe essentiellement des fugues dans sa série de contrepoints. Les *Variations Canoniques*, basées sur un choral, sont conçues comme un choral figuré pour orgue. Toutefois, un seul corpus comporte uniquement des canons chez Bach : les *Verschiedene Canones* basées sur les premières notes de basse des *Variations Goldberg*, et incluant le fameux *Canon triplex a 6*. Après ce riche et complexe ensemble de pièces contrapuntiques basées sur l'imitation, la sonate en trio qui s'enchâsse au cœur de *l'Offrande Musicale* apporte un contraste stylistique renouvelant l'intérêt de l'auditeur par son fort pouvoir structurel au niveau du discours global.

346 G. Cantagrel, *J. -S. Bach, l'œuvre…*, p. 405.

347 M. Cook, *L'art de la fugue…*, p. 147. Martha Cook précise d'ailleurs la symbolique de ce verset en tant que signature gématrique du compositeur (Lc. 14.27), où 14 = B + A +C + H et 27 = J + S.

348 Le projet de *l'Art de la fugue* a démarré environ dix ans avant la mort de Bach. Cependant, on ne sait pas à quel moment de sa vie les canons de ce corpus ont été réalisés. Laissée inachevée, l'œuvre n'est publiée qu'en 1751, un an après la disparition du compositeur.

2.3. La sonate en trio : la forme en vogue

2.3.1. Bach et l'héritage italien

La sonate est apparue à la fin du XVIe siècle en Italie et s'est propagée progressivement dans toute l'Europe. Du point de vue étymologique, la sonate informe sur le caractère instrumental, provenant de l'italien *sonare*, « pièce à sonner », par opposition à la cantate, de *cantare* « pièce à chanter ». Les compositeurs, influencés par l'Italie et notamment Corelli, s'approprient ce genre nouveau qui se divise en deux catégories : la *sonata da chiesa* et la *sonata da camera*, c'est-à-dire la sonate d'église et la sonate de chambre. La sonate d'église, généralement écrite en trois ou quatre mouvements, suit le schéma : (lent –) vif – lent – vif. La sonate de chambre quant à elle est constituée de plusieurs danses et devient l'équivalent d'une suite en trio. Bach penche généralement pour l'écriture dans le style *da chiesa*, comme le montrent ses différentes sonates pour deux claviers et pédalier, pour clavecin et violon obligé, pour clavecin et flûte obligé ou pour clavecin et viole de gambe obligée. Les *Six sonates pour deux claviers et pédaliers, BWV 525-530* dites « pour orgue » sont écrites en trois mouvements, tandis que les *Six sonates pour clavecin et violon obligé, BWV 1014-1019*, sont écrites en quatre mouvements, exception faite pour la dernière *BWV 1019* qui comporte cinq mouvements, correspondant à une sonate *da camera*. Les trois *sonates pour clavecin et viole de gambe, BWV 1027-1029* comportent quatre mouvements à l'exception de la *BWV 1029* qui n'en contient que trois. Bach ne laisse à la postérité qu'une seule sonate pour clavecin et flûte obligée complète, la *Sonate pour clavecin et flûte traversière, BWV 1030*, qui comprend elle aussi trois mouvements.

Chez Bach, les sonates en trio sont généralement destinées à un clavecin et un second instrument soliste, rendant de ce fait le cas de *l'Offrande Musicale* particulier. Pourtant, on connaît deux exceptions dans son répertoire, parfois considérées comme apocryphes par certains musicologues : la *Sonate en trio BWV 1038* et la *Sonate en trio BWV 1039*. La *Sonate en trio BWV 1038* prévoit pour les deux dessus une flûte traversière et un violon avec *scordatura*. En fait, Bach a simplement repris sa *Sonate pour clavecin et violon obligé, BWV 1021* en conservant la partie de basse à l'identique, sauf pour quelques chiffrages ; la partie de violon est légèrement modifiée et se trouve à la flûte, tandis que le violon chante une partie nouvelle. Quant à la *Sonate en trio BWV 1039*, pour deux flûtes et basse continue, elle a été transcrite à deux reprises pour devenir la première *Sonate pour clavecin et viole de gambe, BWV 1027*, puis le *Trio BWV 1027a* pour orgue.

2.3.2. De Leipzig à Potsdam

L'héritage italien ouvre le style de Bach à la galanterie. La sonate est un genre très apprécié à la cour de Prusse. Frédéric II compose de nombreuses sonates et concertos pour son instrument, dans le style sentimental qui se développe à sa cour. L'*Empfindsamkeit* prend le pas progressivement sur la galanterie : si ce phénomène est largement visible dans les compositions de Frédéric II, Bach quant à lui, est légèrement plus hermétique à ce sentimentalisme. Pourtant, on y retrouve ça et là, quelques touches sensibles comme dans la *Sonate en trio, BWV 1038* ou *BWV 1030*. *L'Offrande Musicale* démontre toutefois la pleine capacité de Bach à se conformer entièrement à l'*Empfindamkeit stile*, avec un thème chromatique tout à fait approprié à ce style en vogue.

3) Bach, un musicien intemporel

L'utilisation de trois formes bien distinctes est loin d'être anodine dans *l'Offrande Musicale*. En plus d'adapter son style en fonction des pièces, Bach synthétise les formes du passé, du présent et du futur. Les ricercars représentent ainsi le passé, ses influences de jeunesse et le style contrapuntique de l'Allemagne du Nord. Les canons sont quant à eux caractéristiques du présent : élaborés sous une forme énigmatique, ils sont une manière de s'amuser entre hommes de savoir, compositeurs, théoriciens avertis et ici, monarque éclairé. La sonate en trio est portée vers l'avenir, teintée de style italien par sa galanterie et de style allemand par l'*Empfindsamkeit*, préfigurant ainsi le *Sturm und Drang*, typique de l'École de Berlin.

Les trois formes utilisées dans ce corpus avec leur correspondance temporelle nous rappellent les trois notions du discours énoncées par Aristote, nous permettant de comprendre enfin les objectifs des formes utilisées. Symbole du passé, les deux ricercars appartiennent au genre judiciaire : ils permettent à Bach de défendre la valeur du contrepoint ; les canons comme symbole du présent appartiennent au genre épidictique : ils permettent de persuader et de flatter le roi en un panégyrique, comme l'indiquent les citations latines en marge des canons *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos*. La sonate en trio enfin, symbole de l'avenir, appartient au genre délibératif, conseillant le roi, en lui montrant que l'écriture en imitation de l'art canonique (*ars canonica*) n'est pas incompatible avec la beauté et la recherche expressive du style sensible. Ainsi, par ces trois formes, Bach emploie les trois

genres du discours rhétorique afin de défendre ardemment l'art du contrepoint. Voici l'offrande la plus pure et la plus parfaite que peut accomplir Bach pour l'Éternel : si Mizler, Frédéric II ou tout autre musicien sont passés à côté de sa démonstration, cela importe peu pour Bach : il écrit une musique transcendantale pour Dieu.

Chapitre 6 : L'action, la question de l'interprétation

1) L'achèvement du discours

L'action se détermine chez l'orateur par la prise de parole, se définissant par la prononciation et la gestuelle, tandis qu'elle apparaît en musique sous la forme de l'interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire son exécution à l'instrument ou à la voix. L'interprétation de *l'Offrande Musicale* est donc la dernière étape pour que la rhétorique de l'œuvre soit accomplie : indépendamment de l'intérêt de son contenu, la musique – et donc le propos –, n'existe pas tant que les musiciens ne l'interprètent pas. Cicéron écrivait dans son troisième livre *De l'orateur* : « C'est l'action, oui, l'action, qui, dans l'art oratoire, joue le rôle prépondérant. Sans elle le plus grand orateur peut ne pas compter ; un orateur médiocre, qui possède ce don, peut souvent l'emporter sur les plus grands »[349]. Quantz nous fait observer que l'évolution de l'écriture musicale en cours à son époque vers plus d'expressivité devait s'accompagner d'une évolution convergente de l'exécution et donc de l'interprétation musicale. Voici ce qu'il écrit :

> Si l'on compare l'ancienne Musique avec celles 'aujourd'hui, & que l'on fasse attention à la différence qui se trouve de l'une à l'autre depuis un demi siècle ; on remarquera de dix en dix ans, que les Compositeurs se sont toujours efforcés de plus en plus, de rechercher tout ce qui contribue à la vive expression des sentiments, & de la pousser à sa dernière perfection. Ces recherches dans l'art de la Composition seraient cependant de peu d'utilité, si on n'en faisait pas d'autres par rapport à l'art de l'Exécution[350].

En reprenant le propos de Cicéron, il évoque au paragraphe suivant qu'« une expression bonne, distincte & convenable peut soutenir une composition très médiocre ; & une expression mauvaise & indistincte gâtera la meilleure composition du monde »[351]. En ce sens, le travail de Bach n'est pas complètement achevé lorsque le roi reçoit les folios. C'est à

349 Cicéron, *De l'orateur, livre troisième*, Paris, Les belles lettres, 1961, p. 89.

350 J. J. Quantz, *Essai d'une méthode…*, p. 179, Chapitre XVII, §1. : « Si l'on compare l'ancienne Mufique avec celle d'aujourd'hui, & que l'on faffe attention à la difference qui fe trouve de l'une à l'autre depuis un demi fiécle ; on remarquera de dix en dix ans, que les Compofiteurs fe font toujours efforcés de plus en plus, de rechercher tout ce qui contribue à la vive expreffion des fentimens, & de la pouffer à fa derniére perfection. Ces recherches dans l'art de la Compofition feroient cependant de pu d'utilité, fi on n'en faifoit pas d'autres par rapport à l'art de l'Exécution. ».

351 *Ibid*., §2. : « Chaque penfée de Mufique peut être exprimée differemment : bien, mal, ou d'une maniére médiocre. Une expreffion bonne, diftincte & convenable peut foutenir une compofition très médiocre ; & une expreffion mauvaife & indiftincte gatera la meilleure compofition du monde ».

ce dernier, ainsi qu'aux musiciens de la chambre de parachever son discours afin que le sens en soit dégagé. En effet, c'est tout particulièrement au roi que s'adressent la sonate en trio et le canon perpétuel pour traverso, violon et basse continue, seules pièces pouvant être interprétées sur-le-champ par le souverain. Toutefois, si les canons ont sûrement tardé à être interprétés, rappelons que l'histoire de *l'Offrande Musicale* démarre par une improvisation à l'instrument, c'est-à-dire une interprétation sur-le-champ et sans préparation.

2) L'improvisation

2.1. Le discours immédiat

L'improvisation est une « composition sur-le-champ, réalisée généralement à partir d'un motif donné, thème ou schéma directeur »[352] .Cette musique est donc par essence non écrite et coïncide temporellement avec l'interprétation. Pratique courante à l'époque baroque, notamment au sujet de la réalisation de la basse continue ou des ornementations d'une pièce vocale ou instrumentale, l'improvisation reste généralement un exercice réservé aux claviéristes, et puis particulièrement aux organistes. Comme mentionné au chapitre 5, 1.1.2., la pratique de l'improvisation reste encore aujourd'hui une pratique courante chez les organistes : ainsi les épreuves de concours aux tribunes incluent depuis le XVIe siècle l'improvisation d'un ricercar ; de même, au XVIIe siècle en Espagne, des épreuves comportant l'improvisation de *tientos* sont documentées. Il s'agit ici d'un exercice redoutable qui demande à l'interprète non seulement un haut niveau d'exécutant mais aussi une parfaite maîtrise de la composition et de ses règles, exercice d'autant plus complexe pour une improvisation en style imitatif : elle fait appel chez le musicien à la *memoria*, avant et pendant l'*actio*. De nombreuses sources reconnaissent en Bach l'un des plus grands improvisateurs de son temps.

2.2. Bach et l'improvisation

Depuis ses jeunes années, les contemporains de Bach ne cesseront de vanter son art de l'improvisation. L'épisode tardif de *l'Offrande Musicale* reste toutefois le plus connu. C'est lors de son long voyage à Lübeck pour rencontrer le maître Dietrich Buxtehude que Bach

352 G. Pernon *Dictionnaire de la musique*, Rennes, Ouest-France, 1984, p. 192.

apprendra un style qui le marquera toute sa vie : le *stylus phantasticus*. Ce style marqué par la virtuosité et l'improvisation ne sera pourtant pas du goût de ses supérieurs lors de son retour à Arnstadt. En effet, outre son voyage prolongé qui avait été déjà mal perçu par le Consistoire de la ville, il se fait de surcroît remarquer par son nouveau jeu qui lui est reproché dans un procès-verbal du 21 février 1706. Le Consistoire l'accuse de jouer « d'étonnantes variations dans ses chorals, qu'il y mêlait des accords étranges, de telle sorte que la communauté en était fort troublée[353] ».

Quelques années plus tard survint l'épisode de la joute avec Louis Marchand. Organiste français de la chapelle royale de Versailles, le musicien a été contraint de quitter le France suite à de nombreux problèmes liés à son tempérament. Il tente alors en 1717 d'obtenir un poste en Allemagne et se retrouve à Dresde où Bach, ayant eu écho du séjour de son collègue, décide de se rendre également. Il propose à son homologue français une joute musicale au clavecin afin que les deux musiciens puissent montrer l'étendue de leur talent. Le jour venu, seul Bach se présenta et l'on apprit par la suite que Louis Marchand avait quitté la ville au petit matin, évitant ainsi l'humiliation d'un échec probable face à son adversaire et laissant à Bach la somme de 1000 thalers[354].

Trois ans plus tard, en quête d'un meilleur poste d'organiste pour subvenir aux besoins de sa famille suite à la mort de sa première femme Maria Barbara, Bach se rend à Hambourg pour passer l'audition du poste de titulaire de l'église Saint-Jacques. Le vieux maître Reinken que Bach admire depuis sa jeunesse et qu'il a écouté de nombreuses fois, fait partie du jury. L'audition se déroula à l'église Sainte-Catherine et Bach se fit entendre pendant deux heures avec notamment une improvisation d'un choral varié d'une demi-heure sur le thème de *An Wasserflüssen Babylon*[355]. Émerveillé par cette improvisation, Reinken offrit à Bach le compliment suivant : « Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous »[356]. Si le poste était gagné d'avance, il fallait fournir une certaine somme d'argent pour s'assurer de la nomination, ce que Bach refusa.

Enfin, la quatrième source est la défense de Bach que prend Birnbaum contre son détracteur Scheibe lors d'une polémique esthétique faisant rage en 1739. Si Birnbaum démontre la grandeur de l'art de Bach en réponse aux critiques subies – notamment l'argument selon lequel le maître de Leipzig écrit une musique passéiste et trop artificielle – Birnbaum remarque que Scheibe ne peut pas être un juge très impartial de l'art de l'improvisation et de la fugue car lui-même avait échoué à un examen. Ainsi, il écrit : « Et

353 Archives municipales de Rudolstad. BD II/ 16 dans G. Cantagrel *Bach en son temps…*, pp. 54-55.
354 *Ibid.* pp. 95-98, 409.
355 Reinken avait d'ailleurs écrit une fantaisie sur ce même thème de choral.
356 *Ibid.*, p. 473.

faudrait-il même garder rancœur à Monsieur le compositeur de la cour, s'il considère comme juge impropre et maladroit celui qui, tout récemment, lors d'un examen d'organistes, ne sut même pas trouver la réponse au sujet d'une fugue, encore moins exécuter cette fugue selon les règles ?[357] »

Au cours de sa défense, Birnbaum revient sur l'art oratoire en exprimant le fait que Bach a une complète maîtrise de cet art en musique improvisée, et sait faire appel à la *memoria*.

2.3. La basse continue

Parmi tous les instruments nécessaires à la sonate en trio et au *canone perpetuo*, le clavecin et sa partie de basse continue appellent plus que tout autre instrument à l'interprétation : sa réalisation permet de donner plus de détails harmoniques que lorsqu'il ne s'agit que d'une œuvre à trois parties comme les sonates en trio pour orgue. La basse continue impose un exercice d'improvisation à vue, extrêmement redoutable dans le cas de *l'Offrande Musicale*. Dans sa préface de son *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier*, Carl Philipp Emanuel indique un nombre très important de prérequis pour tout claviériste digne de ce nom, en commençant l'ouvrage par cette phrase : « autant l'instrument à clavier possède d'avantages, à autant de difficultés il est soumis ». Parmi toutes ses exigences, il indique toutes les difficultés liées à la lecture, à l'improvisation et à la réalisation de la basse continue :

> On exige encore en plus qu'un instrumentiste à clavier fasse des improvisation de toutes sortes, qu'il puisse improviser sur une basse donnée selon les règles strictes de l'harmonie, jouer dans toutes les tonalités avec la même facilité, transposer à vue d'une tonalité à une autre sans fautes, jouer le texte exact, qu'il soit composé expressément pour son instrument ou non, qu'il ait la science de la basse continue dans toute sa puissance, avec discernement, en se contredisant souvent, avec des parties tantôt nombreuses ou non, tantôt selon la contrainte de l'harmonie, tantôt galant, avec une basse soit tantôt trop peu ou trop chiffrée, ou pas chiffrée du tout, ou chiffrée de manière très fausse, qu'il doive parfois extraire cette basse continue d'une partition à plusieurs portées, avec une basse non chiffrée ou qui marque de nombreux silences, quand une des autres parties sert à la base de l'harmonie, et renforcer cette harmonie et qui connaît toutes les exigences ?[358]

357 *Ibid.* p. 266.
358 C. P. E. Bach, *Essai sur la véritable…*, p. 3.

Le chiffrage très détaillé de la basse est d'un réel apport harmonique et l'effet sur le contrepoint s'en trouve amélioré. En effet, si les chiffrages peuvent se faire rares dans de nombreuses pages du répertoire italien, notamment lorsque les accords sont dans leur état fondamental[359], force est de constater que ce n'est pas le cas chez Bach. Il prend l'habitude d'indiquer avec une très grande précision tous ses chiffrages, comme dans les deuxième et troisième mouvements de la sonate en trio qui sont d'une grande densité harmonique et comportent de nombreux retards. Il prend aussi pour habitude de préciser exactement la position souhaitée de la main droite. Cela se repère aisément au déchiffrage lorsque l'on se retrouve avec le chiffre le plus élevé indiqué en bas ou en position intermédiaire. Cette volonté de la disposition précise des voix à la main droite se voit également du fait que Bach n'a écrit que deux sonates pour violon et basse continue mais six sonates en trio pour violon et clavecin obligé.

Dans la basse continue de *l'Offrande Musicale*, il n'y pas de croisement de voix possible comme dans certains canons : la voix de basse est déterminée et reste effective tout au long de la sonate en trio et du second canon perpétuel. De plus, cette volonté d'un chiffrage de basse témoigne d'une réelle conception harmonique de ces pièces. Il ne s'agit pas d'un simple jeu de l'esprit ou encore d'un exercice d'écriture contrapuntique. André Schweitzer nous livre dans *Bach, le musicien-poète*, la conception de la basse continue qu'avait Bach en citant les fondements de cette discipline prescrites par ce dernier :

> La basse chiffrée est le fondement le plus parfait de la musique. On l'exécute des deux mains : la main gauche joue les notes prescrites et la main droite y joint des consonances et des dissonances, pour que le tout donne une harmonie agréable en l'honneur de Dieu et pour la réjouissance légitime de l'âme. Comme toute musique, la basse chiffrée n'a d'autre fin que la gloire de Dieu et la récréation de l'esprit[360].

Ce point de vue du maître de Leipzig sur cette discipline et sur cette conception musicale est extrêmement intéressant pour deux raisons : dans un premier temps, la basse continue se distingue du *partimento* par son aspect non réalisé. En effet, lorsque les voix qui réalisent le chiffrage sont écrites dans un *partimento*, l'exercice de la basse continue laisse toutefois à l'interprète une marge de manœuvre en ce qui concerne l'interprétation et

359 On peut notamment penser aux mouvements lents des sonates pour violon et clavecin. La *Sonate Op. 2, n. 3* de Corelli par exemple est d'une extrême pauvreté en terme d'indication de chiffrage, tandis que le *Largo* de la *Sonate en Sol majeur BWV 1021* est d'une très grande précision.

360 J.-S. Bach cité dans A. Schweitzer, *J. S. Bach…*, p. 164.

l'agencement des voix. Si les *discanti*[361] produisent une harmonie par la rencontre des voix, leur rôle est avant tout mélodique et le contrepoint prime, tandis que la main droite du continuiste, même si elle ordonne les voix différemment des parties obligées, permet de consolider l'harmonie. C'est le continuo qui sert de socle harmonique à l'ensemble instrumental : Schweitzer soulève ce point en démontrant que la partie de basse continue n'est pas identique à l'harmonie dégagée par les parties obligées et que « l'harmonie réelle d'un morceau de Bach n'existe donc que dans la synthèse de l'harmonie du Continuo et de l'harmonie des parties obligées »[362].

L'insertion d'une partie de basse continue semble sortir du contexte du corpus : si la sonate se différencie des autres pièces, il en est de même du *canone perpetuo* qui est le seul à ne pas être écrit sous forme énigmatique. C'est du moins une impression apparente : si les parties se trouvent séparées dans les folios, l'apport de la basse continue permet d'établir une ligne directrice dans la continuité de ces canons rébus. Même si toutes les parties de la sonate sont écrites, la libre interprétation de la basse chiffrée, propre à la discipline du continuiste renvoie à une forme d'écriture énigmatique. Elle relève à la fois de la déduction, de l'improvisation et d'un exercice à la fois théorique et pratique, tous des paramètres également fondamentaux dans la résolution des autres canons.

3) L'interprétation instrumentale

3.1. L'analyse discographique et audiovisuelle comme sources d'interprétation

3.1.1. Une œuvre unique, une infinité de versions

L'énigme autour de l'ordonnancement et de la nomenclature des pièces de *l'Offrande Musicale* a conduit de nos jours à une infinité de versions différentes proposées par les interprètes. La plupart tentent de se rapprocher au mieux de la nomenclature « ancienne », constituée de l'orchestre du trio de chambre avec traverso, violon, clavecin et basse d'archet, de préférence sur instruments anciens : ce sont aujourd'hui les versions les plus

361 Le terme de discant (ou discantus) est utilisé ici pour désigner les voix mélodiques qui sont accompagnées par le continuiste et est emprunté à l'utilisation qu'en fait Muffat dans son traité de de basse continue. Voir G. Muffat, *Regulae Concentuum Partiturae*, *Anno 1699*, [ ], Bernhard Lang, traduction française par Isaline Dupraz, 2004.

362 A. Schweitzer, *J. S. Bach…*, p. 427.

communément admises, historiquement informées et les plus appréciées. De nombreux enregistrements ont été effectués entre les années 1975-1999, mais plusieurs versions autrefois appréciées ont mal vieilli, à cause de certains problèmes de déséquilibres sonores, de prises de son et parfois d'erreurs d'interprétation dans le phrasé ou la rhétorique de l'œuvre.

D'autres interprètes s'aventurent parfois à utiliser d'autres instruments, comme des violes, le violone, l'alto ou l'orgue. Sir Neville Marriner propose en 1994 une instrumentation surprenante sur instruments anciens et modernes. Le *Ricercar a 3* interprété à l'orgue positif est d'une belle clarté, tandis que le *canon per tonos* proposé au violon, à l'alto et au violoncelle est admirable par cette conjugaison des timbres et par l'intensité progressive que prend la pièce située au *climax* rhétorique. En 2001, Jordi Savall livre quant à lui une version instrumentale aussi singulière que paradoxale en enchaînant plusieurs timbres à la suite selon les différentes mélodies des canons : un même instrument passe d'une voix à l'autre tandis qu'un autre instrument vient prendre le relais.

En ce qui concerne les ricercars, notamment le majestueux *Ricercar a 6*, ils bénéficient régulièrement d'une interprétation à l'orgue. Il s'agit d'un exercice auquel se frottent de nombreux organistes actuels parmi lesquels on relève en France Francis Chapelet[363], Naji Hakim[364] ou plus récemment Jean-Baptiste Dupont[365]. Ces versions se divisent en deux conceptions : celles avec une registration ancienne[366] et celle avec une pensée plus libre et « compositionnelle », permettant d'accentuer les reliefs au sein de la densité polyphonique, par exemple en faisant ressortir le thème royal par des timbres particuliers[367].

Dans ses recherches sonores sur l'orgue symphonique, l'organiste français Jean Guillou a proposé sa vision de la sonate en trio. Dans le *Largo* par exemple, la partie de traverso se trouve sur un clavier avec des jeux de flûte 8'[368], la partie de violon est confiée à un autre clavier avec des jeux de gambe 8', principal 8' et cor de basset 8', tandis que la partie de basse est jouée au pédalier sur fonds de 16' et 8' : la réalisation de la basse continue disparaît. Plus récemment, Coralie Amedjkane et Quentin Guérillot ont proposé en 2018 une transcription du *Largo* pour deux orgues[369].

En 1934-1935, Anton Webern a arrangé pour orchestre le *Ricercar a 6* dans le style timbral qui lui est propre – la mélodie de couleur –, où de multiples fragments mélodiques se

363 Échanges personnels.
364 Échanges personnels à propos de l'interprétation à l'orgue de la Basilique du Sacré-Cœur, Paris, France.
365 Récital du 23/07/24 à l'orgue de chœur de la Cathédrale Saint-André, Bordeaux, France.
366 C'est par exemple le cas de David Cassan lors de son interprétation à l'orgue de l'Église Saint-Pierre, Caen, France, voir : https://www.youtube.com/watch?v=evyz71b7qx0 (visité le 19/08/24)
367 Vincent Warnier en donne un très bon exemple lors de son concert d'avril 2017 à l'orgue de l'Église Saint-Sulpice, Paris, France, voir : https://www.youtube.com/watch?v=6ps9e1edDrE (visité le 19/08/24)
368 Vraisemblablement sur les jeux de flûte à cheminée 8', grosse flûte I-II 8' et flûte harmonique 8'.
369 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=0xw3KhVxOpM (visité le 23/08/2024)

retrouvent disséminés dans l'orchestre : si la continuité des six voix contrapuntiques est perdue, l'œuvre apparaît sous un nouveau jour par sa richesse et sa diversité instrumentale. En 2022, le compositeur et organiste français Thomas Lacôte relève le défi demandé par Radio-France d'orchestrer à nouveau le *Ricercar a 6*, après Webern, pour l'Orchestre Philharmonique de Paris. Sa riche version, d'une imagination créative, est un compromis entre la surcharge orchestrale de Webern et les six voix apposées sur les folios originaux : les lignes contrapuntiques ne sont plus fragmentées et chaque épisode est marqué par de nouvelles couleurs et de nouvelles nuances dans l'orchestre.

Enfin, notons la proposition volontairement éloignée du discours original des *Swingle Singers*, accompagnés par le *Modern Jazz Quartet*, qui en font un arrangement pour piano, vibraphone, quatre voix mixtes, contrebasse et batterie.

Après ce tour d'horizon très varié des versions de *l'Offrande Musicale*, nous nous arrêterons sur les choix d'instrumentation établis dans cinq versions de référence. Ces versions enregistrées sur instruments anciens sont classées par ordre chronologique, allant de 1975 à 2021 et révélant comment les interprètes actuels ont affronté les problèmes posés par cette œuvre énigmatique. Chaque tableau présente la nomenclature des pièces en suivant l'ordre d'apparition des instruments utilisés qui sont dans ces versions : le clavecin, le piano-forte, la flûte, le violon, le pardessus de viole, l'alto, le violoncelle, la viole de gambe.

3.1.2. Les choix d'instrumentation des interprètes

a) Kuijken, Kohnen, Leonhardt

En 1975, le claveciniste Gustav Leonhardt enregistre l'œuvre, accompagné par :
- sa femme Marie Leonhardt au violon,
- la famille Kuijken se répartissant les autres instruments de la manière suivante : Barthold Kuijken au traverso, Sigiswald Kuijken au violon et Wieland Kuijken à la viole de gambe,
- Robert Kohnen à un second clavecin.

Leonhardt opte pour l'ordonnancement d'origine avec la nomenclature suivante :

Tableau 18 : Instrumentation proposée par G. Leonhardt.

Ricercar a 3	Clavecin
Canon a 2 cancrizans	Clavecin
Canon a 2 violon : in unisono	2 violons, clavecin, viole de gambe
Canon per motum contrarium	Flûte, clavecin
Canon per augmentationem, contrario motu	2 violons, viole de gambe
Canon per tonos	Violon, clavecin
Canon perpetuus	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe
Ricercar a 6	Clavecin
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Clavecin
Canon a 4	2 clavecins
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe
Fuga canonica	Violon, clavecin
Canone perpetuo	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe

Pour le *canon a 2 violin : in unisono,* on remarque que Leonhardt fait appel à deux violons, un clavecin et une basse d'archet. Or, l'utilisation des deux violons largement utilisée dans les versions ultérieures, résulte d'une erreur de lecture de la gravure originale. De plus, le clavecin réalise ici une partie de basse continue non écrite dans les folios, principe qu'il reproduit dans le *canon perpetuus*. Même s'il était courant à l'époque d'improviser une partie de basse continue non chiffrée, elle correspond ici à une autre erreur d'interprétation pour deux raisons : la première est que le canon indique une destination instrumentale par sa tessiture ou son indication avec la précision de « *violin : in unisono* » pour le premier, et la tessiture du violon pour le second ; la deuxième est que si Bach pensait à une partie de basse continue, il aurait chiffré tous les accords comme il l'a fait pour la sonate en trio et le *canone perpetuo*. On relève par ailleurs une absence de cohérence dans l'orchestration de l'écriture en trio de Bach, où le choix d'un traverso ou d'un violon accompagné par le clavecin n'est pas toujours la solution privilégiée. De plus, le *canon a 4* est interprété par Leonhardt et Kohnen sur deux clavecins, se partageant les quatre voix entre deux voix aiguës et deux voix graves ; il fait donc intervenir un deuxième claviériste pour cette seule pièce.

b) Moroney, See, Holloway, ter Linden, Cook

En 1987, la société de production Harmonia Mundi publie un enregistrement du corpus, réédité en 2016 dans le cadre de sa collection *[Resonances] Music & Monuments*. Cet enregistrement réunit autour du claveciniste Davitt Moroney quatre autres musiciens : Janet See au traverso, John Holloway au violon, Jaap ter Linden au violoncelle et Martha Cook au clavecin. L'ordonnancement y est pour le moins singulier et classe les pièces par catégories en formant quatre unités : la première reprend le titre du folio D « *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* » et correspond à cinq pièces que sont le *Ricercar a 3*, le *canon perpetuus*, le *Ricercar a 6*, le *canon a 2 Quærendo invenietis* et le *canon a 4*. Le deuxième groupe correspond à la sonate en trio, le troisième groupe, dans le sillage du précédent ne correspond qu'à une seule pièce avec la même nomenclature : le *canone perpetuo*. Le quatrième groupe correspond aux six *canones diversi super thema regium* du folio D : un sous-groupe est proposé sous le nom « *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis* » avec le *canon per tonos* et la *fuga canonica*.

Tableau 19 : Instrumentation proposée par D. Moroney, J. See, J. Holloway, J. ter Linden et M. Cook.

Ricercar a 3	Clavecin
Canon a 2 cancrizans	Clavecin
Canon a 2 violon : in unisono	Violon, clavecin
Canon per motum contrarium	2 clavecins
Canon per augmentationem, contrario motu	2 clavecins
Canon per tonos	2 clavecins
Canon perpetuus	2 clavecins
Ricercar a 6	Clavecin
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Clavecin
Canon a 4	2 clavecins
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Violon, flûte, clavecin, basse d'archet
Fuga canonica	2 clavecins
Canone perpetuo	Violon, flûte, clavecin, basse d'archet

Dans cet enregistrement, l'instrumentarium complet intervient seulement dans la sonate en trio et le *canone perpetuo*. Le *canon a 2 violin : in unisono* est correctement interprété au clavecin qui commence un premier tour seul, puis accompagné en canon par le violon : le livret mentionne d'ailleurs comme titre de cette pièce « *Violino in unisono* », afin d'écarter tout doute qui pourrait subsister. Pour le reste, qu'il s'agisse d'un souci de simplification ou de neutralité timbrale, voire d'une volonté de traiter de manière identique toutes les voix contrapuntiques, on constate que toutes les autres pièces sont interprétées sur un ou deux clavecins. Si le résultat permet de conférer à l'œuvre une certaine légèreté et un goût très français, il semble toutefois s'éloigner du projet instrumental de Bach.

c) Kuijken, Kohnen

Vingt ans après le précédent enregistrement, la famille Kuijken et Robert Kohnen, cette fois sans Leonhardt, enregistrent le corpus en 1995. Dans un ordonnancement qui respecte celui des folios originaux, ils proposent l'instrumentation suivante :

Tableau 20 : Instrumentation proposée par la famille Kuijken et R. Kohnen.

Ricercar a 3	Clavecin
Canon a 2 cancrizans	Clavecin
Canon a 2 violon : in unisono	Violon, clavecin
Canon per motum contrarium	Flûte, clavecin
Canon per augmentationem, contrario motu	Clavecin, viole de gambe
Canon per tonos	Violon, clavecin
Canon perpetuus	Violon, flûte, viole de gambe
Ricercar a 6	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Clavecin
Canon a 4	Violon, clavecin, viole de gambe
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe
Fuga canonica	Flûte, clavecin
Canone perpetuo	Violon, flûte, clavecin, viole de gambe

Qu'il s'agisse du fait de ne pas être dirigés par Leonhardt ou que les années qui séparent cet enregistrement aient profité à la réflexion des artistes, force est de constater qu'après une juste analyse, la plupart des pièces possèdent une judicieuse instrumentation. Le *canon a 4* par exemple, s'il partage équitablement les voix entre aiguës et graves, ne demande pas l'intervention d'un second claviériste et est interprété au violon, au clavecin et à la viole de gambe. Nous pouvons remarquer qu'il existe pourtant une volonté de faire jouer tous les musiciens avec un partage équitable des pièces entre eux, pour une destination au concert selon toute vraisemblance. L'exemple du *Ricercar a 6* est très parlant, où le clavecin ne joue plus que trois voix, les trois autres se trouvant partagées entre le traverso, le violon et la viole de gambe : nous pouvons donc nous demander s'il n'a pas été de même pour le *canon per augmentationem, contrario motu* et le *canon perpetuus*.

d) Masaaki Suzuki & the Bach Collegium Japan

En 2017, Masaaki Suzuki propose avec le Bach Collegium Japan un enregistrement unitaire formé de *l'Offrande Musicale*, l'aria des *Variations Goldberg* suivie des *Verschiedene Canons* ainsi que la sonate en trio, *BWV 1038*. Masaaki Suzuki est au clavecin, Kiyomi Suga au traverso, Ryo Terakado au violon I, Yukie Yamaguchi au violon II et à l'alto, Emmanuel Balssa au violoncelle. L'ordonnancement suit l'ordre des folios suivants : D, B, E, C. On retrouve donc les six *canones diversi super thema regium*, le *Ricercar a 3* et le *canon perpetuus*, le *Ricercar a 6* suivi des *canon a 2* et *a 4* sous la bannière « *Quærendo invenietis* », la sonate en trio et le *canone perpetuo*.

Tableau 21 : Instrumentation proposée par Suzuki et le Bach Collegium Japan.

Ricercar a 3	Clavecin
Canon a 2 cancrizans	Clavecin
Canon a 2 violon : in unisono	2 violons, clavecin BC, violoncelle
Canon per motum contrarium	Flûte, violon, alto
Canon per augmentationem, contrario motu	2 violons, clavecin BC, violoncelle
Canon per tonos	Flûte, violon, alto, clavecin, violoncelle
Canon perpetuus	Violon, flûte, clavecin BC, violoncelle
Ricercar a 6	Clavecin
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Clavecin
Canon a 4	2 violons, clavecin
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Violon, flûte, clavecin, violoncelle
Fuga canonica	Violon, alto, clavecin BC, violoncelle
Canone perpetuo	Flûte, violon, clavecin, violoncelle

Le *canon cancrizans* est proposé sous ses trois formes : *rectus*, rétrograde puis les deux aspects simultanément, afin de mettre en valeur les lignes mélodiques du clavecin. Si le *canon a 2 violin : in unisono* est interprété à deux violons, clavecin avec basse continue et violoncelle, la partie de continuo au clavecin s'étend sur le *canon per augmentationem, contrario motu*, le *canon perpetuus* et la *fuga canonica*. Le *canon per tonos* demande quant à lui cinq instruments en y intégrant l'alto au reste de l'instrumentarium de la sonate pour une pièce qui ne possède pourtant que trois voix mélodiques. Le *canon a 4* répartit les voix entre trois voix aiguës et une voix grave aux deux violons et au clavecin. Comme dans le cas de l'enregistrement de Moroney, l'ensemble est harmonieux et léger, mais il semble s'éloigner des conceptions instrumentales de Bach.

e) Bach Netherland Society

Enfin, la Bach Netherland Society propose en 2021 un enregistrement audio-visuel de *l'Offrande Musicale* avec Leo van Doeselaar au piano-forte, Shunske Sato au violon, Marten Root au traverso et Mieneke van der Velden à la viole de gambe et au pardessus de gambe. Contrairement à l'enregistrement de la famille Kuijken et de R. Kohnen, celui-ci n'est pas destiné au concert, et pour cause : le même instrumentiste se démultiplie dans plusieurs

pièces. Ici, la direction artistique a voulu rendre « visible » cette musique par un jeu de montages vidéo, où l'écriture énigmatique laisse la place à une interprétation paradoxale mise en image : chaque voix écrite par mouvement contraire est par exemple visible par le biais d'un instrumentiste à l'envers dans un miroir posé au sol. Par le biais de l'*overdub*, Sato joue au violon les deux parties du *canon a 2 violin : in unisono*, mais aussi les deux voix du *canon cancrizans*, les deux voix canoniques de la *fuga canonica* ou encore les trois parties aiguës du *canon a 4*. De la même manière, van der Velden joue deux parties de viole de gambe dans le *canon a 2 Quærendo invenietis* ou de la viole de gambe et du pardessus de viole dans le *canon per augmentationem, contrario motu*. Le choix du piano-forte comme unique instrument à clavier est le bienvenu dans cet enregistrement, car il correspond aux récits de la genèse de l'œuvre. Cependant, cela ne veut pas dire que les interprétations précédentes des ricercars au clavecin soient une erreur. Le paramètre économique entre également en jeu dans les divers moyens mis en place. Le piano-forte assure cependant la basse continue dans le *canon a 2 violin : in unisono* et dans la *fuga canonica*. En revanche, dans le *canon cancrizans*, deux violons pallient à l'absence d'un deuxième clavier. Même si le choix du piano-forte est plausible, l'ensemble est beaucoup trop hétérogène et se détache trop des réalités instrumentales de l'époque, notamment par le nombre excessif d'instrumentistes impliqués.

Tableau 22 : Instrumentation proposée par la Bach Netherland Society.

Ricercar a 3	Piano-forte
Canon a 2 cancrizans	2 violons
Canon a 2 violin : in unisono	2 violons, piano-forte, viole de gambe
Canon per motum contrarium	Flûte, 2 violons
Canon per augmentationem, contrario motu	Violon, pardessus de viole, viole de gambe
Canon per tonos	Violon, piano-forte
Canon perpetuus	Piano-forte, viole de gambe
Ricercar a 6	Piano-forte
Canon a 2 Quaerendo invenietis	2 violes de gambe
Canon a 4	3 violons, viole de gambe
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo	Flûte, violon, piano-forte, viole de gambe
Fuga canonica	2 violons, piano-forte
Canone perpetuo	Flûte, violon, piano-forte, viole de gambe

3.3. Analyse de l'instrumentation : à la recherche de la volonté de Bach

Au sein du corpus, les deux ricercars sont une réminiscence des demandes d'improvisations du roi. Si l'on se réfère à la visite à Potsdam, ces deux pièces impliquent qu'elles soient exécutées au piano-forte. Christoph Wolff évoque d'ailleurs plusieurs épisodes du *Ricercar a 3* qui semblent être pensés pour cet instrument capable de produire des contrastes sonores[370]. Cependant, si l'architecture plus conventionnelle et la pensée contrapuntique plus égalitaire du *Ricercar a 6* semblent selon lui renvoyer au clavecin, la pièce découle également de la demande du roi de traiter le thème royal à six parties obligées. De ce fait, l'exécution au piano-forte se justifie également, permettant de réserver le piano-forte pour les deux ricercars introductifs du corpus. Même si le *Ricercar a 6* est écrit sous forme de partition – c'est-à-dire sur six portées séparées, une pour chaque voix – la destination du clavier et non de six instrumentistes n'est pas à mettre en doute, car il s'agit là d'une pratique graphique courante à l'époque, afin de mieux mettre en évidence le discours de

370 C. Wolff, « *New Research…* », p. 403.

chacune des voix : Forkel précise d'ailleurs que les deux ricercars sont écrits pour le clavier[371]. La seule partition autographe de *l'Offrande Musicale* qui nous soit parvenue est celle du *Ricercar a 6* écrite d'ailleurs sur deux portées. Si la destination des ricercars, de la sonate en trio et du *Canone perpetuo* pour des instruments bien définis ne fait aucun doute, qu'en est-il des autres pièces que sont les canons restants ?

La mention d'une instrumentation précise reste exceptionnelle au sein de *l'Offrande Musicale*, employée seulement pour trois pièces : le *canon a 2 violon : in unisono*, le *canone perpetuo* et la sonate en trio citée précédemment. Ces exemples sont à eux seuls une preuve à opposer aux détracteurs qui soutiennent la thèse selon laquelle Bach aurait écrit cet ensemble d'œuvres comme une compilation musicale purement théorique. Par ces simples mentions d'instruments sur deux des canons de l'œuvre, Bach indique clairement que ces courtes pièces sont destinées à être jouées et qu'il les a même pensées pour des instruments précis. En ce qui concerne les autres canons, l'absence de nomenclature donne à première vue la liberté d'en faire des interprétations très variées, comme il était coutume à l'époque où l'on travaillait avec des ensembles à géométrie variable[372]. Toutefois, une étude plus approfondie de l'œuvre peut nous permettre d'en restituer l'instrumentation et sa logique en fonction des habitudes d'écriture de Bach, et aussi en fonction des instruments possibles, l'écriture « absolue » permettant une souplesse dans la nomenclature. Grâce aux indications existantes, il est possible dans un premier temps de déduire l'ensemble des instruments nécessaires à l'exécution de l'œuvre : un piano-forte, un clavecin, un violon, un traverso et une basse d'archet. Nous remarquons que le canon a 2 voix *cancrizans*, est jouable par un seul instrumentiste au clavecin. En effet, ce canon que Bach présente sous la forme d'une unique ligne mélodique se lit dans les deux sens, en une sorte de palindrome musical et devient un véritable canon lorsque ces deux voix (sous forme *rectus* et *inversus*) sont jouées simultanément. Le clavecin permet, grâce à ses deux claviers, de jouer ces deux mélodies simultanément sans que l'interprète ne soit gêné dans son exécution lorsque les voix s'entremêlent, ce qui est évidemment impossible sur un instrument à un seul clavier comme le piano-forte.

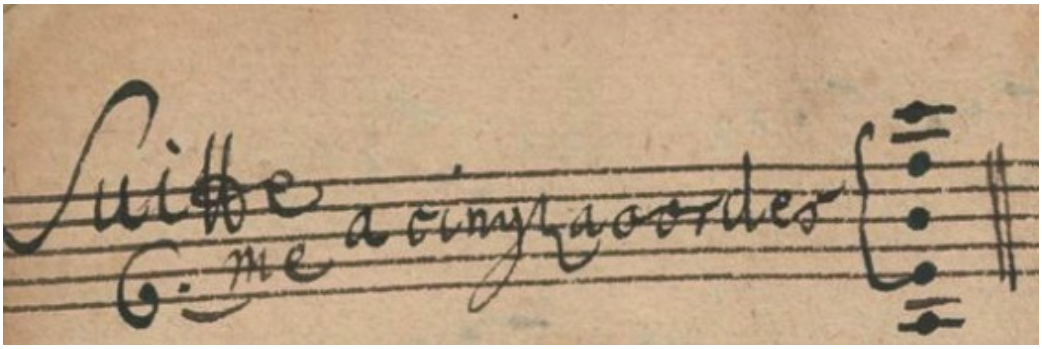
Il peut sembler à première vue étrange qu'une œuvre de musique de chambre comme celle-ci, nécessite deux instruments à clavier différents. Pourtant, ce cas de figure n'est pas la première occurrence dans l'œuvre de Bach. Durant sa période d'Anhalt-Köthen, Bach écrit

371 J.-N. Forkel, *Sur la vie...*, p. 136.

372 « Pour quelle raison J.S. Bach a-t-il été aussi avare d'indications instrumentales dans les canons ? On aurait tort de croire qu'il voyait dans ces morceaux des exemples purement théoriques. Les indications données pour l'exécution du n°2 et du n°9 le prouvent bien. Mieux vaut penser, avec Forkel, que l'auteur acceptait d'avance toute formation instrumentale disponible, d'où l'absence d'indications précises. Cela est tout à fait conforme aux habitudes de l'époque. » dans J.-F. Kremer, *L'offrande musicale…*, p. 40.

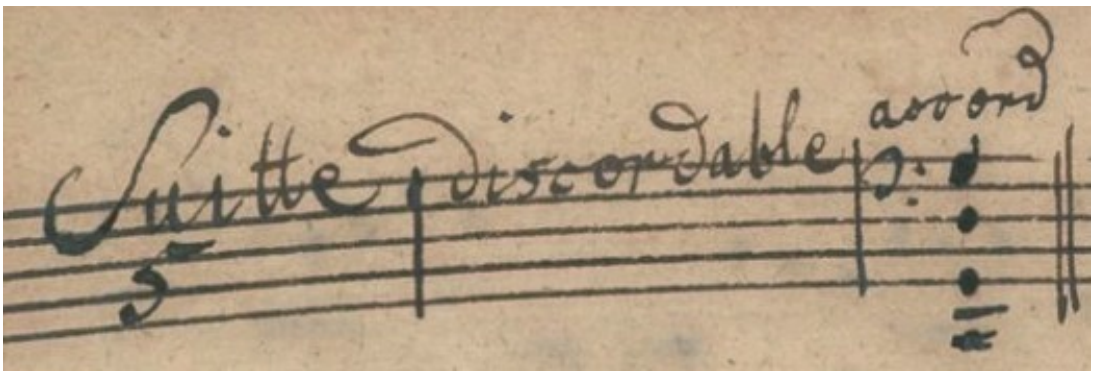
ses *Six suites pour violoncelle* : si les cinq premières suites correspondent à l'écriture idiomatique pour cet instrument, la sixième suite précise qu'elle doit être jouée *a cinq acordes*, c'est-à-dire avec un instrument à cinq cordes, comportant une corde de *mi* aiguë : Bach mentionne d'ailleurs l'accordage de l'instrument à côté de cette indication.

Figure 24 : Détail de la *Suite n. 6 pour violoncelle, BWV 1012*.



Cet accordage correspond à celui du violoncelle piccolo ou du *violoncello da spalla*. Si certains musiciens comme Sigiswald Kuijken soutiennent l'hypothèse selon laquelle le corpus entier aurait été écrit pour le *violoncello da spalla*, force est de constater que, la sixième suite mise à part, toutes les autres pièces regorgent d'exemples contenant une écriture idiomatique propre au violoncelle standard à quatre cordes. De même, la *Suite n. 5 pour violoncelle, BWV 1011* précise par son *discordable* l'utilisation de la *scordatura*, mais aussi que l'instrument concerné ne possède que quatre cordes, ce qui est confirmé par l'accordage noté sur la portée :

Figure 25 : Détail de la *Suite n. 5 pour violoncelle, BWV 1011*.



Ainsi, si le corpus des *Six suites pour violoncelle* est bien fait pour deux instruments sans indication supplémentaire dans le titre, que sont le violoncelle standard à quatre cordes pour les cinq premières suites et le violoncelle à cinq cordes pour la sixième suite, il est totalement possible pour *l'Offrande Musicale* de faire appel à deux instruments à clavier pour des pièces spécifiques, en l'occurrence le clavecin et le piano-forte.

Les quatre autres canons des *canones diversi super thema regium* se composent de deux voix canoniques et d'une voix jouant le thème royal de manière plus ou moins ornementée. Le c*anon a 2 violin : in unisono* précise clairement sa nomenclature : le canon est écrit « *a 2* » avec une clé de sol_2 et une clé de fa_4, indiquant une destination au clavier, tandis que l'indication « *violin in unisono* » laisse entendre que la seconde voix canonique doit être jouée en canon à l'unisson par le violon.

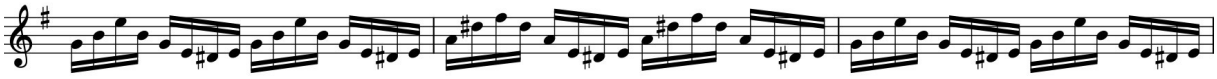
Le canon a 2 *per motum contrarium* est constitué du thème royal en *cantus firmus* et de deux voix canoniques par mouvement contraire. Ces voix canoniques qui restent dans une tessiture aiguë descendent jusqu'au fa_3 et sont donc impossibles au violon : Bach emploie à de rares exceptions la technique de la *scordatura* et la mentionne systématiquement si nécessaire comme dans le cas du violoncelle dans la *Suite n. 5 pour violoncelle, BWV 1011* ou au violon dans la *Sonate en trio pour flûte traversière, violon et basse continue, BWV 1038*. Or, ce n'est pas le cas ici : les lignes mélodiques et la tessiture des voix canoniques suggèrent, comme les canons *cancrizans*, *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos*, une interprétation sur les deux claviers d'un même clavecin. L'écriture est en effet proche des sonates pour violon et clavecin obligé ou des sonates pour flûte et clavecin obligé où, lors des mouvements rapides, Bach introduit les deux voix de dessus (violon ou flûte et main droite du clavecin) en fugato. Le thème royal peut être joué aussi bien au violon qu'au traverso : le choix du traverso semble toutefois le plus judicieux compte tenu de la destination musicale du recueil.

Les deux canons suivants *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos* ne peuvent admettre le traverso pour leur interprétation du fait de la tessiture de l'instrument qui commence au $ré_3$. Le respect des tessitures instrumentales impose que le thème royal soit joué pour ces deux pièces par le violon. Nul besoin d'attribuer ces parties à un second clavier comme le mentionne Ursula Kirkendale[373], qui souhaite n'attribuer au violon que les *canon a 2 violin : in unisono* et *canone perpetuo*[374] en prétextant l'écriture « brillante et idiomatique » du violon. Outre le fait qu'il serait inutile de contraindre un second claviériste à ne jouer que d'une main, alors qu'un violon et un traverso sont disponibles, il est à noter que l'écriture du violon dans les œuvres de musique de chambre de Bach n'est pas forcément brillante. Au

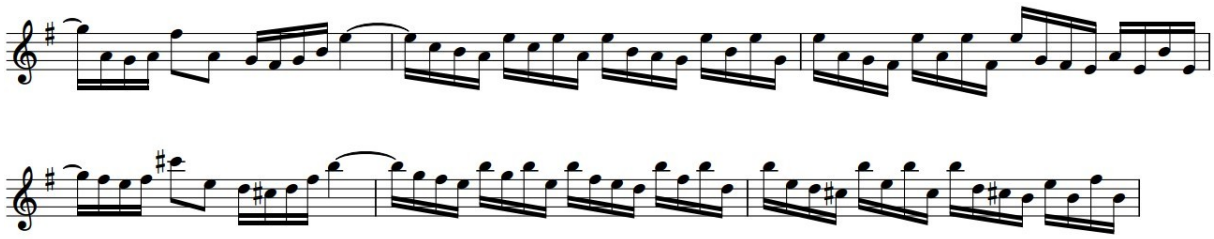
373 U. Kirkendale, « *De Quintilien à Bach...* », p. 150.
374 Outre la sonate en trio.

contraire, l'écriture peut sonner de manière bien plus dramatique, avec de longues tenues expressives ou avec une écriture non idiomatique, comme dans de nombreux mouvements de sonates pour violon et clavecin obligé. Citons à titre d'exemple la sicilienne introductive de la *sonate pour violon et clavecin obligé en do mineur, BWV 1017* qui sera prise quelques années plus tard comme modèle dans la *Passion selon Saint-Matthieu* métamorphosée en l'aria *Erbarme dich, mein Gott*. D'autre part, Bach n'hésite pas à imiter l'écriture idiomatique du violon sur d'autres instruments afin de suivre le style italien, comme par exemple dans la *Sonate n.2 pour flûte et basse continue, BWV 1034*. Dans le deuxième mouvement *Allegro* de cette sonate en *mi* mineur, il imite les bariolages du violon sur les accords de tonique et de dominante aux mesures 16-18 alors qu'aux mesures 11-13 et 35-37, il utilise la technique du bariolage « avec corde à vide ». Dans cet *Allegro*, la flûte imite le bariolage du violon avec la corde de *mi* à vide, tout en ayant une écriture qui s'adapte au traverso une quinte au-dessus avec une pédale de *si* aigu, note qui ne nécessite que le premier doigt au traverso[375].

Exemple 31 : Extrait de l'Allegro de la *Sonate n. 2 pour flûte et basse continue, BWV 1034*, mesures 16-18.



Exemple 32 : Extrait de l'Allegro de la *Sonate n. 2 pour flûte et basse continue, BWV 1034*, mesures 11-13 (premier système) et mesures 35-37 (deuxième système).



375 F. Devienne, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte dans laquelle il est traité de tous les Principes indispensables pour Jouer de cet Instrument. De la manière de monter, tenir et emboûcher la Flûte, des Coups de Langue, des Liaisons, Cadences, Cadences brisées, Trilles, Petites Notes, &c. Ces Principes sont suivis des Games Diezées, Bemolisées et Cadencées, de 20 petits Airs, 18 petits Duo, et 6 Sonates graduées, avec un Prélude dans le Ton et à la tête de chaque Morceau. Dédiée à Monsieur Roslin d'Ivry Par F. Devienne*, Paris, Chez Imbault, 1794, p. 2.

À l'instar du *canon a 2 cancrizans*, le *canon a 2 Quærendo invenietis* et ses quatre résolutions possibles peuvent être jouées sur un clavecin, éventuellement sur un seul clavier. Le choix du piano-forte est ici écarté car réservé comme nous l'avions dit aux deux ricercars.

Le canon a 4 est écrit pour deux voix de dessus et deux voix de dessous. Ces deux parties graves imposent donc d'après la nomenclature nécessaire pour l'interprétation le clavecin et la basse d'archet. L'utilisation du clavecin permet de ce fait de jouer une voix de dessus à la main droite. Si à première vue la seconde voix de dessus semble être possible au traverso, il faut attendre la mesure 21, soit la dernière mesure avant l'entrée de la quatrième voix, pour s'apercevoir du do_3 sur le troisième temps, éliminant donc le traverso dans le champ des possibles. Ainsi, ce canon doit se jouer à l'aide d'un clavecin, d'un violon et d'une basse d'archet. Afin de correspondre au style d'écriture qu'emploie Bach dans ses fugatos de musique de chambre, les entrées devraient se faire donc comme suit : main droite du clavecin, main gauche du clavecin, violon puis basse d'archet.

De plus, la fugue canonique ressemble à n'importe lequel des *Allegro* de sonates pour solo et clavecin (violon, flûte, viole de gambe) : une écriture fuguée entre le dessus et une des voix du clavecin[376]. ci, le clavecin commence par la basse et le sujet avant que le dessus vienne jouer ce qui deviendra la réponse de la fugue canonique. Si la partie supérieure convient aussi bien au violon qu'à la flûte, c'est certainement à cette dernière que la partie de dessus est destinée, comme dans le *canon per motum contrarium*. Par ailleurs, selon notre ordonnancement, cela permet au roi Frédéric II d'enchaîner sans interruption les trois dernières pièces que sont la sonate en trio, la fugue canonique et le canon perpétuel pour flûte, violon et basse continue, afin de parachever ce discours musical.

Enfin, le *canon perpetuus* est sûrement celui qui pose le plus de questions sur le plan de l'instrumentation. Comme tous les autres canons, son écriture « absolue » et non idiomatique ne permet pas à première vue de discerner l'instrumentation imaginée par Bach. Cette pièce est très souvent interprétée de nos jours avec le *superius* au traverso, le thème royal au violon et le *bassus* à la basse d'archet, permettant de pourvoir le flûtiste d'une pièce supplémentaire. Toutefois, au regard de tous les autres canons, il semble logique que les deux voix canoniques soient exécutées par le même instrument, à savoir le clavecin. Les trois seules exceptions sont les deux canons où Bach indique la nomenclature et la fugue canonique – qui ne porte donc pas réellement le nom de canon mais de fugue –, construite à la manière d'un *Allegro* de sonate. Ainsi, si les voix canoniques sont jouées au clavecin afin de respecter l'unité d'écriture de Bach, il ne reste plus qu'à placer le thème royal au violon, seul instrument à correspondre à cette tessiture. De cette manière, les trois dernières pièces de la

376 Thème fugué à la main droite pour clavecin obligé, thème fugué à la main gauche pour basse continue.

première partie de *l'Offrande Musicale* ont la même instrumentation, c'est-à-dire le violon qui expose le thème royal et le clavecin qui joue les deux voix canoniques ; les trois dernières pièces de la seconde partie demandent quant à elles le traverso et le clavecin, ainsi que le violon et la basse d'archet pour la sonate en trio et le *canone perpetuo*. Voici présentée de manière synthétique la nomenclature des pièces du corpus :

Tableau 23 : Tableau synoptique des nomenclatures selon les différentes pièces de *l'Offrande Musicale*.

Pièces	Nomenclature
Ricercar a 3	Piano-forte
Canon a 2 cancrizans	Clavecin à deux claviers
Canon a 2 : violin in unisono	Violon, clavecin
Canon a 2 per motum contrarium	Traverso, clavecin (à deux claviers)
Canon per augmentationem, contrario motu	Violon, clavecin (à deux claviers)
Canon per tonos	Violon, clavecin (à deux claviers)
Canon perpetuus	Violon, clavecin
Ricercar a 6	Piano-forte
Canon a 2 Quaerendo invenietis	Clavecin
Canon a 4	Violon, clavecin, basse d'archet
Sonata	Traverso, violon, clavecin, basse d'archet
Fuga canonica	Traverso, clavecin
Canone perpetuo	Traverso, violon, clavecin, basse d'archet

Grâce à ce tableau synoptique présentant en regard les deux parties de *l'Offrande Musicale* avec leur nomenclature, les résultats de notre analyse mettent en évidence une certaine symétrie dans le principe d'instrumentation. Tout d'abord, chacune des parties est introduite par un ricercar confié au piano-forte, puis par un canon à 2 voix interprété au clavecin. La troisième pièce introduit à chaque fois un nouvel instrument à archet : le *canon a 2 violin : in unisono* nécessite le violon en plus du clavecin, tandis que le *canon a 4* se

rapproche de cette instrumentation en ajoutant la basse d'archet. Par la suite, la quatrième pièce de chaque partie fait appel au traverso : dans la première partie il est associé au clavecin pour le *canon a 2 per motum contrarium* ; dans la sonate en trio à la fin de la seconde partie, il est accompagné par le clavecin, le violon et la basse d'archet. Ce n'est seulement qu'à partir de la cinquième pièce que les deux parties vont se différencier par leur instrumentation. Toutefois, elles gardent la logique selon laquelle toutes les pièces de chaque fin de partie conservent une nomenclature similaire. Ainsi, la première partie se termine par les canons *per augmentationem, contrario motu*, *per tonos* et *perpetuus* interprétés au violon et au clavecin, tandis que la seconde partie demande l'effectif complet, hormis le solo pour flûte et clavecin représenté par la *Fuga canonica in Epidiapente*. Dans le tableau suivant, les couleurs bleues mettent en évidence les nomenclatures communes entre les pièces des première et seconde parties en fonction de notre ordonnancement. La couleur verte montre les pièces dont la nomenclature est quasi similaire avec l'ajout d'un nouvel instrument à archet. La couleur orange met en lumière les pièces qui possèdent la même instrumentation dans la première partie, propre à l'éclat (violon et clavecin). La couleur violette présente les pièces qui possèdent la même instrumentation dans la seconde partie, propre à l'agrément cité par Cicéron (traverso, violon, clavecin, basse d'archet) :

Tableau 24 : Tableau synoptique des deux parties de *l'Offrande Musicale* avec leurs nomenclatures.

Pièces	Nomenclature	Pièces	Nomenclature
Ricercar a 3	Piano-forte	*Ricercar a 6*	Piano-forte
Canon a 2 cancrizans	Clavecin à deux claviers	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*	Clavecin
Canon a 2 violin : in unisono	Violon, clavecin	*Canon a 4*	Violon, clavecin, basse d'archet
Canon a 2 per motum contrarium	Traverso, clavecin à deux claviers	*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*	Traverso, violon, clavecin, basse d'archet
Canon a 2 per augmentationem, contrario motu	Violon, clavecin à deux claviers	*Fuga canonica in Epidiapente*	Traverso, clavecin
Canon a 2 per tonos	Violon, clavecin à deux claviers		
Canon perpetuus	Violon, clavecin	*Canone perpetuo*	Traverso, violon, clavecin, basse d'archet

Le *canone perpetuo* placé en dernière position permet à Bach de terminer son discours avec l'effectif au complet. Il est d'ailleurs possible de définir chaque musicien qui interprète l'Offrande Musicale : Frédéric II au traverso, en tant que soliste de la cour et dédicataire du recueil, Carl Philipp Emanuel au clavecin et au piano-forte, où le niveau demandé est redoutable, tant dans l'exécution des ricercars que dans la réalisation de la basse continue. Le violon est sans doute tenu par Johann Gottlieb Graun, premier musicien appelé par Frédéric II à la cour de Prusse en 1732 et qui fut le professeur de violon de Wilhelm Friedemann dix ans auparavant. La partie de basse d'archet devait certainement être exécutée à la viole de gambe, Frédéric II n'ayant pas de violoncelliste dans son orchestre à Potsdam. Elle aurait donc été confiée à Ludwig Christian Hesse, gambiste virtuose arrivé à la cour prussienne en 1741 et qui avait pour habitude d'accompagner le roi conjointement avec Carl Philipp Emanuel.

PARTIE III – APPROCHE ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE

Chapitre 7 : Le *Thema Regium*

Le thème royal est utilisé dans *l'Offrande Musicale* comme élément thématique initial, tel le squelette de l'œuvre. Caractéristique des dernières compositions de Bach, au même titre que les *Variations Goldberg* et *l'Art de la fugue*[377], un thème imposé est développé dans une grande structure polyphonique divisée en plusieurs pièces. Boris de Schlœzer écrit d'ailleurs à ce propos : « Une phrase est dite thème non parce qu'elle présente telles particularités mais parce qu'elle joue dans l'œuvre un rôle particulier »[378]. En effet, le *thema regium* est déterminé par sa fonction : il fait office de fil rouge tout au long de l'œuvre, entre les ricercars, les canons et la sonate en trio. Il se retrouve dans chaque pièce sous diverses formes que nous analyserons au fur et à mesure, passant alternativement à la voix de dessus, de dessous, du milieu ou naviguant entre chacune des voix.

Toutefois, même si le doute en ce qui concerne l'auteur est permis entre Frédéric II, Carl Philipp Emanuel et Johann Sebastian, ce thème très spécifique, doit au vieux Bach le fait d'avoir atteint son paroxysme à tous les niveaux. En effet, si le doute peut être permis quant à la paternité du thème, tout ou partie, il est intéressant de souligner qu'il revient à Bach d'interpréter le thème comme il l'entend. Ce type de message, Bach l'a réalisé de nombreuses fois au cours de ses œuvres, notamment dans les chorals et cantates, où il traite des sujets religieux sur un texte donné. En imageant au mieux les paroles par des figures musicales propres à l'esthétique symbolique de leur époque, Bach et ses contemporains utilisent un vocabulaire à résonance transcendantale qui met en exergue certains mots et en amplifie le sens. Transférées des pièces vocales aux pièces purement instrumentales, ces figures musicales permettent d'appréhender des mots, des images ou des affects par leur sens rhétorique.

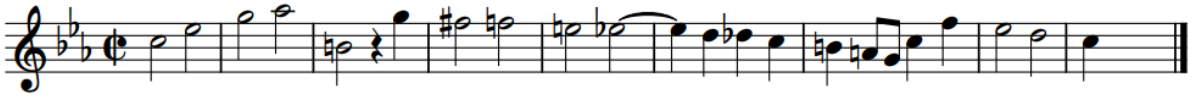
1) Analyse rhétorico-musicale

Le thème royal est écrit dans la tonalité de *do* mineur, que Mattheson définit dans son *Neu-eröffnete Orchestre* comme : « surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante »[379], tandis qu'en France, Marc-Antoine Charpentier définissait ce ton comme « obscur et triste » dans ses *Règles de*

377 Voir au chapitre 5 les points 1.4.2 et 1.4.3.
378 B. De Schlœzer, *Introduction à J.-S. BACH…*, p. 195.
379 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 46.

composition[380]. Écrit à 2/2, le thème se déroule au long de neuf mesures en vingt-et-une notes d'une puissance significative toute particulière. Il débute par cinq notes en blanches, composées de la triade ascendante de l'accord de tonique (*do – mi ♭ – sol*), puis enchaîne sur deux intervalles très expressifs : une seconde mineure ascendante (*sol – la ♭*) et un saut descendant de septième diminuée (*la ♭ – si ♮*), appelé en rhétorique un *saltus duriusculus*. Cette figure que l'on traduit par « saut duriuscule » est uniquement théorisée chez Bernhard[381] ; elle désigne « au XVIIe siècle et ensuite, [un] saut de 4te diminuée, 5te dim., 7me mineure ou diminuée, 9me et de tout intervalle dépassant l'octave, ou de tout intervalle augmenté ou diminué. Ce saut est plus généralement descendant »[382]. Kirnberger définit également la septième diminuée descendante comme une expression gémissante[383].

Exemple 33 : Thème royal de *l'Offrande Musicale*.



Rappelons que ces cinq premières notes représentent ce que Marcel Bitsch nomme la « cellule *x* »[384], principe analytique que nous garderons dans notre analyse. Le saut de septième diminuée laisse ensuite place à un temps de silence appelé en rhétorique aposiopèse. Dietrich Bartel précise que « la plupart des auteurs définissent l'*aposiopèse* comme une pause générale, affectant toutes les voix de la composition. Comme le suggère le sens littéral du terme (de *apo*, loin, [à partir] de ; *siopesis*, silence), l'*aposiopèse* signifie un certain silence dans la composition »[385]. En effet, si Burmeister, Thuringus ou Walther définissent cette figure comme un silence total à toutes les voix, nous utiliserons dans notre analyse la définition qu'en donne Vogt dans son *Conclave* : « l'aposiopèse indique un silence »[386]. On retrouve cette figure sous le nom de *pausa* chez Thuringus, Kircher, Printz, Janovka et Walther[387].

380 *Ibid*.
381 D. Bartel, *Musica Poetica : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Nebraska, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, p. 381.
382 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 56.
383 *Ibid.*, p. 49.
384 J.-F. Kremer, *L'Offrande...*,p. 15-16.
385 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 202-203 : « Most authors define *aposiopesis* as a general pause, affecting all the voices of a composition. As the literal meaning of the term suggests (from *apo*, away, from ; *siopesis*, silence), *aposiopesis* signifies a certain silence in a composition ».
386 *Ibid*., p. 205 : « The *aposiopesis* indicates a silence ». Voir : *Conclave*, p. 150.
387 *Ibid*., p. 364-365.

Après le temps de silence, le thème expose sa deuxième partie en une longue catabase[388] chromatique de neuf notes (*sol₃ – si ♮₂*). Ce chromatisme est désigné en rhétorique comme un *passus duriusculus*, ou passage duriuscule, qui signifie « dur, insolent sauvage, atroce »[389]. Cette figure se trouve uniquement dans le *Tractatus* de Bernhard où il l'explique ainsi : « lorsqu'une voix monte ou descend par demi-tons »[390]. Le *passus duriusculus* démarre sur le quatrième temps de la troisième mesure par un *sol* noire et descend progressivement en blanches jusqu'au *mi ♭* : cette note est d'autant plus mise en valeur par le fait qu'elle se prolonge sur la mesure suivante en créant une syncope, que l'on nomme en rhétorique une *syncopatio*. Le chromatisme se poursuit alors en noires à la mesure 6 et se conclut sur le *si ♮* au premier temps de la mesure 7.

Cette surabondance de demi-tons qui crée ce long chromatisme descendant correspond en rhétorique à une *pathopoeia*. Cette figure se définit ainsi selon Burmeister : « La Pathopoeia, παθοποιία, est une figure apte à susciter les passions, elle se produit lorsque sont insérés dans le poème des Semitons[391] qui n'appartiennent ni au Mode du poème, ni à son Genre, mais qui sont introduits en raison du bénéfice qu'ils représentent l'un pour l'autre […] »[392]. Il s'agit donc de l'utilisation de demi-tons étrangers à la gamme, apparaissant souvent par chromatisme.

Après l'arrêt du chromatisme sur la sensible de la tonalité, on trouve une double échappée en croches (*la₂ – sol₂*) avant la résolution de la sensible sur la tonique par un saut de quarte (*sol₂ – do₃*). Fait très rare dans les mélodies baroques ou thèmes de fugue, le thème royal contient deux sauts ascendants et consécutifs de quartes justes (*sol₂ – do₃* et *do₃ – fa₃*) que l'on retrouve à la mesure 7. Le thème se termine par une formule cadentielle avec l'utilisation du tétracorde diatonique[393] : *fa* noire – *mi ♭* blanche – *ré* blanche – *do* noire). Ainsi, le thème utilise un ambitus d'une octave et une seconde mineure en pivotant autour d'un *do* central, qui marque le début et la fin de la phrase, et exploite onze des demi-tons du total chromatique (seul le *si ♭* ne figure pas).

Après avoir examiné les caractéristiques rhétorico-musicales du thème, passons à l'analyse symbolique du thème royal et notamment sur le sens symbolique des figures de rhétorique utilisées.

388 Formule mélodique descendante ; contraire : anabase.
389 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 56
390 *Ibid*.
391 Demi-tons.
392 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 157.
393 J.-F. Kremer, *L'offrande musicale…*, p. 14.

2) Analyse symbolique

Les trois figures de rhétorique qui composent le thème royal offrent la particularité de toujours être utilisées dans les mêmes contextes, et sont supposées produire à chaque utilisation les mêmes affects.

2.1. Le *saltus duriusculus*

« Jésus poussa de nouveau un grand cri et rendit l'esprit ». – Matthieu 27.50

Décrivant cette figure, Bartel explique que : « comme le *passus duriusculus*, cette figure peut aussi revêtir une dimension explicative supplémentaire, lui conférant le potentiel de signifier plus que ce que le texte pourrait impliquer »[394]. Il poursuit en indiquant que « Bernhard évoque les sauts interdits (*verbohtene Sprünge*) dans le neuvième chapitre de son *Bericht*, où il suggère qu'ils pourraient être utilisés dans le *stylus recitativus*, "où ils pourraient être admis pour s'adapter à certaines affections" »[395]. Aussi, il explique que « le saut de sixte mineure n'était pas utilisé par les compositeurs précédents excepté entre *ré* et *fa* ou *mi* et *fa* »[396]. Dans l'exemple que propose Bernhard, il écrit un saut descendant entre *ré* et *fa*# puis un saut descendant entre *mi* et *sol*# : s'il semble qu'il ait fait une erreur en voulant indiquer « entre *mi* et *sol*[#] », le *saltus duriusculus* indique par la suite un grand saut d'intervalle, de sixte, de septième et au-delà, ou d'intervalle diminué.

Nous pouvons remarquer à titre d'exemple l'utilisation du *saltus duriusculus* dans l'*Histoire de Jephte* de Carissimi, histoire sacrée composée vers 1650 et tirée du Livre des Juges de l'Ancien Testament. L'aria *Plorate colles* (pleurez, collines) représente la plainte que la fille de Jephte adresse aux collines de sa jeunesse sacrifiée suite à un vœu imprudent de son père. Elle se lamente de mourir vierge, avant d'avoir pu enfanter, offerte en sacrifice à Dieu par son père revenu victorieux de la guerre : elle part alors s'isoler sur la montagne en compagnie d'autres femmes dire adieu au monde. Dès le début de l'aria, on observe deux *saltus duriusculus* sur l'intervalle descendant ré – fa#. La première apparition de cet intervalle

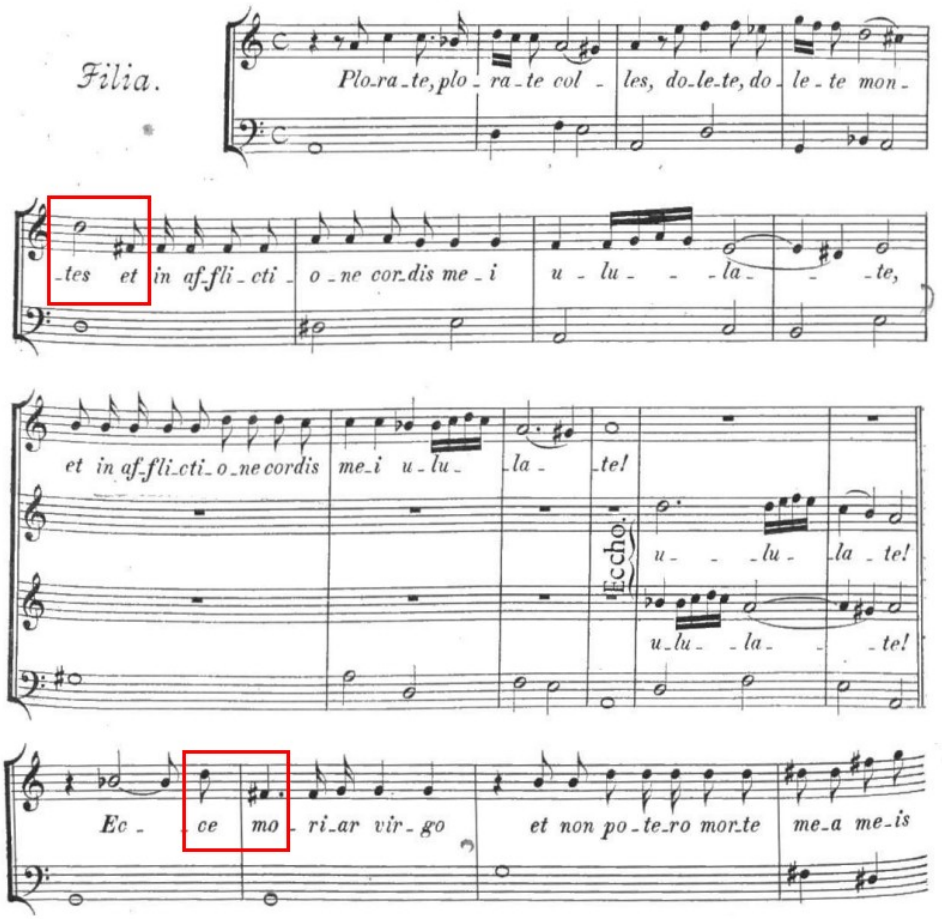
394 D. Bartel, p. 381 : « Like the *passus duriusculus*, this figure can also assume an added explicative dimension, lending it the potential to signify more than even the text might imply ».

395 *Ibid*. : « ernhard discusses forbidden leaps (*verbohtene Sprünge*) in the ninth chapter of his *Bericht*, where he suggests that they might be used in the *stylus recitativus*, "where they might be admitted to accomodate certain affections." »

396 *Ibid*. : « The leap of a minor sixth was not used by previous composers except either between *re* and *fa* or *mi* and *fa* » dans C. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, p. 78.

expressif se trouve sur les mots *et in afflictione* [*cordis mei ululate*] : « et dans le chagrin de mon cœur, gémissez » à la mesure 5. La deuxième occurrence se situe aux mesures 15-16 sur la première syllabe du mot *moriar* de la phrase *Ecce moriar virgo* : « je mourrai vierge ».

Exemple 34 : « Plorate Colles », *Jephte*, Giacomo Carissimi, mesures 1-17.

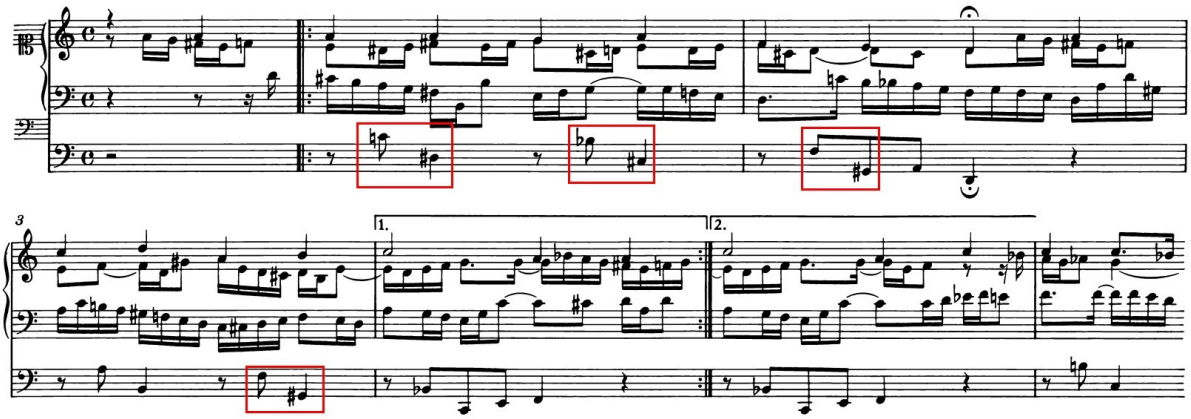


Cet intervalle expressif est utilisé dès les prémices du baroque pour symboliser le chagrin, les gémissements ou la mort et la douleur de manière plus générale. Son usage se diffuse auprès des compositeurs baroques, conjointement avec la septième diminuée descendante, intervalle encore plus expressif.

L'exemple le plus parlant se trouve sûrement dans l'*Orgelbüchlein* avec le choral figuré « *Par la chute d'Adam* » (*Durch Adams Fall ist ganz verdebt, BWV 637*) où le pédalier de l'orgue joue plusieurs septièmes diminuées descendantes successives symbolisant la chute morale d'Adam exprimée dans le texte : À travers la chute d'Adam, la nature humaine et son essence sont complètement corrompues[397].

397 *Durch Adams Fall ist ganz verdebt, Menschlich Natur und Wesen*.

Exemple 35 : « Durch Adams Fall ist ganz verdebt » *BWV 637*, *Orgelbüchlein*, mesures 1-6.



Georges Guillard évoque à ce propos lorsqu'il analyse ce type de mouvement disjoint descendant : « Les intervalles augmentés ou diminués symbolisent la chute, le péché, la corruption. Les duretés du tempérament inégal (*la-ré #, mi-la #*) sont exploitées pour signifier plaintes, gémissements, détresse [,] mort »[398]. Aussi, Carl Philipp Emanuel Bach expliquait à propos des appoggiatures que « les dissonances sont plus aptes à soulever les passions que les consonances »[399].

En résumé, l'intervalle de septième diminuée descendant est propre à évoquer la douleur, la mort, le chagrin, la peine, la corruption ou les gémissements.

2.2. Le silence

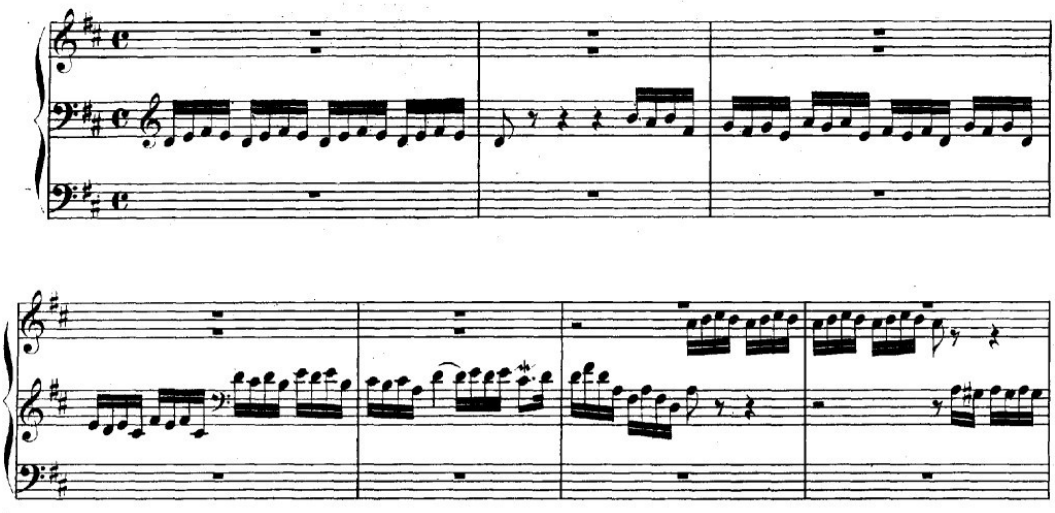
« Cependant, Jésus poussa un grand cri et expira ». – Marc 15.37

Le silence est un élément singulier dans le thème royal de *l'Offrande Musicale*. Bien qu'il soit extrêmement courant pour Bach de commencer ses sujets de fugue par des levées en *sospiratio* (un demi-temps ou un temps de silence)[400], il est beaucoup plus rare de trouver un silence en plein milieu du sujet, là où un demi-soupir ou un quart-de-soupir est plus volontiers utilisé. On peut toutefois songer à la fugue du *Prélude et fugue BWV 532*, qui comporte plus de deux temps de silence dans son sujet, mais il est à noter que cet élément musical est issu du

398 G. Guillard, *J.S. BACH…*, p. 44.
399 *Ibid.*, p. 87.
400 À titre d'exemple, on peut compter dans le premier livre du *Clavier bien tempéré* treize sujets de fugue qui commencent en levée sur les vingt-quatre proposés.

prélude qui précède et apparaît comme un élément propre à la grammaire de cette pièce. Ici par contre, rien ne précède l'exposition du thème royal, ce qui en fait un élément d'autant plus remarquable.

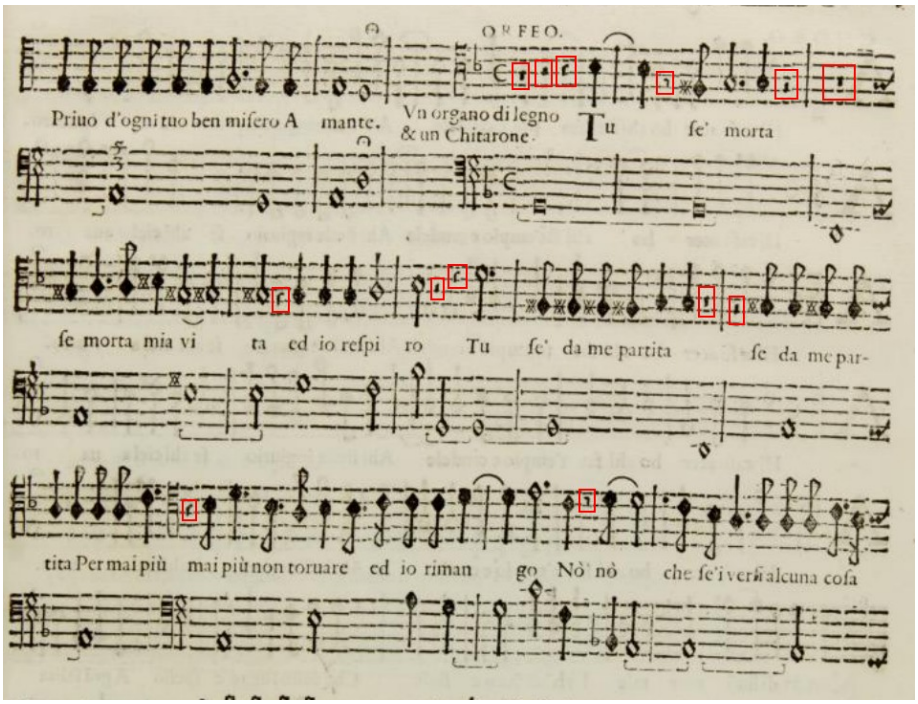
Exemple 36 : Exposition de la *Fugue BWV 532*, mesures 1-7.



« [Les repos] sont des moyens artificiels représentés par des silences ou des pauses. La figure la plus fréquente est le *suspiratio* (*sternasmos*) […]. Il peut symboliser le silence, la mort, le « néant » mais aussi l'éternité de l'univers et ainsi de suite […] »[401]. De ce fait, ce temps de silence qui arrive après cet intervalle descendant de septième diminuée peut également être évocateur de la mort, par cette absence de son : il donne une impression de temps suspendu, d'atmosphère inquiétante. De nombreux madrigaux utilisent le silence à cette fin : un exemple parlant est celui de l'aria *Tu se' morta, mia vita, ed io respiro ?* (Tu es morte, ma vie, et je respire encore ?) dans *l'Orfeo* de Monteverdi, où les nombreux silences sont autant de figures évocatrices de la mort :

401 « Hier handelt es sich um Kunstmittel, die durch längeres Schweigen bzw. Pausieren darstellen. Die häufigste Figur ist die *suspiratio* (stenasmos), der Seufzer, der durch kleine Pausenwerte "*gementis, & suspirantis animae affectus*" (Kicher 1650, Bd.2, S. 144), also Affekte eines stöhnenden und seufzenfen Geistes, aber auch der Sehnsucht ausdrückt und selbst Worte zerteilen kann. Weitere Pausenfiguren sind die *tmesis*, die mehrfache "Zerschneidung" eines Satzes durch Pausen, die Verstummen, Tod, « Nichts » aber auch Ewigkeit u.ä. symbolisierende *aposiopesis* (Generalpause), die *apocope*, das "Abschneiden" einer Stimme in der Fuge, aber auch das Verkürzen von Schlußnoten "*bey solchen Worten, die solches zu erfordern scheinen*" (Walther L. S.41), sowie die *abruptio*, das "Abreißen" eines Satzes bzw. Auch das vorzeitige Enden der Melodiestimme vor des Schlußauflösung durch die Kadenz » H. Krones, « Pausenfiguren » dans L. Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol.6, Stuttgart, Bärenreiter, 1997, p. 832.

Exemple 37 : « Tu se' morta, mia vita, ed io respiro », *L'Orfeo*, Claudio Montervedi, Acte II, p. 39, mesures 1-10.



Dès ces premières notes, le thème de *l'Offrande Musicale* laisse l'auditeur en suspens dans un sentiment d'inquiétude funèbre.

2.3. Le *passus duriusculus*

« Et voici que le voile du temple se déchira en deux depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent et les corps de plusieurs saints qui étaient morts ressuscitèrent ». – Matthieu 27.51-52

Le dictionnaire allemand *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* définit de cette manière l'utilisation du chromatisme descendant au sein du discours musical :

Il y a aussi le chromatisme, qualifiée par le *passus duriusculus* (qui consiste en plusieurs notes chromatiques successives, qui caractérisent notamment de graves douleurs, voire la mort lorsqu'apparaissent quatre notes chromatiques descendantes. Cette descente chromatique « implorant le pardon » semble avoir été modelée sur une voix qui pleure, tandis que la figure de l'*interrogatio*

(qu'elle soit caractérisée par mouvement conjoint ou par saut disjoint à la fin de la phrase) s'est évidemment transformée en un procédé de discours musical[402].

Le *passus duriusculus* est une figure que l'on rencontre très souvent sous sa forme descendante à l'époque baroque lorsque l'on évoque la mort ou la douleur. Elle peut se trouver en tant que basse de lamento sur un intervalle de quarte comme dans l'air *When I am laid in earth* extrait de l'opéra *Didon et Enée* de Purcell, ou dans des pièces instrumentales, à la mémoire d'un défunt comme dans le *Ricercar sopra la Morte della mia carissima Madre Catharina Maria Stubenrauen* de Strungk, hommage à sa mère défunte. Bach utilise également le chromatisme descendant pour évoquer la souffrance du Christ. Georges Guillard traduit d'ailleurs le chromatisme descendant chez Bach comme évocateur de « la Passion du Christ et son écho dans la souffrance de l'homme »[403]. L'apparition de dissonances par les nombreux demi-tons successifs est propre à exprimer des passions, et Quantz écrit à ce propos que l'« on reconnaît les passions par les dissonances. L'effet que celles-ci font, au lieu d'être toujours le même, est bien différent, selon la diversité des dissonances »[404]. Le *passus duriusculus* est donc une figure évocatrice de mort, d'obscurité, de douleur et de souffrance.

De ce fait, les trois éléments caractéristiques du thème ont la particularité d'évoquer tous les trois les mêmes affects et les mêmes images, qui sont la douleur, la peine et la mort.

3) Nouvelle hypothèse sur la paternité

3.1. Au nom du Père et du Fils

Après l'examen de la genèse de l'œuvre et de ses récits, la paternité du thème royal reste encore imprécise. Toutes les sources d'époque soulignent que le roi Frédéric II en est l'auteur, alors que les musicologues actuels affirment que le sujet est de la main de Bach ou

402 « Auch die Chromatik des *passus duriusculus* (mehrere chromatische Schritte hintereinander, insbesondere auch als besonders schmerzhafter, oft großes Leid oder gar Tod darstellender chromatischer Quartfall oder als « flehentlich bittender » chromatischer Austieg) scheint einem gleichsam weinenden Sprachtonfall nachempfunden zu sein, während die Fragehaltung der *interrogratio* (Schritt oder Sprung auwärts am Ende einer Phrase) offensichtlich einer musikalisierten Sprechweise entwachsen ist. » C'est moi qui traduis : H. Krones, « Melodischen Figuren », dans L. Finscher, *Die Musik...*, p. 829.

403 G. Guillard, *J.S. BACH…*, p. 45.

404 Chapitre XI (De la bonne Expreffion en général, lorsqu'on chante et qu'on joue.) §16, 3) « On reconnoit les paffions par les Diffonnances. L'effet que celles-ci font, au lieu d'être toujours le même, eft bien different, felon la diverfité des Diffonnances. Je me fuis étendu là deffus dans la Section VI. Du Chap. XVII. Je l'ai éclairci par des exemples, & comme cette connoiffance eft tout à fait indifpenfable, non feulement aux Accompagnateurs, mais auffi à tous les Muficiens ; j'en parle exprès plus amplement au §. 13. & fuivants jusqu'au 17. de la Section mentionnée ». dans J. J. Quantz, *Essai d'une méthode…*, p. 110.

soufflé au roi de Prusse par Carl Philipp Emanuel. Ils tirent leur conviction de ce que Bach semble évasif jusque dans sa dédicace. Même si Gilles Cantagrel évoque « la coupe si typiquement Bachienne »[405] de ce thème, force est de constater que l'argument est insuffisant. Un autre compositeur pourrait nous fournir une nouvelle hypothèse concernant la paternité du thème : Wilhelm Friedemann Bach.

Né en 1710, Wilhelm Friedemann est le premier fils de Johann Sebastian. Très tôt, le cantor forme son fils à la musique et se rend rapidement compte de ses capacités extraordinaires. Wilhelm Friedemann acquiert une solide formation au clavecin, notamment grâce aux nombreuses œuvres que son père lui dédie avant qu'il ne lui apprenne, à l'adolescence, l'usage de la pédale grâce aux six sonates en trio pour « deux claviers et pédalier ». Il sera le seul des fils de Bach à poursuivre le schéma paternel de la maîtrise de l'orgue et sera par la suite considéré comme le meilleur organiste de son temps. À ce propos, Schubart écrivait que les interprétations de Wilhelm Friedemann à l'orgue étaient égales voire supérieures à celles de son père. Il partage d'ailleurs avec son frère Carl Philipp Emanuel le fait d'avoir été très apprécié pour ses improvisations qu'il exécutait à l'orgue, alors que son cadet lui préférait le clavecin et le clavicorde. Reconnu pour cet art qu'il pratiqua toute sa vie, Wilhelm Friedemann ne consacra de ce fait qu'une petite part de sa vie à la composition. Ses œuvres sont pourtant riches et baignées d'influences. Au carrefour des styles, dans un monde où l'esthétique musicale se tourne vers le *Sturm und Drang* et le style galant, ce fils prodige n'oublie pourtant pas la grande influence de la musique de son père.

3.2. Influences réciproques

« Les petits-enfants sont la couronne des vieillards,
et les pères sont la gloire de leurs enfants ».
– Proverbes 17.6

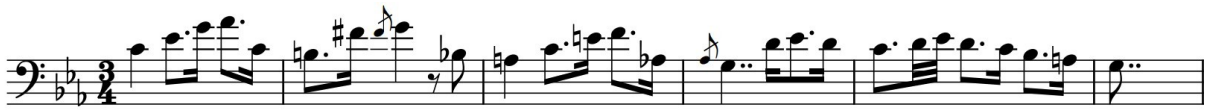
En effet, les œuvres de Jean-Sébastien marquent la mémoire musicale de son fils, dont certaines compositions paraissent passéistes au miroir des œuvres de son temps. Parmi ces éléments du passé, on trouve quelques fugues pour orgue, toutes à trois voix *manualiter* dont un recueil de huit fugues (F. 31) qu'il dédia en 1778 à la princesse Anna Amalia de Prusse, petite sœur du roi Frédéric II. Dans ce recueil, Karl Geiringer démontrait l'influence qu'avait eu Bach sur son fils : outre l'ordonnancement des pièces par tonalités qui suit celui des

405 C'est ainsi que Gilles Cantagrel qualifie le thème royal lorsqu'il évoque les mémoires du Roi Frédéric II, rapportés par G. van Swieten dans G. Cantagrel, *BACH en son temps…*, p. 299.

Inventions et Sinfonias, le jeune musicien emprunte pour sa *Fugue en fa mineur* F. 31/8 les deux thèmes de la *Sinfonia n. 9* dans la même tonalité qu'il utilise en renversable.

Cependant, parmi ses œuvres de jeunesse, on recense trois fugues : F. 32, F. 33 et F. 34, toutes les trois datées d'avant 1735. Le jeune musicien âgé alors d'une vingtaine d'années, propose une musique contrapuntique pleine de verve où la fougue de ses jeunes années essaie de s'émanciper du style ancien. À peine treize ans séparent ces fugues de celles du *Clavier bien tempéré* et pourtant, elles sont diamétralement opposées par leur caractère. C'est la fugue F.32 qui nous intéresse ici : écrite elle aussi à trois voix et en *do* mineur, on retrouve dans cette fugue de jeunesse tous les éléments mélodiques qui font la particularité du thème royal. Apparaissent donc la cellule *x*, le long chromatisme, le silence ainsi que la formule cadentielle. Écrite à 3/4, l'utilisation du rythme pointé donne à cette fugue un aspect beaucoup plus sautillant et léger que les ricercars de l'*Offrande Musicale*. La différence majeure dans la coupe mélodique entre le thème de cette fugue et le thème royal réside dans le fait que Wilhelm Friedemann écrit sa ligne chromatique non pas comme un *passus duriusculus* mais comme une succession de *saltus duriusculus*.

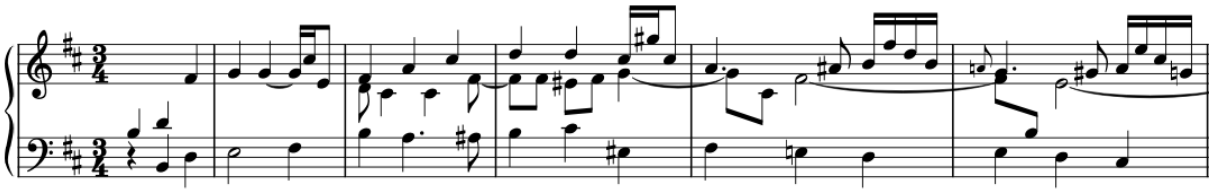
Exemple 38 : Thème de la *Fugue F. 32*, mesures 1-6.



Le thème de la fugue de Wilhelm Friedemann offre une ressemblance plus que frappante qui nous autorise à penser qu'il s'agit de la source d'inspiration de Bach. L'hypothèse serait la suivante : le roi de Prusse impose à Bach l'improvisation d'une fugue sur un thème chromatique et Bach décide de s'inspirer du thème de fugue de son fils aîné qui l'a accompagné à Potsdam. De plus, Wilhelm Friedemann écrit deux ans plus tôt en 1745, sa *Sonate pour clavecin en ré majeur F. 3*[406] dans laquelle l'*Adagio* comporte un thème similaire à celui du thème royal : les trois voix entrent en fugato en s'aventurant peu à peu dans les méandres de la gamme chromatique.

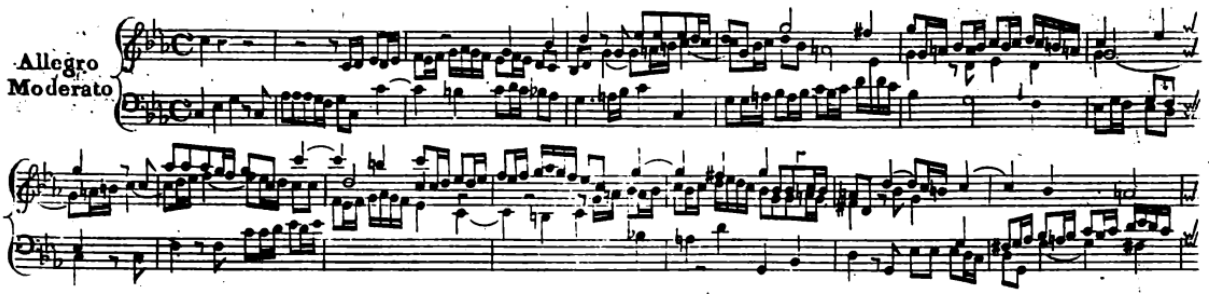
406 *Sonata per il Cembalo dedicata al Signore Illustrissimo il Signore George Ernesto Stahl*.

Exemple 39 : *Adagio* de la *Sonate F. 3*, mesures 1-6.



Par ailleurs, nous rencontrons une nouvelle influence du thème royal dans l'œuvre de Johann Christian Bach, où le thème originel, conçu par Wilhelm Friedemann puis récupéré par le père Bach, se retrouve ensuite chez le fils cadet. On aperçoit cette influence dans la *Sonate 5, Op. 5*, issue des *Six sonates pour le piano-forte ou le clavecin, Op. 5, W A1-6* publiées en 1765. Après un prélude en *do* mineur, Johann Christian ouvre une fugue dynamique (*Allegro Moderato*) sur un sujet construit sur la cellule *x* :

Exemple 40 : *Sonate W A5, Op. 5*, *Allegro Moderato* mesures 1-13, ed. Welcker, Londres, 1765.



Nous concluons au regard de ces nouveaux éléments que le thème de *l'Offrande Musicale* est bien de la main de Bach, thème vraisemblablement inspiré d'un thème de fugue de jeunesse de son cher fils aîné, son compagnon de voyage en l'occurrence.

4) Les différentes métamorphoses

« Il n'y a pas de musique plus agréable que les variations des airs connus »
– Joseph Joubert

Au cours des différentes pièces du corpus, Bach propose plusieurs variations thématiques, comme il l'a fait dans les *Variations Goldberg* sept ans auparavant et dans *l'Art de la fugue* qu'il continue de préparer en parallèle dans ses dix dernières années. Bach utilise les différentes possibilités du contrepoint rigoureux pour y parvenir et nous proposerons dans le cadre de notre étude plusieurs tables thématiques afin de noter les ressemblances et les différences entre les thèmes.

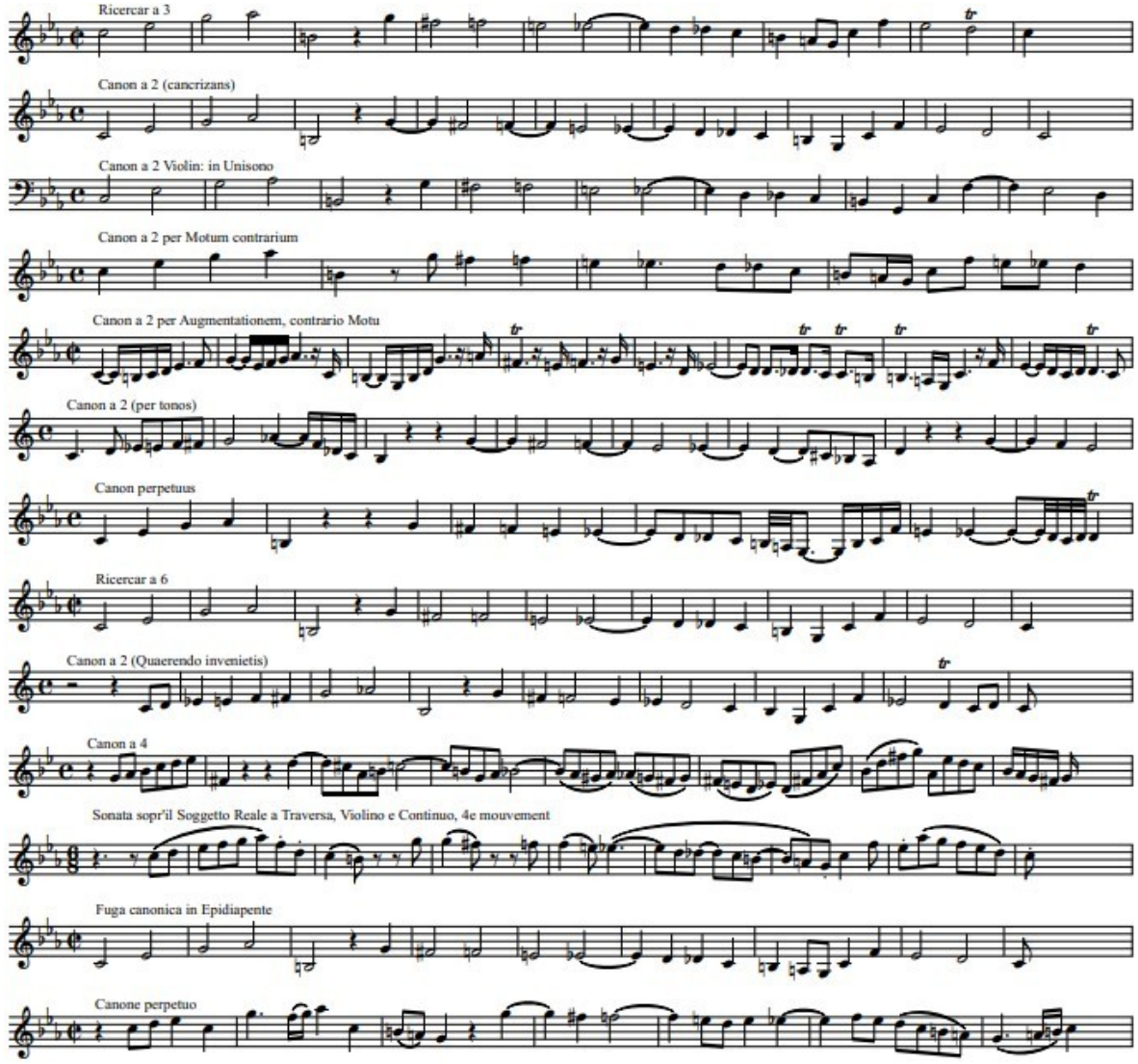
Si Marcel Bitsch détache dans l'ouvrage de Joseph-François Kremer huit aspects principaux du thème royal[407], tous présentés transposés en clé de fa_4 et dans la tonalité de *do* mineur, nous présenterons pour commencer la totalité des thèmes dans leurs tessitures d'origine. Pour une facilité de lecture, ils seront écrits dans les bonnes tessitures en clé de sol_2 ou de fa_4 et dans leurs tonalités respectives.

4.1. Les thèmes par ordre chronologique

Commençons tout d'abord notre étude par la table thématique chronologique, c'est-à-dire celle qui présente les différents thèmes de *l'Offrande Musicale* dans la bonne disposition du discours comme nous l'avons vu au chapitre 4.

407 J.-F. Kremer, *L'offrande musicale…*, p. 20.

Figure 26 : Table thématique par ordre chronologique.



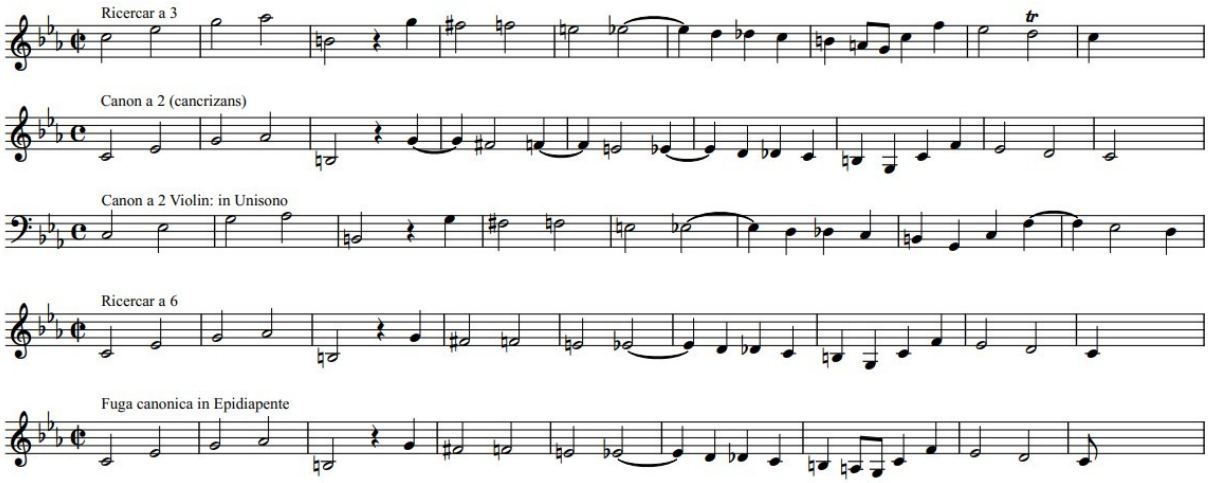
Cette présentation synoptique permet d'appréhender les différentes variations thématiques classées en plusieurs espèces, basées sur le thème originel du *Ricercar a 3*. Le classement ainsi établi par variations distingue les variations légères, les variations rythmiques en diminutions, les variations rythmiques syncopées et les variations mélodico-chromatiques. Il est à noter que certaines pièces cumulent plusieurs types de variations.

4.2. Les classements par variations

4.2.1. Les variations légères

Tout d'abord, par « variations légères » nous entendons les thèmes qui ne présentent que peu de différences avec le thème originel. De ce fait, ces variantes thématiques conservent le thème royal en blanches : les pièces concernées sont les canons *cancrizans* et *a 2 violin : in unisono*, le *Ricercar a 6* et la *Fuga canonica in Epidiapente*. Il convient de remarquer que Bach a procédé à une transposition du thème à l'octave inférieure pour toutes ces pièces, sauf le canon *a 2 violin : in unisono* où la transposition est faite à la double octave inférieure. Le *Ricercar a 6* et la *Fuga canonica in Epidiapente* sont écrits à 2/2 comme pour le *Ricercar a 3* tandis que le canon *cancrizans* et le canon *a 2 violin : in unisono* sont écrits à C.

Figure 27 : Table thématique des variations légères.



Dans cet exemple, seule la *Fuga canonica in Epidiapente* reprend le thème royal originel à l'identique, mis à part le changement de tessiture et l'absence de trille. Les trois autres diffèrent par des modifications mineures qui ont leur identité propre. La première source de variations – que l'on observe dans la table thématique par ordre chronologique – est la mutation du *si ♮₂ – la₂ – sol₂* de la formule cadentielle en *si ♮₂ – sol₂*. Par son changement de tessiture et la conservation de ses croches dans la formule cadentielle, le thème de la fugue canonique permet d'établir une transition entre les thèmes du *Ricercar a 3* et du *Ricercar a 6*. Passons à présent aux variations rythmiques en diminutions.

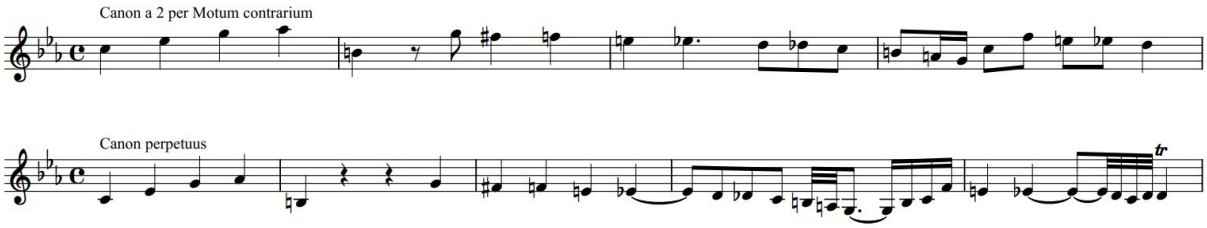
4.2.2. Les variations rythmiques

Nous divisons les variations rythmiques en deux catégories, avec d'un côté les thèmes qui procèdent par diminution en noires et de l'autre côté les thèmes avec variations ornementales. Les thèmes diminués en noires, d'une part, représentent la première étape de la diminution car il s'agit d'une division par deux de la valeur initiale des notes. Les thèmes avec variations ornementales, d'autre part, constituent la seconde étape de la diminution, établissant une division par quatre ou par huit de la valeur initiale des notes du thème royal au sens strict, mais comportant aussi des modifications de la valeur initiale des notes.

a) Les diminutions thématiques en noires

Seules deux pièces de *l'Offrande Musicale* se trouvent en diminution avec un thème en noires : les canons *per motum contrarium* et *perpetuus*. Si le premier représente une diminution stricte du thème originel avec l'ajout d'une note chromatique dans le tétracorde final, le second possède une écriture plus ornementée à partir de la formule cadentielle, allant jusqu'à l'utilisation des triples croches.

Figure 28 : Table thématique des thèmes diminués en noires.



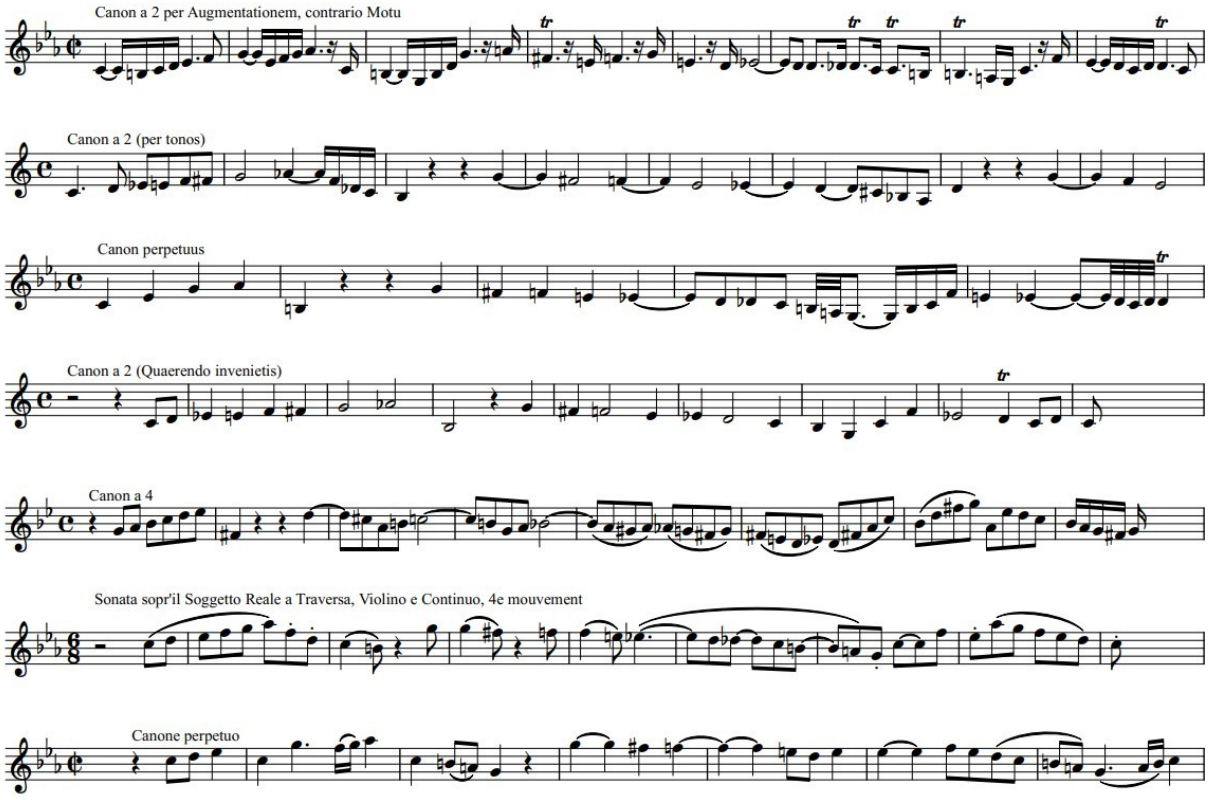
De ce fait, l'écriture du *canon perpetuus* permet une parfaite transition entre les thèmes en noires et les thèmes avec variations ornementales.

b) Les variations ornementales du thème

Les thèmes avec variations ornementales sont au nombre de sept parmi les treize pièces du corpus : on les trouve dans les canons *per augmentationem, contrario motu*, *per tonos*, *perpetuus*, *Quaerendo invenietis*, *a 4*, la sonate en trio et le *canone perpetuo*. Toutes

ces pièces ont la particularité d'utiliser le monnayage rythmique : il peut se retrouver aussi bien sur l'ensemble du thème que sur une seule partie comme l'incipit ou la queue du thème.

Figure 29 : Table thématique des thèmes ornés.



Le canon *per augmentationem, contrario motu* est celui qui se rapproche le plus de l'écriture ornée, à la manière des préludes de choral ornés : cette variation écrite avec de nombreuses doubles-croches comprend une amplification de la mélodie et des ornementations, faisant notamment apparaître la cellule *x* en filigrane. Le canon *perpetuus* est quant à lui varié sur sa queue, après avoir énoncé la catabase chromatique.

Pour les autres thèmes, le travail de variation rythmique devient plus complexe. Si plusieurs thèmes utilisent des diminutions et des monnayages, notamment dans la cellule *x*, il ne s'agit pas de diminution stricte. Ainsi, le canon *per tonos* est écrit avec des diminutions en croches dans le monnayage de l'arpège ascendant, s'allonge sur la quinte de la tonalité, continue en monnayage dans le saut de septième diminuée avant de retrouver des valeurs longues dans la suite du thème. Bach procède de la même manière dans le quatrième mouvement de la sonate en trio et dans le *canone perpetuo*, où le chromatisme se trouve en valeurs plus longues que l'incipit. Le canon *a 4* est assez similaire dans sa variation rythmique

en commençant en croches avant un repos en noire sur la sensible. La valeur des notes de la catabase chromatique est allongée tout en étant composée de broderies chromatiques en diminutions. Enfin, le canon *Quaerendo invenietis* commence en croches à la première mesure, puis se trouve en noires dans un monnayage chromatique à la mesure 2 jusqu'à revenir en blanches comme le thème originel. La valeur des notes du *passus duriusculus* est largement modifiée et laisse apparaître la mesure 7 en diminutions en noires, identique à la mesure 7 du *Ricercar a 6* jusqu'à une dernière variation rythmique du tétracorde final. Le canon *per tonos* et *Quaerendo invenietis* possèdent la même variation mélodico-chromatique dans l'incipit du thème alors que le canon *a 4* et le quatrième mouvement de la sonate en trio possèdent la même variation mélodico-diatonique dans l'incipit du thème.

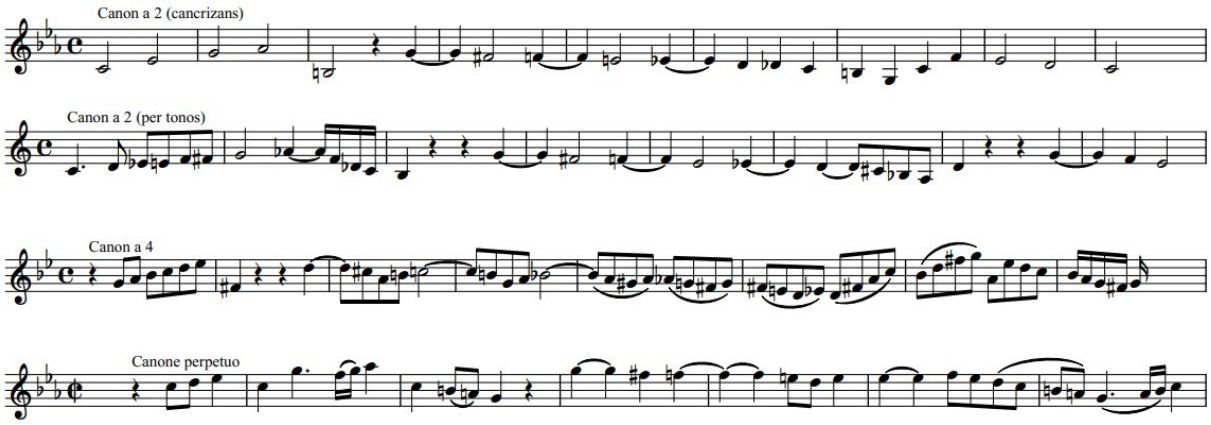
4.2.3. Les variations rythmiques syncopées

Les différentes métamorphoses thématiques peuvent également être classées à partir de leurs variations rythmiques syncopées. Il en existe deux types : les syncopes chromatiques et les syncopes cadentielles.

a) Les syncopes chromatiques

Les variations de syncopes chromatiques sont au nombre de quatre et se trouvent dans les canons *cancrizans*, *per tonos*, *a 4* et le *canone perpetuo*. Ici, on retrouve dans les trois premiers canons la première note de la descente chromatique qui double de valeur entraînant les syncopes. Pour le canon *cancrizans*, la syncope se termine à la mesure 6, en récupérant la syncope originelle sur le *mi* ♭ alors qu'elle se poursuit jusqu'au *ré* de la mesure 6 dans le canon *per tonos*. Le canon *a 4* utilise quant à lui des doubles appogiatures par le biais du monnayage, marquant ainsi les troisièmes temps aux mesures 3-6. Quant au *canone perpetuo* le *passus duriusculus* démarre sur le premier temps de la quatrième mesure : la valeur des notes est librement variée et donne un effet de syncope aux mesures 4-7.

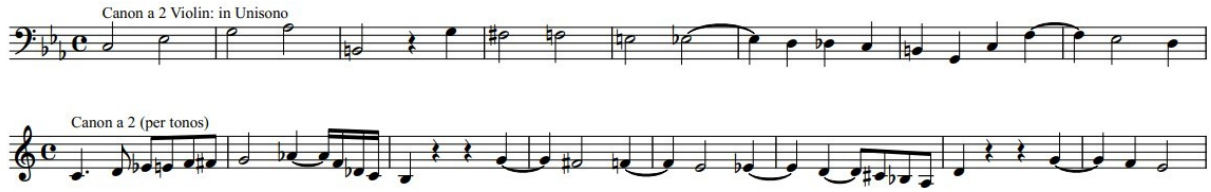
Figure 30 : Table thématique des thèmes avec syncopes chromatiques.



b) Les syncopes cadentielles

Enfin, le dernier type de variation affecte la syncope cadentielle : on la retrouve dans deux canons avec le canon *a 2 violin : in unisono* et le canon *per tonos*. La syncope se produit à l'avant-dernière mesure avec la première note du tétracorde diatonique final qui est allongée jusqu'à la mesure suivante. Dans le canon *a 2 violin : in unisono*, le *fa* double de valeur, suivi du *mi ♭* en blanche et du *ré* noire, tandis que pour le canon *per tonos*, Bach échange les rythmes des deux dernières notes. On se retrouve alors avec un *sol* (première note du tétracorde diatonique permettant de changer de tonalité) qui double de valeur, suivi d'un *fa* noire et d'un *mi ♮* blanche.

Figure 31 : Table thématique des thèmes avec syncopes cadentielles.



Nous pouvons représenter les différentes variations établies dans les différentes pièces par le tableau suivant :

Tableau 25 : Tableau synoptique à double entrée des types de variations présentes dans les pièces.

Pièces / Types de variations	Variations légères	Variations rythmiques		Variations rythmiques syncopées	
		Diminutions thématiques en noires	Variations ornementales du thème	Syncopes chromatiques	Syncopes cadentielles
Ricercar a 3	■				
Canon cancrizans	■			■	
Canon a 2 violin : in unisono	■				■
Canon per motum contrarium		■			
Canon per augmentationem in contrario motu			■		
Canon per tonos			■	■	■
Canon perpetuus		■	■		
Ricercar a 6	■				
Canon a 2 Quaerendo invenietis			■		
Canon a 4				■	
Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo			■		
Fuga canonica in Epidiapente	■				
Canone perpetuo			■	■	

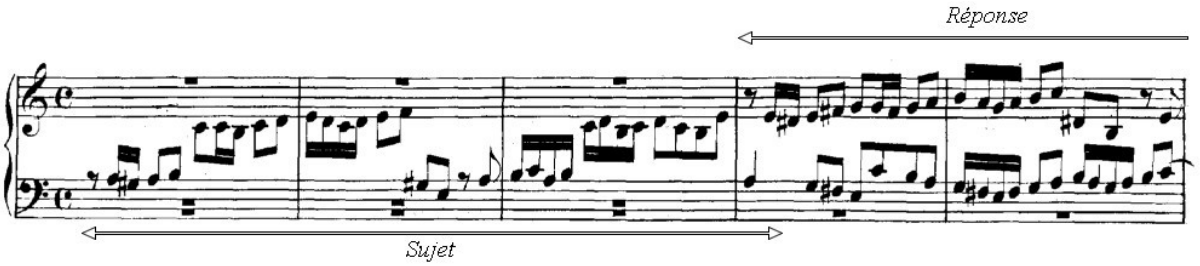
Chapitre 8 : L'introduction du discours

1) L'*exordium* : *Ricercar a 3*

1.1. Remarques préliminaires sur les codes graphiques utilisés

Les analyses réalisées s'accompagnent toujours d'exemples de partitions annotées pour une meilleure compréhension. Pour plus de clarté –, nous avons choisi un code couleur, typographique et structurel en fonction des rôles des fragments mélodiques. Les flèches doubles (↔) encadrent de part et d'autre le fragment mélodique concerné ; si la deuxième pointe de la flèche n'est pas visible, cela signifie que le fragment mélodique se poursuit sur le ou les systèmes suivants. Les thèmes propres à la fugue, que sont les expositions et réexpositions du thème royal, sous forme de sujet ou de réponse, ainsi que les contre-sujets, seront représentés par une double flèche blanche avec un nom en italique. Voici comme exemple la *Fugue XX en la mineur, BWV 865*, issue du premier livre du *Clavier bien tempéré*.

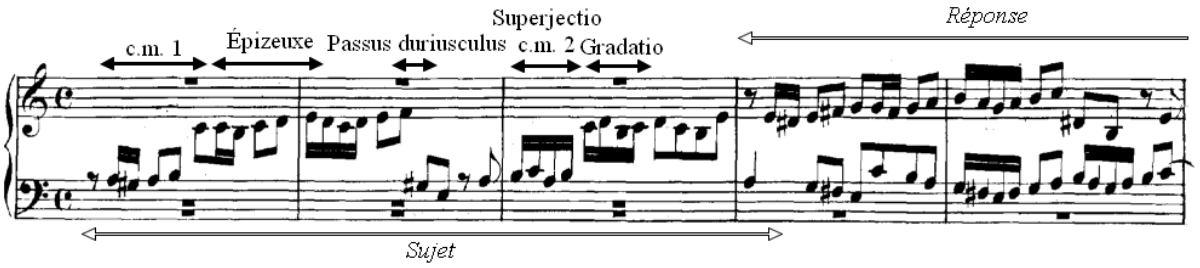
Exemple 41 : Présentation des thèmes de la fugue, *Fugue XX, BWV 865*, *Clavier bien tempéré, livre I*, mesures 1-5.



En ce qui concerne les figures de style, nous utiliserons le terme de « cellule motivique », abrégé dans les exemples par l'abréviation « c.m. » suivie du nombre correspondant pour chaque fragment mélodique introduisant à son amplification rhétorique. Chaque cellule motivique est encadrée par une double flèche noire suivie sur le même plan – c'est-à-dire en haut ou en bas de la portée –, par une ou plusieurs doubles flèches noires permettant d'encadrer la figure de rhétorique utilisée (↔). Ainsi, la double flèche de figure de style suit directement la double flèche de la cellule motivique. Lorsqu'il peut y avoir un doute dans la schématisation, la figure de rhétorique sera systématiquement accompagnée du

numéro de la bonne cellule motivique. Considérons les premières mesures de la *Fugue XX* qui nous sert d'exemple. Bien évidemment, les figures de style indiquées dans l'exemple suivant seront détaillées plus tard dans l'analyse du *Ricercar a 3*.

Exemple 42 : Présentation des cellules motiviques et des figures de style, *Fugue XX, BWV 865*, *Clavier bien tempéré, livre I***,** mesures 1-5.



Dans le cadre de cette analyse d'une pièce qui comporte trois parties contrapuntiques, nous feront appel aux termes de *superius*, d'*altus* et de *bassus* pour définir respectivement la première, la deuxième et la troisième voix.

Par ailleurs, si la contrainte formelle de l'imitation contrapuntique lors d'une improvisation avec un thème aussi compliqué est extrêmement forte, le compositeur semble y avoir inséré quelques aspects symboliques comme on peut l'observer. Ces évocations sont-elles volontaires ou non ? Nous ne formulerons que des hypothèses dans la mesure où aucune source ni même la partition n'indiquent s'il s'agit de la transcription complète de la fugue, ou si elle a été terminée ou remaniée ultérieurement. Toutefois, les symboles musicaux apparents ne sont généralement pas le fruit du hasard dans les compositions de Bach et procèdent le plus souvent d'une mûre réflexion : au-delà des évocations symboliques induites par le chromatisme du thème royal et de ses prolongements, nous nous intéresserons à d'autres manifestations de l'ordre symbolique que l'analyse mettra en évidence.

Dans un ricercar, la forme et la succession des imitations sont plus libres que pour une fugue. Ainsi, après les premières expositions et les divertissements, Bach ne suit pas le schéma habituel de la fugue qui amène une réexposition au ton du relatif par exemple. Il en va de même pour le retour au ton principal avec, à la fin, de possibles entrées en strette et/ou sur pédale. Toutes les entrées de thème se feront donc sous forme de sujet et de réponse, c'est-à-dire en *do* ou à la quarte inférieure (*sol)* à une exception près avec une entrée à la quarte supérieure (*fa*)[408]. L'objectif de ce type d'exercice, notamment lors d'une improvisation, est de

408 La réponse du thème en *fa* mineur est à la quinte supérieure, c'est-à-dire *do* mineur, ce qui correspond au thème royal initial.

pouvoir énoncer à plusieurs reprises le thème donné et de le faire passer entre les différentes voix. Le *thema regium* impose aussi deux contraintes : les intervalles caractéristiques de l'incipit du sujet que sont la seconde mineure et la septième diminuée disparaissent si le thème est transposé dans une tonalité majeure, d'où l'absence de thème au relatif. De plus, la longue descente chromatique pose le risque de trop s'éloigner dans les modulations. Ainsi, en évoquant le thème en *sol* mineur et *fa* mineur, Bach reste dans les tons voisins de *do* mineur.

1.2 Analyse du *Ricercar a 3*

1.2.1. L'exposition

Les trente premières mesures du *Ricercar a 3* constituent l'exposition de l'œuvre : les trois voix entrent et exposent entièrement le thème royal sous forme de sujet-réponse-sujet lors de cette introduction. Ici, l'ordre des entrées des voix se fait de l'aigu au grave (SAB) à partir du *superius*, suivi de l'*altus* à la mesure 10 et du *bassus* mesure 23. À la mesure 9, entre la fin du sujet et le début de la réponse, le *superius* joue un motif piqué que Bach utilise comme une cellule introductive du contre-sujet à la mesure suivante. Cette cellule motivique 1[409] est utilisée sous forme de *gradatio* lors de l'entrée de la réponse. La *gradatio*, que l'on retrouve également sous le nom de *klimax* en grec, consiste en une « figure qui répète des sons par des degrés d'intervalles semblables »[410]. Il est important de préciser que la figure de *gradatio* répète un motif sur des degrés consécutifs, qu'ils soient ascendants ou descendants, lorsque la figure de l'épizeuxe répète un motif à partir d'un intervalle différent. À l'entrée de la réponse à l'*altus*, la *gradatio* atteint la note la plus aiguë de la pièce (*ré*$_5$) à la mesure 10, ce qui en fait donc une hyperbole, qui consiste selon Burmeister en une « élévation de la Mélodie au-delà de la limite supérieure de son étendue »[411]. Cette hyperbole survient grâce à la *gradatio* de la c.m. 1, qui atteint elle-même le *do*$_5$.

À la mesure 18, lorsque la réponse se termine, Bach introduit la c.m. 2 au *superius*, issue de la c.m. 1, construite à partir du même matériau initial piqué et prolongé de trois notes ascendantes. Simultanément, il accompagne la c.m. 2 par la c.m. 3 issue quant à elle du contre-sujet (8 premières notes communes). Ces deux cellules aux mesures 18-20 sont reproduites en *gradatio* (c.m. 2) et en paronomase (c.m. 3) aux mesures 20-22. La c.m. 3 est

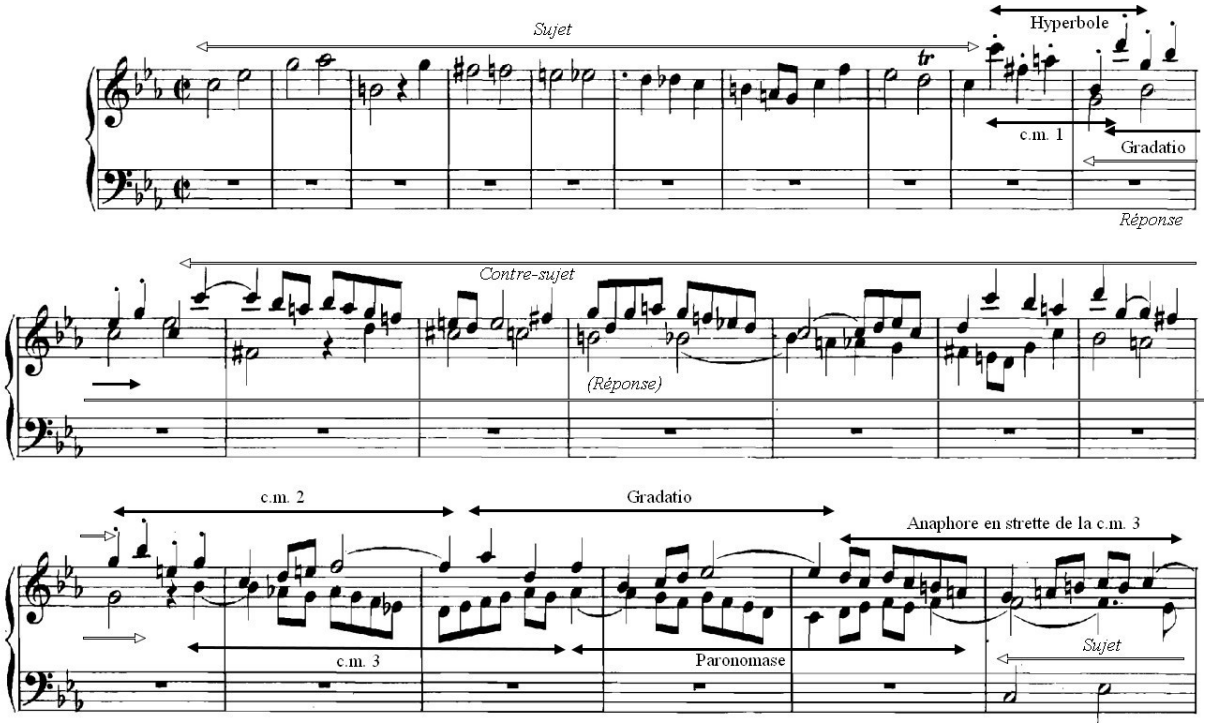
409 Pour les prochaines cellules motiviques, nous utiliserons l'abréviation « c.m. » suivie du nombre correspondant.

410 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 161.

411 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 161. « Hyperbole ὑπερβολή est Melodiae supra supremum eius terminum superlatio ».

légèrement mutée sur sa queue la seconde fois afin de préparer l'entrée du *bassus* : c'est ce qu'on appelle une paronomase. Cette figure se caractérise par « la répétition d'un passage musical, avec certains ajouts ou altérations, dans un souci d'une plus grande insistance »[412]. La c.m. 3 est ensuite reprise en strette sous la forme d'une anaphore au *superius*. L'anaphore est définie par Burmeister comme un « ornement qui répète des sons semblables à travers diverses voix de l'Harmonie, mais non pas toutes ; pour autant il ne s'agit pas réellement d'une Fugue »[413].

Exemple 43 : Mesures 1-23.



Lorsque Bach fait entrer le *bassus* à la mesure 23, il l'accompagne à l'*altus* avec la c.m. 1 suivie du contre-sujet et un *superius* plus libre. La mesure 31 marque la fin des expositions et le début du développement contrapuntique. Il propose alors une c.m. 4 aux mesures 31-32 marquée par trois motifs distincts[414] : le *bassus* effectue deux tétracordes ascendants à une seconde d'intervalle suivi d'un motif brodé ascendant, l'*altus* joue un fragment thématique issu du contre-sujet lorsque le *superius* chante un *passus duriusculus* descendant. La c.m. 4 est traitée par une *gradatio* et par une paronomase tandis que Bach ajoute à chaque répétition une note au *passus duriusculus* du *superius* : la c.m. 4 contient

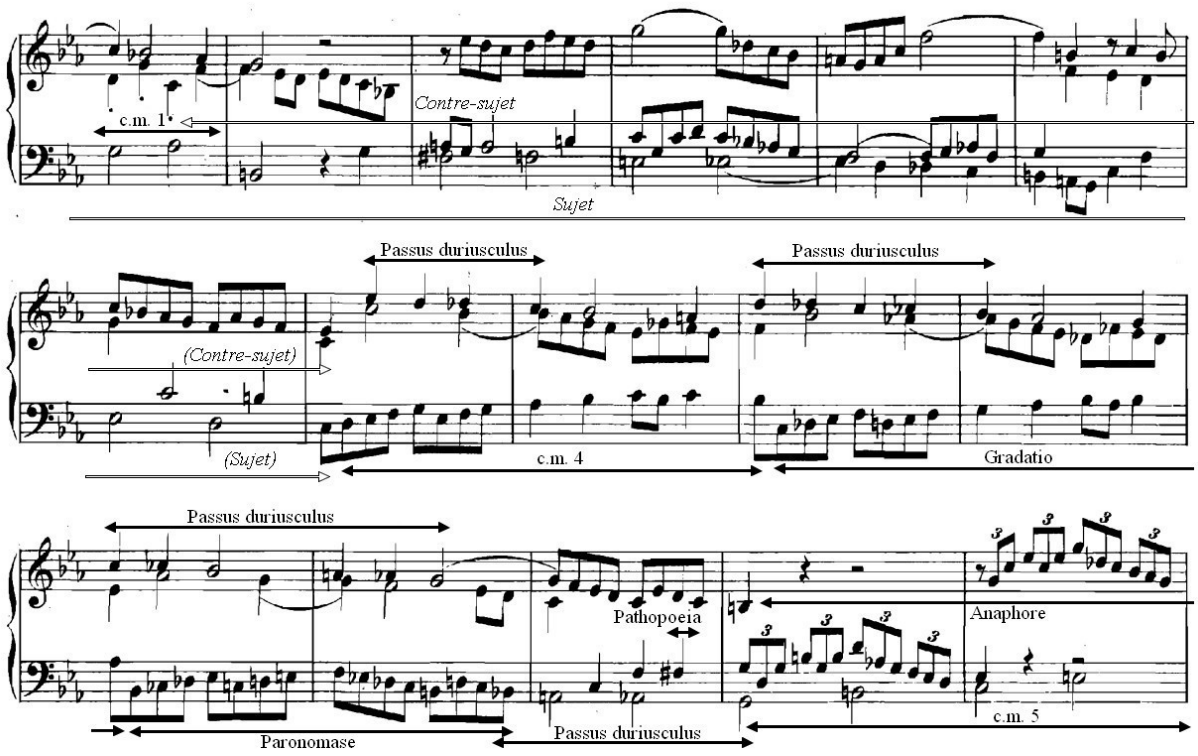
412 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 350.
413 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 163.
414 La c.m. 4 sera utilisée plus tard dans l'œuvre, caractérisée uniquement par le chromatisme en noires.

quatre notes chromatiques, la *gradatio* cinq et la paronomase six notes chromatiques. L'*altus* et le *bassus* subissent des changements pendant la paronomase, notamment le *bassus* avec une mutation de queue, suivi d'un *passus duriusculus* descendant de quatre notes qui amène à la première demi-cadence. Par le biais d'un chromatisme (*pathopoeia*) ascendant, la voix d'*altus* fait entendre un accord de sixte augmentée (mesure 37).

1.2.2. Le premier divertissement

À la mesure 38, Bach commence son premier divertissement. Il ajoute une cinquième cellule motivique (c.m. 5) de deux mesures : le *bassus* chante deux tierces majeures en blanches à une quarte d'intervalle, issues de l'incipit du thème royal (les quatre notes rappellent alors l'incipit de la réponse majorisée) ; au-dessus, l'*altus* et le *superius* se partagent en anaphore un fragment mélodique en triolets[415].

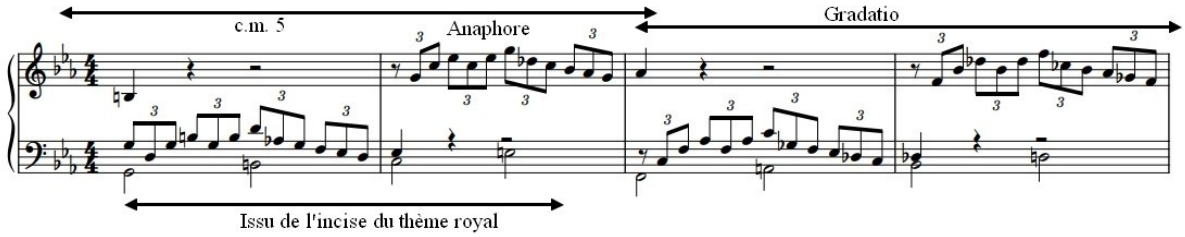
Exemple 44 : Mesures 24-39.



La c.m. 5, qui constitue en réalité une marche harmonique, est renouvelée par une *gradatio* aux mesures 40-41.

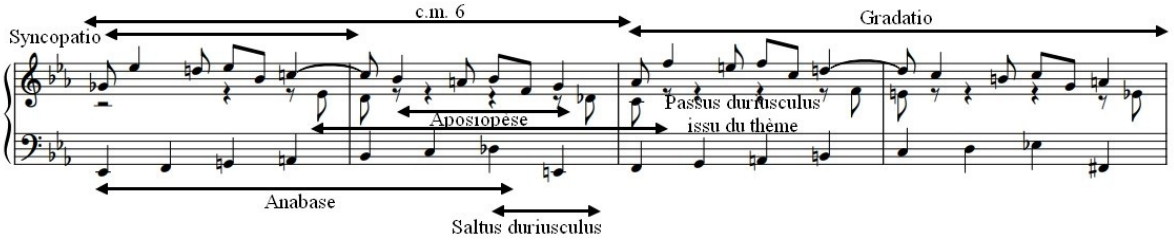
415 La c.m. 5 sera utilisée plus tard dans l'œuvre, caractérisée cette fois uniquement par ses triolets de croches.

Exemple 45 : Cellule motivique 5, mesures 38-41.



Bach poursuit son divertissement avec la c.m. 6 aux mesures 42-43 où chaque voix utilise un motif mélodico-rythmique bien distinct qui sera répété une seconde fois par une *gradatio*, permettant de conclure la marche harmonique initiée par la c.m. 5. Le *superius* chante une mélodie qui utilise le motif rythmique amphibraque-anapeste, c'est-à-dire brève-longue-brève puis brève-brève-longue. Ce rythme amphibraque est nommé en rhétorique la *syncopatio* : elle est issue de la syncope sur le *mi ♭* du thème royal et cette figure est également exploitée dans le contre-sujet. L'*altus* quant à lui réintroduit le *passus duriusculus* apparu au *superius* de la c.m. 4 sur quatre notes, entre *mi ♭* et *do* d'abord (mesures 42-44), puis entre *fa* et *ré* à la reprise (mesures 44-46), entrecoupés de silences par la figure d'aposiopèse afin de répondre aux *syncopatio* du *superius*. Enfin, le *bassus* chante une anabase sept notes en noires – figure qui se caractérise par un mouvement mélodique ascendant –, suivie d'un saut de septième diminuée (*saltus duriusculus* du thème), exploitation discrète de la cellule *x*.

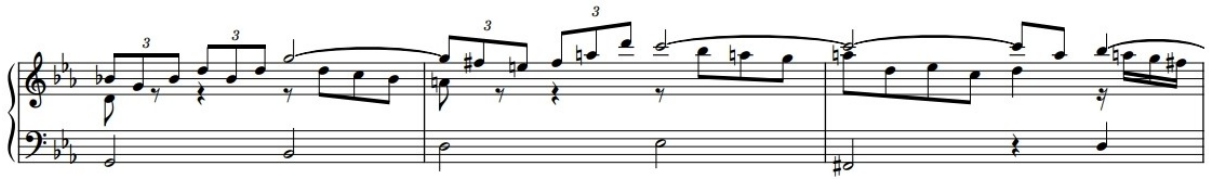
Exemple 46 : Cellule motivique 6, mesures 42-45.



1.2.3. La contre-exposition

Le *bassus* introduit une nouvelle fois le thème de fugue sous forme de réponse à la mesure 46. Cette exposition de thème est en réalité la contre-exposition, c'est-à-dire l'exposition du thème dans l'ordre inverse (réponse et sujet). Le sujet se trouve à quelques mesures d'intervalle à la mesure 59. Il est séparé de la réponse par un conduit contrapuntique construit à partir des cellules motiviques 9, 10 et 11 (voir plus bas). À la mesure 46, le *superius* superpose une cellule en triolets issue de la c.m. 5 aux mesures 46-47 et varie en s'envolant dans une nouvelle hyperbole jusqu'au *ré*$_5$.

Exemple 47 : Mesures 46-48.

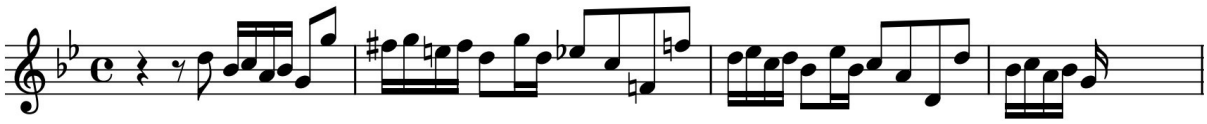


Au même moment, l'*altus* énonce la c.m. 7, caractérisée par une catabase de quatre croches : elle répond au *superius* aux deux premières propositions en triolets avant d'énoncer la c.m. 8, caractérisée par une figure que l'on nomme la *superjectio*. Cette figure « a lieu lorsqu'une note, aussi bien consonante que dissonante, "jette" la note supérieure au-dessus, puis descend ou saute »[416]. L'*altus* chante une nouvelle fois la c.m.7 mutée sous la forme d'une *synonymia*.

La *synonymia* est une figure si difficile à définir que les théoriciens allemands peinent à l'expliquer et que même Johann Gottfried Walther fait l'impasse sur sa définition précise dans son *Musikalisches Lexicon*. Il s'agit, selon Dietrich Bartel, d'une « répétition altéré ou modifié d'une idée musicale ». Toutefois, dans le *Discours sur la rhétorique musicale*, Pierre-Alain Clerc en donne une définition claire à travers l'exemple du thème de fugue de la *Fantaisie et Fugue en sol mineur, BWV 542* de Bach. Cette figure de rhétorique est bien une figure de répétition d'un motif, mais peut se distinguer de l'épizeuxe ou de la *gradatio* par le fait que la répétition n'est pas immédiate entre la première cellule motivique et la figure de répétition. On peut alors la définir ainsi : la *synonymia* est la répétition non immédiate à la même voix d'un motif musical.

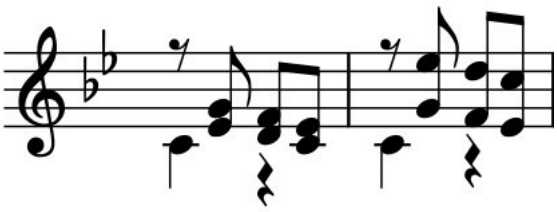
416 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 60.

Exemple 48 : Thème de la *Fugue en sol mineur, BWV 542*.



Dans son second sens, la *synonymia* peut être définie comme chez Forkel par une répétition de voix dans une autre disposition. En donnant l'exemple suivant, Forkel indique que ces deux mesures « sont complètement identiques dans leur sens général. Malgré cela, elles modifient l'expression de telle manière que l'oreille est beaucoup encline à la considérer comme une nouvelle expression plutôt que comme la même »[417].

Exemple 49 : L'exemple de la *synonymia* par Forkel.

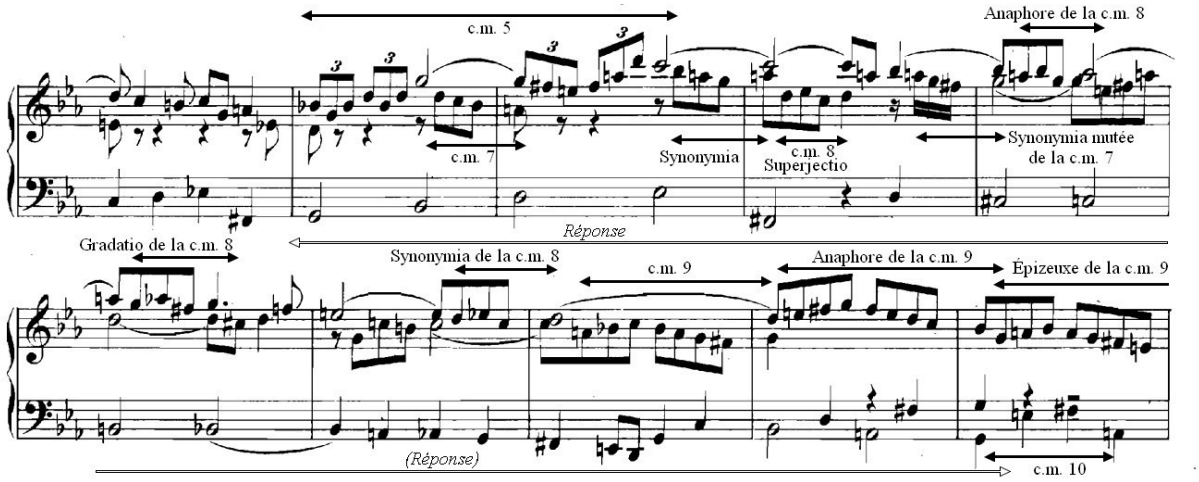


La mutation de la *synonymia* de la c.m. 7 vient de sa diminution en doubles-croches ainsi que de la queue du motif. La *superjectio* de la c.m. 8 est ensuite reprise à la mesure suivante en anaphore au *superius* puis renouvelée à deux autres reprises en *gradatio* (mesure 50) et en *synonymia* (mesure 51). Au moment de la formule cadentielle du *bassus*, l'*altus* énonce la neuvième cellule motivique : elle se caractérise par une montée de trois notes et d'une descente de quatre à cinq notes[418].

417 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 407-408. Voir J.-N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, Schwikert, 1788, p. 51

418 Le nombre de notes varie en fonction de la quatrième note du motif descendant : s'il s'agit d'une sensible par exemple, la cinquième note se résout par le haut.

Exemple 50 : Mesures 45-54.

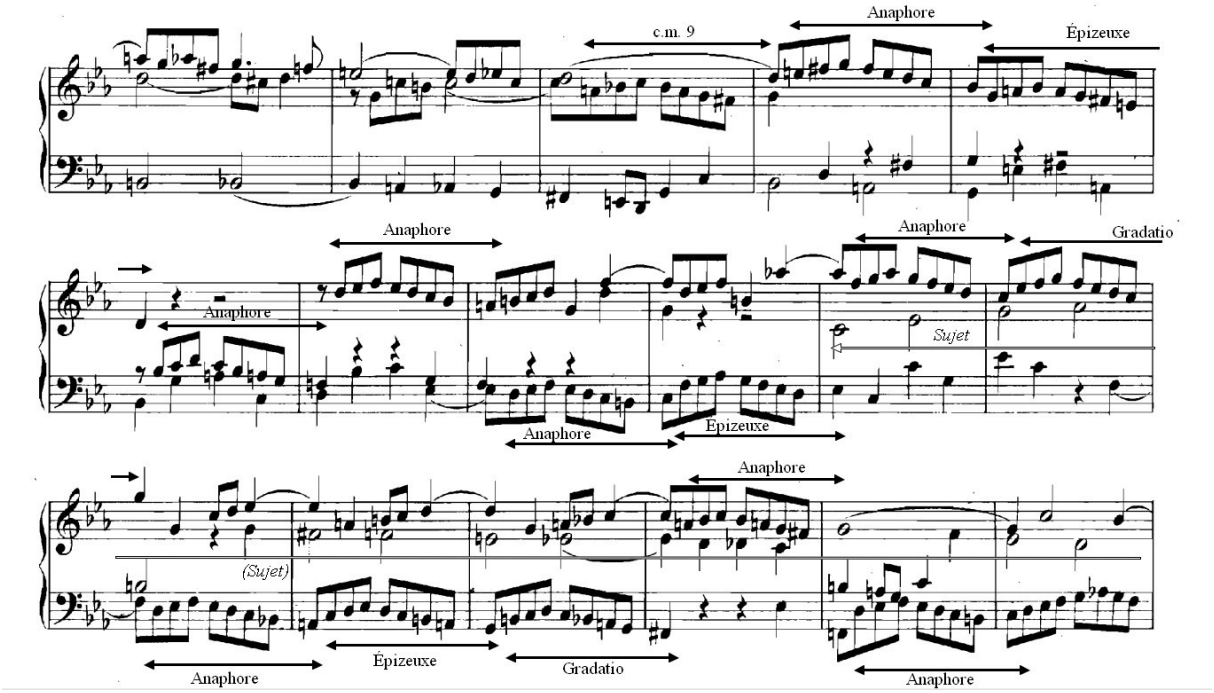


Cette c.m. 9 est ensuite exploitée par le compositeur par les trois figures de style que sont l'anaphore, l'épizeuxe et la *gradatio* aux trois voix. La particularité de cette cellule motivique est que Bach la cite quatorze fois consécutives, faisant apparaître le nombre 14 dans ce ricercar. Mieux encore, lorsque l'on regarde le nombre de fois qu'apparaît la c.m. 9 par rapport aux figures de style, on compte huit figures d'anaphore, trois figures d'épizeuxe et deux figures de *gradatio*. En ajoutant évidemment la cellule initiale « c.m.9 », on obtient :

c.m. 9 + (nombre x Anaphore) + (nombre x Épizeuxe) + (nombre x *Gradatio*)
= c.m. 9 + (8 x Anaphore) + (3 x Épizeuxe) + (2 x *Gradatio*)
= (1 x c.m. 9) + (8 x Anaphore) + (3 x Épizeuxe) + (2 x *Gradatio*)
= 1 + 8 + 3 + 2
= 2 + 1 + 3 + 8
= B (2) + A (1) + C (3) + H (8)
= B + A + C + H
= 14

De cette manière, Bach dissimule d'une part le nombre 14, mais aussi d'autre part, les lettres de son nom en correspondance alpha-numérique. Nous pouvons ainsi le constater dans l'exemple suivant :

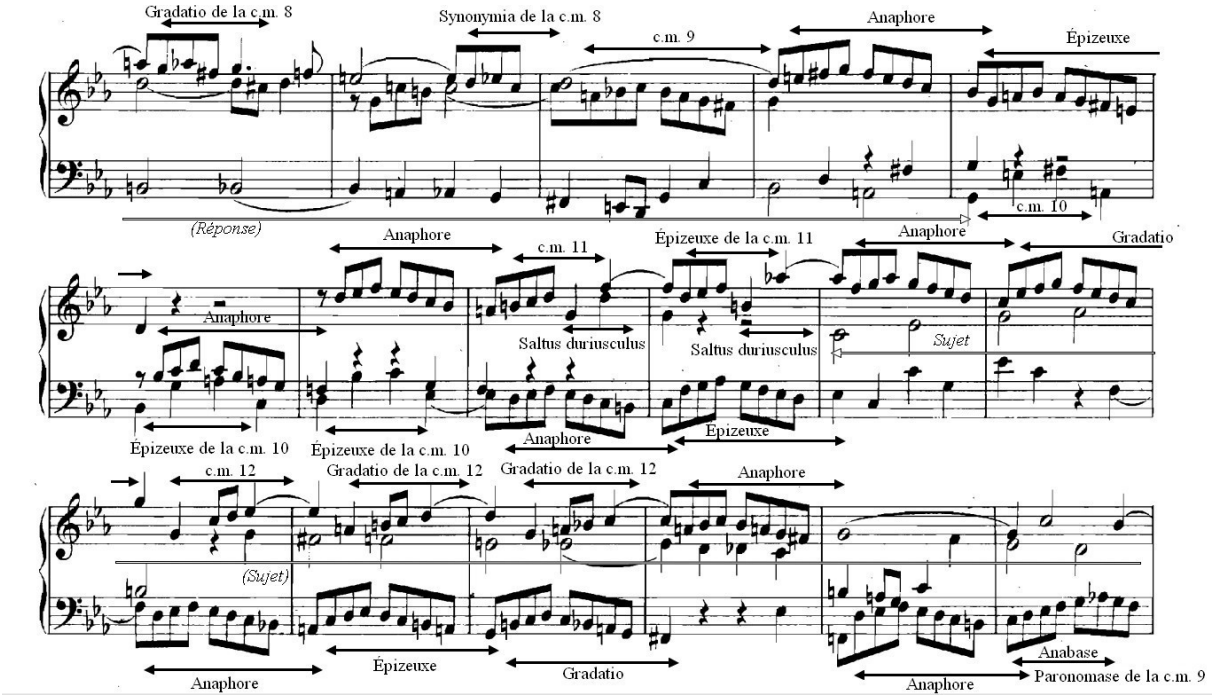
Exemple 51 : Les 14 apparitions de la c.m. 9, mesures 50-66.



À la mesure 66, Bach effectue une paronomase de la c.m. 9 au *bassus* en la transformant en anabase de sixte et d'une descente de deux notes. Lors de l'exploitation de la c.m. 9, Bach introduit trois nouvelles cellules motiviques. La c.m. 10, présente au *bassus* à la mesure 54 est caractérisée par un saut ascendant de sixte puis de seconde et d'un saut descendant de sixte : elle est réintroduite à deux autres reprises aux mesures 55-56 en épizeuxe. La c.m. 11 se trouve au *superius* aux mesures 57-58 lorsque la c.m. 9 passe au *bassus* : elle se caractérise par trois croches ascendantes, un saut descendant de quinte et d'un *saltus duriusculus* ascendant de septième : si la c.m. 11 initiale chante un saut de septième mineure entre *sol*$_3$ et *fa*$_4$, la seconde évocation en épizeuxe chante un saut de septième diminuée entre *si* ♮$_3$ et *la* ♭$_4$, rappelant le *saltus duriusculus* du thème royal en *inversus*. Enfin, la c.m. 12 se trouve à la mesure 61 au *superius* également lorsque la c.m. 9 repasse au *bassus* : elle se caractérise par un mouvement ascendant sur un rythme choriambe, c'est-a-dire « longue-brève-brève-longue », ici « noire, deux croches, noire liée à une noire »[419]. Elle est exploitée à deux autres reprises en *gradatio* aux mesures 62-63 avant que le *superius* ne reprenne la c.m.9. L'exemple suivant présente toutes les figures de style des mesures 50-66 : les anaphores, épizeuxes et *gradatio* laissées sans indication correspondent aux quatorze répétitions de la c.m. 9 ; les autres figures indiquent l'origine de leur c.m. afin d'éviter toute confusion.

419 Ou « noire liée à une croche ».

Exemple 52 : Figures des mesures 50-66.



1.2.4. Le deuxième divertissement

Après avoir exposé le sujet de la contre-exposition à la mesure 59, Bach introduit quatre nouvelles cellules motiviques en cinq mesures au cours de son deuxième divertissement. La c.m. 13 se trouve à la mesure 67 au *superius* et consiste en un motif de broderie descendante : elle est réexposée en *gradatio* aux mesures 68-69 avec une figure de style supplémentaire nommée la *subsumptio*, que l'on retrouve également sous sa forme italienne *cercar della nota* ou sa forme latine *quaesitio notae*[420]. Définie par Bernhard[421] puis par Walther, elle se retrouve sous plusieurs formes. Après une définition générale regroupant plusieurs formes comme l'anticipation ou l'appogiature dans son *Praecepta der Musicalischen Composition*, Walther définit une seconde fois cette figure de style dans son *Musikalisches Lexicon* de la manière suivante : « le *cercar della nota*, une recherche de la note, se produit lorsque, entre deux notes régulières ascendantes ou descendantes séparées par une tierce, une autre encore est insérée et est exécutée très doucement lors de l'exécution »[422]. Le *superius* continue ensuite aux mesures 69-71 en reprenant la c.m. 9 en *gradatio*. La c.m.

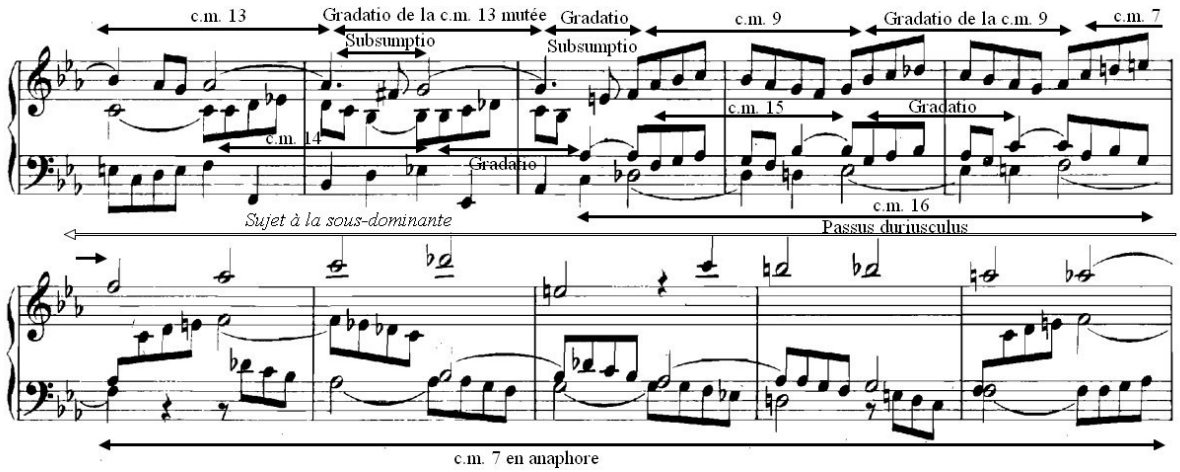
420 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 386.
421 *Ibid*., p. 387.
422 *Ibid*., p. 389 (trad. V. Ratiney), voir J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon…*, p. 152.

14, issue de la c.m. 9, se trouve à l'*altus* aux mesures 67-69 en contrepoint de la c.m. 13 et se transforme ensuite en c.m. 15 – elle aussi issue de la c.m. 9 –, aux mesures 69-71 en contrepoint de la c.m. 9. Enfin, le *bassus* chante sous les c.m. 9 et 15 la c.m. 16, définie comme un *passus duriusculus* ascendant utilisant des valeurs longues : elle se trouve aux mesures 69-72. En anacrouse de la mesure 72, le *superius* réintroduit la c.m. 7 en *inversus*, c'est-a-dire sous sa forme ascendante avant d'exposer le thème royal à la sous-dominante.

1.2.5. L'exposition à la sous-dominante : première partie

Bach accompagne cette sixième exposition de thème par la c.m. 7 sous ses formes *rectus* et *inversus* en anaphore à l'*altus* et au *bassus*. On compte dix anaphores de la c.m. 7 aux mesures 72-76.

Exemple 53 : Mesures 67-76.

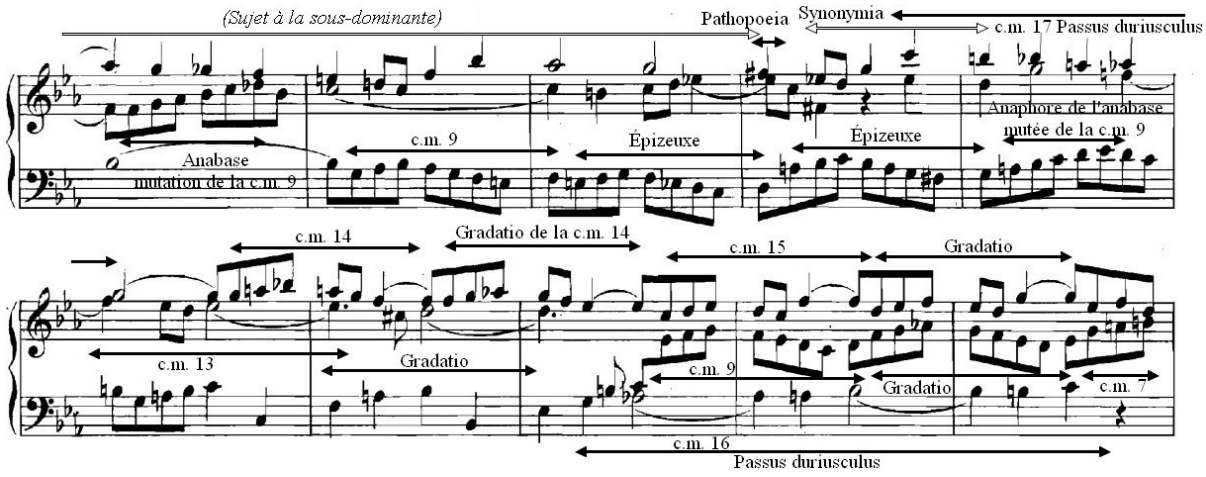


À la mesure 77, Bach réintroduit sa mutation de la c.m. 9 en anabase à l'*altus*, puis exploite la c.m. 9 en épizeuxe à deux reprises au *bassus* avant de chanter la mutation de la c.m. 9 en anaphore. Au moment de terminer l'exposition du thème royal au *superius*, la note finale est altérée (*pathopoeia*) : Bach transforme le *fa* par un *fa#* et relance son idée mélodique de la formule cadentielle par une *synonymia* (mesure 80). Il termine par la c.m. 17, chromatisme issu du thème et cellule parente des c.m. 4 et 16 (mesures 80-82).

1.2.6. Le troisième divertissement

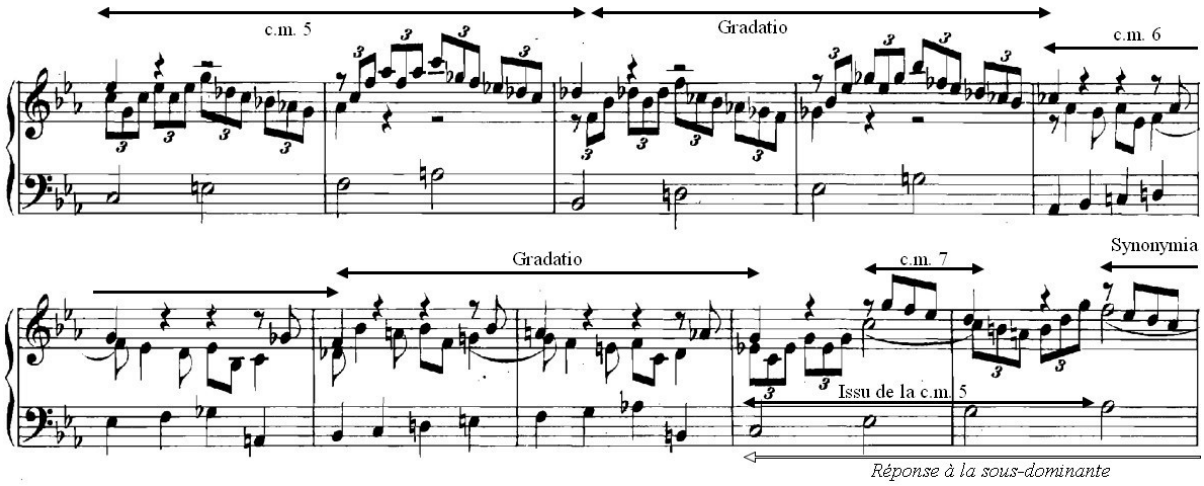
De cette manière, Bach introduit son troisième divertissement : des mesures 82 à 94, il exploite de nombreuses cellules motiviques précédentes issues des deux premiers divertissements. Aux mesures 82-83, le *superius* reprend la c.m. 14 avec la c.m. 13 à l'*altus* en contrepoint, ce qui en fait le renversable des mesures 67-69. Ces cellules sont utilisées en *gradatio*. Le *superius* reprend ensuite la c.m. 15 aux mesures 84-86 suivie d'une *gradatio*, accompagné par l'*altus* en contrepoint qui reprend la c.m. 9 puis la c.m. 7 *inversus*, renversable des mesures 69-71. Le *bassus* les soutient avec la c.m. 16 chromatique.

Exemple 54 : Mesures 77-86.



Bach réintroduit les motifs en triolets (c.m. 5) aux mesures 87-90 ainsi que les motifs en *syncopatio* (c.m. 6) aux mesures 91-94 : tout comme l'exemple précédent, les voix de *superius* et d'*altus* sont en renversable par rapport au premier divertissement. Ces deux cellules motiviques sont réexposées en *gradatio.* Les deux voix de dessus poursuivent leurs imitations du premier divertissement tandis que le *bassus* chante la réponse de l'exposition à la sous-dominante.

Exemple 55 : Mesures 87-96.



1.2.7. L'exposition à la sous-dominante : deuxième partie

Les deux voix supérieures reprennent la cellule en triolets issue de la c.m. 5 et la c.m. 7 aux mesures 95-96 avant de réemployer la c.m. 8 aux mesures 97-101. Le *superius* chante ensuite la c.m. 9 suivie d'un épizeuxe et d'une anaphore sur la formule cadentielle du *bassus*. Cette formule cadentielle est rejouée en *synonymia* après une *pathopoeia* (*do#* au lieu de *do ♮* à la mesure 103) et le *bassus* poursuit avec la c.m. 17, comme à la précédente exposition du thème. De cette manière, les mesures 86-104 sont une réexposition thématique des mesures 40-54 et 78-82, dans un principe de *synonymia* sous une forme beaucoup plus large. Sur cette double formule cadentielle, les voix supérieures chantent la c.m. 9 (*superius* à la mesure 101), repris en épizeuxe à la mesure 102 puis en anaphore à l'*altus* à la mesure 103, tandis que le *superius* joue un *saltus duriusculus* sur un intervalle de neuvième mineure (*la*$_3$ à *si ♭*$_4$).

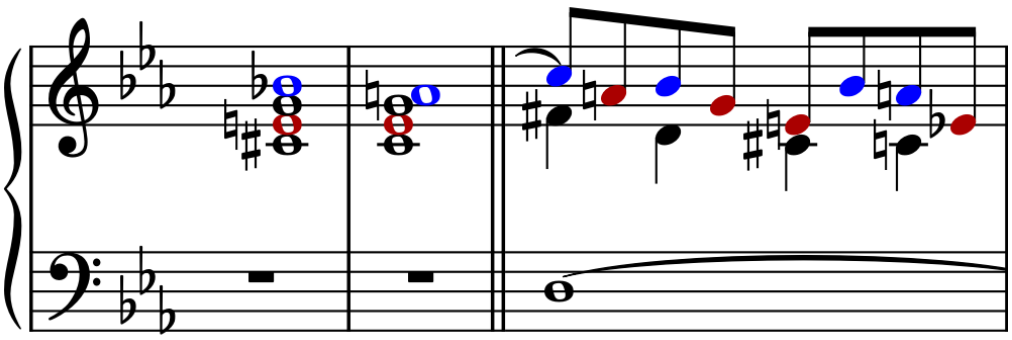
1.2.8. Le quatrième divertissement

C'est à partir de la mesure 103, au moment où le *bassus* chante le *passus duriusculus* de la c.m. 17 suivie d'une pédale de *ré* que Bach commence à exploiter au maximum le chromatisme issu du thème royal. Ainsi commence le quatrième divertissement, le plus long de tout le ricercar. Il réintroduit à deux reprises à l'*altus* la c.m. 7 avant d'introduire la c.m. 8. Bach fait alors apparaître clairement une nouvelle figure de rhétorique : l'*heterolepsis*. L'*heterolepsis* est définie par Bernhard dans son traité *Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* comme « la prise d'une autre voix et se produit lorsqu'une

consonance passe à une dissonance alors que cela pourrait être accompli par une autre voix au travers d'un transitus »[423]. On en retrouve une définition semblable dans le *Praecepta* de Walther. Nous pouvons comprendre cette figure comme le fait qu'une mélodie puisse faire entendre par une succession de sauts, deux mélodies distinctes, sur deux plans sonores, sautant d'une consonance à une dissonance par le saut d'une voix à l'autre.

On remarque au *superius* le saut d'une voix à une autre sur les deux accords que sont *do*♯ *– mi – sol – si* ♭ et *do – mi* ♭ *– sol – la*. Par ailleurs, nous pouvons constater que la figure de *superjectio* (c.m. 8) n'est autre qu'une *heterolepsis* dissimulée : la séparation des voix est cependant plus claire à la mesure 105. On peut observer les deux différentes voix à l'intérieur du *superius* à l'aide de l'exemple suivant, avec la première voix colorée en bleue et la seconde colorée en rouge. Les deux premières mesures présentent les accords bien distinctement tandis que la troisième mesure correspond à la mesure 105 du ricercar.

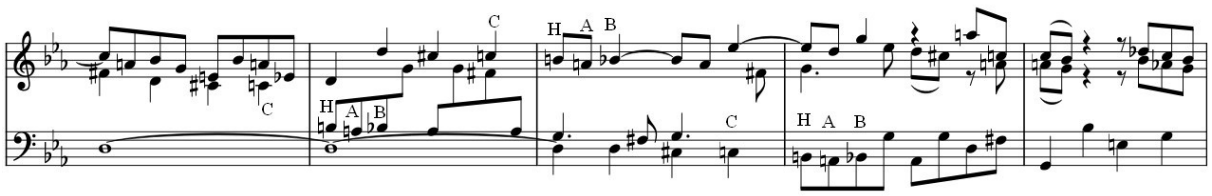
Exemple 56 : Explication de la figure *d'heterolepsis*.



La *superjectio* et l'*heterolepsis* de la mesure 105 sont accompagnés par une anaphore de la c.m. 17 mutée à l'*altus* (chromatisme du sol_3 au si_2 sans *fa* ♮ *– mi* ♭). Ce chromatisme de la c.m. 17 est suivi de la c.m. 18 à la mesure 106, composée de deux schémas différents : une broderie chromatique et une *heterolepsis* typique d'une formule cadentielle. Il semble que cette broderie chromatique ait lieu afin de faire apparaître les quatre notes du nom de Bach sous la forme C-H-A-B, le C étant la dernière noire de l'*altus* à la mesure 105.

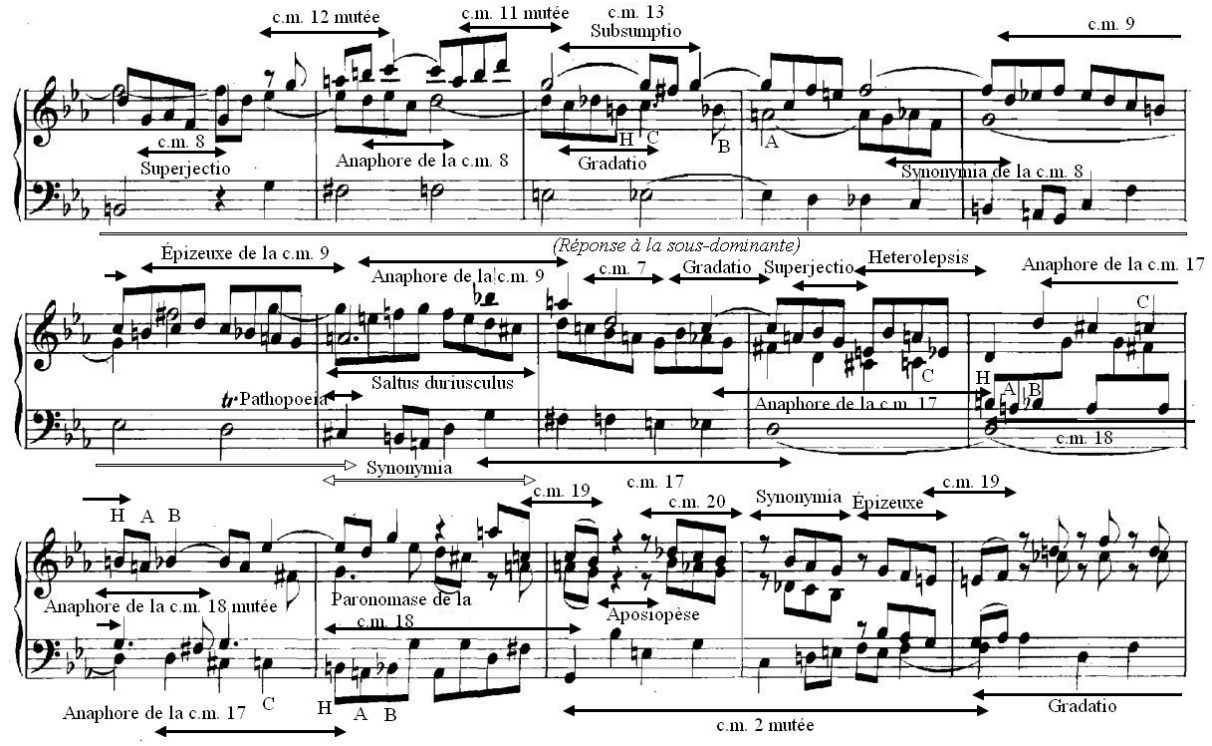
423 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 294 ; C. Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, p. 152.

Exemple 57 : La signature mélodique dans le *Ricercar a 3*, mesures 105-109.



Cette signature est visible à deux autres reprises aux mesures 106-107 lorsque le *superius* reprend en anaphore les c.m. 17 et 18 avec une mutation de queue de la c.m. 18 (sans l'*heterolepsis*), puis lorsque le *bassus* fait de même en anaphore de la c.m. 17 et en paronomase de la c.m. 18, avec également une mutation de queue de la c.m. 18 (*ré – fa#* sur le dernier temps à la place de *fa# – la*).

Exemple 58 : Mesures 97-111.

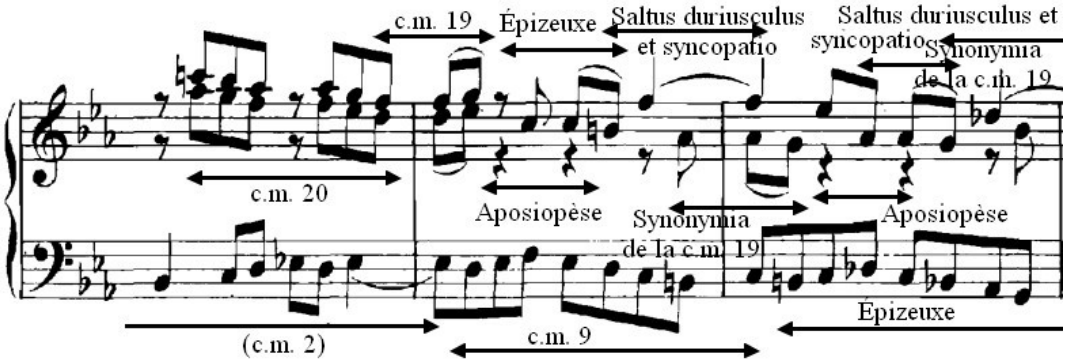


Par la suite, Bach réintroduit la c.m. 2 au *bassus* suivie d'une *gradatio* aux mesures 109-112. La c.m. 2 est mutée sur sa queue, où la blanche finale est remplacée par une broderie (deux croches – noires) qui fait penser à la fin de la c.m. 3. Il intègre deux nouvelles cellules motiviques chantées par les deux voix de dessus en tierces ou sixtes parallèles. La c.m. 19 consiste en trois croches sur un motif d'une seconde descendante ou ascendante, la deuxième

croche étant une appogiature de la troisième. Bach l'utilise au *superius* et à l'*altus* aux mesures 108-109 sur les notes (*la ♮ – do ♮* qui descendent sur *sol – si ♭*). Après une aposiopèse aux deux voix, elles reprennent avec la c.m. 20 qui consiste en trois croches descendantes (cellule proche de la c.m. 7 qui contient une quatrième note finale par rapport à la c.m. 20). Les voix de *superius* et d'*altus* chantent *si ♭ – ré ♭ / la ♭ – do / sol – si ♭*, avant de reprendre en *synonymia* (dans son sens de disposition différente des voix) : *ré ♭ – si ♭ / do – la ♭ / si ♭ – sol*. Les deux voix de dessus reprennent ensuite la c.m. 20 en épizeuxe (*si ♭ – sol / la ♭ – fa / so*l *– mi ♮*) et s'enchaînent toutes les deux sur une nouvelle c.m. 19 (*sol – mi ♮* qui montent sur *la ♭ – fa*).

À la mesure 111, lorsque le *bassus* reprend la c.m. 2 mutée, les voix supérieures sont en homorythmie sur chaque contre-temps avant de reprendre les c.m. 20 et 19 aux mesures 112-113 en tierces parallèles. Bach emploie à nouveau la c.m. 9 au *bassus* en épizeuxe aux mesures 113-114 et effectue un jeu d'imitations aux voix supérieures en faisant passer la c.m. 19 d'une voix à l'autre. Il s'agit ici de figures de *synonymia* et non d'anaphore car l'*altus* répète cette cellule entrecoupée d'aposiopèses et le *superius* la répète entrecoupée d'une formule mélodique composée d'un *passus duriusculus* et d'une *syncopatio*.

Exemple 59 : Mesures 112-114.



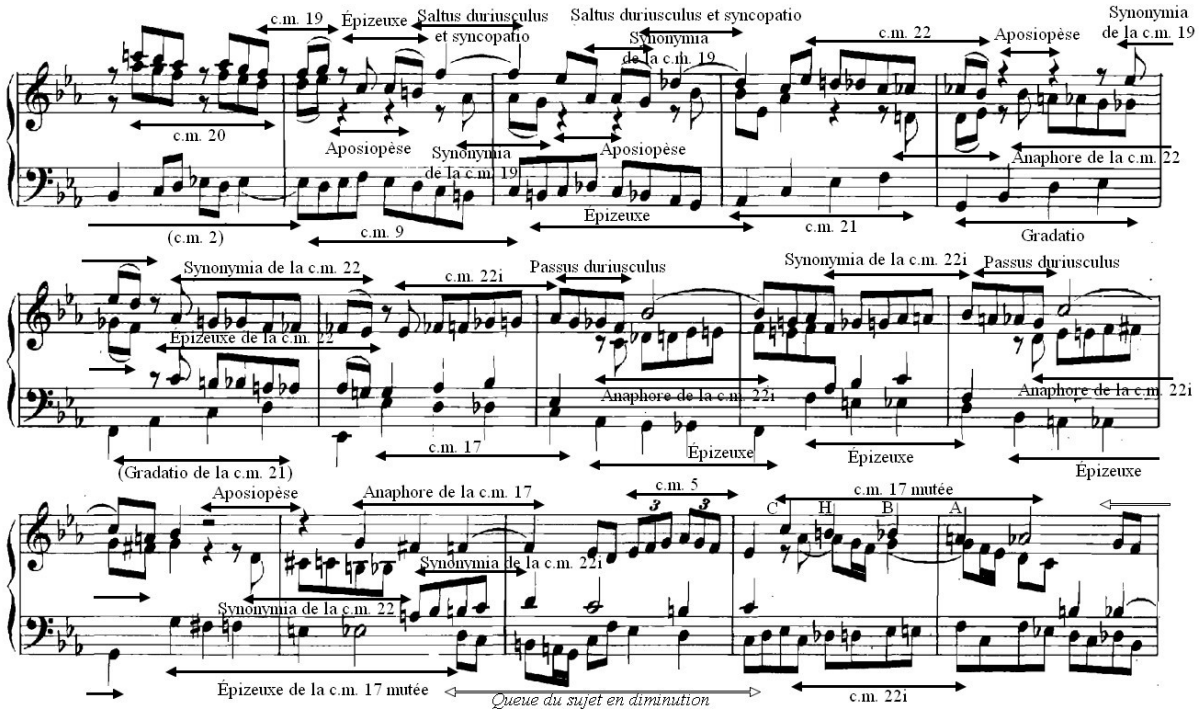
C'est à la mesure 115 que Bach commence à pousser l'harmonie dans ses derniers retranchements par une exploitation exacerbée du chromatisme. Si le *bassus* développe la c.m. 21, qui est similaire à la formule de basse de la c.m. 5 en diminution (en noires), le maître de Leipzig déroule la c.m. 22 au *superius*, cellule qui consiste en un chromatisme en croches. Cette cellule est généralement sous une forme descendante mais se retrouve aussi sous sa forme ascendante et possède également parfois la même queue appogiaturée de la c.m. 19.

Aux mesures 115-117, le *bassus* énonce donc la c.m. 21 suivie de deux figures de *gradatio* lorsque le *superius* et l'*altus* se partagent en anaphore renversable la c.m. 22 et la c.m. 19 : il conserve d'ailleurs son principe de parallélisme des voix à la sixte. Les deux voix chantent donc chacune les deux cellules en anaphore, puis chantent la c.m. 22 en homorythmie à la mesure 117, ce qui fait un total de quatre c.m. 22 énoncées.

Aux mesures 118-122, le *bassus* reprend cette fois le *passus duriusculus* de la c.m. 4 suivie de quatre épizeuxes. Par dessus, les voix aiguës vont faire rentrer chacune à deux reprises et en imitation la c.m. 22 sous sa forme ascendante[424]. Le *superius* sépare ses deux c.m. 22 d'un motif chromatique descendant suivi d'un saut de quarte juste.

Bach marque une rupture à la mesure 122, par cet arrêt soudain des deux voix supérieures (aposiopèse), permettant de mettre en avant le *passus duriusculus* de la c.m. 17 mutée. Il fait ensuite entrer en strette la c.m. 22 à l'*altus* – ce qui crée un contrepoint chromatique en diminution – suivi d'une *synonymia* de la c.m. 22 *inversus*, puis ajoute en strette la c.m. 17 en anaphore au *superius*.

Exemple 60 : Mesures 112-126.



424 La forme ascendante sera désignée dans le schéma comme « c.m. 22i » pour « cellule motivique 22 *inversus* ».

Le *bassus* poursuit en enchaînant sa quatrième épizeuxe avec une reprise de la queue du sujet écrit en diminution. Au même moment, Bach réintroduit la c.m. 5 en triolets au *superius* et enchaîne sur la c.m. 17 mutée qui fait apparaître les lettres de son nom C-H-B-A, accompagné de la c.m. 22 *inversus* au *bassus*. Les mesures 126-127 voient ensuite le *superius* reprendre la queue du sujet en diminution, écrit cette fois à la sous-dominante. Le *bassus* reprend alors la c.m. 5, que le *superius* récupère à la mesure suivante en anaphore.

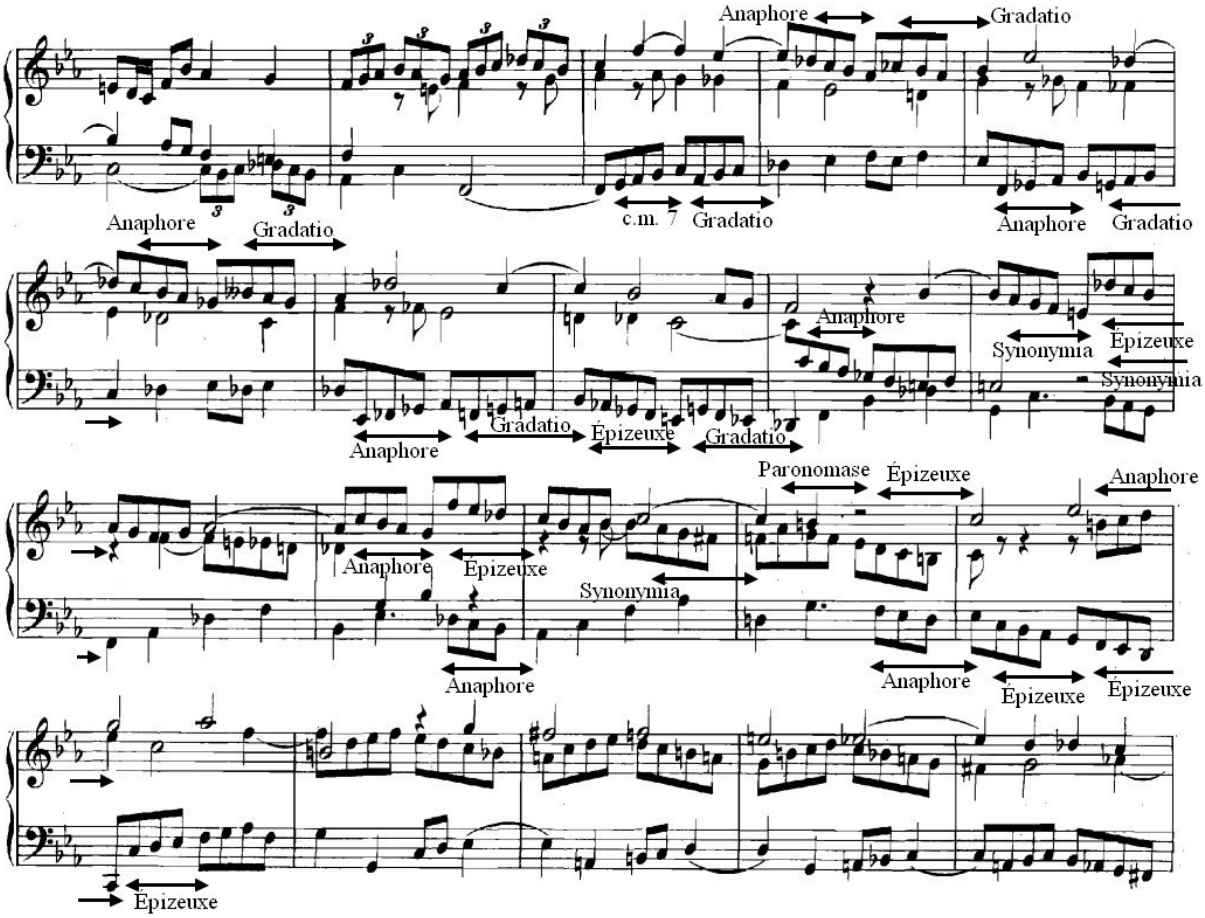
À partir de la mesure 129, Bach utilise à nouveau à la fin de son divertissement le motif en croches de la c.m. 7. Cette cellule motivique est souvent employée deux fois de suite dans une voix en *gradatio*, ce qui rappelle le *bassus* de la c.m. 4 (voir les mesures 31, 33 et 35 par exemple). Elle passe par les trois voix en anaphore, épizeuxe, *gradatio*, *synonymia* et paronomase. Cette cellule se retrouve vingt-sept fois entre les mesures 129 et 142, ce qui correspond à quatorze mesures. Il est à noter que la c.m. 7 est une figure mélodique diatonique, ce qui exclut de ce fait le *passus duriusculus* de l'*altus* à la mesure 137. Il est toutefois comptabilisé à la mesure 139 car le chromatisme induit fait partie de l'harmonie tonale : le *fa#* (*pathopoeia*) fait entendre l'accord de sixte augmentée et le *fa* ♮ de la mesure 140 est une paronomase sur le IIe degré de *do* mineur. On peut alors constater que Bach utilise une nouvelle signature numérique de son nom à grâce à la c.m. 7 :

(27 x (c.m. 7)) / (14 x (mesures))

27 = J.S. 14 = BACH

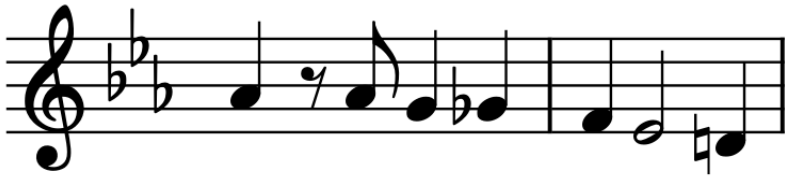
Toutes les c.m. 7 sont visibles dans l'exemple suivant :

Exemple 61 : Les 27 apparitions de la c.m. 7, mesures 127-146.



Aux mesures 129-134, l'*altus* énonce la c.m. 23 : cette nouvelle cellule caractérisée par son chromatisme est issue de l'altus de la c.m. 6. Cette fois, le chromatisme est employé avec un motif rythmique différent représenté comme ceci :

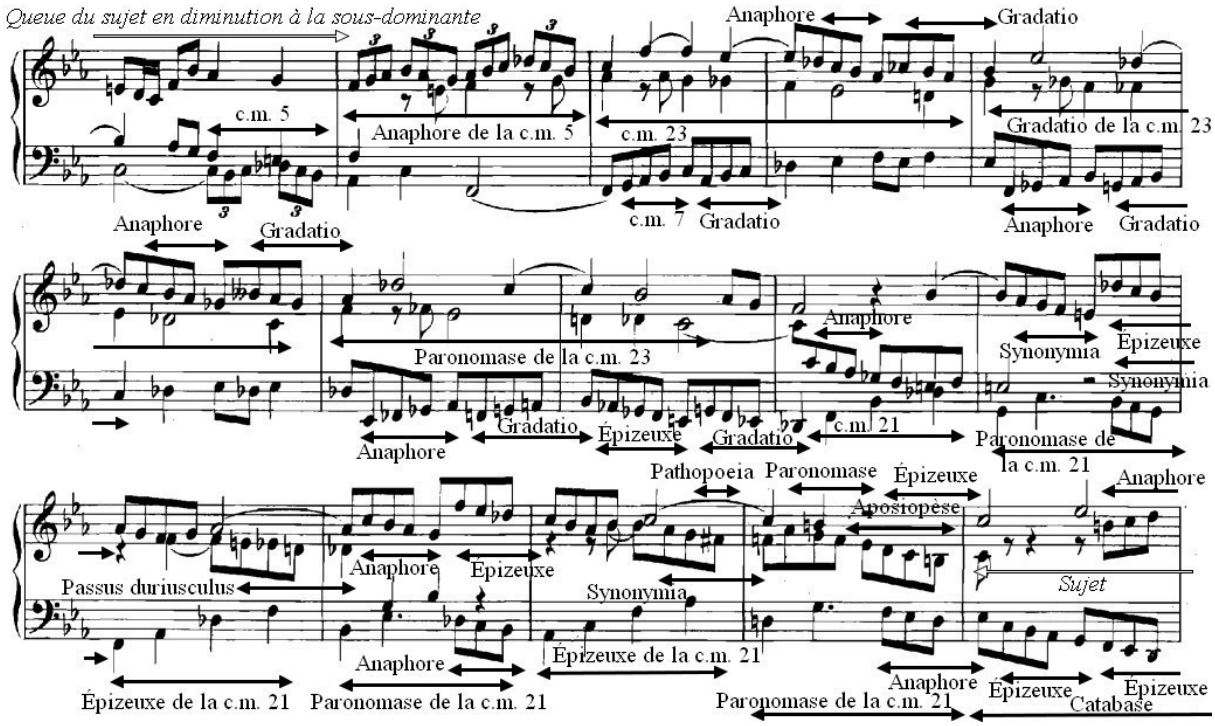
Exemple 62 : Cellule motivique 23, *altus*, mesures 129-130.



Cette cellule est reprise en *gradatio* aux mesures 131-132 puis en paronomase aux mesures 133-134 (avec le rythme de la deuxième mesure qui passe de « noire-blanche-noire » à « noire-noire-blanche ». Lorsque l'*altus* prend alors la c.m. 7 à la mesure 135, le *bassus* introduit à nouveau la c.m. 21. Le motif sera ensuite repris cinq autre fois, alternant entre

épizeuxe et paronomase une fois sur deux. Bach introduit également un *passus duriusculus* à l'*altus* à la mesure 137. Lors des paronomases, les deux derniers temps citent alors la c.m. 7. La dernière paronomase a lieu à la mesure 140 : l'*altus* cite la c.m. 7 (20e et 21e fois) et le *superius* se tait en une aposiopèse sur les deux derniers temps de la mesure afin de préparer la réexposition. L'exemple suivant présente toutes les figures de style des mesures 127-141 : les anaphores, épizeuxes, *gradatio* et paronomase laissées sans indication correspondent aux répétitions de la c.m. 7 ; les autres figures indiquent l'origine de leur c.m. afin d'éviter toute confusion.

Exemple 63 : Mesures 127-141.

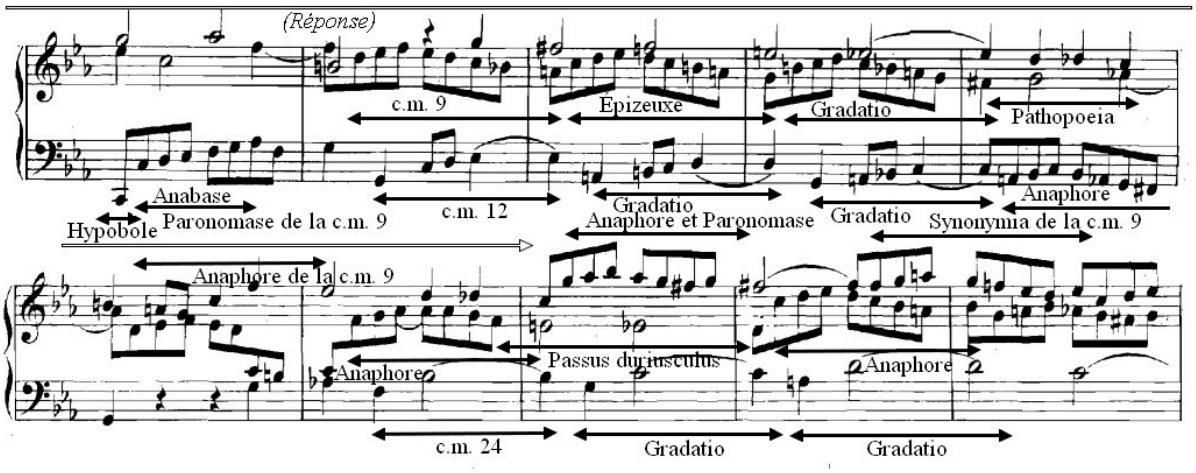


1.2.9. La réexposition

La réexposition du ricercar commence à la mesure 141, où le sujet est réexposé au *superius* : chacune des trois voix expose le thème royal séparés par des conduits. Bach effectue une longue catabase sur un intervalle d'une dixième mineure grâce à trois c.m. 7 consécutives pour atteindre le do_1, note la plus grave de tout le ricercar, créant ainsi une hypobole. En opposition à l'hyperbole, cette figure est définie par Burmeister comme

« l'abaissement de la Mélodie au-dessous de la limite inférieure de son étendue »[425]. Le *bassus* continue ensuite avec une paronomase de la c.m. 9 en anabase de sixte mineure comme à la mesure 66. Bach poursuit ensuite avec les c.m. 9 et 12 en contrepoint du sujet, mettant ainsi en place le renversable de la réponse de la contre-exposition (mesures 61-63). Ainsi, à la mesure 143, le *bassus* chante la c.m. 12 suivi de deux *gradatio* tandis que l'*altus* fait entendre la c.m. 9, suivi d'un épizeuxe et d'une *gradatio*. L'*altus* poursuit avec un léger chromatisme (*pathopoeia*) à la mesure 146 lorsque le *bassus* récupère la c.m. 9 en anaphore. L'anaphore se poursuit ensuite lorsque l'*altus* reprend la c.m. 9 à la mesure 147 puis en épizeuxe à la mesure 148. À cette même mesure, Bach ajoute une autre *pathopoeia* avec un chromatisme au *superius* lors de la formule cadentielle du thème royal (*ré ♮ – ré ♭* en noires au lieu de *ré ♮* blanche), créant ainsi un *passus duriusculus* entre *mi ♭* et *do*. Il accompagne cette formule cadentielle par une vingt-quatrième cellule motivique au *bassus*, caractérisée par un saut de quarte ascendante sur un rythme iambique (noire-blanche liée à une noire ou noire-blanche liée à une blanche). On trouve la c.m. 24 à la mesure 148, correspondant à un saut de quarte sur un rythme iambique, suivie de deux figures de *gradatio* aux mesures 149-151. Sur la première *gradatio* de la c.m. 24, l'*altus* contient un *passus duriusculus* descendant (de *fa*$_3$ à *do*$_3$) tandis que le *superius* reprend en anaphore et en paronomase la c.m. 9. À la mesure 150, l'*altus* récupère la c.m. 9 en anaphore avant que le *superius* ne reprenne cette même cellule en strette par une *synonymia*.

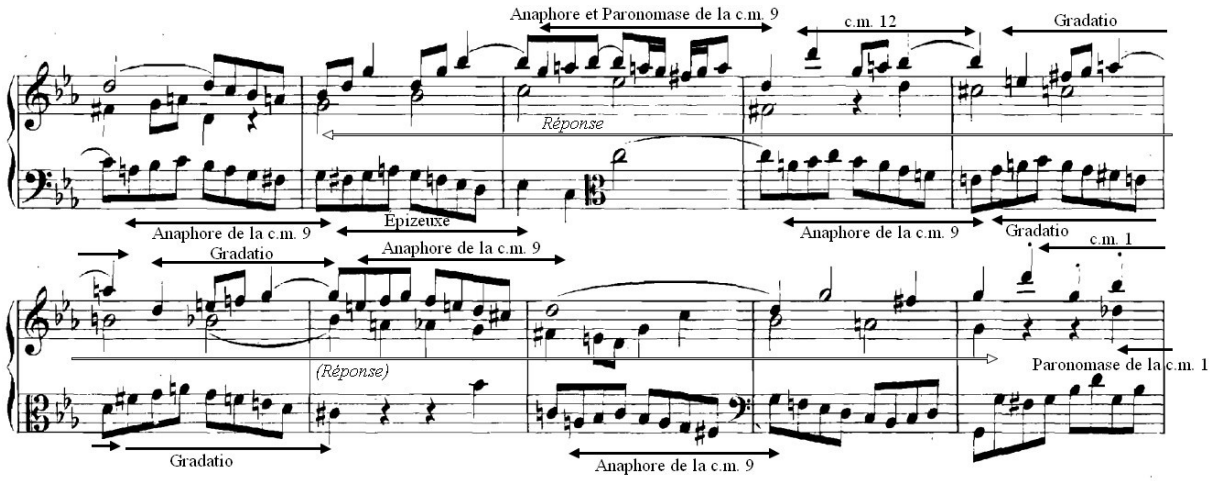
Exemple 64 : Mesures 142-151.



425 J. Burmeister, *Musica…*, p. 161. « Hypobole ὑποβολὴ est Melodiae infra eius infimum ambitus terminum subiectio. Exempla duo inveniuntur in In me transierunt in Discantu statim ab initiô, & in Basso ubi occurit textus Dereliquit me virtus mea. Unde colligitur ornamentum hoc contrarium esse Hyperbole » p. 160.

C’est ensuite au tour du *bassus* de récupérer la c.m. 9 en anaphore à la mesure 152 et en épizeuxe à la mesure 153 : l’*altus* chante ici la réponse du thème royal. Après un court motif issu de la c.m. 12, le *superius* accompagne la réponse avec une anaphore et paronomase de la c.m. 9 comportant une mutation mélodico-rythmique. Le *bassus* effectue à la mesure 154 un saut de deux octaves (*do*$_2$ – *do*$_4$) avant de reprendre la c.m. 9 en anaphore suivie de deux figures de *gradatio* (mesures 155-157). Bach réintroduit également la c.m. 12 au *superius* suivie de deux figures de *gradatio*, permettant d’obtenir à nouveau aux mesures 155-161 le renversable de la contre-exposition (mesures 61-67). Pendant ce temps, le *bassus* reprend la c.m. 9 en anaphore à la mesure 155, suivie de deux figures de *gradatio* aux mesures 156-157. La c.m. 9 est ensuite chantée en anaphore au *superius* à la mesure 158 et en anaphore également au *bassus* à la mesure 159. Cela permet d’atteindre un total de dix-huit c.m. 9 entre les mesures 143 et 160.

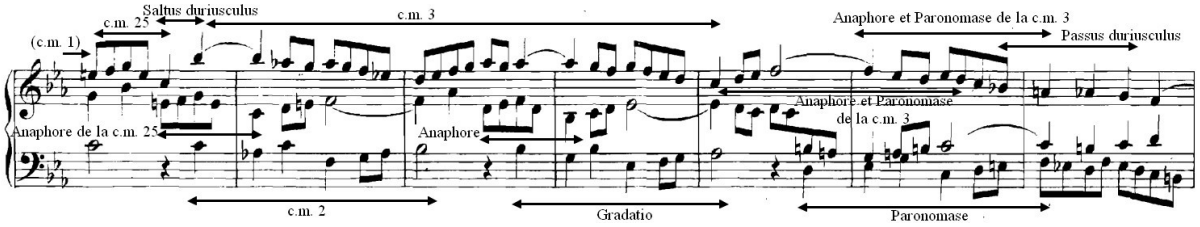
Exemple 65 : Mesures 152-161.



Bach utilise ensuite un conduit de huit mesures avant la dernière exposition du thème du ricercar (mesures 161-168) : ce conduit reprend les idées musicales du conduit de l’exposition initiale. Le *superius* reprend à la mesure 161 la c.m. 1 sur les mêmes notes qu’à la mesure 10 suivie d’un motif de quatre croches et une noire (trois croches ascendantes, quatrième croche identique à la première et une noire une tierce en-dessous), correspondant à la c.m. 25. Le *superius* poursuit avec la c.m. 3 aux mesures 162-166 : pendant ce temps, les voix inférieures alternent des cellules imitatives. L’*altus* récupère sur le dernier temps de la mesure 161 la c.m. 1 en strette (anaphore) à l’octave inférieure (*ré* ♭ à l’*altus* au lieu du *ré* ♮ du *superius*), et enchaîne avec une c.m. 25 aux mesures 162-163, ces deux mesures étant

reprises en *gradatio* aux mesures 164-165. Le *bassus* quant à lui chante la c.m. 2 au dernier temps de la mesure 162, reprise ensuite en *gradatio* aux mesures 164-166 et en paronomase aux mesure 166-168. Aux mesures 166-168, l'*altus* puis le *superius* reprennent en strette la c.m. 3 en anaphore et paronomase, avec la cellule incomplète : s'ensuit alors une formule cadentielle à la mesure 168 avec un *passus duriusculus* au *superius* afin de préparer la dernière exposition.

Exemple 66 : Mesures 162-168.



Enfin, le *bassus* expose pour la dernière fois le sujet du thème royal à la mesure 169. Bach fait une imitation de la mesure 23 en réutilisant les mêmes lignes contrapuntiques aux deux voix supérieures au-dessus du sujet. Puis, il accompagne le sujet avec la c.m. 9 (épizeuxe et *gradatio*) et la c.m. 12 (deux figures de *gradatio*) aux mesures 171-174. Il poursuit en faisant passer la c.m. 9 en anaphore à l'*altus* tandis que le *superius* effectue un *saltus duriusculus* ascendant (*fa#₃ – mi ♭₄*) avant de reprendre la c.m. 9 en anaphore et en épizeuxe. La dernière note du thème se trouve à la mesure 177, transformée en une ronde liée à une blanche, lui permettant de commencer sa coda sur une pédale de tonique.

1.2.10. La coda

Bach emploie ici une nouvelle figure de rhétorique qui s'appelle la paragoge. Figure que l'on peut retrouver également sous les noms de *supplementum* ou de *manubrium*, la paragoge est définie par Burmeister lorsqu'« une fois la fin [de l'harmonie] énoncée, on trouve parfois ajoutée une affection, ou petit développement musical qui, parmi toutes les voix qui ont permis à l'Harmonie de se déployer, en tient une ou plusieurs sur le son qui a correspondu à la Fin, que ce son soit Primaire ou Secondaire : ces voix se reposent après le mouvement musical, tandis qu'autour d'elles se promènent les voix restantes dans

l'Harmonie, pendant deux, trois, quatre tactus ou plus […] »[426]. Il s'agit en réalité d'une « cadence ou une coda ajoutée par-dessus une pédale à la fin d'une composition »[427]. Bach en emploie ici deux différentes : une pédale de tonique, suivie d'une descente de quatre notes aux mesures 178-180 en cadence phrygienne afin de passer à la pédale de dominante.

Sur la première paragoge (pédale de tonique), Bach expose la c.m. 9 en anaphore à l'*altus*, reprise ensuite à deux reprises en *gradatio* aux mesures 178-179, pour un total de neuf c.m. 9 à la coda. Lorsque l'on ajoute le nombre de c.m. 9 qui apparaissent depuis la réexposition, on tombe sur une nouvelle signature numérique du compositeur :

18 c.m. 9 (réexposition) + 9 c.m. 9 (coda)
= 18 + 9
= 9 + 18
= J + S
= 27

Il expose également une nouvelle cellule : la c.m. 26. Cette cellule motivique qui se trouve à la mesure 177-178 est constituée d'une quarte diminuée descendante, d'un saut de septième diminuée ascendant (*saltus duriusculus*) et d'une seconde mineure descendante. Elle est reprise en épizeuxe à l'octave supérieure aux mesures 178-179 permettant d'atteindre la dernière hyperbole du ricercar (*ré* $\flat_5$).

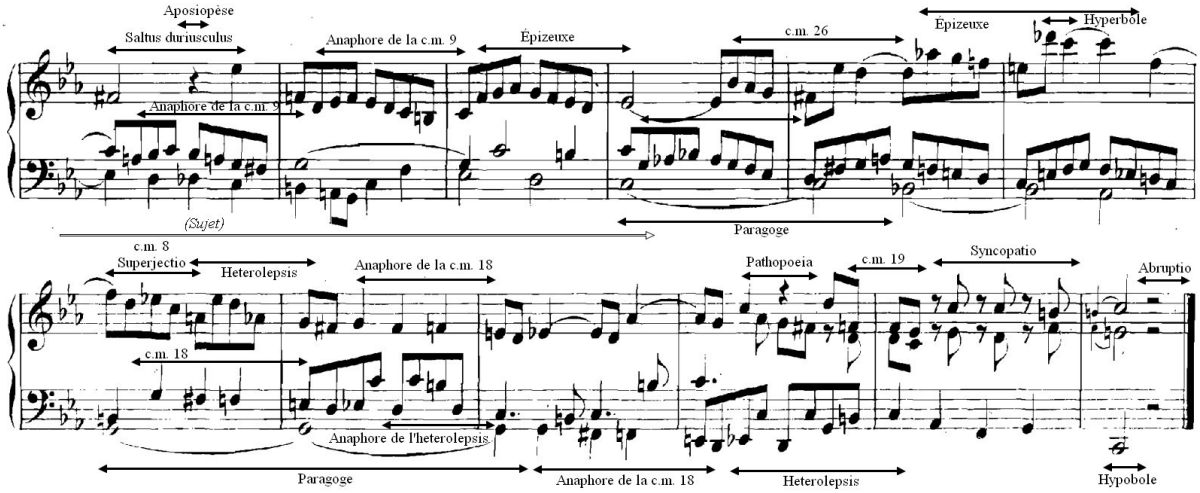
La seconde paragoge (pédale de dominante) se trouve aux mesures 180-182 : Bach utilise ici les mêmes éléments que dans le quatrième divertissement. À la mesure 180, Bach introduit au *superius* la *superjectio* de la c.m. 8 ainsi qu'une *heterolepsis* et le *passus duriusculus* de la c.m. 18 à l'*altus*. Puis, ces deux dernières figures apparaissent en renversable (anaphore) à la mesure suivante. Aux mesures 182-184, le *superius* reprend le motif anapeste de la mesure 107 caractéristique de sa signature mélodique lorsque le *bassus* quitte la paragoge pour reprendre la c.m. 18 en anaphore suivie d'une *heterolepsis*. Après une *pathopoeia* (*fa#*) à l'*altus* à la mesure 183 amenant un léger chromatisme (*la* $\flat$ *– sol – fa#*), la c.m. 19 réapparaît à nouveau aux deux voix supérieures aux mesures 183-184.

Enfin, Bach propose une formule cadentielle à la mesure 184 avec les voix supérieures en *syncopatio,* comme si le contrepoint expirait dans un dernier souffle avant la conclusion du

426 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 345-346 ; J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 141. Burmeister emploie le terme de *Harmoniae Supplementum* ou « Supplément de l'Harmonie ». Le terme de « paragoge » employé ici est nommé pour la première fois par Susenbrotus (*Epitome*, p. 22), Thuringus (*Opusculum*, p. 127) puis par Walther (*Lexicon*).
427 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 344.

ricercar. Le retard des voix supérieures est souligné par une appoggiature avant d'être résolu. Le *bassus* conclut sur un do_1, par une hypobole. Le ricercar se termine sur une demi-pause aux trois voix, caractéristique de la dernière figure rhétorique du ricercar : l'*abruptio*. Cette figure que l'on retrouve également sous le nom de *tmesis* « signifie un arrêt brusque, surprenant, inattendu, choquant, et suivi d'une pause générale, d'un silence pesant ou l'orateur fait valoir la force de ce qu'il vient de dire en fixant, immobile, son auditoire terrifié [...] »[428].

Exemple 67 : Mesures 174-185.



Le ricercar compte au total 185 mesures, ce qui semble s'apparenter à une autre signature numérique de Bach avec :

185 mesures
= 1 + 8 + 5
= 14
= B + A + C + H

Nous avons pu observer au cours de notre analyse que le *Ricercar a 3* est une œuvre extrêmement riche du point de vue rhétorique et qui comporte également sa part de symbolique musicale. Notre analyse a permis non seulement de révéler les différentes figures de style employées par le compositeur (18 figures différentes dans cette pièce), mais également de comprendre les moyens mis en œuvre par Bach lors d'une de ses

428 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 69-70.

improvisations. Ainsi Bach commence avec très peu de matériau musical qu'il exploite tout d'abord par des figures de répétition (épizeuxe, *gradatio*, *synonymia*, anaphore, paronomase), puis ajoute progressivement de nouvelles cellules mélodiques. Chaque nouvelle cellule est exploitée immédiatement par une répétition et il en est de même pour chaque nouvelle cellule. Il prend soin de marquer chaque partie de sa pièce – qu'il s'agisse des expositions ou des divertissements – par des cellules motiviques propres. En étant attachées à une seule partie, elles en deviennent une des caractéristiques, excepté s'il décide de les réexposer plus tard dans l'œuvre, en les associant à d'autres cellules ou à certains passages associées à du contrepoint renversable. Chaque idée est soigneusement utilisée et aucune n'est vaine : l'exploitation d'une cellule mélodique permet à l'improvisateur d'une part de ne pas chercher une infinité de cellules mais aussi de créer une unité au sein de sa musique. Ainsi, si nous pouvons nous accorder sur le fait qu'il s'agit probablement de l'improvisation exécutée devant le roi de Prusse, nous contestons l'affirmation de Karl Geiringer observée au chapitre 5 selon laquelle cette pièce manquerait « de la logique et de l'équilibre parfaits du dernier [ricercar] ». Le *Ricercar a 3* est une pièce riche et plus complexe qu'il n'y paraît, alliant à merveille au sein de ses lignes contrapuntiques la densité harmonique, la richesse mélodique et la vélocité dans l'exécution.

2) La *divisio* : *Canones Diversi super Thema Regium*

« Tous les canons-énigmes ont été résolus et
les solutions ont été révélées par un des élèves de Bach,
Johann Philipp Kirnberger, mais on peut toujours
se demander s'il ne reste pas quelques solutions à trouver ! »
– Douglas Hofstadter[429]

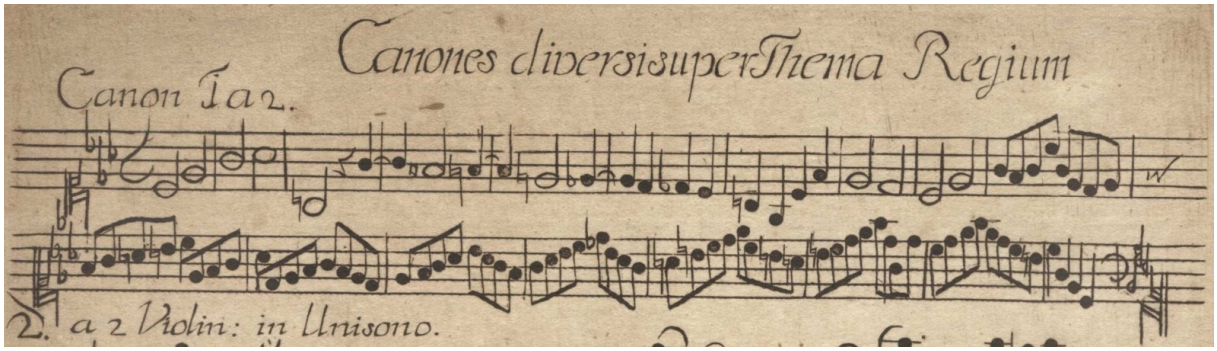
2.1. *a 2 cancrizans*

Le premier canon énigmatique destiné au roi Frédéric II de Prusse est une courte ligne mélodique écrite sur une seule portée. Toutefois, l'indication « canon a 2 » laisse au roi le soin de déduire la seconde voix. On y voit de part et d'autre de la portée une clé d'ut, dont la deuxième est inversée, nous donnant à comprendre que la mélodie peut se lire à la fois à l'endroit et à l'envers ; il s'agit d'un palindrome musical. Bach réalise ici un véritable tour de force en concevant, à partir du thème royal, une mélodie qui non seulement est belle et juste dans les deux sens de lecture, mais dont ses deux aspects peuvent aussi se jouer simultanément : c'est ce que l'on appelle un canon « rétrograde » ou « *cancrizans* » (à l'écrevisse)[430].

429 D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach…*, p. 11.

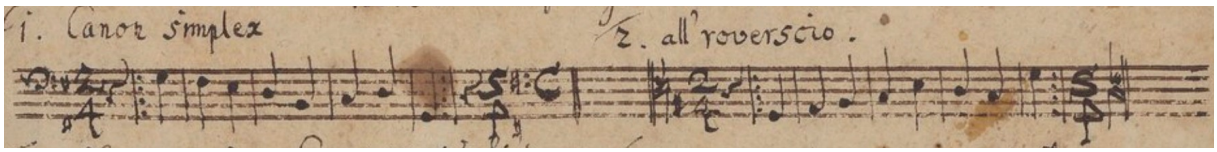
430 Ursula Kirkendale donne dans son article « *De Quintilien à Bach : l'Institutio oratoria de Quintilien, source de l'Offrande Musicale de Jean-Sébastien Bach* » la définition du terme de *cancrizans* : « Le " canon *cancrizans* ", du latin *cancer* " crabe " ou " écrevisse ", qui désigne un canon rétrograde (dans lequel la deuxième voix joue la mélodie à rebours, est traditionnellement traduit en français par " canon à l'écrevisse ", mais par *crab canon* en anglais […]. Le choix du terme *cancrizans* s'explique par le fait qu'on croyait que le crabe marchait à reculons, de même que l'écrevisse […]. » dans L. Pernot, *La rhétorique des arts…*, p. 116.

Exemple 68 : Détail du *canon cancrizans*, Folio D, p. 1.



Comme mentionné dans le chapitre 4, c'est également par une écriture rétrograde que Bach commence son cycle de quatorze canons des *Verschiedene Canons*. Ainsi, les deux premiers canons de ce corpus sont des canons à l'écrevisse. Dans les *Verschiedene Canons*, le premier est joué normalement – Bach l'indique comme *canon simplex* –, alors que le deuxième est joué par mouvement contraire, Bach le précisant par la mention *all'roverscio*.

Exemple 69 : Canons 1 (*simplex*) et 2 (*all'roverscio*) des *Verschiedene Canons*.



Ainsi, le canon *cancrizans* de *l'Offrande Musicale* se développe au long de 18 mesures, atteignant un paroxysme mélodique avant de se replier sur lui-même comme le thème dont il est issu. Mais, en s'écoulant dans le temps, l'œuvre nous dévoile par son écriture rétrograde à la fois sa version *rectus*[431] où le début de la portée correspond au début de la pièce, et sa version *inversus* où le début de la portée correspond à la fin de la pièce. En réalité, cette simple mélodie est porteuse d'un message à vocation transcendante. Sur le plan symbolique, ces deux voix renvoient à une dualité par leur importance égale, et leur rôle. Ici, la première voix passe d'un phrasé lent en blanches à un phrasé rapide en croches tandis que la deuxième voix procède de manière opposée. Bach utilise ici la figure rhétorique du chiasme, symbolisé par une croix, qui devient alors par extension, la représentation de la croix

431 En écriture contrapuntique, on parle de la forme *rectus* pour signifier que le thème est présenté « à l'endroit ». On appelle par opposition *inversus* le thème présenté à l'envers, c'est-à-dire écrit par mouvement rétrograde, ou « en miroir ». De manière générale, on expose toujours la forme *rectus* en premier.

du Christ. De plus, comme le souligne Gilles Cantagrel[432] à propos de ce canon, Bach envoie au roi le message de Dieu « Je suis l'Alpha et l'Oméga » : le commencement et la fin, que l'on retrouve dans l'Apocalypse de Jean dans le Nouveau Testament au verset 1.8. Or ce numéro concorde avec les 18 mesures du thème du canon renforçant la symbolique du message.

Plus qu'un message, il s'agit ici pour Bach de donner une piste de lecture quant au chemin spirituel à adopter pour décoder son énigme, comme la deuxième clé d'ut a pu l'être pour déduire le canon. Non seulement le renvoi à ce nombre est une piste, mais il permet aussi de confirmer ce rappel du verset si le lecteur, conscient du message biblique derrière cette courte ligne mélodique, veut s'assurer de sa compréhension. Ainsi Bach confirme au lecteur qu'il fait bien allusion aux paroles de Dieu en dissipant tout doute éventuel. Par ailleurs, la deuxième apparition de ce message dans cette péricope se trouve au verset 1.18, une nouvelle apparition de ce nombre, où il est dit « Je suis le premier et le dernier, et le vivant. J'étais mort ; et voici, je suis vivant aux siècles des siècles. Je tiens les clefs de la mort et du séjour des morts ». Ce verset représente la vision du Christ que reçoit l'apôtre Jean.

C'est ici que la puissance du chromatisme joue un rôle important : évocatrice de douleur, et de lamentation dans sa forme descendante, mais dans sa forme ascendante, renvoyant au ciel, invitant au rapprochement vers Dieu ; le chiasme musical dévoile à l'auditeur ces deux facettes. Ainsi, prise dans sa forme *rectus* (la première voix), la mélodie évoque une longue descente douloureuse, qui semble être celle du chemin de croix menant à la mort du Christ. A l'inverse, la forme *inversus* de la seconde voix permet de mettre en musique la montée vers les cieux, image sonore de la résurrection de Jésus et de son ascension. Lui qui était mort, le voici vivant tenant les clés de la mort ; quant au lecteur, le voilà qu'il tient ces deux clés d'ut aux deux extrémités de la portée, celles-là même qui permettent de décoder ce message symbolique.

Bien que la vie et la mort semblent à l'opposé l'une de l'autre, il est à noter qu'elles vont souvent de pair dans la Bible. Ces deux phases indissociables de l'existence humaine se retrouvent au sein des textes bibliques, du récit de la Nativité, avec la mise à mort des enfants de Judée par le roi Hérode[433], jusqu'à la condamnation et la crucifixion de Jésus. Le concept de vie, liée à la naissance, annonce non seulement la Résurrection du Christ sur Terre, mais aussi, pour le croyant, la naissance à une vie éternelle sur le plan spirituel dans l'au-delà.

---

432 G. Cantagrel, « *Symbolique et rhétorique chez Jean-Sébastien Bach* », *Académie des Beaux-Arts* : www.canalacademie.com/ida2742-Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean-Sebastien-Bach.html, 2008, 32'58".

433 Mat. 2.16 : Quand Hérode vit que les mages l'avaient trompé, il se mit dans une grande colère, et il envoya tuer tous les enfants de deux ans et au-dessous qui étaient à Bethléem et dans tout son territoire, selon la date qu'il s'était préciser par les mages.

Ainsi, grâce à cette allégorie, il intègre une portée symbolique chrétienne supplémentaire à la pièce. Par ailleurs, ces deux voix, isolées d'une basse continue ou d'une autre voix, forment une unité à l'intérieur de cette portée : de ces deux lignes mélodiques naît une troisième combinant les voix, de la dualité naît le symbole trinitaire, comme l'Esprit-Saint procédant du Père et du Fils.

En effet, il est à noter que ce canon est le seul parmi les dix proposés à pouvoir être joué par un seul exécutant, à l'aide d'un clavecin à deux claviers[434]. Ces deux claviers sont nécessaires afin de répartir chaque voix sur un clavier différent pour pouvoir effectuer les croisements, impossibles sur un seul clavier. La troisième voix entendue par l'auditeur n'existe pas à proprement parler : c'est en combinant les deux lignes mélodiques qu'elle apparaît, sans pour autant avoir été écrite comme telle. La naissance de cette nouvelle voix, qui permet de percevoir le nombre 3 en filigrane dans cette pièce, vient du fait que l'auditeur perçoit différemment le canon, lorsque les deux voix sont jouées simultanément. Ce résultat est le fruit du travail que Bach a réalisé sur le croisement des deux voix qui évoluent dans le même registre. À ce propos, Diana Deutsch démontre dans le livre *Psychologie de la musique* qu'il existe des lois de perception auditive, qui régissent notre manière d'appréhender toutes les composantes de la musique. Ces lois peuvent être subdivisées en groupement. Ainsi, elle explique ce phénomène perceptif dans sa partie sur le groupement , fortement lié à la proximité plus ou moins grande des hauteurs de son :

> Dowling (1973) a mis en évidence une autre conséquence intéressante. Il a présenté deux mélodies bien connues de telle façon que les notes de chacune se succèdent en alternance rapide. Lorsque les tessitures des mélodies se chevauchaient fortement, les auditeurs n'ont perçu qu'une seule ligne qui ne correspondait à aucune des deux mélodies en particulier. Lorsque, cependant, les mélodies en alternance étaient présentées dans des tessitures différentes, les auditeurs ont entendu deux mélodies imbriquées, chacune ayant son propre registre […][435].

De cette manière, cette troisième voix émane des mélodies en croches, qui correspondent toujours à la voix qui chante le plus haut[436]. Ainsi, lorsque l'on divise le sujet en son centre, à l'intersection qui permet de lire en miroir les deux voix, on remarque que c'est à cet endroit que la troisième voix se fait entendre. Après avoir commencé à la seconde

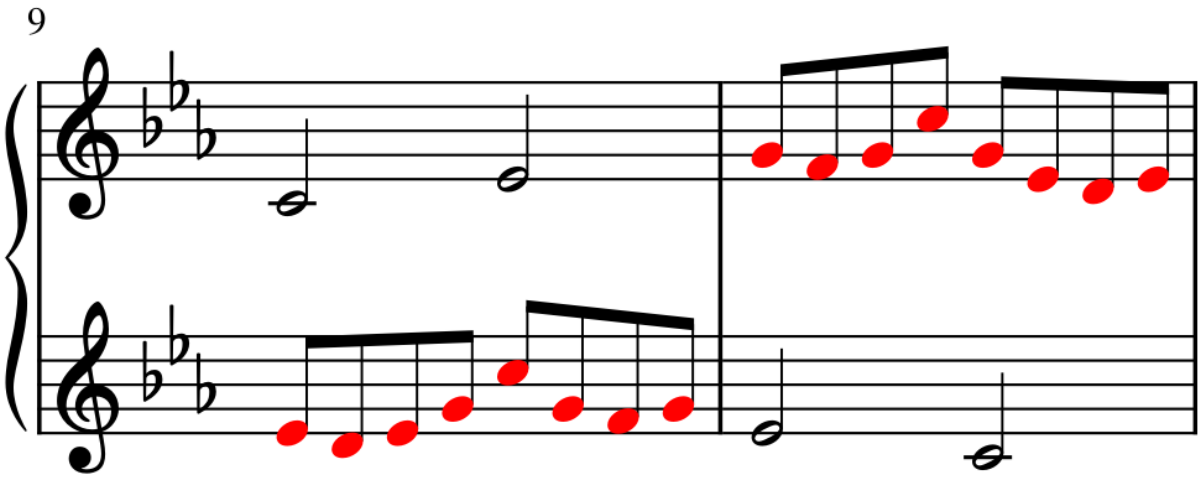
434 Le canon peut également être interprété à l'orgue sur deux claviers mais la dimension de musique de chambre et de musique en apparence « profane » privilégie plutôt le clavecin.

435 D. Deutsch, « *La perception des structures musicales* » cité dans A. Zenatti, *Psychologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 118.

436 Voir Annexe 5, p. 475.

voix dans l'énonciation *inversus* de la mélodie, cette troisième voix poursuit à la mesure 10 l'énonciation *rectus* à la première voix. Ainsi cette dernière apparaît comme une voix écrite en contrepoint rétrograde, en passant d'une voix à l'autre.

Exemple 70 : Chevauchement des voix permettant la création de la troisième voix, mesures 9-10.



Par ailleurs, Diana Deutsch rajoute :

> Lorsque deux flux différents de notes émanent simultanément de régions spatiales différentes, la proximité de hauteur de sons peut à nouveau avoir une influence profonde sur la manière dont la musique est perçue. En l'occurrence, il se produit souvent une réorganisation perceptive, si bien que l'on entend deux lignes mélodiques différentes : l'une qui correspond aux notes aiguës et l'autre aux notes graves. En outre, les notes d'un registre paraissent émaner d'une région de l'espace, les notes d'un autre registre d'une autre région et cela est vrai indépendamment de la provenance réelle de chaque note[437].

Ici, cet effet est mis d'autant plus en avant par le fait que ce canon est habituellement interprété au clavecin : une voix par clavier. Bien qu'aucune indication de nomenclature n'y soit mentionnée, l'interprétation du canon est confiée à un seul instrumentiste. Cela a pour effet de recréer convenablement la troisième voix, qui serait moins perceptible si les deux voix étaient jouées par des instruments de timbres différents. Cette troisième voix symbolique ne peut donc réellement se manifester si l'instrumentation n'est pas adaptée, d'où son

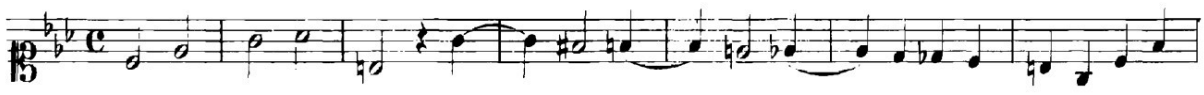
437 *Ibid.* p. 118-119.

importance : les notions symboliques et psycho-acoustiques prennent le pas sur l'écriture absolue du maître de Leipzig.

Intéressons-nous à présent à la conception rhétorique de ce canon à l'écrevisse. Le palindrome représente la figure de style la plus importante de ce canon : utilisée dans l'essence même de ce canon, elle le définit du point de vue macroscopique. Pourtant, du point de vue microscopique, on remarque, parmi les figures employées, certaines cellules motiviques appartenant au *Ricercar a 3*. Dans notre analyse, nous nous contenterons de schématiser les figures de rhétorique uniquement sur une seule voix canonique afin de ne pas alourdir les exemples et de ne pas obscurcir la compréhension.

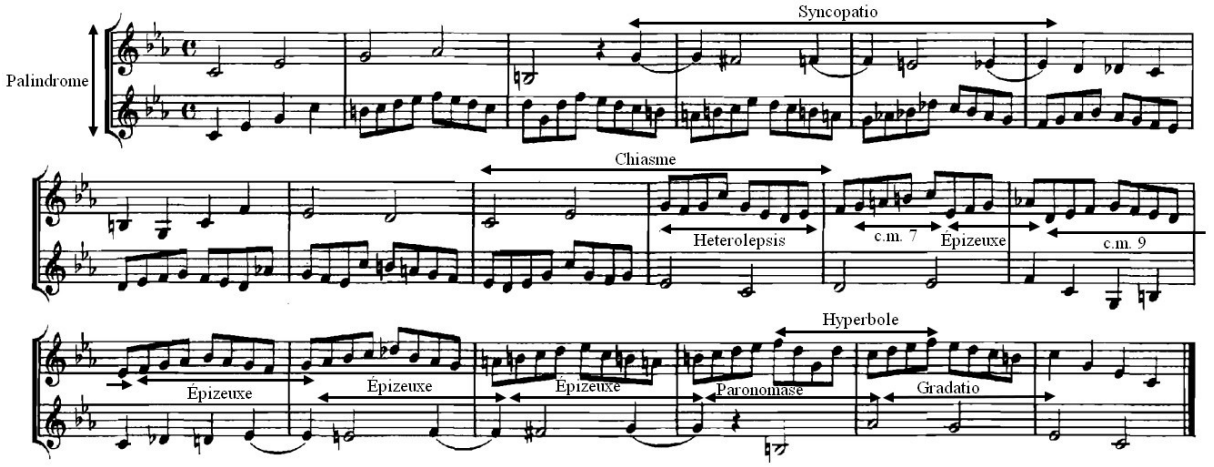
Après avoir énoncé la tête du sujet, Bach effectue une *syncopatio* sur la chromatisme du thème : chaque note entre *sol* et *mi ♭* dure deux temps. Ce changement rythmique crée un déplacement de l'accent car le changement de notes se fait dorénavant sur les temps 2 et 4 entre les mesures 3-6.

Exemple 71 : Première voix du canon *cancrizans*, mesures 1-7.



Bach poursuit ensuite le chromatisme et la formule cadentielle en noires, en enlevant donc le la_2 du thème. Au moment du chevauchement des voix canoniques, Bach utilise une *heterolepsis* à la mesure 10 avec une voix inférieure qui chante des broderies (*sol – fa – sol* puis *mi ♭ – ré – mi ♭*) et une voix supérieure qui chante $do_4 – sol_3$. Il intègre par la suite la c.m. 7 à mesure 11 reprise en épizeuxe. Puis, il emploie la c.m. 9 à la mesure 12, cellule qu'il expose ensuite à trois reprises en épizeuxes, en paronomase à la mesure 16, puis en *gradatio* à la mesure 17, avant de conclure à la mesure 18 par un arpège descendant de *do* mineur en noires. Ces figures de répétitions créent un paroxysme mélodique où la courbe tente d'aller toujours de plus en plus haut. Ainsi, la note la plus aiguë de la c.m. 9 à la mesure 12 atteint le sol_3, $si ♭_3$ à la mesure 13, $ré ♭_4$ à la mesure 14, $mi ♭_4$ à la mesure 15 puis fa_4 aux mesures 15-16, ce qui correspond à l'hyperbole de la pièce.

Exemple 72 : Articulation rhétorique du canon *cancrizans*.



Par ailleurs, le principe de l'écriture rétrograde, technique contrapuntique courante, évoque le monogramme de Bach, où l'entrelacement des lignes mélodiques fait écho à ses initiales calligraphiées en miroir. Dans la continuité des parallèles artistiques, ce canon n'est pas sans rappeler le principe de l'escalier à double révolution. Le fondement de cette construction architecturale est un entrelacement de deux escaliers hélicoïdaux (en colimaçon), qui permet par exemple à deux personnes de monter et descendre en même temps en empruntant chacun un escalier différent et d'arriver en même temps. Pour poursuivre la comparaison, dans le canon à l'écrevisse, les deux lignes mélodiques partent simultanément de part et d'autre de la portée et parcourent le même chemin en miroir horizontal ; quant aux deux personnes qui empruntent de part et d'autre l'escalier à double révolution, elles cheminent à l'identique en miroir vertical. L'exemple le plus connu de cet escalier se trouve au Château de Chambord dans les pays de la Loire en France, résidence de François Ier, et est attribué à Léonard de Vinci. Le maître florentin avait vraisemblablement prévu les plans de l'escalier et du château, mais il décédera avant la construction du château, qui figure comme sa dernière œuvre posthume. Le château ne sera d'ailleurs achevé que sous le règne de Louis XIV.

Figure 31 : Escalier à double révolution du Château de Chambord (cliché V. Ratiney).

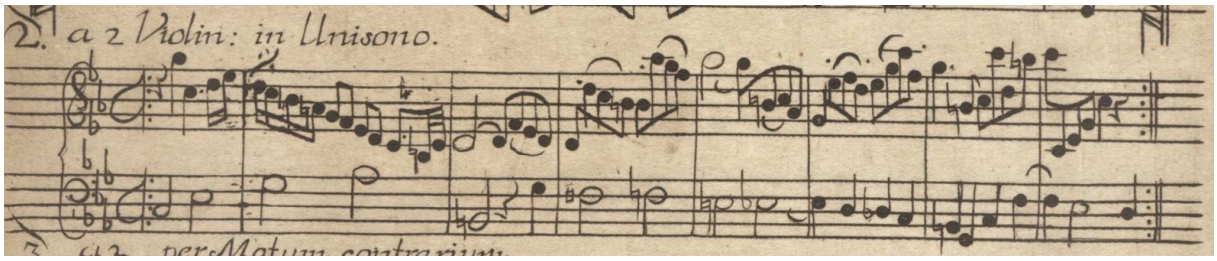


2.2. *a 2 violin : in unisono*

La deuxième pièce proposée par Bach dans ses *canones diversi* comporte la mention *a 2 violin : in unisono*. Elle est écrite à deux voix, composée d'un dessus où Bach développe une mélodie assez dynamique, et d'un dessous où figure le thème royal. Cependant, comme son indication le laisse présumer, la seconde voix doit être trouvée et réécrite par le roi à partir du *Dal Segno*. Ainsi, les deux voix canoniques qui accompagnent la voix de basse exécutent un canon à l'unisson à une mesure d'intervalle. La pièce est écrite sur 8 mesures et apparaît, une fois résolue, comme un canon sur basse obstinée. Le thème royal subit une nouvelle métamorphose : le la_2 de la formule cadentielle disparaît au profit d'un sol_2 en noire comme le canon précédent. Bach écrit également le tétracorde conclusif en *syncopatio* en allongeant le

fa d'un temps, déplaçant ainsi le *mi* ♭ blanche sur les deuxième et troisième temps, puis le *ré* au quatrième temps.

Exemple 73: Détail du *canon a 2 violin : in unisono*, Folio D, p. 1.



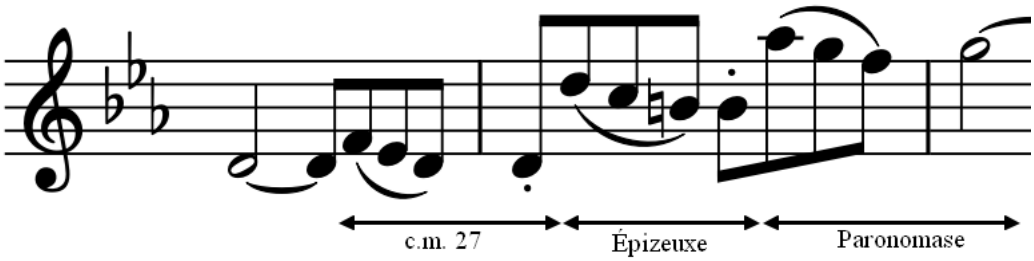
Démarrant en *sospiratio* pour insuffler un certain élan à la mélodie, la première voix canonique à la main droite du clavier commence par une rapide descente (allant du sol_4 au $si\ \flat_2$ en l'espace de deux mesures) très vivante, sous ce thème chromatique relativement lent à la main gauche. Par la suite, elle va remonter petit à petit avant de terminer par un arpège de *do* mineur à la dernière mesure. Cette mélodie explore un très large ambitus d'une octave et une septième mineure entre les mesures 3-7, en effectuant de nombreux grands sauts d'intervalles : sixtes, septièmes et octaves. Apparaissant une mesure sur deux, ces acrobaties mélodiques ont pour but d'alterner successivement, dans les quatre premières mesures, les registres entre la première voix canonique à la main droite du clavecin et la seconde voix canonique au violon à l'unisson : ainsi, lorsque la main droite passe du registre grave à aigu, le violon passe de l'aigu au grave. Les quatre dernières mesures consistent en un rapprochement des tessitures : Bach joue ainsi avec les frottements occasionnés par le canon.

Comme les repos sur les notes tenues sont rares, la pièce présente un caractère haletant du fait que ces tenues sont entourées de part et d'autre de mesures à l'écriture assez active. Ainsi la séparation des deux protagonistes se ressent de façon plutôt nette. De cette manière, lorsque la main droite au clavecin arrive sur la première blanche, il laisse entendre le violon démarrer sa descente rapide de la gamme, et lorsque le violon arrive sur la première blanche, il laisse la main droite au clavecin repartir vers le registre aigu avec son premier saut d'octave.

Ce canon cyclique laisse entrevoir deux idées principales, caractérisées par des figures de rhétorique. Après la grande descente de gamme qui représente une catabase aux mesures 1-3, Bach utilise aux mesures 3-4 ce que nous appelons la c.m. 27. Cette première idée est un motif mélodique correspondant à une descente de trois croches conjointes et d'une quatrième croche qui est la répétition de la troisième. Cette courte cellule est ensuite répétée à deux

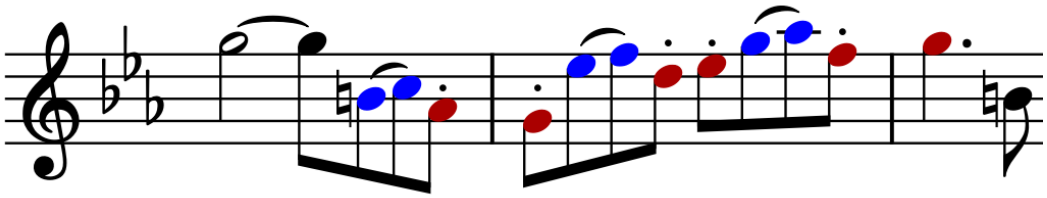
reprises aux mesures 4-5, la première fois en épizeuxe, la deuxième fois en paronomase, avec la quatrième croche qui se trouve un ton au dessus de la troisième. En deux mesures, la c.m. 27 permet d'explorer un ambitus d'une octave et un quinte diminuée.

Exemple 74 : La c.m. 27 et ses deux reprises, mesures 3-5.



La seconde idée mélodique de ce canon est l'utilisation de l'*heterolepsis*. Si les courbes mélodiques des deux voix canoniques s'entrelacent, la différence de timbre entre le clavecin et le violon évite d'embrouiller l'oreille de l'auditeur et permet donc un meilleur suivi des voix, objectif plus complexe dans l'interprétation de ce canon à deux violons. Dans l'*heterolepsis*, les deux différentes voix s'observent dans un groupe de quatre croches : la première se trouve aux deuxième et troisième croches (liées) et la seconde se trouve aux première et quatrième croches (piquées).

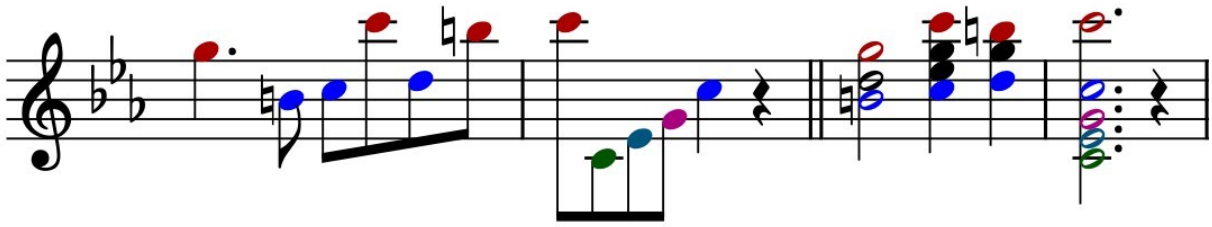
Exemple 75 : *Heterolepsis* aux mesures 5-7.



Le canon se conclut ensuite par une dernière *heterolepsis* cadentielle et un arpège de l'accord de tonique, deux éléments typiques des cadences des préludes de Bach. Ainsi, la texture musicale prend de l'ampleur lorsque Bach passe d'une *heterolepsis* à deux voix à une *heterolepsis* à cinq voix. Cela lui permet d'obtenir un accord de tonique sur trois octaves avec trois do à hauteurs différentes, faisant apparaître une nouvelle fois le chiffre 3. Le prochain exemple comprend lui aussi des couleurs afin de mieux identifier les voix de cette figure de

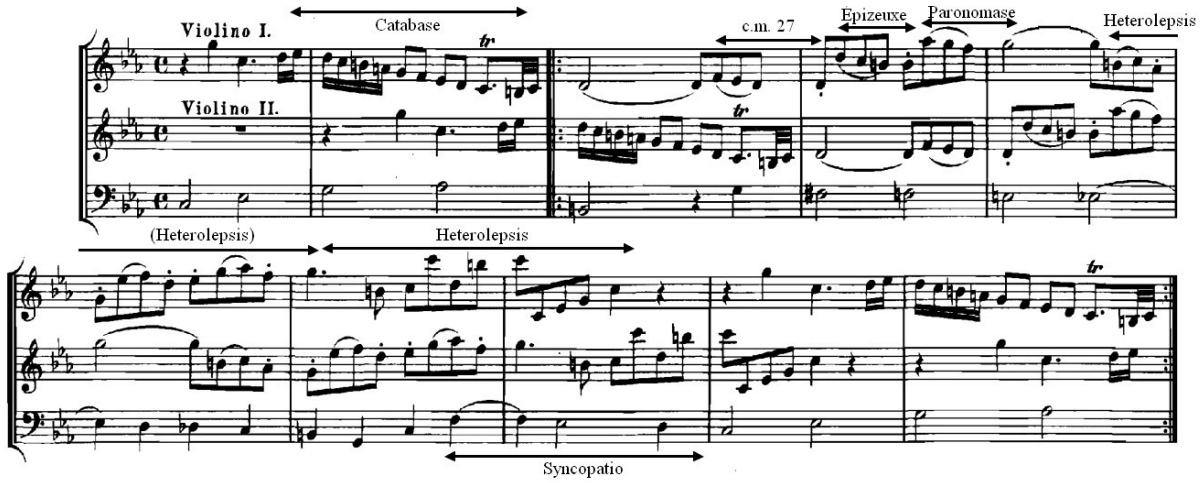
rhétorique. Les deux premières mesures de l'exemple correspondent aux mesures 7-8 ; les deux dernières mesures en traduisent verticalement la pensée harmonique sous-jacente.

Exemple 76 : *Heterolepsis* cadentielle aux mesures 7-8.



On peut alors schématiser le discours rhétorique de la manière suivante[438] :

Exemple 77 : Articulation rhétorique du canon *a 2 : violin in unisono*.



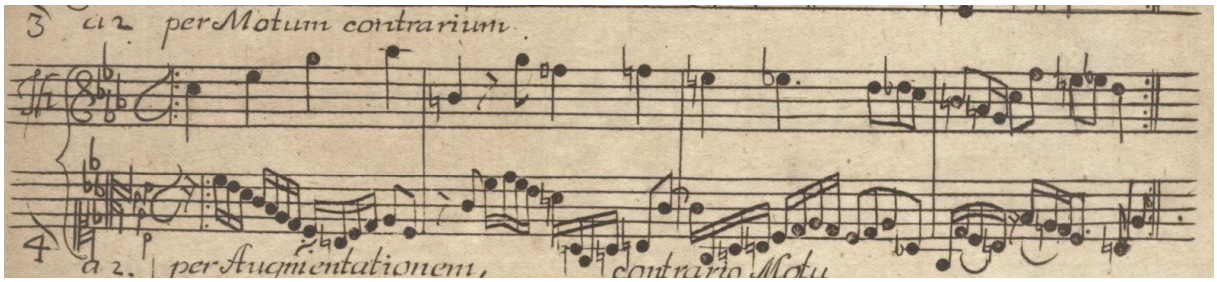
2.3. *Per motum contrarium*

Le troisième canon énigmatique comporte la mention *Per motum contrarium*, ce qui signifie que la voix qui procède en canon doit se jouer en mouvement contraire. La pièce est écrite sur quatre mesures, ce qui fait d'elle la pièce la plus courte de tout le corpus de *l'Offrande Musicale* et comporte le thème royal à la voix de dessus en clé de sol. Visible pour la première fois avec une écriture en diminution, le thème est accompagné par une deuxième

438 La partition de la *Bach-Gesellshaft Ausgabe* mentionne le *Violino I* et le *Violino II*, comme de nombreuses autres éditions à cause de l'erreur de lecture du folio original. Toutefois, la partie de *Violino I* doit se jouer à la main droite du clavecin, la partie de basse à la main gauche du clavecin et la partie de *Violino II* doit se jouer au violon.

portée qui comporte deux clés : une clé d'ut$_1$ à l'endroit et d'une clé d'ut$_3$ à l'envers. La figure de rhétorique propre à ce canon est l'hypallage, que Burmeister définit ainsi : « Il y a Hypallage, ὑπαλλαγή, quand la Fugue est introduite avec inversion dans l'ordre des intervalles »[439].

Exemple 78 : Détail du canon *per motum contrarium*, Folio D, p. 1.



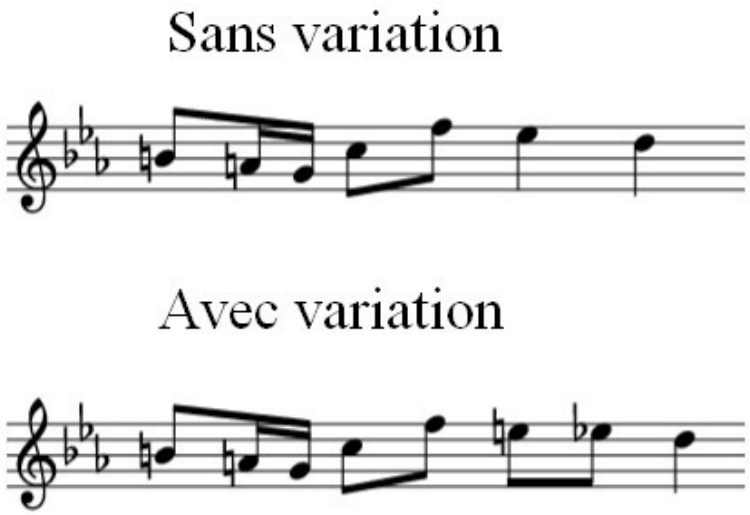
C'est avec l'introduction de ce canon que les énigmes musicales offertes au roi commencent à se complexifier. En effet, pour le canon *a 2 cancrizans* et le canon *a 2 violin : in unisono*, bien que toutes les voix ne soient pas écrites, l'exercice de copie pour la résolution reste somme toute à la portée du souverain musicien. Toutefois, cet exercice devient légèrement plus rude dès lors qu'il s'agit de retranscrire la voix qui procède par mouvement contraire, ne serait-ce que par la non signalisation des altérations accidentelles.

Figurant comme le premier canon avec deux clés différentes sur la même portée, les deux voix canoniques démarrent à deux noires d'intervalle dès la première mesure.

Comme les canons précédents, le *thema regium* comporte des variations. Outre l'écriture en diminution, le thème est agrémenté d'une *pathopoeia* au moment de la cadence : au niveau du tétracorde conclusif, Bach ajoute un *mi* ♮ en croche entre le *fa* et le *mi* ♭. Cette variation se fait discrète au sein de ce thème déjà très chromatique.

439 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 153.

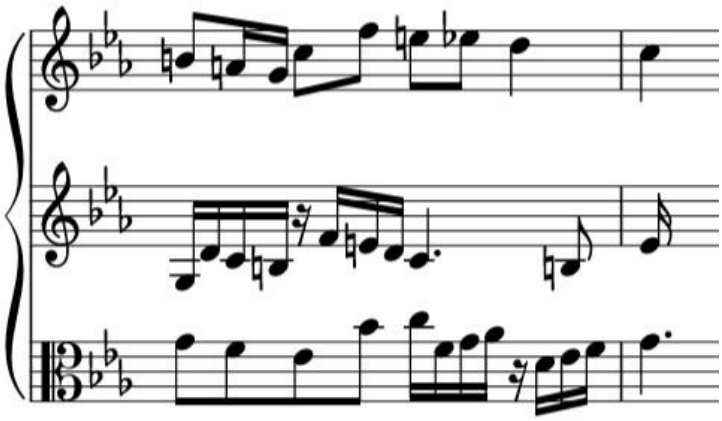
Exemple 79 : Variation du thème royal, mesure 4.



La voix qui chante le thème royal évolue pour la première fois depuis le *Ricercar a 3* dans la tessiture originale du thème royal, convient à la tessiture du traverso. Outre l'écriture en diminution et la *pathopoeia* cadentielle, la voix thématique n'est contrainte par aucune autre figure de rhétorique. Les voix canoniques quant à elles vont utiliser quelques éléments vus précédemment. Tout d'abord, la première voix canonique effectue une catabase de *do*$_4$ à *si*$_2$, reprenant quasiment la même catabase que les voix canoniques du canon précédent. Cependant, comme la seconde voix canonique chante par mouvement contraire, elle a pour effet de jouer une anabase du *sol*$_2$ au *la* ♭$_3$. Ensuite, Bach utilise à la mesure 2 au troisième temps une *heterolepsis*, brouillant d'autant plus le suivi des lignes contrapuntiques qui s'entrecroisent. S'ensuit une figure d'*exclamatio* traduite par un intervalle très expressif. Après un saut d'octave descendant, Bach poursuit à la mesure 3 par une anabase d'une sixte mineure, puis avec une nouvelle figure d'*heterolepsis* entre les mesures 3 et 4, avec la première voix de la figure qui chante *do*$_3$ – *ré*$_3$ – *mi* ♭$_3$ (mesure 3) – *ré*$_3$ (mesure 4) et la seconde voix de la figure qui chante *la* ♭$_2$ – *sol*$_2$. Enfin, à la dernière mesure du canon, Bach réintroduit – toujours en diminution –, la c.m. 20 introduite dans le *Ricercar a 3*.

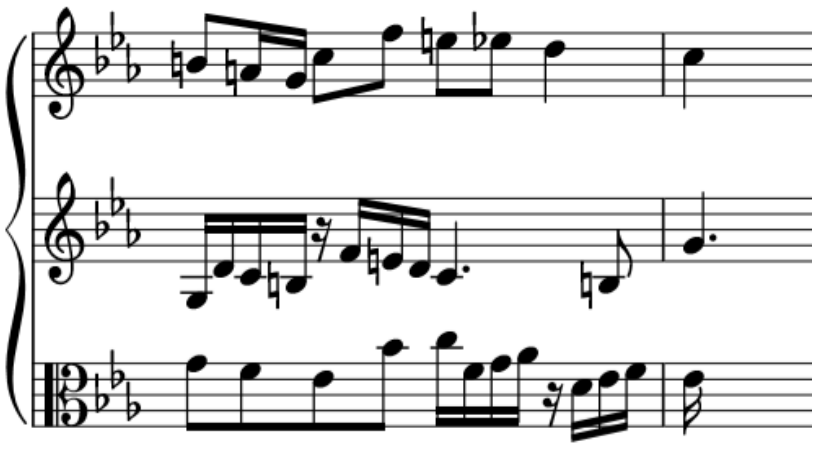
Observons de plus près cette cadence finale : seul le thème royal se résout correctement. La seconde voix canonique (ici écrite en clé d'ut$_3$) fait monter le *fa* (septième de *do* mineur) au *sol* au lieu de se résoudre par mouvement descendant sur *mi* ♭. Concomitamment, le *si* ♮ (sensible de *do* mineur) se résout non pas sur le *do*, mais sur le *mi* ♭, chantant de ce fait, un intervalle de quarte diminuée très expressif, correspondant en rhétorique à un *saltus duriusculus*.

Exemple 80 : Cadence du canon *per motum contrarium*, mesures 4-1.



Ces deux résolutions exceptionnelles s'effectuent au profit de la ligne mélodique mais ne sont pas choquantes aux oreilles pour autant. En effet, quand bien même la septième continue son mouvement ascendant sans se résoudre, la sensible quant à elle ne se résout pas sur la tonique mais sur la résolution de la septième. Ainsi, comme dans le canon *cancrizans*, une nouvelle illusion psycho-acoustique se produit et l'oreille entend la résolution de la septième de dominante sur la tierce de la tonique, et un saut de sixte entre la sensible et la future quinte de l'accord de tonique. La partition semble alors nous apparaître de cette façon :

Exemple 81 : Illusion psycho-acoustique de la cadence du canon *per motum contrarium*.

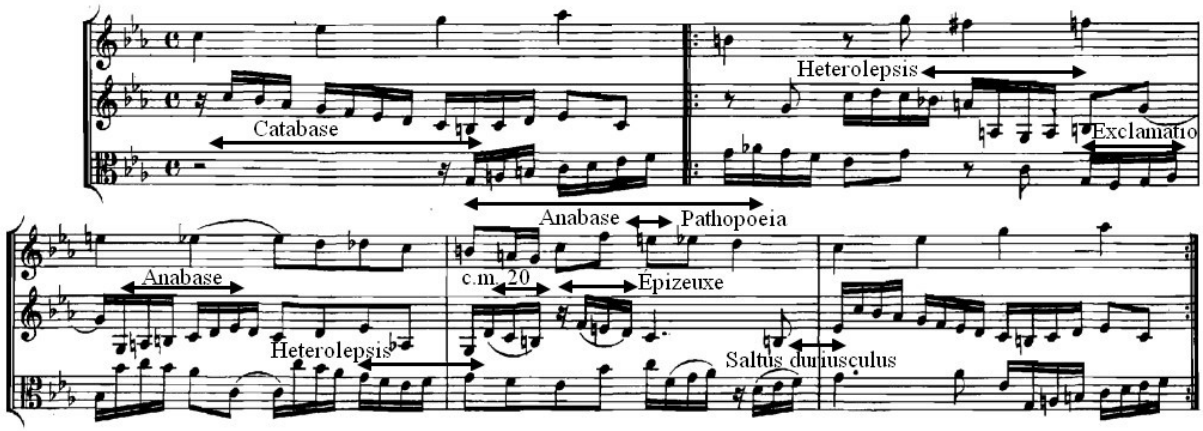


Cette illusion, qui permet à Bach d'outrepasser les règles de l'harmonie tonale par une résolution imaginaire, renforce l'argument selon lequel les deux voix canoniques doivent être

jouées sur un clavecin à deux claviers. Comme pour le canon *cancrizans*, le timbre instrumental permet de camoufler l'entrelacement des voix.

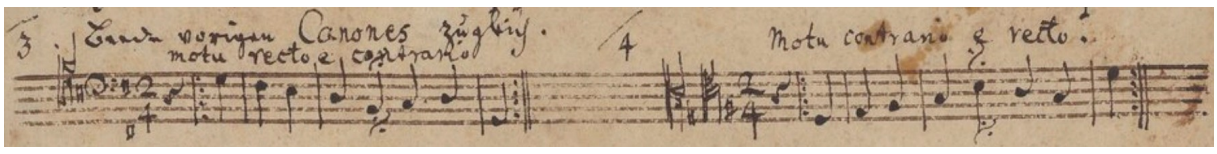
Nous pouvons présenter l'articulation rhétorique du canon *per motum contrarium* de la manière suivante :

Exemple 82 : Articulation rhétorique du canon *per motum contrarium*.



Au même titre que dans les *Verschiedene Canons*, les canons qui procèdent par mouvement contraire, c'est-à-dire les canons *per motum contrarium* et *per augmentationem, contrario motu* sont placés à la troisième et quatrième place dans l'ordre des canons. Dans les *Verschiedene Canons*, on retrouve ces canons sous les noms de *motu recto e contrario* pour le n. 3 et *motu contrario e recto* pour le n. 4.

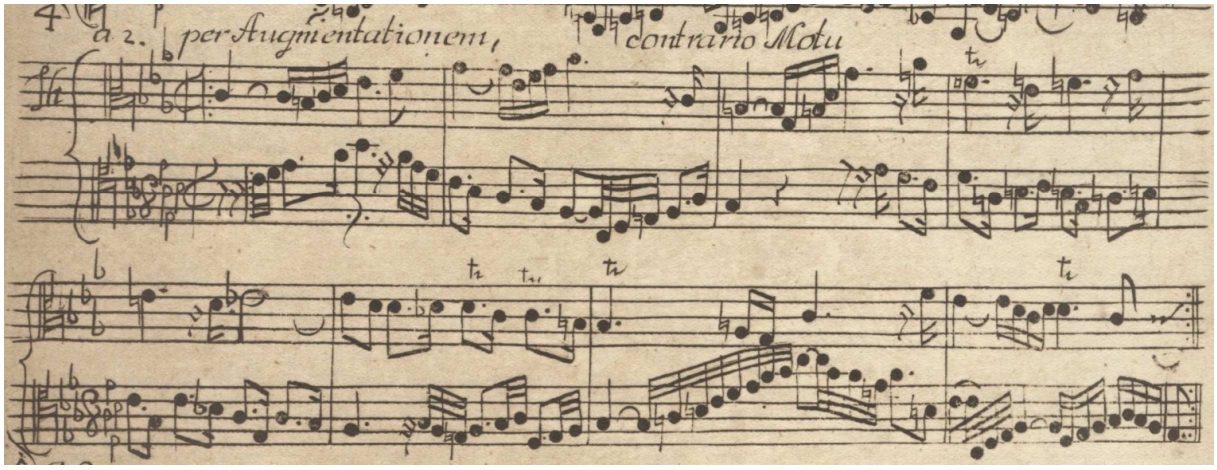
Exemple 83 : Canons n. 3 (*motu recto e contrario*) et n. 4 (*motu contrario e recto*) des *Verschiedene Canons*.



2.4. *Per augmentationem, contrario motu*

Pour son quatrième canon, Bach développe sur huit mesures le thème royal en diminution de manière assez ornementée à la voix de dessus en clé d'ut$_3$, accompagnée par une seconde mélodie écrite en clé d'ut$_4$. Adjointe à cette dernière se trouve une clé de sol renversée, permettant de trouver la troisième voix.

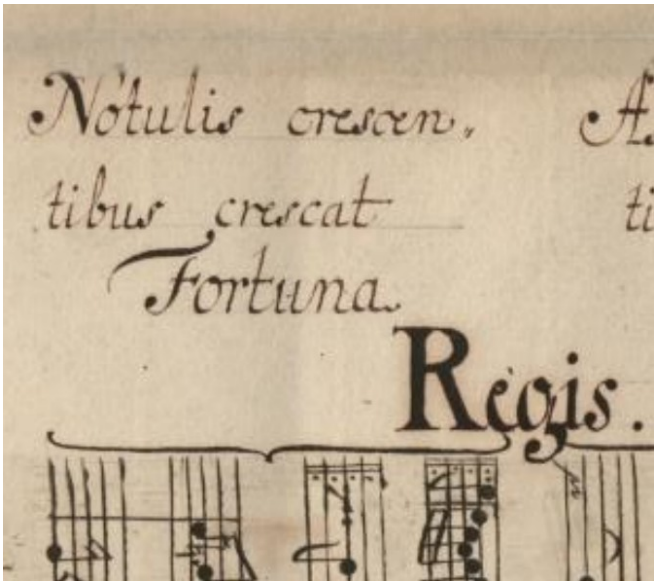
Exemple 84 : Détail du canon *per augmentionem, contrario motu*, Folio D, p. 1.



Ce canon possède une énigme latine sur la droite que Bach propose à Frédéric II : « *Notulis crescentibus crescat fortuna regis* », qui peut être traduit par « Puisse la fortune du roi augmenter comme ces notes augmentent en valeur »[440].

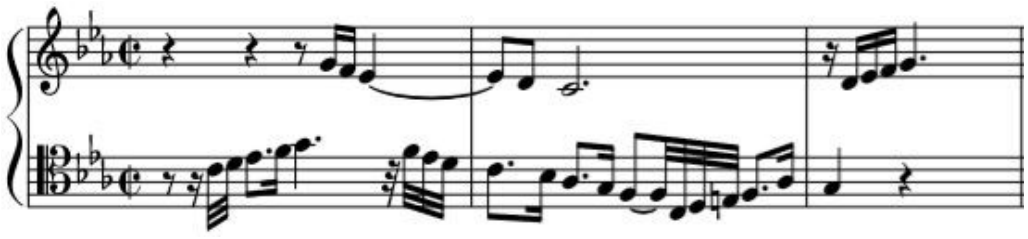
440 E. Buchet, *Jean-Sébastien Bach : après deux siècles d'études et de témoignagnes*, Paris, Buchet-Chastel, 1968, p. 182 : c'est Buchet qui traduit.

Exemple 85 : Marge du canon *per augmentationem, contrario motu*, Folio D, p. 1[441].



Derrière cette formule de politesse, Bach indique en réalité au roi que la seconde voix canonique doit être jouée « *per augmentationem, contrario motu* » : par augmentation et par mouvement contraire. Nous retrouvons de nouveau la figure de l'hypallage comme au canon précédent. Aussi, pour pouvoir interpréter correctement ce canon, il faudra jouer la voix non-thématique deux fois plus lentement et par inversion, comme nous pouvons le voir sur cet exemple :

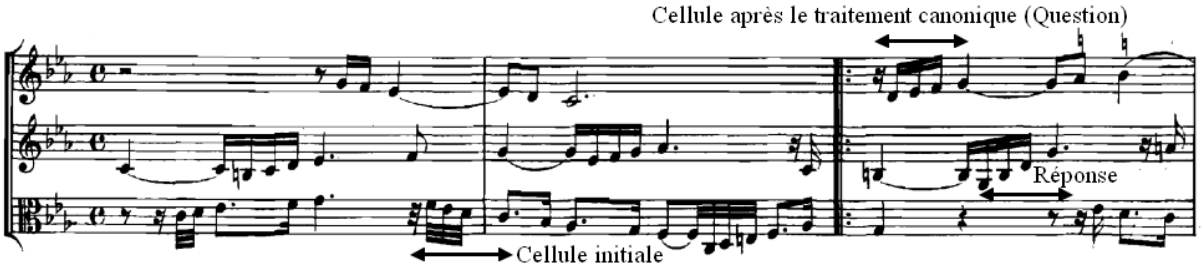
Exemple 86 : Transcription du canon par augmentation et par mouvement contraire, mesures 1-2.



441 Ce détail est visible sur la monographie *Am.B 73* de la Staatsbibliothek zu Berlin, p. 21. Voir : https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000443.

Lors de l'élaboration de cette pièce, l'enjeu est donc d'établir une mélodie qui puisse s'exécuter à deux vitesses. Le jeu d'une écriture en augmentation soulève deux principes intéressants : il défie premièrement le principe de temporalité d'une œuvre. Au même titre que le canon *cancrizans* qui fonctionne à rebours du temps de façon concomitante à la temporalité réelle, le canon *per augmentationem contrario motu* fonctionne sur deux temporalités aux vitesses d'écoulement différentes. Ainsi, certaines imitations et jeux de question / réponse comme celle de la troisième mesure sont prévus en prenant en compte ce paramètre.

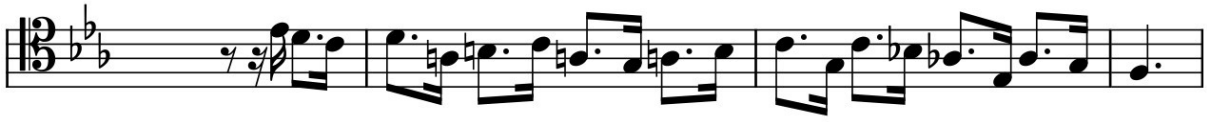
Exemple 87 : Imitation avec l'écriture à deux vitesses, mesures 1-3.



Deuxièmement, de cette double temporalité résulte le fait que ce canon ne soit pas perpétuel à la première reprise. En effet, lorsque le thème royal et la première voix canonique ont terminé leurs énoncés, la seconde voix canonique n'en est qu'à la moitié de son chant : l'écriture en augmentation permet ainsi d'entendre le *thema regium* sous deux versions différentes, c'est-à-dire qu'il sera joué à deux reprises avec des énoncés d'accompagnement différents. La première version correspond donc à la première moitié de l'énoncé de la seconde voix canonique lorsque la deuxième version correspond à la deuxième moitié de la seconde voix canonique.

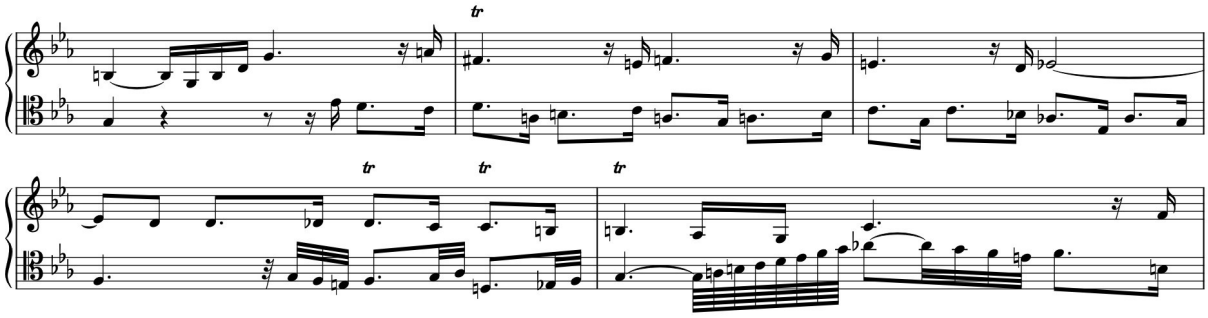
En ce qui concerne les rythmes de la pièce, la présence de triples et de quadruples croches préconise un tempo assez lent. De ce fait, au milieu des autres canons, celui-ci se distingue par son côté grave et solennel. Bach utilise en grande partie la figure rythmique de la note pointée, représentative du style français. Ce rythme trochaïque « longue-brève », notamment très utilisée pour les ouvertures à la française, dans le sillage de Lully, est un symbole rythmique de la royauté, défini comme un topique indexical. C'est ce que Bach nous donne à entendre dans cette pièce : à l'instar de son indication latine, il est ici question de Frédéric II et de sa fortune.

Exemple 88 : Figure royale de la première voix canonique du canon *per augmentationem, contrario motu*, mesures 3-6.



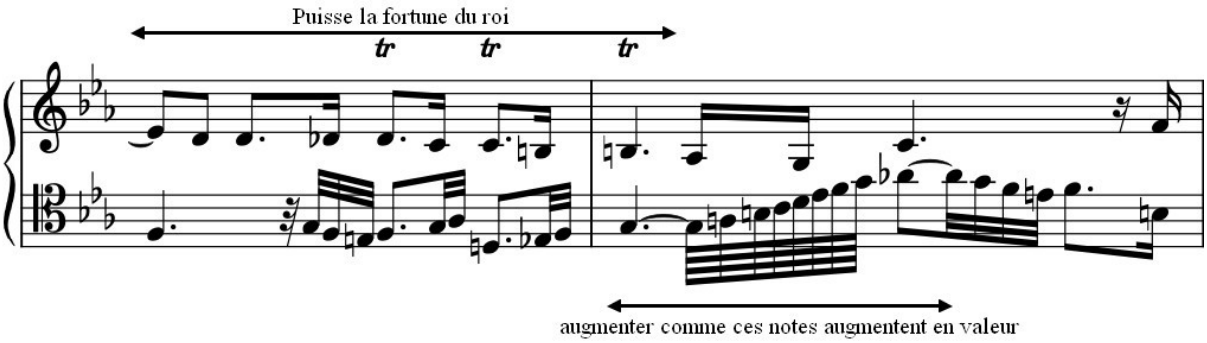
En dehors des triples croches, la première voix canonique utilise la figure rythmique « croche pointée – double croche » dès les premières mesures. Ce n'est qu'à la fin de la mesure 3 qu'elle va faire rentrer ce rythme de façon récursive jusqu'à la mesure 6, où le rythme trochaïque est repris en relais par la voix thématique jusqu'à la mesure 7.

Exemple 89 : Motifs trochaïques du canon *per augmentationem, contrario motu*, mesures 3-7.



Au moment où ce rythme s'arrête, Bach effectue à la première voix canonique une anabase en quadruples croches sur un intervalle d'une neuvième mineure jusqu'à passer au-dessus du thème et de la seconde voix canonique. Cet enchaînement d'éléments musicaux répondent à la citation. En effet, l'anabase peut symboliser le « *crescat* » de la citation, où l'idée de l'augmentation de la fortune du roi transparaît dans cette montée rapide. Les figures pointées qui la précèdent évoquent alors la « *fortuna regis* ». Elles s'arrêtent à la mesure 7 pour former un relais avec les quadruples croches. Il s'agit donc ici d'une figure d'hypotypose, illustrant la citation latine en musique. Cette figure de style rend visible un propos, un événement, comme ici l'ascension des notes met en évidence l'augmentation de la fortune du roi de manière visuelle et graphique.

Exemple 90 : Hypotypose de la citation de Bach réécrite en français, mesures 6-7.



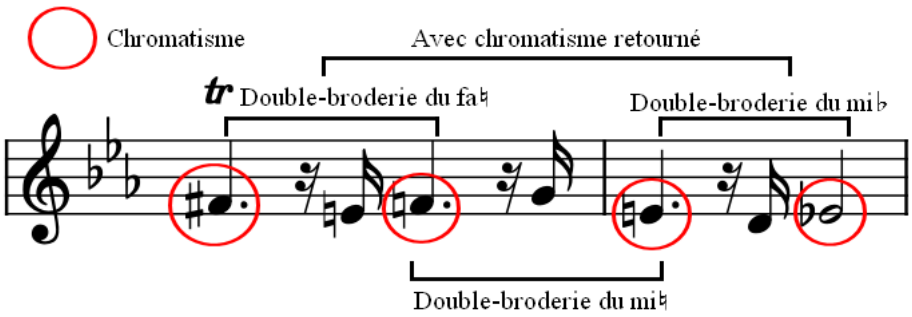
Du point de vue rhétorique, Bach utilise à nouveau les c.m. 7 et c.m. 9 dans ce canon. Tout d'abord, comme l'écriture du thème est en diminution, les cellules motiviques le sont également. Ainsi, la c.m. 7 n'est plus un tétracorde de croches mais de doubles-croches. La c.m. 9 se retrouve également en doubles-croches avec une mutation due à son écriture en diminution : le mouvement ascendant comporte quatre notes au lieu de trois. Ensuite, Bach ajoute un nouveau motif, issu de la c.m. 7 : il s'agit d'une variation de la c.m. 7 en diminution, rappelant le motif de l'*altus* à la mesure 48 du *Ricercar a 3*. Cette cellule qui se retrouve ici en triples-croches fait office de c.m. 28. Les c.m. 7 et 28 apparaissent aussi bien sous forme descendante qu'ascendante. Enfin, comme nous allons le voir, une figure de rhétorique prédomine dans ce canon : la *syncopatio*. Elle participe au sentiment de flux perpétuel de croches, rappelant certains préludes à la française.

Le thème royal commence sur un *do*$_3$ et énonce la c.m. 7 pour atteindre le *mi* ♭ du thème, puis reprend par une *synonymia* à la mesure 2 entre le *sol* et le *la* ♭. Pendant ce temps, la première voix canonique oscille entre motifs en triples croches et motifs trochaïques : elle énonce une c.m. 28 descendante à la fin de la première mesure, reprise en *synonymia* à la mesure suivante sous forme ascendante. La seconde voix canonique quant à elle démarre en *sospiratio* sur le troisième temps de la première mesure et effectue une *syncopatio*. À la mesure 3, elle récupère la c.m. 7 en anaphore, tandis que la voix thématique lui répond par un arpège de dominante jusqu'à la rejoindre à l'unisson (*sol*$_2$ – *si* ♮$_2$ – *ré*$_3$ – *sol*$_3$). Le *sol*$_2$ est la note la plus grave de la voix thématique d'où l'on déduit que cette voix est destinée au violon, conformément à sa tessiture et à sa corde à vide de *sol*. La seconde voix canonique se poursuit sur le troisième temps de la mesure 3 par une *syncopatio*, qu'elle renouvelle à la mesure 4 à deux reprises avant de réintroduire la c.m. 7 en *synonymia*. Elle reprend ensuite par une *syncopatio*, se résout à la mesure 5 et s'arrête sur une aposiopèse de trois temps. La première

voix canonique, quant à elle, se repose à la mesure 3 en une aposiopèse avant de démarrer son hypotypose royale qui se conclut à la mesure 7.

La voix thématique introduit sa descente chromatique à la mesure 4. Pour ce faire, Bach choisit d'utiliser un principe de doubles broderies pour chaque note de la descente entre *fa*♯ et *mi* ♭ : il attaque les notes du thème alternativement par la note supérieure et par la note inférieure. Entre les mesures 4 et 5, Bach utilise trois doubles-broderies successives dont deux avec un chromatisme retourné. Le *fa*♯ et le *mi* ♮ forment une double-broderie du *fa* ♮, le *mi* ♮ et le *ré* ♮ forment une double-broderie du *mi* ♭. Ces deux doubles-broderies sont des chromatismes retournés. De plus, le *fa* ♮ et le *sol* ♮ forment une double-broderie du *mi* ♮. En voici une représentation visuelle, les cercles rouges représentant le chromatisme du thème royal :

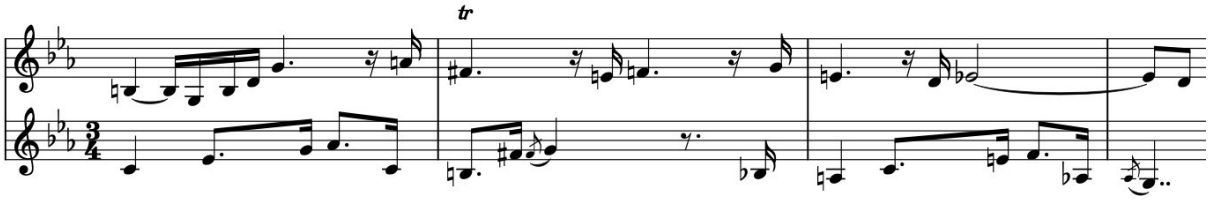
Exemple 91 : Les doubles-broderies de la voix thématique du canon *per augmentationem, contrario motu*, mesures 4-5[442].



Cette technique mélodique rappelle à s'y méprendre celle utilisée par Wilhelm Friedemann dans le sujet de sa *Fugue F. 32*, où il utilise des doubles-broderies au sein de ses figures de *saltus duriusculus*. L'exemple synoptique suivant compare le chromatisme de la voix thématique du canon *per augmentationem, contrario motu* et le sujet de la fugue *F.32*.

442 Je remercie chaleureusement Naji Hakim pour ses éclairages et son schéma à ce sujet.

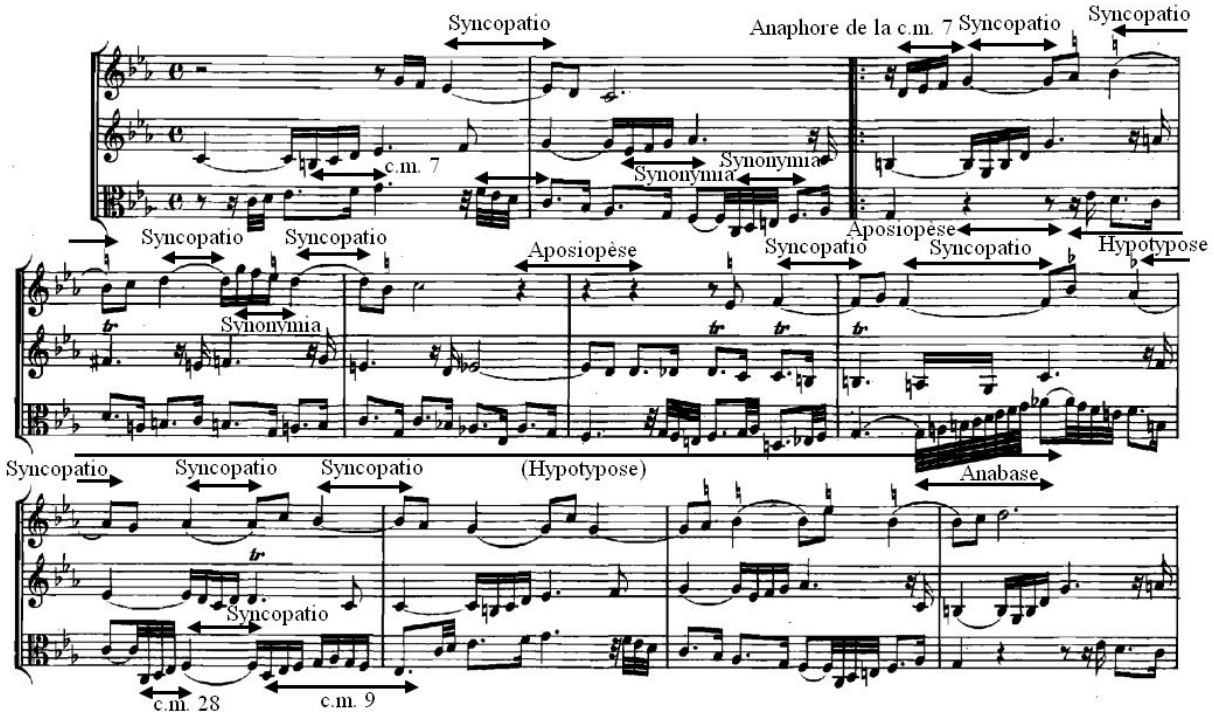
Exemple 92 : Comparaison entre la voix thématique du canon *per augmentationem, contrario motu* (en haut, mesures 3-6) et le sujet de la *Fugue F. 32* de Wilhelm Friedemann Bach (en bas, mesures 1-4).



Les mesures 6 et 7 présentent l'hypotypose de la citation latine vue précédemment ; la seconde voix canonique reprend après son aposiopèse avec cinq figures de *syncopatio* jusqu'à la fin. Enfin à la mesure 8, la première voix canonique chante la c.m. 28 après un saut d'octave et termine par la c.m. 9 mutée et la voix thématique conclut par une broderie cadentielle suivie d'une anticipation du *do* conclusif (ou introductif pour la reprise).

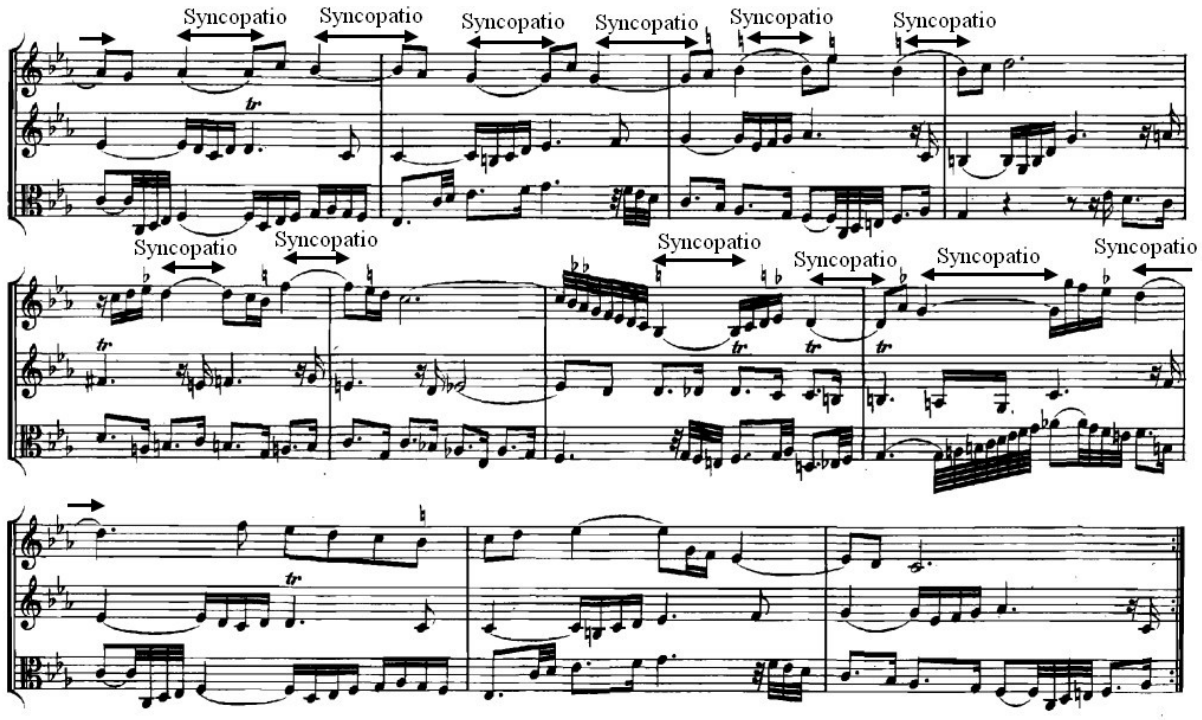
L'articulation rhétorique de ce canon se présente de la manière suivante :

Exemple 93 : Première partie de l'articulation rhétorique du canon *per augmentationem, contrario motu,* mesures 1-11.



Pour la deuxième partie du canon, seule la seconde voix canonique change : elle est encore chargée de figures de *syncopatio*, résultante de la figure royale qui se retrouve en augmentation. Cette figure se retrouve à douze reprises. Il est toutefois permis de nous demander s'il n'existe pas un second sens caché dans le deuxième énoncé du canon, c'est-à-dire après la reprise de la voix thématique et de la première voix canonique : si le roi parvient à résoudre ce canon, la longue montée devient dans la voix par mouvement contraire et par augmentation une descente en doubles croches, symbolisant alors le contraire du vœu écrit en latin pour le roi. Bach souhaite-t-il réellement que la fortune du roi augmente ?

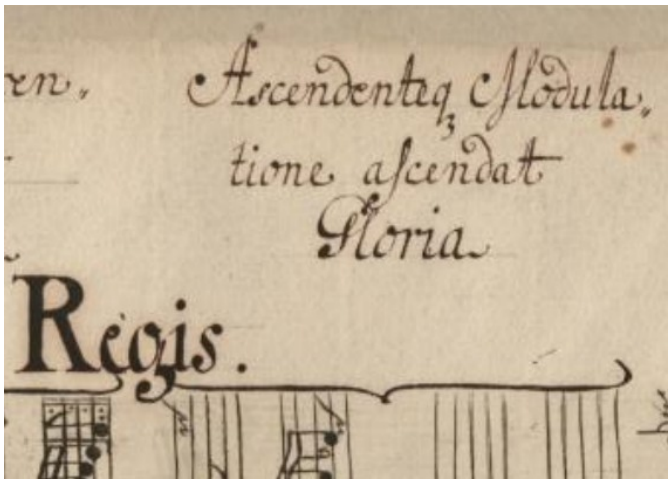
Exemple 94 : Deuxième partie de l'articulation rhétorique du canon *per augmentationem, contrario motu,* mesures 12-22.



2.5. *Per tonos*

« *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* ».Voilà la manière dont Bach présente ce canon au souverain, phrase latine que l'on pourrait traduire par « Et qu'avec la modulation ascendante s'élève la gloire du roi »[443].

Exemple 95 : Marge du canon *per tonos*, Folio D, p. 1[444].



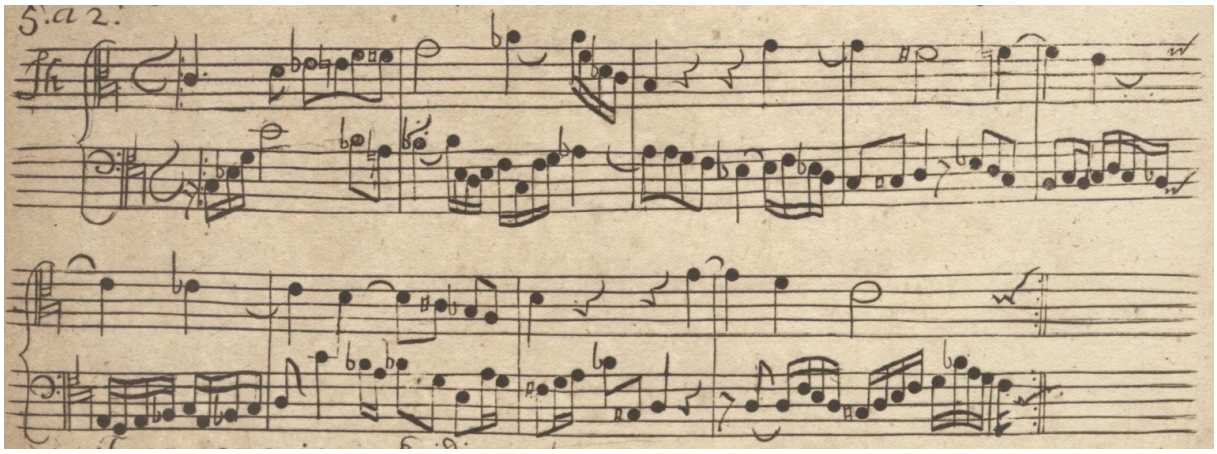
Cette citation latine n'a d'autre but que de flatter le souverain, comme la citation du canon précédent. Norbert Dufourcq souligne l'aspect ironique de Bach en remettant le contexte de la genèse de l'œuvre comme nous l'avons vu au chapitre 3. « Nous sommes en 1747, en pleine guerre de succession d'Autriche. Celle-ci stagne depuis quelques mois. Les belligérants se sont multipliés. Toute l'Europe est en feu. Bach a vu les armées prussiennes vaincre les Saxons à Kesseldorf, il y a deux ans [...] »[445]. Cette flatterie a toutefois comme objectif déclaré permettre au roi de comprendre – comme l'indique bien la définition de « *per tonos* » – qu'il s'agit d'un canon par tons.

Le canon est écrit sur huit mesures et module progressivement de ton en ton jusqu'à réaliser le même motif sur les six notes de la gamme par tons. Ainsi, à la fin de ces huit mesures, toutes les voix sont transposées un ton plus haut. Présenté sur deux portées, le canon *per tonos* est écrit avec une voix supérieure en clé d'ut$_3$ contenant le thème royal orné et une

443 G. Cantagrel, *J.-S. Bach, l'œuvre…*, p. 353 (c'est Gilles Cantagrel qui traduit).
444 Ce détail est visible sur la monographie *Am.B 73* de la Staatsbibliothek zu Berlin, p. 21. Voir : https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000443.
445 N. Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach : Génie allemand ? Génie latin ?*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux-Colombier, 1947, p. 202.

voix inférieure d'accompagnement devant laquelle Bach dessine deux clés : une clé de fa et une clé d'ut$_4$.

Exemple 96 : Détail du canon *per tonos*, Folio D, p. 1.

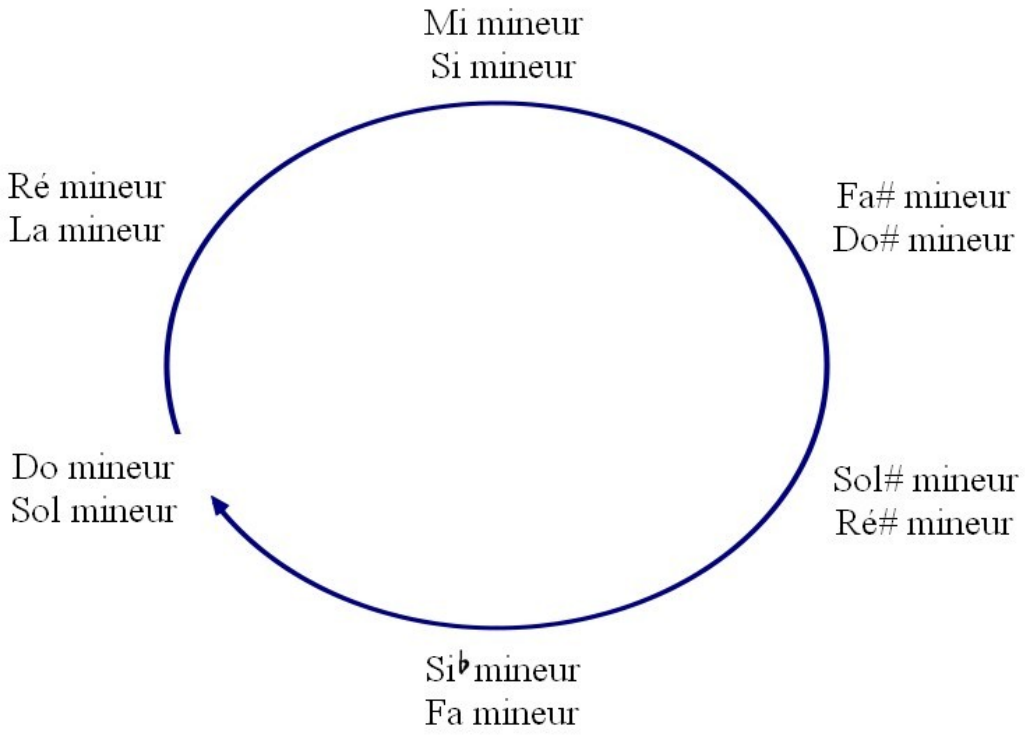


De cette manière, les deux voix canoniques se retrouvent respectivement à une quinte juste d'intervalle. Bach procède donc de cette façon : en entrant à une mesure d'intervalle, les deux voix canoniques interprètent leur énoncé dans deux tonalités différentes. La voix thématique et la première voix canonique commencent donc en *do* mineur, qui est la tonalité générale des pièces[446], puis la deuxième voix reprend en *sol* mineur, à la manière d'une réponse de fugue. Ainsi, dès la neuvième mesure, la première voix module de *do* mineur à *ré* mineur, suivie à la dixième mesure de la deuxième voix qui passe de *sol* mineur à *la* mineur. De cette manière, Bach fait passer les voix canoniques qui accompagnent le *thema regium* par les douze demi-tons de la gamme chromatique. Le canon poursuit cette logique en respectant rigoureusement tous les intervalles et offre le schéma harmonique suivant :

Do min / *Sol* min → *Ré* min / *La* min → *Mi* min / *Si* min → *Fa*# min / *Do*# min →
Sol# min / *Ré*# min → *Si* ♭ min / *Fa* min → *Do* min.

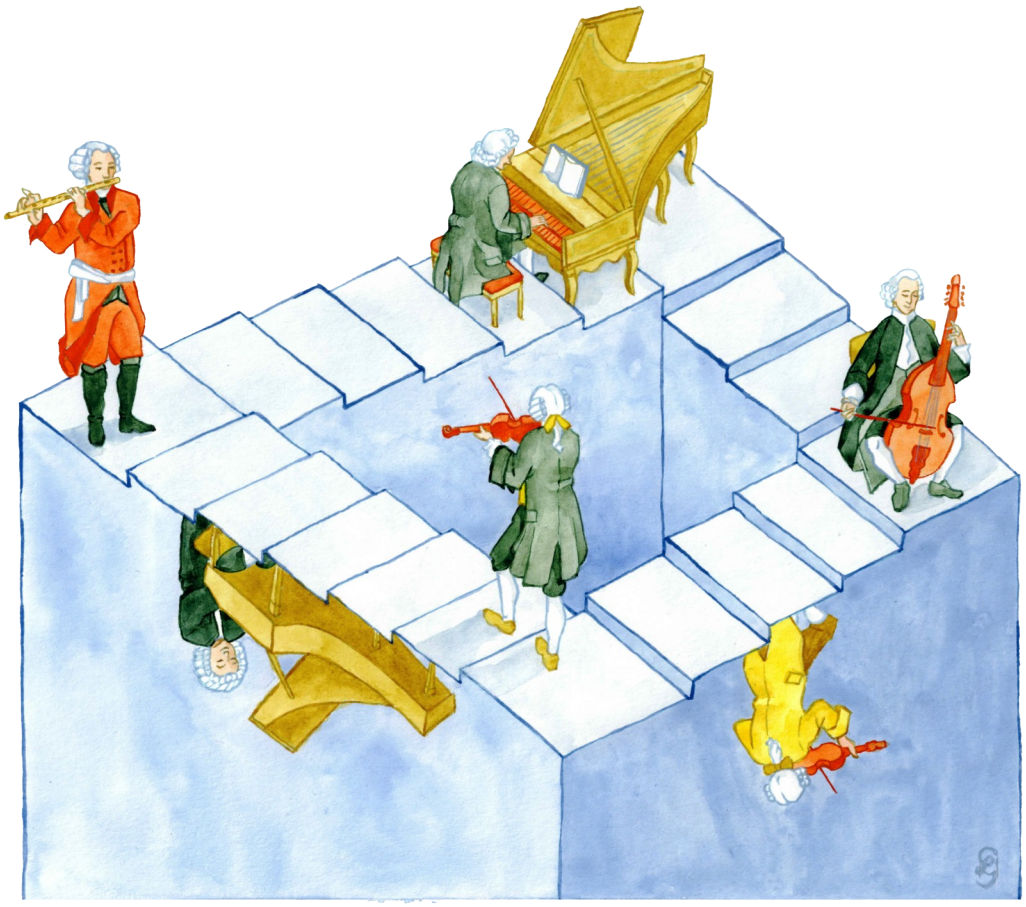
446 Mis à part le canon *a 4*, voir Chapitre 9, 2.2.

Figure 32 : Cycle harmonique du *canon per tonos*.



Du point de vue symbolique, nous pouvons observer que le canon complet est constitué de six répétitions des huit mesures données. De cette manière, Bach fait apparaître le nombre 6 au sein de ce canon, symbole de ce qui est achevé, terminé. La septième répétition correspond au retour à la tonalité initiale de *do* mineur, transposée à l'octave, constituant ce canon comme une boucle infinie. Douglas Hofstadter rapprochait ce canon par tons des lithographies paradoxales d'Escher comme la *Chute d'eau* (1961) ou encore *Montée et descente* (1960). Ce dernier présente de nombreux personnages qui montent et descendent un escalier de Penrose. Cet escalier est un objet paradoxal sans début ni fin, où les marches semblent monter ou descendre à l'infini. Le dessin suivant est une représentation graphique du phénomène du canon *per tonos* :

Figure 33 : Illustration du canon *per tonos* par un escalier de Penrose, Lucile Uteau, aquarelle et gouache sur papier 120g, 27x20cm.

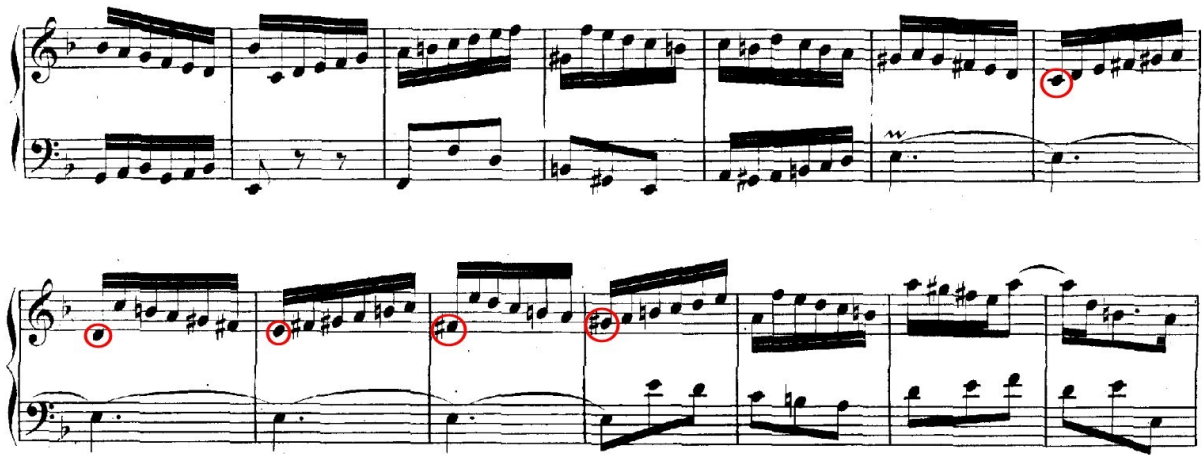


En effet, ce canon permet théoriquement une progression infinie du canon dans les tons successifs, évènement paradoxal pour un canon faussement perpétuel. De plus, le canon *per tonos* se trouve à la sixième place dans l'ordonnancement final, peut-être un nouveau geste symbolique.

L'utilisation de la gamme par tons est assez novateur à l'époque baroque dans l'histoire de la musique. Si elle apparaît généralement, et de manière extrêmement ponctuelle par le biais des canons par tons, Bach utilise déjà la couleur de la gamme par tons dans l'*Invention n. 4, BWV 775* en *ré* mineur, par un usage camouflé de la gamme mineure mélodique ascendante. Après être arrivé dans la tonalité de *la* mineur, Bach use d'une pédale trillée de *mi*, au-dessus de laquelle la première voix monte et descend la gamme mineure mélodique ascendante de *la*, entrecoupée de sauts de septièmes. Ici, il accentue la première

double-croche de chaque mesure en dessinant progressivement la gamme par tons à partir du *do*$_3$.

Exemple 97 : Utilisation de la gamme par tons dans l'*Invention n. 4, BWV 775,* mesures 24-37.



À présent, il convient de nous intéresser à la structure rhétorique du canon. Ce dernier se trouve être le seul de *l'Offrande Musicale* à ne pas avoir cet aspect statique du canon circulaire. Si le canon *per augmentationem, contrario motu* nécessitait deux reprises de la voix thématique et de la première voix canonique pour revenir au point de départ, la situation est plus complexe ici. En effet, chaque reprise ne consiste pas en une simple répétition mais bien en une avancée dans les tonalités, jusque dans les notes elles-mêmes qui ne sont jamais réellement répétées. Analysons ce canon du point de vue de sa macrostructure et du point de vue de sa microstructure.

Tout d'abord, dans sa macrostructure, le canon *per tonos* utilise le procédé de rhétorique de gradation. Déjà observé précédemment, cette figure s'utilise cette fois non pas sur un court motif mais bien sur l'ensemble du canon lui-même, lorsqu'il est écrit sous sa forme énigmatique. Après avoir effectué un cycle des quintes complet, le canon se termine sur la résolution de *fa* mineur à *do* mineur une octave au-dessus du *do* initial. La montée progressive du thème royal et de ses deux voix canoniques est une façon pour Bach de présenter la *gradatio* sous une forme bien plus aboutie et complète au sein de *l'Offrande Musicale*. Par la gradation, le compositeur augmente progressivement le palier d'intensité tout en gardant exactement la même mélodie. Les notes changent en modulant petit à petit mais l'oreille perçoit la même mélodie tout du long et n'est pas dérangée par la marche par tons qu'effectue le canon. Grâce à ce principe, l'auditeur s'habitue au fur et à mesure au morceau

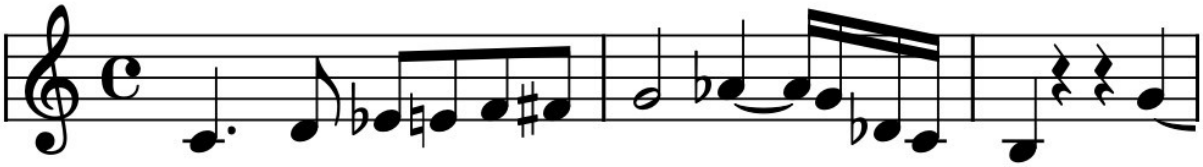
et à l'expression de ces trois voix. De plus, donner à écouter plusieurs fois la même mélodie et habituer son auditoire n'a d'autre but que de le convaincre et c'est là une des volontés de ce canon.

Le canon comporte de nombreux intervalles de tension, comme les secondes augmentées, les septièmes diminuées, qui sont propres aux accords de dominante, au même titre que l'intervalle mélodique de quarte diminuée se retrouve lorsque la sensible poursuit sa résolution jusqu'à atteindre la tierce de la tonique. Comme ces intervalles se retrouvent dans deux tonalités simultanément par le biais des deux voix canoniques, un effet acoustique assez inhabituel se produit. Les musicologues Dennis Collins et W. Andrews Schloss observent dans leur article « *An Unusual Effect in the Canon Per Tonos from J. S. Bach's Musical Offering* »[447] que la progression dans les tonalités est difficilement perceptible du fait que l'oreille n'arrive pas à se fixer sur une tonalité précise, non seulement à cause des nombreux chromatismes du thème, mais également à cause des différents intervalles tritoniques que l'on retrouve dans la pièce. Cet effet acoustique qui finit par perdre l'oreille de l'auditeur dans les méandres du cheminement chromatique nous fait nous interroger sur la citation latine qui l'accompagne. En effet, comme dans le canon précédent, le canon *per tonos* veut illustrer la citation latine par le biais d'une hypotypose. Or, si Bach prévoit un effet acoustique simulant un aspect statique dans ce canon *per tonos*, qu'en est-il de la flatterie exprimée dans la citation latine ? Il se pourrait alors que les réelles intentions de Bach se révèlent dans cet effet psycho-acoustique : peut-être ne souhaite-t-il guère la gloire croissante du roi. L'ironie dont parlait Dufourcq se retrouverait donc de cette manière dans ce canon.

Dans sa microstructure, le thème royal intègre ici pour la première fois, au moyen de son écriture ornée, un chromatisme ascendant (*passus duriusculus*), afin de relier les notes de l'arpège de *do* mineur. Ainsi, lorsque le thème arrive sur le *la* ♭, Bach a fait un enchaînement de sept notes chromatiques consécutives, de *ré*$_3$ à la ♭$_3$, créant de ce fait un intervalle mélodique de quinte diminuée. En réalité, la montée de *ré*$_3$ à *sol*$_3$ reliant la première et la troisième note du thème correspond à la c.m. 22*i*.

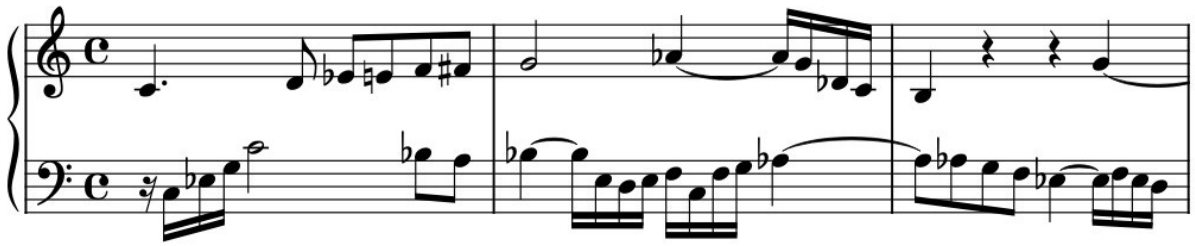
447 D. Collins and W. A. Schloss, « *An Unusual Effect in the Canon Per Tonos from J. S. Bach's Musical Offering* », *Music Perception : an Interdisciplinary Journal, Vol. 19, No. 2*, California, University of California Press, 2001, p. 141-153.

Exemple 98 : Extrait du thème orné du canon *per tonos*, mesures 1-3.



Par la suite, au moment de monnayer le saut de septième diminuée, dans un mouvement harmonique de IV → V, Bach utilise à la mesure 2 une *pathopoeia* (*ré ♭*) comme appoggiature de la quinte du IVe degré (*ré ♭ – do*), faisant apparaître la sixte napolitaine de *do* mineur par le biais d'un chromatisme supplémentaire. Il se produit un *passus duriusculus* de trois notes (*ré ♭ – do – si ♮*). Au moment d'arriver sur la sensible de *do* mineur dès le début de la troisième mesure, Bach a déjà fait entendre les douze demi-tons de la gamme chromatique. Le thème royal comporte à lui seul 10 demi-tons différents, quand la première voix canonique fait entendre les deux autres notes restantes (*si ♭* et *la ♮*) à sa première mesure, apparaissant comme une désinence après l'arpège ascendant de *do* mineur.

Exemple 99 : Apparition de la gamme chromatique, mesures 1-3.



Ensuite, à l'instar du canon précédent, Bach use ici de la figure de *syncopatio* : elle figure sur la totalité du chromatisme du thème royal avec un changement de note sur les deuxième et quatrième temps (mesures 3-6). Cette figure se retrouve également au niveau de la formule cadentielle (mesures 7-8). Afin d'introduire cette figure de style, Bach utilise une aposiopèse avant le *passus duriusculus* et la formule cadentielle. La première voix canonique présente également des figures de *syncopatio* : une entre les mesures 2 et 3 avec le retard du *la ♭*$_2$ et une autre avec une formule amphibraque à la mesure 6.

Pour ce qui est des autres figures de rhétorique et des cellules motiviques utilisées, Bach emploie entre les mesures 3 et 4 la c.m. 7 descendante à la première voix canonique (*fa – mi – ré – do*) qui a pour but de donner un nouvel élan au discours et enchaîne sur un *passus*

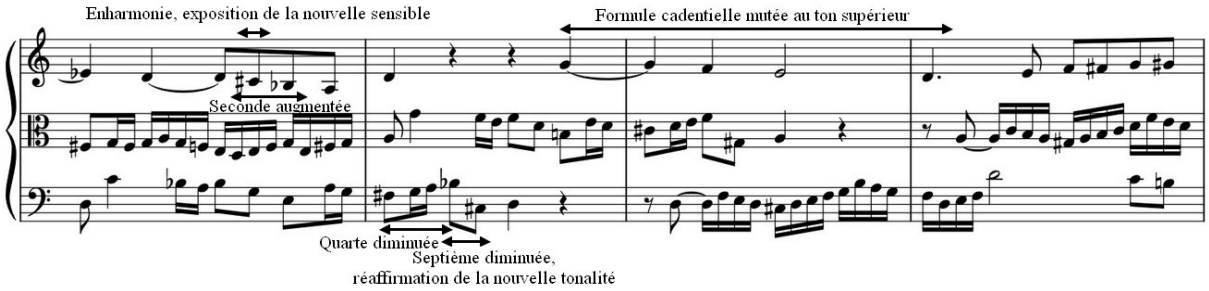
duriusculus ascendant (*do – do# – ré – mi ♭*). L'élan de la c.m. 7 apparaît à nouveau en *synonymia* à la mesure 7 aux deuxième et troisième temps. La mélodie se prolonge par une c.m. 7 ascendante suivie d'une *gradatio*.

À présent, il convient d'analyser la manière dont Bach réalise son canon par tons. En partant du principe qu'il s'agit d'un canon circulaire ascendant par tons, le premier problème à résoudre est de passer de la tonalité de *do* mineur à celle de *ré* mineur. Pour le reste, il ne s'agit que d'une simple transposition de l'énoncé initial. Ainsi, Bach profite du chromatisme du *thema regium*, et par extension de la formule cadentielle, pour faire cette transition. Il transforme le *ré ♭* en *do#* par enharmonie, qui devient la sensible de la nouvelle tonalité. Par la suite, après avoir résolu sa tension sur le *ré* à la mesure 7, la formule cadentielle se trouve déjà en *ré* mineur avec la mutation du thème royal (enchaînement de *sol – fa – mi – ré*, à la place du *fa – mi ♭ – ré – do* originel).

Lors de cette transition entre tonalités, Bach utilise plusieurs intervalles dissonants et de ce fait, très expressifs. À la voix thématique, il utilise une seconde augmentée descendante (*do#₃ – si ♭₂*) dans l'arpège de dominante de *ré* à la mesure 6. Cet intervalle généralement proscrit dans la musique tonale, est régulièrement utilisé par Bach lorsqu'il déroule un arpège de neuvième de dominante. La modulation s'effectue également par un *saltus duriusculus* descendant de septième diminuée (*si ♭₂ – do#₂*) à la première voix canonique à la mesure 7, qui réaffirme la nouvelle tonalité et rappelle les premières notes du thème royal[448]. On peut d'ailleurs noter que ce *si ♭* est introduit par une anabase à partir de *fa#*, dessinant ainsi un intervalle mélodique de quarte diminuée ascendante (*fa# – si ♭*, mesure 7). Bien évidemment, ces mêmes intervalles se retrouvent à la quinte supérieure à la mesure suivante à la deuxième voix canonique (*do# – fa ♮* et *fa ♮ – sol#*).

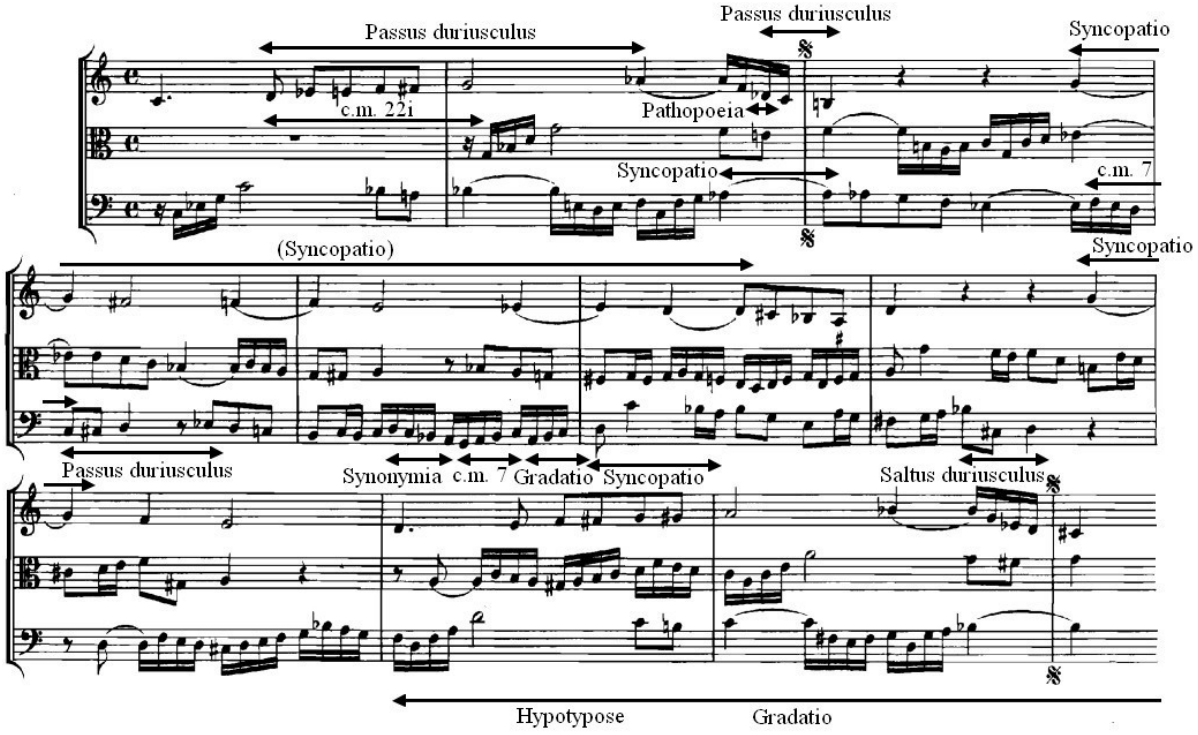
448 Le saut de septième diminuée est également visible dans la tonalité de *ré* mineur dans le sujet de l'*Invention n. 4, BWV 775* de Bach.

Exemple 100 : Analyse de la modulation de *do* mineur à *ré* mineur du canon *per tonos*, mesures 6-9.



L'articulation rhétorique du canon *per tonos* se présente de la manière suivante :

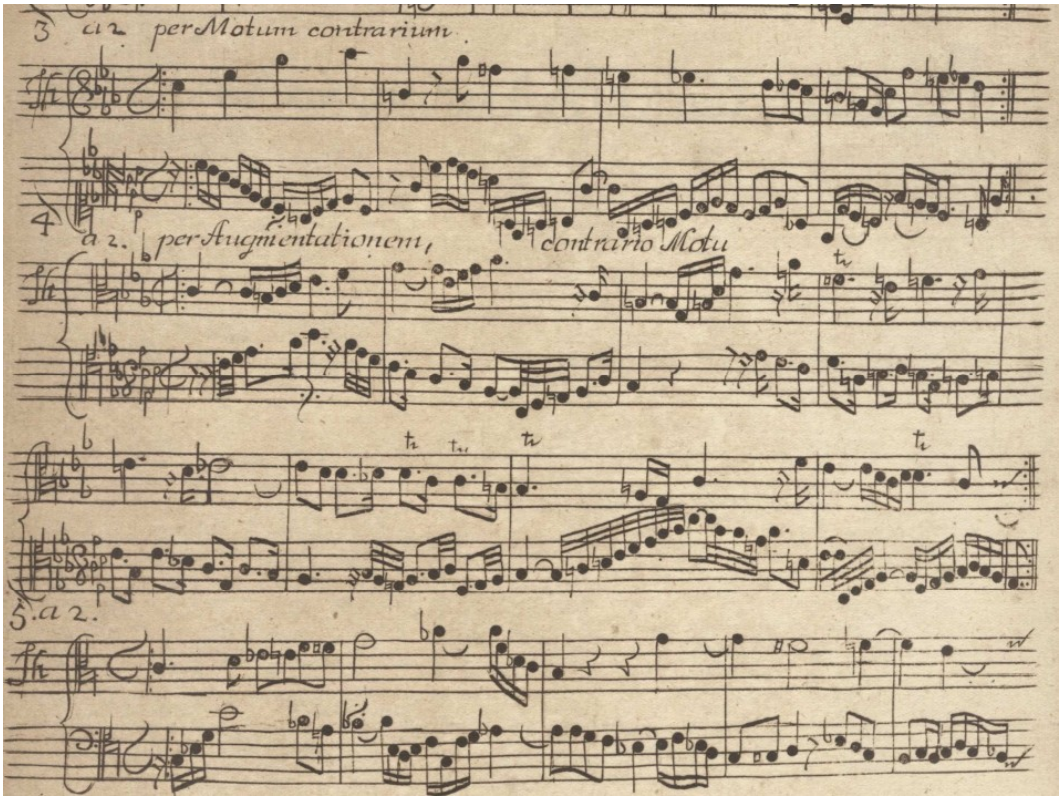
Exemple 101 : Articulation rhétorique du canon *per tonos*.



2.6. Le symbole caché

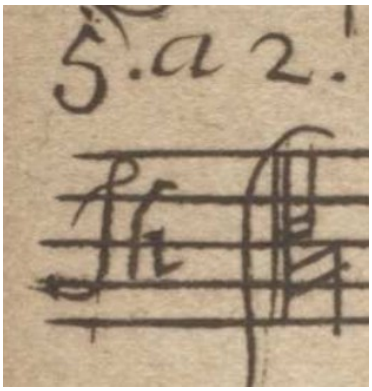
Les trois derniers canons de la *divisio* comportent une inscription particulière qui a toujours été effacée des études au sujet de *l'Offrande Musicale*. En effet, nous remarquons deux lettres en marge des canons *per motum contrarium*, *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos*, écrites sur la première portée de chaque canon à gauche de l'accolade.

Exemple 102 : Détail des trois derniers canons de la *divisio*, Folio D, p. 1.



Cette inscription est composée d'un « J » majuscule suivi d'un « h » minuscule et s'apparente à la phrase allemande « *Jesu hilf* », traduction de l'inscription latine « J.J. », « *Jesu Juva* ».

Exemple 103 : Détail de l'inscription du canon *per tonos*.



Cette inscription serait alors la seule écrite en langue vernaculaire de la plume de Bach dont nous ayons la trace. Deux questions surviennent alors : pourquoi Bach choisit cette inscription en allemand et non en latin, et pourquoi ne se trouve-t-elle pas au début de l'œuvre ?

Premièrement, il paraît curieux de voir ici l'unique inscription allemande de Bach pour cette prière au Christ, alors qu'il a pour habitude de l'écrire en latin. Procédé d'autant plus curieux au sein de *l'Offrande Musicale*, corpus truffé de phrases latines, lorsqu'il écrit *Jesu Juva* dans ses œuvres sacrées chantées en langue allemande. Bach procède par inversion tel un chiasme, où cette œuvre en apparence profane et de cour, remplie de références latines, est tout de même adressée au roi de Prusse ouvertement athée.

Deuxièmement, la question de la place de cette inscription est légitime : elle se trouve habituellement au commencement de l'œuvre, prière qui se fait avant l'écriture des premières notes de l'œuvre. Pourtant, elle ne se trouve ici ni au niveau de l'épître dédicatoire, ni avant la première portée du *Ricercar a 3*. Si l'épître est une partie du discours extra-musicale symbolisant la *captatio benevolentiae*, le *Ricercar a 3* est un cas à part dans la rédaction de l'œuvre. En effet, comme ce dernier représente la retranscription de l'improvisation de Potsdam, l'écriture de *l'Offrande Musicale* en tant que matériau nouveau ne commence qu'à partir de la *divisio*. Cela peut également confirmer que le *Ricercar a 3* est bien l'improvisation complète faite devant le roi, et non une partie de l'improvisation à laquelle Bach aurait adjointe une partie écrite à Leipzig. Aussi, cela indique peut-être que la rédaction des canons avait commencé par les canons *per motum contrarium*, *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos*, mais que dans une logique architectonique de difficulté contrapuntique croissante, Bach les ait placés en troisième, quatrième et cinquième place dans l'ordre des

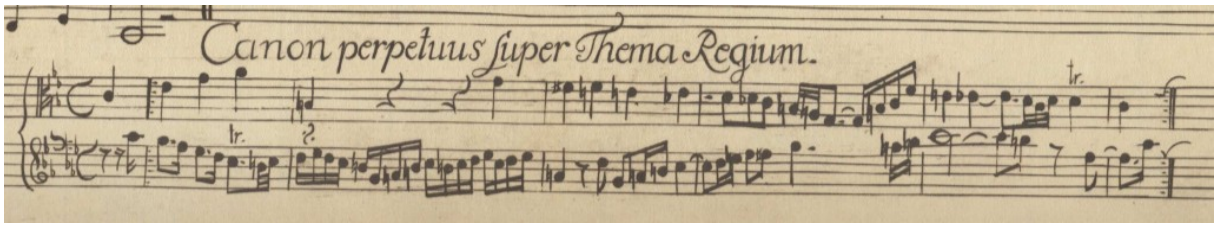
canons, après le canon à l'écrevisse et le *canon a 2 violin : in unisono*, comme il le fait dans les *Verschiedene Canons*.

Enfin, en raison de l'absence du manuscrit original confié à l'éditeur, nous pouvons nous demander de quelle manière Bach avait mis en page les *Canones diversi super Thema Regium*. Schübler aurait-il eu un doute sur cette inscription, ce qui expliquerait pourquoi elle se trouve à trois reprises dans cette œuvre ? Nous ne pouvons qu'en proposer l'hypothèse. C'est avec ces trois canons que Bach conclut sa *divisio*, laissant ainsi place à la première *narratio* de *l'Offrande Musicale*.

3) La première *narratio* : *Canon perpetuus*

Le canon *perpetuus* suit directement le *Ricercar a 3* dans l'édition originale et est généralement admis comme le premier canon du corpus. Il est écrit sur deux portées : une en clé d'ut$_3$ qui comporte le thème royal et une autre avec une clé de sol et une clé de fa$_5$. Cette portée propose les deux voix canoniques et la clé de fa$_5$ indique un canon à l'octave sur le thème royal. Ainsi, la voix thématique est encerclée par les voix canoniques qui sont les deux extrémités du texte, en voix de dessus et de dessous. De proportion assez modeste, ce canon est écrit sur cinq mesures.

Exemple 104 : Détail du canon *perpetuus*, Folio B, p. 4.

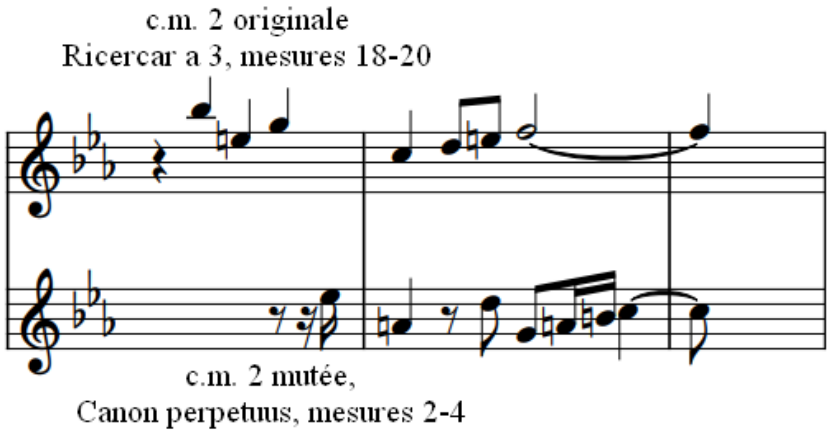


Le *thema regium* est écrit en diminution comme les trois canons précédents. Après avoir énoncé la cellule *x,* on retrouve deux temps de silence comme le canon qui précède, avant de reprendre sur la descente chromatique de *sol* à *mi* ♭, puis de s'ornementer avec des doubles et des triples croches à la quatrième mesure. Enfin, la dernière mesure qui correspond à la formule cadentielle comporte une *pathopoeia* entre le *fa* et le *mi* ♭ par le biais d'un *mi* ♮, à la manière du canon *per motum contrarium*.

La première voix canonique commence quant à elle par une catabase sur la figure royale (hypotypose) en *sospiratio*, répétée à trois reprises avant d'apparaître une quatrième

fois de manière ornée à l'aide d'un trille et de deux triples croches : cette ornementation introduit le reste du discours qui s'annonce bien plus actif. La mesure 2 introduit la c.m. 7 dans ce canon : on la retrouve une fois sous forme descendante et trois fois sous forme ascendante, grâce à une épizeuxe et une *gradatio*. La dernière note de la *gradatio* permet un relais avec l'énoncé de la c.m. 2 mutée, mais reconnaissable par son motif mélodique caractéristique.

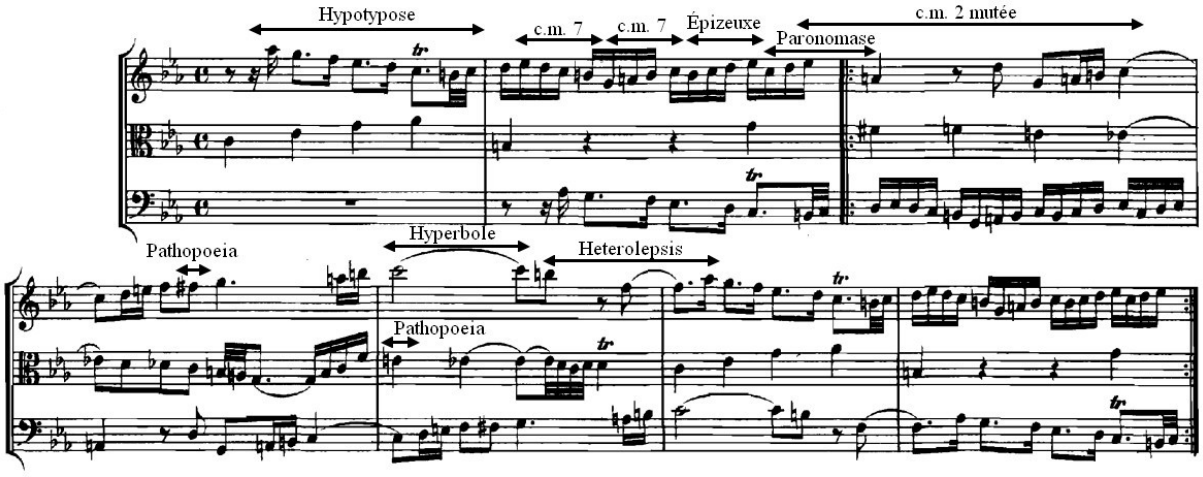
Exemple 105 : Mutation de la c.m. 2 dans le canon *perpetuus*.



La queue de la c.m. 2 – c'est-à-dire la figure « croche – deux doubles-croches – noire » – est reprise en paronomase à la mesure suivante, avec une mutation de la noire finale en deux croches. Cette deuxième croche est d'ailleurs une *pathopoeia* (*fa*$\sharp_4$), faisant apparaître le *passus duriusculus* de la c.m. 22 allant du *mi* $\natural_4$ au *sol*$_4$. Enfin, la première voix canonique parvient à atteindre la *do*$_5$ à la dernière mesure qui est l'hyperbole de la pièce et se conclut par une désinence sur la sensible. Laissée sans résolution, elle reprend sur la dernière croche de la mesure sur la septième de dominante (*fa*) avant la reprise de la pièce sur le *la* $\flat$, neuvième de dominante. Il s'agit ici d'une figure d'*heterolepsis*. Nous pouvons alors nous rendre compte que les trois notes introductives de la voix canonique (*la* $\flat$ – *sol* – *fa*) représentent la neuvième, l'octave et la septième de l'accord de dominante. La non résolution de la sensible et le changement de notes pôles de l'accord de dominante (septième et neuvième) rend le canon perpétuel, en empêchant une résolution immédiate.

L'articulation rhétorique de ce canon peut s'illustrer de la manière suivante :

Exemple 106 : Articulation rhétorique du canon *perpetuus*.



La première partie du discours rhétorique se termine ainsi, avec les sept premiers éléments du corpus, composés de l'épître dédicatoire et du *Ricercar a 3* en guise d'exorde du discours, des *canones diversi super thema regium* comme division et du canon *perpetuus* comme narration.

Chapitre 9 : Le discours renouvelé

1) L'*insinuatio* : *Ricercar a 6*

> *« Faut-il faire taire la sensibilité ? Bach ne le croit pas. Ce serait contraire à la nature. Mais le cœur ne doit pas avoir le pas sur l'esprit, ou bien l'un et l'autre doivent cheminer de pair, comme dans le* Ricercar *à six voix de l'*Offrande Musicale ».
>
> – Norbert Dufourcq[449]

Le *Ricercar a 6* ouvre la seconde partie du vaste discours qu'est *l'Offrande Musicale*. Impressionnante de densité et de majesté, cette œuvre colossale pourrait se suffire comme ultime réponse à Frédéric II, en tant que démonstration des capacités d'un maître en totale possession de ses moyens. Aucune œuvre de son riche répertoire ne rivalise dans le nombre de voix imposées *manualiter*. Pourtant, comme nous l'avons évoqué au chapitre 5, une autre de ses œuvres s'y apparente fortement, tant du point de vue formel que du point de vue contrapuntique : le *Contrapunctus XI* de *l'Art de la fugue*.

Pour l'analyse du *Ricercar a 6*, nous commencerons tout d'abord par une étude comparative de cette pièce au miroir du *Contrapunctus XI* avant de réaliser son analyse symbolique et rhétorique.

1.1. Le *Ricercar a 6* au miroir du *Contrapunctus XI*

1.1.1. Vue d'ensemble

Le *Contrapunctus XI* est, comme la plupart des autres contrepoints de son corpus, écrit à quatre voix[450]. Cette disposition plus conventionnelle permet un contrepoint plus mobile, là où la contrainte de déplacement des voix est bien plus forte dans un contrepoint à six voix. Cette contrainte de mobilité est visible d'une part dans les notes à mouvement obligé que sont les septièmes et neuvièmes de dominante ou les sensibles et, d'autre part, par l'évitement des quintes et octaves consécutives ou des quintes et octaves directes.

449 N. Dufourcq, *Jean-Sébastien…*, p. 231.

450 Bach fait une exception à la pénultième mesure en rajoutant une cinquième voix au-dessus du soprano qui le double à la tierce. Cette particularité lui permet d'atteindre un degré d'intensité plus important en guise de conclusion.

Au même titre que le *Ricercar a 6*, le *Contrapunctus XI* arrive comme un point culminant au sein de son corpus. *L'Offrande Musicale* et *l'Art de la fugue* partagent le fait d'avoir des œuvres qui augmentent par palier d'intensité et de difficulté, avec une pièce « centrale » de plus haut achèvement contrapuntique. Après avoir atteint leur acmé respective, ces œuvres poursuivent leurs développements contrapuntiques du matériau initial, variant les combinaisons sans jamais atteindre la complexité de leur point culminant. Marcel Bitsch écrit d'ailleurs à propos du onzième contrepoint qu'« avec cette œuvre magnifique s'achève la première partie de l'*Art de la fugue*. On aura pu apprécier au cours de ces onze premières fugues, la progression régulière des difficultés contrapuntiques, en même temps que l'accroissement constant de l'intérêt musical »[451]. Ainsi, la seconde partie de *l'Offrande Musicale* s'ouvre d'emblée par la complexe *insinuatio* qui s'enchaîne au reste du discours rhétorique moins dense mais comportant plus de variations du thème royal et des formes musicales avec les canons énigmatiques, la sonate en trio, la fugue canonique et le canon perpétuel avec basse continue. *L'Art de la fugue* procède de la même façon : après le point culminant du *Contrapunctus XI*, le corpus s'ouvre vers de nouvelles espèces contrapuntiques que sont les canons, les fugues miroirs et la triple fugue conclusive.

1.1.2. Mon commencement et ma fin

Par ailleurs, nous pouvons constater que ces deux pièces se trouvent au centre de leur corpus respectif.

451 M. Bitsch, *L'Art de la Fugue…*, p. 20.

Tableau 26 : Dispositions de *l'Offrande Musicale* et de *l'Art de la fugue*.

	L'Offrande Musicale	*L'Art de la fugue*	
N°	Noms des pièces	Noms des pièces	Type
1	Épître dédicatoire	*Contrapunctus I a 4 voci*	Fugue simple
2	*Ricercar a 3*	*Contrapunctus II a 4 voci*	Fugue simple
3	*Canon cancrizans*	*Contrapunctus III a 4 voci*	Fugue simple
4	*Canon a 2 violini in unisono*	*Contrapunctus IV a 4 voci*	Fugue simple
5	*Canon per motum contrarium*	*Contrapunctus V a 4 voci*	Fugue-strette
6	*Canon per augmentationem in contrario motu*	*Contrapunctus VI a 4 voci in stile francese*	Fugue-strette
7	*Canon per tonos*	*Contrapunctus VII a 4 voci per augmentationem et diminutionem*	Fugue-strette
8	*Canon perpetuus*	*Contrapunctus VIII a 4 voci, alla duodecima*	Double fugue
9	*Ricercar a 6*	*Contrapunctus IX a 4 voci, alla decima*	Double fugue
10	*Canon a 2 Quaerendo invenietis*	*Contrapunctus X a 3 voci*	Double fugue
11	*Canon a 4*	*Contrapunctus XI a 4 voci*	Double fugue
12	*Sonata sopr'il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo*	*Contrapunctus XII : Canon all'ottava*	Fugue canonique
13	*Fuga canonica*	*Contrapunctus XIII : Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta*	Fugue canonique
14	*Canone perpetuo*	*Contrapunctus XIV : Canon alla decima in contrapunto alla terza*	Fugue canonique
15		*Contrapunctus XV : Canon per augmentationem in contrario motu*	Fugue canonique
16		*Contrapunctus XVIa a 2 voci*	Fugue miroir
17		*Contrapunctus XVIb a 2 voci*	
18		*Contrapunctus XVIIa a 3 voci*	Fugue miroir
19		*Contrapunctus XVIIb a 3 voci*	
20		*Contrapunctus XVIIIa a 4 voci*	Fugue miroir
21		*Contrapunctus XVIIIb a 4 voci*	
22		*Contrapunctus XIX a 3 soggetti*	Triple fugue

Du côté de *l'Offrande Musicale*, nous avons un corpus divisé en deux où le *Ricercar a 6* marque alors l'introduction de la seconde partie. Du côté de *l'Art de la fugue*, la symétrie n'apparaît pas de prime abord lorsque l'on voit les dix-neuf contrepoints. Pourtant, les *Contrapuncti XVI*, *XVII*, *XVIII* correspondent aux fugues miroirs et sont « traditionnellement classées ainsi : XVI*a* et XVI*b* ; XVII*a* et XVII*b* ; XVIII*a* et XVIII*b* »[452]. Ainsi, nous pouvons remarquer que *l'Art de la fugue* est divisé également en deux parties, subdivisées en onze contrepoints de part et d'autre. Le *Ricercar a 6* marque un nouveau départ lorsque le *Contrapunctus XI* indique une conclusion dans la structure de l'œuvre. Cela n'est pas sans rappeler la citation de l'Apocalypse de Jean évoquée pour le canon *cancrizans* : dans la division des œuvres, « la fin » est représentée par le *Contrapunctus XI* lorsque « le commencement » s'exprime par le *Ricercar a 6*. Le tableau suivant présente les deux corpus de manière synoptique : la couleur verte représente les pièces de la première partie du recueil et la couleur rouge les pièces de la seconde partie. La couleur bleue quant à elle indique l'ambivalence des pièces étudiées, indiquant tantôt le début de la seconde partie, tantôt la fin de la première partie.

1.1.3. Vue rapprochée

Les deux pièces ont également comme point commun leur division interne, établie en quatre sections distinctes. Cependant, si le *Ricercar a 6* suit structurellement la définition même du ricercar – c'est-à-dire une pièce écrite dans le style imitatif comportant de nombreuses parties – il en est autrement pour le *Contrapunctus XI*. Ce dernier qui est une double fugue, comporte deux sujets bien distincts issus du thème initial. Ces sujets vont être exposés chacun leur tour dans leur propre section.

Le *Ricercar a 6* est écrit avec une superposition polymétrique (4/4 sur 4/2) et apparaît donc avec des macro-mesures, composées chacune de deux « petites » mesures. Nous utiliserons principalement l'écriture à 4/4 pour nous repérer dans l'analyse. La première section concerne les mesures 1-78. Il s'agit de l'exposition de la pièce. Elle est composée d'une grande exposition des voix entrecoupée par deux conduits avant de laisser place au premier divertissement. Un nouveau thème chromatique lui succède, constituant la deuxième section aux mesures 78-103. La troisième section se définit aux mesures 103-165. Enfin, la

452 *Ibid*. p. 8.

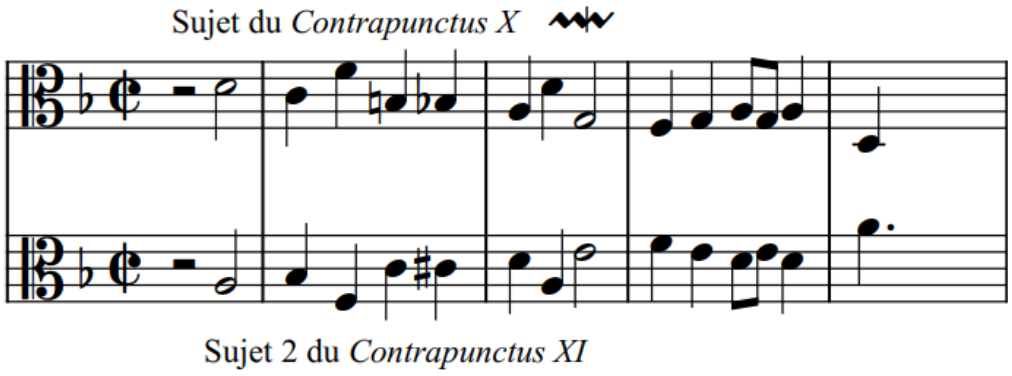
quatrième section se trouve des mesures 165-206. Chaque partie expose un nouveau matériau thématique qui laisse ensuite place à un divertissement.

Tableau 27 : Structure du *Ricercar a 6*.

Sections	1	2	3	4
Mesures (4/4)	1-78	78-103	103-165	165-206
Mesures (4/2)	1-39	39-52	52-83	83-103

Le *Contrapunctus XI* quant à lui a une première section qui se trouve des mesures 1-27 : le premier thème est présenté lors de la première exposition (mesures 1-17) suivi d'un conduit (mesures 17-22) pour ensuite arriver sur une cinquième entrée (mesures 22-26) jusqu'à la fin de la section. La deuxième section représente les mesures 27-72. Elle expose le second thème du contrepoint : il s'agit du sujet *inversus* du *Contrapunctus X*. Ce thème est accompagné d'un contre-sujet chromatique, rappelant ainsi la deuxième section du *Ricercar a 6*.

Exemple 107 : Sujet du *Contrapunctus X* et contre-sujet du *Contrapunctus XI*



Vient ensuite la troisième section de la fugue aux mesures 72-89 qui est une réexposition du sujet sous sa forme *inversus*. La quatrième section aux mesures 89-184 est la plus développée du contrepoint. Elle introduit un nouvel élément thématique élaboré sur le nom de B-A-C-H. Tous les éléments thématiques vus précédemment y sont présents (sujets 1 *rectus* et *inversus*, sujet 2, contre-sujet chromatique et thème sur B-A-C-H).

Tableau 28 : Structure du *Contrapunctus XI*.

Sections	1	2	3	4
Mesures (4/4)	1-27	27-72	72-89	89-184

Nous pouvons remarquer sur les deux figures précédentes que Bach procède à une juxtaposition des différentes sections (fondu-enchaîné) : chaque nouvel élément thématique introduisant une nouvelle partie entre en levée sur la mesure qui précède. Nous pouvons établir le tableau suivant pour nous permettre de visualiser les éléments thématiques pour chaque section.

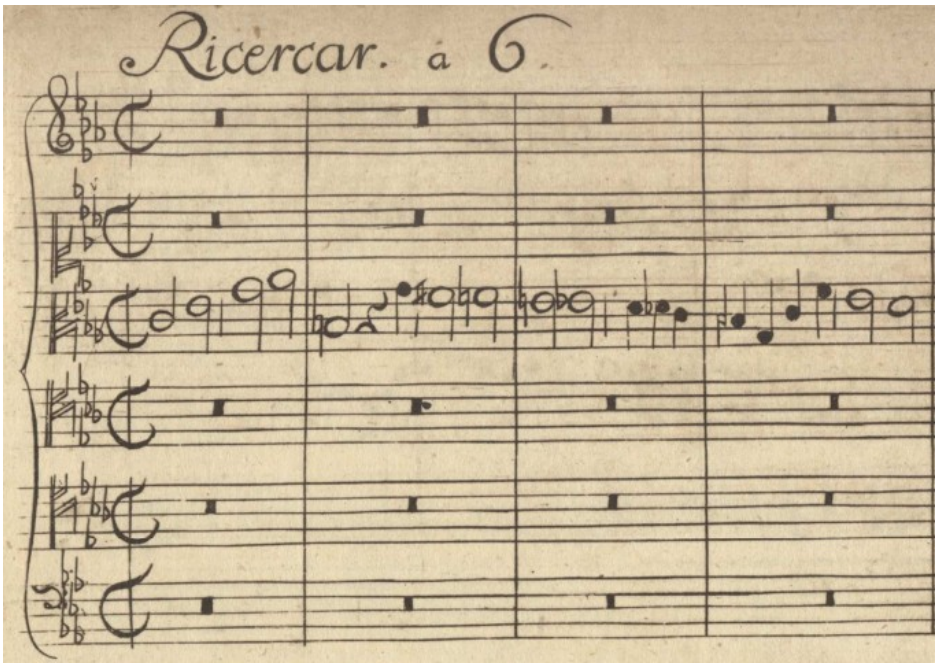
Tableau 29 : Structures du *Ricercar a 6* et du *Contrapunctus XI*.

Pièces	Première section	Deuxième section	Troisième section	Quatrième section
Ricercar a 6	Exposition Sujet 1 + Contre-sujet 1	Exposition Sujet 2 + Contre-sujet 2	Exposition Sujet 3 + Contre-sujet 3	Exposition des c.m. 7, 30, 34, 39, 40, 45, 47, 48 + Sujet 1
Contrapunctus XI	Exposition Sujet 1	Exposition Sujet 2 + Contre-sujet	Exposition Sujet 1 *inversus*	Exposition Sujet 1 *rectus*/*inversus* + Sujet 2 + Contre-sujet + B-A-C-H

1.2. Remarques préliminaires

Bach écrit le *Ricercar a 6* avec cinq clés différentes, de l'aigu au grave : une clé de sol_2, une clé d'ut_1, une clé d'ut_3, deux clés d'ut_4 et une clé de fa_4.

Exemple 108 : Détail des clés du *Ricercar a 6*.



Il s'agit d'une version augmentée de l'écriture musicale à quatre parties utilisant les quatre clés (ut_1, ut_3, ut_4, fa_4) pour les voix de soprano, alto, ténor, basse (SATB). Ces clés définissent deux voix de soprano (sol_2, ut_1), une voix d'alto (ut_3), deux voix de ténor (ut_4) et une voix de basse (fa_4) (SSATTB). La différenciation des voix de soprano et de ténor se fera par des chiffres romains, avec la division de « soprano I » et « soprano II » ainsi que « ténor I » et « ténor II ». Pour la fluidité de lecture, nous nommerons chaque voix par son initiale en majuscule suivie d'un point (S. A. T. B.). On aura donc pour les voix de soprano et de ténor les indications suivantes : S. I et S. II pour les sopranos et T. I et T. II pour les ténors.

De plus, nous utiliserons également une différenciation typographique pour distinguer les mesures à 4/4 – mesure avec -m minuscule –, de celles à 4/2 (ou macro-mesures) – Mesure avec -M majuscule.

De nombreux thèmes sont présents dans ce ricercar, différents du thème royal et ne suivent pas le schéma sujet/réponse. Ils seront simplement nommés « thème », abrégés en « th. », suivis d'un chiffre romain en commençant par « II », le « I » étant le thème royal[453].

Par ailleurs, comme nous le verrons plus tard dans l'analyse, la cellule motivique 30 (c.m. 30) peut se trouver sous des formes variées. Les figures de rhétorique présentes dans l'analyse de ces cellules ne comprennent pas de paronomase. Les seules occurrences de paronomase ont uniquement lieu aux mesures 53-55, lorsque l'on retrouve trois c.m. 30 consécutives aux contours mélodiques différents.

Enfin, il est nécessaire de mentionner que le nombre de voix influe grandement dans la mobilité des voix polyphoniques. Là où le contrepoint à deux ou trois voix peut être extrêmement mobile, comme dans les *Inventions et Sinfonias* ou le *Ricercar a 3*, il devient immanquablement plus statique à six voix. Il en ressort que les cellules motiviques – et donc les figures de style – sont moins présentes que dans le *Ricercar a 3*.

1.3. Analyse du *Ricercar a 6*

1.3.1. Première section

a) L'exposition I

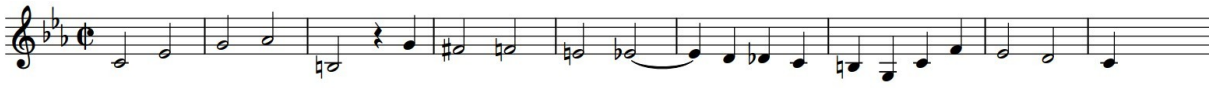
« Et alors que l'auditeur peut penser que tout a été dit dans cette exposition avant la suite du discours, entre à la basse une sixième voix : effet prodigieux de densification sonore et de complexification. Voici la pensée de Bach en action, sa combinatoire la plus savante, comme la contemplation du mouvement des astres dans l'harmonie des sphères ».

– Gilles Cantagrel[454]

Le *Ricercar a 6* s'ouvre avec le thème royal exposé à l'A. des mesures 1-9. Quasiment similaire au thème originel, il comporte cependant deux mutations. La première se trouve dans la tessiture : il est exposé une octave plus bas et contient une note de moins (le *la* ♭ de la formule cadentielle).

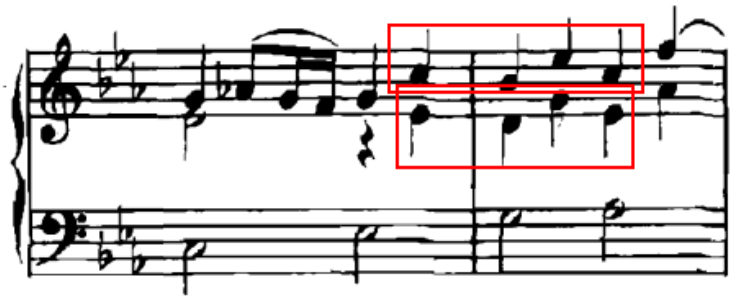
453 Dans les exemples d'analyse, l'abréviation sera toujours avec une majuscule et en italique.
454 G. Cantagrel, *J.-S. Bach…*, p. 354-355.

Exemple 109 : Thème royal du *Ricercar a 6*, alto, mesures 1-9.



Il est repris à la quinte supérieure au S. II aux mesures 9-17 tandis que l'A. poursuit en introduisant un contre-sujet. Ce contre-sujet s'inspire du contre-sujet du *Ricercar a 3*. On découvre une nouvelle cellule motivique : la c.m. 29, issue de la c.m. 1. Il s'agit du même contour mélodique mais avec des intervalles plus courts entre chaque note. Cette c.m. est un motif récurrent chez Bach car il s'agit du motif signature de son nom, visible dans sa mutation aux mesures 16-17 à l'A. et au S. II. Elle est aussi connue dans la musique de Bach comme le motif « en croix » : en partant d'une note, la courbe mélodique continue avec une note en dessous de la première, puis une note au-dessus de la première pour revenir à la note initiale.

Exemple 110 : Motif en croix ou c.m. 29, mesures 16-17.

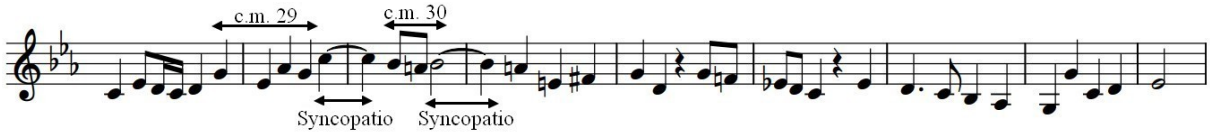


La c.m. 29 est rallongée dans les premières apparitions du contre-sujet par une cinquième note qui poursuit le contour mélodique vers le haut et qui tient sa note en *syncopatio*. Une seconde *syncopatio* est visible à la mesure suivante. Entre ces deux figures de *syncopatio*, Bach intègre une cellule que nous appelons la c.m. 30. Cette cellule très présente dans ce ricercar est caractérisée par sa forme rythmique et mélodique. Du point de vue rythmique, il s'agit d'un anapeste, c'est-à-dire « brève-brève-longue », écrit à la mesure 11 sous la forme de « deux croches – blanche pointée », mais que l'on peut retrouver de manière variée dans le ricercar, avec la note longue sous forme de noire, blanche, ronde ou ronde liée à une noire. Du point de vue mélodique, elle peut être de deux sortes : sous forme de broderie inférieure ou supérieure, ou sous forme de trois notes conjointes ascendantes ou descendantes. La c.m. 30 observée ici est prise en compte uniquement lorsqu'elle apparaît de

manière « isolée » dans une ligne mélodique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas considérée comme telle si ce rythme anapestique est précédé ou suivi de deux ou quatre croches par exemple, réunies par une ligature. Elle se retrouve généralement sur les deuxième et quatrième temps et se rencontre parfois dans deux voix en même temps.

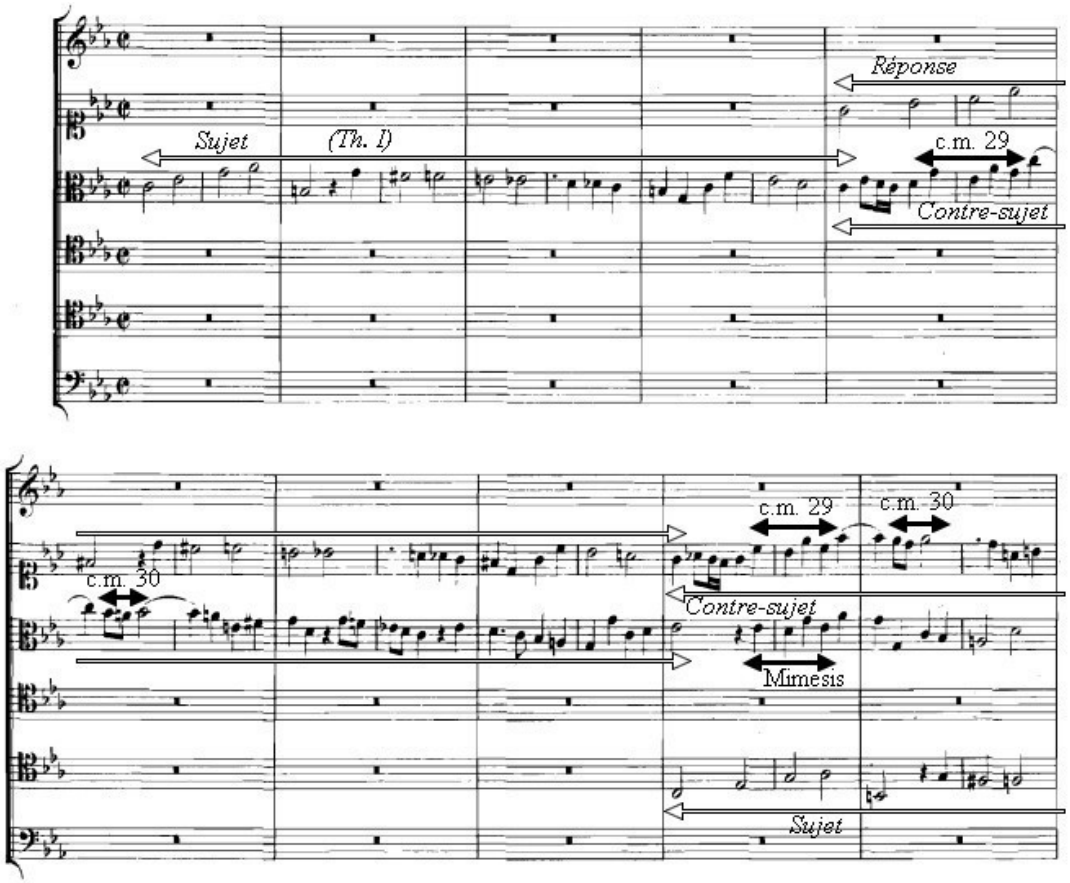
À chaque exposition, le contre-sujet subit de légères variations. Il est à noter que plus le nombre de voix augmente dans le ricercar, plus le contre-sujet est court et n'expose plus que les deux premières mesures thématiques.

Exemple 111 : Contre-sujet du *Ricercar a 6*, alto, mesures 9-17.



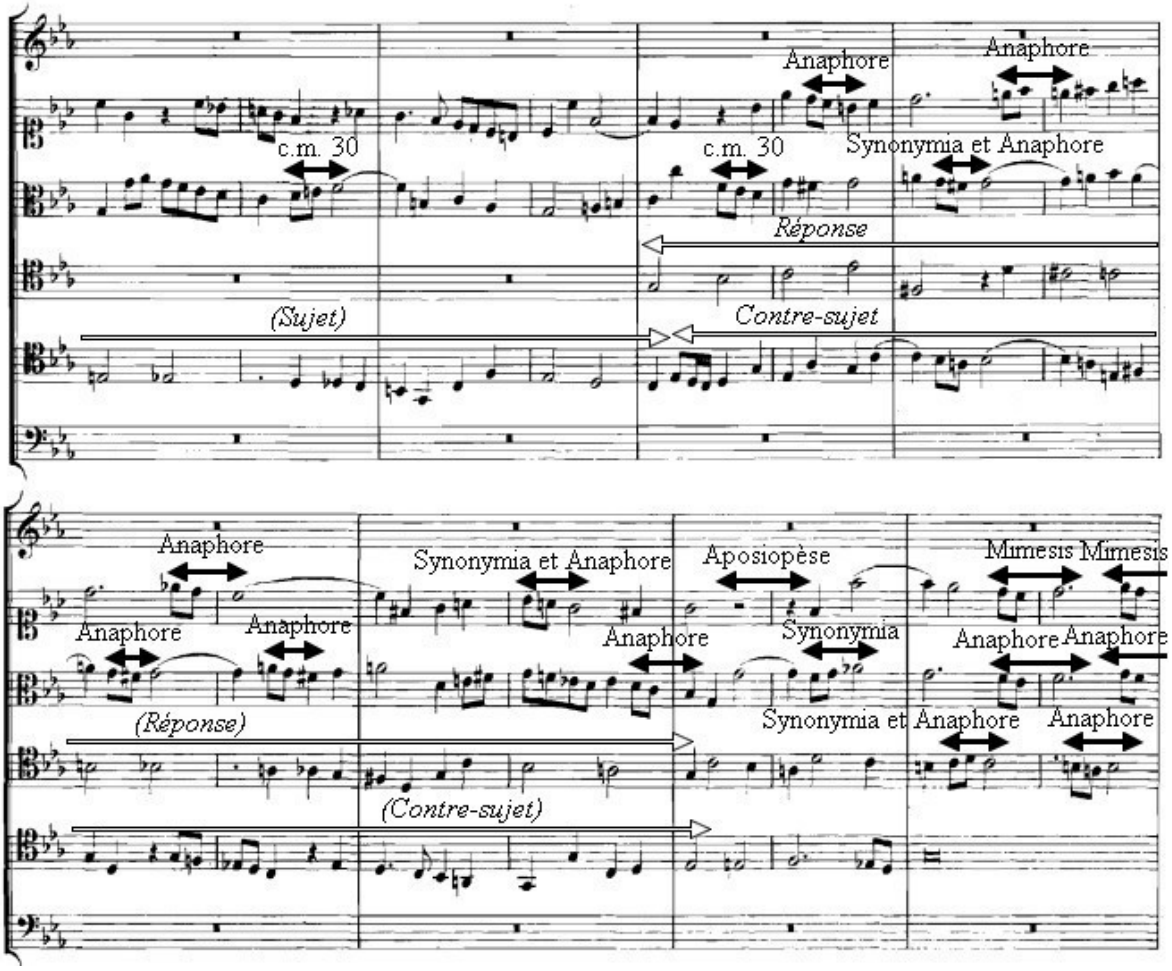
Le T. II entre à la mesure 17 avec l'exposition du sujet, le S. II introduit à son tour le contre-sujet et l'A. devient libre. Il commence par exposer une c.m. 29 en même temps que le S. II à la sixte inférieure. Cette imitation correspond à la figure de rhétorique de la *mimesis*. La *mimesis* est une imitation d'une mélodie à une autre voix, généralement à intervalle de tierce ou de sixte.

Exemple 112 : Mesures 1-20.



Le contrepoint se poursuit avec l'entrée de la deuxième réponse au T. I à la mesure 25 : les voix d'A. et S. II sont libres et usent de plus en plus de la c.m. 30 en anaphore. La mesure 33 marque la fin de l'exposition du T. I. et le début du premier conduit. Il est également visible par l'aposiopèse de trois temps au S. II. Le S. II reprend ensuite son discours à la mesure 34 par un saut d'octave, accompagné par une c.m. 30 à l'A. en *synonymia* des mesures 32-33. Le T. I reprend la c.m. 30 en anaphore à la mesure 35, imité par le S. II et l'A. en sixtes parallèles en anaphore et *mimesis*, avant que ce jeu de question/réponse ne se renouvelle à la mesure 36.

Exemple 113 : Mesures 21-36.

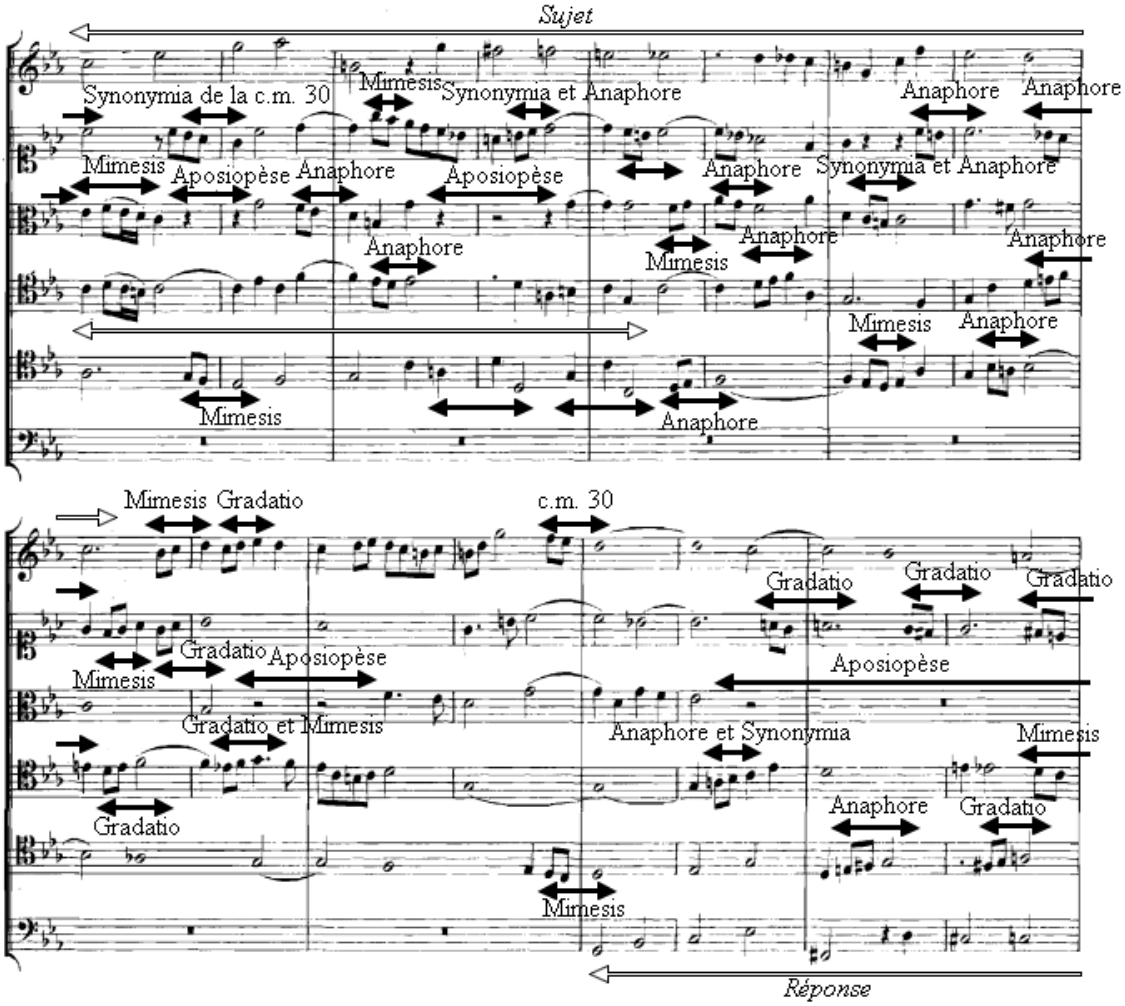


Le S. I entre ensuite à la mesure 37 en exposant le troisième sujet jusqu'à la mesure 45 tandis que le T. I chante le contre-sujet des mesures 37-42. L'A. harmonise en *mimesis* les trois premiers temps du contre-sujet à la tierce supérieure et présente ensuite deux aposiopèses aux mesures 37-38 et 39-40. La diversité des c.m. 30 s'intensifie, se trouvant dorénavant dans les quatre voix libres. Comme à la mesure 33, Bach effectue un court conduit de quatre mesures entre 45-48, où les c.m. 30 apparaissent de manière plus resserrée. Le S. II chante une c.m. 30 suivie d'une *gradatio*, formule mélodique reprise en strette (*mimesis*) par le S. I.

La c.m. 30 réapparaît ensuite deux mesures plus tard au S. I avec une *mimesis* au T. II. Leurs notes finales laissent la place à l'entrée de la B., sixième et dernière voix à entrer avec la troisième réponse. Le T. I reprend la c.m. 30 en anaphore et *synonymia* avant que l'A. et le T. II s'échangent cette cellule motivique. L'A. l'utilise aux mesures 50-51 en anaphore par mouvement descendant, puis deux autres fois en *gradatio*. Le T. II quant à lui le chante en

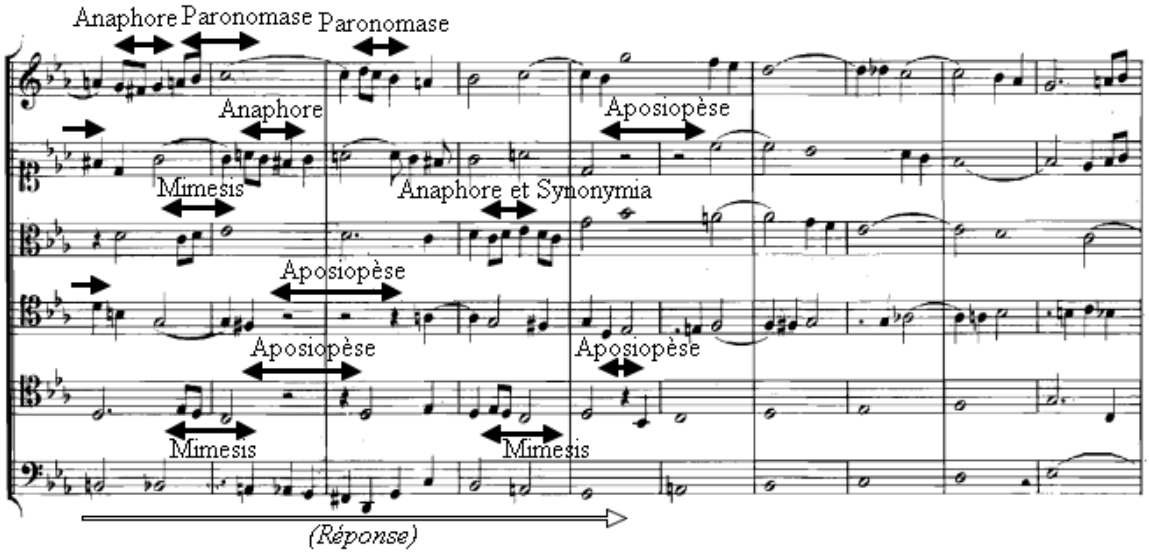
anaphore à la mesure 51, puis en *gradatio* à la mesure suivante. Ces figures de *gradatio* entre les voix donnent un effet d'anaphore par ce jeu d'alternances successives. Le T. I suit l'A. en *mimesis* à la mesure 52.

Exemple 114 : Mesures 37-52, exposition I.



Les c.m. 30 se poursuivent des mesures 53-56 du S. I au T. II. Le S. I la joue en anaphore à la mesure 53, puis en deux paronomases aux mesures 53-54 et 55. Les autres voix imitent en anaphore et *mimesis*. Les T. I et T. II effectuent une aposiopèse commune aux mesures 52-53 afin d'éviter toute erreur de doublure. L'exposition se termine à la mesure 57, avec l'arrêt du S. II et du T. II par une aposiopèse, ainsi que par la B. en une ronde conclusive. Les autres voix démarrent alors une nouvelle idée mélodique en levée (fondu-enchaîné) du premier divertissement.

Exemple 115 : Mesures 53-62, exposition I.



Bach effectue une nouvelle signature dans cette exposition par le nombre de c.m. 30, en signant de son prénom. En effet, on retrouve cinquante-huit c.m. 30 avant le premier divertissement :

	JOHANN
=	J + O + H + A + N + N
=	J(9) + O(14) + H(8) + A(1) + N(13) + N(13)
=	9 + 14 + 8 + 1 + 13 + 13
=	58.

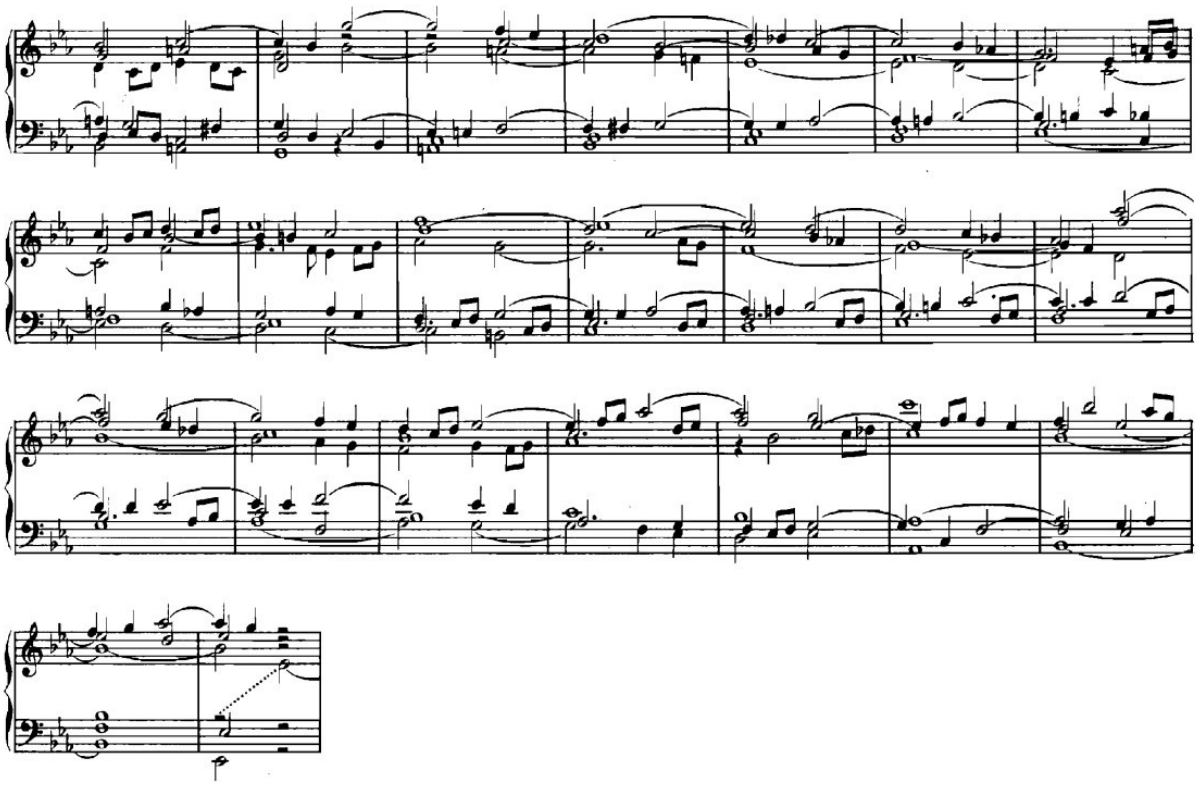
b) Premier divertissement : vue d'ensemble

Le premier divertissement est le premier passage du *Ricercar a 6* où les six voix sont désormais libres de leurs contours mélodiques. Le nombre important de voix influe cependant sur la capacité mobile de ces dernières : après avoir fait entrer les six thèmes sous la forme de sujets et réponses, les voix changent de caractère. Sans pour autant abandonner leurs directions mélodiques, elles vont s'unir, notamment sur tous les premiers et troisièmes temps, sous formes d'agrégats d'accords. Les lignes contrapuntiques laissent place à des passages de caractère harmonique. Cela résulte d'une figure de style que Burmeister nomme la *congeries*. Il la définit comme « une accumulation d'accords d'espèces aussi bien Imparfaites que Parfaites, dont le mouvement suit la même progression »[455]. Ces *congeries*, même si elles

455 J. Burmeister, *Musica Poetica…*, p. 163.

interviennent dès l'exposition, sont vraiment représentatives de ce premier divertissement. Le voici avec les six voix écrites sur deux portées pour une meilleure visibilité et compréhension de l'effet des *congeries*. Évidemment, les six voix ne procèdent pas toutes en homophonie : chacune à leur tour propose des *transitus*, faisant parfois partie de nouvelles c.m. dans le discours.

Exemple 116 : Premier divertissement sur deux portées, mesures 56-78.



Le caractère lyrique des voix n'est pas sans rappeler les œuvres polyphoniques qui se trouvent entre la fin de la Renaissance et le début de la période Baroque, avec des compositeurs comme Frescobaldi et Froberger que Bach appréciait beaucoup, ou encore les ricercars de J. K. F. Fischer et de Strungk. Ces auteurs sont tous cités par Carl Philipp Emanuel dans sa deuxième lettre adressée à Forkel lorsqu'il évoque les auteurs que son père a aimé étudier[456].

456 J.-N. Forkel, *Sur la vie…*, p. 186.

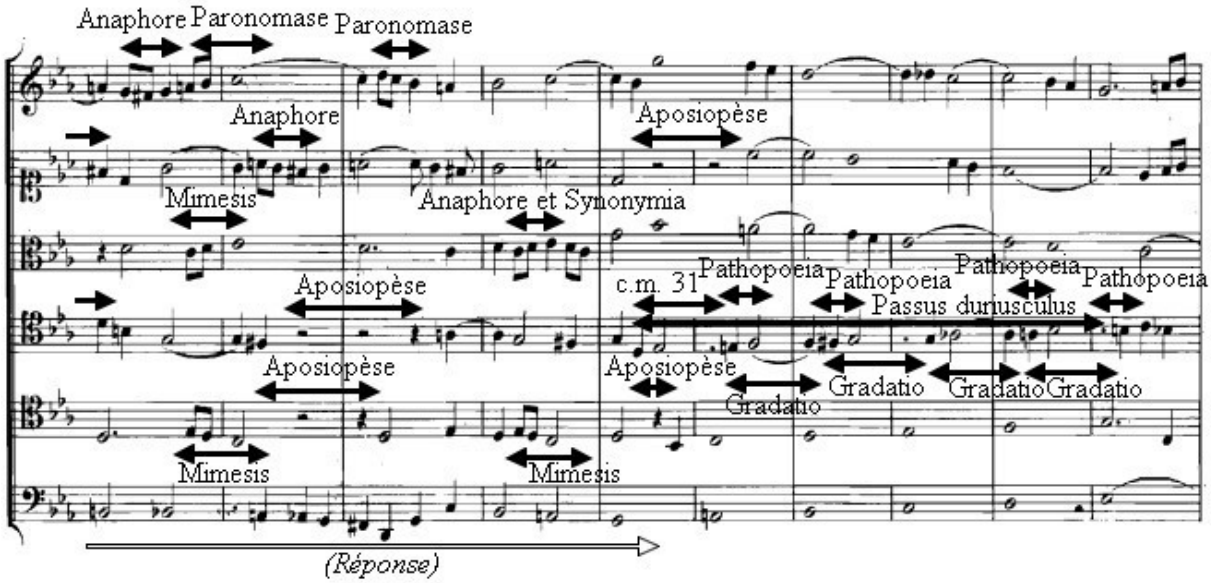
c) Premier divertissement : première partie

Ce premier divertissement intervient à la mesure 58. Grâce à l'ajout de ces deux conduits, Bach arrive ainsi à terminer son exposition à la mesure 57 et à commencer son divertissement à la mesure 58, lui permettant de symboliser une nouvelle fois son premier prénom par le numéro de mesure.

Des mesures 57-58 à la mesure 62, le mouvement des voix suit un chemin précis : les trois voix supérieures descendent progressivement tandis que les trois voix inférieures montent. Les trois voix de la main gauche et les trois voix de la main droite évoluent ainsi par mouvement contraire. La B. et le T. II évoluent en deux larges anabases en *mimesis* à la tierce.

Le T. I énonce une nouvelle cellule entre les mesures 57-58 : la c.m. 31. Caractérisée par un rythme iambique de « noire – blanche pointée », avec un intervalle de seconde ascendante. Il s'agit d'une inversion rythmique de la c.m. 16. Elle est ensuite exposée à quatre autres reprises par le biais de figures de *gradatio*. Par l'usage de trois figures de *pathopoeia* lors des gradations, cette répétition de c.m. 31 crée un *passus duriusculus* qui va du *ré*$_2$ au *si* ♭$_2$. Cette anabase chromatique est ensuite étendue par une *pathopoeia* avec le *si* ♮$_2$ jusqu'au *do*$_3$, ce qui fait onze notes chromatiques successives.

Exemple 117 : Mesures 53-62, premier divertissement, premier schéma.

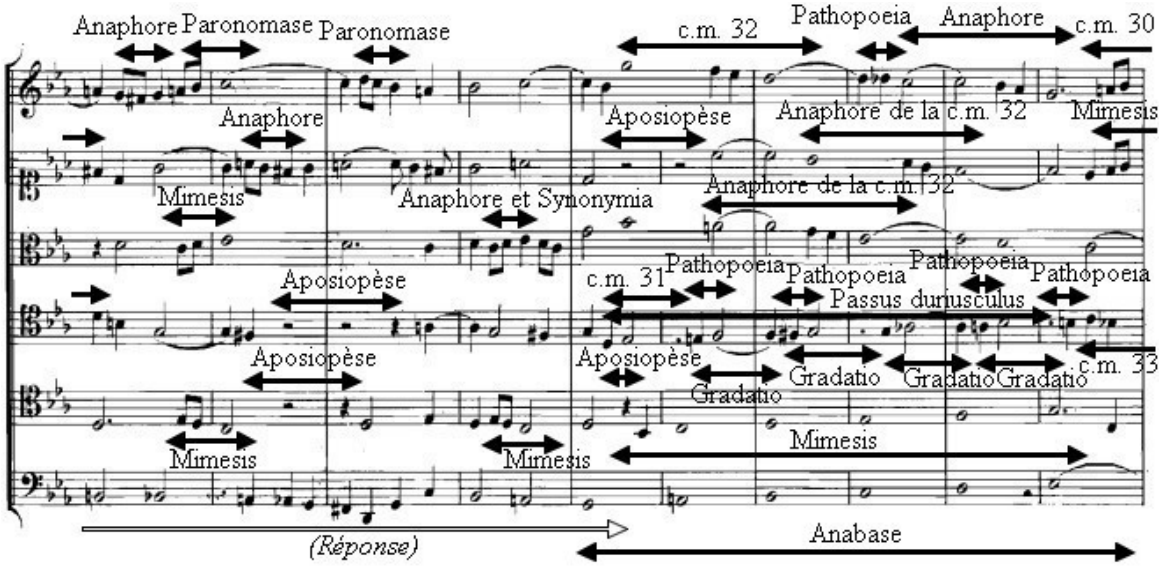


Pendant ce temps-là, les trois voix supérieures procèdent en strette (anaphores) avec la c.m. 32 au rythme choriambique « ronde – noire – noire – ronde liée à une blanche ou une

noire[457] ». Elle est exposée d'abord au S. I à la mesure 57, à l'A. à la mesure 58 et au S. II à la mesure 59. Le S. I le réexpose en anaphore après une *pathopoeia* (*ré ♭*). Il expose ensuite une c.m. 30 aux mesures 62-63, avec le S. II en *mimesis*.

Au même moment, la B. chante une anabase de six notes à partir de la note finale du thème royal jusqu'à la mesure 62, doublée à la tierce en *mimesis* par le T. II dès le dernier temps de la mesure 57 (levée de 58). Enfin, le T. I propose la c.m. 33, cellule voisine de la c.m. 32 mais sans la première note longue : elle se repère par la figure rythmique « deux noires - blanche » et au contour mélodique de trois notes descendantes. L'exemple suivant montre tous ces éléments :

Exemple 118 : Mesures 53-62, premier divertissement, second schéma.

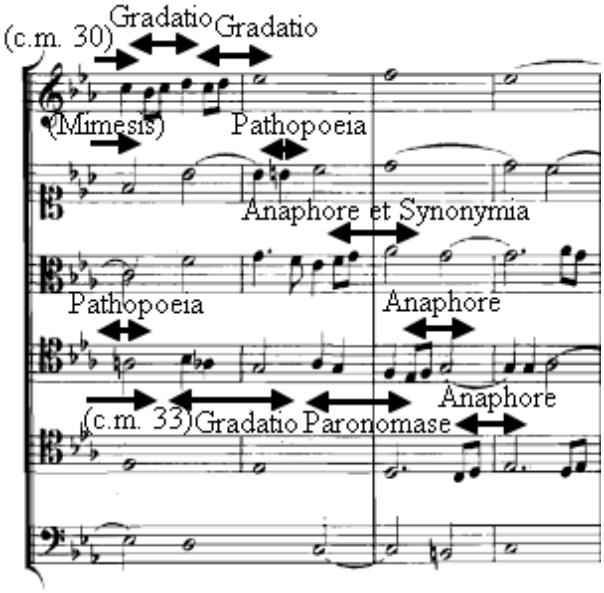


Les c.m. 30 exposées aux S. I et S. II à la mesure 62 annoncent une tournure mélodique dans le cheminement des voix. Cette fois, des mesures 63-65, les trois voix de chaque main continuent de procéder par mouvement contraire mais de manière inverse. Ainsi, les trois voix supérieures cheminent vers le haut lorsque les trois voix inférieures cheminent vers le bas. Le S. I continue l'exposition de deux autres c.m. 30 en *gradatio* aux mesures 63-64 lorsqu'au même moment, le T. I enchaîne avec deux autres répétitions de la c.m. 33 en *gradatio* et paronomase.

457 Elle se retrouve également sous la forme « ronde liée à une noire – noire – ronde » ou « ronde – noire – noire ronde ».

Les voix de T. II et de B. se décalent dans leur *mimesis* entre les mesures 62-65 avec des retards, créant ainsi des frottements de secondes entre les deux voix jusqu'à résolution de la B. Enfin, l'A. relance une c.m. 30 en anaphore et *synonymia*, reprise en anaphores par le T. I et le T. II. La mesure 65 marque la fin de la première partie du divertissement : le cheminement mélodique précédent reprend avec les trois voix supérieures qui descendent et les trois voix inférieures qui montent.

Exemple 119 : Mesures 63-65, premier divertissement.



d) Premier divertissement : deuxième partie

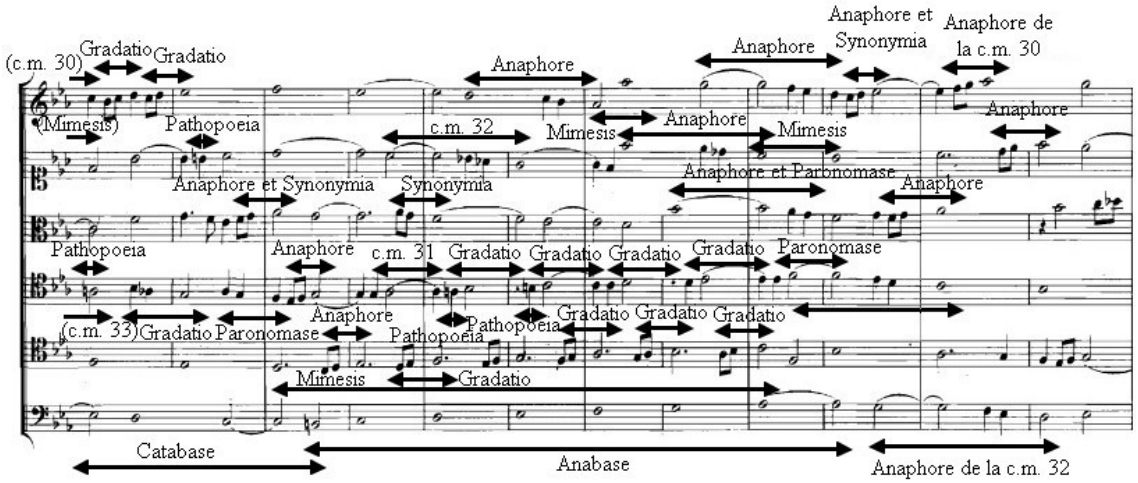
Les S. I et S. II imitent à la mesure 65 le jeu de tension/résolution qui existait entre T. II et B. aux mesures 63-65. Le S. II lance à nouveau une c.m. 32, reprise en six anaphores. Elles se trouvent au S. I, puis de nouveau au S. II, à l'A., au S. I, au T. I et à la B. pour terminer. La c.m. 32 de l'A. est aussi une paronomase, où la première longue est rallongée de deux temps, ce qui lui permet d'être en *mimesis* avec la c.m. 32 du S. I. Les voix de S. I et S. II sont d'ailleurs également en *mimesis* lors de leur saut d'octave à la mesure 69.

Après avoir exposé sa c.m. 30 en anaphore à la mesure 65, le T. I entame sa deuxième partie avec une c.m. 31 comme la fois précédente avec l'A. qui propose la c.m. 30 en *synonymia*. Le T. I. reprend ensuite sa cellule cinq fois, en quatre figures de *gradatio* et une paronomase. La paronomase est due à la prolongation d'un temps de la dernière longue. L'anabase ainsi produite est moins chromatique qu'auparavant mais comporte tout de même

deux figures de *pathopoeia*. Enfin, le T. II et la B. progressent à nouveau en anabase et en *mimesis* sur un intervalle de septième diminuée ascendante entre *si* ♮ et *la* ♭, rappelant ainsi la cellule *x* du thème royal. Cette fois, le T. II varie son discours en ajoutant à chaque quatrième temps une c.m. 30 en broderie. Chaque résolution de la c.m. 30 est donc la doublure de tierce de la note de B. suivante. Le T. II énonce alors cinq c.m. 30 en *gradatio*.

Le S. I chante en anaphore et *synonymia* la c.m. 30 au deuxième temps de la mesure 72 après son anaphore de la c.m. 32. Il permet de renverser le cheminement mélodique des voix de nouveau : les trois voix supérieures montent et les trois voix inférieures descendent. La B. reprend donc la c.m. 32 sur le troisième temps et l'A. joue la c.m. 30 en anaphore. S'en suit ensuite une anaphore au S. I et une au S. II aux mesures 73-74.

Exemple 120 : Mesures 63-74, premier divertissement.

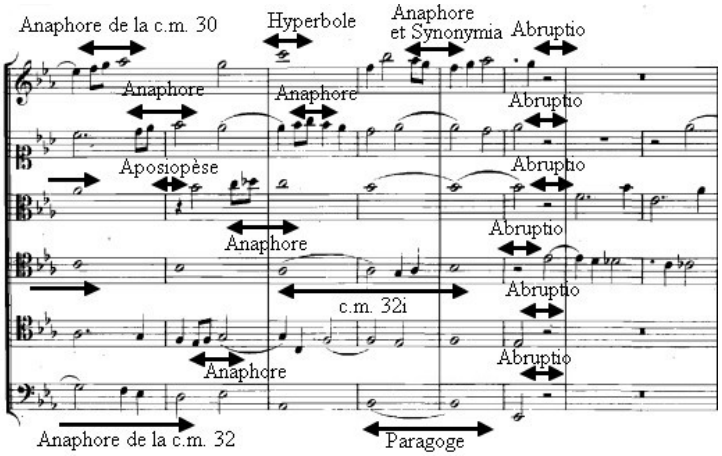


e) Premier divertissement : troisième partie

La troisième partie du premier divertissement se caractérise par la fin des mouvements contraires entre les deux mains et par sa basse cadentielle. Le T. II récupère en anaphore la c.m. 30 avant qu'elle ne passe en anaphores à l'A. et au S. II, puis en anaphore et *synonymia* au S. I. Le S. I atteint son hyperbole avec un do_5 à la mesure 75, tandis que le T. I propose une la c.m. 32 *inversus* au même moment. Après la paragoge des mesures 76-77, toutes les voix s'arrêtent à la mesure 78, marquant ainsi la fin de la première section du *Ricercar a 6*. Le T. I se tait sur les deux premiers temps de la mesure 78 pour revenir à la deuxième section du ricercar alors que les cinq autres voix marquent leur silence sur les troisième et quatrième

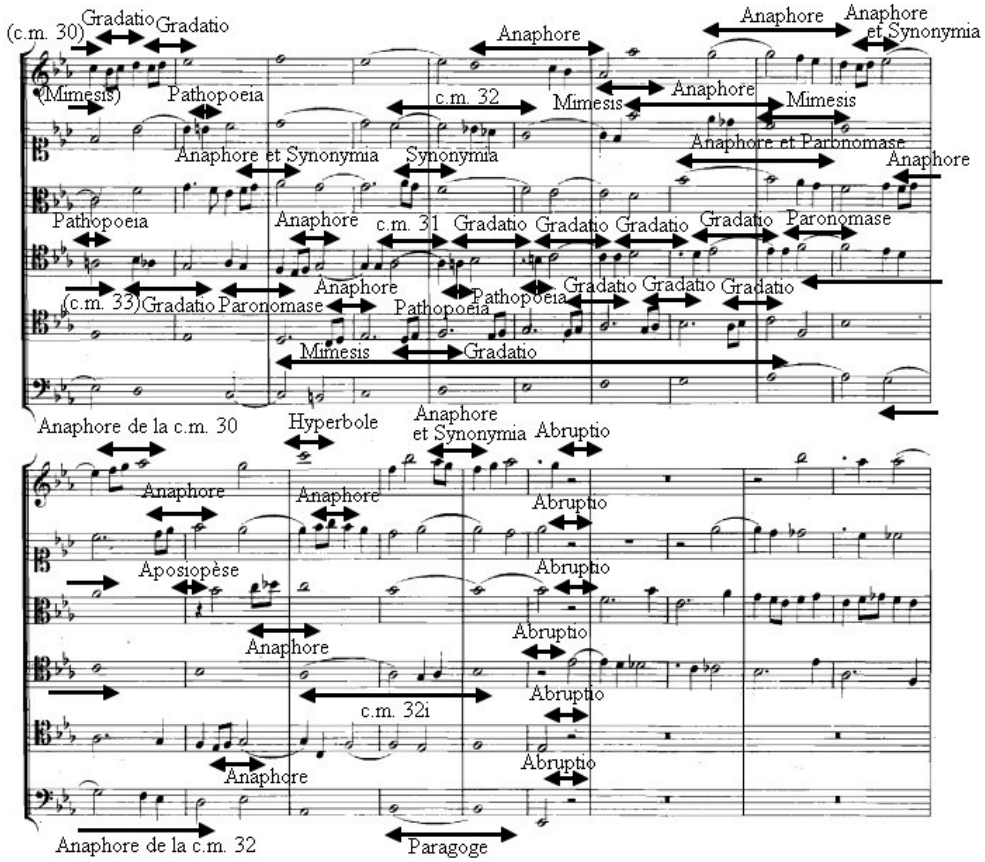
temps. Ce silence soudain dans chaque voix qui permet de changer de partie est une des caractéristiques de l'*abruptio*.

Exemple 121 : Mesures 73-80, premier divertissement.



Nous pouvons représenter ainsi l'articulation rhétorique des mesures 63-78 :

Exemple 122 : Mesures 63-82, premier divertissement.



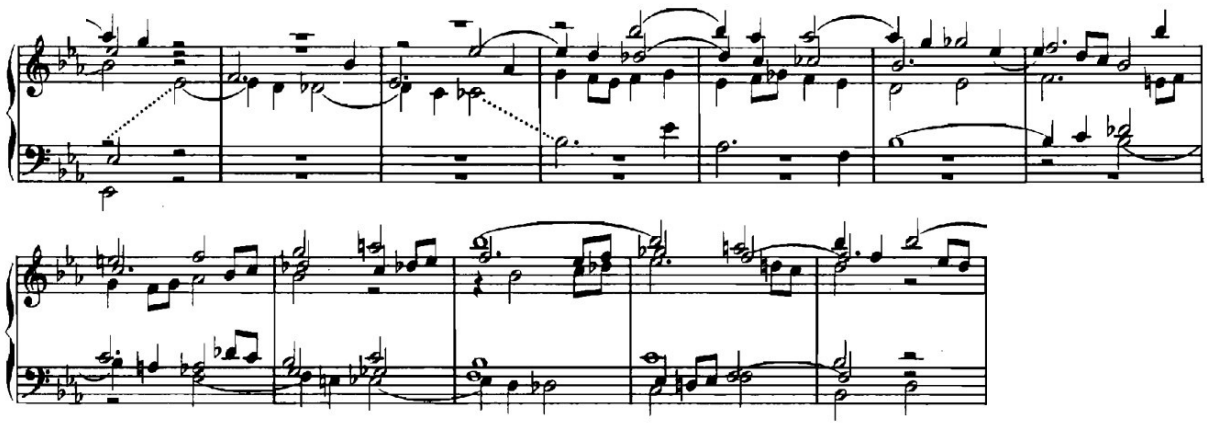
Bach termine la première section du *Ricercar a 6* au relatif, en *mi ♭* majeur.

1.3.2. Deuxième section

a) L'exposition II

La deuxième section du *Ricercar a 6* commence à la fin de la mesure 78, par l'introduction d'un nouveau thème fugué (th. II) au T. I. Ce th. II est construit à partir de la formule mélodico-rythmique de la c.m. 16 du *Ricercar a 3*, suivi d'un saut de quarte ascendant pour les trois premières entrées. La courbe mélodique est une ligne chromatique descendante (*passus duriusculus*) et les valeurs de notes correspondent au rythme trochaïque « blanche pointée - noire ». Comme le contre-sujet de la première partie, le th. II subit une mutation à chaque exposition. Exposé en strette, le thème passe ensuite au S. II à la mesure 80, au S. I à la mesure 81 en paronomase, au T. II à la mesure 84 puis à la B. à la mesure 85. Il est accompagné par un unique contre-sujet à l'A. composé de deux c.m. 30, qui n'apparaît qu'à la mesure 79 avec le T. I. Les entrées imitatives sont faites de manière libre et ne suivent pas le schéma de sujet/réponse. Dès la troisième entrée, cette deuxième exposition se caractérise par des *congeries*, entrecoupées de plusieurs c.m. 30 en *transitus* qui se répondent en anaphore, *gradatio*, *synonymia*, épizeuxe et *mimesis*. L'exemple suivant permet de mieux visualiser les *congeries* :

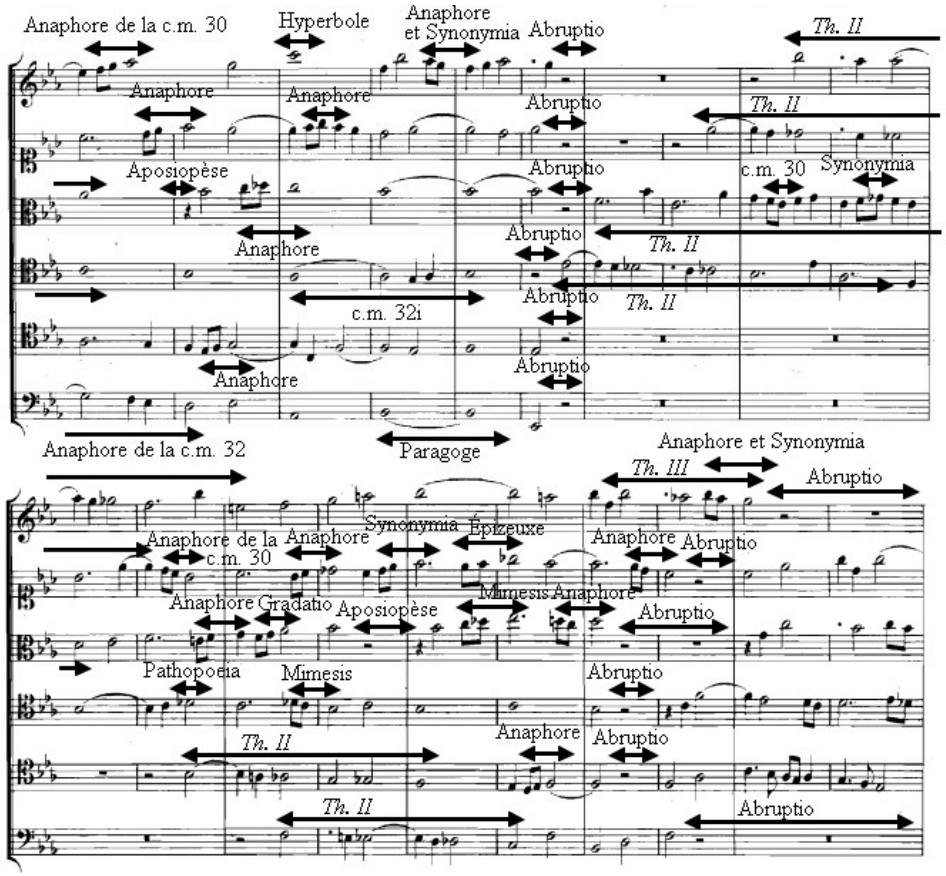
Exemple 123 : Exposition II sur deux portées, mesures 78-89.



L'exposition s'achève au bout de douze mesures, à la mesure 89 avec une cadence parfaite en *si ♭* majeur et une figure d'*abruptio*. Les voix d'A., T. I et T. II s'arrêtent dès la

mesure 89, le S. II et la B. à la mesure 90 et le S. I à la mesure 91. À la cadence parfaite commence le deuxième divertissement du ricercar avec le th. III au S. I.

Exemple 124 : Mesures 73-92, exposition II.



b) Deuxième divertissement

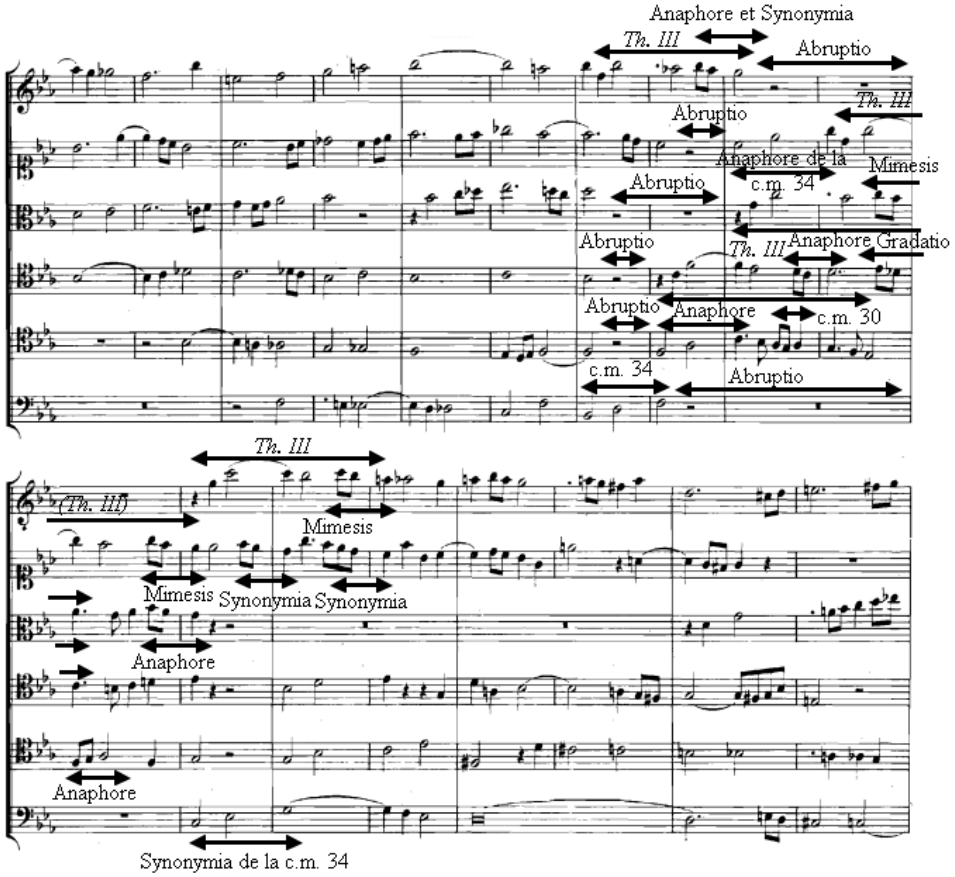
Le deuxième divertissement s'ouvre avec un motif thématique aux deux extrémités des voix. Au S. I, le th. III est énoncé lorsque la B. annonce la c.m. 34. Le th. III démarre en *sospiratio* et est composé d'un saut de quarte sur un rythme iambique, suivi d'une note descendante et d'une c.m. 30. Après être apparu au S. I à la mesure 89, elle entre en strette au T. I à la mesure 90, à l'A. à la mesure 91, au S. II à la mesure 92, puis de nouveau au S. I à la mesure 94.

La c.m. 34 est quant à elle issue de l'incipit du thème royal dont elle emprunte les trois premières notes, c'est-à-dire un arpège ascendant depuis la note fondamentale de l'accord. Elle est reprise en anaphore aux mesures suivantes au T. II (mesures 90-91) et au S. II

(mesures 91-92) puis en *synonymia* à la B. (mesures 94-95). Les c.m. 30 foisonnent toujours autant dans cette partie du ricercar.

L'exemple suivant représente l'articulation rhétorique du ricercar à partir du deuxième divertissement jusqu'à la dernière exposition du th. III aux mesures 94-96[458].

Exemple 125 : Mesures 83-100, deuxième divertissement, analyse simple.



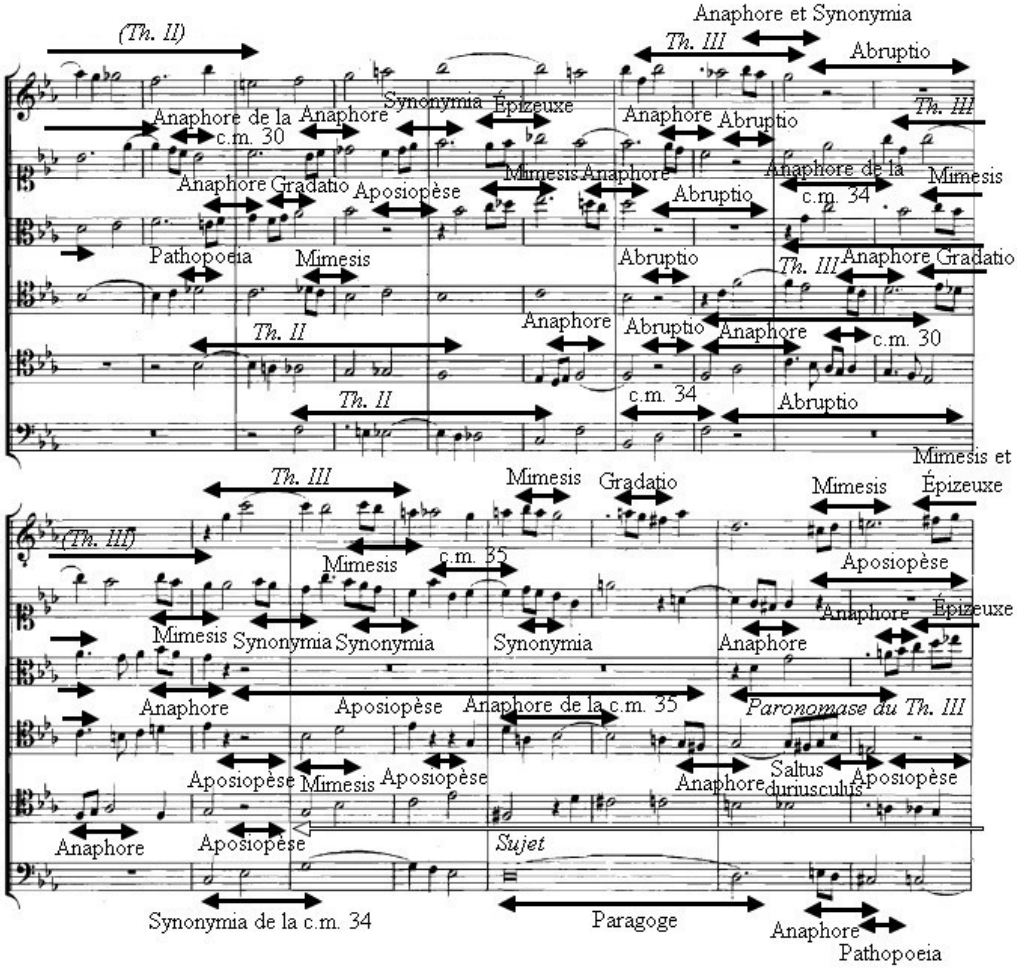
Les voix d'A., T. I et T. II interrompent leurs discours en une aposiopèse à la mesure 94, le silence permettant de mettre en évidence un nouvel élément à venir. La mesure 95 voit apparaître le thème royal (sous forme de réponse en *do* mineur ou sous forme de sujet en *sol* mineur). Il suit l'imitation de la c.m. 34 de la B., rappelant la même imitation des mesures 89-90 un ton au-dessus. Le nombre 95 semble correspondre à une signature du compositeur avec :

95
= 9 + 5
= 14.

458 Les mesures précédentes ne sont pas analysées dans cet exemple pour éviter la surcharge d'informations.

Le T. II imite l'entrée du thème royal en *mimesis* sur les deux premières notes. Le S. II chante la c.m. 35 aux mesures 96-97 : elle correspond aux trois premières notes de la c.m. 1 dont elle est issue. Elle est ensuite reprise en anaphore au T. I aux mesures 97-98. La B. annonce au même moment une paragoge aux mesures 97-99 avec une pédale de dominante (*ré*) en *sol* mineur, confirmant la nouvelle tonalité et le fait que le thème royal exposé est un sujet. Les c.m. 30 abondent dans toutes les voix hormis la voix thématique et l'on retrouve également une sixième apparition du th. III en paronomase aux mesures 99-100. Ici, seuls le départ en *sospiratio* et le saut de quarte ascendant au rythme iambique ne subsistent. Le T. I. termine son parcours mélodique par un *saltus duriusculus* de quinte diminuée descendante.

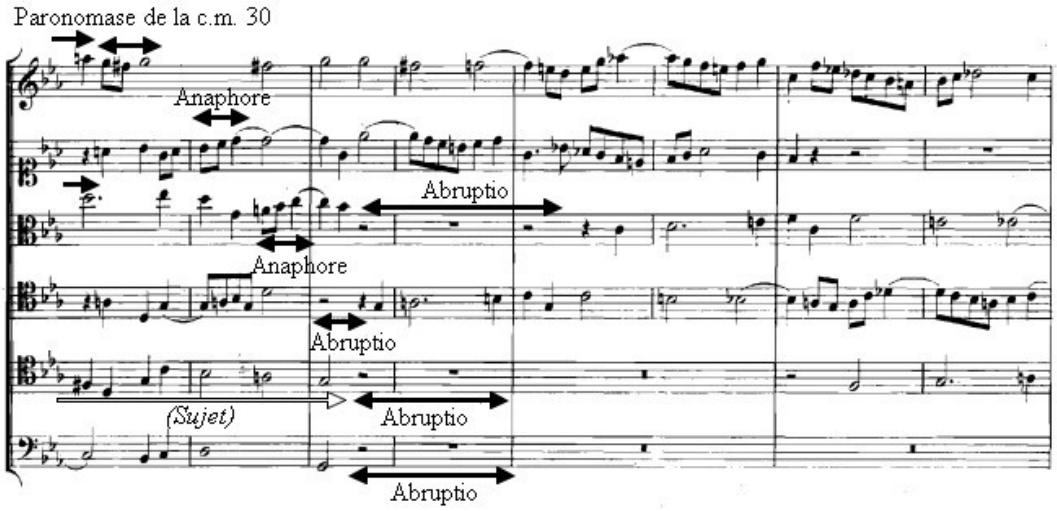
Exemple 126 : Mesures 83-100, deuxième divertissement, analyse détaillée.



Après de nouvelles c.m. 30, le discours musical se calme progressivement par le biais de notes longues, jusqu'à conclure ce deuxième divertissement et plus globalement, cette

deuxième section du ricercar grâce à une cadence parfaite en *sol* mineur à la mesure 103. Les figures d'*abruptio* aux voix d'A., de T. I, de T. II et de B. annoncent le début de la troisième section du *Ricercar a 6*.

Exemple 127 : Mesures 101-108, deuxième divertissement.

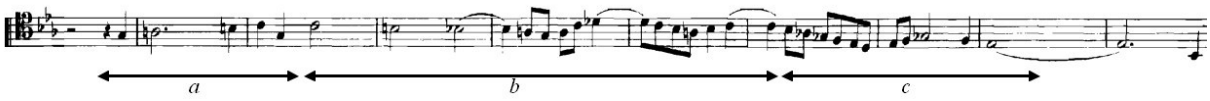


1.3.3. Troisième section

a) L'exposition III

La troisième section commence à la mesure 103 avec le th. IV. Ce thème est constitué de trois parties distinctes, que nous nommerons ici « a », « b » et « c ». On utilisera dans les exemples suivants les abréviations « th. IV a », « th. IV b » et « th. IV c » lorsqu'un seul élément est exposé ou les abréviations « th. IV a/b » et « th. IV b/c » lorsqu'il n'y a que deux éléments exposés. Le th. IV a est un motif ascendant avec une note descendante conclusive. Le th. IV b commence par trois longues notes chromatiques suivies d'un parcours mélodique en croches et noires de deux mesures. Enfin, le th. IV c est issu de la c.m. 3 et contient un tricorde descendant conclusif. Le th. IV c peut se retrouver à des intervalles différents de la dernière note du th. IV b.

Exemple 128 : Thème IV entier, voix d'A., mesures 105-112.



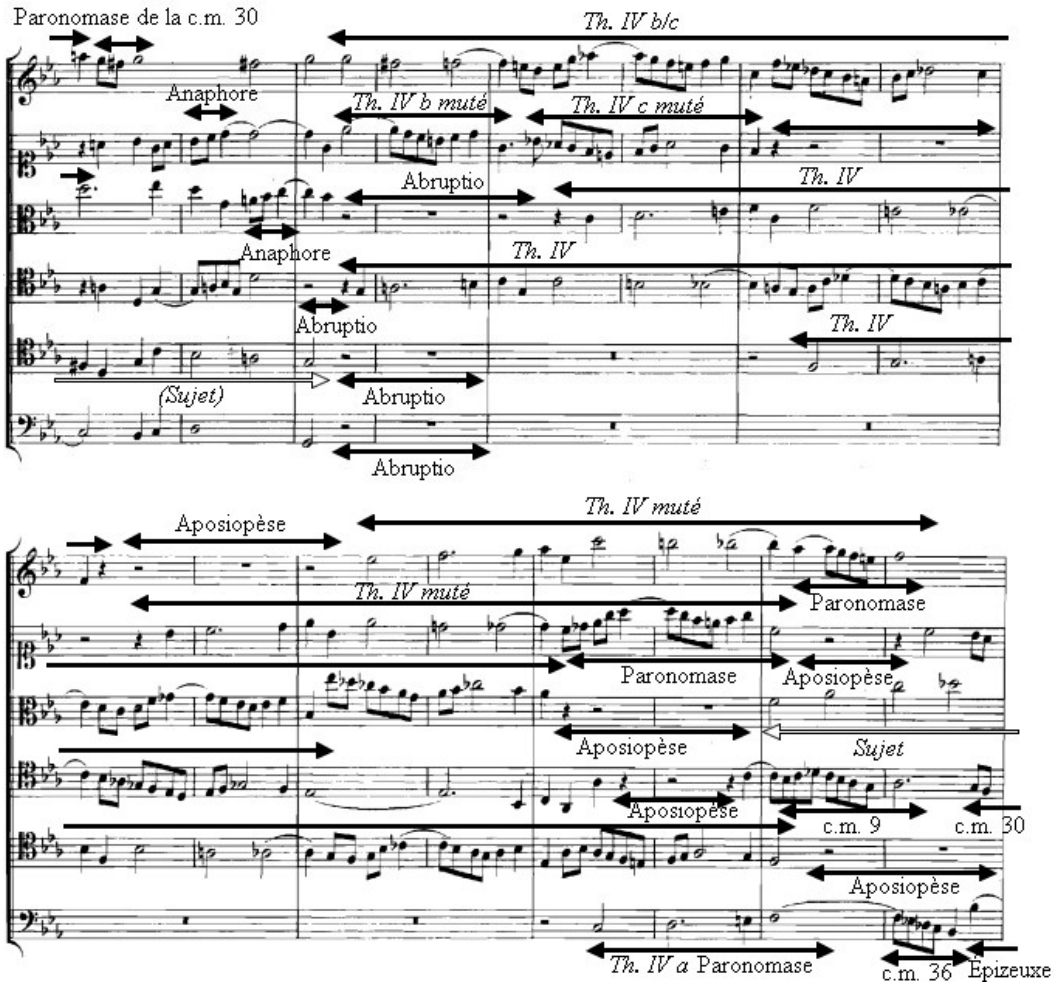
La troisième exposition fait entrer le th. IV aux voix de S. I, S. II et T. I à la mesure 103. Le S. I expose le th. IV b/c, le S. II la queue du th. IV b (mutation) ainsi que le th. IV c en muté et le T. I le th. IV entier. Les strettes continuent avec les entrées des thèmes entiers à l'A. à la mesure 105 et au T. II à la mesure 107. Le th. IV c du T. II est varié par une paronomase. Les entrées se poursuivent avec le S. II (mesure 109) et le S. I (mesure 111) en paronomase : le S. II varie l'incipit du th. IV b et le S. I ne possède pas la queue du th. IV b. Enfin, la B. entre avec une paronomase du th. IV a, c'est-à-dire sans la note conclusive.

Le thème royal entre sous forme de sujet à la sous-dominante à la Mesure 58[459], nouvelle signature mélodique du compositeur correspondant au prénom Johann. Au même moment, le T. I introduit la c.m. 9.

Bach extrait de la queue du th. IV b la c.m. 36 : elle se caractérise par une note longue liée en *syncopatio* suivie de trois croches et d'une note longue conclusive, ici une noire. Elle est parfois constituée de trois notes longues conclusives, imitant la queue du th. IV b, à la manière du S. II à la mesure 103. La c.m. 36 prend place après les entrées thématiques : elle n'est donc pas comptabilisée aux S. II et S. I aux mesures 113-116 dans les paronomases des thèmes. On la retrouve donc pour la première fois à la B. à la mesure 116, retravaillée en épizeuxe à la mesure suivante accompagnée par une c.m. 30 au T. I. La c.m. 36 se retrouve ensuite en anaphores au S. I (mesures 117-119), au T. II (mesures 118-119) et au S. II (mesures 119-120).

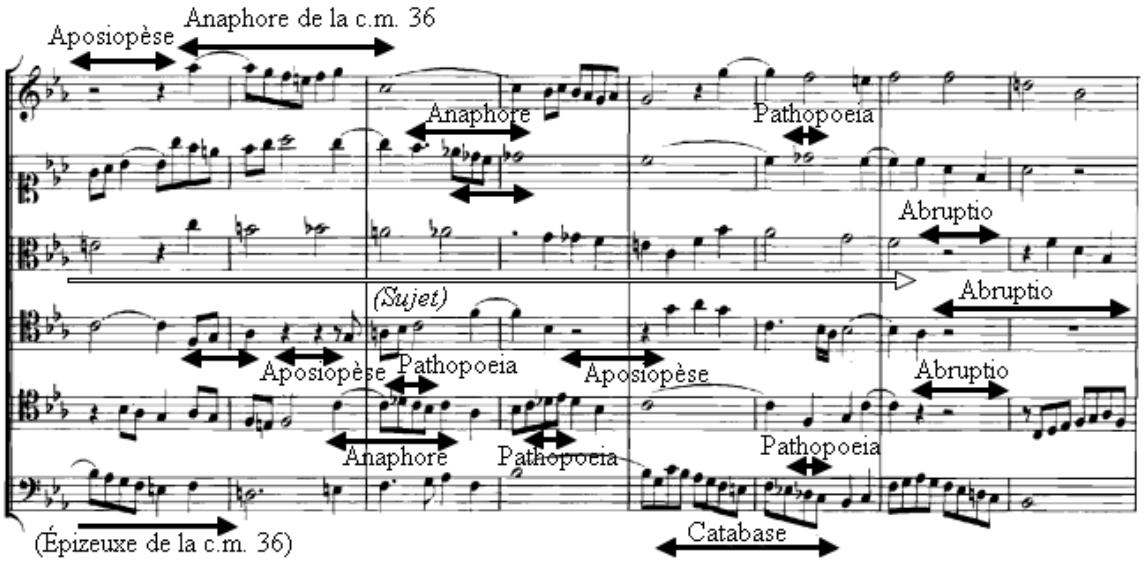
Exemple 129 : Mesures 101-116, exposition III.

459 La Mesure 58 correspond à la mesure 115.



Après une pédale de *si ♭*, la B. lance une longue catabase mélodique comprenant une broderie du *fa* afin de préparer la cadence parfaite en *fa* mineur à la mesure 123. La nouvelle tonalité était annoncé par le thème royal ainsi que par des figures de *pathopoeia,* avec des *ré ♭* au S. II, au T. II et à la B. aux mesures 119-122. À la mesure 123, les voix d'A., de T. I et T. II marquent un arrêt avec une *abruptio* : ainsi s'achève la troisième exposition.

Exemple 130 : Mesures 117-124, exposition III.

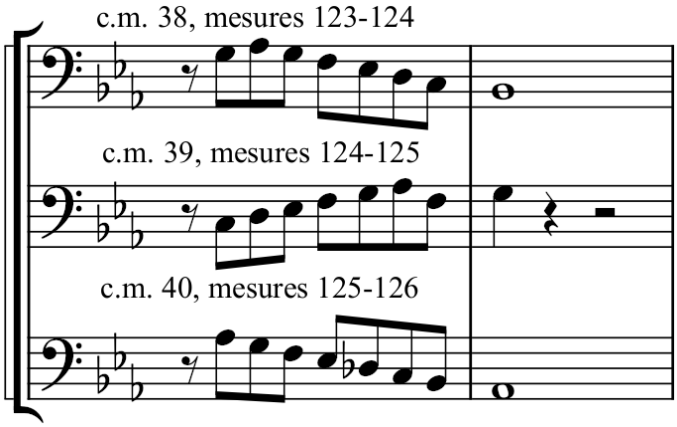


b) Troisième divertissement : première partie.

« Je vous ai transmis avant tout le message que j'avais moi aussi reçu :
Christ est mort pour nos péchés, conformément aux Écritures ;
il a été enseveli et il est ressuscité le troisième jour, conformément aux Écritures ».
– 1 Corinthiens 15.19

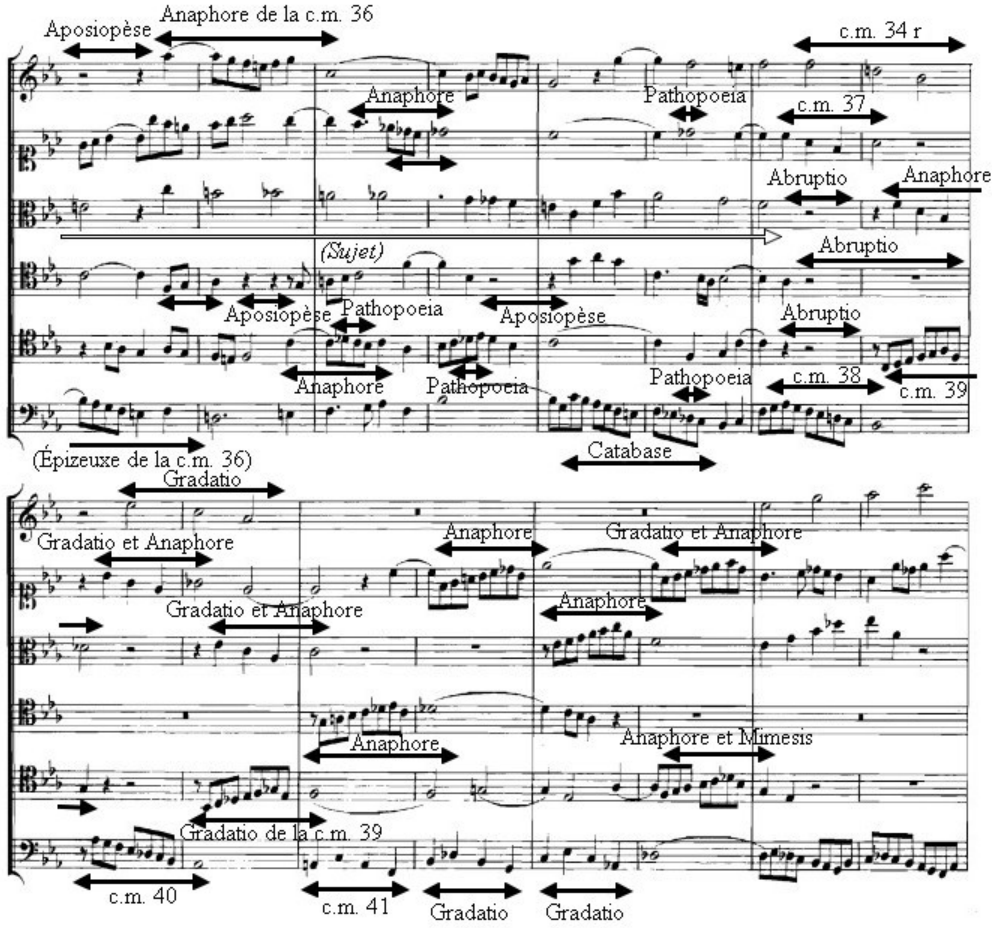
Le troisième divertissement s'ouvre à la mesure 123 avec cinq cellules motiviques utilisées en renversables. Le S. II expose la c.m. 37 aux mesures 123-124, issue de la c.m. 34 en rétrograde, par mouvement contraire (*inversus*) et en diminution, suivie d'une note longue finale. Les trois premières notes correspondent donc à un arpège descendant, forme rétrograde de l'incipit, que l'on aperçoit à la dernière mesure du canon *cancrizans*. La c.m. 37 est reprise en anaphore à l'A. (mesures 124-125), puis de nouveau au S. II (mesures 125-126) et à l'A. (mesures 126-127). En réalité, le S. II et l'A. énoncent chacun la c.m. 37 ainsi qu'une *gradatio*. Au même moment, le S. I chante le rétrograde de la c.m. 34 (c.m. 34r) aux mesures 123-124 (arpège descendant de *si ♭* majeur), repris en *gradatio* aux mesures 125-126 (arpège descendant de *la ♭* majeur). Les trois autres c.m. que sont les c.m. 38, 39 et 40 possèdent des motifs similaires et sont issues du même phénomène mélodique. Les c.m. 39 et 40 sont des variations de la c.m. 38, mais sont considérées comme des motifs à part entière. Voici une présentation synoptique des cellules motiviques :

Exemple 131 : Différences entre les c.m. 38, 39 et 40.



Ces trois c.m. se répondent tour à tour en passant dans chaque voix. À la mesure 123, la B. énonce la c.m. 38, à laquelle répond le T. II à la mesure 124 avec la c.m. 39. La B. répond à son tour à la mesure 125 avec la c.m. 40 et le T. II intervient à son tour par une c.m. 39, qui est une *gradatio* de la précédente aux mesures 126-127. Il devient le point de départ d'une ample hypotypose ascendante, présentant l'élévation des voix. S'ensuivent plusieurs anaphores à distance d'une mesure : le T. I à la mesure 127, puis le S. II à la mesure 128, l'A. à la mesure 129, puis le T. II et le S. I en *mimesis* et épizeuxe.

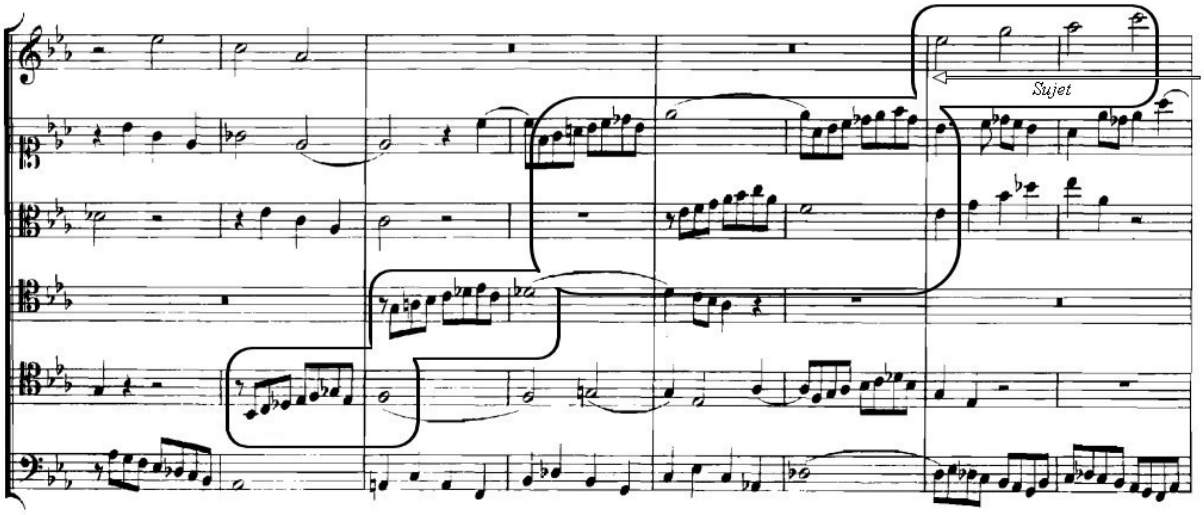
Exemple 132 : Mesures 117-132, troisième divertissement.



Comme nous pouvons le voir dans l'exemple précédent, les multiples anaphores de la c.m. 39 sont accompagnées à la B. par la c.m. 41 à la mesure 127. Issue de la forme *inversus* de la c.m. 37, elle répond en anaphore à sa forme *rectus* apparue à la mesure précédente à l'A., mais ne comporte pas quant à elle de note longue. Elle se poursuit en *gradatio* aux deux mesures suivantes.

L'hypotypose ascendante des voix produites par les c.m. 39 se prolongent par l'entrée du sujet au relatif majeur (*mi ♭* majeur) au S. I. Elle tient en six mesures (mesures 126-131[460]) ou trois Mesures (Mesures 63-66), visible de la manière suivante :

Exemple 133 : Hypotypose ascendante, mesures 125-132, Mesures 63-66, troisième divertissement.



Cette longue ascension des voix n'est pas sans rappeler « l'hypotypose de la Résurrection[461] » dans la *Passion selon Saint-Matthieu*. Elle se trouve à l'antépénultième numéro du corpus (n°66), lorsque, après l'intervention de l'évangéliste sur *Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein* (n°66*a*), le double chœur[462] lui répond (n°66*b*). Ce récitatif de l'évangéliste que l'on peut traduire par « Et Joseph prit le corps et l'enveloppa dans un drap de lin pur » est la mise en musique textuelle de l'Évangile de Matthieu, au chapitre 27, verset 59.

Afin de mieux comprendre l'hypotypose de la Résurrection de la *Passion selon Saint-Matthieu*, il est nécessaire de regarder la péricope de la mise au tombeau du corps de Jésus. La péricope entière correspond dans le chapitre 27 de Matthieu aux versets 59-66. Elle prend place après la comparution de Jésus devant le gouverneur romain, et après sa crucifixion et sa mort, qui sont les deux péricopes précédentes qui ouvrent le chapitre 27. La prochaine citation comporte les numéros de versets dans le corps de texte : ils sont écrits en exposant au début de chaque verset. Ainsi, Matthieu rapporte ceci au sujet de la mise au tombeau de Jésus :

460 Nous pouvons également considérer une septième mesure (mesure 132), où le thème royal continue de monter.

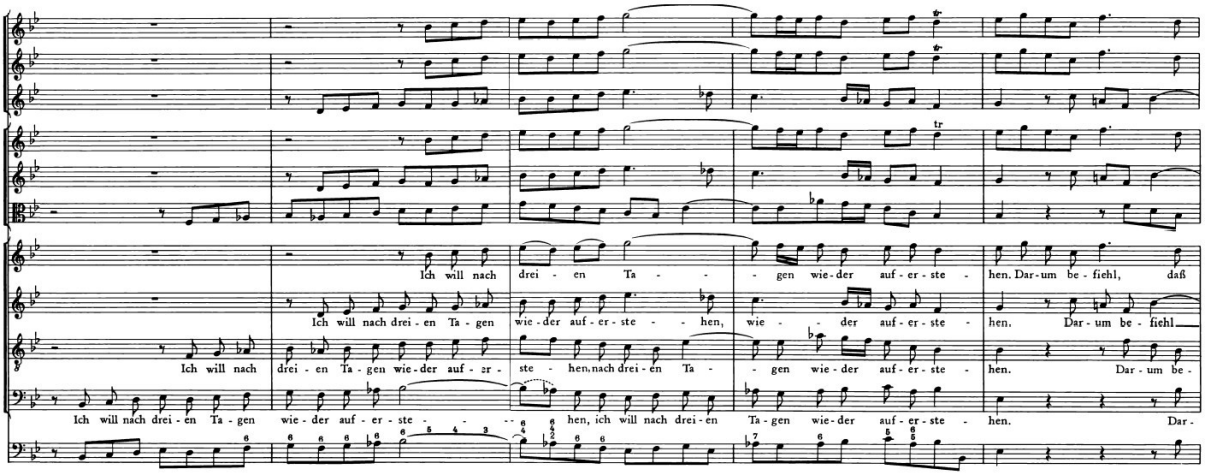
461 C'est moi qui souligne. Ce terme nous servira à évoquer l'hypotypose des voix chantée par le double chœur.

462 Le double chœur représente ici les chefs des prêtres et les pharisiens.

[57] Le soir venu arriva un homme riche d'Arimathée, du nom de Joseph, qui lui aussi était un disciple de Jésus. [58] Il alla trouver Pilate et demanda le corps de Jésus. Alors Pilate ordonna de le lui remettre. [59] Joseph prit le corps, l'enveloppa dans un drap de lin pur [60] et le déposa dans un tombeau neuf qu'il s'était fait creuser dans la roche. Puis il roula une grande pierre à l'entrée du tombeau et s'en alla. [61] Marie de Magdala et l'autre Marie étaient là, assises vis-à-vis du tombeau. [62] Le lendemain, qui était le jour après la préparation du sabbat, les chefs des prêtres et les pharisiens allèrent ensemble chez Pierre [63] et dirent : « Seigneur, nous nous souvenons que cet imposteur a dit, quand il vivait encore : 'Après trois jours je ressusciterai.' [64] Ordonne donc que le tombeau soit gardé jusqu'au troisième jour, afin que ses disciples ne viennent pas voler le corps et dire au peuple : 'Il est ressuscité.' Cette dernière imposture serait pire que la première. » [65] Pilate leur dit : « Vous avez une garde. Allez-y, gardez-le comme vous le souhaitez ! » [66] Ils s'en allèrent et firent surveiller le tombeau par la garde après avoir scellé la pierre[463].

Bach écrit l'hypotypose de la Résurrection en tant que figuralisme du verset 63 : « Après trois jours je ressusciterai », en allemand « *Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen* ». Elle apparaît en strette sous la forme basse-ténor-alto-soprano (BTAS) sur trois mesures, figurant ainsi la Résurrection de Jésus annoncée pour trois jours après sa mort. Elle se trouve aux mesures 20-24.

Exemple 134 : Hypotypose de la Résurrection dans la *Passion selon Saint-Matthieu, BWV 244*, n. 66, mesures 20-24.



Nous pouvons remarquer que la c.m. 39 utilisée pour l'hypotypose ascendante du *Ricercar a 6* profite d'un schéma mélodique extrêmement similaire à la cellule motivique employée dans l'hypotypose de la *Passion selon Saint-Matthieu*.

463 Évangile de Matthieu, 27.57-66.

La seconde similitude entre ces deux hypotyposes est leur progression harmonique. En effet, toutes les deux terminent leur longue montée dans la tonalité de *mi ♭* majeur. Si Mattheson en parle comme un ton contenant « beaucoup de pathos, et n'a par nature rien à faire avec autre chose que des œuvres à la fois sérieuses et tristes »[464], c'est qu'il s'agit d'un reflet de la musique allemande du début du XVIIIe siècle. Cantagrel notifie que le traité de Mattheson[465] est écrit au début de la carrière de compositeur de Bach, ce qui fait que « le commentaire de Mattheson ne peut donc s'appliquer à lui que sous certaines réserves »[466]. En effet, cette définition ne correspond pas au caractère des œuvres de Bach en *mi ♭* majeur. Toutefois, Schubart apporte dans son traité *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* publié en 1806, une définition qui se rapproche de l'usage du maître de Leipzig. Il le décrit comme un « ton de la dévotion de la conversation intime avec Dieu. Expression de la Trinité avec ses 3 bémols »[467]. Cette tonalité est chère à Bach, dans des œuvres propres à la réjouissance comme la cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140[468] ou la version originelle du *Magnificat*, BWV 243a[469]. Elle se retrouve par ailleurs comme expression de la Trinité dans la *Clavier-Übung III*, en guise d'ouverture (*Praeludium pro Organo Pleno*, BWV 552/1) et de conclusion (*Fuga a 5 con pedale pro Organo Pleno*, BWV 552/2).

Par ailleurs, un autre fait aussi intrigant que surprenant vient créer une cohésion entre ces deux hypotyposes. Celle que l'on retrouve dans le *Ricercar a 6* prend place à la Mesure 63, correspondant ainsi avec le numéro de verset utilisé pour l'hypotypose de la Résurrection dans la *Passion selon Saint-Matthieu*. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que ces deux hypotyposes tendent à exprimer le même passage des Écritures et donc que celle du *Ricercar a 6* représenterait elle aussi la Résurrection.

c) Troisième divertissement : deuxième partie

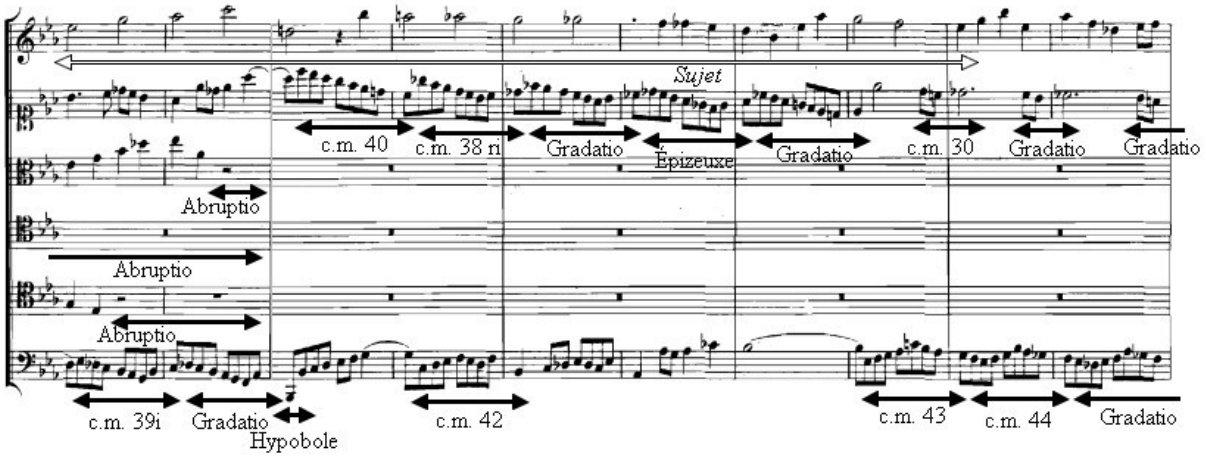
La deuxième partie du troisième divertissement s'ouvre avec l'entrée du sujet au relatif à la mesure 131. Il s'agit de la première apparition du thème royal dans un ton majeur : la tierce majeure apparaît ici comme une *pathopoeia*. Les voix de T. I, T. II et d'A. se sont tus progressivement en *abruptio*, ne laissant plus que trois voix actives, celles de S. I, S. II et de B. Sous le sujet en *mi ♭* majeur, la B. s'agite soudainement en reprenant la c.m. 39*i*, que l'on

464 G. Cantagrel, *Le moulin…*, p. 173-174.
465 J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, B. Schiller, 1713.
466 *Ibid*. p. 172.
467 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 46.
468 Ce titre de cantate que l'on traduit généralement par « Réveillez-vous, la voix nous appelle » ou « Réveillez-vous, nous crie la voix » est aussi connue en français sous le nom de « la Cantate du Veilleur ».
469 Bach écrit la première version du *Magnificat* en 1723 en *mi ♭* majeur, puis le transpose en *ré* majeur entre 1728 et 1731. C'est la seconde version qui est aujourd'hui la plus connue.

retrouve à la mesure 132 en *gradatio* jusqu'à atteindre le *si* $\flat_0$ à la mesure 133. Cette hypobole est la note la plus grave du ricercar mais aussi de l'œuvre entière. La B. enchaîne à la mesure suivante avec la c.m. 42, métamorphose proche des c.m. 38, 39 et 40.

L'agitation mélodique est récupérée au S. II aux mesures 133-138. En effet, elle devient possible lorsque la contrainte des six voix obligées n'est plus : l'aspect grave du ricercar laisse place à des mouvements plus vifs au sein des voix. Par ailleurs, l'écriture à trois voix n'est pas sans rappeler l'écriture des sonates en trio de Bach, avec une basse très active à la manière d'un *continuo* et deux dessus qui s'entrecroisent. Le S. II reprend son effervescence avec la c.m. 40 suivie par la c.m. 38, présentée sous une forme rétrograde *inversus*. Nous la nommerons « c.m. 38 r*i* »[470]. Cette dernière est exposée à trois autres reprises sous forme de *gradatio*, épizeuxe et *gradatio* à nouveau, s'arrêtant au niveau du tétracorde diatonique final du thème royal.

Exemple 135 : Mesures 131-141, troisième divertissement.

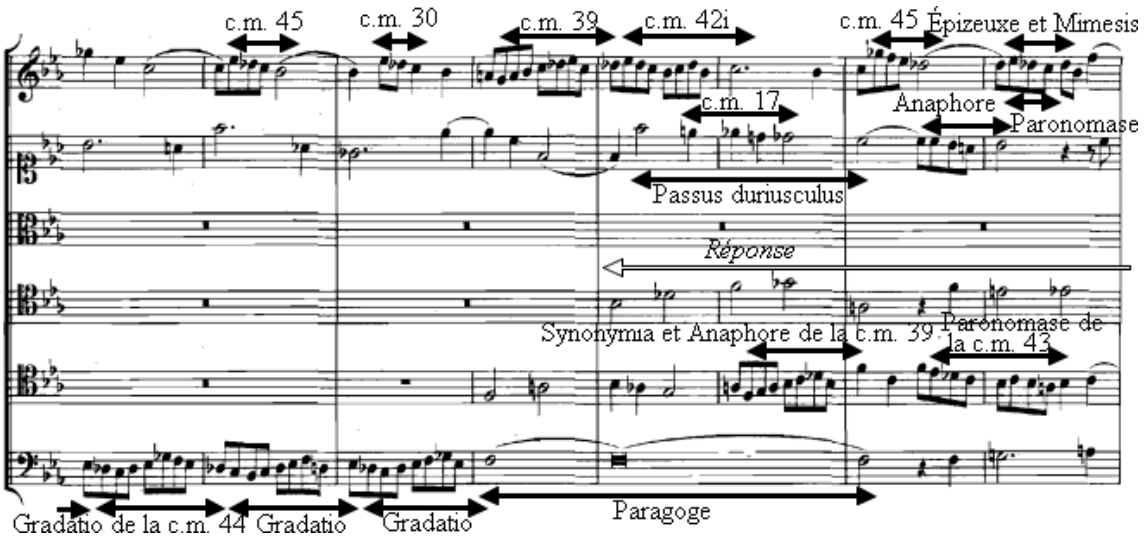


470 Elle sera notée « c.m. 38 ri » dans les exemples de partitions.

Au moment de la conclusion du thème royal, le S. II emploie à nouveau la c.m. 30 suivie de deux figures de *gradatio* à partir de la mesure 138 initiant ainsi un conduit. Elle rappelle la mélodie du T. II à la mesure 65 en *inversus* lors du premier divertissement. À cet instant, l'agitation mélodique est reprise à la B. avec deux nouvelles c.m., extrêmement similaires aux précédentes : les c.m. 43 et 44. La c.m. 43 démarre à la mesure 138, permettant de tuiler le mouvement mélodique du S. II, puis énonce la c.m. 44, qui est ensuite réutilisée en *gradatio* quatre fois consécutives (mesures 139-144). Au-dessus, Bach va extraire un court motif des c.m. précédentes afin de créer la c.m. 45. Cette dernière est visible à la mesure 142 au S. I : il s'agit de trois croches et d'une blanche liée à une noire[471]. Le contour mélodique peut être droit, dessiner une broderie ou la longue peut aller en mouvement contraire par rapport aux croches. La B. conclut par une paragoge aux mesures 144-147 sur *fa*.

Le T. II fait son entrée à la mesure 144 en imitant le thème royal en *fa* majeur (V/V), soutenu par une c.m. 39 au S. I, afin de préparer l'entrée de la réponse du thème au T. I. à la mesure 145. Cette réponse se fait toutefois en *si ♭* mineur et non *si ♭* majeur. Elle est accompagnée par une c.m. 42*i* au S. I ainsi qu'un *passus duriusculus* au S. II. Il s'agit d'une c.m. 17, étendue avant et après par des blanches afin de créer un chromatisme descendant de six notes (de *fa*$_4$ à *do*$_4$). Aux mesures 146-148, le T. II accompagne le thème par une c.m. 39 en anaphore et *synonymia* lorsque le flot de croches est repris au S. I avec une c.m. 45. Le T. II continue avec une paronomase de la c.m. 43, accompagné par le S. II qui chante la c.m. 45 en anaphore et *mimesis* et le S. I qui reprend la c.m. 45 en *gradatio*, *mimesis* et paronomase à la mesure 148. Elle donne également l'impression d'une anaphore.

Exemple 136 : Mesures 141-148, troisième divertissement.

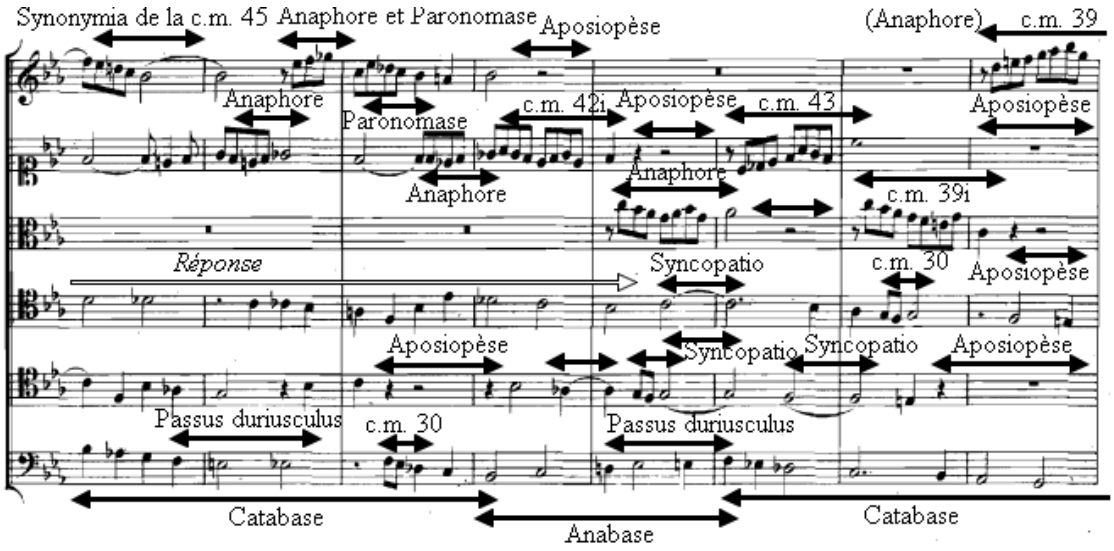


471 Elle peut également être liée à une croche ou une blanche.

Afin d'accompagner la seconde partie du thème royal, Bach utilise les c.m. 45 en anaphore et paronomases aux deux sopranos, puis établit un jeu d'imitations entre S. II, A et S. I des mesures 153-157. Il fait taire le S. I à la mesure 152 lorsque le S. II chante la c.m. 42*i*. Elle est reprise en anaphore à l'A., puis le S. II lui répond par la c.m. 43. L'A. intervient à nouveau par la c.m. 39*i* et le S. I réapparaît pour reprendre la c.m. 39 en imitation.

La B. énonce une longue catabase d'une octave aux mesures 149-152 qui contient un *passus duriusculus* (mesures 149-150) et une c.m. 30 (mesure 151), comme une broderie dans cette descente. Elle chante ensuite une anabase aux mesures 152-154 qui inclut également un *passus duriusculus*. Enfin, la B. relance une catabase d'une octave des mesures 154-157. On retrouve encore aux deux ténors des figures de *syncopatio* et des c.m. 30 aux mesures 152-155.

Exemple 137 : Mesures 149-156, troisième divertissement.

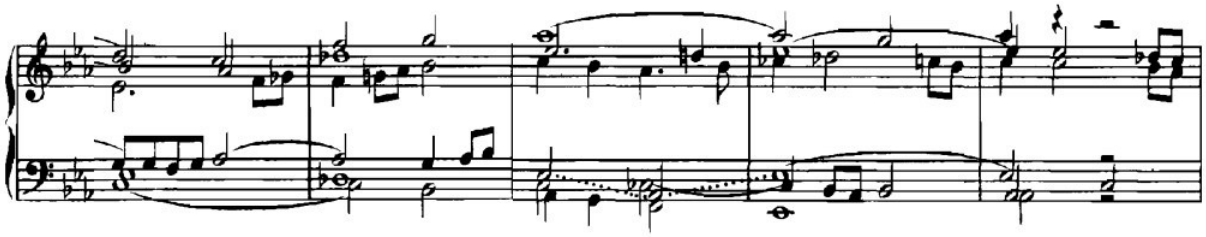


d) Troisième divertissement : troisième partie

Pour la troisième partie du troisième divertissement, Bach emploie à nouveau des principes utilisés dans le premier divertissement. Tout d'abord, les trois voix de dessus et les trois voix de dessous procèdent par mouvement contraire sur trois Mesures (mesures 157-162). Bach expose une nouvelle c.m. : la c.m. 46. Cette c.m. est issue de la c.m. 32 et possède un rythme trochaïque « ronde liée à une noire – noire ». Elle figure au S. I (mesures 157-158), puis en anaphores à l'A. (mesures 158-159) et au S. II en paronomase, en utilisant la

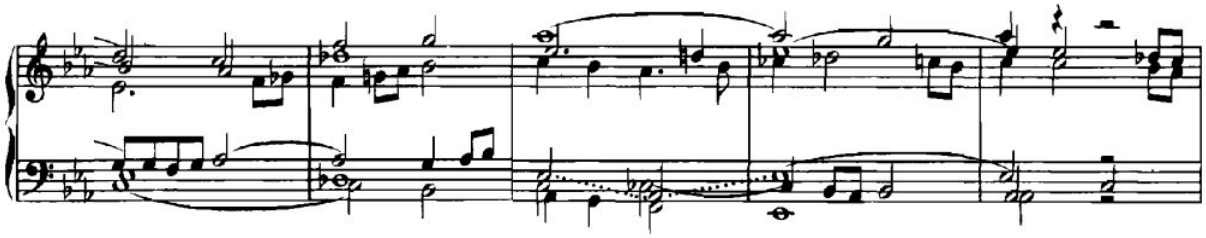
longue précédente (mesures 159-160). Le S. I et l'A. poursuivent avec une c.m. 32, qui apparaît initialement au S. II aux mesures 157-158. En réalité, les trois voix de dessus entrent en strette avec un renversable rythmique de c.m : le S. I et l'A. énoncent la c.m. 46 puis 32, lorsque le S. II énonce la c.m. 32 puis la paronomase de la c.m. 46.

Après être passée au S. II et à l'A., la c.m. 45 va se mouvoir entre les deux voix de ténor dans un jeu d'imitation (*gradatio* et anaphore). Les deux ténors imitent en *mimesis* la B. qui procède en une anabase en valeurs longues : les c.m. 45 sont des ornementations de ces longues anabases et permettent d'éviter des fautes de quintes ou octaves parallèles. On retrouve des c.m. 30 à l'A. et au T. II entre les mesures 161-165. La B. chante une c.m. 33 à la mesure 163, accompagnée en *mimesis* par l'A.



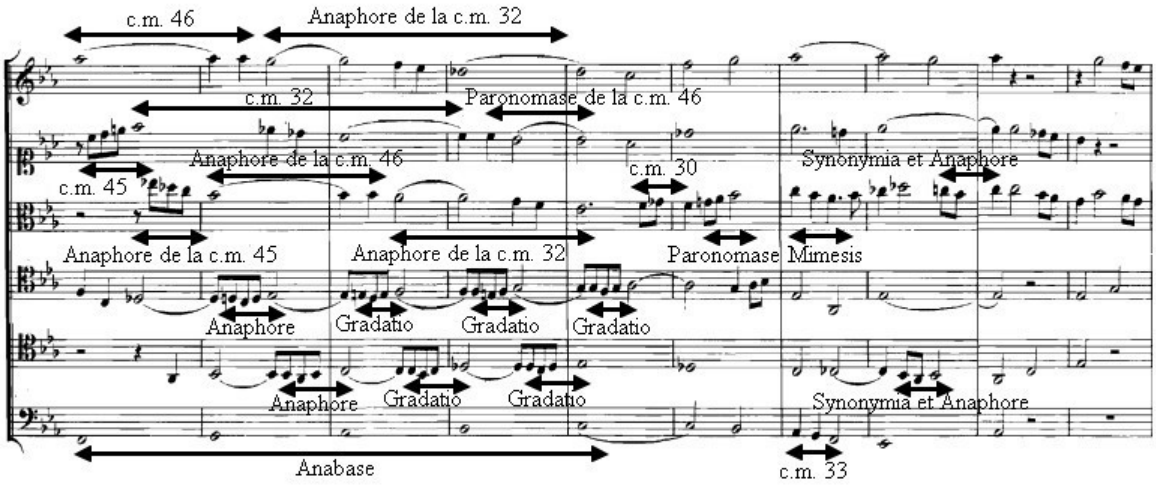
Enfin, aux trois dernières mesures avant la cadence, les trois voix de dessus et les trois voix de dessous progressent à nouveau par mouvement contraire : celles de dessus montent, celles de dessous descendent. Cela a pour effet de créer un effet de *climax* par l'élargissement de l'amplitude sonore. Par ailleurs, ces mesures sont écrites sous la forme de *congeries*, créant une accumulation d'accords chromatiques.

Exemple 138 : Les *congeries* de la fin du troisième divertissement, mesures 161-166.



Le troisième divertissement se conclut à la mesure 165 par une cadence parfaite en *la ♭* majeur.

Exemple 139 : Mesures 157-165, troisième divertissement.



1.3.4. Quatrième section

a) L'exposition IV

La dernière section du ricercar s'ouvre par une exposition non thématique. Elle rassemble de nombreux éléments vus précédemment dans la pièce et, plus généralement, dans le corpus. En cela, cette section rappelle également la quatrième partie du *Contrapunctus XI* qui rassemble également tous les éléments thématiques du contrepoint.

Bach ouvre cette exposition avec une c.m. 34 (arpège issue du thème royal) au T. II, repris en anaphore et paronomase au T. I tandis que les trois voix supérieures chantent des c.m. 30 en *mimesis* et anaphore. Il fait apparaître une nouvelle cellule issue des c.m. 38 et 43 : la c.m. 47 qui figure au T. I (mesures 167-168) puis en anaphore au S. I (mesures 168-169). Les voix se partagent également les c.m. 30 et 45 jusqu'à la mesure 171.

À cet instant, Bach ajoute une nouvelle fois le thème royal aux mesures 171-179 : celui-ci conclut alors l'exposition IV. Ce thème est sous forme de réponse et possède une *pathopoeia* sur la deuxième note, ce qui donne une tierce majeure comme dans l'exposition en *mi ♭* majeur. L'apparition de ce thème rappelle également le thème royal en *fa* mineur en ce qui concerne sa symbolique. En effet, la mesure 171 est également la Mesure 86, correspondant à une autre signature du compositeur, avec son deuxième prénom :

SEBASTIAN

= S + E + B + A + S + T + I + A + N

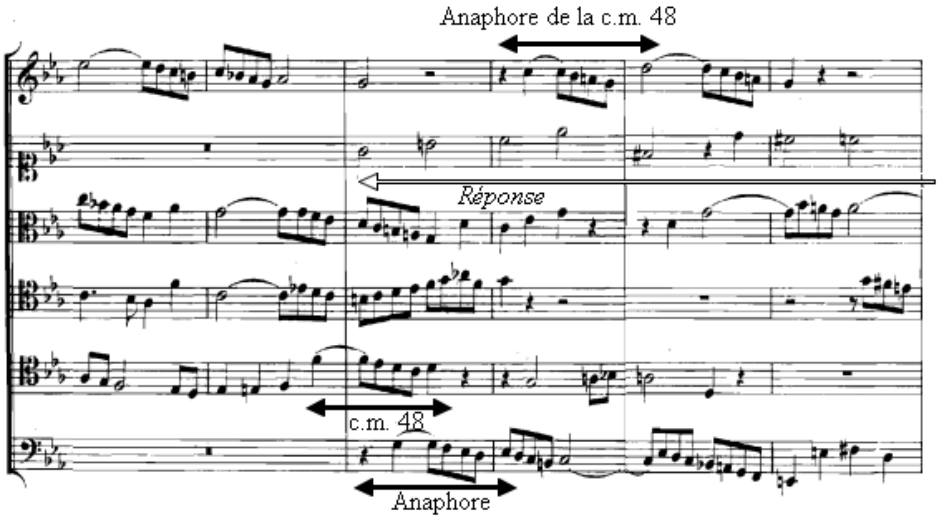
= S(18) + E(5) + B(2) + A(1) + S(18) + T(19) + I(9)
+ A(1) + N(13)

= 18 + 5 + 2 + 1 + 18 + 19 + 9 + 1 + 13

= 86.

Bach a donc symbolisé ses deux prénoms aux Mesures correspondantes, 58 pour Johann et 86 pour Sebastian. En supplément des c.m. 30 et 45, le thème royal est également accompagné des c.m. 39 (mesures 171-172) et 40 (mesures 171-178). Bach ajoute un nouveau motif dans cette exposition, qu'il extrait du th. II b : la c.m. 48. Ce motif mélodique entre en *sospiratio* et se trouve au T. II, à la B. et au S. I (mesures 170-173).

Exemple 140 : Apparition de la c.m. 48 accompagnant le thème royal, mesures 169-174, exposition IV.

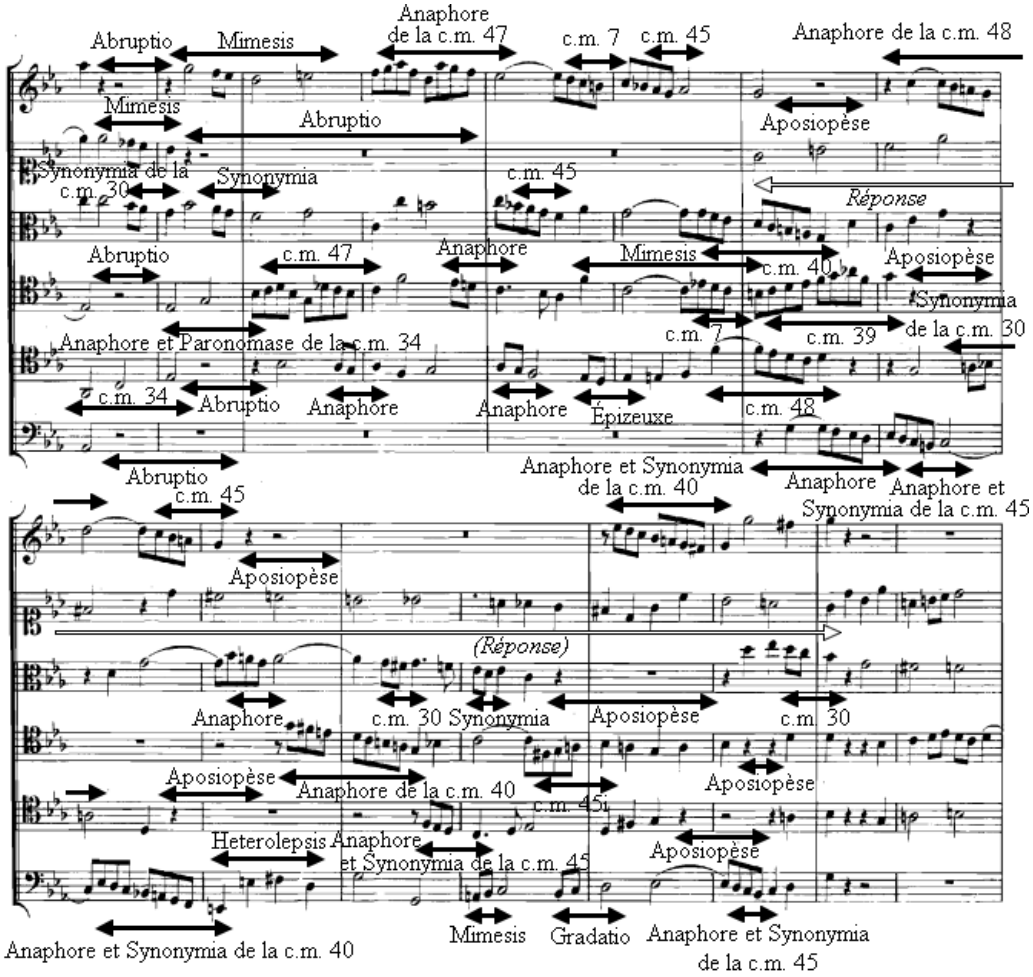


La c.m. 48 est souvent accompagnée d'une c.m. 7 ou d'une c.m. 45 afin de rallonger le discours mélodique. On retrouve une extrême densité de figures de style dans cette exposition, où de nombreux motifs s'échangent et se répondent entre les six voix contrapuntiques. Les figures de silence mettent encore plus en avant ces différents motifs.

Si toutes les voix semblent descendre progressivement depuis le début de l'exposition, les trois dernières mesures de cette partie viennent changer de cap. Aux mesures 176-178, les voix passent en mouvement contraire par groupe de trois voix. Les voix de dessous montent et

les voix de dessus descendent, ce qui a pour effet de resserrer la tessiture des voix. Le S. I et l'A. s'envolent dans les aigus à l'approche de la cadence parfaite (mesures 178-179), afin de souligner le caractère conclusif.

Exemple 141 : Mesures 165-180, exposition IV.

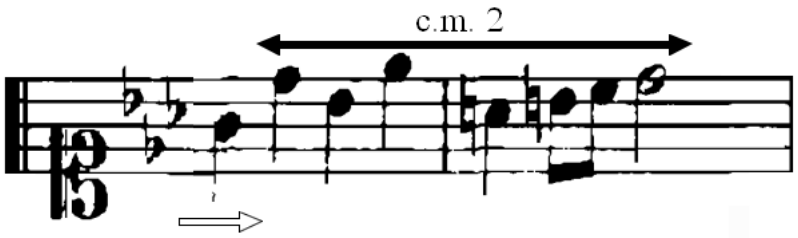


Le thème royal se conclut à la mesure 179 : les cinq autres voix se taisent en une *abruptio* soudaine et permettent d'ouvrir le quatrième divertissement.

b) Quatrième divertissement : première partie

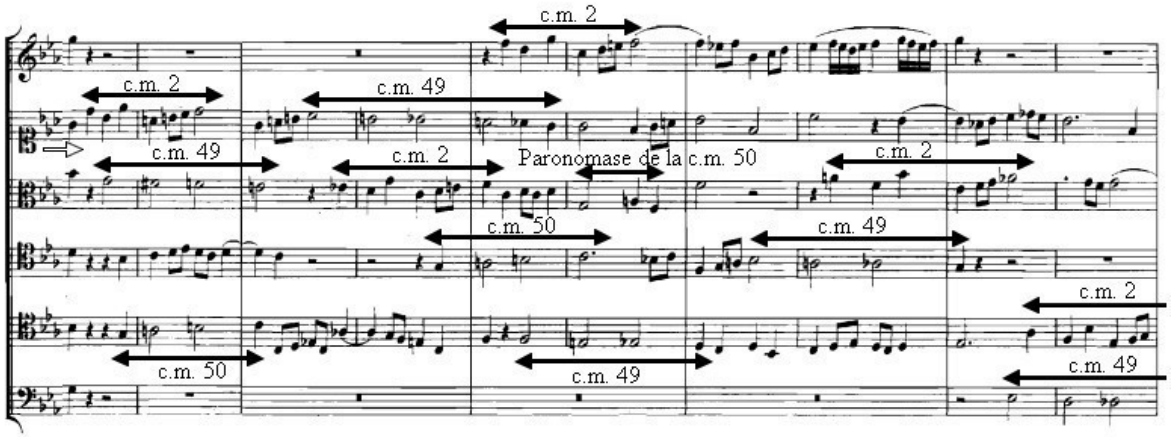
Le S. II qui chantait le thème royal est la seule voix à ne pas être concernée par la figure d'*abruptio* à la mesure 179 (Mesure 90). Elle poursuit par l'énoncé de la c.m. 2, qui se trouvait dans le *Ricercar a 3*. Cette c.m. était exposée dans le conduit à la mesure 18 avant l'entrée du *bassus*.

Exemple 142 : Exposition de la c.m. 2 au S. II, Mesure 90, quatrième divertissement.



Afin d'accompagner la c.m. 2, Bach utilise deux nouveaux motifs mélodiques. D'un côté, la c.m. 49 est un *passus duriusculus* descendant en blanches[472] ; d'un autre côté, la c.m. 50 qui est une métamorphose du th. III, rappelle la troisième exposition. Ainsi, les c.m. 2, 49 et 50 sont utilisés en renversable dans ce dernier divertissement.

Exemple 143 : Présentation des renversables des c.m. 2, 49 et 50, mesures 179-188, quatrième divertissement.



Quelques c.m. 30 sont également présentes, notamment sous forme d'épizeuxe de la queue de la c.m. 2. Aux mesures 186-187, Bach propose une nouvelle figure : le *circulo mezzo*. Cette figure est issue de la figure de *circulatio*, aussi appelée *kyklosis.* Il s'agit d'une succession de quatre doubles croches formant un mouvement circulaire. Elle a initialement été théorisée par Kircher dans son traité *Musurgia Universalis* avant d'être repris par Janovka, Vogt, Printz, Walther et Mattheson. Kircher la définit en ces termes : « le *kyklosis* ou

472 Ce *passus duriusculus* peut être précédé ou suivi d'une ou deux noires.

circulatio est un passage musical dans lequel les voix semblent se mouvoir en un mouvement circulaire, et sert comme une expression des mots avec un mouvement ou contenu circulaire, comme en témoigne Philippe de Monte dans le texte 'Je me lèverai et encerclerai la ville' »[473]. Printz précise ensuite dans son *Phrynis Mytilenaeus* que :

> Le *circulo mezo [sic]* forme un demi-cercle en notation musicale, et consiste en quatre notes rapides en déplacements conjoints, dans lesquelles la seconde et la quatrième note sont à la même hauteur alors que la première et la troisième ont des hauteurs différentes. Cela peut être soit *intendens*, en commençant avec des notes ascendantes, ou *remittens*, en commençant avec des notes descendantes[474].

Printz définit par la suite la figure de *circulo*, correspondant à deux *circuli mezzi* (huit notes au total[475]). Enfin, Mattheson indique dans son traité *Der Volkommene Capellmeister* :

> Le soi-disant demi-cercle ou *circolo mezzo [sic]* est très semblable au *groppo* mais il est deux fois moins grand. Cela se produit lorsque la formation des notes représente pour ainsi dire un demi-cercle. En fait, c'est le genre de figure à travers laquelle de nombreuses petites notes sont formées à partir de quelques notes fondamentales[476].

De cette manière, Mattheson indique dans sa description du *circulo mezzo* l'apparition de la cinquième note conclusive à la figure qui permet de créer un demi-cercle complet.

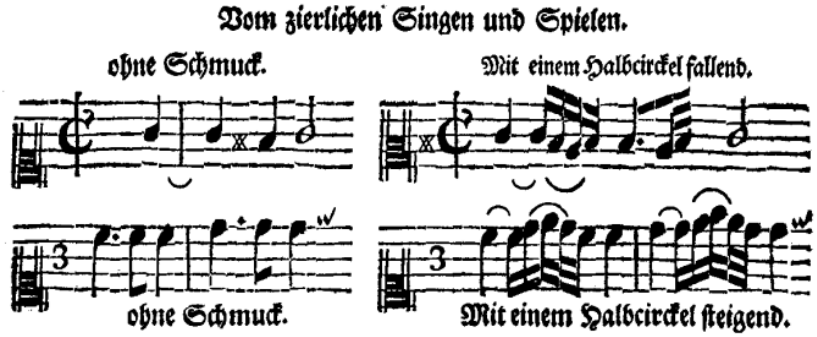
473 D. Bartel, *Musica Poetica…*, p. 217 : « The *kyklosis* ou *circulatio* is a musical passage in which the voices appear to move in circular motion, and serves as an expression of words with a circular motion or content, as exemplified by Philippe de Monte in the texte : "I will arise and surround the city." », dans A. Kircher, *Musurgia Universalis*, L. 8, p. 145.

474 *Ibid*. p. 218, « The *circulo mezo* forms a half-circle in musical notation, and consists of four rapid notes moving by step, in which the second and fourth notes are on the same pitch while the first and third notes have different pitches. It is either i*ntendens*, beginning with ascending notes, or *remittens*, beginning with descending notes », in W. C. Printz, *Phrynis Mytilenaeus* pt. 2, p. 49.

475 *Ibid.*

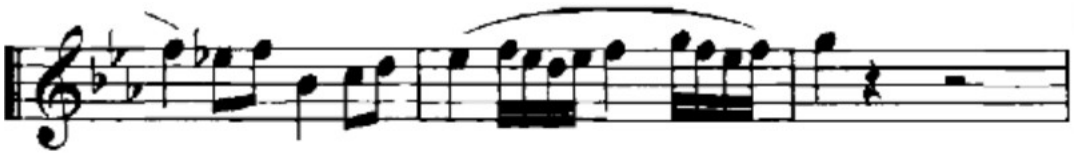
476 *Ibid*., p. 219, dans J. Mattheson, *Der volkommene…*, p. 116-117.

Exemple 144 : Figures de *circulatio* proposées par Mattheson, *Der volkommene Capellmeister*, p. 117.

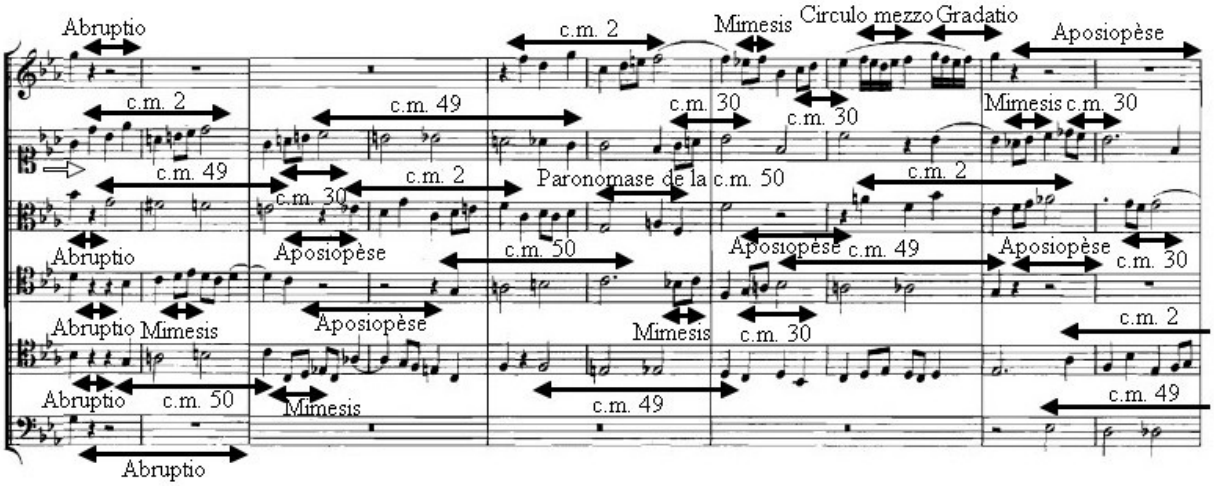


Nous utiliserons dans notre analyse la définition donnée par Mattheson. Ainsi, traitée comme un *gruppo*, la figure de *circulo mezzo* est traitée comme une formule ornementale souvent présente lors des cadences. Le fait que ce *circulo mezzo* soit suivi d'une *gradatio*, permet d'exprimer un *climax* dans le divertissement.

Exemple 145 : Les deux *circuli mezzi* au S. I, mesures 185-187.



Exemple 146 : Mesures 179-188, quatrième divertissement.

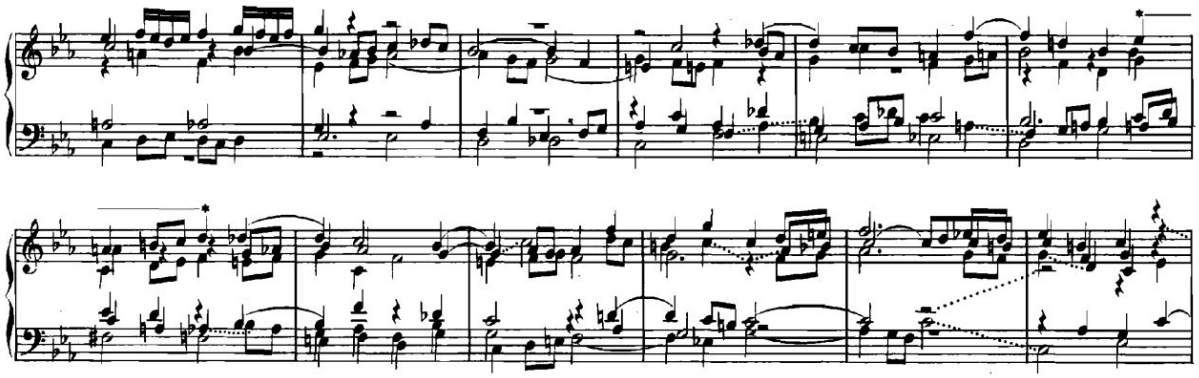


c) Quatrième divertissement : deuxième partie

La deuxième partie de ce divertissement se déroule des mesures 187-196 et est annoncée par plusieurs ruptures dans le discours musical de chaque voix. À la mesure 187, le S. I et le T. I se taisent, l'A. termine l'énoncé de sa c.m. 2 suivi en *mimesis* par le S.II, le T. II commence à citer sa c.m. 2 et la B. réapparaît après quatre Mesures de silence en chantant un *passus duriusculus* (c.m. 49).

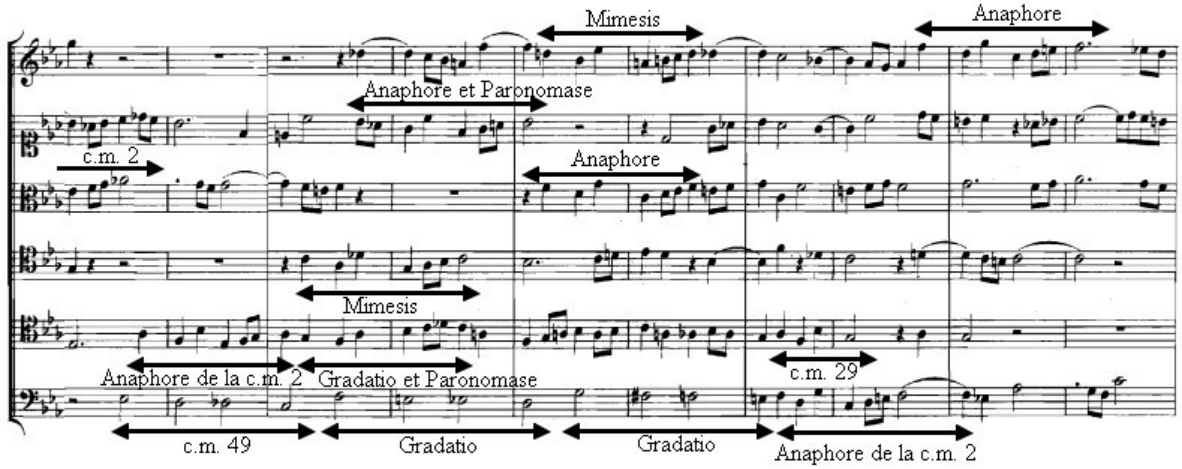
Les *congeries* dominent cette partie : les voix se resserrent, la densité augmente et le contrepoint devient plus vertical.

Exemple 147 : Les *congeries* de la deuxième partie du quatrième divertissement, mesures 186-197.



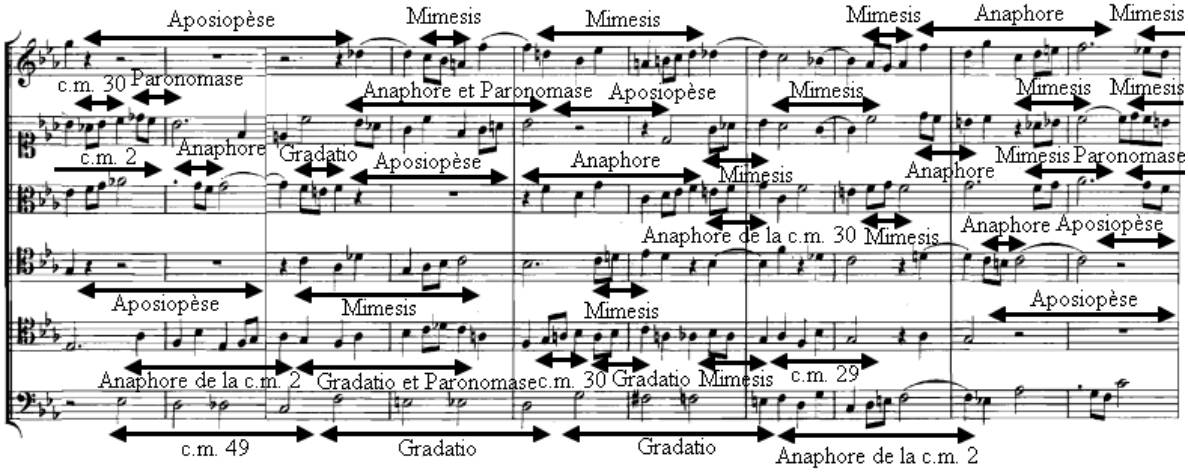
Trois motifs dominent ici : la c.m. 2, la c.m. 30 et la c.m. 49. La c.m. 2 exposée à l'A. entre la première et la deuxième partie du divertissement se poursuit en anaphore au T. II. Le T. II l'expose à nouveau en *gradatio* et paronomase accompagné en *mimesis* par le T. I, jusqu'à ce que le S. II le reprenne en anaphore et paronomase. L'A. et le S. I récupèrent ensuite ce motif en anaphore et *gradatio*. Par la suite, la B., après trois expositions de c.m. 49 en *gradatio* reprend à son tour la c.m. 2, accompagnée par le motif en croix de la c.m. 29 au T. II. Enfin, la c.m. 2 passe en anaphore au S. I pour terminer l'exposition de ce motif.

Exemple 148 : Les c.m. 2, 49 et 29 aux mesures 187-196, quatrième divertissement.



De multiples c.m. 30 sont présentes dans cette partie : elles figurent dans toutes les voix, passent de l'une à l'autre en anaphore, souvent doublées en *mimesis* par une ou deux autres voix. Elles se trouvent aussi sous la forme de *gradatio* ou de paronomase. Les aposiopèses permettent de mettre en avant certains motifs mélodiques.

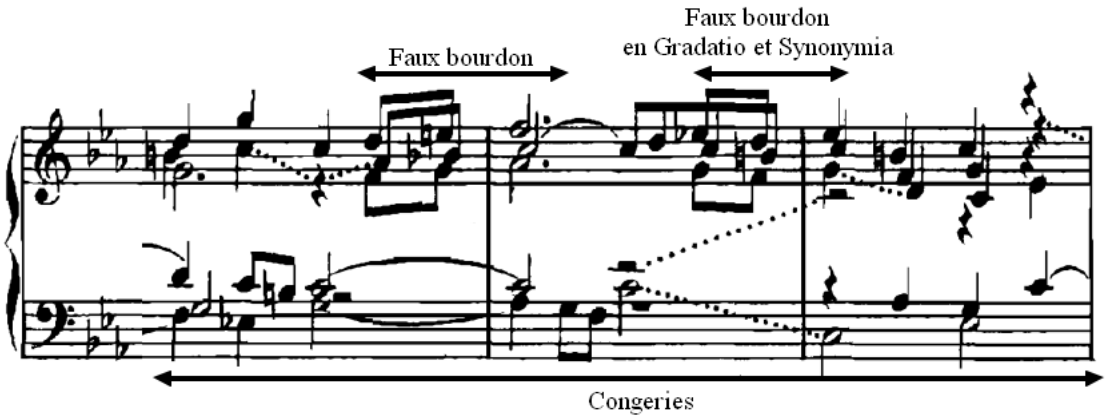
Exemple 149 : Mesures 187-196, quatrième divertissement.



Les trois voix supérieures fonctionnent en quasi-homophonie à partir de la mesure 195 jusqu'à la mesure 197. Cet aspect vertical produit par les figures de *mimesis* et de faux-bourdon et de *congeries*. Le faux-bourdon est définit par Burmeister comme « un agencement

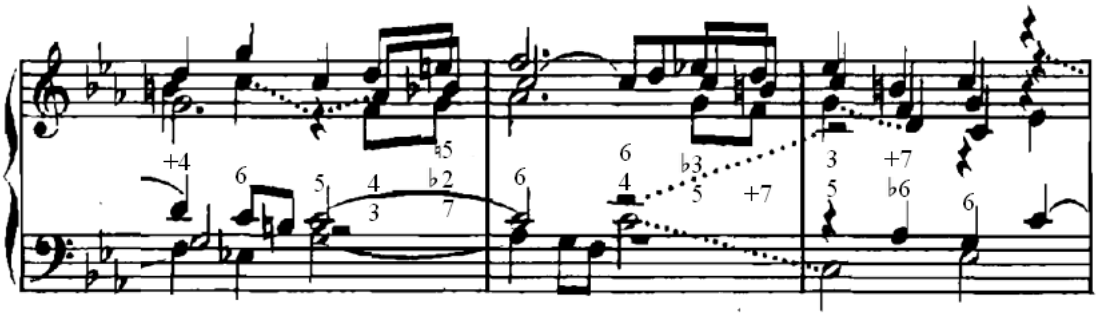
à trois voix formé de Ditons[477] ou de Semiditons[478] et de Diatessarons[479], qui obéit à un même mouvement, à une même quantité sonore »[480], c'est-à-dire à des accords de sixte parallèles.

Exemple 150 : Faux-bourdons et *congeries* des mesures 195-197.



L'utilisation de l'ensemble de ces figures fait penser à une écriture de réalisation de basse continue à quatre ou cinq parties.

Exemple 151 : Mesures 195-197 chiffrées.



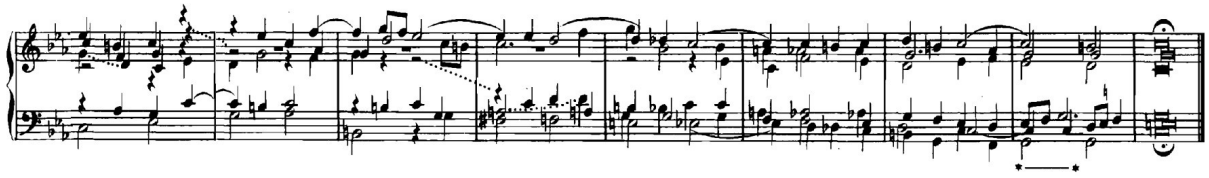
La deuxième partie se clôture à la mesure 196 et la mesure 197 laisse place à la troisième partie du quatrième divertissement.

477 Tierces majeures.
478 Tierces mineures.
479 Quartes.
480 J. Burmeister, *Musica…*, p. 163.

d) Quatrième divertissement : troisième partie

Cette ultime partie du *Ricercar a 6* commence, nous l'avons vu, par des *congeries*, figure qui est conservée jusqu'à la fin de la pièce. Elle est caractérisée par la dernière entrée du thème royal : elle apparaît à la B. sous forme de sujet. Cela permet d'avoir un équilibre dans les expositions du thème en fonction des voix. Le *Ricercar a 6* comporte alors douze expositions du thème royal avec deux expositions dans chacune des voix. Les *congeries* formées au-dessus du thème royal forment une accumulation d'accords chromatiques et rappellent ainsi la coda du *Ricercar a 3*[481].

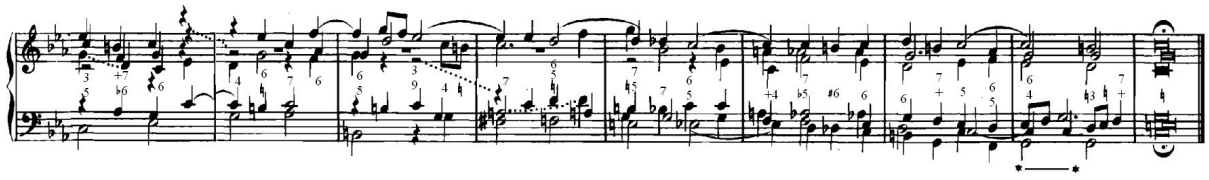
Exemple 152 : Les *congeries* de la troisième partie du quatrième divertissement, mesures 197-206.



Ces *congeries* rappellent une nouvelle fois une réalisation de basse continue entre quatre et six parties, les six voix obligées devenant plus strictes sur les huit dernières mesures. L'harmonie en est complexe et dense, les nombreux chromatismes permettent d'intégrer des accords de neuvième de dominante, de septièmes diminuées dans plusieurs renversements et même d'utiliser une sixte augmentée. Cet accord chiffré #6 sur basse de *ré* ♭ se résout de manière assez inhabituelle. Au lieu d'être traité comme un V/V en *fa* mineur, c'est-à-dire en emprunt et devant se résoudre sur un *do* chiffré 6/4 puis 5 ou 7+, Bach réalise un échange des voix typique entre soprano et basse avec une fausse relation. Toutefois, la sixte augmentée ne se résout pas sur un accord de *do* majeur (V de *fa* mineur) et devient un accord de sixte sensible sur basse de *si*. Bach utilise donc à la fin de ce ricercar l'accord de sixte augmentée non pas comme un accord de V/V altéré de *fa* mineur mais bien comme un V altéré de *do* mineur. Cette utilisation revient donc à utiliser l'accord de sixte augmentée comme une substitution tritonique du Ve degré.

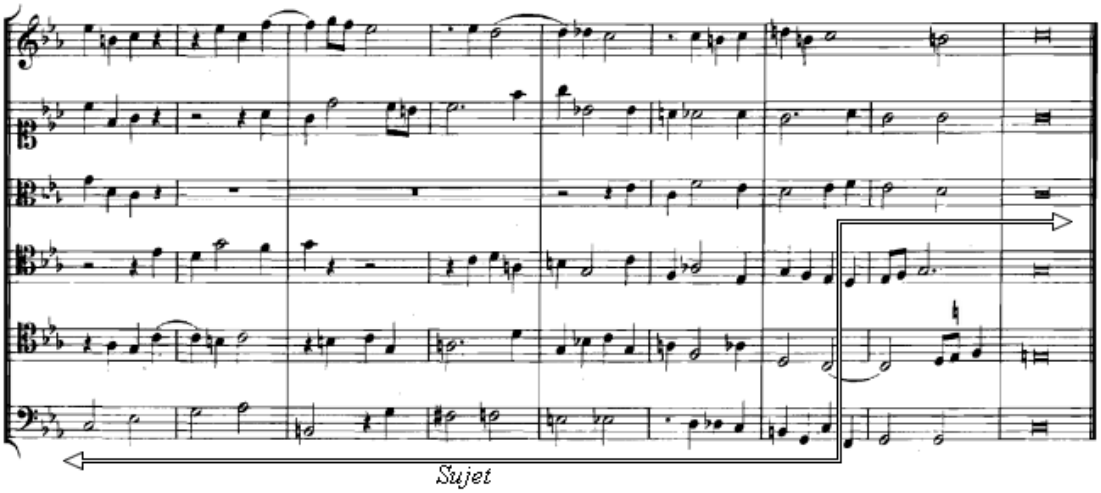
481 Les prochains exemples présentant les dernières mesures du *Ricercar a 6* sont modifiés suite à une erreur d'édition faite par la *Bach Gesellschaft-Ausgabe*. L'antépénultième mesure (mesure 204, Mesure 102) présente une c.m. 30 au T. II avec un *mi* ♭ au lieu d'un *mi* ♮ comme dans le folio E. Nous l'avons rajouté sur les exemples suivants au-dessus de la note concernée.

Exemple 153 : Chiffrages de la troisième partie du quatrième divertissement, mesures 197-206[482].



Nous pouvons remarquer que ce dernier thème royal conclut le ricercar et de ce fait, le thème est modifié en conséquence pour pouvoir terminer sur une cadence parfaite. Bach scinde le thème en deux entre la voix de B. et d'A.. Ainsi, la conclusion du thème qui contient le tétracorde diatonique se conclut en relais à l'A. aux mesures 203-206.

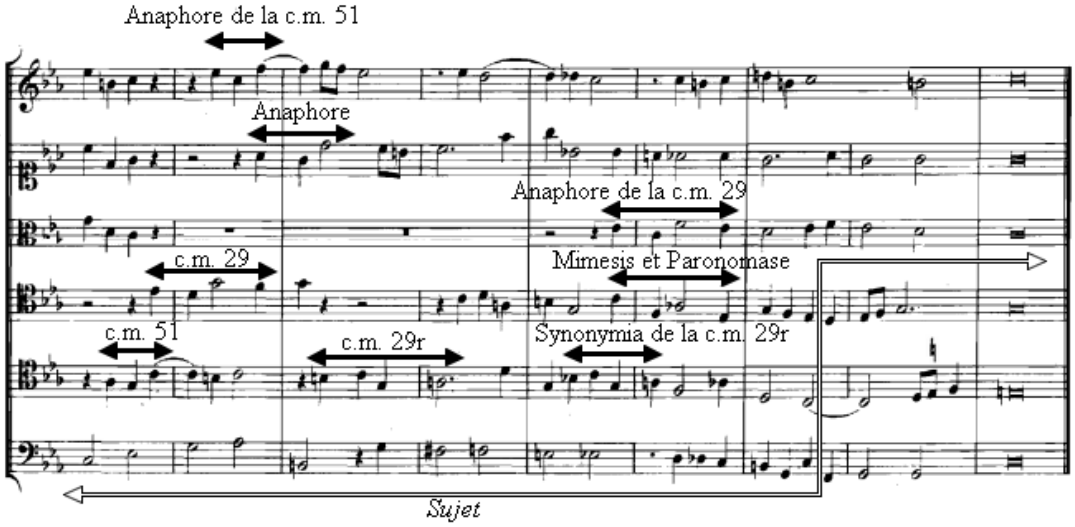
Exemple 154 : Thème royal en relais entre la basse et l'alto, mesures 197-206, quatrième divertissement.



Afin d'accompagner ce dernier thème, Bach ajoute un dernier motif musical : la c.m. 51 est une variante de la formule en croix de la c.m. 29 car elle ne comporte pas la quatrième note. La troisième note peut être alors allongée et variée dans son saut ascendant. Les formules en croix sont particulièrement abondantes dans cette ultime partie. Outre les c.m. 51 qui interviennent en anaphores, on retrouve également des c.m. 29 en anaphores, *mimesis* et paronomase. La c.m. 29 apparaît également sous sa forme rétrograde (c.m. 29r) au T. II à deux reprises.

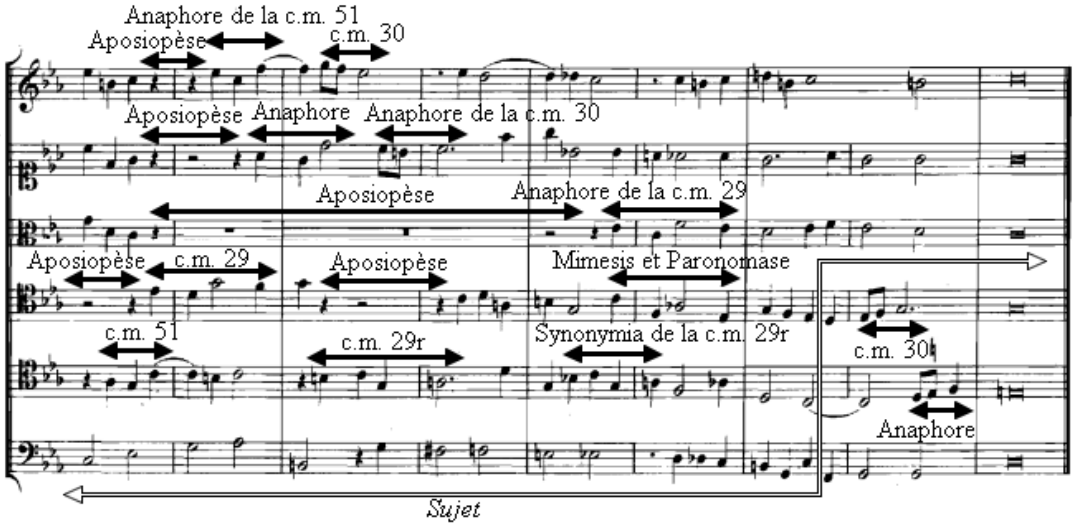
482 Voir Annexe 6, p. 476.

Exemple 155 : Abondance de formules en croix, mesures 197-206.



Bach ajoute également quatre c.m. 30 en guise de ponctuation, notamment à la cadence finale. La dernière c.m. 30 annonce la tierce picarde de la pièce à la manière d'une formule cadentielle de choral.

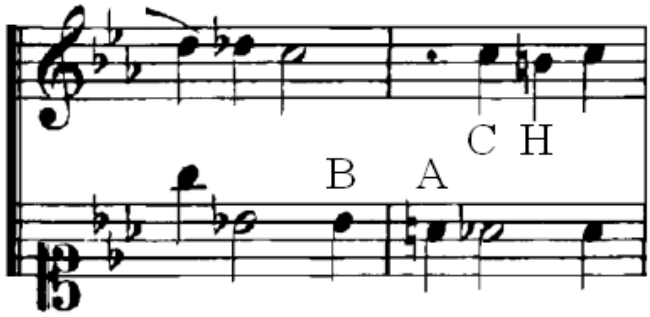
Exemple 156 : Mesures 197-206, quatrième divertissement.



Le musicologue et compositeur Zoltán Göncz remarque que Bach dissimule une signature mélodique à la fin du *Ricercar a 6*[483], aux mesures 201-202, entre les voix de S. II et S. I.

483 Z. Göncz, « *The sacred codes…* », p. 14.

Exemple 157 : Signature mélodique de Bach aux voix de soprano, mesures 201-202.



De plus, quatorze mesures séparent la fin de la première partie du quatrième divertissement – c'est-à-dire au moment où les *congeries* apparaissent – et la signature mélodique de Bach, ce qui pourrait également être une nouvelle signature numérique.

Enfin, le contrepoint se calme à l'antépénultième mesure et se conclut par une carrée à chaque voix, signe d'une conclusion apaisée de la pièce, d'un repos tant attendu après des aventures dans ces méandres chromatiques.

1.3.5. Vue d'ensemble

a) Structure de la pièce

Notre analyse démontre que le *Ricercar a 6* est divisé en quatre grandes sections, elles-mêmes divisées en plusieurs parties. Chaque section contient une exposition et un divertissement mais à l'exception du deuxième divertissement, tous les autres se divisent en trois parties. De ce fait, comme le montre le tableau suivant, le *Ricercar a 6* se subdivise en quatorze parties, représentant ainsi une nouvelle signature numérique.

Tableau 30 : Plan du *Ricercar a 6*.

Première section				Deuxième section		Troisième section				Quatrième section			
Expo I	Div 1.1	Div 1.2	Div 1.3	Expo II	Div 2	Expo III	Div 3.1	Div 3.2	Div 3.3	Expo IV	Div 4.1	Div 4.2	Div 4.3
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Le symbole du nom du compositeur est donc omniprésent dans cette pièce : d'un point de vue microscopique, il se retrouve dans l'exposition des thèmes aux Mesures 58 et 86 pour les prénoms Johann et Sebastian, ainsi que dans la signature mélodique sur les notes B-A-C-H ; d'un point de vue macroscopique, dans la structure même de la pièce, le nombre de parties est le reflet gématrique du nom de « BACH ».

Les douze thèmes exposés dans le *Ricercar a 6* se répartissent de la manière suivante : six entrées dans la première section, six entrées dans les trois autres sections. La deuxième section en contient un, la troisième trois et la quatrième en contient deux. La deuxième section est la seule où le thème royal n'apparaît pas dans l'exposition, mais seulement au cours du divertissement.

Tableau 31 : Expositions du thème royal en fonction des voix.

Sections	I						II	III			IV	
Parties	Expo I						Div II	Expo III	Div III / part 2		Expo IV	Div IV / part 3
Voix												
S. I					x				x			
S. II		x									x	
A.	x							x				
T. I				x						x		
T. II			x				x					
B.						x						x
Mesures	1	9	17	25	37	49	95	115	131	145	171	197
Tonalités	*Do* m	*Sol* m	*Do* m	*Sol* m	*Do* m	*Sol* m	*Sol* m	*Fa* m	*Mi* ♭ M	*Si* ♭ m	*Sol* M	*Do* m

b) Des influences multiples à l'unité créatrice

Dans cette pièce majestueuse de *l'Offrande Musicale*, Bach intègre plus que dans toute autre un nombre important de références stylistiques comme nous avons pu le voir dans notre

analyse. L'écriture générale n'est pas sans rappeler la musique polyphonique ancienne, qu'elle soit pour ensemble vocal, pour clavier ou consort, où les voix s'entremêlent, s'imitent et se répondent. Les jeux contrapuntiques auxquels Bach se livre ici, au sein des thèmes et des cellules motiviques rappellent également la musique du passé par les principes de superpositions, de rétrogradation, d'inversion et de renversables entre les voix. L'écriture fuguée chère à Bach transparaît évidemment à travers l'imitation incessante des voix et pourtant, de la multiplicité des lignes mélodiques, il arrive à extraire des concentrés harmoniques propres à l'exercice de la basse continue. Par le biais de *congeries*, certains passages purement harmoniques par leur verticalité sont de précieux renseignements sur la réalisation d'un *continuo* à cinq ou six voix extrêmement dense et complexe. Le passage à trois voix dans la deuxième partie du troisième divertissement rappelle la musique italienne des sonates en trio, style que l'on retrouvera également dans la sonate destinée au roi de Prusse. Tantôt baroque, tantôt empreint de galanterie, le contrepoint fortement chromatique fait autant penser aux hardiesses du jeune Bach lorsqu'il s'exerçait au *stylus phantasticus,* qu'aux couleurs mélodico-harmoniques teintées *d'Empfindsamkeit* que l'on retrouve dans la musique de ses fils.

Le professeur et compositeur Thomas Lacôte, contacté en 2022 par Radio France pour une commande d'orchestration du *Ricercar a 6*, résume la variété stylistique de la pièce de la manière suivante :

> De multiples modèles d'écriture s'y croisent sans s'annuler : vocalité de la polyphonie ancienne, traces de la sonate en trio italienne, de l'écriture en "consorts" dialoguant en blocs, voire du nouveau "style galant", jeux d'échanges et miroirs multiples du contrepoint dit "renversable", ponctuations rhétoriques charpentant l'édifice, formules pédagogiques de basse continue poussées à leur plus haut degré d'expressivité et de densité… : autant de considérations aptes à nourrir aujourd'hui un imaginaire créatif, sans rien de muséal pourtant[484].

Au miroir du corpus tout entier, le *Ricercar a 6* synthétise les styles du passé, du présent et du futur, condense tout le savoir de Bach sur l'écriture musicale, où les frontières entre les écoles d'Allemagne du Nord, d'Italie et de Berlin à la cour de Prusse s'estompent. De ce savant mélange éclot de la pensée de Bach un ricercar riche et dense, à la fois solennel et galant, complexe et lyrique : de la multiplicité des influences découle une œuvre unitaire, totalisante.

484 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=ktvnKjG1Kc0&ab_channel=FranceMusiqueconcerts (visité le 23/03/24)

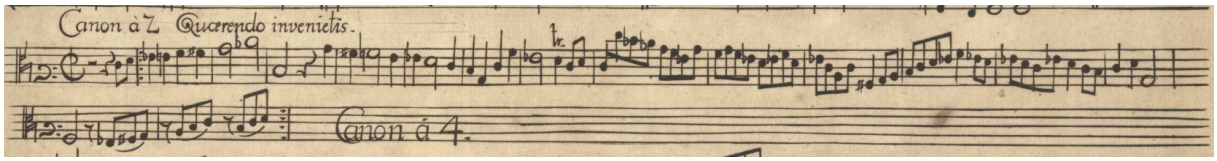
2) La seconde *narratio* : le canon *Quaerendo invenietis* et le canon *a 4*

2.1. *Quaerendo invenietis*

2.1.1. Le défi dans le défi

À la moitié de son recueil, après avoir exposé deux ricercars et six canons, Bach propose au roi une nouvelle énigme avec ce septième canon qu'il nomme *Quærendo invenietis*. Ce nouvel exergue latin signifie « cherchez, et vous trouverez[485] », et pour cause ! D'un esprit taquin et quelque peu espiègle, Bach est avare d'indices pour la résolution de ce canon. Gravé à la suite du *Ricercar a 6* dans le folio E, aucun *Dal Segno* n'est mentionné, pas plus qu'un quelconque procédé contrapuntique : au roi de prouver ses capacités musicales en résolvant cette énigme canonique.

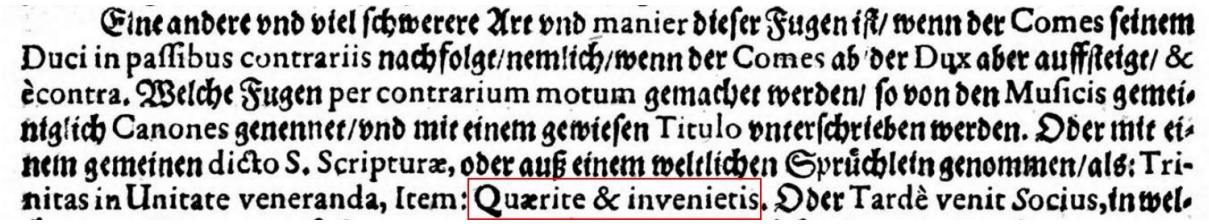
Exemple 158 : Détail du *Canon a Z Quærendo invenietis*, Folio E, p. 7.



Cette citation est en réalité un usage assez particulier dans un cercle de théoriciens initiés. Une des premières occurrences se trouve dans le traité *Musica poetica* du compositeur Johann Andreas Herbst, publié en 1643, plus d'un siècle avant *l'Offrande Musicale*.

485 Ou plus précisément « Vous trouverez en cherchant » car Bach utilise le gérondif.

Figure 34 : Extrait du traité *Musica poetica* présentant la forme *Quærite & invenietis*, J. A. Herbst, p. 95.



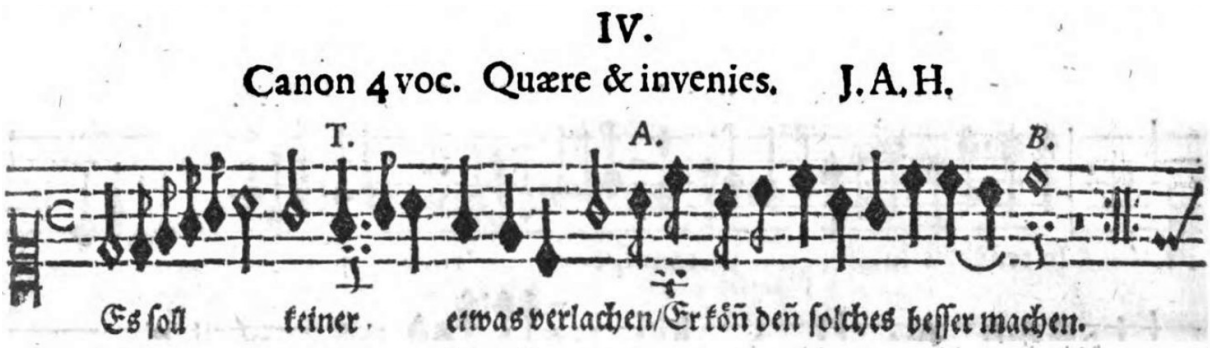
Eine andere vnd viel ſchwerere Art vnd manier dieſer Fugen iſt/ wenn der Comes ſeinem Duci in paſſibus contrariis nachfolgt/nemlich/wenn der Comes ab der Dux aber auffſteigt/ & ècontra. Welche Fugen per contrarium motum gemachet werden/ ſo von den Muſicis gemeiniglich Canones genennet/vnd mit einem gewieſen Titulo vnterſchrieben werden. Oder mit einem gemeinen dicto S. Scripturæ, oder auß einem weltlichen Sprüchlein genommen/als: Trinitas in Unitate veneranda, Item: Quærite & invenietis. Oder Tardè venit Socius, in wel-

Herbst explique alors :

> Un type et une *manière* différents et beaucoup plus difficiles de ces fugues sont lorsque le *Comes* suit son *Duci in passibus contrariis*, c'est-à-dire lorsque le *Comes* monte du *Dux par mouvement contraire*. Les fugues réalisées *per contrarium motum* sont appelées *Canons* par les musiciens et sont signées d'un *Titre* spécifique ou avec un dicton commun aux *Saintes Écritures*, ou tiré d'un dicton du monde, comme : *La Trinité dans l'Unité doit être vénérée*, aussi : *Cherchez et vous trouverez*[486].

Il présente ensuite à la page suivante un canon à quatre voix, suivi de l'inscription latine *Quære & invenies* : « chercher et trouver », sous sa forme infinitive.

Exemple 159 : *Canon 4 voc. Quære &invenies*, *Musica poetica*, J. A. Herbst, p. 96



486 J. A. Herbst, *Musica Poetica*, p. 95. « Eine andere und viel fchwerere Art und *manier* diefer Fugen ift/ wenn der *Comes* feinem *Duci in paffibus contrariis* nachfolgt/ nemlich/ wenn der *Comes* ab der *Dux* aber auffteigt/ *& ècontra*. Welche Fugen *per contrarium motum* gemachet werden/ fo von den Muficis gemeintglich *Canones* gennent/ und mit einem gewiefen *Titulo* unterfchrieben werden. Oder mit einem gemeinen *dicto S. Scripturæ*, oder auß einem weltichen Sprüchlein genommen/ als : *Trinitas in Unitate veneranda*, *Item* : *Quaerite & invenietis* » (c'est moi qui traduis).

Si *l'Offrande Musicale* s'inscrivait déjà dans une perspective de double défi entre Frédéric II et Bach, l'ajout de cette mention latine au-dessus de ce canon ne peut qu'accentuer le caractère concurrentiel de l'œuvre ainsi que la mise en abîme de la notion de défi. Bach était sans doute persuadé que le roi de Prusse était bien incapable de décrypter ce canon, si tant est qu'il soit parvenu à trouver les solutions des canons précédents. Il fallait par ailleurs que le roi comprenne ces deux mots latins. Évidemment, il ne s'agit pas d'une simple taquinerie de la part du compositeur : comme nous l'avons observé au chapitre 4, le nom de ce canon ainsi que son symbole diacritique « Z » sont une référence biblique.

2.1.2. Une référence biblique

L'évangéliste Matthieu écrit au chapitre 7, verset 7 de son évangile : « Demandez, et l'on vous donnera ; cherchez, et vous trouverez ; frappez, et l'on vous ouvrira ». Ce verset est issu de la péricope de l'instruction sur l'exaucement de la prière, allant des versets 7-11 du chapitre 7 de Matthieu :

> 7 Demandez et l'on vous donnera, cherchez et vous trouverez, frappez et l'on vous ouvrira. 8 En effet, toute personne qui demande reçoit, celui qui cherche trouve et l'on ouvre à celui qui frappe. 9 Qui parmi vous donnera une pierre à son fils, s'il lui demande du pain ? 10 Ou s'il demande un poisson, lui donnera-t-il un serpent ? 11 Si donc, mauvais comme vous l'êtes, vous savez donner de bonnes choses à vos enfants, votre Père céleste donnera d'autant plus volontiers de bonnes choses à ceux qui les lui demandent.

Nous pouvons déjà remarquer le parallèle établi avec la genèse de *l'Offrande Musicale* et le début de Matthieu 7.7 : le roi demande une improvisation à Bach et il s'exécute ; Bach demande un thème à Frédéric II qui lui propose la « partie la plus noble » ; le souverain demande plusieurs improvisations et Bach lui envoie un corpus entier.

Le théologien Pierre Bonnard explicite dans son commentaire de *L'Évangile selon Saint-Matthieu*[487] la péricope de l'instruction sur l'exaucement de la prière[488] de la manière suivante :

487 P. Bonnard, *L'Évangile selon Saint-Matthieu*, 3e édition. Genève, Labor et Fides, Collection Commentaire du Nouveau Testament, 2002.
488 *Ibid*. p. 98 : c'est la dénomination qu'il utilise.

> La structure typiquement hébraïque de ces versets est la suivante : énoncé du thème sous deux formes successives mais non parfaitement parallèles ; la seconde forme fonde la première (γάρ) en transformant les trois verbes à l'impératif en des formules générales (πᾶς δ) de caractère impersonnel (v. 7 et 8). Suivent deux illustrations empruntées à la vie quotidienne (v. 9 et 10) ; on remarque immédiatement un gauchissement de la pensée énoncée aux v. 7 et 8 : à l'idée d'une réponse assurée à toute demande (πᾶς δ αἰτῶν…). Suit la conclusion du v. 11 (οὖν) sous forme d'un raisonnement a fortiori caractéristique de la catéchèse rabbinique et matthéenne. Le tout, cependant, ne forme pas un raisonnement classique de type occidental : chacun des trois éléments pourrait se comprendre en lui-même ; il s'agit plutôt de trois approfondissements successifs orientés vers le dernier qui, à lui seul, élucide complètement la pensée esquissée auparavant ; cette élucidation s'opère surtout dans la mention du Père céleste, mention qui exige d'appliquer ces versets à la prière, ce que les versets précédents laissaient dans le doute[489].

On comprend alors que la péricope entière propose non seulement un approfondissement de la pensée de Matthieu 7.7, mais aussi que le verset conclusif éclaircit le propos grâce à la mention du Père céleste. Le croyant demande à Dieu, qui lui donnera ensuite une réponse. Le croyant cherche Dieu par la prière et il trouvera ses réponses : qu'il frappe à la bonne porte pour trouver ce qu'il cherche. Bonnard indique que ce lien avec Dieu dans le couple « demander » - « recevoir » se trouve dans le livre du prophète Jérémie au chapitre 29, versets 13-14[490] :

> [13] Vous me chercherez et vous me trouverez, parce que vous me chercherez de tout votre cœur.
> [14] Je me laisserai trouver par vous, déclare l'Éternel, et je ramènerai vos déportés. Je vous rassemblerai de toutes les nations et de tous les endroits où je vous ai chassés, déclare l'Éternel, et je vous ferai revenir à l'endroit d'où je vous ai fait partir en exil.

En réalité, on rencontre deux références similaires dans l'Ancien Testament qui précèdent le livre de Jérémie. En premier lieu, dans le chapitre 8 du livre des Proverbes, destiné à l'activité de la sagesse. Au verset 17, on y lit : « J'aime ceux qui m'aiment, et ceux qui me cherchent me trouvent » (Pr. 8.17). La « sagesse » représente ici la personnification de

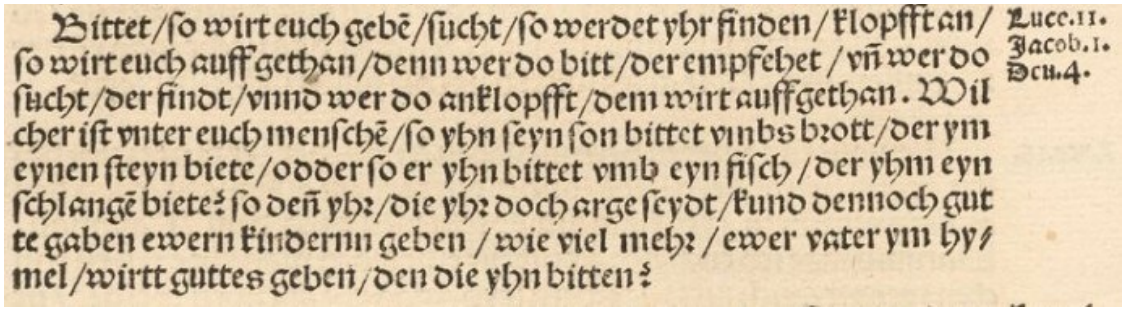
489 *Ibid*. p. 98-99.
490 *Ibid*., p. 99.

Dieu, propos explicité aux versets 4[491] et 12[492] du même chapitre. Dieu, source de toute sagesse, appelle les Hommes et répond à ceux qui l'aiment et le cherchent.

La seconde référence se trouve au livre suivant, dans le livre du prophète Ésaïe. On y aperçoit au chapitre 65, verset 1, la réponse de Dieu : « Je me suis laissé consulter par ceux qui ne me demandaient rien, je me suis laissé trouver par ceux qui ne me cherchaient pas. J'ai dit "Me voici ! Me voici !", à une nation qui ne faisait pas appel à mon nom » (Es. 65.1). Cette phrase est ensuite reprise par l'apôtre Paul qui y fait référence dans son Épître aux Romains au chapitre 10, verset 20 (Ro. 10.20). De ce fait, le principe de chercher et de trouver est intimement relié dans la Bible à la demande du croyant et à la réponse qu'il trouve de Dieu.

Au-delà des références qu'établit Matthieu 7.7 à l'Ancien Testament, d'autres renvois sont mis en place dans le Nouveau Testament. Martin Luther l'indique très justement lorsqu'il traduit et publie *Das Newe Testament* en 1522 à Wittemberg[493]. Dans l'Évangile selon Matthieu, qu'il nomme en latin *Evangelion Sancte Matthes*, on peut y apercevoir cette péricope suivie de ses renvois dans la marge.

Figure 35 : Extrait de l'Évangile selon Matthieu traduit et édité par Martin Luther, *Das Newe Testament*, 1522, p. 22[494].


Bittet/ſo wirt euch gebē/ſucht/ſo werdet yhr finden/klopfft an/ ſo wirt euch auff gethan/denn wer do bitt/der empfehet/vñ wer do ſucht/der findt/vnnd wer do anklopfft/dem wirt auffgethan. Wil cher iſt vnter euch menſchē/ſo yhn ſeyn ſon bittet vmbs brott/der ym eynen ſteyn biete/odder ſo er yhn bittet vmb eyn fiſch/der yhm eyn ſchlangē biete? ſo deñ yhr/die yhr doch arge ſeydt/kund dennoch gut te gaben ewern kindernn geben/wie viel mehr/ewer vater ym hy/ mel/wirtt guttes geben/den die yhn bitten?

Luce.11. Jacob.1. Deu.4.

Il y est écrit : « *Bittet / fo wirt euch gebe / fucht / fo werdet yhr finden / klopfft an / fo wirt euch auff gethan* », forme ancienne du verset « *Bittet, so wird euch gegeben ; sucht, so werdet ihr finden ; klopft, so wird euch aufgetan* » : « Demandez, et l'on vous donnera ; cherchez, et vous trouverez ; frappez, et l'on vous ouvrira ». Nous pouvons observer que les numéros de versets ne sont pas indiqués dans l'édition originale de Luther, où seuls les

491 Pr. 8.4 : Hommes, c'est vous que j'appelle, et ma voix s'adresse aux êtres humains.
492 Pr. 8.12 : Moi, la sagesse, j'habite le discernement et je possède l'art de la réflexion.
493 M. Luther, *Das Newe Testament*, Wittemberg, Lucas Cranach, 1522, [VD 16 B 4318]. Voir : https://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00105950/images/index.html?id=00105950&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=22
494 *Ibid.* Voir : https://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00105950/images/index.html?id=00105950&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=22 (visité le 18/07/24)

numéros de chapitres figurent. Les barres obliques servent alors de ponctuation en ayant le rôle de virgule ou de point final. Cependant, la précision des versets est apparue dans les éditions ultérieures de la Bible puisque Bach y fait explicitement référence avec l'inscription diacritique du « *canon a Z* ».

Luther fait plusieurs renvois à ce passage sur l'enseignement du Christ dans la marge de droite, notamment dans les écrits de Luc (*Luce*) et de Jacques (*Jakob*). En effet, la péricope sur l'instruction de l'exaucement de la prière se rencontre aussi dans l'Évangile selon Luc au chapitre 11, verset 9 : « Et moi, je vous le dis : Demandez et l'on vous donnera ; cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira » (Lc. 11.9).

À ce propos, le théologien François Bovon indique dans son commentaire de *L'Évangile selon Saint-Luc*[495] que « le couple "demander" – "recevoir" est fréquent, dans la Septante et le Nouveau Testament, au sens profane comme au sens religieux. Luc l'a utilisé dans le Sermon dans la plaine : "À quiconque te demande, donne" (6,30) »[496]. Nous pouvons établir le parallèle avec le début du chapitre 5, verset 42 de Matthieu : « Donne à celui qui t'adresse une demande », mais aussi avec son chapitre 10, verset 8 : « Vous avez reçu gratuitement, donnez gratuitement ». Bach reçoit l'accueil et les demandes du souverain et en pur don, il offre ce recueil. Bovon ajoute par la suite ceci :

> La paire "chercher" – "trouver" est, elle aussi, ancrée dans le Nouveau Testament. Luc y a recouru dans l'épisode de Jésus à douze ans (Lc 2, 44.46.48). Il la déploiera de façon littéraire dans le discours de Paul sur l'Aéropage : "C'était pour qu'ils cherchent Dieu ; peut-être pourraient-ils le trouver en tâtonnant, lui qui, en réalité, n'est pas loin de chacun de nous" (Ac 17, 27).

Bonnard ajoute par ailleurs trois remarques concernant la péricope sur l'instruction de l'exaucement de la prière dans l'Évangile de Matthieu :

> 1) Dans sa source prophétique, ce thème s'applique, non pas tant à la prière qu'à la révélation même de Dieu à son peuple ; la prière n'est qu'une conséquence particulière de cette volonté de Dieu de se laisser trouver par son peuple ; 2) le thème ne décrit en rien la grandeur d'une recherche humaine et illimitée de la vérité ; l'homme peut et doit chercher parce que, d'abord, Yahvé, dans sa miséricorde, s'est déjà approché de lui et entend lui faire grâce. Dans le contexte de la tradition synoptique, c'est parce que Dieu s'est révélé

495 F. Bovon, *L'Évangile selon Saint-Luc*, *9,51 – 14,35*, Genève, Labor et Fides, Collection Commentaire du Nouveau Testament, Deuxième série, IIIb, 1996.
496 *Ibid*., p. 141.

> dans le Christ Jésus que l'homme peut chercher et frapper avec confiance ; 3) fréquents tout au long des écrits bibliques, les verbes *chercher* (litt. tendre vers, cf. Mat. 2. 13, 20 ; 6. 33 ; 12. 43 ; 13. 45 ; 18. 12 ; 28. 5 etc.) et *trouver* (cf. Mat. 7. 14 ; 10. 39 ; 11. 29 ; 13. 44, etc.), sont souvent rapprochés l'un de l'autre, ont une signification anthropologique bien précise : l'homme est caractérisé non par ses qualités, ses défauts ou sa " nature " que par ce vers quoi il tend, par ce qu'il recherche, par son projet dirait-on aujourd'hui[497].

Ainsi, cette péricope exprime le fait que Dieu se révèle aux hommes quand ils le cherchent, et que c'est en cherchant qu'ils trouvent la grâce de Dieu. Dieu a créé l'Homme « chercheur » par nature afin qu'il puisse le trouver et s'est révélé en son fils pour que l'Homme le cherche dans la confiance.

Matthieu présente un peu plus tard dans son évangile un renvoi à son verset sur l'exaucement de la prière dans la péricope de Jésus dans le temple, au chapitre 21, verset 22 : « Tout ce que vous demanderez avec foi par la prière, vous le recevrez ». Les références à Matthieu 7.7 sont nombreuses dans le Nouveau Testament : au-delà de la description du même passage dans l'Évangile de Luc, on y retrouve des renvois dans les Évangiles de Marc et Jean, ainsi que dans les Actes des apôtres de Luc, l'Épître de Jacques et dans la Première Épître de Jean. Nous pouvons présenter ces différents versets de la manière suivante, sous la forme d'un tableau récapitulatif.

497 *Ibid*.

Tableau 32 : Tableau récapitulatif des versets rappelant la péricope de l'instruction sur l'exaucement de la prière dans le Nouveau Testament.

Livre	Chapitre.Verset	Versets
Matthieu	21.22	« Tout ce que vous demanderez avec foi par la prière, vous le recevrez ».
Marc	11.24	« C'est pourquoi je vous le dis : tout ce que vous demanderez en priant, croyez que vous l'avez reçu et cela vous sera accordé ».
Luc	6.30	« Donne à toute personne qui t'adresse une demande et ne réclame pas ton bien à celui qui s'en empare ».
Luc	11.9	« Et moi, je vous le dis : Demandez et l'on vous donnera ; cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira ».
Jean	14.13	« Tout ce que vous demanderez en mon nom, je le ferai afin que la gloire du Père soit révélée dans le Fils ».
Jean	16.24	« Jusqu'à présent, vous n'avez rien demandé en mon nom. Demandez et vous recevrez, afin que votre joie soit complète ».
Actes	17.27	« Il a voulu qu'ils cherchent le Seigneur et qu'ils s'efforcent de le trouver en tâtonnant, bien qu'il ne soit pas loin de chacun de nous ».
Jacques	1.5-6	« 5 Si l'un de vous manque de sagesse, qu'il la demande à Dieu, qui donne à tous simplement et sans faire de reproche, et elle lui sera donnée. 6 Mais qu'il la demande avec foi sans douter, car celui qui doute ressemble aux vagues de la mer que le vent soulève et agite de tous côtés ».
1 Jean	3.22	« Quoi que nous demandions, nous le recevons de lui, parce que nous gardons ses commandements et faisons ce qui lui est agréable ».
1 Jean	5.14	« Nous avons auprès de lui cette assurance : si nous demandons quelque chose conformément à sa volonté, il nous écoute ».

L'introduction d'une référence évangélique au sein d'une œuvre en apparence profane n'est pas anodine pour Bach et cela ne fait que justifier l'étude de l'œuvre sur le plan symbolique. Quelles sont les raisons qui poussent Bach à introduire ce verset biblique dans son *Offrande Musicale* ?

L'athéisme du roi de Prusse était connu de tous, qu'il s'agisse des membres de sa cour comme de tous les sujets prussiens : il ne fait alors aucun doute que Bach était informé du scepticisme du roi, notamment par l'intermédiaire de Carl Philipp Emanuel. L'abbé Denina traite de cela dans son *Essai sur son règne*, au chapitre XVIII, §. VII nommé « Religion, & tolérance ». Il indique ceci :

> Unique presqu'à tous égards, Frédéric le fut particulièrement sur l'article de la religion. On a de tout temps soupçonné les princes de professer la religion par politique. Le système du roi de Prusse, ouvertement incrédule, était tout différent. Dès qu'il n'eut pas le bonheur d'être persuadé de la révélation, il aurait cru se rendre hypocrite, s'il eût montré de la croyance. En ne professant aucune religion, il les tolérait toutes ; et il ne demandait rien pour retour de sa tolérance, sinon qu'on tolérât son incrédulité. On ne saurait dire s'il était tolérant plutôt par scepticisme philosophique que par principe de politique[498].

En dehors du principe de défi lancé au roi, se pourrait-il qu'en introduisant ce verset, Bach sous-entende au roi de chercher Dieu ? Ce canon ainsi que l'ensemble du corpus pouvaient-ils servir pour Bach de prédication, en lui montrant le chemin de la spiritualité ? Cette fonction de prédicateur faisait partie intégrante des postes d'organistes qu'avaient obtenus Bach dans sa jeunesse, notamment lors des préludes de choral. Ces pièces que l'on retrouve dans *l'Orgelbüchlein* étaient des commentaires musicaux sur un hymne permettant aux croyants de méditer sur un thème liturgique précis.

Au-delà du grand nombre de références bibliques auquel ce Matthieu 7.7 fait écho – à commencer par l'Évangile de Luc 11.9 –, nous pouvons également y apercevoir un principe d'autoréférence.

498 C. Denina, *Essai…*, Chap. XVIII, §. VII. « Religion, & tolérance »., p. 391 : « Unique prefqu'à tous égards, Fréderic le fut particuliérement fur l'article de la religion. On a de tout temps foupçonné les princes de profeffer la religion par politique. Le fyftême du roi de Pruffe, ouvertement incrédule, étoit tout différent. Dès qu'il n'eut pas le bonheur d'être perfuadé de la révélation, il auroit cru fe rendre hypocrite, s'il eût montré de la croyance. En ne profeffant aucune religion, il les toléroit toutes ; & il ne demandoit rien pour retour de fa tolérance, finon qu'on tolérât fon incrédulité. On ne fauroit dire s'il étoit tolérant plutôt par fepticifme philofophique que par principe politique ».

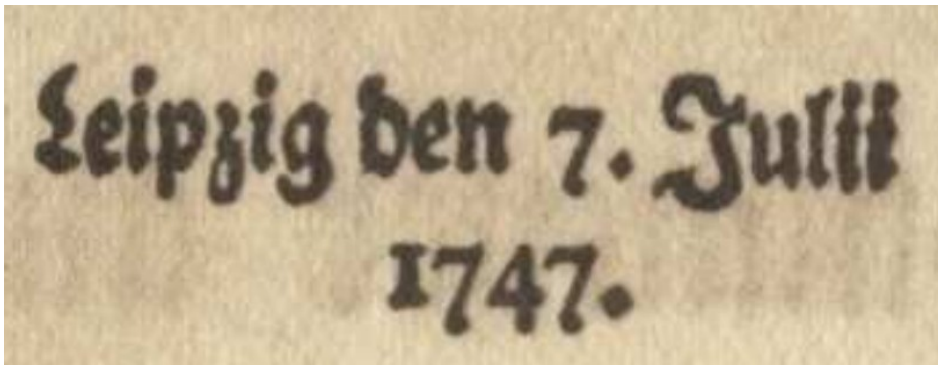
2.1.3. Le principe d'autoréférence

Si nous avons vu que le symbole « Z » était une référence à Matthieu 7.7 habilement dissimulée, rappelant le principe miroir du monogramme de Bach, d'autres références se retrouvent dans ce canon.

a) En ce temps-là…

Tout d'abord, la référence numérique du verset de Matthieu semble refléter la date de gravure de l'œuvre par Schübler, que l'on retrouve sur le verso du folio A, en bas à gauche. Bach signe « *Leipzig den 7. Julii 1747* », soit le 7 juillet, que l'on peut également noter « 7.7 ».

Figure 36 : Date et lieu de la gravure de *l'Offrande Musicale,* Folio A, p. 3.



Ce fait surprenant nous amène à penser qu'il ne s'agit pas d'un hasard mais plutôt d'une marque volontaire de la part du compositeur. De ce fait, la publication de *l'Offrande Musicale* apparaît comme ayant été préméditée, confirmant nos hypothèses selon lesquelles l'écriture de *l'Offrande Musicale* serait antérieure à la visite à Potsdam, que Bach serait l'auteur du thème « royal » et non Frédéric II et que le roi de Prusse ne serait pas le principal destinataire de l'œuvre.

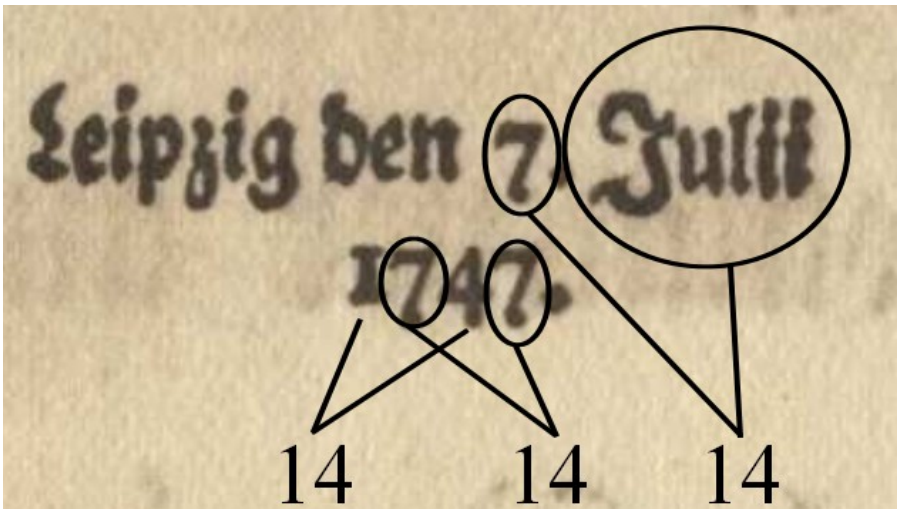
L'édition de *l'Offrande Musicale* n'est pas le premier événement de la vie de Bach à être relié à un 7 juillet. En effet, la première occurrence se trouve dix-sept ans plus tôt, en 1720. Après un séjour de presque deux mois à Karlsbad en compagnie du prince Léopold d'Anhalt-Köthen, s'étalant du 25 mai au 17 juillet 1720, Bach rentre à Coethen. Il découvre avec effroi à son arrivée que sa femme, Maria Barbara Bach qu'il quitte en bonne santé, est

morte et enterrée depuis plus d'une semaine. Si la date et les conditions de son décès sont aujourd'hui inconnues, Bach apprend que Maria Barbara a été enterré dix jours plus tôt, soit le 7 juillet 1720[499][500].

b) 7.7 ou 7 + 7 ?

De plus, la référence à Matthieu 7.7 rappelle les jeux numériques de Bach. Ce verset biblique évoque la signature gématrique du compositeur : 7 + 7 = 14. Par ailleurs, si nous prenons en compte la date complète d'édition, soit le 7 juillet 1747 ou « 7. 7. 1747 », nous apercevons que lorsque l'on enlève de l'année le 1 et le 4 qui forment « 14 », il nous reste une nouvelle fois « 7.7 ». Comme les deux premiers « 7 », ces derniers forment à nouveau le nombre 14.

Figure 37 : Symboles des nombres 14 dans la date de la gravure de *l'Offrande Musicale*.



499 G. Cantagrel, *Bach en son temps…*, p. 111. Les registres de l'Agnuskirche de Coethen notifie ceci : « 1720. Le 7 juillet a été enterrée l'épouse de Monsieur Johann Sebastian Bach, capellmeister de Son Altesse Princière » (BD II/100).

500 J.- N. Forkel, *Sur la vie…*, p. 178. « Bach s'est marié deux fois. La première fois avec Maria Barbara […]. Après treize années de vie conjugale très heureuse, il eut la douleur de perdre son épouse, en 1720, à Cöthen. Lorsqu'il revint d'un voyage entrepris à Karlsbad avec son prince, elle était morte et avait été enterrée, alors qu'il l'avait quittée en pleine santé. Il n'apprit qu'elle avait été malade qu'à son retour au foyer ».

c) Cherche dans ton souvenir...

Ensuite, la notion même de « chercher » dans ce titre latin fait référence aux deux ricercars de l'œuvre. Comme l'indique Zoltán Göncz dans son article « *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar* » : « *Quærendo invenietis*. L'injonction de l'auteur à chercher ne concerne pas seulement les canons de l'énigme mais aussi le ricercar à six voix, dont le titre archaïque signifie également chercher »[501]. De ce fait, le titre de ce canon ainsi que le titre du folio D « *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* » représentent deux références latines à la fois à la notion de chercher mais aussi aux ricercars eux-mêmes.

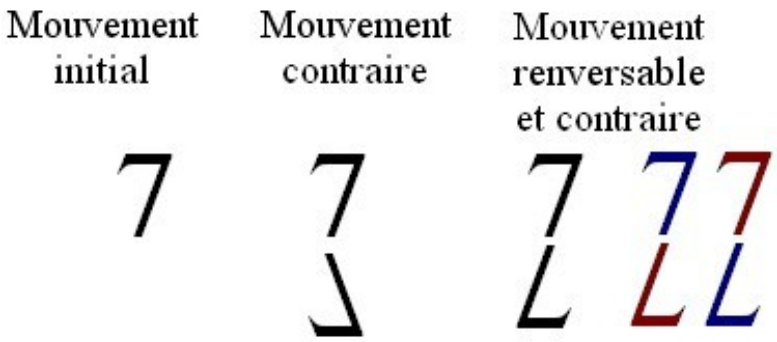
Dans son commentaire évangélique, Pierre Bonnard indique également pour ce verset que « *Frapper* précise bien le sens de cette *recherche* ; elle est précise dans son objet ou sa direction (l'homme sait où chercher et frapper) mais réserve la souveraineté de Dieu (rien ne sert de frapper si personne ne vient ouvrir) ; tels sont les deux caractères de la prière évangélique »[502]. Si Bach donne des indices au roi dans le décryptage des canons, il l'aiguille également vers Dieu par le jeu de références multiples, lui indiquant où frapper. Encore faut-il demander, chercher et frapper à la bonne porte.

d) La clé de l'énigme

En dehors du fait que le symbole « Z » soit une référence à l'Évangile de Matthieu, ce signe à lui seul, permet de comprendre la clé de l'énigme. Cela peut sembler surprenant d'inscrire la solution juste en-dessous de l'énigme posée, et pourtant ! Tout repose sur la disposition des deux « 7 », sous la forme du « Z ». En effet, ce n'est pas par hasard si les deux 7 sont disposés de la sorte, pas plus qu'il ne s'agit d'une erreur d'impression comme l'évoquait Michael Marissen. Au même titre que pour son monogramme, Bach joue ici avec les lignes, les courbes et les formes et garde bien en tête tous ses principes contrapuntiques. Si le premier 7 est imprimé à l'endroit, le second quant à lui se retrouve doublement retourné, en symétrie verticale et horizontale. Dans la technique contrapuntique, cela équivaut à une écriture en renversable et par mouvement contraire.

501 Z. Göncz, « *The Sacred Codes…* », p. 2 : « *Quaerendo invenietis*. The authorical injuction to seek does not only relate to the enigma canons but to the six-part ricercar as well, whose archaic title also means to seek ».
502 P. Bonnard, *L'Évangile selon…*, p. 99-100.

Figure 38 : Différentes écritures de « 7.7 » en fonction des techniques contrapuntiques.



Il suffit alors d'écrire les deux voix canoniques en renversable et par mouvement contraire afin de décoder le canon *Quærendo invenietis*. Aussi, comme l'indique Herbst, la citation biblique est généralement utilisée pour un canon procédant par mouvement contraire : la solution était sous le nez du lecteur, nouvelle preuve de la taquinerie de Bach envers le roi ! Qui cherche attentivement finit par trouver la solution à cette épineuse énigme.

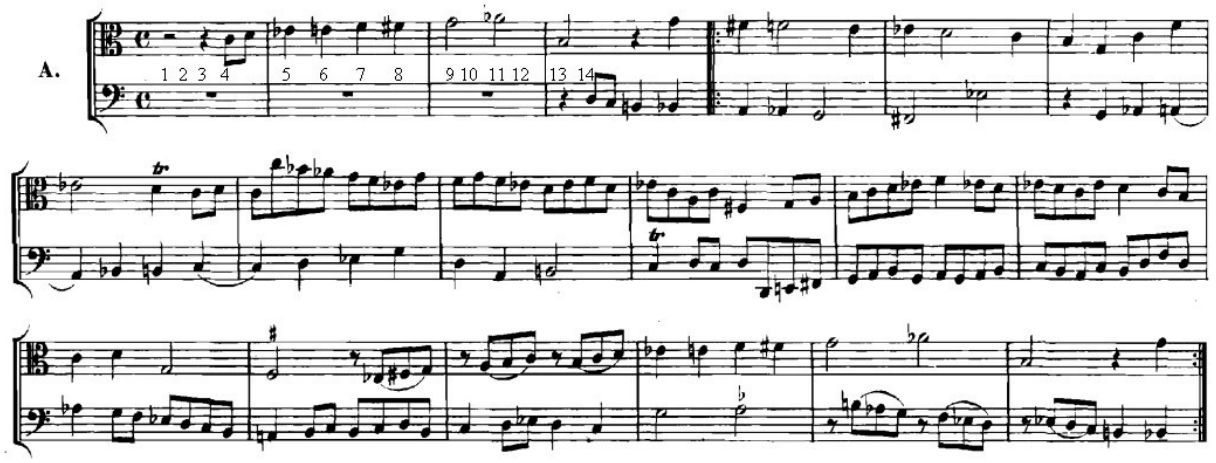
e) Cherchez et vous me trouverez

Une fois le problème du symbole diacritique « Z » résolue, il faut maintenant trouver d'où part la seconde voix canonique. Si le roi a cherché à mettre le compositeur en difficulté lors de ses demandes d'improvisations, tant par la hardiesse du thème chromatique que par le nombre de voix contrapuntiques, Bach a plus d'une corde à son arc. Cette fois-ci, Frédéric II devra chercher longuement car ce canon ne comporte pas qu'une seule résolution canonique mais bien quatre différentes. Ces résolutions sont nommées « A », « B », « C » et « D » comme dans l'édition de la *Bach-Gesellschaft Ausgabe*.

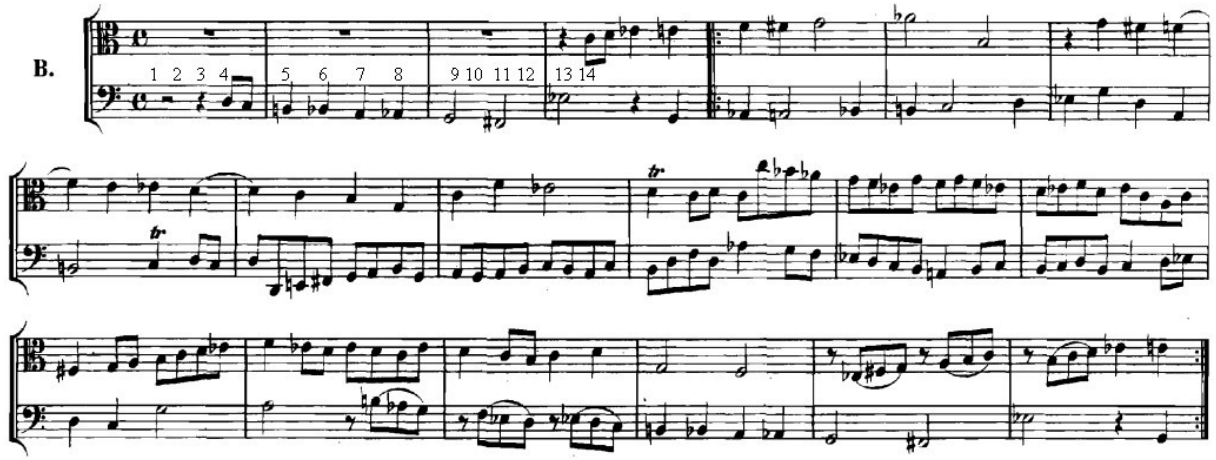
Devant la ligne mélodique, Bach propose deux clés différentes : une clé d'ut$_3$ et une clé de fa$_4$ inversée. Deux solutions commencent par la lecture de la clé d'ut$_3$, deux autres commencent par la clé de fa$_4$. Frédéric II devra à nouveau chercher le maître de Leipzig, mais cette fois sur sa propre partition, dissimulé derrière la symbolique des nombres. Si Bach donnait la clé de l'énigme par l'écriture symbolique de « 7.7 », la seconde solution réside bien dans son nom et dans sa signature gématrique.

De cette façon, les deux premières résolutions canoniques A et B apparaissent lorsque la seconde voix canonique démarre à partir du quatorzième temps, c'est-à-dire le deuxième temps de la quatrième mesure dans une métrique à C.

Exemple 160 : Résolution canonique du canon *Quærendo invenietis*, solution A.



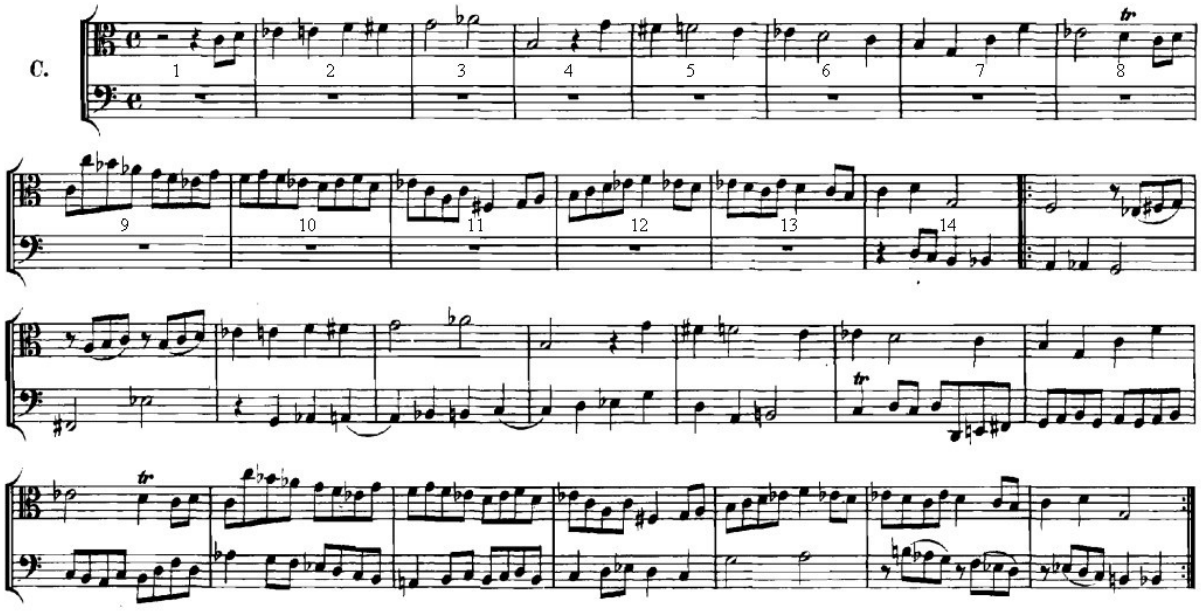
Exemple 161 : Résolution du canon *Quærendo invenietis*, solution B.



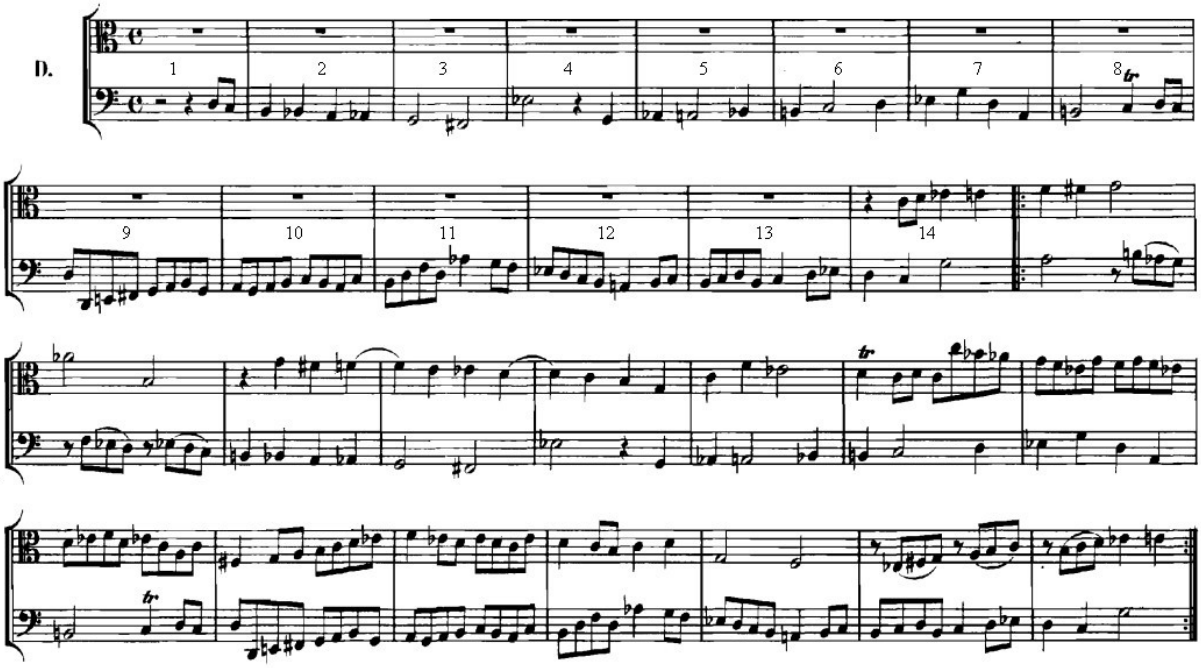
Les deux autres résolutions canoniques C et D relèvent d'un niveau de difficulté supérieur et il est peu probable que le roi les ait trouvées, si tant est qu'une ou deux solutions l'aient été. Toujours sous la plume de B-A-C-H, ces deux solutions demandent elles aussi de compter jusqu'à 14. Il ne s'agit plus ici du nombre de temps mais du nombre de mesures. Cela

peut paraître contre intuitif de faire entrer la seconde voix canonique à la quatorzième mesure lorsque le canon en lui-même n'en comporte que quinze.

Exemple 162 : Résolution du canon *Quaerendo invenietis*, solution C.

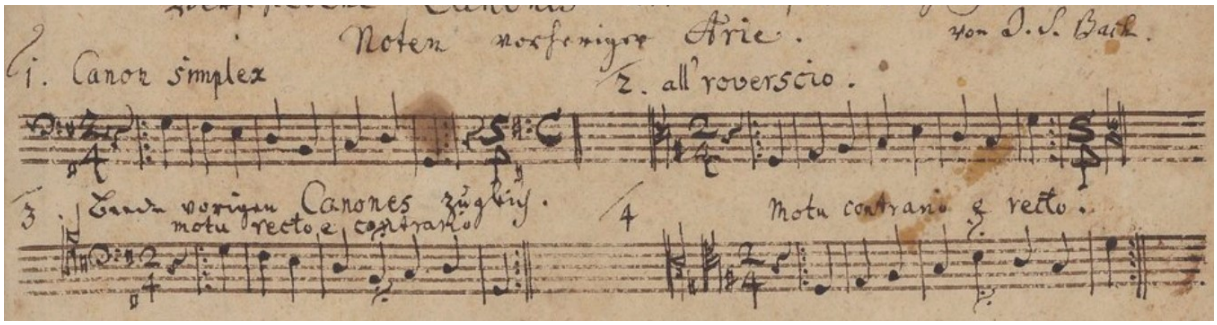


Exemple 164 : Résolution du canon *Quærendo invenietis*, solution D.



Les solutions B et D procèdent de la même manière mais en renversable, B étant le renversable de A, et D étant le renversable de C. L'écriture canonique renversable rappelle les troisième et quatrième canons des *Verschiedene Canons*. Si les deux premiers représentent deux canons rétrogrades, les deux suivants réutilisent le matériau musical des précédents canons, c'est-à-dire la mélodie initiale du premier canon (*simplex*) et son inversion (deuxième canon, *all' roverscio*). Bach inscrit au-dessus du troisième canon « *Beede vorigen Canones zugleich motu recto e contrario* », ce qui veut dire « Les deux canons précédents joués simultanément, par mouvement droit et contraire ». Le sujet initial « droit » (*simplex*) correspond à la première voix canonique et est suivie de son inversion (*all' roverscio*). Le quatrième canon procède donc en renversable : en ayant la même mélodie que le canon *all' roverscio*, Bach écrit au-dessus du canon « *motu contrario e recto* », précisant ainsi que le mouvement contraire correspond à la première voix canonique, suivie par le sujet initial par mouvement droit.

Exemple 165 : Les quatre premiers canons des *Verschiedene Canons*.



Nous supposons que ce verset a été choisi pour sa multiplicité des messages à vocations transcendantales possibles : comme signature gématrique par son addition qui forme 14, par taquinerie envers le roi – avec l'indication écrite en latin qui renforce la part énigmatique du canon – ou alors comme invitation au souverain à chercher Dieu. Après ces réflexions sur les diverses énigmes et les sens cachés contenus dans le canon *Quærendo invenietis*, il convient à présent d'en proposer une analyse.

2.1.4. Analyse du canon *Quærendo invenietis*

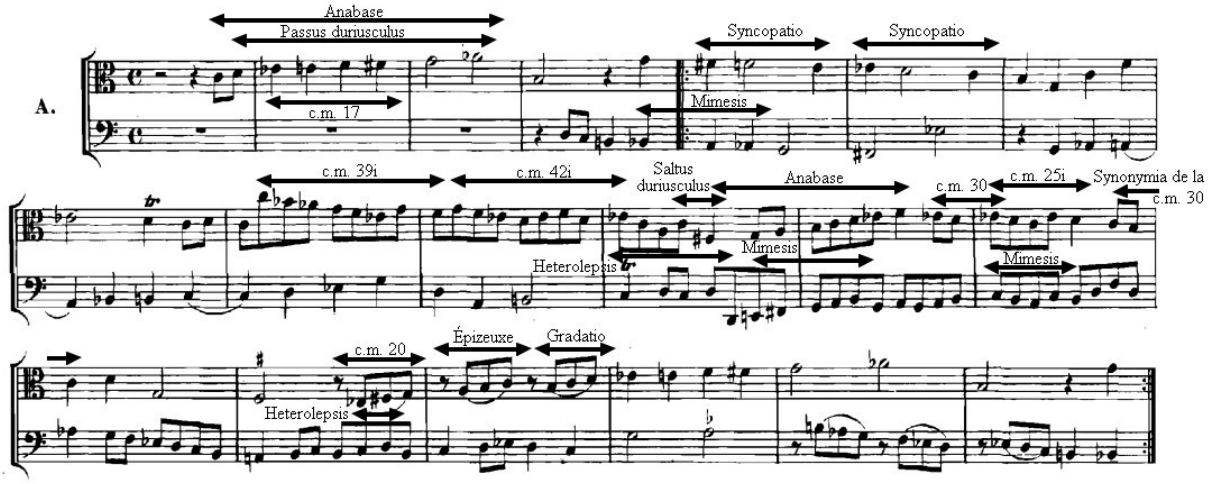
Nous nous baserons pour cette analyse sur la solution A du canon, les autres solutions n'étant que des variantes. Le canon comporte quinze mesures et possède la particularité de ne pas avoir d'armure à la clé comme le *canon per tonos*. Le thème royal subit une nouvelle métamorphose jusqu'à ce que la mélodie se développe plus librement.

Après trois temps de silence, le canon commence par une anabase de huit notes entre *do*$_3$ et *la* ♭$_3$, anabase qui comporte elle-même un *passus duriusculus* de sept notes de *ré*$_3$ à *la* ♭$_3$. La mesure 2 qui comporte le chromatisme en noires de *mi* ♭ à *fa*# représente la c.m. 17. Après le saut de septième diminuée qui vient clôturer la cellule *x*, la seconde voix canonique fait son apparition sur le deuxième temps de la quatrième mesure. Le chromatisme descendant du thème royal se développe sur un rythme amphibraque en créant un effet de *syncopatio* aux mesures 5-6. Il est en *mimesis* avec la seconde voix sur les trois premiers temps du chromatisme descendant. Après la formule cadentielle, Bach ajoute un trille sur le *ré*$_3$, avant-dernière note du thème royal et termine par une broderie cadentielle dans la continuité de l'ornementation du *ré*.

À la mesure 9, le discours se libère de sa contrainte thématique et marque cette rupture par un saut d'octave ascendant : la mélodie propose aux mesures 9-11 la c.m. 39*i* et la c.m. 42*i*, suivie d'une *heterolepsis* du V/V sous la forme de neuvième de dominante sans fondamentale arpégée (*mi* ♭$_3$ – *do*$_3$ – *la*$_2$ – *do*$_3$ – *fa*#$_2$). Le saut de quinte diminuée descendant entre *do* et *fa*# représente un *saltus duriusculus* et marque une rupture avec le *fa*# noire après un flot ininterrompu de croches. Cette rupture se fait d'autant plus sentir que c'est au tour de la seconde voix canonique d'effectuer son saut d'octave descendant. La première voix canonique poursuit son discours après l'arrêt sur le *fa*# avec une anabase en croches, permettant d'être en *mimesis* à la tierce avec la seconde voix qui expose les c.m. 39 et 42. L'anabase se déroule aux mesures 11-12, entre le *fa*#$_2$ et le *fa* ♮$_3$, c'est-à-dire sur un intervalle d'une octave diminuée. La c.m. 30 conclut la mesure 12 avant de se confondre avec la c.m. 25*i* par le biais d'une note commune, jusqu'à ce que la c.m. 30 ne termine la mesure 13 en *synonymia*. Le fait que la c.m. 25 soit inversée permet d'être en *mimesis* avec la seconde voix canonique qui énonce la queue de sa c.m. 42. Le discours se calme progressivement par ce qui semble être une cadence conclusive (*do*$_3$ – *ré*$_3$ – *sol*$_2$), infirmé par le *mi* ♭$_2$ à la basse qui donne l'illusion d'une cadence rompue, jusqu'à atteindre un arrêt sur la sensible à la mesure 15 par la première voix canonique.

Afin de relancer le discours, la première voix chante une c.m. 20 à la mesure 15, cellule typique du quatrième divertissement du *Ricercar a 3*. Ce motif est ensuite repris à la mesure suivante en épizeuxe puis en *gradatio*. Remarquons l'intervalle inhabituel entre les deux premières croches de la c.m. 20 initiale, intervalle d'une seconde augmentée ascendante (*mi ♭ – fa#*) : il s'agit d'une figure d'*heterolepsis* sur le V/V. L'analyse rhétorique de ce canon peut se synthétiser de la manière suivante :

Exemple 166 : Analyse rhétorique du canon *Quaerendo invenietis*, solution A.



Ne comportant aucune c.m. nouvelle, ce canon réutilise du matériel musical apparu antérieurement. Si le titre de ce canon a beaucoup interrogé les musicologues, il ne s'agit pas de la première occurrence dans le monde de l'art.

2.1.5. Cherchez et vous trouverez le paragone

a) Définition du paragone

Le paragone est un terme qui provient de l'italien *paragone* qui signifie « comparaison ». Il définit à l'origine un débat artistique de la Renaissance qui cherche à comparer plusieurs arts, notamment la peinture et la sculpture, en essayant de définir lequel de ces arts est supérieur. Ce terme finit ensuite par signifier simplement une comparaison entre deux arts. Parmi les artistes qui prennent part à ce débat à la Renaissance, on trouve Léonard

de Vinci (1452-1519) et Giorgio Vasari (1511-1574) : ces deux noms sont d'ailleurs associés à la notion de chercher et de trouver en peinture.

b) Rivalités politiques et artistiques : de la peinture guerrière à la guerre de la peinture

En 1494, la famille des Médicis est au plus mal à Florence : Pierre II de Médicis, dit « l'Infortuné » et fils de Laurent de Médicis, dit « le Magnifique », règne depuis seulement deux ans et est accusé de céder face à la pression du roi de France Charles VIII (1470-1498). Girolamo Savoranola (1452-1498), réformateur et homme politique italien, chasse les Médicis, prend alors le pouvoir à Florence et négocie la paix sur la ville avec le roi de France. En vue de marquer sa prise de pouvoir et de symboliser la puissance de sa république, Savoranola décide de construire en 1494 au premier étage du palais de la seigneurie, le Palazzo Vecchio, la « Salle des Cinq-Cents ». Afin de décorer cette salle longue de 54 mètres de long, 23 mètres de large et de 18 mètres de haut, le gonfalonier Pier Soderini (1452-1522) demande par un décret public[503] aux deux plus grands artistes florentins de peindre chacun un triptyque de fresques sur chaque longueur de la salle : Léonard de Vinci et Michel-Ange. Vasari atteste dans son ouvrage *Vies des peintres, sculpteurs, et architectes* qu'« il existait une très grande rivalité entre Léonard de Vinci et Michel-Ange Buonarroti »[504]. Chaque peintre devait choisir un sujet permettant de célébrer une victoire militaire de la république. Vasari raconte dans la biographie de Léonard de Vinci qu'« il prit pour sujet la défaite de Niccolò Piccinino, capitaine de Filippo, duc de Milan : c'est un groupe de cavaliers se disputant un drapeau ; composition digne d'un grand maître, et pleine d'intentions admirablement exprimées »[505] : il s'agit de *La Bataille d'Anghiari*[506]. Vasari ajoute que « la vengeance, la colère, la rage animent les guerriers, dont les chevaux eux-mêmes partagent l'acharnement ».

Michel-Ange avait quant à lui choisi pour thème *La Bataille de Cascina*[507], qu'il a laissé inachevée lorsque le pape Léon X l'appela à Rome pour peindre la façade de la Basilique San Lorenzo et la Chapelle Sixtine. Apprenant que son homologue avait laissé son œuvre inachevée, Léonard de Vinci ne termina pas non plus sa peinture, malgré de nombreux dessins préparatoires et un carton terminé. L'œuvre est aujourd'hui disparue mais quelques artistes ont pu recopier les dessins préparatoires de Léonard de Vinci. La copie la plus connue

503 G. Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Tome IV, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché, Paris, Just Tessier, Libraire-éditeur, 1839, p. 17.
504 *Ibid*.
505 *Ibid*., p. 17-18.
506 La bataille d'Anghiari a été livrée le 29 juin 1440 avec une victoire de Florence sur Milan.
507 La bataille de Cascina a été livrée le 28 juillet 1364 avec une victoire de Florence sur Pise.

est aujourd'hui celle effectuée par Pierre Paul Rubens (1577-1640), peinte en 1603 et portant le nom de *« La lutte pour l'étendard » de la « Bataille d'Anghiari »*.

Figure 39 : *« La lutte pour l'étendard » de la Bataille d'Anghiari*, Pierre Paul Rubens, 1603, dessin, 45,3 x 63,6 cm, INV 20271 Recto, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



c) La peinture de Vasari : le sauvetage énigmatique

En 1537, la famille de Médicis reprend le pouvoir à Florence grâce à Cosme Ier de Toscane (1519-1574). Après avoir choisi le Palazzo Vecchio comme résidence, il commande à Vasari d'importants travaux, tant du point de vue architectural que pictural. Les deux œuvres de Michel-Ange et de Vinci ayant été laissées inachevées, Vasari relève le plafond, épaissit les murs et peint de nouvelles fresques symbolisant la gloire médicéenne. Sur le mur est, il choisit pour thème *La Bataille de Marciano*[508], aussi connue sous le nom de bataille de Scannagallo ou de Lucignano, menée par Cosme Ier contre l'armée siennoise dirigée par Piero Strozzi (1510-1558).

508 La bataille de Marciano a été livrée le 2 août 1554 avec une victoire de Florence sur Sienne.

Figure 40 : *La Bataille de Marciano*, Giorgio Vasari, 1570-1571, fresque, 7,60 x 13 m, mur est, troisième fresque de la guerre de Sienne, Salle des Cinq-Cents, Palazzo Vecchio, Florence.



Cette large fresque peinte entre 1570 et 1571 comporte un détail particulier, découvert par le bio-ingénieur Maurizio Seracini. Contacté par l'historien de l'art Carlo Pedretti qui émettait en 1968 l'hypothèse selon laquelle Vasari aurait sauvegardé la fresque de Léonard de Vinci, le bio-ingénieur Maurizio Seracini aperçoit une inscription à 15 mètres du sol sur un étendard vert au centre de la fresque, écrite en lettres de 2cm de hauteur : *Cerca trova*.

Figure 41 : Détail de *La Bataille de Marciano*, « *Cerca trova* ».



Cette inscription, issue de l'expression italienne « *Chi cerca trova* », signifie « Cherchez et vous trouverez », référence apparue en peinture 176 ans avant *l'Offrande Musicale*. Le parallèle avec les Évangiles n'est pourtant pas établi pour la fresque : Maurizio Seracini y voit alors un indice selon lequel Vasari indiquerait que la fresque de Léonard de Vinci resterait dissimulée quelque part entre les murs. Il y entreprend alors d'importants travaux en 2005[509] à la recherche de la fresque, à l'aide de radars qu'il a développé et continue son entreprise jusqu'en 2012 sans pour autant retrouver *La Bataille d'Anghiari*. Depuis 2020, l'hypothèse selon laquelle la fresque de de Vinci existerait toujours a été infirmée[510]. Nous ne pouvons que constater que cette inscription, qu'elle soit écrite en latin chez Bach ou en italien chez Vasari n'a eu de cesse de faire couler de l'encre dans les débats artistiques, que ce soit en peinture ou en musique. Malheureusement, l'œuvre de Léonard de Vinci n'est plus, mais celle de Bach demeure.

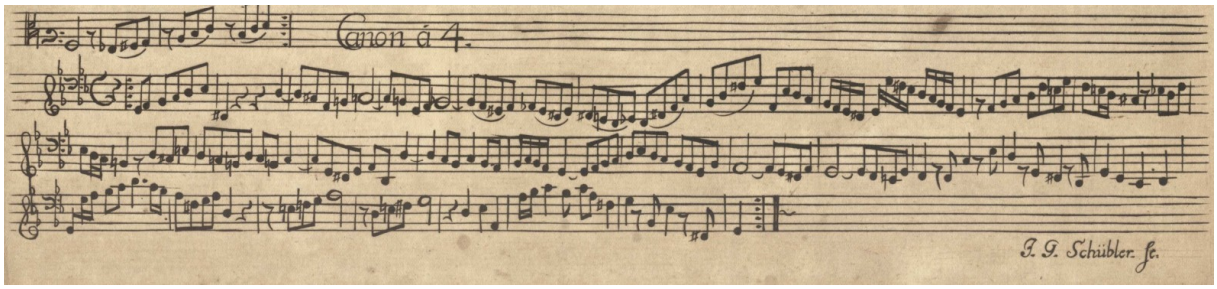
509 M. Pieraccini, D. Mecatti, G. Luzi, M. Seracini, G. Pinelli, C. Atzeni, *Non-contact intrawall penetrating radar for heritage survey: the search of the 'Battle of Anghiari' by Leonardo da Vinci*, NDT & E International, Vol. 38, Issue 2, 2005, p. 151-157, ISSN 0963-8695, https://doi.org/10.1016/j.ndteint.2004.07.010. (https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0963869504001082).

510 R. Barsanti, G. Belli, E. Ferretti, C. Frosinini, *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci : dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Firenze : Leo S. Olschki editore, MMXIX - xxiv, 608 pages : illustrations (chiefly color) - Biblioteca leonardiana. Studi e documenti ; 8 - ISBN: 9788822284143 - Permalink: http://digital.casalini.it/9788822284143 - Casalini id: 4847541.

2.2. *Canon a 4*

Au bas du folio E se trouve le *canon a 4*, entre le canon *Quærendo invenietis* et la signature de l'imprimeur Schübler. Il comporte deux clés placées dans le même sens : une clé de sol_1 et une clé de fa_4. Cette disposition permet de créer un canon à la double octave, au même titre que le *canon perpetuus* qui possède une clé de sol_2 et une clé de fa_5. La mention de canon « *a 4* » précise qu'il s'agit d'un canon à quatre voix, c'est-à-dire deux voix en clé de sol et deux voix en clé de fa, comme nous l'avions observé au chapitre 4. Ce canon est écrit sur 28 mesures, ce qui fait de lui le deuxième canon le plus long du corpus. Observons que le nombre 28 est l'addition du nombre 14 avec lui-même. Outre le nombre de voix, l'autre particularité de ce canon est sa tonalité : il est la seule pièce de *l'Offrande Musicale* à ne pas être écrite en *do* mineur, mais dans la tonalité de *sol* mineur.

Exemple 167 : Détail du *Canon a 4*, Folio E, p. 7.



2.2.1. À la recherche d'une indication

L'indication latine « *Quærendo invenietis* » s'adresse-t-elle aussi à ce canon ? De nombreux musicologues répondent par l'affirmative, tel Hans T. David ou encore Christoph Wolff qui parle des « deux canons *quærendo invenietis* »[511]. Cette hypothèse suggère alors qu'il ne s'agirait pas du titre du canon à deux voix, mais bien d'une inscription commune au « canon a 2 » et au « canon a 4 ». En effet, là encore, Bach reste avare d'indications pour la résolution canonique, ne laissant au roi que cette phrase laconique. Pour réaliser le canon, il est nécessaire de faire entrer une nouvelle voix toutes les sept mesures : après l'entrée de la première voix, la deuxième voix commence à la mesure 8, la troisième à la mesure 15 et la

511 C. Wolff, « *New Research…* », p. 408 : « The canonic pieces are placed as practically as possible : the canon *perpetuus* that could not be notated in abbreviated manner was put with the sonata part, the two *quærendo invenietis* canons at the end of the six-part ricercar, and the remaining canon *perpetuus* in abbreviated notation at the end of the three-part ricercar ».

quatrième voix à la mesure 22. De cette manière, le canon devient perpétuel grâce au rapport entre le nombre de voix et le nombre de mesures qui les séparent :

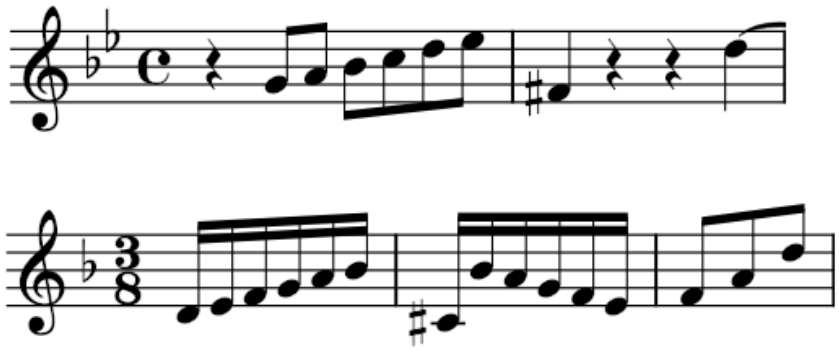
(Nombre de voix) x (nombre de mesures qui les séparent)
= 4 voix x 7 mesures
= 4 x 7
= 28 mesures.

Le nombre 7 est d'une importance capitale dans ce canon et le symbole diacritique « Z » en référence à l'Évangile de Matthieu est également relié au *canon a 4* : les entrées canoniques peuvent se définir par « 7.7 – 7.7 ». Voici à présent l'analyse du canon.

2.2.2. Analyse du *canon a 4*

Le *canon a 4* est le canon qui possède la plus grande diversité de motifs rythmiques. Il commence sur le deuxième temps de la première mesure par une anabase de sixte mineure, reliant toutes les notes de l'arpège ascendant et l'ajout de la sixte de la cellule *x*, avant d'atteindre le saut de septième diminuée. Cette formule mélodique rappelle le sujet du l'*Invention n. 4*, BWV 775 en *ré* mineur de Bach : si Marcel Bitsch évoquait déjà la ressemblance frappante entre le sujet de l'*Invention* et le thème royal, sa nouvelle métamorphose dans ce canon-ci est également d'une ressemblance flagrante.

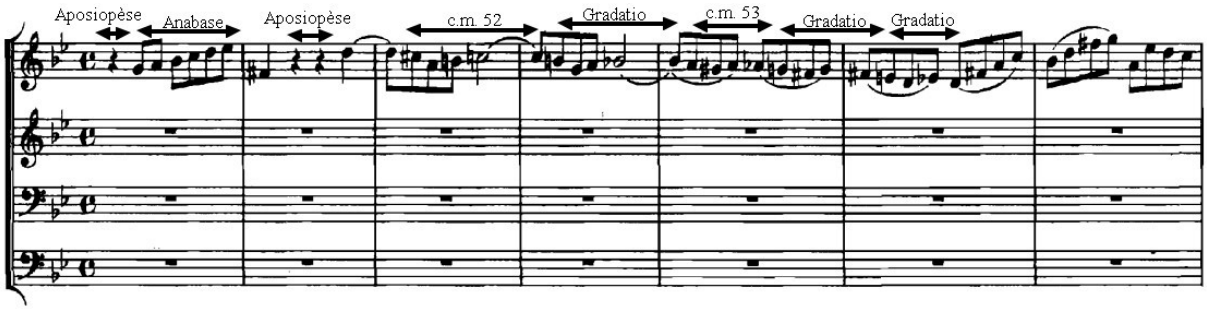
Exemple 168 : *Canon a 4*, mesures 1-2 (en haut), *Invention n. 4*, mesures 1-3 (en bas).



Après deux temps de silence (aposiopèse), le chromatisme descendant du thème apparaît sous une forme ornementée avec un principe de double appoggiature en croches et

une longue finale : il s'agit de la c.m. 52. Cette cellule est reprise en *gradatio* à la mesure suivante et laisse place à la mesure 5 à la c.m. 53, caractérisée par trois croches en broderie et d'une croche finale, généralement chromatique. Elle est exposée ensuite avec deux figures de *gradatio* avant que la mélodie ne remonte par des arpèges de V et I.

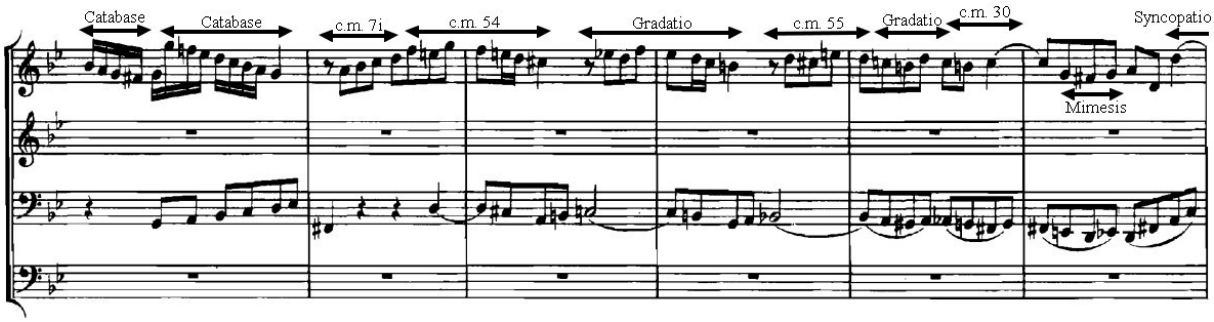
Exemple 169 : *Canon a 4*, mesures 1-7.



La mesure 8 marque une première rupture avec l'utilisation de doubles croches : une catabase sur le premier temps, un saut d'octave supérieur et une nouvelle catabase d'une octave sur le reste de la mesure ; pendant ce temps-là, la deuxième voix canonique entre sur le deuxième temps de la mesure au moment du saut d'octave. La mesure 9 voit réapparaître le c.m. 7*i* ainsi que la c.m. 54 : démarrant en *sospiratio*, la mélodie part d'une note, chante une note en-dessous puis une note au-dessus avant de revenir à la note initiale, avant de descendre avec deux doubles croches et une noire finale. Cette c.m. est répétée en *gradatio* et laisse place à la c.m. 55, issue de la c.m. 54 mais ne comporte pas la queue descendante. La c.m. 55 est elle aussi reprise en *gradatio*, suivie d'une c.m. 30 par le biais d'une note commune. On retrouve ensuite à la mesure 13 une formule de broderie, permettant en réalité d'être en *mimesis* à la tierce[512] avec la deuxième voix canonique qui chante sa c.m. 53 ; la mesure se conclut par un saut d'octave et une *syncopatio*.

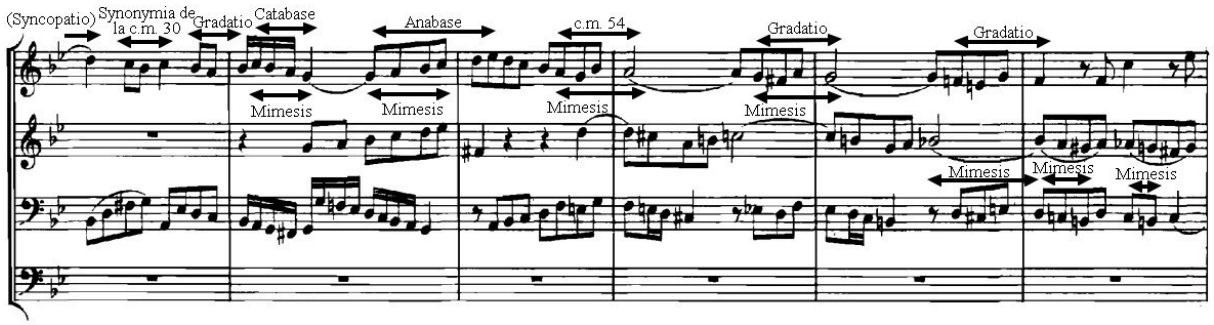
512 Nous ne mentionnerons pas ici les intervalles réels qui sont redoublés : une dix-septième devient une tierce pour des raisons de compréhension.

Exemple 170 : *Canon a 4*, mesures 8-13.



Après la *syncopatio* qui se poursuit à la mesure 14, Bach expose à nouveau la c.m. 30 en *synonymia* puis en *gradatio*, suivie à la mesure suivante par une catabase en double croches. Cette dernière est en *mimesis* de tierce avec la deuxième voix canonique ; c'est au tour de la troisième voix de faire son apparition. La première voix chante alors une anabase pour être en *mimesis* avec la troisième voix et continue avec une nouvelle exposition de la c.m. 54, que l'on retrouve en *gradatio* à deux reprises. Ces c.m. 54 et ces figures de *gradatio* permettent d'être en *mimesis* avec la deuxième voix canonique. Aux mesures 19-20, la première voix chante sur un rythme iambique en *sospiratio* tandis que les deux autres voix s'imitent par intermittence.

Exemple 171 : *Canon a 4*, mesures 14-19.

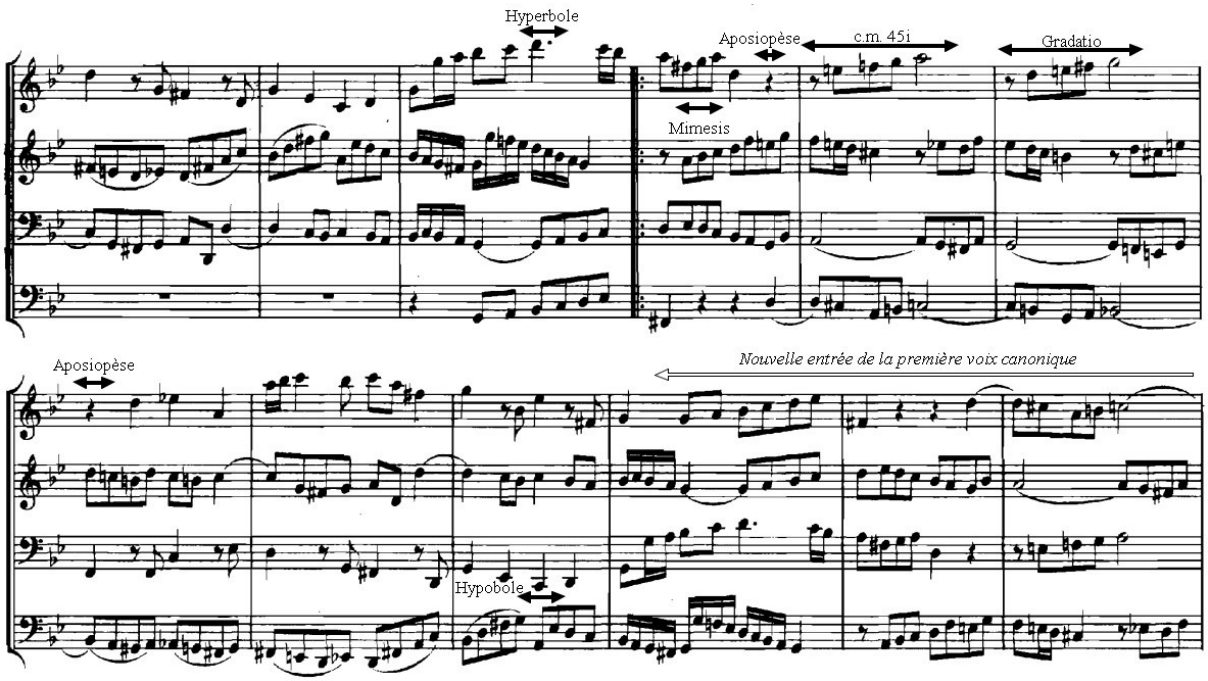


La première voix lance à la mesure 21 une formule cadentielle avant de marquer une nouvelle rupture à la mesure 22 : après un saut d'octave supérieur, elle s'envole dans les aigus en imitant une entrée jusqu'à atteindre le *ré*5, hyperbole du canon tandis que la quatrième voix fait son entrée.

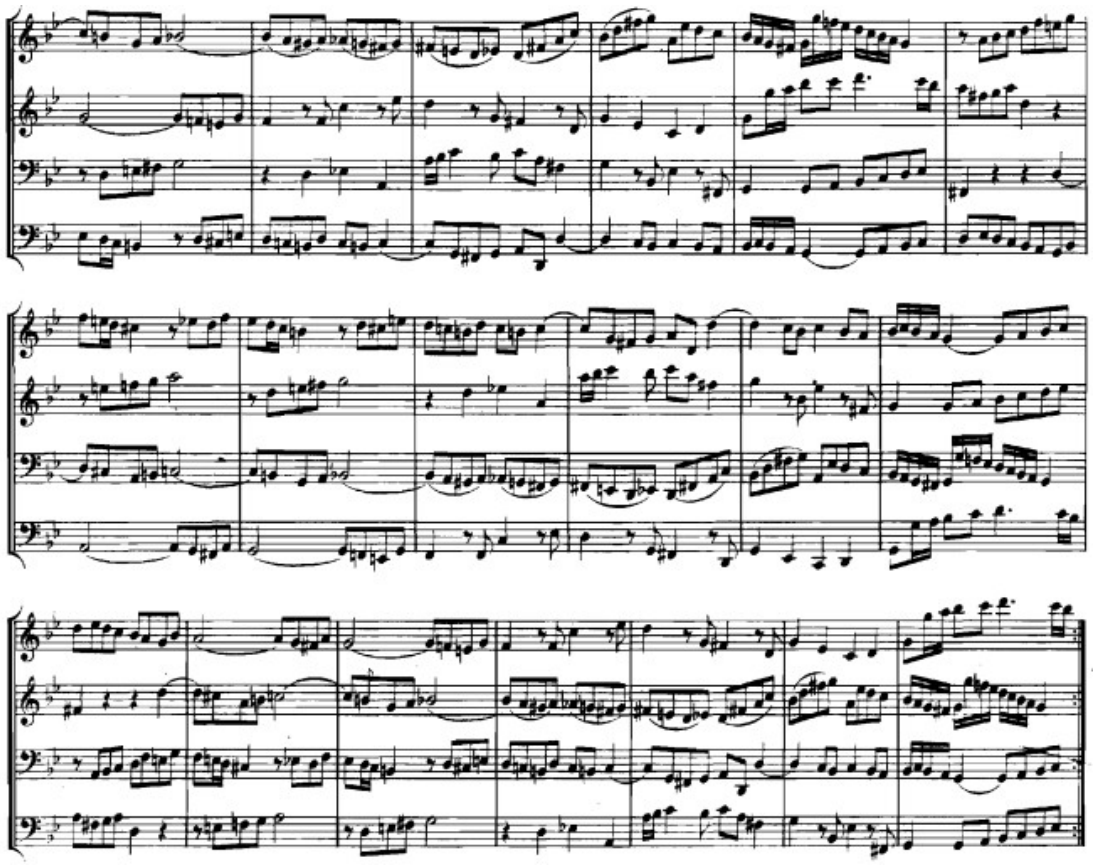
À la mesure 23, la première voix est en *mimesis* à la sixte avec la troisième voix, elles-mêmes en *mimesis* par mouvement contraire avec la deuxième voix. La première voix termine

la mesure 23 par une aposiopèse, mettant en valeur la prochaine idée musicale. Elle énonce à la mesure 24 la c.m. 45*i*, reprise en *gradatio* à la mesure suivante : sur les mesures 24-25, les deux autres voix sont en *mimesis* avec l'énoncé des c.m. 54 et 55. La mesure 26 démarre par une aposiopèse et le discours semble se calmer avec un rythme de noires jusqu'au saut d'octave supérieur à la mesure 27. Là, le mouvement mélodique reprend par des doubles croches et un motif amphibraque qui atteignent le do_5. La mesure 28 conclut le canon par des motifs iambiques, tandis que la deuxième voix canonique qui chante la formule cadentielle en noires atteint l'hypobole du canon avec le do_1. C'est à la mesure 29 que le canon devient perpétuel, avec la nouvelle entrée thématique de la première voix canonique : bien que Bach se soit arrêté au premier temps de la mesure 29 dans sa gravure, la *Bach-Gesellschaft* propose le *canon a 4* jusqu'à la mesure 50 pour une meilleure compréhension. De cette manière, la deuxième voix canonique reprend son entrée thématique à la mesure 36, la troisième voix à la mesure 44 et la quatrième voix à la mesure 50.

Exemple 172 : *Canon a 4*, mesures 20-31.



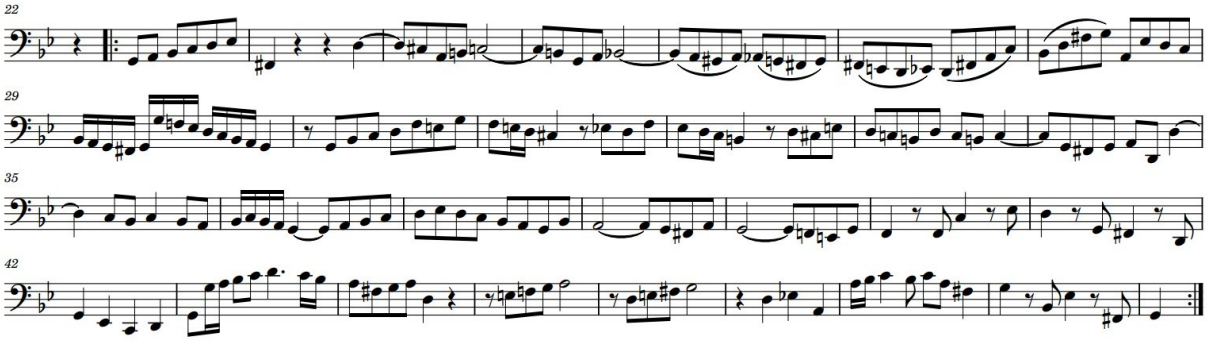
Exemple 173 : *Canon a 4*, mesures 32-50.



2.2.3. La question de la basse d'archet

Comme nous l'avons observé au chapitre 6, le *canon a 4* est destiné à trois instruments : un clavecin jouant une clé de sol et une clé de fa, un violon pour le deuxième dessus et une basse d'archet pour le deuxième dessous. Au même titre que la sonate en trio et le *canone perpetuo*, cette ligne est aisément réalisable à la viole de gambe.

Exemple 174 : Partie de basse séparée du *canon a 4*.



Toutefois, la viole de gambe était-elle réellement l'instrument que Bach prévoyait ? En effet, si Bach écrit parfois sans déterminer la destination instrumentale comme dans les autres canons de ce corpus, cependant, lorsqu'il écrit pour un instrument, il apporte toujours un grand soin à l'écriture spécifique : utilisation de la tessiture, possibilités polyphoniques, attention aux doigtés, aux positions, utilisation de cordes à vide et de doigtés à vide ou de formules mélodiques typiques du jeu au pédalier sont autant d'exemples d'écritures idiomatiques rencontrées chez le compositeur. Et si la partie de basse d'archet du *canon a 4* n'était pas destinée à la viole de gambe mais plutôt au violoncelle ?

À un examen plus attentif, plusieurs indices nous mettent sur cette voie. En préalable, il est nécessaire de bien comprendre les accordages des différentes basses d'archet.

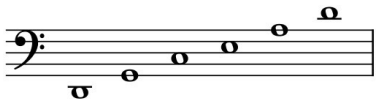
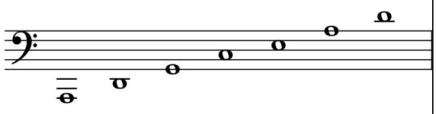
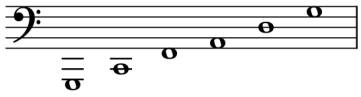
a) Les accordages des basses d'archet

Les violes de gambe sont des instruments à six cordes, accordées en quartes du grave à l'aigu avec une tierce au milieu. Ainsi, la basse de viole de gambe s'accorde de cette façon : *ré – sol – do – mi – la – ré* ; et la grande basse de viole s'accorde à la quinte inférieure de la manière suivante : *sol – do – fa – la – ré – sol*. Cependant, Jean Rousseau écrit en 1687 dans son *Traité de la viole* qu'« il n'y a qu'une manière d'accorder la Viole en France »[513], en indiquant que la viole de gambe compte généralement sept cordes, avec une corde supplémentaire de *la* dans les graves, ce qui donne du grave à l'aigu l'accord suivant : *la – ré*

513 J. Rousseau, *Traité de la viole, qui contient Une Differtation curieufe fur fon origine. Une Démonftration generale de fon Manche en quatre Figures, avec leurs explications. L'explication de fes Jeux differents, & particulierement des Pieces par accords, & de l'accompagnement à fond. Des Regles certaines, pour connoître tous les agrémens qui fe peuvent pratiquer fur cét inftrument dans toutes fortes de Pieces de Mufique. La veritable maniere de gourverner l'Archet, & des Moyens faciles pour tranfpofer fur toutes fortes de Tons.*, Chapitre IV, *La manière d'accorder la Viole*, Paris, Christophe Ballard, 1687, p. 35.

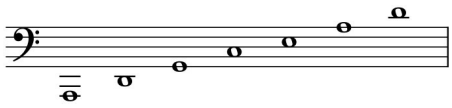
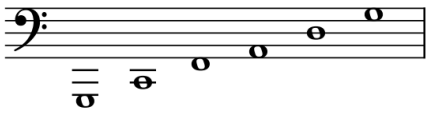
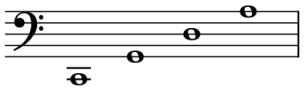
– *sol – do – mi – la – ré*[514]. Le *do* grave de la mesure 42 exclut l'utilisation de la basse de viole de gambe à six cordes qui n'atteint que le *ré* grave.

Tableau 33 : Accordages des violes.

Basse de viole de gambe	Basse de viole de gambe à 7 cordes	Grande basse de viole
		

En comparaison, le violoncelle est un instrument à quatre cordes, accordé en quintes du grave à l'aigu de la manière suivante : *do – sol – ré – la.* Voici un tableau comparatif de l'accord de la basse de viole de gambe à 7 cordes, de la grande basse de viole et du violoncelle :

Tableau 34 : Accordages des basses d'archet.

Basse de viole de gambe à 7 cordes	Grande basse de viole	Violoncelle
		

b) L'écriture idiomatique du violoncelle

Les indices que Bach propose dans ce canon sont les rythmes utilisés. À plusieurs reprises, l'appui se fait sur des notes longues, jouées à vide au violoncelle pour une meilleure émission du son, notamment sur instrument ancien. Pour la corde de *ré* par exemple, on le remarque dès la descente chromatique du thème (mesures 23-24) ou lors de la *syncopatio* après le saut d'octave (mesures 34-35). Des *ré* en noire aux mesures 41, 44, 47 permettent des appuis tout en restant en première position.

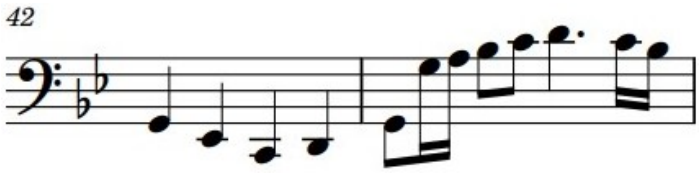
514 *Ibid*.

De même, le *sol* est une note qui nécessite d'être jouée à vide : c'est le cas de la mesure 36 et de la mesure 39. Le *sol* est également appuyé sur des noires puisque la tonalité du morceau est en *sol* mineur (mesures 29, 42, 50).

Grâce à l'examen de ces deux cordes seulement, nous pouvons remarquer que le *ré* à vide n'est possible qu'à la grande basse de viole et le *sol* à vide qu'à la basse de viole de gambe ; cependant, ces deux cordes correspondent à l'accordage du violoncelle.

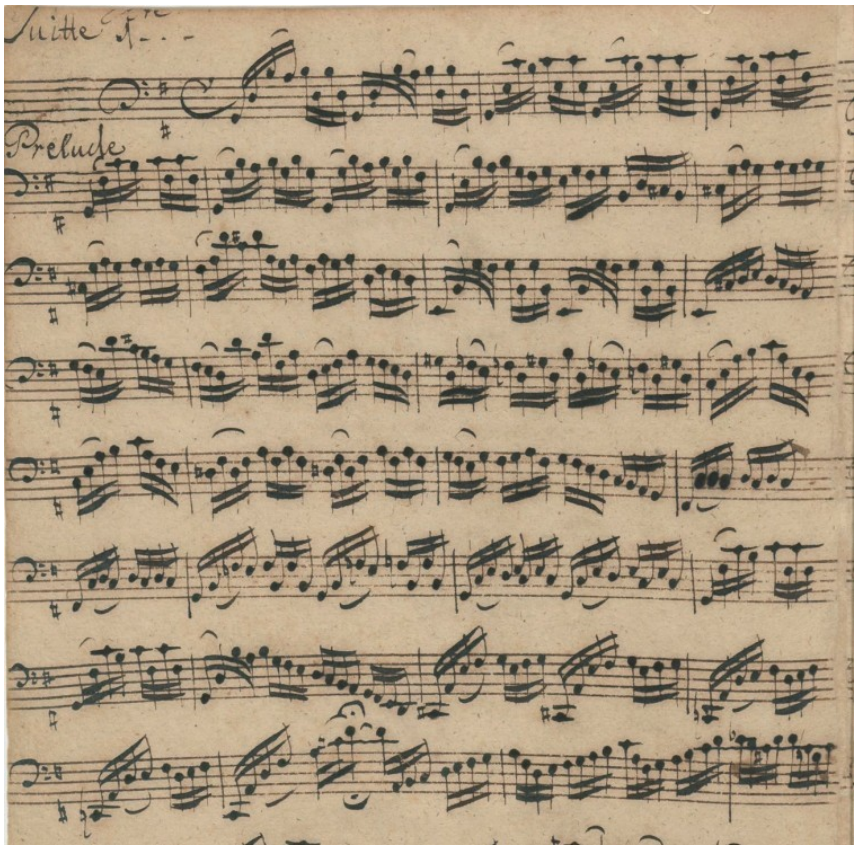
Le *la* 5e ligne est également appuyé en blanche sur la c.m. 45*i* : possible à la basse de viole de gambe, cette note permet cependant de rester en première position au violoncelle. Enfin, la formule cadentielle des mesures 42-43 est très pratique au violoncelle grâce à l'utilisation des cordes de *sol* et de *do* à vide, suivie du saut d'octave à la mesure 43 : ce saut est facilité par l'usage du *sol* grave à vide suivi d'un changement de corde.

Exemple 175 : Formule cadentielle des mesures 42-43 du *canon a 4*.



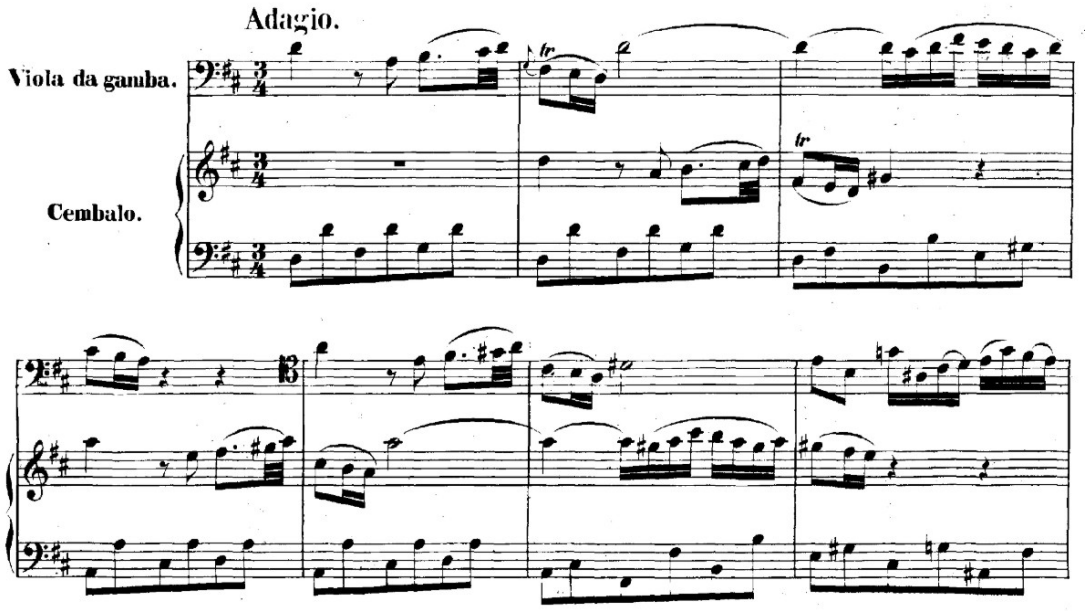
Le même saut d'octave intermédiaire se produit également dès la mesure 28. D'ailleurs, tous les sauts d'octaves de ce canon peuvent être réalisés grâce aux cordes à vide du violoncelle : *sol* à vide pour les mesures 28 et 43, *ré* à vide pour la mesure 34 et possibilité d'une corde de *la* à vide pour les mesures 47-48. Cette écriture idiomatique qui utilise les cordes à vide se retrouve dans les *Suites pour violoncelle seul*, en particulier dès le prélude de la première suite en *sol* majeur :

Exemple 176 : Extrait du *Prélude* de la *Suite n. 1 pour violoncelle seul*, mesures 1-24.



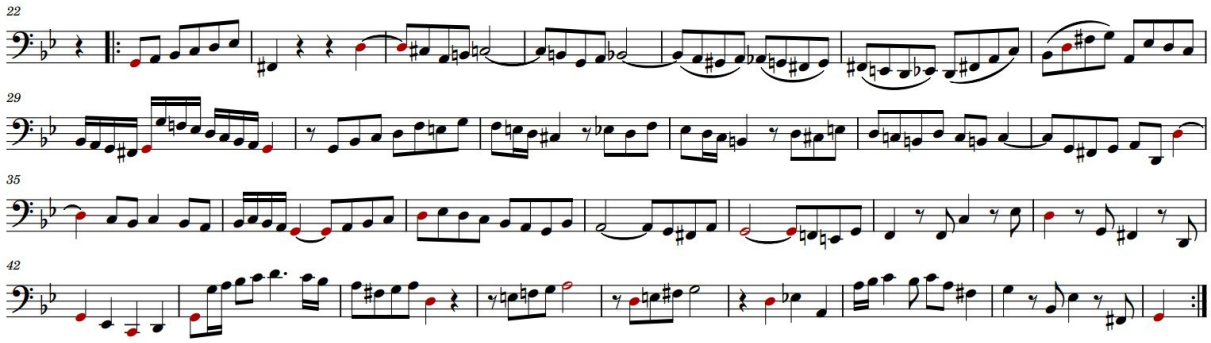
Il est intéressant de remarquer l'usage important des cordes à vide de *sol* sur les deux premiers systèmes ou de la corde de *do* sur le dernier système, avec un usage prononcé de la tessiture grave du violoncelle, principe absent du répertoire de viole de gambe. Quand bien même les tonalités de sonates en trio pour viole de gambe et clavecin obligé sont relativement proches (*Sonate n. 1, BWV 1027* en *sol* majeur ; *Sonate n. 2, BWV 1028* en *ré* majeur ; *Sonate n. 3, BWV 1029* en *sol* mineur), Bach utilise surtout la tessiture aiguë de la viole de gambe, empêchant de ce fait l'usage de nombreuses cordes à vide, en particulier dans les graves de l'instrument. Ainsi, les notes longues de la viole de gambe sont toujours des notes doigtées et non jouées à vide : c'est par exemple le cas dans la *Sonate n. 2, BWV* 1028 en *ré* majeur dès le début du premier mouvement *Adagio* :

Exemple 177 : Extrait de l'*Adagio* de la *Sonate n. 2 pour viole de gambe et clavecin obligé, BWV 1028*, mesures 1-7.



Nous pouvons alors représenter en rouge les notes à vide que l'on peut utiliser dans le *canon a 4* au violoncelle :

Exemple 178 : Représentation des notes à vide jouables dans le *canon a 4* au violoncelle.



c) Hypothèses et conclusions du *Canon a 4*

Si H. T. David proposait l'hypothèse selon laquelle ce canon serait écrit en *sol* mineur afin d'éviter les lignes supplémentaires dans la gravure[515], cela n'est pas une justification suffisante : l'usage des différentes clés est également un moyen de les éviter. Bach propose ici une clé de sol_1 et une clé de fa_4, à la différence du *canon perpetuus* qui possède une clé de sol_2 et une clé de fa_5. Par ailleurs, l'écriture idiomatique du violoncelle vient encore une fois infirmer l'hypothèse de Kirkendale qui demandait deux claviers dans l'interprétation de *l'Offrande Musicale*. Kirkendale évoque également que le folio E ne peut être le folio conclusif du recueil car il contient un prélude (le *Ricercar a 6*) et le *canon a 4* qui ne possède pas la même tonalité que les autres pièces du corpus[516]. La tonalité du morceau est également un argument contre le placement de ce canon en conclusion, comme le peuvent être le *canon perpetuus* ou le *canone perpetuo*.

Nous pouvons à notre tour proposer une nouvelle hypothèse sur le changement de tonalité du *canon a 4*, au regard de nos analyses : Bach a vraisemblablement modifié la tonalité de ce canon à quatre voix afin de correspondre au mieux à la tessiture du violoncelle, instrument prévu dans l'interprétation de ce canon et du corpus entier, à la différence de la viole de gambe. Si toutes les parties de viole de gambe de *l'Offrande Musicale* peuvent évidemment se jouer au violoncelle, Bach n'était pas sans savoir – et il a dû le remarquer à Potsdam – que Frédéric II n'avait dans son orchestre que deux gambistes pour tenir les parties de basse d'archet : Johann Gottlieb Janitsch, également contrebassiste, appelé à la cour du roi en 1740 et Ludwig Christian Hesse, appelé à Potsdam en 1741. Cependant, deux musiciens à la cour de Frédéric II maîtrisent le violoncelle, sans pour autant avoir été engagé pour cette compétence : Johann Joachim Quantz et Carl Heinrich Graun (1704-1759). Si Quantz est un multi-instrumentiste hors pair, dominant une dizaine d'instruments, il est avant tout engagé par Frédéric II comme professeur de flûte traversière et théoricien. Quant à Carl Heinrich Graun, frère de Johann Gottlieb Graun, il est engagé par le souverain comme chanteur ténor et compositeur : il devient un des plus grands compositeurs d'opéras de son temps aux côtés de Johann Adolph Hasse. Il apprend cependant au cours de son éducation musicale le clavecin et le violoncelle, instrument auquel il dédie une sonate avec continuo : la *Sonate* en *do* majeur, GraunWV B : XVII : 53.

515 U. Kirkendale, « *De Quintilien…* », p. 126.
516 *Ibid*., p. 101-102.

Ces deux musiciens auraient très bien pu tenir la partie de violoncelle dans l'interprétation du *canon a 4* même s'il paraît peu probable qu'ils prennent la place des deux gambistes du roi.

L'indication *Quærendo invenietis* peut évidemment être rapprochée du *canon a 4*, où la référence biblique permet de décrypter le canon et de trouver les entrées des voix. La seconde narration de *l'Offrande Musicale* se termine avec le *canon a 4* pour laisser place à ce qui constitue le cœur même du discours : la sonate en trio pour flûte traversière, violon et basse continue qui fait office de proposition.

Chapitre 10 : La *propositio* : démonstration d'un musicien de son temps

« Ce trio plein de beauté et de noblesse est comme
l'aboutissement de tout ce que les musiciens
avaient écrit dans ce domaine depuis un siècle ».
– Adélaïde de Place[517]

1) Vue d'ensemble de la sonate en trio

La sonate en trio de *l'Offrande Musicale* est une des pièces directement destinées à être interprétée par Frédéric II et son ensemble de musiciens. Elle compte dans le répertoire de musique de chambre baroque parmi les pièces les plus redoutables, tant pour les doigtés de traverso et de violon que pour la hardiesse des chiffrages de la basse continue. Bach propose ici une œuvre à l'harmonie extrêmement complexe, propres à l'*Empfindsamkeit*, avec un soin remarquable apporté aux harmonies à la fois audacieuses et ambitieuses. D'une technicité à toute épreuve, on imagine pourtant aisément le roi essayer de la déchiffrer, accompagné de ses musiciens lors de ses soirées musicales à la chambre.

1.1. La structure

Cette sonate en trio suit la forme d'une sonate d'église, divisée en quatre mouvements lent-vif-lent-vif, de tailles assez diverses avec les mouvements rapides plus conséquents que les mouvements lents. Le *Largo* en 3/4 dure 48 mesures, le premier *Allegro* en 2/4 dure quant à lui 172 mesures, l'*Andante* en 4/4 30 mesures et le second *Allegro* en 6/8 fait 113 mesures. En comptabilisant les reprises du premier mouvement et le *Da Capo al Segno* du deuxième mouvement, la sonate est composée de 572 mesures, nombre qui laisse apparaître une nouvelle référence au compositeur après l'addition de chaque chiffre :

517 A. de Place dans F.-R. Tranchefort, *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 30.

Largo + *Allegro I* + *Andante* + *Allegro II*

= (48 x 2) + (172 + 161) + 30 + 113 mesures

= 96 + 333 + 30 + 113

= 572

→ 5 + 7 + 2 = 14.

Le *Largo* suit une forme bipartite, le premier *Allegro* est en quatre parties, l'*Andante* est en une partie lorsque le second *Allegro* suit une forme tripartite, totalisant donc dix parties dans la sonate en trio.

Comme toutes les autres pièces du corpus, le thème royal se retrouve en filigrane dans chaque mouvement de la sonate. Cependant, contrairement aux canons et aux ricercars, le thème royal n'est pas le thème principal mais fait office de fil rouge. Ainsi, chaque mouvement comporte un thème qui lui est propre et qui sera à chaque fois développé aux trois instruments.

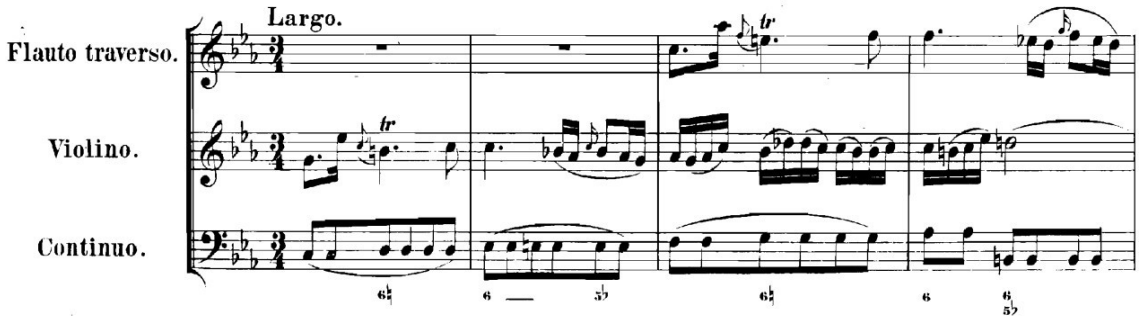
1.2. Les thèmes de la sonate en trio

1.2.1. Le thème du *Largo*

Le thème du *Largo* s'étend sur quatre mesures, divisé en deux cellules de deux mesures. La première mesure suit un schéma de tonique – dominante – tonique, en exposant un arpège brisé de *do* mineur grâce à l'appogiature de la sensible, qui apparaît au deuxième temps avant de revenir sur la tonique. La formule anapestique introductive est l'élément principal du thème et qui est visible lors de tous ses développements au cours du mouvement. En rhétorique, le saut de sixte mineure ascendante qui introduit le thème est qualifiée d'*exclamatio* par Walther[518]. Cet intervalle expressif est défini par Kirnberger comme « douloureux, suppliant, ou *aussi* flatteur »[519]. Les deux premières mesures sont ensuite reprises en strette à la flûte aux mesures 3-4 tandis que le violon continue l'exposition du thème.

518 J. G. Walther, *Musicalisches…,* p. 233, évoqué par P.-A. Clerc, *Discours sur…* p. 57.
519 P.-A. Clerc, *Discours…*, p. 49.

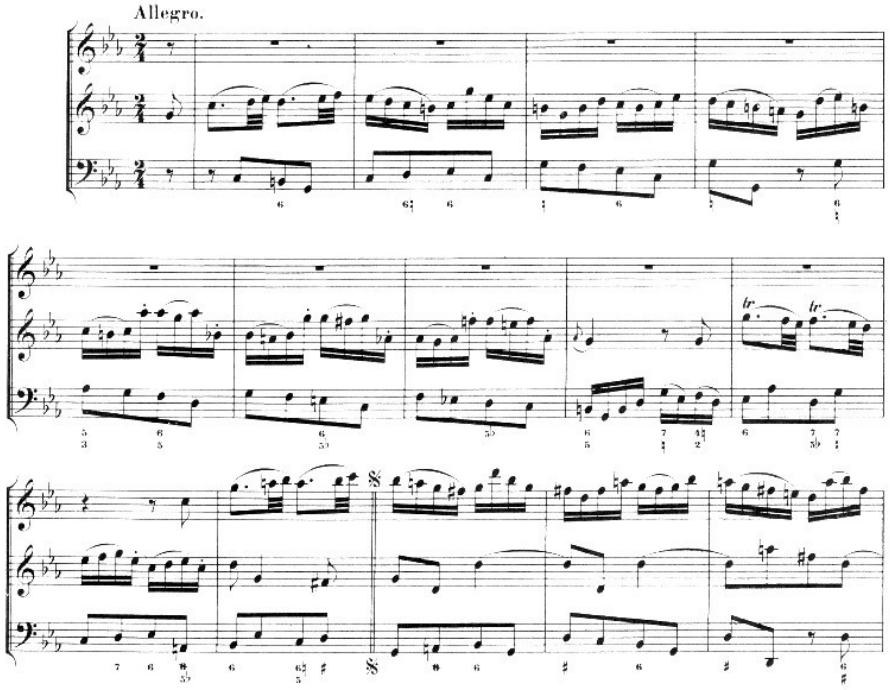
Exemple 179 : Exposition du *Largo*, mesures 1-4.



1.2.2. Le thème du premier *Allegro*

Le thème du premier *Allegro* compte 10 mesures, divisé en deux cellules de quatre mesures et d'une cellule de deux mesures qui correspond à la coda. La première cellule alterne entre la tonique et la dominante jusqu'à la demie-cadence de la mesure 4 : l'*exclamatio* du *Largo* est développé de manière très dynamique. La suite du thème se développe grâce à un nouveau motif caractérisé par une *heterolepsis* et récupéré en *gradatio* dans la deuxième cellule. Enfin, la coda reprend à la mesure 9 la formule mélodico-ryhmique de la mesure 1 (croche pointée – deux triples-croches) mais par mouvement contraire.

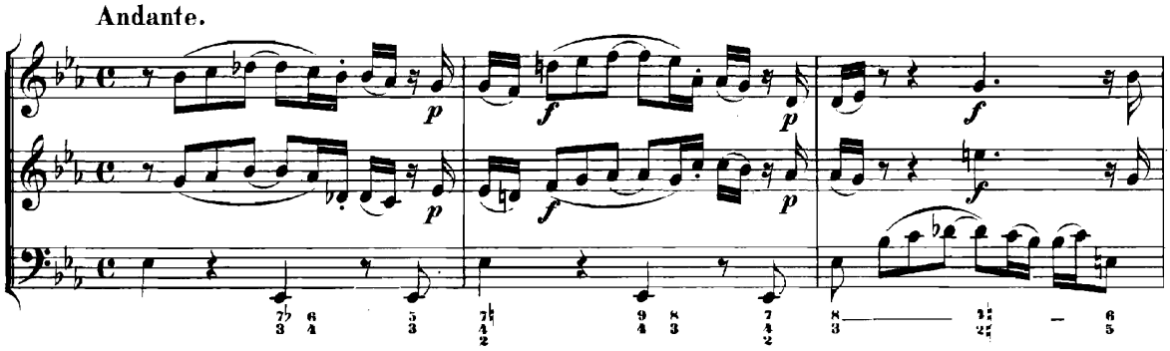
Exemple 180 : Exposition du premier *Allegro*, mesures 1-14.



1.2.3. Le thème de l'*Andante*

L'*Andante* est unique au sein du corpus car il s'agit de l'unique partie de *l'Offrande Musicale* qui n'est pas construite à partir du thème royal. Ce mouvement est également le seul de la sonate en trio qui ne fait pas entrer le violon et la flûte de manière fuguée et qui est écrit en majeur, dans la tonalité de *mi ♭* majeur. Le thème est bâti à partir de la c.m. 20*i* et une variation de la c.m. 19, que les deux dessus introduisent en *mimesis*.

Exemple 181 : Exposition de l'*Andante*, mesures 1-3.



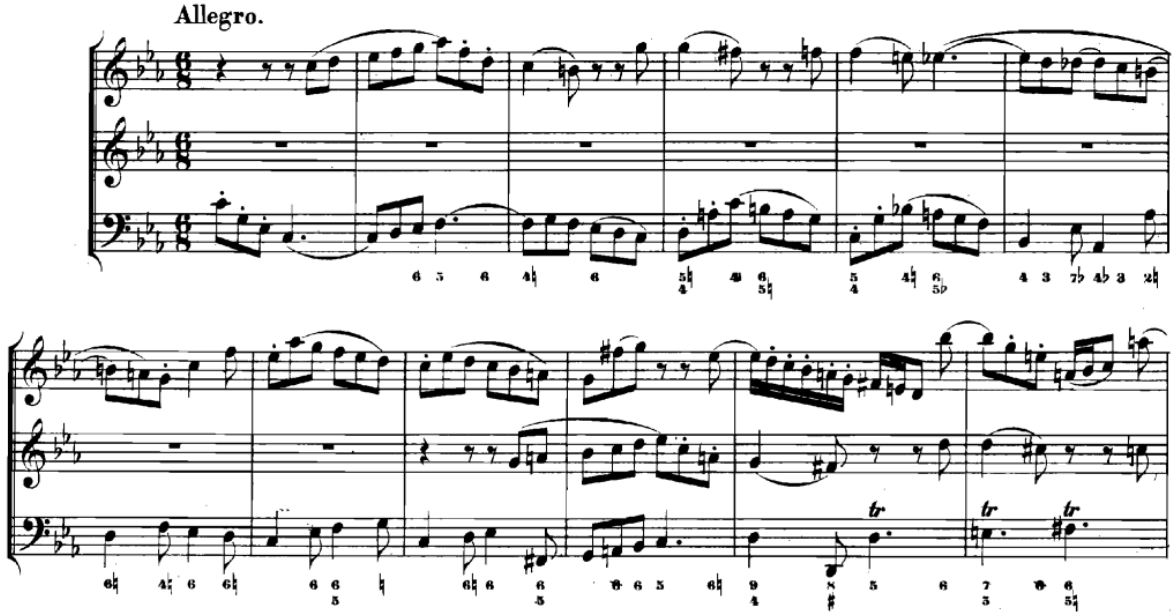
Marcel Bitsch qualifie le thème de l'*Andante* de « thème fantôme », c'est-à-dire qu'il sous-entend le thème royal – ou du moins la cellule *x* – dans ses harmonies. Pourtant, ce troisième mouvement est en réalité issu du quatrième divertissement du *Ricercar a 3* aux mesures 108-113[520].

1.2.4. Le thème du second *Allegro*

Enfin, le thème du second *Allegro* est cette fois exposé par la flûte traversière avant d'être repris en imitation par le violon à la mesure 9 ; ce mouvement est le seul de la sonate où le thème est une variation du thème royal. Cet *Allegro* est écrit en 6/8 sur un rythme de gigue et confère alors un caractère dansant à la pièce.

520 Voir Chapitre 8, 1.1.8. Le quatrième divertissement.

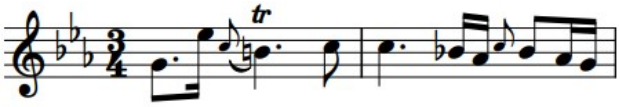
Exemple 182 : Exposition du second *Allegro*, mesures 1-12.



1.2.5. Thème instrumental ? Thème lyrique ?

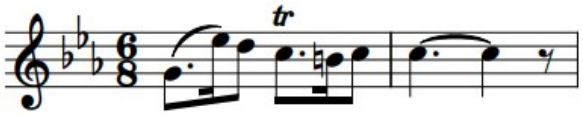
L'incipit du thème du *Largo* de la sonate en trio qui représente la cellule formée par les deux premières mesures est un motif musical récurrent dans l'œuvre de Bach, en particulier la première mesure.

Exemple 183 : Extrait du thème du *Largo* de la sonate en trio *BWV 1079*, mesures 1-2.



Bach l'a utilisé sous des formes différentes et variées au cours de plusieurs de ses œuvres mais son essence reste la même. Dans un répertoire très proche, on peut mentionner la *Sonate pour violon et clavecin obligé BWV 1017*, où ce motif apparaît pour la première fois au début des années 1720. Cette sonate est aussi écrite en *do* mineur et le thème introductif en sicilienne énoncé par le violon est très similaire :

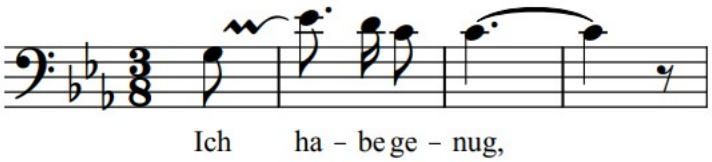
Exemple 184 : Thème du *Largo* de la *Sonate pour violon et clavecin obligé, BWV 1017*, mesures 1-2.



Cette première occurrence dans la *Sonate pour violon et clavecin obligé* est le point de départ de l'utilisation de ce thème : Bach continuera par la suite d'exploiter ce thème dans plusieurs de ces œuvres. Ces deux sonates sont les seules pièces instrumentales où ce thème apparaît : les trois autres interventions de ce thème se trouvent dans le répertoire vocal. Bien que notre étude ne concerne que le répertoire instrumental de Johann Sebastian Bach, l'examen de la musique vocale nous apporte à cet égard un éclairage utile à la compréhension symbolique de l'œuvre, grâce, bien sûr, à la présence de paroles.

Pour le 2 février 1727, correspondant au quatrième dimanche de l'Épiphanie, le cantor écrit la cantate *Ich habe genug, BWV 82*, également dans la tonalité de *do* mineur. Dans la première *aria* éponyme, le hautbois obligé introduit le thème avant que la voix de basse ne le reprenne après 33 mesures (le Christ meurt à 33 ans...), sur les mots *Ich habe genug* : « j'en ai assez ».

Exemple 185 : Thème de l'*aria Ich habe genug BWV 82*, mesures 34-37.

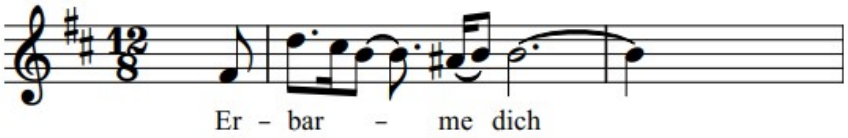


Deux mois plus tard, en avril 1727, Bach fait jouer pour la première fois un de ses plus grands monuments pour le vendredi saint de cette année : la *Passion selon Saint-Matthieu, BWV 244*. Le thème de l'*aria* de *Ich habe genug* est ainsi repris dans la *Passion* par une voix d'alto dans l'*aria Erbarme dich, mein Gott* : « Aie pitié, mon Dieu ». Cette *aria* en 12/8 est également accompagnée d'un instrument obligé – le violon cette fois – qui introduit le thème avant que la voix d'alto ne chante cette prière. Ici, le thème est transposé en *si* mineur, mais la transposition un demi-ton en dessous n'est faite que pour la commodité de la voix plutôt que pour une quelconque volonté de vouloir changer d'affect[521]. Ainsi, ce thème touche lui aussi la

521 Pierre-Alain Clerc l'explique de manière plus détaillée en un discours entre maître et élève, à la manière du *Gradus ad Parnassum* de J. J. Fux, dans son annexe du *Discours…*, p. 22.

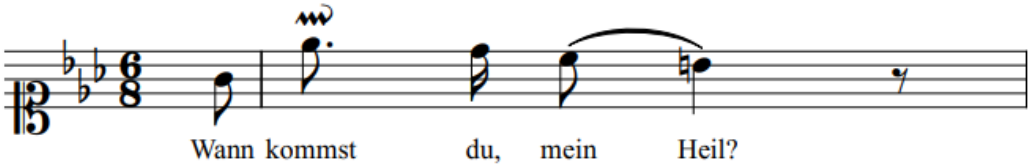
sensible dans un mouvement de double anapeste comme dans les deux pièces instrumentales. Le choix de la voix d'alto est le plus justifié pour cette prière qui, comme le souligne Gilles Cantagrel, a pour habitude dans les cantates et les passions de signifier « la peine, l'âme endolorie, meurtrie »[522].

Exemple 186 : Thème de l'*aria* de *Erbarme dich, BWV 244*, mesures 8-10.



Enfin, quatre ans plus tard, Bach écrit en guise de troisième mouvement de sa cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140* en 1731 l'*aria* pour soprano et basse *Wann kommst du, mein Heil ?* : « Quand viens-tu, mon Sauveur ? », soutenue par un violon obligé. Cette *aria* est un duo qui représente symboliquement le dialogue entre l'âme du chrétien et le Christ. Chanté par la voix de soprano, le thème de nouveau en *do* mineur prend toute sa place en guise d'*exclamatio*, là où la *Vox Christi* répond par un conséquent plus désinant. Cette *exclamatio* apparaît à la mesure 9 comme pour l'*aria Erbarme dich, mein Gott* de la *Passion selon Saint-Matthieu*.

Exemple 187 : Thème de l'*aria* de *Wann kommst du, mein Heil ?*, mesures 8-9.

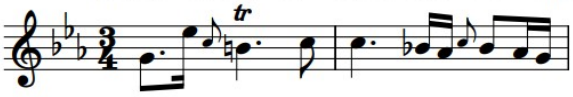


Voici la présentation synoptique de cet ensemble thématique afin de mettre en valeur ressemblances et légères variantes :

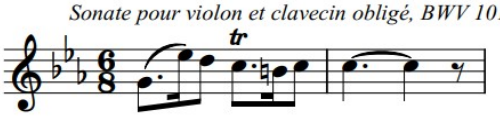
522 G. Cantagrel, *Symbolique…*, 5'13".

Exemple 188 : Les différents thèmes d'où dérive le *Largo* de la sonate en trio de *l'Offrande Musicale*[523].

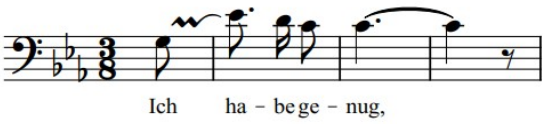
L'Offrande Musicale, BWV 1079, Sonate en trio - Largo (mesures 1-2, violon)



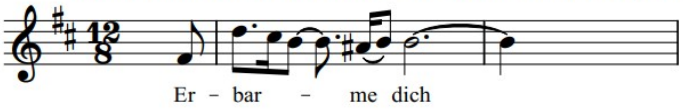
Sonate pour violon et clavecin obligé, BWV 1017 - Largo (mesures 1-2, violon)



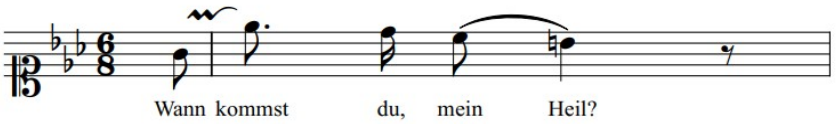
Cantate *Ich habe genug, BWV 82* - Aria *Ich habe genug* (mesures 34-37, voix de basse)



Passion selon Saint-Matthieu, BWV 244 - Aria *Erbarme dich* (mesures 8-10, voix d'alto)



Cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140* - Aria *Wann kommst du, mein heil ?* (mesures 8-9, voix de soprano)



2) Analyse de la sonate en trio

2.1. La proposition simple : le *Largo*

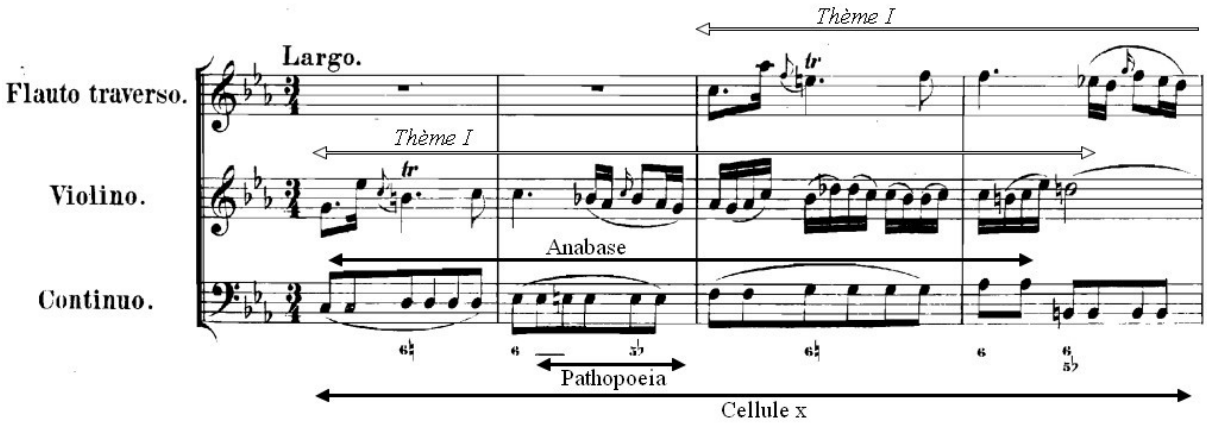
2.1.1. La première partie

La sonate en trio s'ouvre par l'exposition du thème au violon sur quatre mesures soutenu par la basse continue. La flûte traversière entre ensuite en strette à la mesure 2 en reprenant le thème par une exposition plagale. La basse continue est écrite dans le style de la basse à l'italienne et procède par une anabase de sept notes, avec une montée diatonique du *do*$_2$ au *la* ♭$_2$ en passant par un *mi* ♮ (V/IV) qui représente une *pathopoeia*. Après être arrivée au *la* ♭, la basse effectue un saut de septième diminuée à la mesure 4 : la cellule *x* du thème

523 Voir Annexe 7, p. 477.

royal camouflée est ainsi identifiable à la ligne de basse, légèrement variée par l'ajout de notes intermédiaires entre les notes de l'arpège de *do* mineur.

Exemple 189 : Exposition du *Largo*, mesures 1-4.



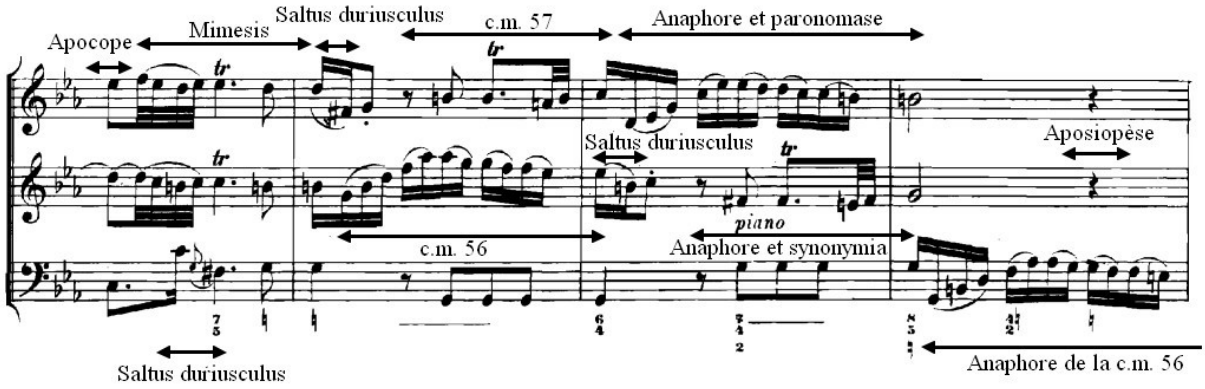
Contrairement au violon, la flûte n'expose pas entièrement son thème et s'arrête à la mesure 5 : la figure de style s'y référant est l'apocope. Burmeister définit cette figure ainsi : « L'Apocope, ἀποκοπή, est une fugue[524] qui n'est pas menée intégralement à son terme par l'ensemble des voix, mais dont l'affection qui a été détachée pour être mise en fugue subit, pour une raison ou une autre, une amputation dans une des voix […] »[525], c'est-à-dire, lorsqu'une des voix n'est pas menée à son terme dans l'imitation. Suite à l'apocope, la flûte chante en *mimesis* du violon à la mesure 5 tandis que la basse utilise la cellule trochaïque issue de l'*exclamatio* thématique dans un saut d'octave pour ensuite effectuer un *saltus duriusculus* descendant de quinte diminuée (do_3 – $fa\#_2$). Le *fa#* du deuxième temps est appogiaturé et chiffré 7/5 barré, avec un trille aux deux dessus (do_4 – $mi\ \flat_4$), où le *mi ♭* trillé de la flûte (*fa ♮* – *mi ♭*) vient frotter contre la basse ; cet appui permet de préparer la première demie-cadence du mouvement à la mesure 6.

Lors de cette demie-cadence à la mesure 6, la flûte chante sur le premier temps un *saltus duriusculus* descendant qui vient frotter contre le violon à distance de seconde mineure. Les deux dessus introduisent ensuite deux nouvelles idées qu'ils se partagent en renversable aux mesures 6-7 : les c.m. 56 et c.m. 57. La c.m. 56 est construite sur un arpège ascendant de neuvième de dominante suivi de trois notes descendantes appogiaturées tandis que la c.m. 57 se trouve sur les deux et troisièmes temps et consiste en « un demi-soupir – croche – croche

524 Il faut ici comprendre le mot fugue comme un terme général de « musique imitative » (c'est moi qui souligne).
525 J. Burmeister, *Musica Poetica*…., p. 153

pointée – deux triples croches – note finale ». Le violon introduit la c.m. 56 à la mesure 6, suivi de la flûte qui chante la c.m. 57 et les deux voix chantent en renversable à la mesure suivante. La flûte reprend la c.m. 56 en anaphore et paronomase, tandis que le violon chante un *saltus duriusculus* descendant de quarte diminuée puis une c.m. 57 en anaphore et *synonymia*. Après deux mesures de pédale de *sol* (mesures 6-7), le continuo récupère en anaphore la c.m. 56 à la mesure 8 tandis que les deux dessus se taisent en une aposiopèse sur le troisième temps de la mesure.

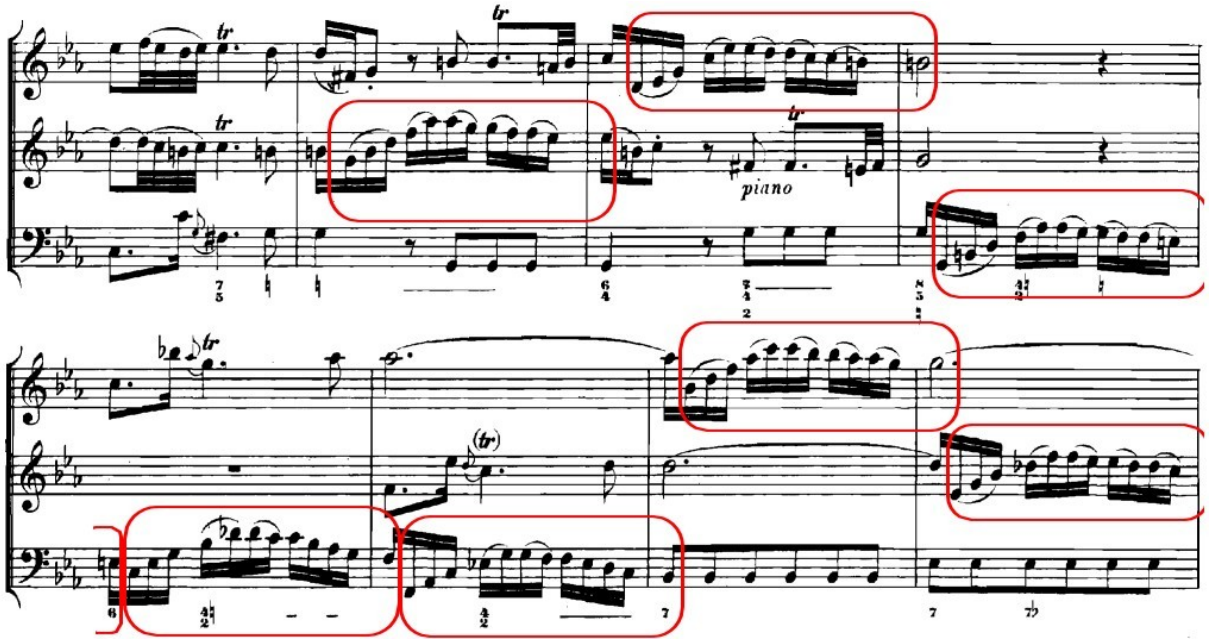
Exemple 190 : Mesures 5-8.



Le continuo poursuit avec la c.m. 56 en deux épizeuxes aux mesures 9-10, puis reprend sa formule de basse à l'italienne tandis que les deux dessus chantent la c.m. 56 en deux anaphores : à la flûte à la mesure 11 et le violon à la mesure 12. L'imitation thématique de la c.m. 56 se développe à sept reprises dans une structure en arche entre les voix de la manière suivante :

Violon – Flûte – Continuo – Continuo – Continuo – Flûte – Violon

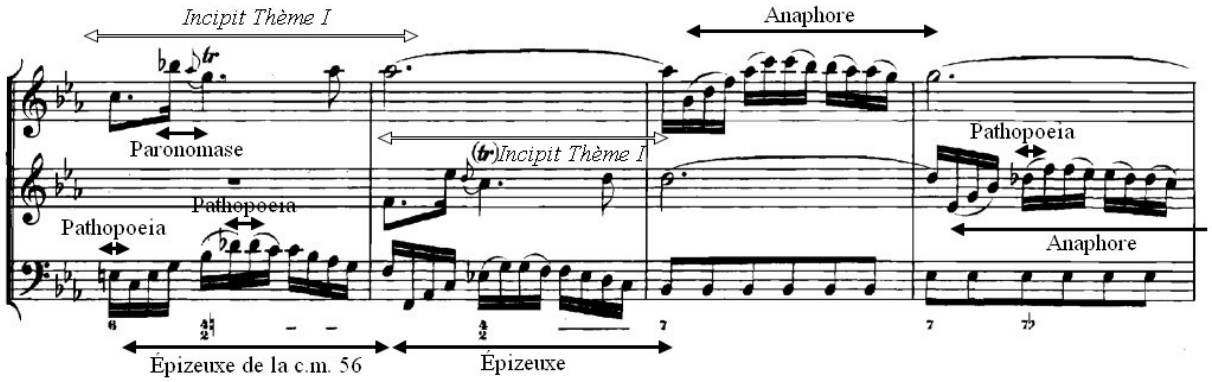
Exemple 191 : Structure en arche des entrées de la c.m. 56.



La flûte reprend ensuite l'incise du thème du *Largo* à la mesure 9 avec une paronomase du saut de sixte mineure, qui s'étend cette fois à un saut de septième mineure (*do*$_4$ – *si* ♭$_4$), suivie du violon qui rentre de manière canonique à la mesure 10.

Au niveau de la basse continue, Bach effectue un cycle des quintes modulant aux mesures 7-13, permettant de faire apparaître de nombreuses figures de *pathopoeia*.

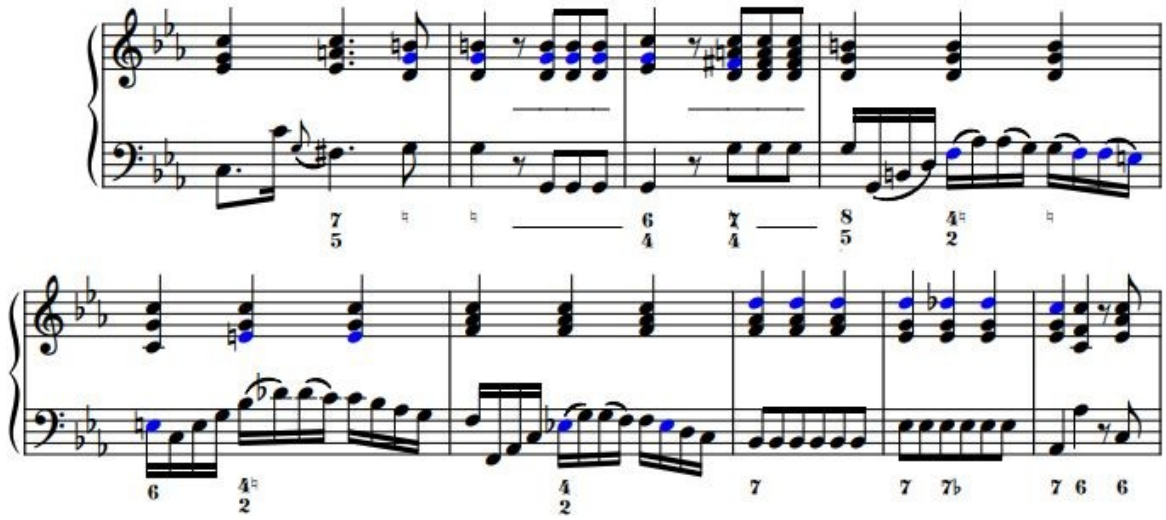
Exemple 192 : Mesures 9-12.



Ces figures lui permettent pour certaines d'entre elles de dissimuler le chromatisme du thème royal aux mesures 5-13, c'est-à-dire après l'exposition de la cellule *x*, en faisant naviguer les notes de la descente chromatique entre la basse à la main gauche et la réalisation

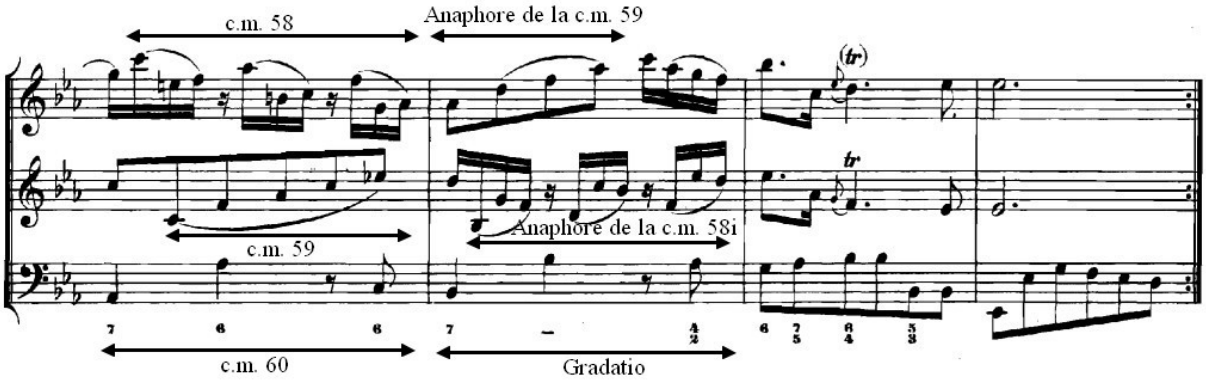
de la basse continue à la main droite du continuiste. Nous pouvons le constater dans la réalisation personnelle de la basse continue de l'exemple suivant, où les notes de la descente chromatique sont en bleu :

Exemple 193 : Réalisation personnelle de la basse continue du *Largo*, mesures 5-13.



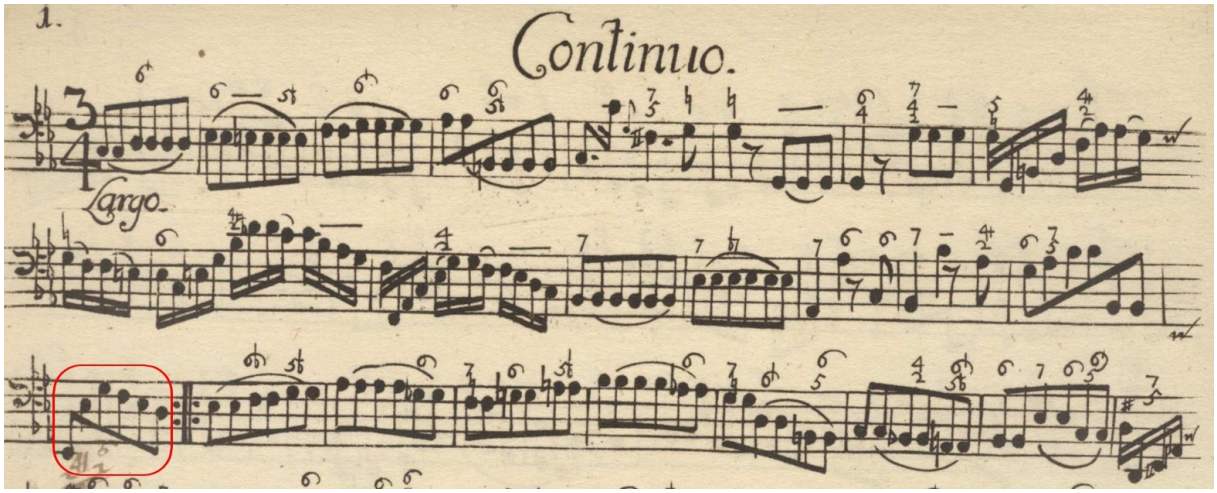
Enfin, les mesures 13-16 marquent la conclusion de la première partie. La flûte énonce la c.m. 58 à la mesure 13 : il s'agit d'une figure mélodique consistant en un quart de soupir suivi de trois doubles croches, qui dessinent un *saltus duriusculus* descendant de sixte qui arrive sur l'appogiature inférieure de la double croche finale. Ce motif est répété à deux autres reprises en épizeuxes descendantes. Elle est accompagnée par la c.m. 59 au violon qui représente un arpège ascendant. La basse procède par *gradatio* ascendante à la mesure suivante tandis que les dessus s'échangent leur matériau thématique : la flûte reprend la c.m. 59 lorsque le violon chante la c.m. 58 en *inversus* (c.m. 58*i*). Pendant ce temps, la basse chante la c.m. 60 à la mesure 13, reprise en *gradatio* supérieure à la mesure 14. La mesure 15 marque la formule conclusive de cette première partie avec une partie de basse cadentielle typique. Les deux dessus quant à eux utilisent une formule cadentielle extraite de l'incipit du thème joué par mouvement contraire, avec un appui orné sur le deuxième temps avant de conclure à la mesure 16 au relatif majeur, dans la tonalité de *mi ♭* majeur.

Exemple 194 : Mesures 13-16.



Tandis que les dessus restent sur leur note finale à la mesure 16, la basse reste en croches et permet une reprise par le biais d'un *transitus*. Pour la première fois dans la pièce, Bach ne chiffre pas cette mesure, ce qui permet une ambivalence des possibilités pour la continuité harmonique par rapport aux reprises.

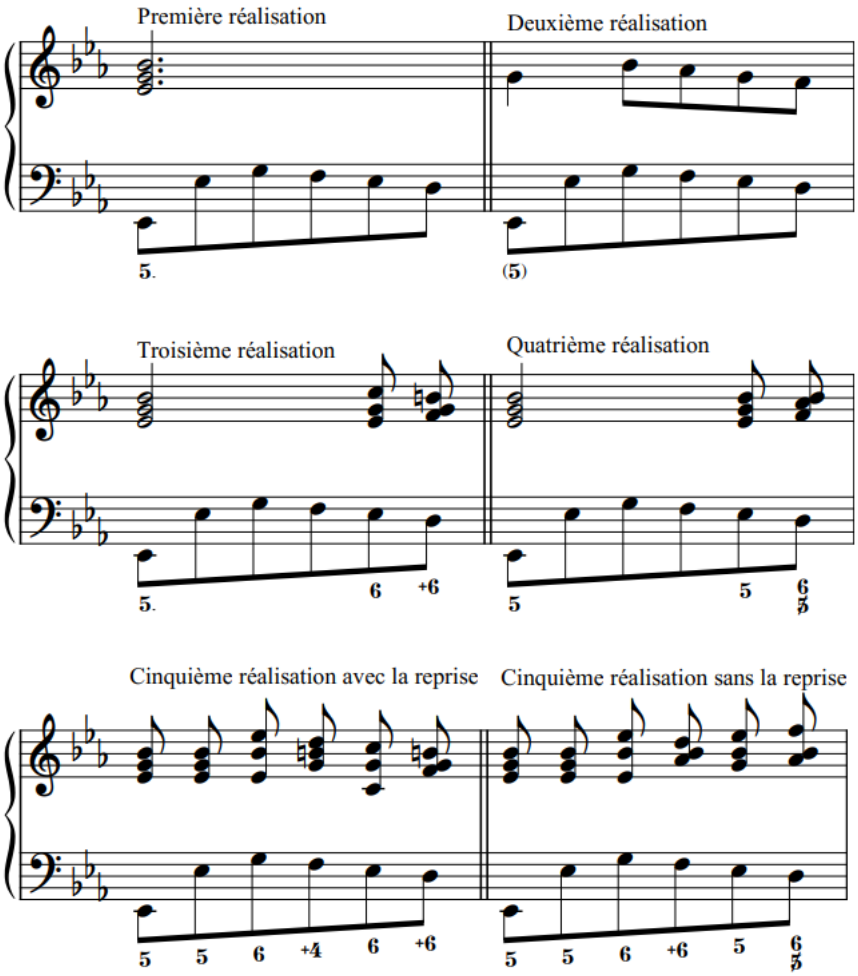
Exemple 195 : Extrait du *Largo*, mesures 1-24, partie de Continuo, Folio C, p. 1.



En effet, comme nous pouvons l'observer dans l'exemple précédent, le *transitus* permet à la fois une liaison entre la première partie du *Largo* écrit en *do* mineur et la seconde partie du *Largo* écrite en *mi* ♭ majeur. Ici, plusieurs possibilités s'offre au continuiste pour la réalisation de la basse continue et nous pouvons en compter cinq principales. La première possibilité est de jouer un accord chiffré 5 sur le premier temps et de laisser la basse terminer son parcours mélodique sur la même harmonie. La deuxième possibilité est de suivre la basse à la tierce à la main droite, permettant ainsi une réalisation qui marche pour le premier énoncé

et la reprise. La troisième possibilité permet de retourner en *do* mineur : pour ce faire, il faut chiffrer la pénultième croche (*mi* ♭) 6 et la dernière croche +6 (I – V). La quatrième possibilité permet de poursuivre vers la seconde partie : pour ce faire, il faut chiffrer la pénultième croche (*mi* ♭) 5 et la dernière croche 6/5 barré. Enfin, la cinquième possibilité est de chiffrer chaque croche : les deux premières sont chiffrées 5, la troisième 6 ; la quatrième croche est chiffrée +4 pour repartir en *do* mineur, +6 pour repartir en mi ♭ majeur, et les cinquième et sixième croche 6 et +6 ou 5 et 6/5 barré en fonction de la reprise. Nous pouvons représenter ces réalisations de la manière suivante :

Exemple 196 : Différentes possibilités de réalisation de la basse continue à la mesure 16 du *Largo*[526].



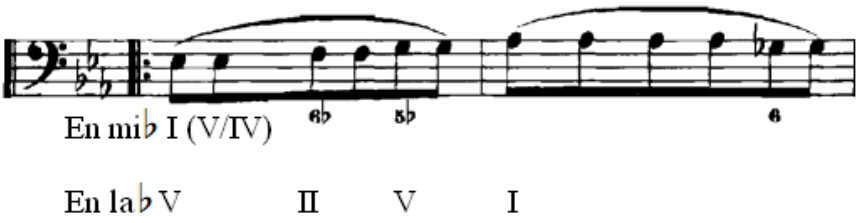
526 Réalisation personnelle.

2.1.2. La seconde partie

La seconde partie apparaît en premier lieu comme le pendant majeur du *Largo*, tel un miroir porté sur la première partie. En guise de miroir justement, Bach développe non seulement toutes les idées musicales déjà présentées, mais les faire rejaillir dans leur ordre contraire d'apparition.

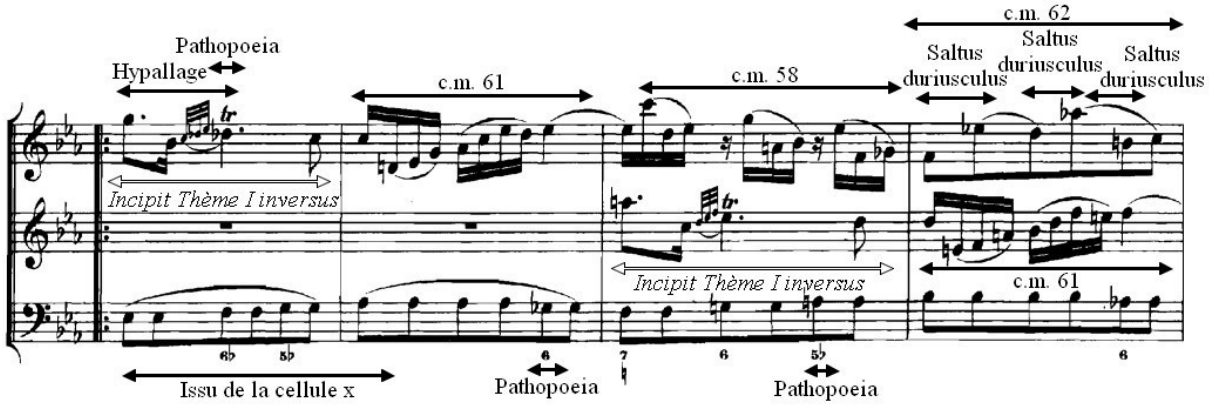
Pour commencer, les deux dessus entrent dans leur ordre contraire d'apparition et par mouvement contraire : la flûte introduit un saut de sixte majeure descendant qui représente l'hypallage de l'*exclamatio* avant d'être suivi par le violon un ton au-dessus de manière canonique aux mesures 19-21 (incipit Thème I *inversus*). Si la flûte introduit son saut de sixte descendant en *mi ♭* majeur, Bach écrit une *pathopoeia* dès le deuxième temps avec un *ré ♭* trillé, et un *fa* à la basse chiffré 6 ♭, suivie d'un *sol* chiffré 5 ♭. Par cette minorisation de la sensible, Bach passe en réalité au ton de la sous-dominante, en *la ♭* majeur, avec pour schéma harmonique I(V/IV) – II – V – I, tout en récupérant les quatre notes initiales de la cellule *x* en *mi ♭*. Les précédentes c.m. apparaissent ensuite en miroir : d'abord la c.m. 58, puis la c.m. 57 à la mesure 21 et la c.m. 56 à la mesure 24.

Exemple 197 : Degrés des mesures 17-18.



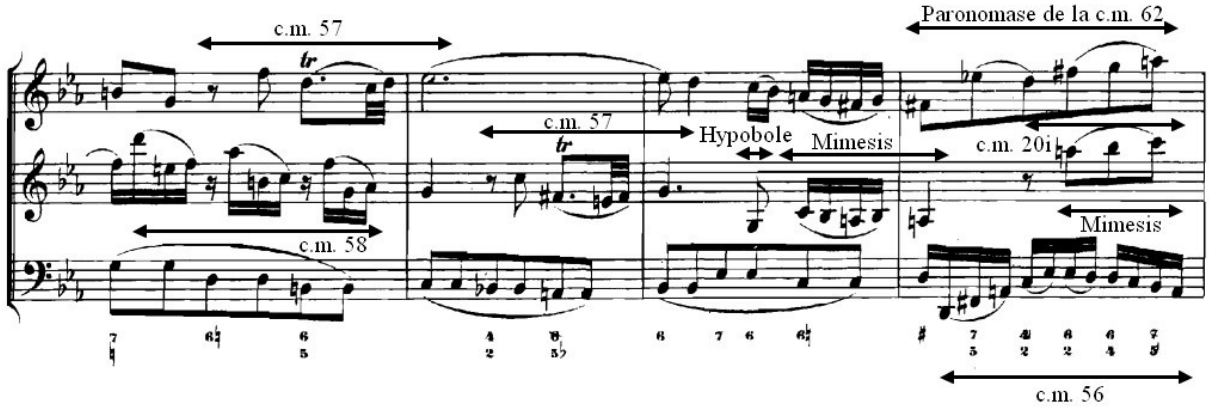
Après son entrée, la flûte énonce la c.m. 61 à la mesure 18 et la c.m. 58 à la mesure 19 en même temps que l'entrée du violon ; elle poursuit avec la c.m. 62, formule mélodique constituée d'un *saltus duriusculus* ascendant de septième suivi d'une résolution d'appogiature supérieure, un *saltus duriusculus* de quinte diminuée ascendant puis un *saltus duriusculus* de septième diminuée descendant suivi d'une résolution d'appogiature inférieure.

Exemple 198 : Mesures 17-20.



Le violon reprend la c.m. 58 à la mesure 21, accompagné par la c.m. 57 à la flûte, jusqu'à ce que le violon la récupère à la mesure suivante en anaphore. À la mesure 23, le violon effectue un saut d'octave en atteignant le sol_2, qui représente l'hypobole du violon par sa quatrième corde à vide jusqu'à suivre en *mimesis* la flûte sur le dernier temps. Enfin, la basse énonce à nouveau la c.m. 56 à la mesure 24, avec la c.m. 62 en paronomase à la flûte et le violon qui suit en *mimesis* avec une c.m. 20*i*.

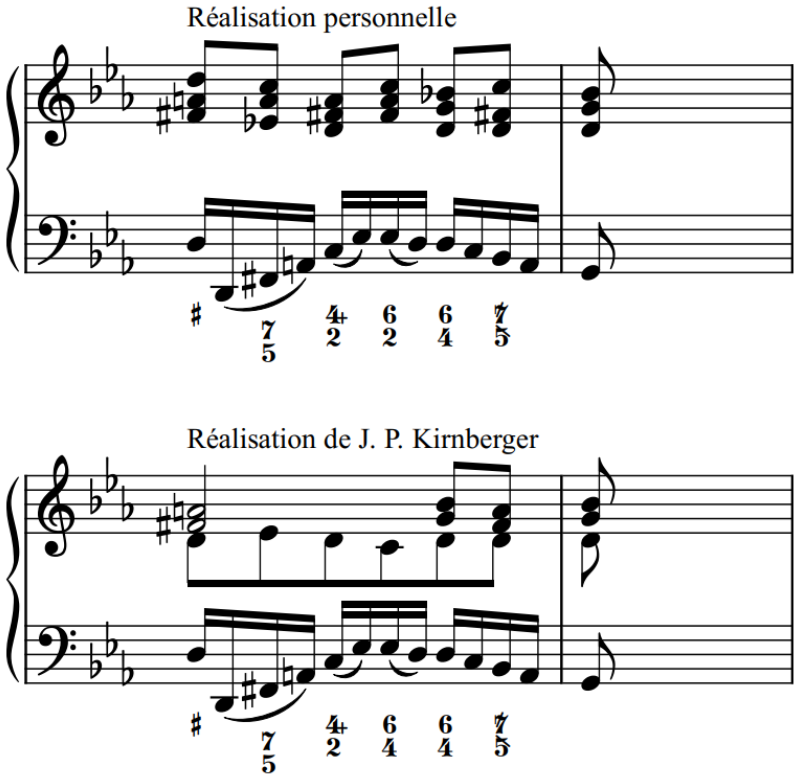
Exemple 199 : Mesures 21-24.



Ici, la c.m. 56 à la basse est très particulière car nous pouvons remarquer que le retour de cette cellule mélodique est marquée par sa complexité harmonique. Contrairement aux précédentes apparitions de la c.m. 56 à la basse (mesures 8-10) qui n'indiquaient qu'un à trois chiffrages indiquant le même accord de dominante (avec ou sans septième), Bach écrit ici jusque six accords différents en à peine trois temps, changeant à chaque croche : il apporte une grande attention à l'harmonie lorsqu'il pouvait rester sur le même accord pour avoir une

plus grande diversité de couleurs, lui permettant de ce fait de se rapprocher de *l'Empfindsamkeit stile*. Même si les accords ne restent que sur les degrés V – I en *sol* mineur, la diversité de couleurs vient de l'alternance entre les accords de septièmes diminuées, de septièmes de dominante et de quintes superflues. Kirnberger propose dans sa réalisation une mélodie interne au ténor sans réaliser exactement les chiffrages proposés par Bach ; il change d'ailleurs le chiffrage de l'accorde de 6/2 en écrivant un 6/4. Nous pouvons représenter la mesure 24 avec la réalisation suivante :

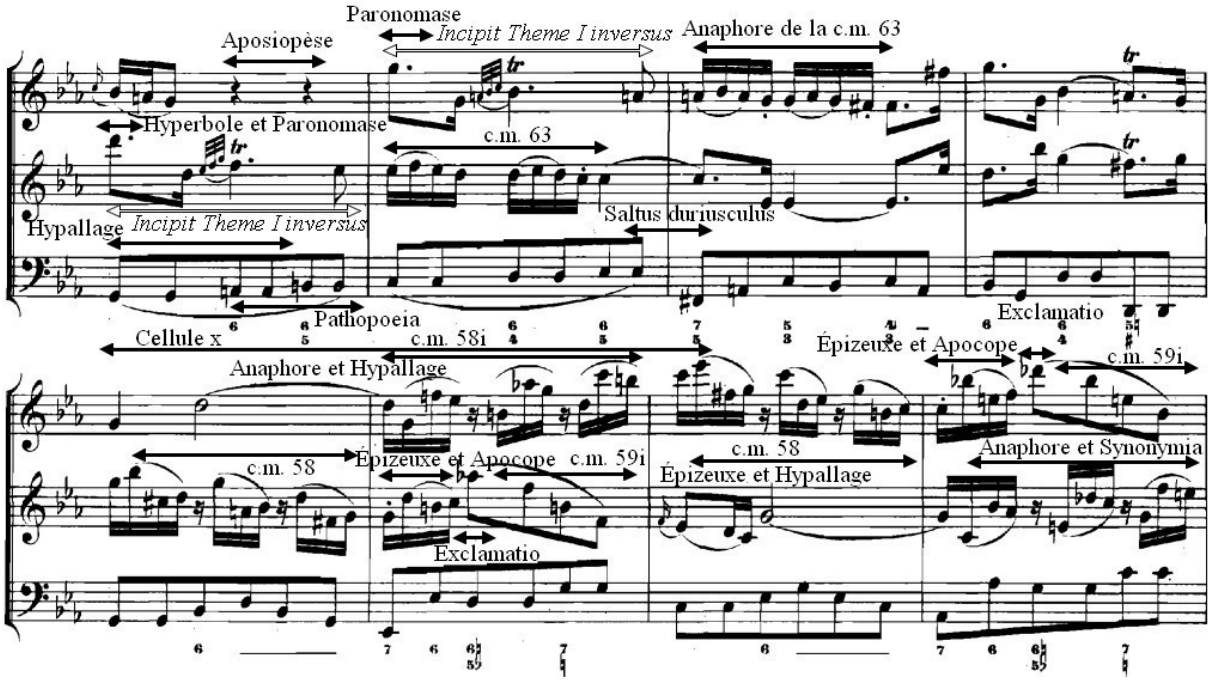
Exemple 200 : Réalisation s des mesures 24-25.



Tandis que la flûte conclut sa phrase à la mesure 25, le violon chante l'incipit du thème I *inversus* (hypallage) avec une paronomase – le saut de sixte devient un saut d'octave –, suivi d'une c.m. 63 correspondant à huit doubles croches et une noire avec une note commune entre la quatrième double et la première note du temps suivant. La flûte récupère l'incipit du thème I *inversus* et la c.m. 63 à une mesure d'intervalle du violon tandis que la basse évoque la cellule *x* en sol mineur avec deux figures de *pathopoeia* (*la* ♭ et *si* ♭). Après une utilisation de la rythmique trochaïque aux deux voix de dessus aux mesures 27-28, la c.m. 58 réapparaît au violon à la mesure 29, suivi d'un épizeuxe et d'une apocope, une *exclamatio* et une c.m.

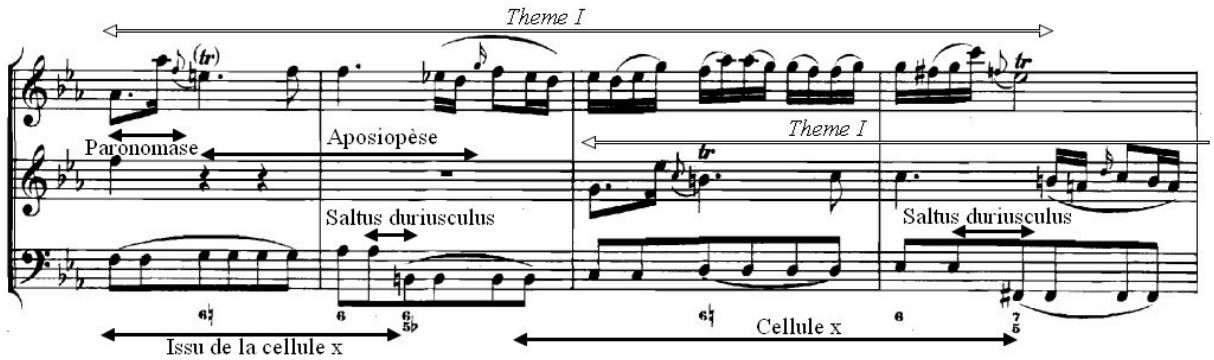
59*i*. La c.m. 58 se retrouve alternativement à la flûte et au violon sous forme *rectus* et *inversus* (c.m. 58*i*).

Exemple 201 : Mesures 25-32.



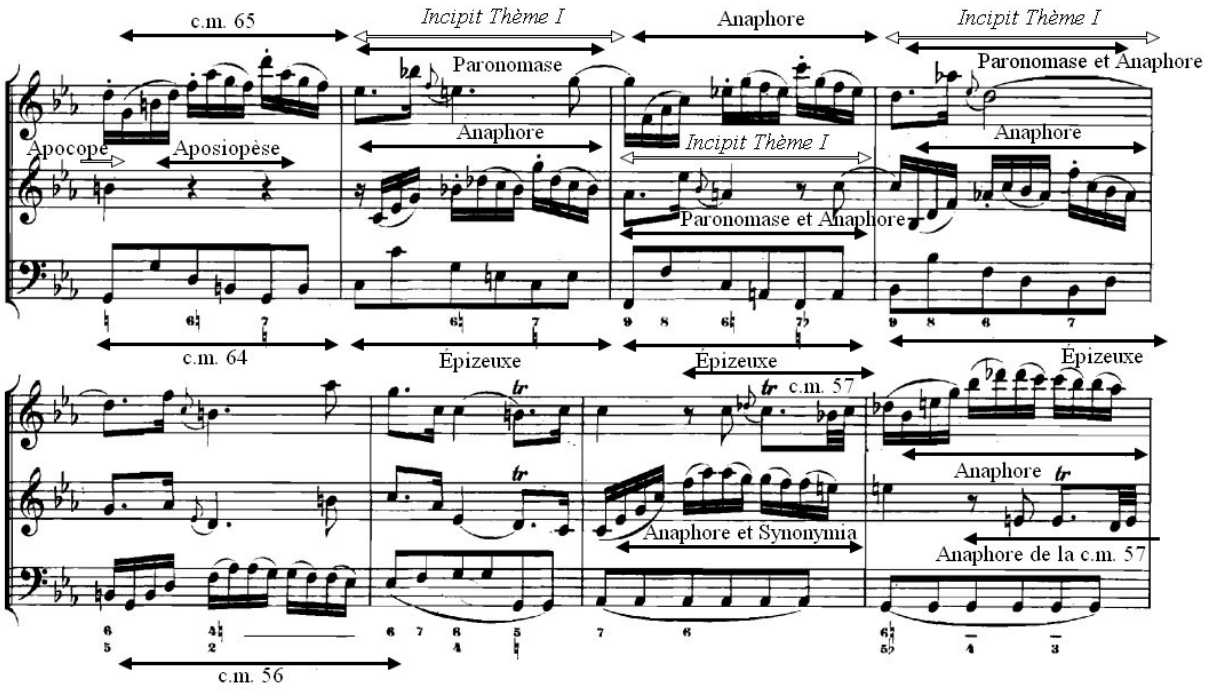
À la mesure 33, la flûte reprend le Thème I complet et plagal avec une paronomase (saut d'octave au lieu du saut de sixte initial), tandis que la basse chante un motif issu de la cellule *x*. Puis, à la mesure 35, le violon récupère le Thème I dans la tonalité originale, accompagné lui aussi par une cellule *x* à la basse.

Exemple 202 : Mesures 33-36.



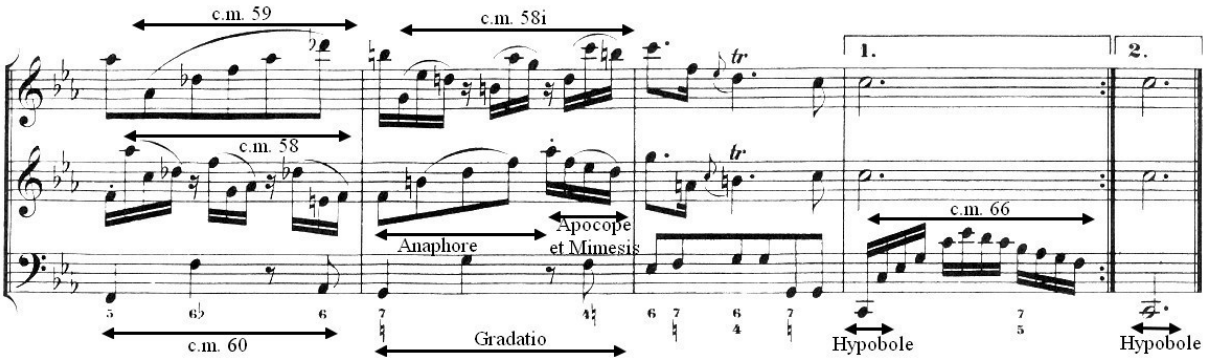
Le violon interrompt la réexposition du thème par une apocope tandis que la basse énonce la c.m. 64, exposée ensuite avec trois épizeuxes. Pendant ce temps, les deux dessus s'échangent deux éléments thématiques : l'incipit du thème I muté (paronomase) et la c.m. 65 (mutation de la c.m. 56). La basse récupère ensuite la c.m. 56 à la mesure 41 avant la formule cadentielle. Après la cadence rompue de la mesure 43, le violon et la flûte s'échangent les c.m. 56 et c.m. 57 en anaphore.

Exemple 203 : Mesures 37-44.



Enfin, les dessus s'échangent les c.m. 58, c.m. 58*i* et c.m. 59 aux mesures 45-46 lorsque la basse énonce la c.m. 60 en *gradatio*. Après une formule cadentielle utilisant la figure royale trochaïque, les dessus terminent à l'unisson alors que la basse atteint l'hypobole du *Largo* avec un do_1. Un *transitus* est prévu à la basse pour la reprise (c.m. 66), permettant de retourner au ton du relatif. Le *Largo* compte au total 49 mesures écrites, soit 7 x 7 mesures, rappelant une nouvelle fois le verset de l'Évangile de Matthieu 7.7.

Exemple 204 : Mesures 45-49.



2.2. La proposition variée : le premier *Allegro*

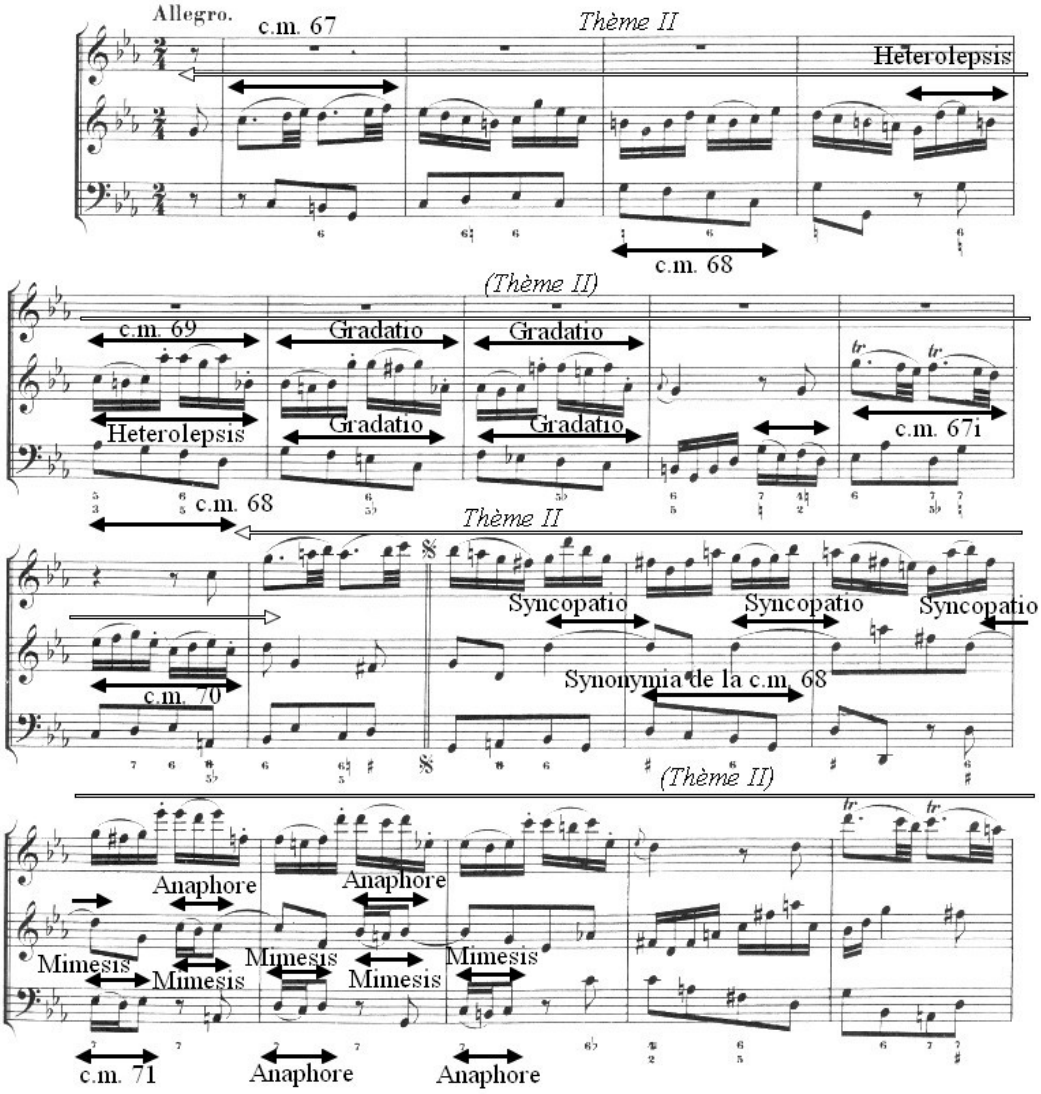
2.2.1. La première partie

Partant en anacrouse, cet *Allegro* est écrit avec les deux dessus fugués comme le sont généralement les *Allegro* de sonate chez Bach. Le thème (Thème II) est exposé au violon accompagné par la basse et se retrouve ensuite à la flûte à la mesure 10 avec une mutation propre aux réponses de fugue. Inspiré par la c.m. 57 du mouvement précédent, le Thème II comprend une nouvelle cellule basée sur ce motif rythmique (c.m. 67), en mouvement droit sur l'incipit et en mouvement contraire sur sa queue (c.m. 67*i*). Le milieu du thème est basé sur une formule en *heterolepsis* (c.m. 69) suivie de deux figures de *gradatio*, lorsque la queue est issu de la c.m. 63 : la c.m. 70 est composée de huit doubles-croches avec un saut de tierce entre la quatrième et la cinquième double-croche. La basse introduit à la mesure 3 une catabase de quatre croches consécutives (c.m. 68) qui apparaît à de multiples reprises au cours du mouvement, y compris dans l'exposition du sujet en *synonymia* et en *gradatio* (mesures 5-7).

Lorsque la flûte entre en réponse du violon, le violon introduit une pédale de *ré* en *syncopatio* avant de partager avec la basse une figure de broderie (c.m. 71 : deux doubles-croches – croche), issue de la c.m. 69. Le continuo possède une harmonie riche et complexe avec de nombreux accords de septièmes de dominante, de septièmes diminuées, mais aussi des dissonances extraordinaires comme des chiffrages s'apparentant aux accords de quinte

augmentée (*ré* 6 #[3][527], mesure 14), ou avec des substitutions tritoniques (*do* 6 ♭ [528] puis *do* 4+ 2[529], mesures 17-18).

Exemple 205 : Mesures 1-19.

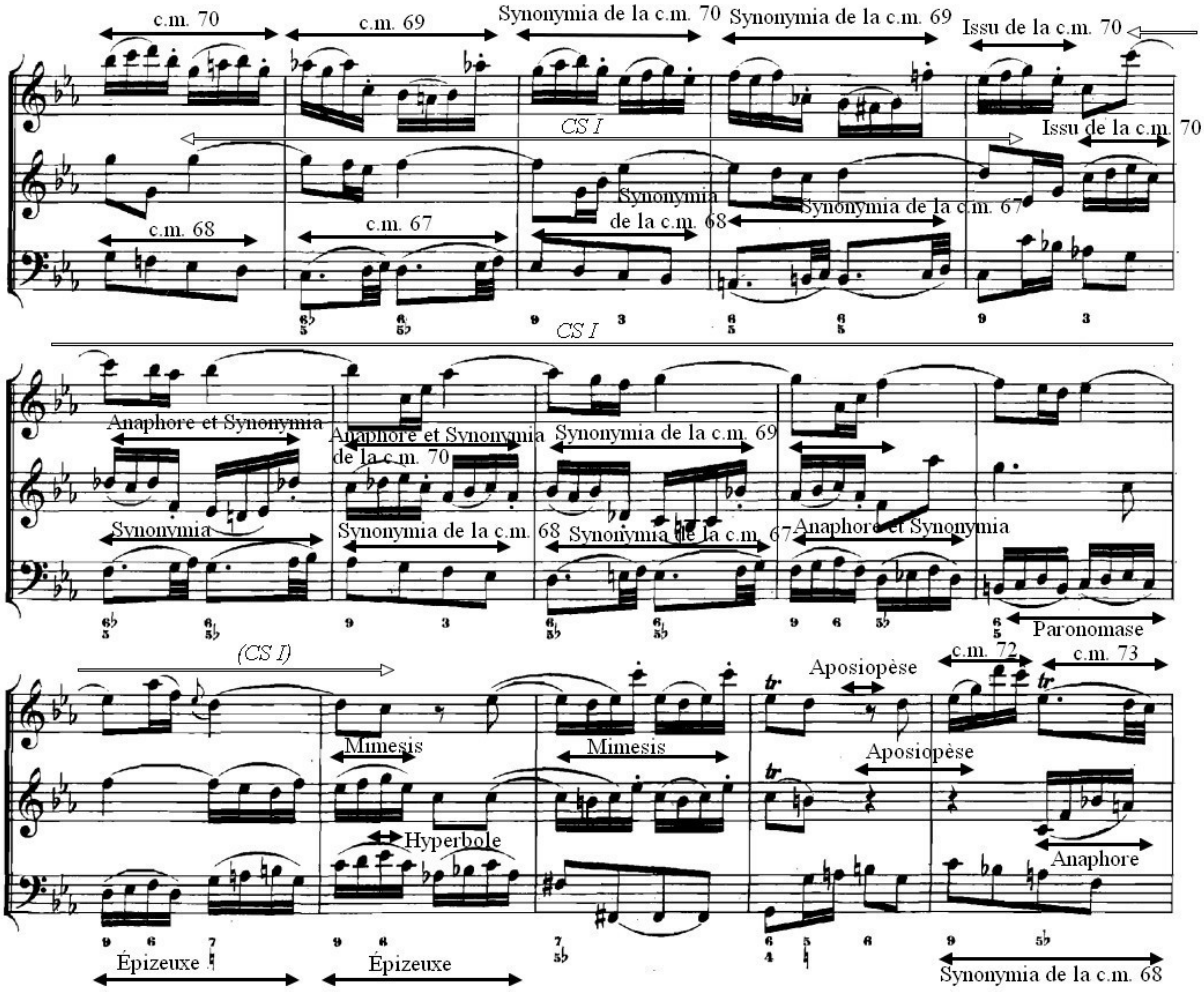


Aux mesures 20-24, alors que le violon introduit un contre-sujet syncopé en catabase (CS I)[530], la flûte et la basse alternent entre deux c.m. : la flûte joue une mesure sur deux la c.m. 70 et la c.m. 69 lorsque la basse procède de même avec les c.m. 68 et c.m. 67. La c.m. 70 passe ensuite en anaphore à la basse à la mesure 28 et en épizeuxes aux mesures 29-31 ; le violon la rejoint en *mimesis* sur les premiers temps des mesures 28 et 31. Le CS I est récupéré à la flûte aux mesures 24-31 et s'étend cette fois sur une octave entière tandis que la basse

527 *Ré – fa# – si ♭ – ré.*
528 *Do – mi ♭ – la ♭ – do.*
529 *Do – ré – fa# – la ♮.*
530 Pour « contre-sujet I ».

atteint son hyperbole avec le *mi* ♭3 à la mesure 31. La mesure 32 annonce la première cadence : la basse est sur une pédale de *fa#* chiffré 7 5 ♭ qui rappelle l'appui de la première cadence du *Largo*, tandis que les deux dessus sont en *mimesis* et reprennent un motif issu de la c.m. 69 jusqu'au repos cadentiel de la mesure 33, évocation possible du repos du Christ, crucifié à 33 ans.

Exemple 206 : Mesures 20-34.

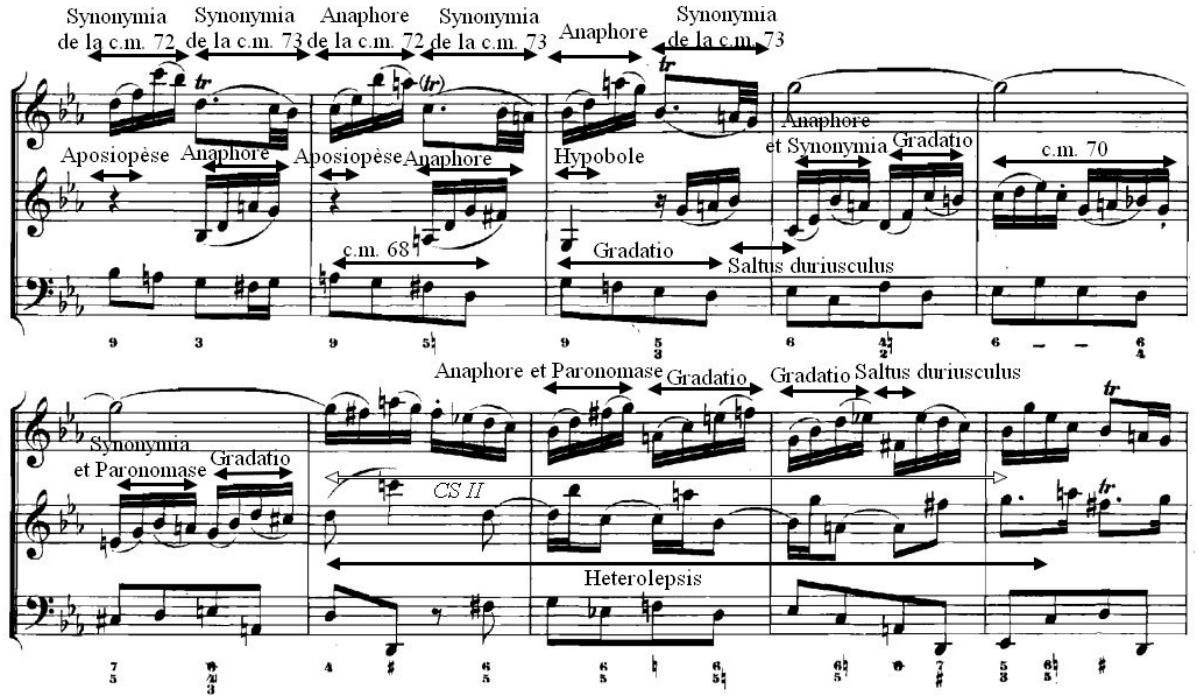


2.2.2. La deuxième partie

La deuxième partie de cet *Allegro* démarre également en anacrouse et introduit deux nouveaux éléments : la c.m. 72 (quatre doubles-croches : saut ascendant de tierce ou de quarte, saut de quarte ascendant et seconde descendante), et la c.m. 73, issu de la c.m. 57 et de la c.m. 67. Sous une *synonymia* de la c.m. 68 à la basse, la flûte et le violon s'échangent en anaphore la c.m. 72 : lorsque le violon récupère cette cellule, la flûte expose la c.m. 73. Ces

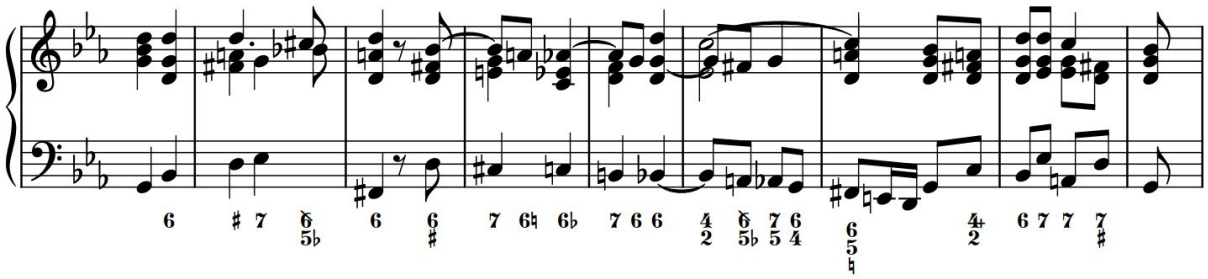
matériaux sont progressivement développés en anaphore, *synonymia*, paronomase et *gradatio* jusqu'à la mesure 43. Bach s'amuse certainement à essouffler Frédéric II, notamment par la blanche doublement liée aux mesures 38-40, moment où il est difficile de reprendre son souffle dans l'enchaînement des c.m. 72 et 73. Ensuite, le violon introduit aux mesures 41-43 un nouveau contre-sujet (CS II) qui procède en une double catabase par *heterolepsis* accompagné par des c.m. 72 à la flûte.

Exemple 207: Mesures 35-44.



La mesure 44 annonce une cadence en *sol* mineur : le violon et la basse s'arrêtent à la mesure 45 tandis que la flûte chante une nouvelle cellule annonciatrice du thème royal : la c.m. 74. Le violon réintroduit le Thème II en *sol* mineur accompagné d'une variation du contre-sujet (CS III) lorsque la basse, après avoir imité l'introduction du mouvement dans la nouvelle tonalité, chante le thème royal en diminution et avec une mutation de queue. Pour la première fois, le thème royal est écrit avec des chiffrages : Bach harmonise le saut de septième diminuée avec un accord de sixte augmentée avant de commencer son *passus duriusculus* par un accord de quinte augmentée.

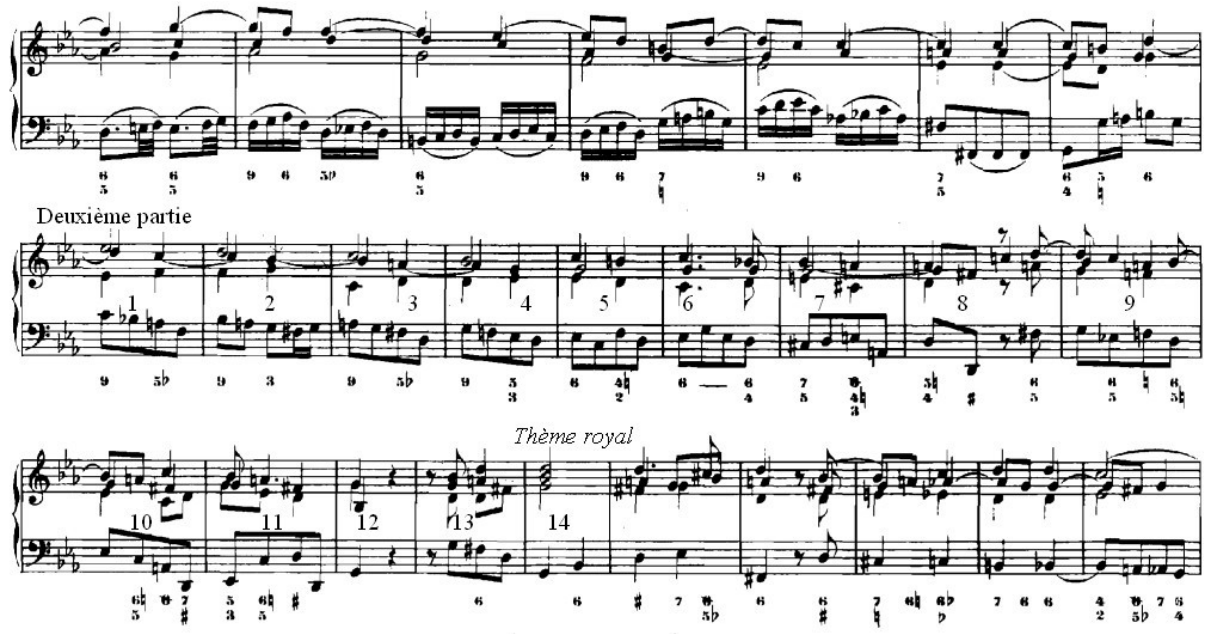
Exemple 208 : Réalisation personnelle de la basse continue, mesures 47-55[531].



Afin d'éviter les erreurs d'octaves et de quintes consécutives, il propose un enchaînement de chiffrages 7-6 dans la descente chromatique, et atteint facilement un accord par croche. Une nouvelle substitution tritonique apparaît entre le *la ♮* et le *la ♭*, lui permettant d'enrichir son harmonie tout en se déplaçant le moins possible. Si Bach introduit le thème royal à la mesure 47, c'est qu'elle se trouve à 14 mesures d'intervalles de la précédente cadence (14e mesure de la deuxième partie), symbolisant une nouvelle fois son nom.

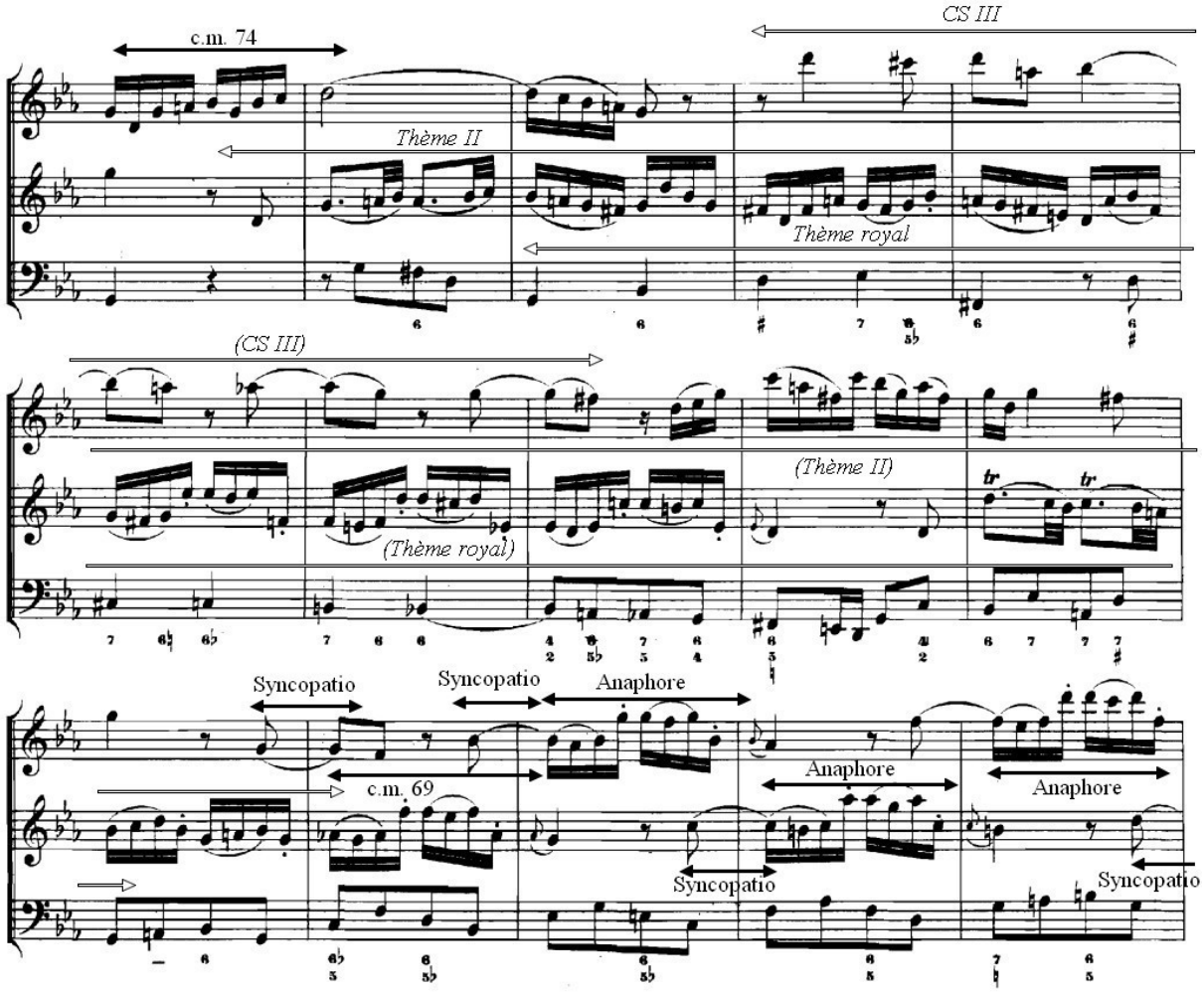
Après la réexposition du Thème II, le violon relance son propos avec la c.m. 69, qu'il partage en anaphore, *gradatio* et épizeuxe avec la flûte aux mesures 56-66, tandis que la basse récupère les c.m. 67 et 68 aux mesures 61-66. On trouve également quelques figures de *syncopatio* issues du CS III.

Exemple 209 : Décompte des mesures sur la réalisation de Kirnberger, mesures 27-54.



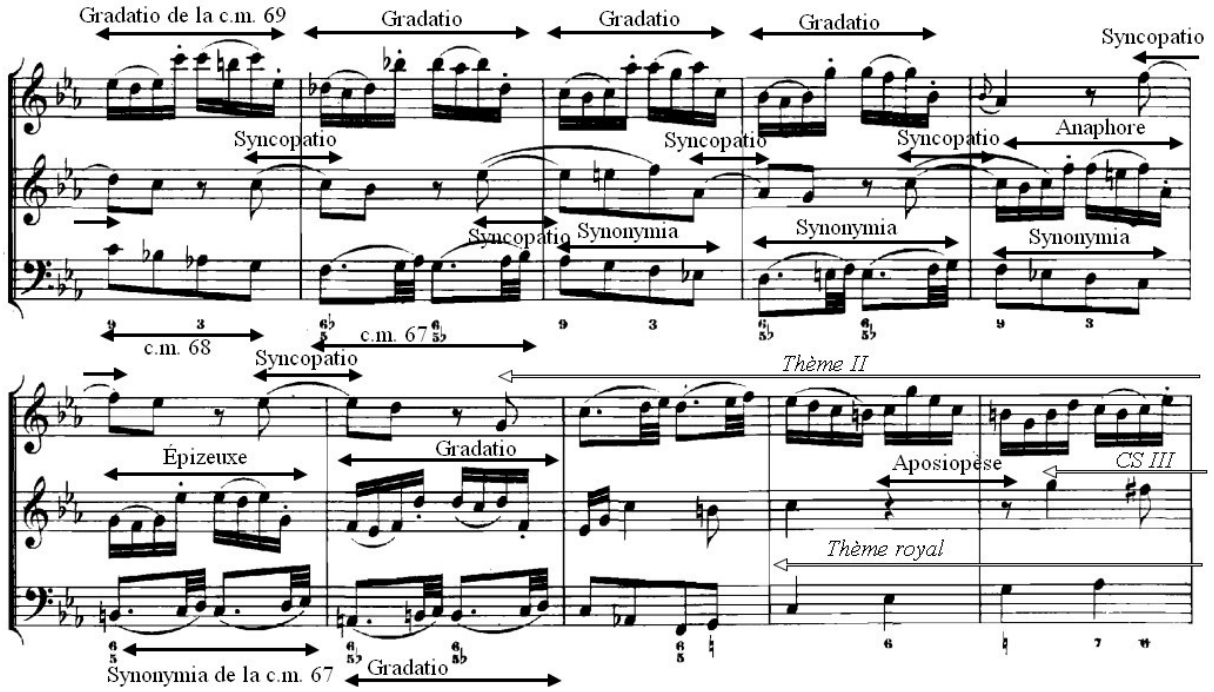
531 Kirnberger simplifie certains chiffrages dans sa réalisation en privilégiant les positions d'accords de sixtes doublées, comme le *si ♮* chiffré 7 qui ne comporte pas de *fa* (septième de l'accord de dominante, alors que la septième figure sur le *do#* chiffré 7). Voir l'exemple suivant.

Exemple 210 : Mesures 45-59.



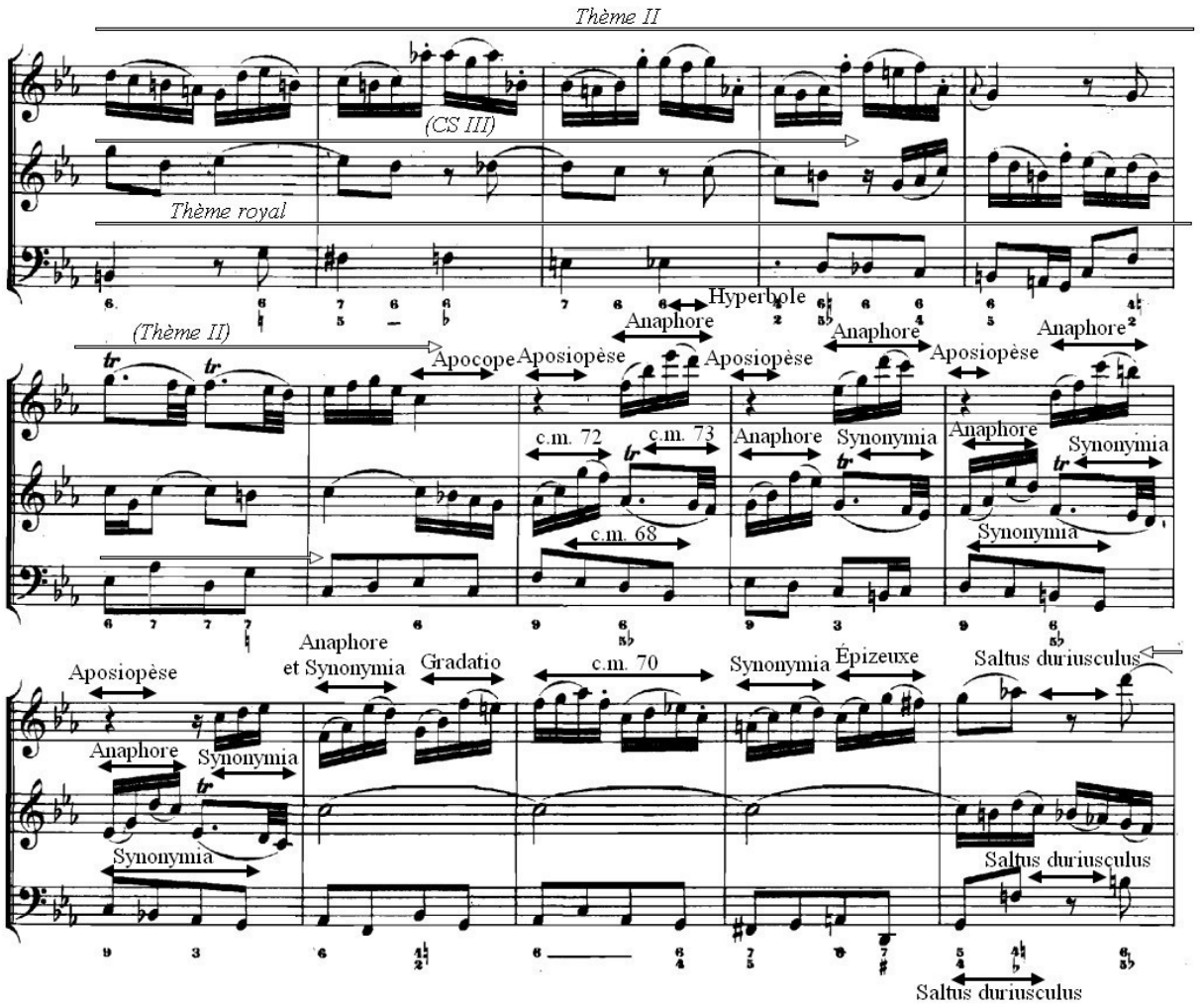
La flûte reprend alors le Thème II en *do* mineur à la mesure 66, accompagné en renversable par le CS III au violon et le thème royal à la basse, lui aussi en *do* mineur. Les chiffrages sont quasiment similaires, excepté sur la sixième note du *passus duriusculus* (*ré*), chiffré 6 ♮ 5 ♭ au lieu d'un chiffrage de sixte augmentée. Ce nouveau thème royal apparaît à la mesure 68, c'est-à-dire à 14 mesures d'intervalles de la fin du précédent thème royal en *sol* mineur, symbolisant une nouvelle fois le nom du compositeur.

Exemple 211 : Mesures 60-69.



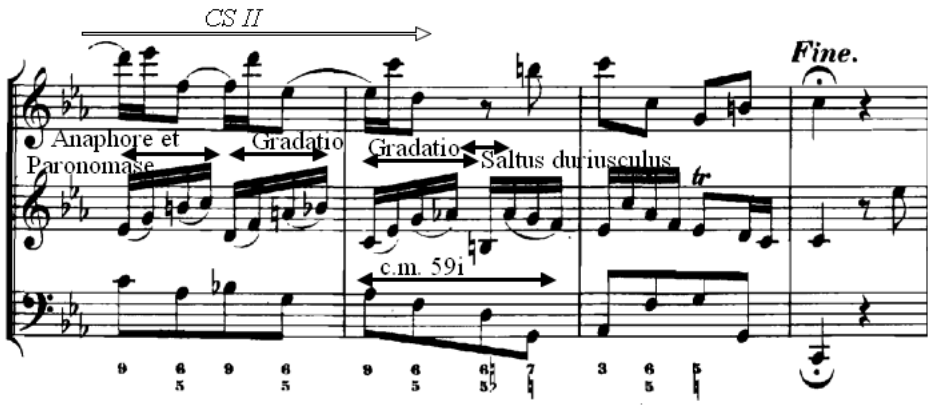
Bach poursuit son discours avec le thème II, le CS III et le thème royal en renversable aux mesures 70-76 et continue d'exploiter les c.m. 68, 69, 70, 72 et 73 par des figures d'anaphore, de *synonymia*, d'épizeuxe ou encore de *gradatio* ; la queue du thème royal (c.m. 70) subit une apocope à la mesure 76, suivie d'une aposiopèse. Remarquons les trois figures de *saltus duriusculus* à la mesure 84, où la flûte et la basse exécutent en homorythmie un saut ascendant de quarte diminuée. Par ailleurs, lors de l'anaphore de la c.m. 72, la flûte atteint l'hyperbole du corpus : le *mi* $\flat_5$.

Exemple 212 : Mesures 70-84.



Le CS II apparaît une nouvelle fois à la flûte aux mesures 84-86 accompagné par des c.m. 72 au violon avant que le discours ne s'arrête en un point d'orgue à la mesure 88. S'agissant d'un *Allegro da capo*, cette mesure conclut ce deuxième mouvement après avoir repris au *Dal Segno*. Les mesures 85-88 sont richement ornementées avec un chiffrage d'accord par croche, avec systématiquement des retards de neuvièmes ou des préparations de septièmes.

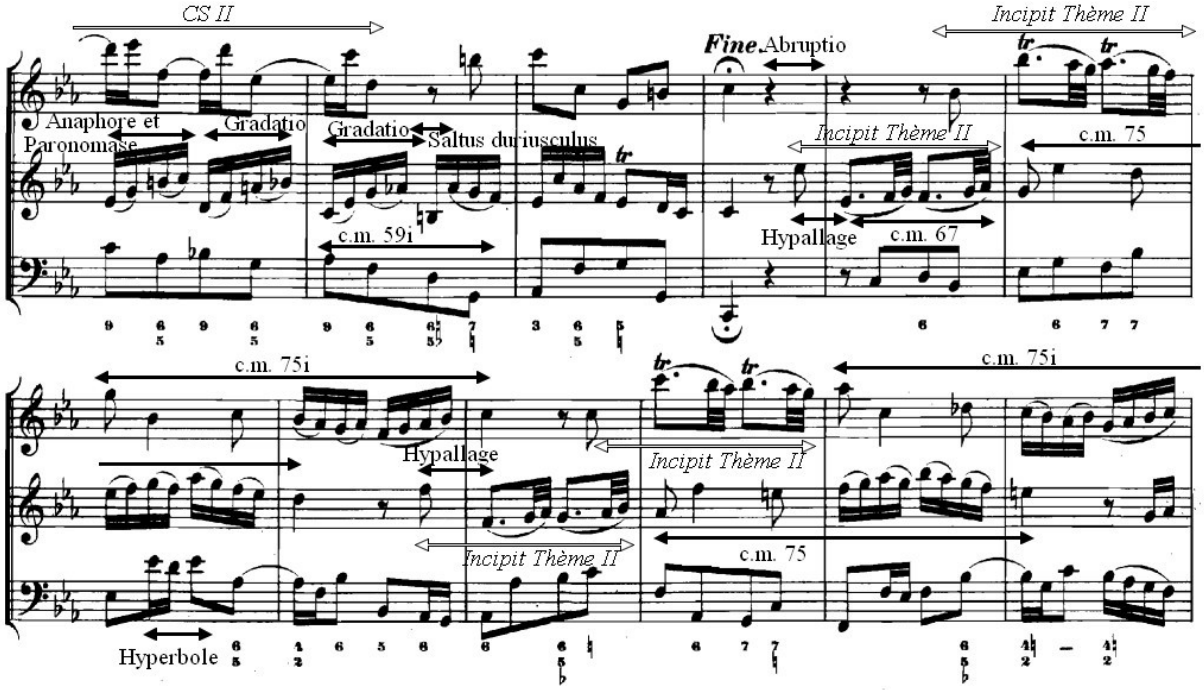
Exemple 213 : Mesures 85-88.



2.2.3. La troisième partie

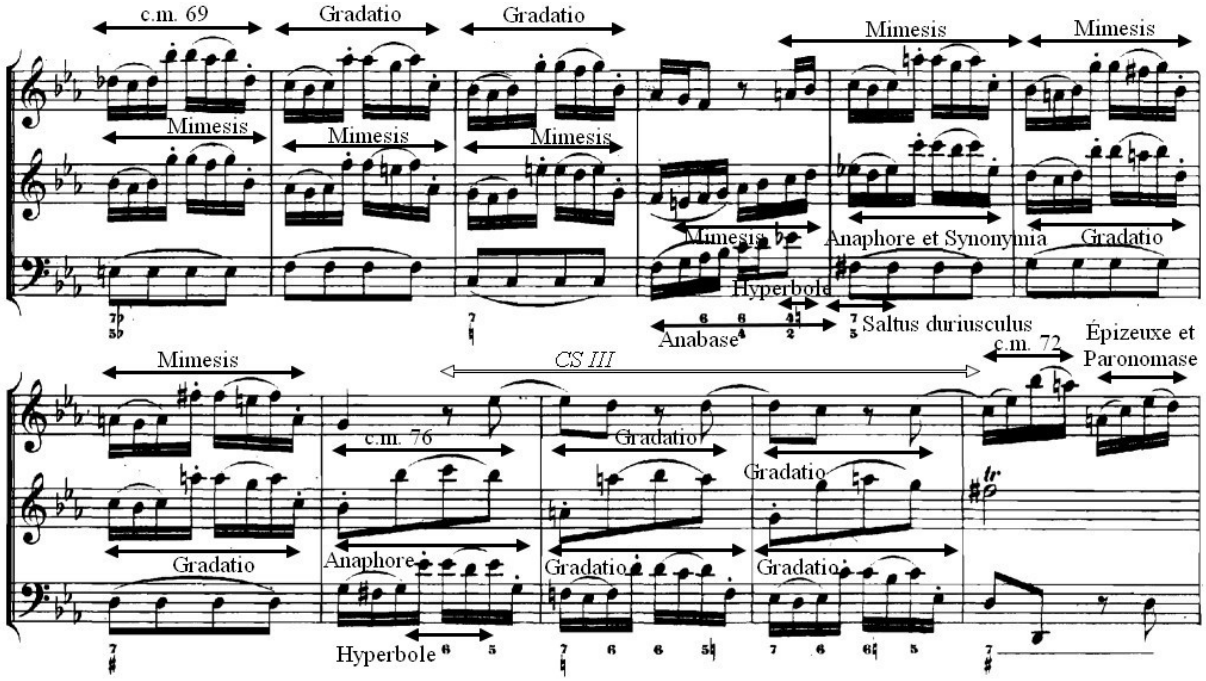
Après une *abruptio*, le discours reprend par une variation du thème II, c'est-à-dire une anacrouse suivie d'une c.m. 67 (incipit) et d'une c.m. 75 (une *syncopatio* croche – noire – croche – huit doubles-croches – noire). Cette troisième partie commence à la mesure 89, c'est-à-dire 14 mesures après la fin du dernier thème royal (mesure 76), nouveau placement symbolique du nombre signature. Le thème II est introduit au violon, suivi de la flûte à la mesure suivante (mesure 90) ; il est ensuite repris au violon à la mesure 92 et à la flûte de nouveau à la mesure 94. Les énoncés au violon démarrent tous par une hypallage pour l'anacrouse ; de la même façon, les c.m. 75 sont toutes écrites en mouvement contraire (hypallage) à la flûte (c.m. 75*i*).

Exemple 214 : Mesures 85-96.



Les mesures 97-107 servent au développement de la c.m. 69. La basse, écrite à l'italienne, rappelle la formule utilisée pour le *Largo*.

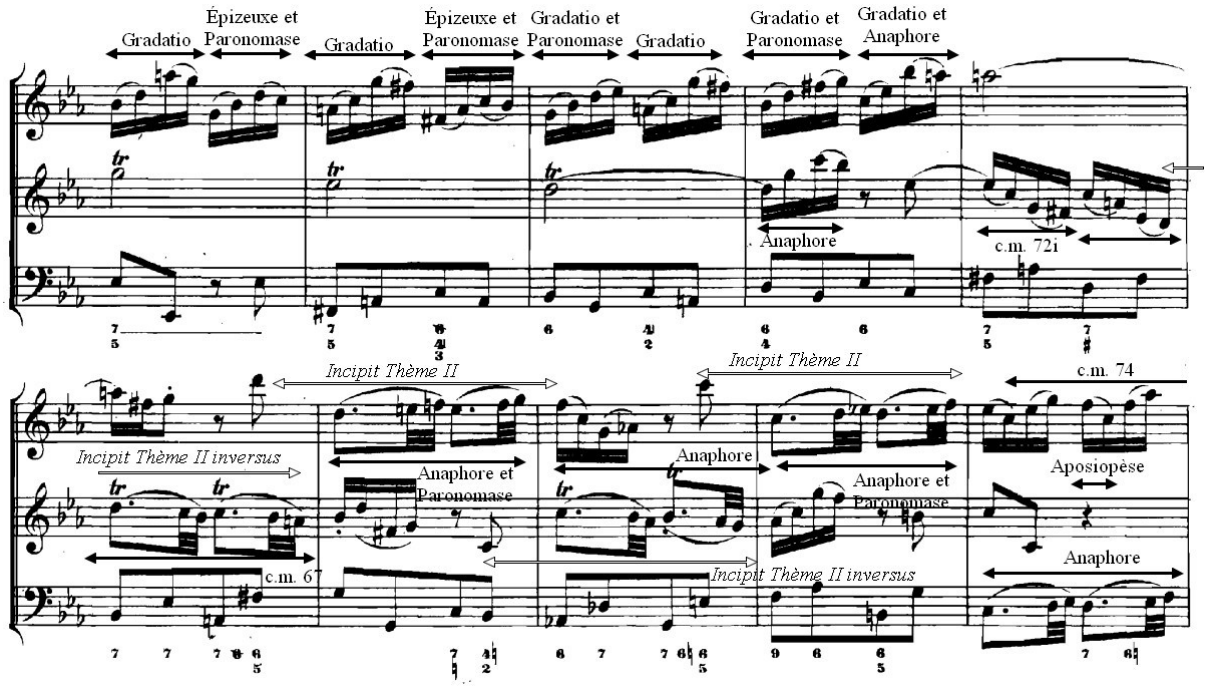
Exemple 215 : Mesures 97-107.



Aux mesures 97-99, la flûte énonce la c.m. 69 suivie de deux figures de *gradatio* alors que le violon procède de même à la tierce inférieure en *mimesis*. La mesure 100 présente une anabase de sept notes à la basse qui atteint l'hyperbole (*mi* ♭$_3$), suivi en *mimesis* par le violon. À la mesure 101, la basse effectue un *saltus duriusculus* de septième diminuée, issu de la cellule *x* tandis que le violon reprend la c.m. 69 en anaphore et *synonymia* et en *gradatio* aux mesures 102-103 : il est cette fois au-dessus de la flûte, qui cette fois le suit en *mimesis*. La c.m. 69 passe ensuite à la basse, suivie de deux figures de *gradatio* aux mesures 106-108 ; le CS III se trouve pendant ce temps en renversable à la flûte et le violon annonce un nouveau motif (c.m. 76) repris deux fois en *gradatio*.

La flûte développe ensuite la c.m. 72 au moyen de différentes figures de *gradatio*, d'épizeuxe ou de paronomase aux mesures 107-112 jusqu'à ce qu'apparaisse pour la première fois cette même figure *inversus* (c.m. 72*i*) au violon à la mesure 113. Les deux dessus s'échangent ensuite l'incipit de l'*Allegro* sous formes *rectus* et *inversus* avant que ce dernier ne passe à la basse à la mesure 117 : à ce moment-là, la flûte énonce la c.m. 74, encore une fois annonciatrice du thème royal.

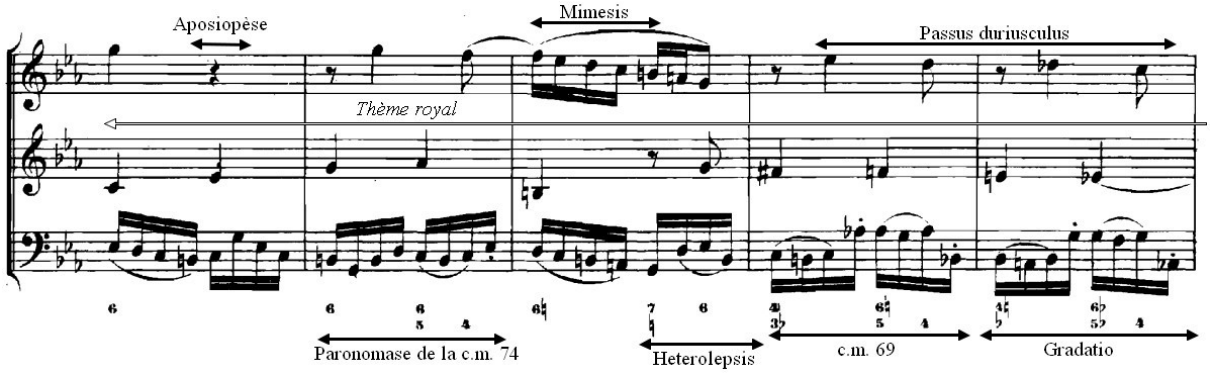
Exemple 216 : Mesures 108-117.



Le thème royal apparaît à la mesure 118 au violon et dans la tonalité de *do* mineur. La basse accompagne le thème royal de manière assez dynamique dans un flot de doubles-

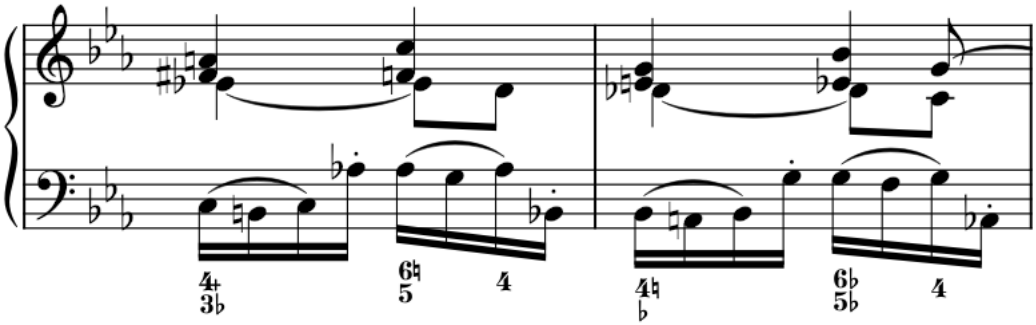
croches avec notamment des c.m. 69 alors que la flûte n'énonce que de courts motifs mélodiques, dont un *passus duriusculus* aux mesures 121-122.

Exemple 217 : Mesures 118-122.



Remarquons le chromatisme à trois niveaux qui s'opère aux mesures 121-122 dans la réalisation de la basse continue : les voix de ténor et d'alto suivent les chromatismes des deux dessus, tandis que le soprano et la basse s'échangent une voix chromatique sur les notes *la ♮ – la ♭ – sol ♮*. La doublure de la basse ne peut pas se faire sur les deuxièmes temps afin d'avoir la tierce de l'accord. Par ailleurs, remarquons la tension harmonique qui se crée à la mesure 121 avec l'anticipation du *la ♭* alors que la main droite tient un *la ♮*.

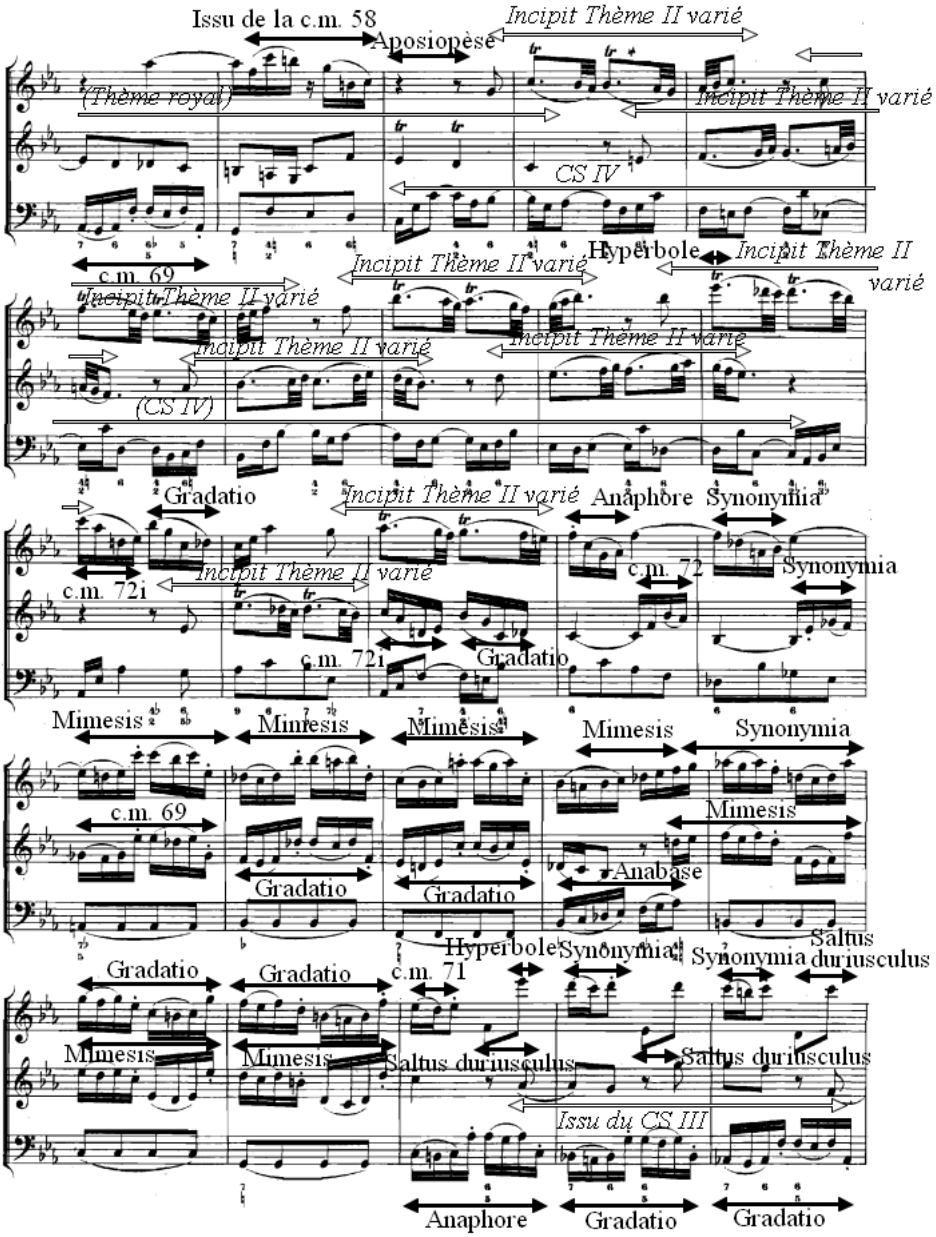
Exemple 218 : Réalisation de la basse continue par Kirnberger, mesures 121-122.



La flûte récupère ensuite l'incipit du thème II aux mesures 124-126, qu'elle échange en anaphore avec le violon tandis que la basse chante le CS II. Les mesures 126-157 ne font que réexploiter les différents éléments observés précédemment dans cette partie. La partie de basse introduit un quatrième contre-sujet (CS IV) pendant que les deux dessus s'échangent l'incipit du thème II varié. La flûte est de plus en plus dans sa tessiture extrême avec de

multiples apparitions du *mi* ♭5. Remarquons que Bach écrit à trois reprises un *saltus duriusculus* sur un intervalle de quinzième (septième redoublée) aux mesures 145-147, en alternant avec des c.m. 71.

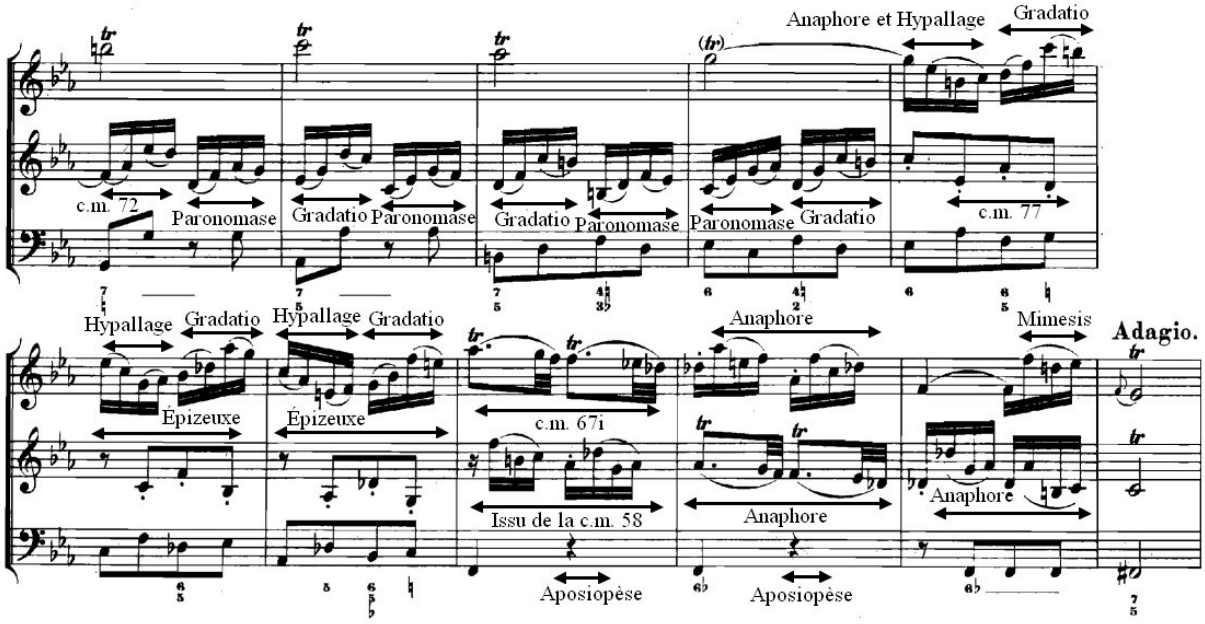
Exemple 219 : Mesures 123-147.



Le discours continue avec des notes longues trillées à la flûte soutenues par des c.m. 72 au violon. Le violon utilise ensuite la c.m. 77, issue de la c.m. 76 et de plusieurs évocations de la basse dans ce mouvement, afin de préparer la cadence. Pour ce faire, Bach utilise en renversable la c.m. 67*i* et un motif issu de la c.m. 58 aux mesures 155-157. Enfin, le discours s'interrompt brusquement à la mesure 158, où Bach écrit *Adagio* pour marquer l'arrêt. Cet arrêt, propre à l'*Empfindsamkeit stile*, n'est pas anodin mais bien doublement symbolique. Premièrement, il fait apparaître une nouvelle fois le nombre 33, se trouvant à 33 mesures d'intervalle de la fin du dernier thème royal. Deuxièmement, le nombre 158 est la signature gématrique complète du compositeur :

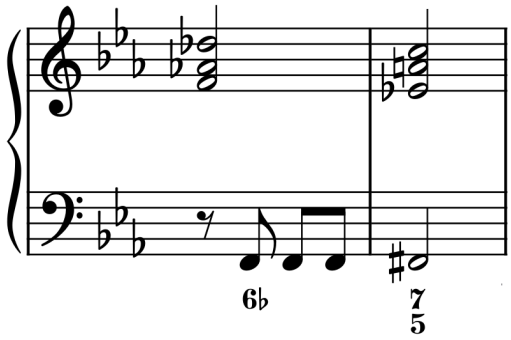
JOHANN + SEBASTIAN + BACH
= JOHANN(58) + SEBASTIAN(86) + BACH(14)
= 58 + 86 + 14
= 158.

Exemple 220 : Mesures 148-158.



Remarquons d'ailleurs le triple chromatisme effectué à la basse continue lors de l'arrivée à la mesure 158 : Bach passe d'un accord de sixte napolitaine chiffré 6 ♭ (*fa – fa – la ♭ – ré ♭*) à un accord diminué du V/V sans fondamentale chiffré 7 5. Le *fa* de la basse va au *fa#*, le *la ♭* de l'alto au *la ♮* et le *ré ♭* du soprano au *do*.

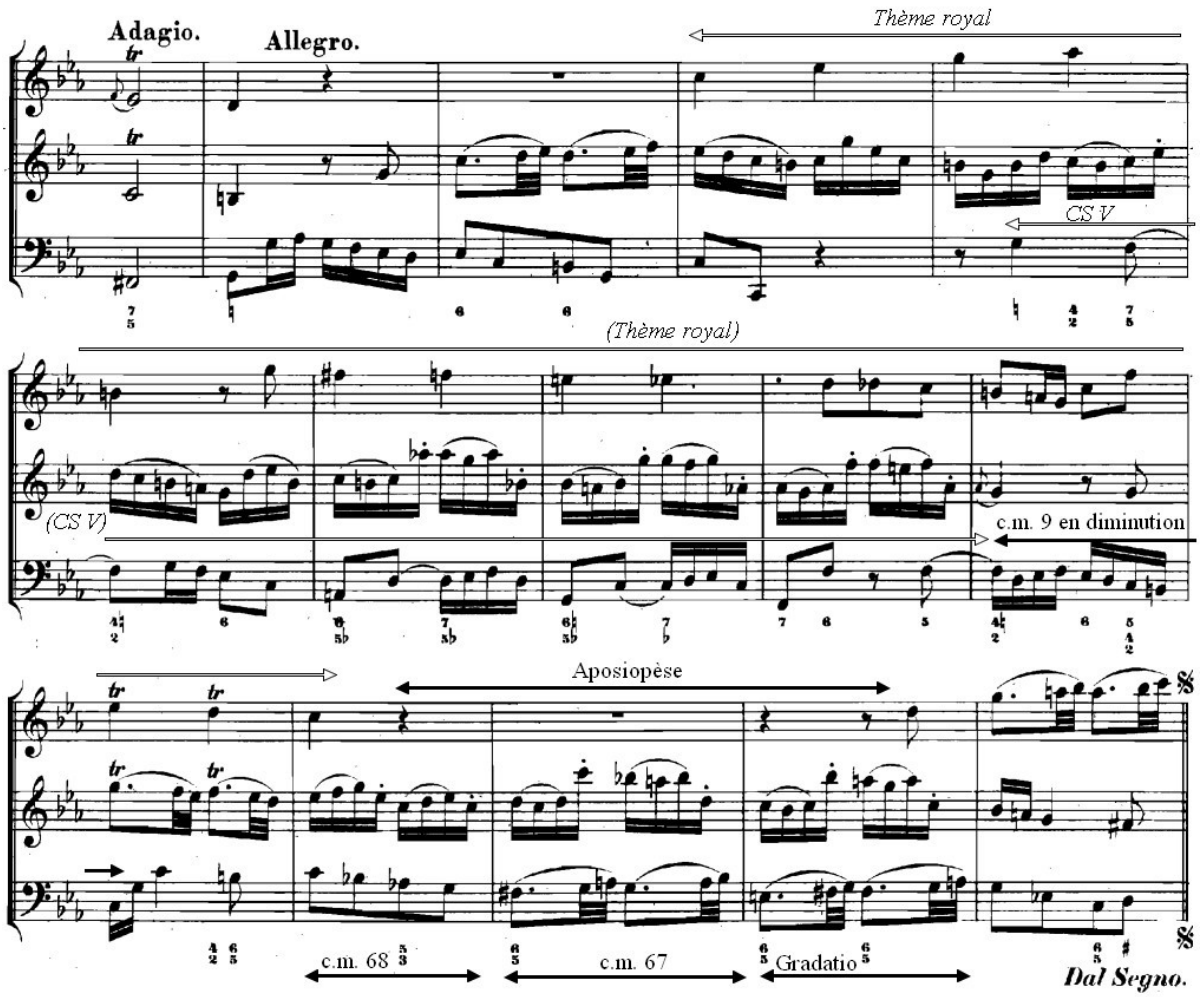
Exemple 221 : Réalisation de la basse continue par Kirnberger, mesures 157-158.



2.2.4. La quatrième partie

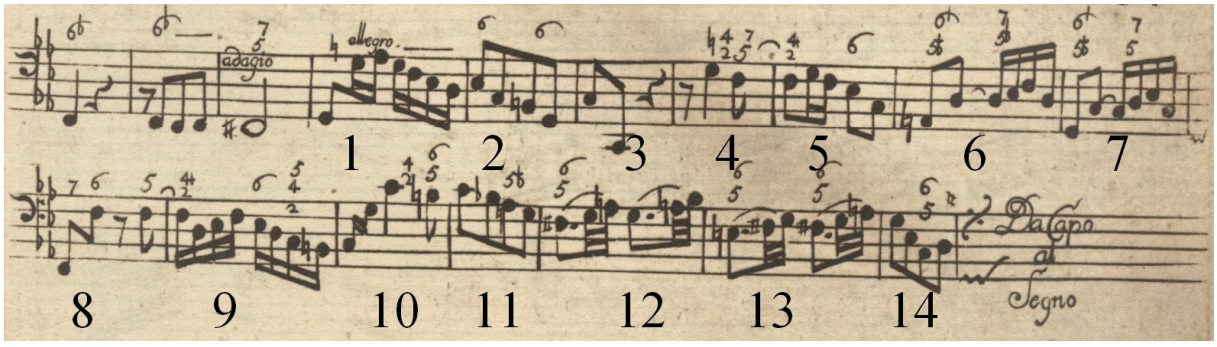
Le discours reprend ensuite *Allegro* par le retour à la première partie : Bach y ajoute le thème royal à la flûte et modifie la partie de continuo en un nouveau contre-sujet, issu du CS III, que nous appelons CS V. Le basse insère la c.m. 9 issu du *Ricercar a 3* en diminution aux mesures 167-168 avant de récupérer la c.m. 68 (mesure 169) et la c.m. 67 avec *gradatio* (mesures 170-171).

Exemple 222 : Mesures 158-172.



Si Bach réécrit jusqu'à la mesure 172 avant d'indiquer un *Da Capo al Segno*, ce n'est pas seulement pour introduire le thème royal et le CS V en renversable. La réécriture d'autant de mesures lui permet de signer une nouvelle fois de son nom symboliquement, avec 14 mesures réécrites.

Exemple 223 : Mesures 156-172, Détail du Folio C, partie de continuo, p. 2.



Une fois arrivé au *Da Capo al Segno*, il ne reste plus qu'à reprendre strictement l'*Allegro* jusqu'au *Fine* de la mesure 88. Toutefois, à partir du *Dal Segno* de la reprise, il ne reste plus que 77 mesures à jouer, nombre doublement symbolique également. Il représente à la fois une nouvelle signature du compositeur : 77 → 7 + 7 = 14 ; mais aussi une référence au verset de l'Évangile de Matthieu et donc au *canon a 2 Quaerendo invenietis* : 77 → 7. 7.

Ainsi s'achève le premier *Allegro* de la sonate en trio, avec de multiples références symboliques.

2.3. La digression : l'*Andante*

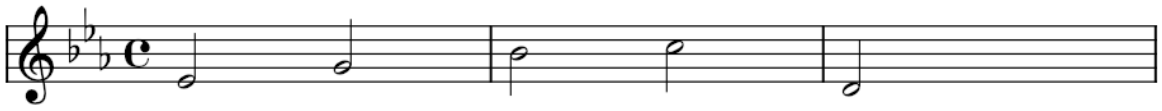
« C'est ici le moment le plus mystérieux et peut-être le plus émouvant de l'œuvre ». – Marcel Bitsch[532]

Si Marcel Bitsch qualifie ce troisième mouvement d'« émouvant », c'est que l'*Andante* de la sonate en trio est un pur produit de galanterie baroque à l'aube du renouveau stylistique qui se met en place à la cour de Frédéric II. Dans un jeu de nuances et de questions/réponses perpétuel, les deux dessus se suivent dans un délicat discours, presque plus harmonique que mélodique : Bach joue énormément avec les retards, enrichissant considérablement ses harmonies, rappelant la musique française – notamment les duos ou trios sacrés à voix égales – en conservant une galanterie très italienne.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le thème de l'*Andante* récupère des éléments issus du quatrième divertissement du *Ricercar a 3* : la c.m. 20 énoncé en *inversus* (c.m. 20*i*) ainsi que la diminution de la c.m. 19, que nous nommons la c.m. 78. Ce court motif est la signature de ce mouvement tant il est surexploité. Il est généralement utilisé en *mimesis* aux deux dessus, et fonctionne généralement par groupe de deux en épizeuxes : de cette manière, le discours est construit comme un flot de motifs en écho qui se répondent tantôt en nuance *piano*, tantôt en *forte*. Cette écriture théâtrale rappelle à nouveau le style français dans l'écriture de l'orgue avec les jeux en écho, quand bien même on la retrouve dès les prémices de l'opéra. Dans son analyse, Marcel Bitsch explique la présence d'un « thème fantôme »[533], à comprendre comme un thème royal sous-entendu par les harmonies et qui passe dans les trois voix du trio. Ce thème royal majorisé est visible essentiellement par la cellule *x* dissimulée, qui donne en *mi* ♭ majeur :

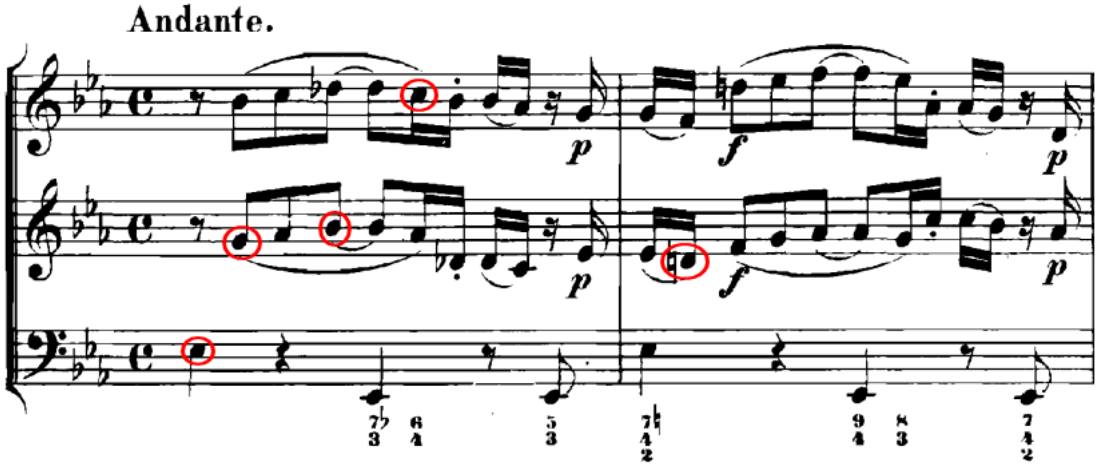
532 J.-F. Kremer, *L'offrande…*, p. 33.
533 *Ibid*.

Exemple 224 : Cellule *x* en *mi ♭* majeur.



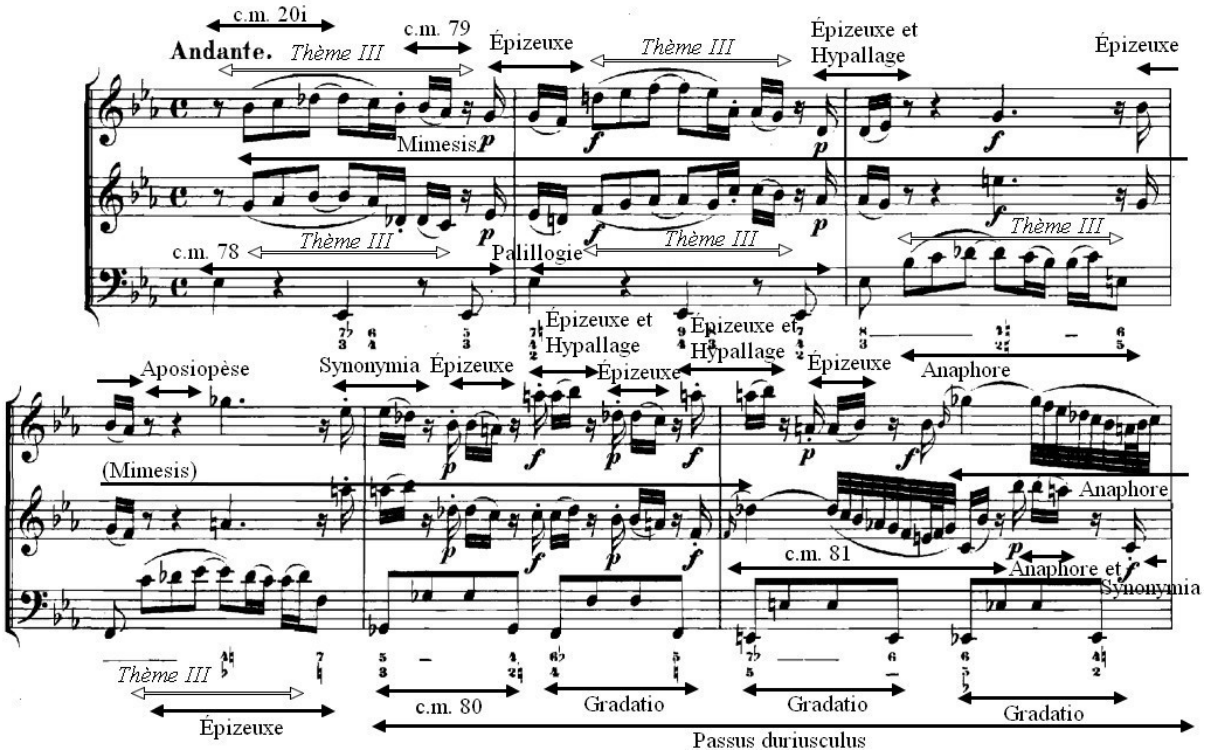
Ainsi, on retrouve bien ces notes et dans cet ordre dans les deux premières mesures de l'*Andante* :

Exemple 225 : Présence du « thème fantôme » de l'*Andante*, mesures 1-2.



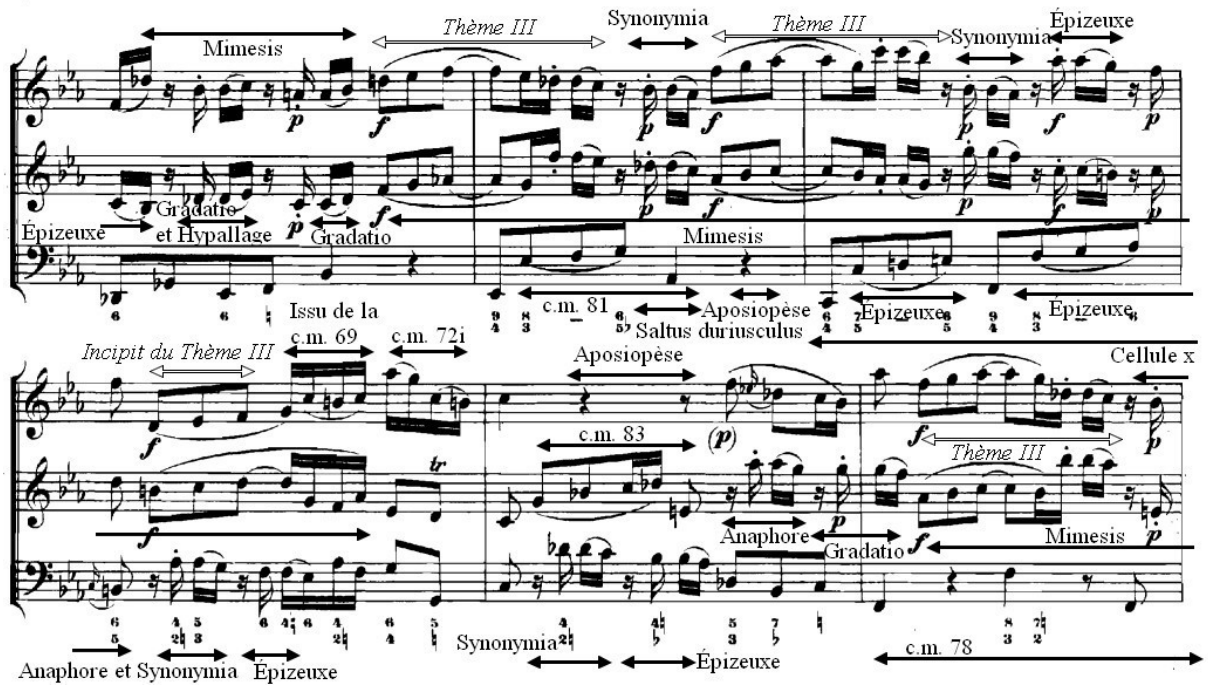
Ce troisième mouvement commence par une exposition du thème (Thème III) à deux reprises, suivi à chaque fois d'une seconde c.m. 79, qui apparaît comme une réponse à celle qui figure à la queue du thème. La basse reste sur une pédale de *mi ♭* sur deux mesures avant de récupérer le thème en anaphore puis en *gradatio*. Cette pédale de *mi ♭* (mesure 1) est issue de la c.m. 60 du *Largo* : elle devient ici la c.m. 78. Elle est répétée à la mesure suivante en palillogie : cette figure représente la répétition d'un motif à la même voix et à la même hauteur. La mesure 5 laisse apparaître la c.m. 80 à la basse, constitué d'une pédale à l'italienne sur une octave : elle est énoncée en trois figures de *gradatio* par chromatisme, laissant place à un discret *passus duriusculus*. On retrouve à la mesure 6 un nouveau motif en triples et quadruples croches, rappelant l'anabase en hypotypose du *canon per augmentationem, contrario motu* : d'abord au violon, ce motif (c.m. 81) passe en anaphore à la flûte.

Exemple 226 : Mesures 1-6.



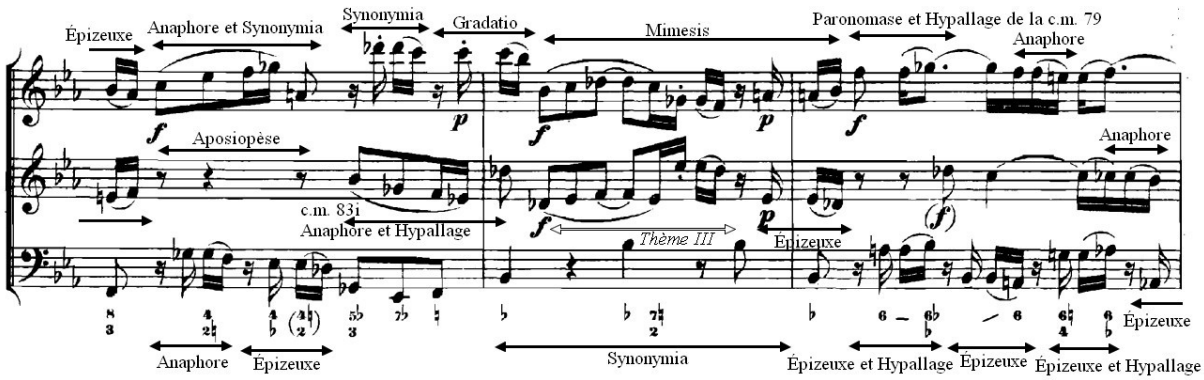
Le discours se poursuit avec de nouvelles expositions du thème III ; à la mesure 8, Bach introduit la c.m. 82, constituée de trois croches consécutives sur un intervalle de tierce, suivies d'une note finale avec un saut descendant de septième (*saltus duriusculus*). Ce motif est utilisé en deux épizeuxes aux mesures 9-10 en une évocation de la cellule *x* en *do* mineur. Alors que la c.m. 79 passe en anaphore et *synonymia* à la basse à la mesure 10, les deux dessus énoncent l'incipit du thème III suivi d'un motif issu de la c.m. 69 et la flûte poursuit avec la c.m. 72*i* jusqu'à la première cadence, mesure 11.

Exemple 227 : Mesures 7-12.



Le violon introduit ensuite un nouveau motif à la mesure 11 qui n'est pas sans rappeler la cellule *x* avec l'arpège et le saut de septième diminuée[534] : la c.m. 83, est utilisée tant *rectus* qu'*inversus* (c.m. 83*i*) comme aux mesures 13-14. Les précédents motifs sont exploités dans les trois voix et la c.m. 79 se retrouve avec un placement rythmique différent aux mesures 15-16, permettant d'entendre un cycle ininterrompu de ce motifs à toutes les voix.

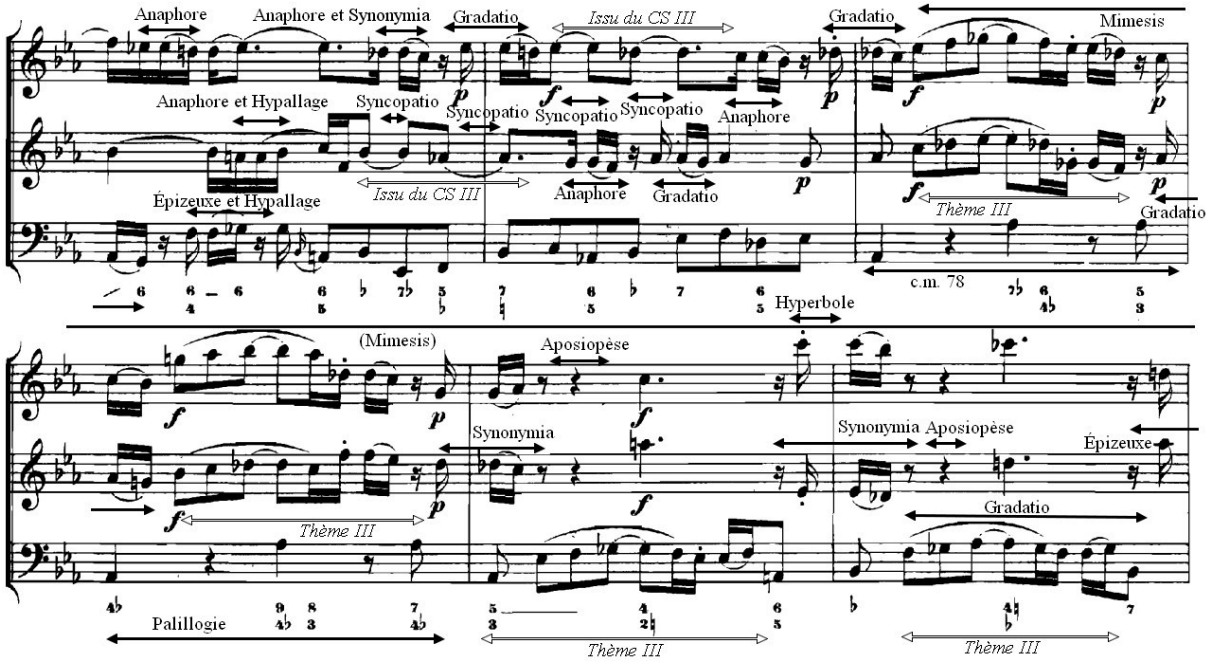
Exemple : Mesures 13-15.



534 La septième est mineure dans la c.m. 83*i*.

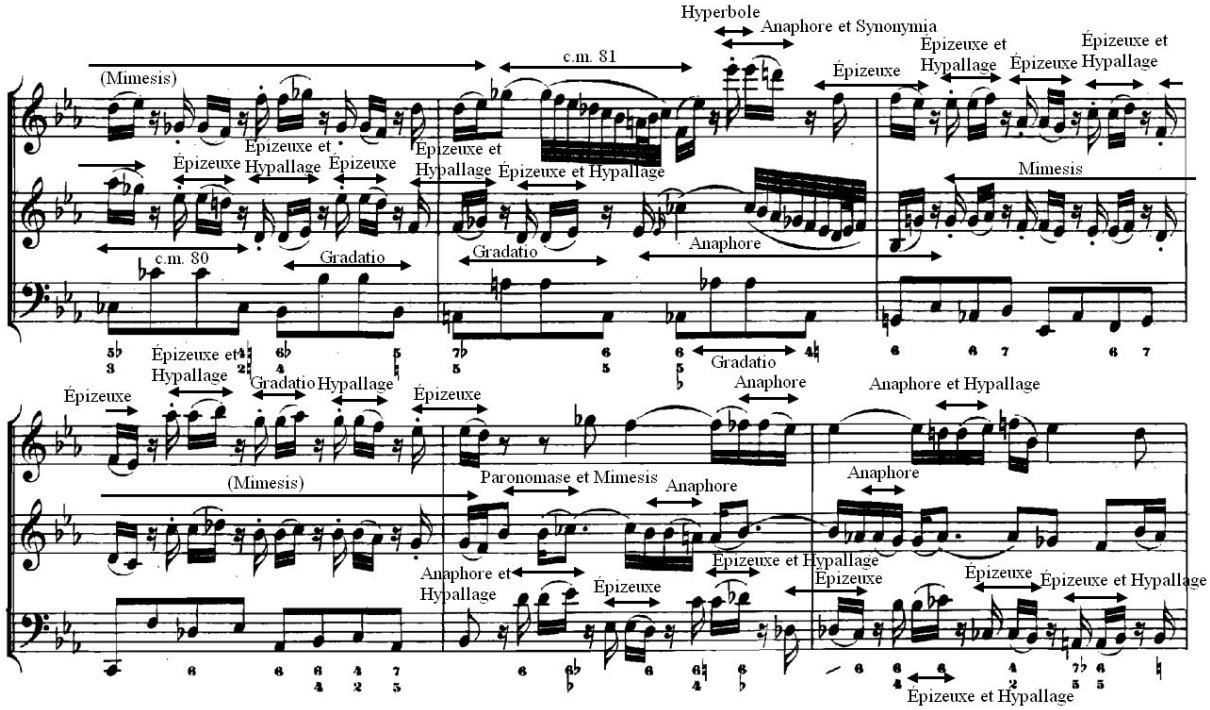
Ces c.m. 79 sont accompagnées alternativement aux deux dessus par une courte catabase en *syncopatio,* issue du *CS III* de l'*Allegro*. La mesure 18 marque la modulation en *la ♭*, ton de la sous-dominante : le thème III réapparaît aux dessus soutenus par la c.m. 78 en palillogie à la basse, avant que cette dernière ne reprenne en *gradatio* le thème III.

Exemple 229 : Mesures 16-21.



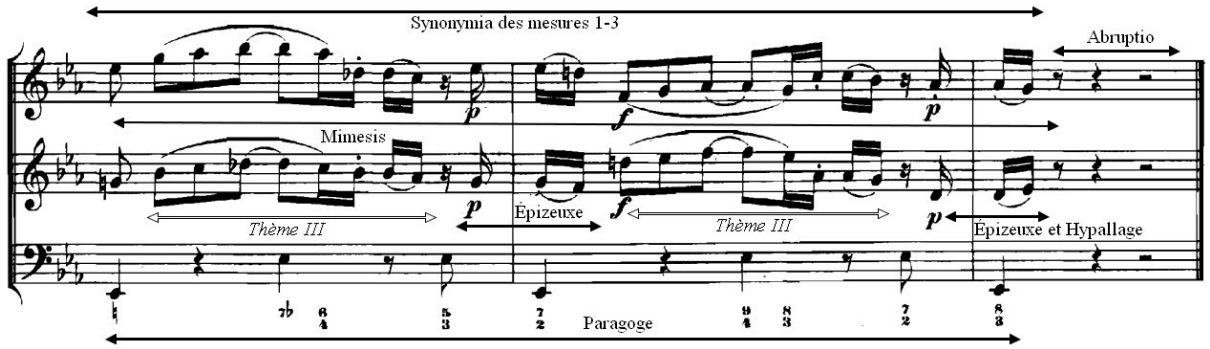
Les mesures 18-23 sont une reprise des mesures 1-7 lorsque les mesures 24-27 reprennent les éléments des mesures 13-16 : la flûte atteint son hyperbole avec la c.m. 79 de la mesure 23 qui atteint le *mi ♭5*.

Exemple 230 : Mesures 22-27.



Enfin, en guise de conclusion, le thème III est réexposé aux deux dessus sur pédale de tonique (c.m. 78) et reprennent en *synonymia* les mesures 1-3 : la partie de flûte des mesures 1-3 se trouve au violon aux mesures 28-30 lorsque la partie de violon des mesures 1-2 se retrouve à l'octave supérieure à la flûte aux mesures 28-29 puis à tessiture normale aux mesures 29-30. Le thème royal apparaît une nouvelle fois dans les harmonies de la pédale qui représente cette fois une paragoge. Le mouvement se termine par une figure d'*abruptio*. Remarquons qu'aux deux dernières notes de la basse, le continuiste peut jouer *tasto solo* afin d'alléger la formule cadentielle[535].

Exemple 231 : Mesures 28-30.



535 Les chiffrages indiqués sont sous-entendus ou réalisés par les deux dessus.

L'*Andante* totalise 131 c.m. 79 et nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une nouvelle signature gématrique de Bach : 131 → 13 + 1 = 14. Ainsi s'achève ce troisième mouvement.

2.4. La proposition composée : le second *Allegro*

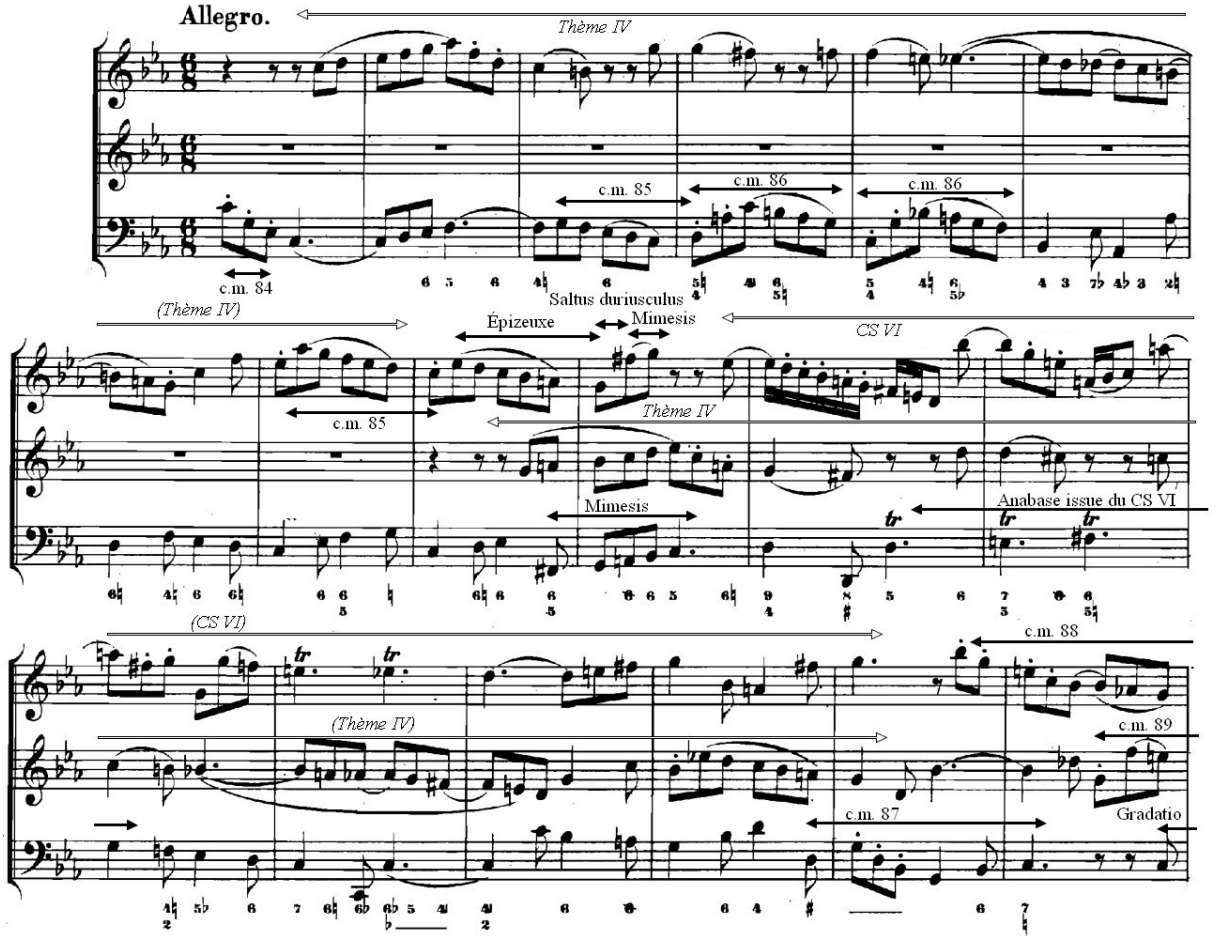
2.4.1. La première partie

Après la digression rhétorique, où le thème royal en tant que fil conducteur du corpus était manquant, se trouve le quatrième et dernier mouvement de la sonate : *Allegro*. Dans cette proposition composée, on assiste à la seule variation ternaire du thème royal, avec un rythme de gigue caractéristique. Le thème comme sujet de fugue y est déployé à la flûte (mesures 1-8) accompagné par la basse, avant d'être repris en réponse (mesures 8-17). La ligne de basse qui accompagne le sujet est constituée de trois nouveaux motifs : la c.m. 84 (mesure 1 : arpège descendant et piqué), la c.m. 85 (mesure 3 : catabase de cinq croches et une note finale) et la c.m. 86 (mesure 4, issue de la c.m. 84 : arpège ascendant de septième de dominante sans la tierce, suivi de trois croches descendantes). Si la c.m. 85 semble être issue de certaines cellules du *Ricercar a 3*, elle représente en réalité l'incipit du thème IV en mouvement rétrograde. Elle est d'ailleurs reprise en épizeuxe à la flûte à la mesure suivante et coïncide parfaitement avec l'introduction du thème au violon, où le mouvement rétrograde est bien visible car juxtaposé, grâce notamment à l'échange entre *sol – la ♮ – si ♭* au violon et *si ♭ – la ♮ – sol* à la flûte. Ainsi la flûte parcourt la catabase *mi ♭ – ré – do – si ♭ – la ♮ – sol* tandis que le violon répond en rétrograde *sol – la ♮ – si ♭ – do – ré – mi ♭*.

Lorsque le violon récupère le thème, la flûte expose le contre-sujet de cet *Allegro* à la mesure 10, que nous appelons CS VI : en démarrant par une *syncopatio*, son incipit rappelle la catabase introductive du canon *a 2 violin : in unisono* ; le contre-sujet se poursuit jusqu'à la mesure 17 en comprenant une c.m. 84. Au même moment, la basse joue une anabase avec des noires pointées trillées issue du CS VI comme anticipation.

Bach écrit ensuite un conduit avec trois nouvelles cellules : la c.m. 87 à la basse (mesures 16-18) et la c.m. 88 (mesures 17-19 à la flûte), toutes deux issues de la c.m. 84, et la c.m. 89 au violon (mesures 18-19). La c.m. 87 est est suivie de deux figures de *gradatio* lorsque la c.m. 88 et la c.m. 89 s'échangent en anaphore aux deux dessus ; la flûte atteint d'ailleurs son hyperbole aux mesures 20-21 par l'énoncé de la c.m. 89 avec un *mi ♭₅*.

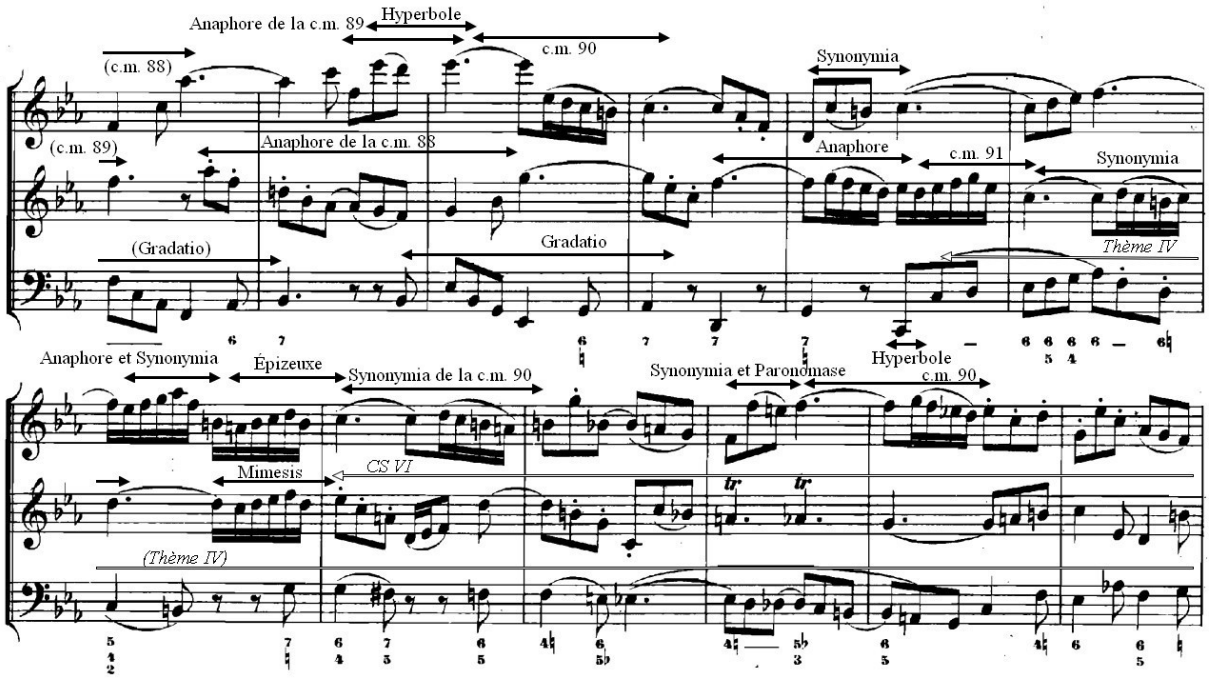
Exemple 232 : Mesures 1-18.



Après l'hyperbole, la flûte énonce la c.m. 90 (noire pointée[536] liée à une croche – quatre-doubles croches descendantes – note finale), que le violon récupère en anaphore avant d'énoncer la c.m. 91 (cinq doubles croches – note finale). Pendant que ces deux c.m. s'échangent aux deux dessus, la basse récupère à son tour le thème IV à la mesure 23, accompagné par le CS VI au violon : en suivant la flûte en *mimesis* à la mesure 25, le violon démarre cette fois le contre-sujet sans son incipit à la mesure 26.

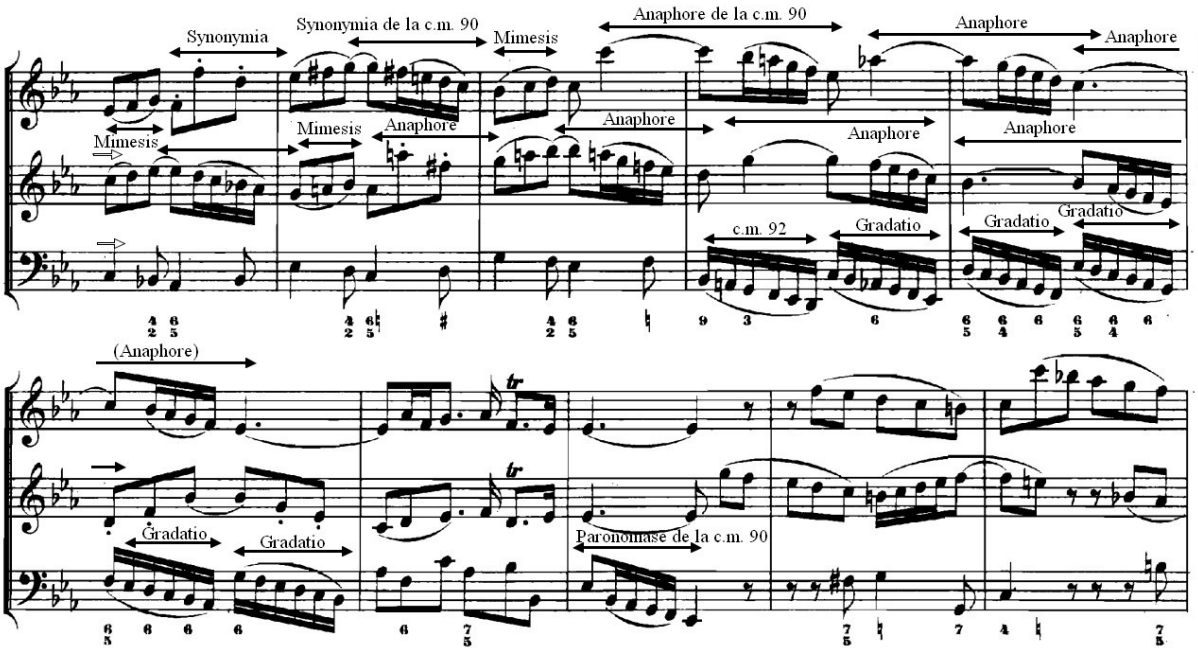
536 Cette c.m. se trouve également avec une croche ou une blanche pointée à la place de la noire pointée initiale.

Exemple 233 : Mesures 19-30.



Après l'évocation de la c.m. 90 à la flûte (mesure 32-33), cette cellule est exploitée en anaphores très rapprochées aux deux dessus aux mesures (33-36) ; pendant ce temps, la basse propose la c.m. 92 (six doubles-croches descendantes) suivie de cinq figures de *gradatio*. Ces six apparitions successives de la c.m. 92 permettent en réalité de suivre en *mimesis* les différentes c.m. 90. La première partie s'achève par une cadence en *mi ♭* majeur à la mesure 38, avec une paronomase de la c.m. 90 à la basse.

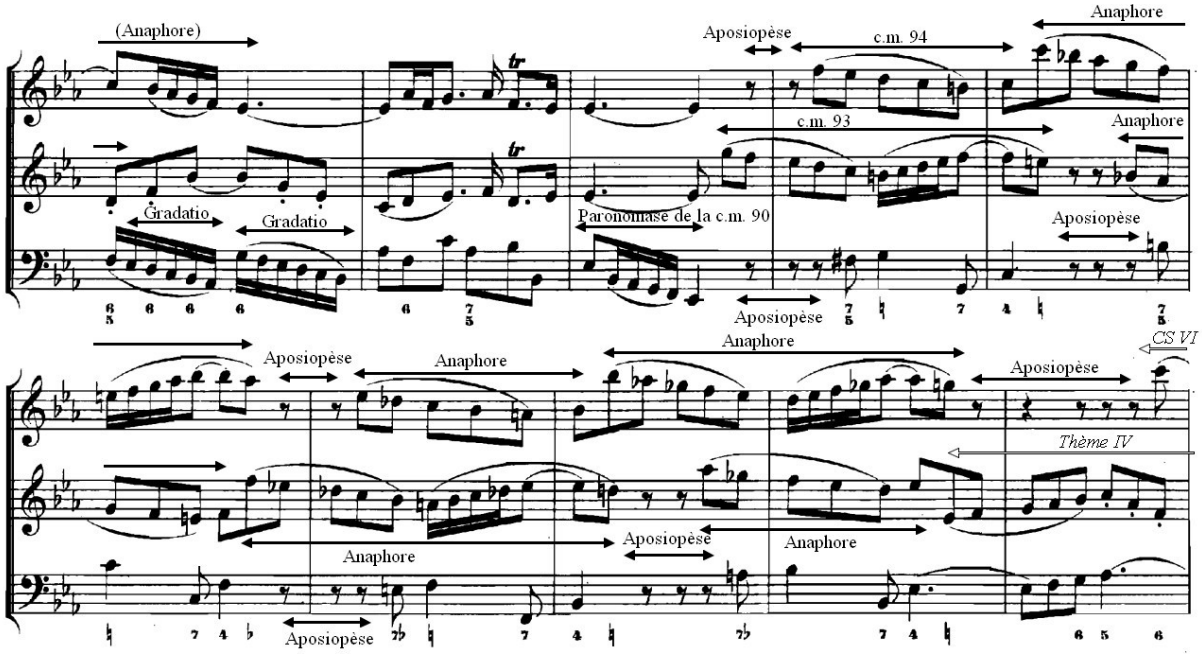
Exemple 234 : Mesures 31-40.



2.4.2. La deuxième partie

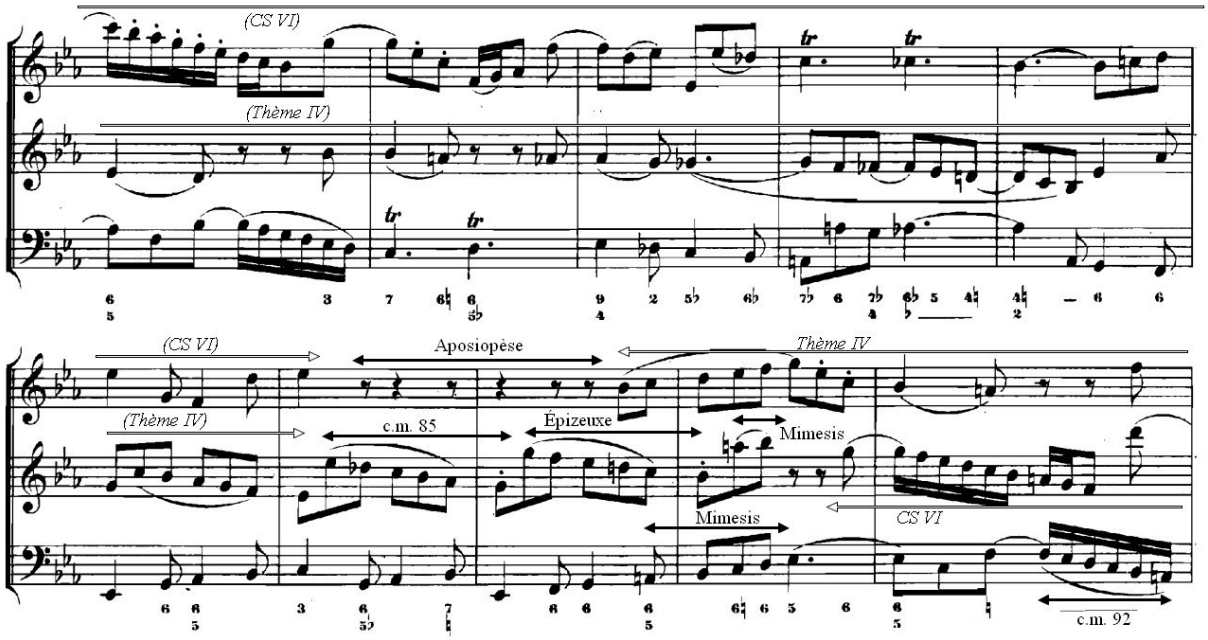
La deuxième partie de cet *Allegro* démarre par deux nouvelles c.m. issues de l'inversion de l'incipit du thème IV : la c.m. 93 correspond à une catabase de six notes suivie d'une anabase de quatre notes et d'une *syncopatio* ; la c.m. 94 quant à elle n'est composée que de la catabase de six notes en croches. Ces deux motifs passent alternativement en chiasmes de la flûte au violon, toujours ponctués par des aposiopèses à la basse et à un dessus. Par la suite, ces motifs laissent place à la réintroduction du thème IV au violon en *mi ♭* majeur à la mesure 44, suivis du CS VI à la mesure 45, et ce jusqu'à la mesure 52.

Exemple 235 : Mesures 36-45.



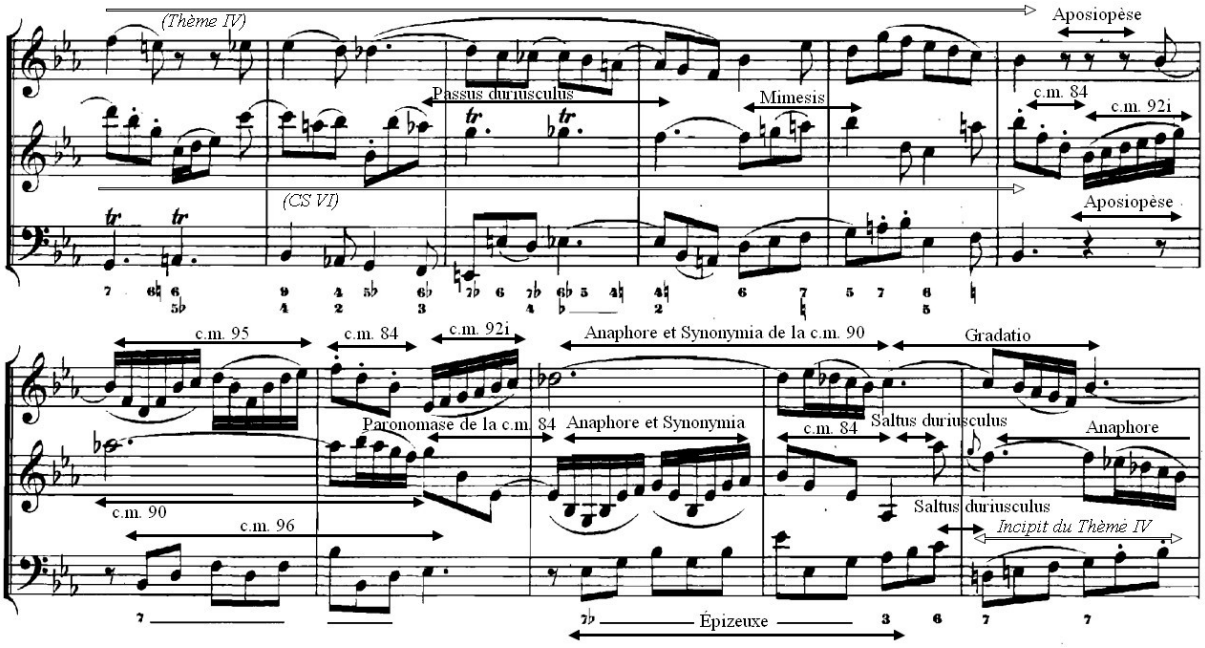
Après cette première exposition du majeur, le violon introduit de nouveau la c.m. 85 ainsi qu'une épizeuxe, jusqu'à ce que la flûte ne chante le thème IV en *si ♭* majeur à la mesure 53, avec le CS VI au violon à la mesure 54.

Exemple 236 : Mesures 46-55.



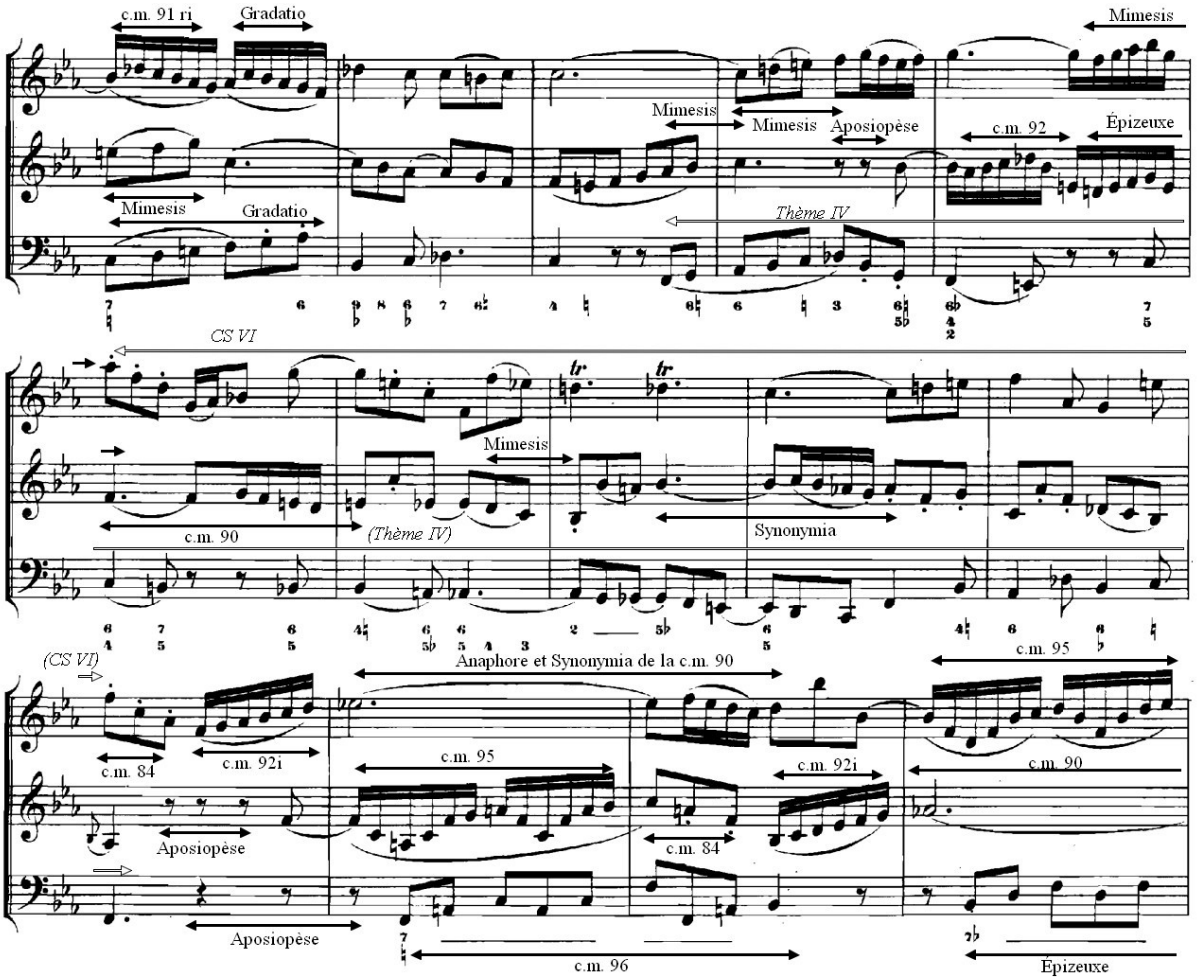
Le thème IV et le CS VI poursuivent leurs discours jusqu'à la mesure 61 avant que la flûte et la basse ne s'arrêtent en une aposiopèse. Le violon enchaîne la c.m. 84 et la c.m. 92*i* (hypallage) et la c.m. 90. À la mesure 62, la flûte propose la c.m. 95 constituée d'un large arpège sur une mesure tandis que la basse chante la c.m. 96, bâtie également sur un accord arpégé (mesures 62-63). Les c.m. 84, 90, 92*i* et 96 sont ensuite développées aux mesures suivantes. Après l'épizeuxe de la c.m. 96, la basse énonce, après un *saltus duriusculus*, l'incipit du thème IV repris ensuite en *gradatio* (mesures 66-67).

Exemple 237 : Mesures 56-66.



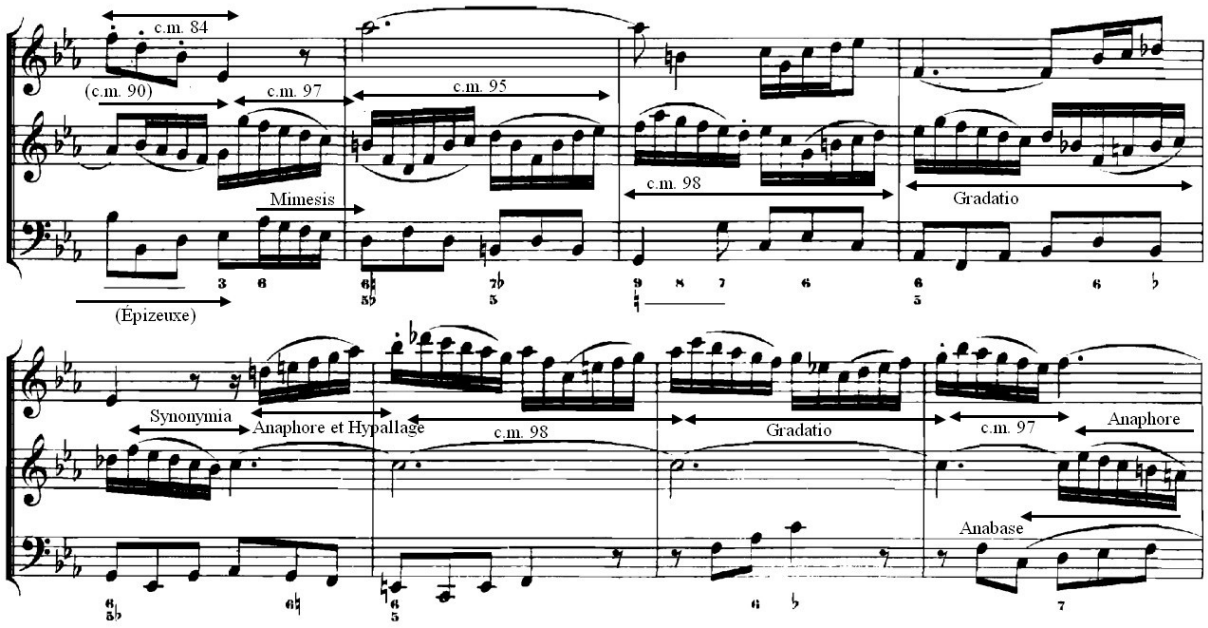
La flûte introduit à la mesure 67 la c.m. 91 par mouvement rétrograde et contraire (c.m. 91*ri*) repris en *gradatio* à la mesure suivante. Le thème IV est réintroduit à la basse à la mesure 69 en *fa* mineur, jusqu'à ce que la flûte l'accompagne avec le CS VI à la mesure 72. Les c.m. 84, 90 et 92 continuent d'être exploitées. Les c.m. 95 et 96 apparaissent à nouveau aux mesures 78-82.

Exemple 238 : Mesures 67-80.



On retrouve ensuite la c.m. 97, issue de la c.m. 92 sans la première double (cinq doubles-croches en catabase et une note finale) aux mesures 81-82 au violon, qui sera ensuite développée à toutes les voix dans les prochaines mesures. La c.m. 91 proposée par mouvement rétrograde et contraire permet d'introduire la c.m. 98. Cette dernière est bâtie à partir de deux autres motifs : le premier temps représente une c.m. 91*ri* lorsque le second temps découle de la moitié de la c.m. 95. Elle apparaît pour la première fois au violon à la mesure 83 suivie d'une épizeuxe, avant d'apparaître à la flûte en anaphore et *synonymia* à la mesure 86, puis en *gradatio* à la mesure 87. Ainsi, des mesures 81-85, le violon énonce à la suite la c.m. 90, la c.m. 97, la c.m. 98 et une *gradatio*, la *synonymia* de la c.m. 97 avant d'atteindre une pédale de do_4 sur plus de six temps. La flûte récupère en anaphore et *synonymia* la c.m. 97 à la mesure 85 avant de jouer la c.m. 98 suivie d'une *gradatio* et la c.m. 97. Cette dernière est reprise en anaphores au violon, puis de nouveau à la flûte et au violon à la mesure 89, et à la basse puis au violon à la mesure 90.

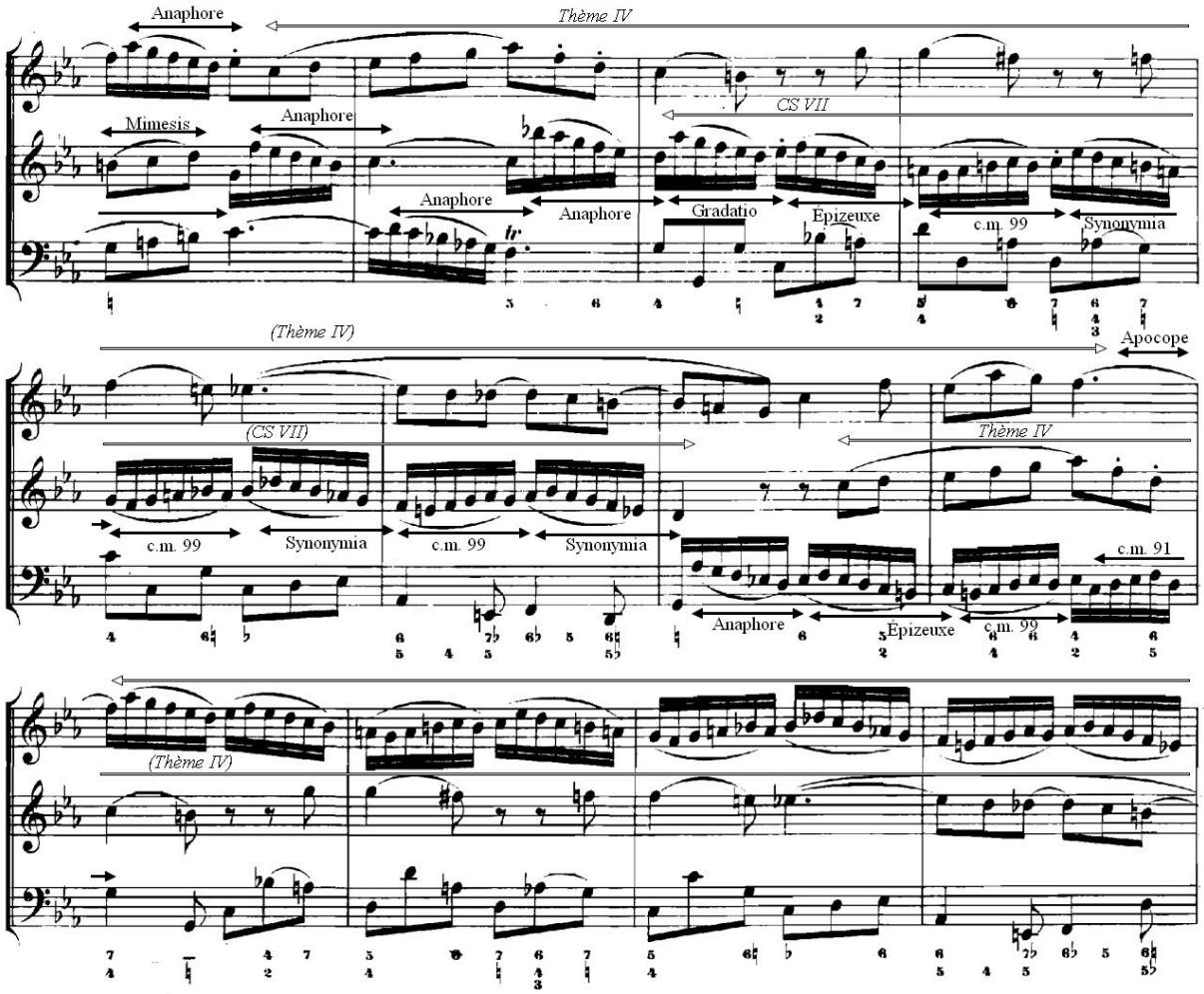
Exemple 239 : Mesures 81-88.



2.4.3. La troisième partie

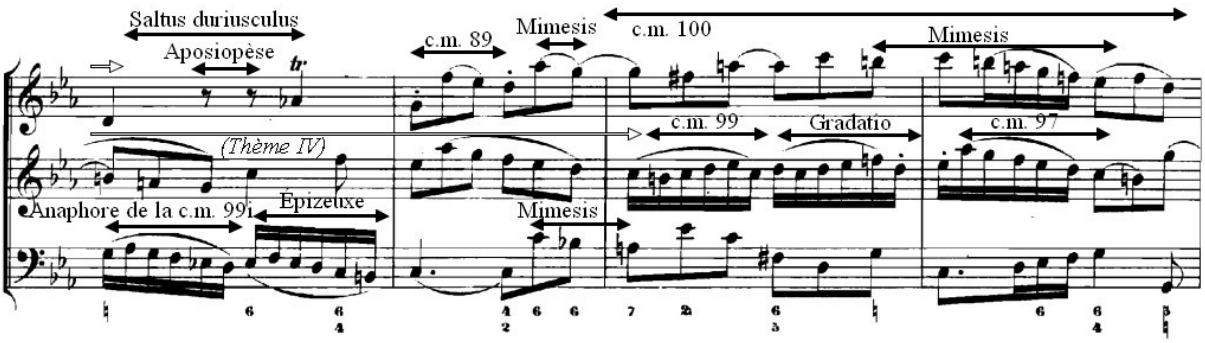
Le thème IV revient dans la tonalité originale de *do* mineur à la flûte à la mesure 89 accompagné par une ribambelle de doubles-croches notamment au violon, en une succession de c.m. 97 et de c.m. 99 (variante de la c.m. 91 avec une broderie au début) : il s'agit du CS VII, c'est pourquoi le CS VI n'apparaît pas cette fois. Le violon reprend en strette le thème IV à la mesure 95, tandis que le thème IV de la flûte subit une apocope, accompagné par des c.m. 97, 99 et 91 à la basse puis par le CS VII à la flûte à partir de la mesure 97.

Exemple 240 : Mesures 89-100.



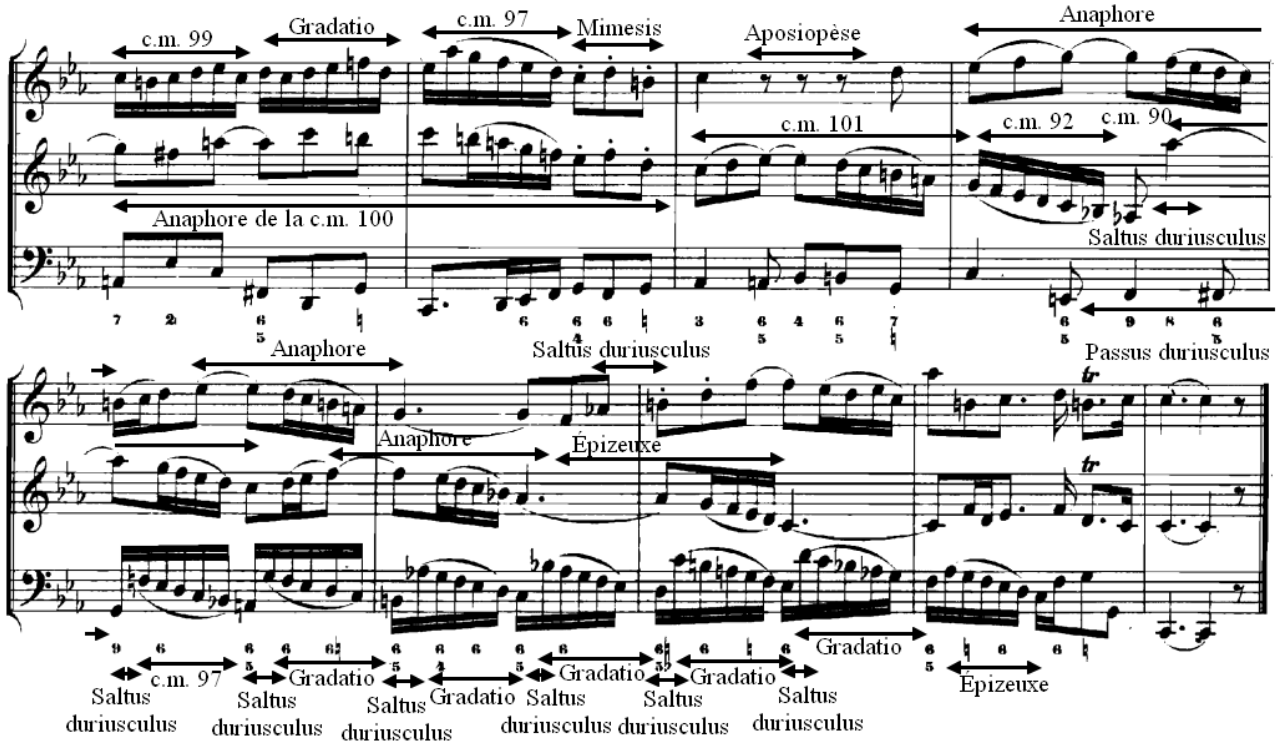
Après son énoncé du thème IV, le violon joue la c.m. 99 suivie d'une *gradatio* et d'une c.m. 97 tandis que la flûte cite la c.m. 100. Ce motif, particulièrement long, s'étend sur trois mesures (mesures 102-104) et est issue des c.m. 89 et 90 avec deux figures de *syncopatio*.

Exemple 241 : Mesures 101-104.



Après sa c.m. 100, la flûte introduit de nouveau la c.m. 99 avec une *gradatio*, une c.m. 97 et une *mimesis* du violon avant d'interrompre son discours à la mesure 107 à la cadence rompue. Le violon récupère la c.m. 100 en anaphore à la mesure 105 et propose ensuite la c.m. 101 à la cadence rompue. Ce motif est construit avec trois croches ascendantes successives liées à une croche, quatre doubles-croches descendantes et une note finale. Il est repris en anaphore à la flûte à la mesure 108 alors que le violon chante la c.m. 92 et effectue ensuite un *saltus duriusculus* de deux octaves pour atteindre une c.m. 90. Les deux dessus se partagent en anaphore la c.m. 90 aux dernières mesures tandis que la basse chante plusieurs c.m. 97 (cinq figures de *gradatio* et une épizeuxe), séparées chacune par un *saltus duriusculus* : il s'agit en réalité d'une variation des mesures 34-36. Le second *Allegro* se termine avec une formule cadentielle où réapparaît la figure rythmique trochaïque propre à la symbolique royale, à la mesure 113. Au même titre que le nombre de c.m. 79 de l'*Andante*, nous pouvons émettre l'hypothèse que ce nombre de mesure peut être une nouvelle signature gématrique de Bach : 113 → 11 + 3 = 14. Le thème IV de deuxième *Allegro* de la sonate en trio possède une similitude avec le thème royal du *Ricercar a 6* au niveau du parcours harmonique. Exceptés les thèmes en *do* mineur et en *sol* mineur à la manière d'un sujet et d'une réponse de fugue, l'*Allegro* propose un thème en *mi* ♭ majeur (mesures 44-52), un en *si* ♭ majeur (mesures 53-61) et un en *fa* mineur (mesures 69-77), lorsque le *Ricercar a 6* propose un thème en *mi* ♭ majeur (mesures 131-139, Mesures 66-70), un en *fa* mineur (mesures 115-123, Mesures 58-62) et un en *si* ♭ mineur (mesures 145-155, Mesures 73-78). Ainsi s'achève la sonate en trio, démonstration grandiose de Bach de sa maîtrise du style de son temps.

Exemple 242 : Mesures 105-113.



2.5. Vue d'ensemble

2.5.1. Le thème royal dans la sonate en trio

Le thème royal apparaît à de multiples reprises dans cette sonate en trio et de diverses façons. De manière réelle premièrement : c'est le cas des deux mouvements *Allegro* du corpus ; ou de manière partielle et dissimulée : c'est le cas de la cellule *x* dissimulée dans le *Largo*. Dans le premier mouvement, la cellule *x* apparaît systématiquement à la basse. Elle est visible aux mesures 1-4 en *do* mineur et aux mesures 25-27 en *sol* mineur. Dans le premier *Allegro*, le thème royal apparaît d'abord deux fois à la basse, puis une fois au violon et à la flûte. Ils apparaissent à la basse aux mesures 47-55 en *sol* mineur et aux mesures 68-76 en *do* mineur, au violon aux mesures 118-126 en *do* mineur et à la flûte aux mesures 161-169 en *do* mineur également. Absent de l'*Andante*, le thème royal figure toutefois comme le thème principal du second *Allegro*. Ils apparaissent à huit reprises : à la flûte (mesures 1-9 : *do* mineur), au violon (mesures 9-17 : *sol* mineur), à la basse (mesures 23-31 : *do* mineur), au violon (mesures 44-52 : *mi ♭* majeur), à la flûte (mesures 53-61 : *si ♭* majeur), à la basse

(mesures 69-77 : *fa* mineur), à la flûte (mesures 89-96 : *do* mineur) et au violon (mesures 95-103 : *do* mineur). Ainsi, nous pouvons dresser le tableau suivant :

Figure 42 : Nombre d'apparitions du thème royal dans la sonate en trio.

Largo	*Allegro I*	*Andante*	*Allegro II*
2	4	0	8

Nous remarquons alors que le nombre d'apparitions du thème royal, qu'il soit réel ou dissimulé, représente le nombre signature du compositeur : 2 + 4 + 0 + 8 = 14.

2.5.2. La sonate en trio comme preuve de la division

La sonate en trio suffit presque à elle seule à prouver que les *canones diversi super thema regium* représentent la division rhétorique de *l'Offrande Musicale*, avec tous les types d'écriture exceptée celle par augmentation et par mouvement contraire[537]. L'écriture rétrograde représentée par le canon *cancrizans* est visible dans la queue du thème IV (c.m. 85). L'écriture canonique à l'unisson se trouve dans les deux dernières apparitions du thème IV (mesures 89-103). L'écriture par mouvement contraire est visible dans l'introduction des thèmes par inversion du *Largo* et du premier *Allegro*. L'écriture canonique par tons se voit dans les incipits du thème I du *Largo* (*rectus* ou *inversus*), où les thèmes ne se suivent plus à distance de quinte ascendante ou de quarte descendante à la manière d'un sujet et d'une réponse de fugue, mais bien à la seconde, qu'elle soit ascendante (mesures 17-19) ou descendante (mesures 33-35).

Bach démontre ici une nouvelle fois sa maîtrise du style de son temps. Tantôt sensible avec l'*Empfindsamkeit*, tantôt galante et rappelant parfois le style français, cette sonate propre à plaire à Frédéric II, contient toutefois un contrepoint extrêmement élaboré et hardi, où de nombreux passages convoquent l'écriture canonique, qu'elle soit droite, par mouvement contraire ou encore par tons. Par inversion avec le *Ricercar a 6*, forme et terme archaïques qui comprend des passages en trio proches du style sensible, la sonate en trio, forme dans l'ère du temps, contient un contrepoint très structuré mais également très léger. L'archaïsme et l'artificialité qui lui étaient reprochés dans son écriture n'ont plus lieu d'être dans cette sonate.

537 Nous ne citerons pas toutes les occurrences de la sonate en trio mais seulement certaines apparitions remarquables.

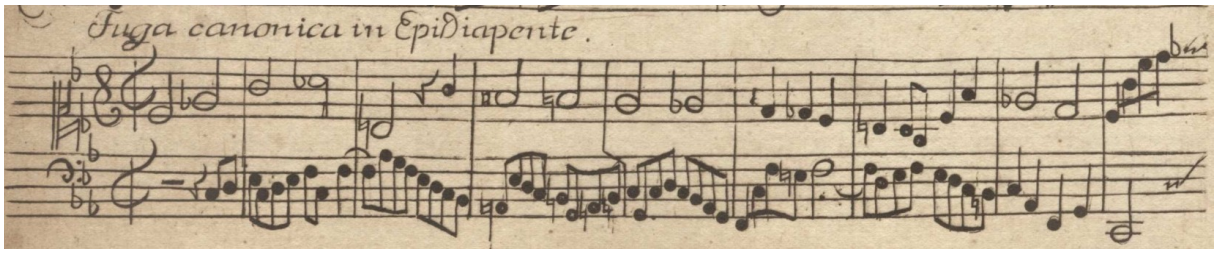
Chapitre 11 : La synthèse et la conclusion

Après l'imposante sonate en trio, Bach arrive au terme de son discours musical : après sa démonstration, il ne lui reste plus qu'à proposer sa synthèse et sa conclusion rhétorique. Ses pièces sollicitent une nouvelle fois Frédéric II et ne lui laissent donc aucun répit dans l'enchaînement des pièces.

1) La *confirmatio* : *Fuga canonica in Epidiapente*

Bach écrit en guise de confirmation rhétorique une fugue canonique : cette pièce singulière dans l'œuvre du maître de Leipzig a la particularité d'être à la fois une fugue en référence aux ricercars, et à la fois un canon, comme les neuf autres canons du corpus. Elle fait également partie des pièces du corpus faisant appel à la figure de la fugue imaginaire. Bach utilise le terme de fugue car ce canon est le seul à proposer une exposition thématique ainsi qu'une réexposition à la sous-dominante. Le terme de *Fuga* « *in Epidiapente* », que l'on retrouve également sous l'indication « *in Hyperdiapente* », indique que la réponse de fugue se trouve « à la quinte supérieure », en opposition à « *in Subdiapente* » ou « *in Hypodiapente* »[538]. À la différence du canon *per tonos* qui utilise une clé de fa_4 et une clé d'ut_4 pour les voix canoniques, Bach écrit pour les deux voix canoniques une clé d'ut_1 et une clé de sol_1, indiquant par ailleurs la tessiture plus aiguë de ces voix.

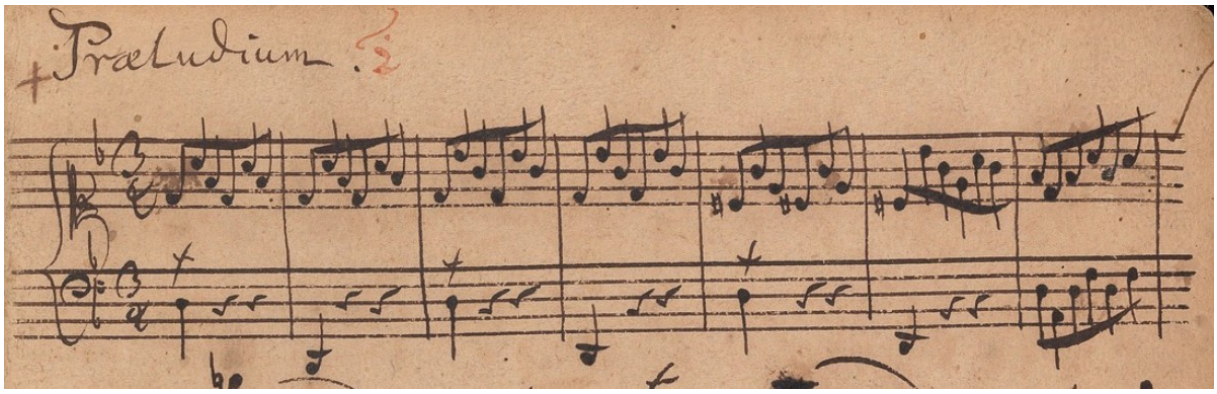
Exemple 243 : Détail de la *Fuga canonica in Epidiapente*, Folio D, p. 1.



538 J. G. Walther, *Musikalisches…*, p. 266.

Ces clés nous permettent également de confirmer la destination au clavecin de la première voix canonique en clé d'ut$_1$ et de la ligne d'accompagnement en clé de fa d'après les habitudes d'écriture de Bach : il utilise régulièrement ces deux clés pour les instruments à clavier, comme nous le prouvent par exemple les manuscrits du *Clavierbüchlein* pour le clavecin ou encore de l'*Orgelbüchlein* pour l'orgue.

Exemple 244 : Extrait du *Prélude en ré mineur, BWV 926*, *Clavierbüchlein*, mesures 1-7.



Dans le cadre de cette analyse, les figures de style et les c.m. seront notés uniquement pour les parties de clavecin, la partie de flûte reprenant à l'identique la main droite du clavecin.

1.1. La première partie

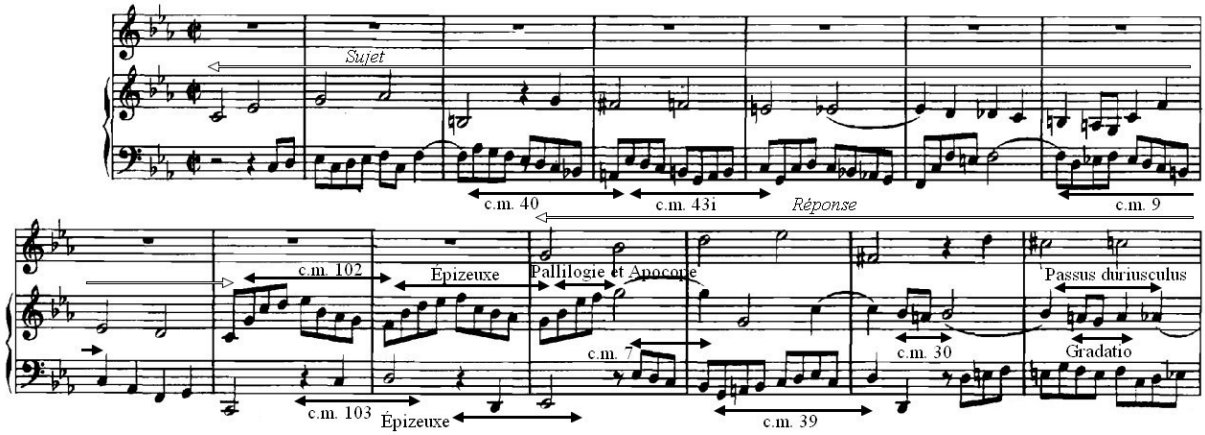
1.1.1. L'exposition

L'exposition commence par le thème royal seul (sujet) à la main droite sur un *do*$_3$, une octave inférieure à la tessiture originale et sans variation. En suivant les préceptes de Mattheson, l'introduction du thème royal original (sans mutation mais à l'octave inférieure) correspond à la définition de la confirmation avec ce « renforcement artificiel du discours, que l'on trouve habituellement dans les mélodies sous forme de répétitions bien concertées et amenées contre toute attente »[539]. La main gauche expose une ligne mélodique libre avec plusieurs schémas mélodiques vus précédemment, jusqu'à puiser une c.m. apparue dans le *Ricercar a 3*. On retrouve alors la c.m. 40 (mesures 3-4) sur une catabase d'octave diminuée (*la* ♭$_2$ – *la* ♮$_1$), la c.m. 43*i* (mesures 4-5) et la c.m. 9 (mesures 7-9). La mesure 9 voit

539 G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière…*, p. 168.

apparaître en guise de conduit la c.m. 102[540], reprise en épizeuxe à la mesure 10 puis en épizeuxe et apocope à la mesure 11 : ici, commence la réponse à la flûte. La basse et la main droite réintroduisent les c.m. 7, 39 puis 30 en guise d'accompagnement. La c.m. 103 apparaît à la basse aux mesures 9-10 : elle commence sur le troisième temps de la première mesure par un soupir et une noire, suivie d'une blanche à la mesure suivante[541]. Généralement, ces deux notes se retrouvent à distance de seconde. La c.m. 103 est reprise ensuite en épizeuxe à distance de septième, ce qui donne l'illusion d'une figure de *gradatio* en *heterolepsis* (*gradatio* à l'octave) : il y a donc un saut d'octave entre la dernière note de la c.m. 103 et la première note de l'épizeuxe.

Exemple 245 : Mesures 1-14.

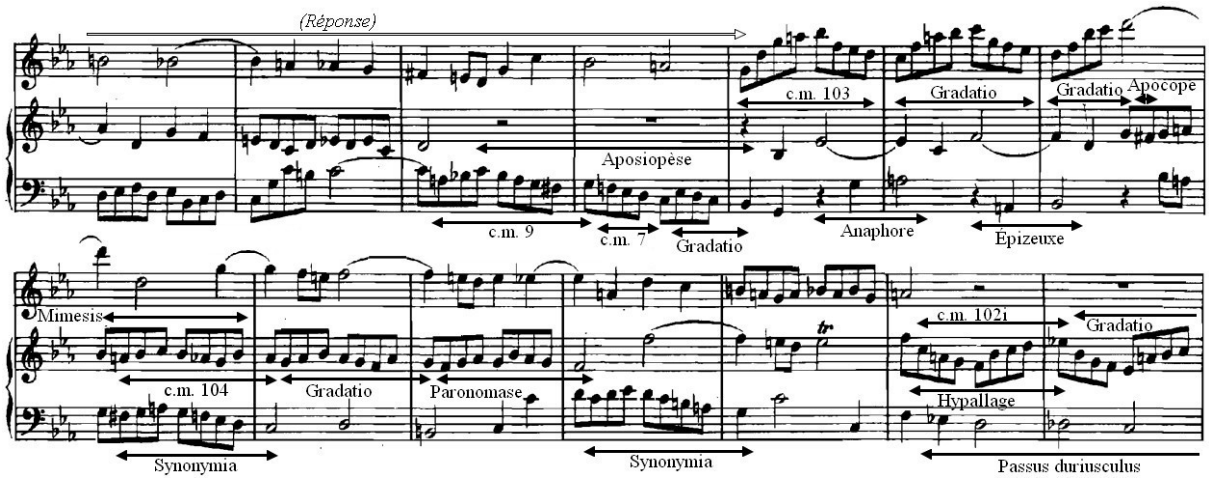


La réponse de la flûte se termine à la mesure 19 : après une aposiopèse à la mesure 17, la main droite reprend sur le premier temps de la mesure 19 la c.m. 103 (avec la noire sur le deuxième temps de la mesure). Cette c.m., reprise en deux figures de *gradatio*, se trouve également à la main gauche, dans un jeu de question/réponse avec la main droite aux mesures 19-21 : on y trouve à la fois des figures d'anaphores et de *gradatio*. La main droite propose ensuite à la mesure 22 la c.m. 104, issue de la c.m. 9 et de la c.m. 39, reprises aux mesures 23-24 en *gradatio* puis paronomase. La basse énonce deux figures de *synonymia* de la c.m. 9 aux mesures 22 et 25 jusqu'à l'arrêt de la flûte à la mesure 27.

540 Cette c.m. peut commencer soit par un saut de quarte ascendant (mesure 9) ou par un saut de tierce ascendant (mesure 10).

541 La deuxième note se trouve également avec un rythme de blanche pointée.

Exemple 246 : Mesures 15-28.



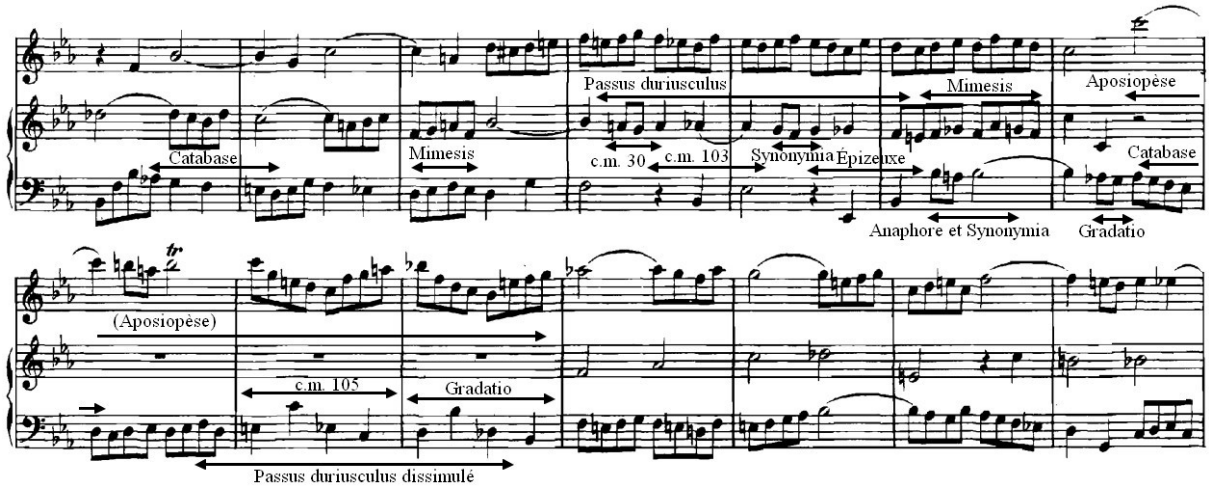
1.1.2. Le premier divertissement

Le premier divertissement de la *fuga canonica* intervient à la mesure 27, au moment où la flûte interrompt son discours. Nous retrouvons une nouvelle signature du compositeur avec ce nombre, correspondant aux initiales de ses prénoms :

= J + S
= J(9) + S(18)
= 9 + 18
= 27.

À ce moment, la basse propose un *passus duriusculus* tandis que la main droite du clavecin reprend en hypallage la c.m. 102 (c.m. 102*i*) suivie d'une *gradatio*. Un *passus duriusculus* apparaît dissimulé à la main droite aux mesures 32-34 comme à la mesure 14, entrecoupé de deux c.m. 30. Ce motif passe ensuite en anaphore et *synonymia* à la basse tandis que la main droite suit la flûte en *mimesis*. La main droite termine son discours à la mesure 35, tandis que la main gauche continue avec un flot de croches jusqu'à la mesure 37, où elle introduit un *passus duriusculus* camouflé en *heterolepsis* (c.m. 105), suivi d'une *gradatio* : ce motif est également issu du *Ricercar a 3*, proche de la c.m. 10. La première partie de la *fuga canonica* s'achève à la mesure 38.

Exemple 247 : Mesures 29-42.

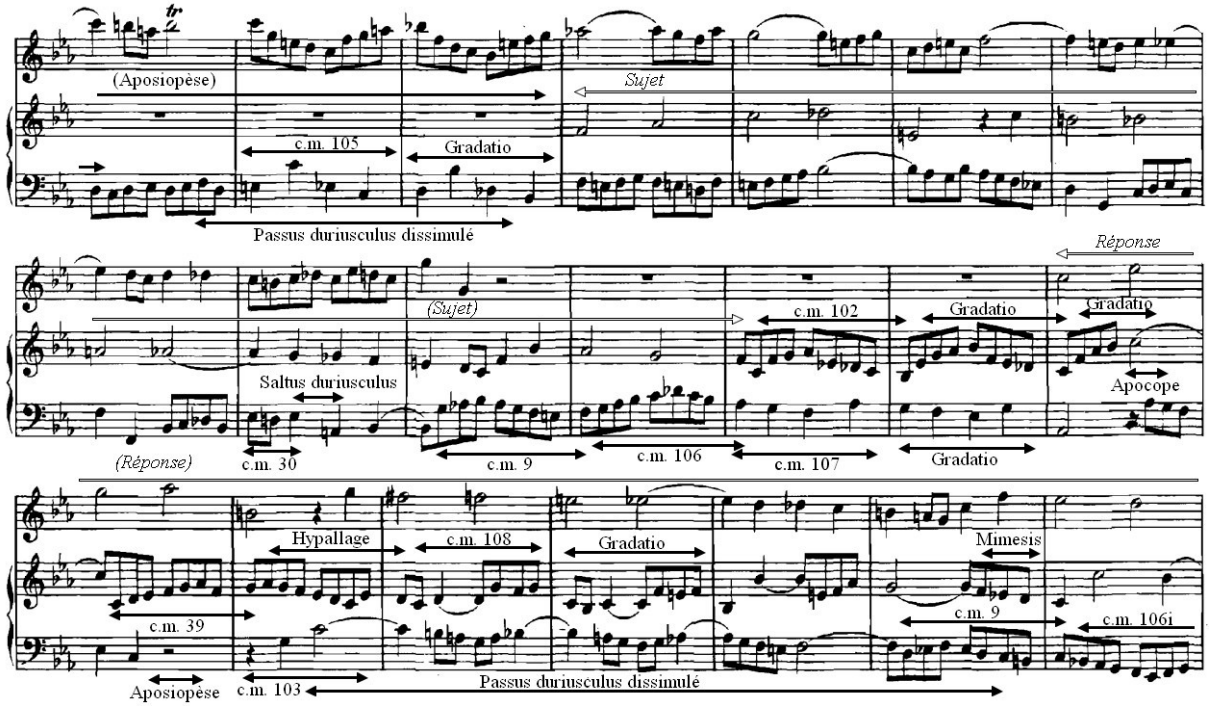


1.2. La seconde partie

1.2.1. La réexposition

La seconde partie de la *fuga canonica* prend place à la mesure 39, au moment où la main droite du clavecin réintroduit le thème royal comme sujet à la sous-dominante (*fa* mineur), accompagné à la main gauche par une partie libre, toujours dans un flot continu de croches. La main gauche expose sur la queue du thème royal la c.m. 9, puis deux nouveaux motifs : la c.m. 106 (issue de la c.m. 9) et la c.m. 107 (motif de quatre noires), reprise en *gradatio*. Lors de l'introduction de la c.m. 107, la main droite reprend la c.m. 102, suivie de deux figures de *gradatio* et d'une apocope : la flûte chante alors la réponse du thème royal à la mesure 49, possible référence au verset de l'Évangile de Matthieu (7 x 7 = 49) et au canon *Quærendo invenietis*. En guise d'accompagnement de la réponse, le clavecin énonce à la main droite la c.m. 39 à la mesure 50, puis par hypallage à la mesure 51, soutenue par la c.m. 103 à la main gauche. La mesure 52 laisse apparaître la c.m. 108 : cette cellule se compose d'un motif à chacune des mains du claveciniste. La main droite énonce une c.m. 30, suivie d'une *syncopatio*, un saut de quarte ascendant et d'une broderie ; la main gauche dessine une broderie chromatique. La c.m. 108 est reprise à la mesure 53 en *gradatio*, ce qui permet à la main gauche d'énoncer un *passus duriusculus* dissimulé par de multiples broderies, qui s'étend du do_3 au $ré_2$ des mesures 50-55.

Exemple 248 : Mesures 36-56.



Sous la queue de la réponse, la main gauche chante une c.m. 9 et une c.m. 106*i* (mesures 55-56), et termine par un *passus duriusculus* ascendant aux mesures 57-59 (*la* $\flat_1$ – *do*$_2$), laissant apparaître les notes chromatiques sur le nom de Bach : A – B – H – C. Pendant ce temps, la main droite accompagne la flûte par un flot de croches en *mimesis*. C'est ainsi que se termine la réexposition de la *fuga canonica*, à la mesure 58. Il s'agit une nouvelle fois d'une signature gématrique du compositeur basée sur son premier prénom :

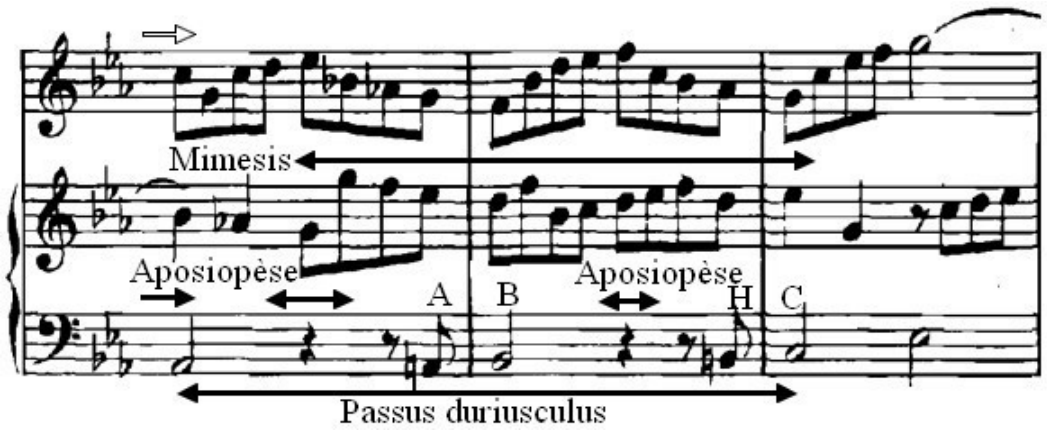
JOHANN

= J(9) + O(14) + H(8) + A(1) + N(13) + N(13)

= 58.

Cette signature apparaissait déjà dans le premier divertissement du *Ricercar a 6* avec l'exposition du thème royal à la sous-dominante à la Mesure 58.

Exemple 249 : Mesures 57-59.



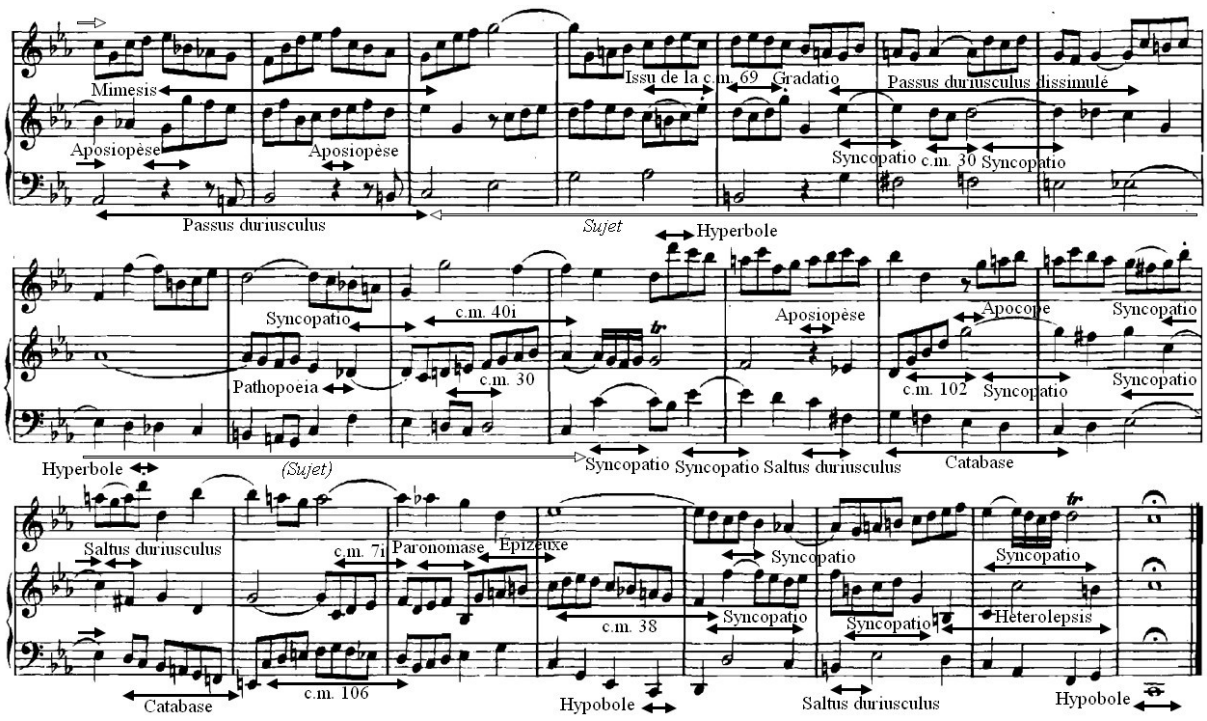
1.2.2. Le second divertissement et la coda

La seconde exposition cède la place au second divertissement. Celui-ci est marqué par l'introduction du dernier thème royal de la pièce, à la main gauche du clavecin, seule voix non canonique de cette fugue (mesures 59-67) : la queue de ce thème est légèrement mutée par l'introduction d'une c.m. 30 (mesure 66). La main droite rappelle un motif issu du premier *Allegro* de la sonate en trio (c.m. 69, mesures 60-61) et s'enchaîne à un *passus duriusculus* dissimulé avec une c.m. 30 aux mesures 61-63 à l'instar des mesures 32-34. La main droite introduit la c.m. 40*i* à la mesure 66 (anabase de sept notes), tandis que la flûte atteint son hyperbole à la mesure 67. De nombreuses figures de *syncopatio* sont visibles dans ce second divertissement et deviennent plus nombreuses à partir de la mesure 67, c'est-à-dire à partir de la coda de la *fuga canonica*.

Ici, Bach expose dans sa coda la c.m. 102 avec une apocope (mesure 69), les c.m. 106 et 7*i* (mesures 72-73) ou encore la c.m. 38 (mesures 74-75). La main gauche atteint son hypobole à la mesure 74 avec un do_1, quatre mesures avant la fin et le retour de cette même note. Aux mesures 76-77, la main droite énonce deux résolutions de sensible – tonique sur deux octaves par un principe de palillogie en *heterolepsis* ($si\ ♮_2 – do_3 – do_4 – si\ ♮_3 – do_4$). La *fuga canonica in Epidiapente* se termine à la mesure 78 avec les deux dessus sur le do_4 et la basse sur le do_1, c'est-à-dire avec une distance de trois octaves entre les deux mains du claveciniste. À dix mesures de distance de la cadence finale, la flûte achève son discours à la mesure 68, marquant peut-être une nouvelle signature gématrique du compositeur :

$$68 \rightarrow 6 + 8 = 14.$$

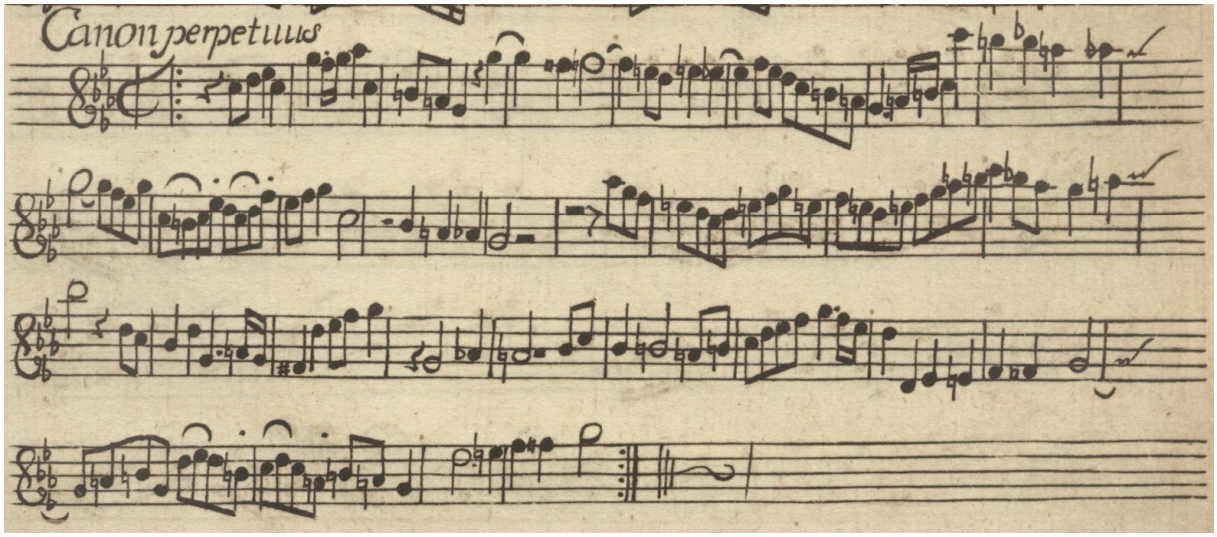
Exemple 250 : Mesures 57-78.



2) La *peroratio* : *Canone perpetuo*

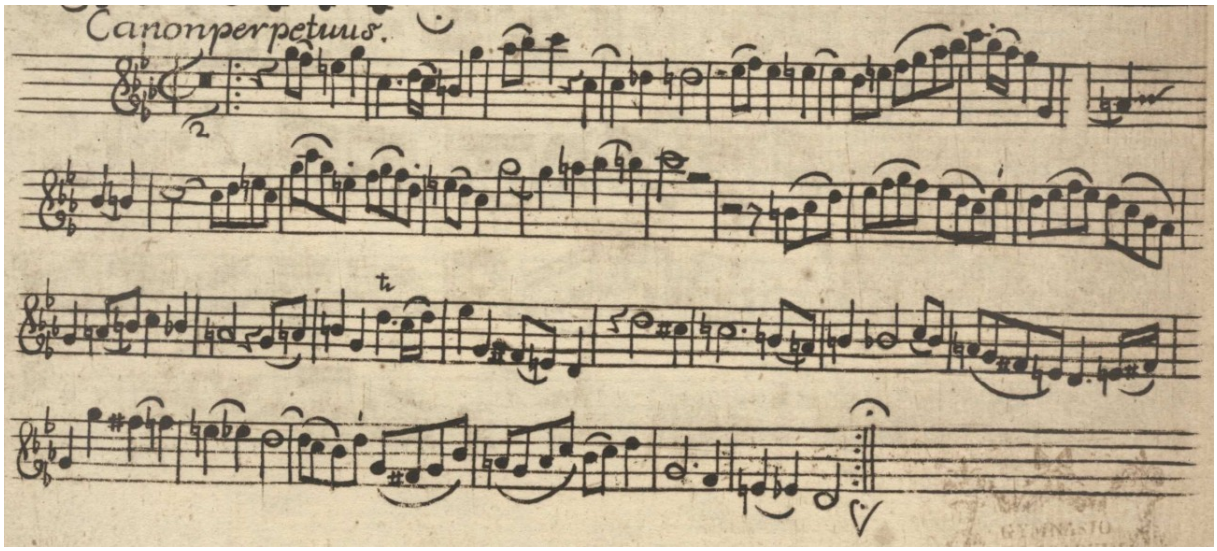
En tant que péroraison, le *canone perpetuo* vient conclure le corpus entier de *l'Offrande Musicale*. Canon très particulier, le *canone perpetuo* est le seul canon à avoir une partie de basse continue écrite et convoque à nouveau l'effectif complet des instrumentistes : il possède donc la même nomenclature demandée pour la sonate en trio, c'est-à-dire un canon pour flûte traversière, violon et basse continue. De ce fait, la partie de continuo tient une réelle partie de basse et ne suppose pas des croisements de voix comme dans la plupart des *canones diversi super thema regium* du folio D. De ce fait, les parties du *canon perpetuo* se trouvent en parties séparées sur les folios C, à la suite de la sonate en trio.

Exemple 251 : *Canone perpetuo*, Folio C, partie de traverso, p.4.



Si la part énigmatique de ce canon ne semble pas évidente, du fait que chaque partie soit entièrement écrite et qu'il soit immédiatement interprétable, la réalité est toute autre. Ce canon est lui aussi énigmatique en deux points : tout d'abord, les parties ne sont pas directement visibles de manière synoptiques. Disposées sur des pages différentes du folio C, elles nécessitent d'être assemblées pour que le canon puisse être visualisé. Ensuite, les deux voix canoniques constituées de la flûte et du violon sont en réalité écrites par mouvement contraire : la flûte chante son énoncé *rectus*, tandis que le violon le chante *inversus* et correspond à la figure rhétorique de l'hypallage. Si aucun *Dal Segno* n'est mentionné, on comprend que le violon est la seconde voix canonique du fait des deux mesures de silence introductives. Cette fois, Bach n'écrit aucune citation latine ou de symbole diacritique pour ce canon par mouvement contraire : il offre directement la solution au roi, sans pour autant lui indiquer le procédé contrapuntique.

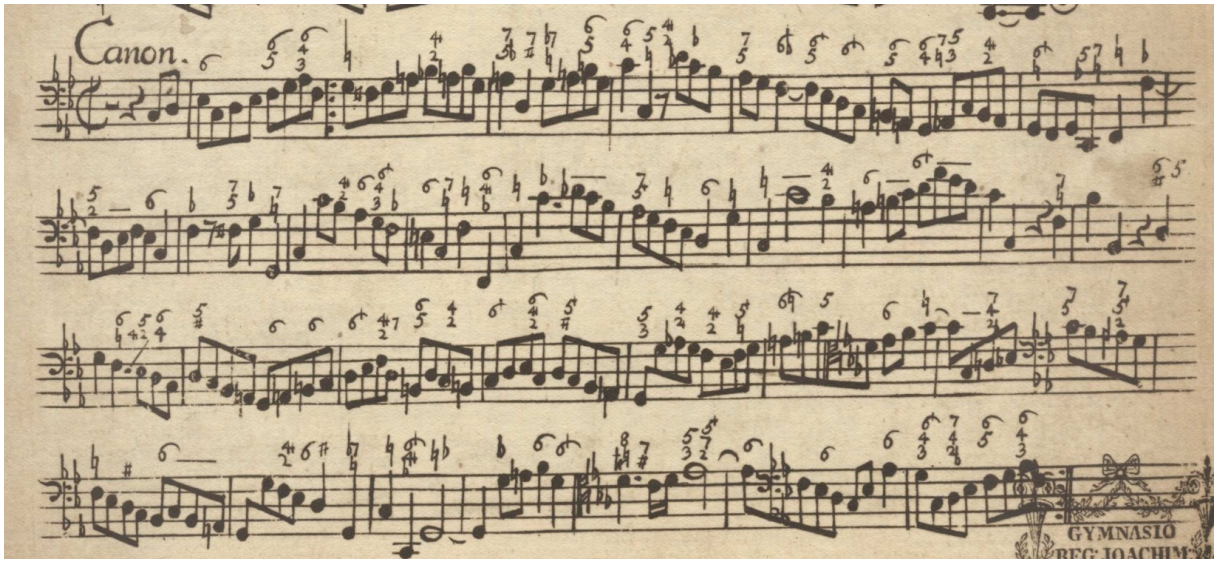
Exemple 252 : *Canone perpetuo*, Folio C, partie de violon, p. 4.



Seul le terme de canon « perpétuel » est mentionné (*canon perpetuus*), indiquant que ce dernier canon peut être joué, comme le premier canon perpétuel, à l'infini. Il s'agit d'une manière de proposer une conclusion qui n'en est pas réellement une, pouvant constituer un cycle éternel. Si dans ses éléments du lexique musical de Bach, Jacques Chailley décrivait l'imitation canonique comme le symbole du croyant suivant le Christ[542], nous pouvons suggérer que le principe du canon perpétuel est une amplification symbolique de cette pensée. Ainsi, les deux voix canoniques représentent une métaphore musicale de la vie éternelle des âmes bienheureuses unies à Dieu pour toujours. Remarquons que le terme de *perpetuus* est précisé uniquement sur les parties de flûte et de violon qui correspondent aux deux voix canoniques. Schübler précise seulement le terme de « canon » au bas de la partie de basse continuo. Il est possible qu'il n'ait pas indiqué le terme de *perpetuus* par manque de place car les chiffrages prennent beaucoup de places sur la gravure.

542 J. Chailley, *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 444.

Exemple 253: *Canone perpetuo*, Folio C, partie de continuo, p. 4.



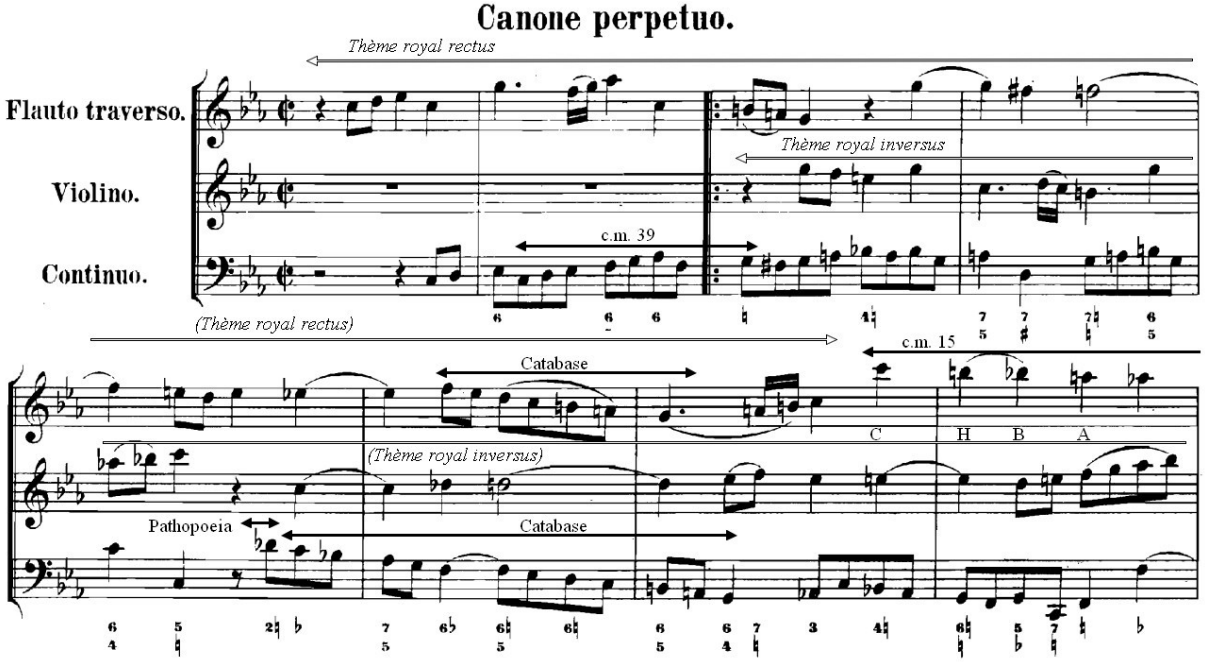
Ce canon perpétuel se déroule sur 30 mesures et les entrées des voix se font de manière successive en imitation. La flûte et le violon jouent un canon à deux mesures d'intervalle et en mouvement contraire.

2.1. L'exposition

Marcel Bitsch remarque qu'en respectant strictement les intervalles de la première voix canonique, « au *mi* ♭ de la flûte (mes.1) répond le *mi* ♮ du violon (mes.4). La difficulté d'harmonisation d'un tel exercice a sans doute poussé l'auteur à écrire une basse chiffrée (à réaliser au clavier comme pour la *Sonate*) »[543]. Si le continuo semble à première vue être une voix canonique à la double octave de la flûte traversière, elle reprend en réalité les sept premières notes de la *Fuga canonica in Epidiapente*, comme nous l'avions vu au chapitre 4. Le continuo cite ici la c.m. 39 aux mesures 2-3 et énonce ensuite aux mesures 5-7 une longue catabase sur une douzième diminuée (*ré* ♭$_3$ – *sol*$_1$) accompagnant la catabase du thème royal.

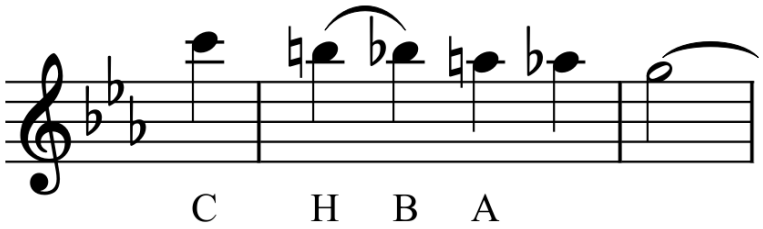
543 J.-F. Kremer, *L'Offrande Musicale…*, p. 54.

Exemple 254 : Mesures 1-8.



Aussitôt après avoir énoncé le thème royal, la flûte chante après un saut d'octave ascendant la c.m. 15. Motif chromatique en noires issu du *Ricercar a 3* introductif, ce *passus duriusculus* a la particularité de présenter les notes du nom de Bach sous la forme descendante à la flûte (C – H – B – A, mesures 7-8) ou ascendante au violon (A – B – H – C, mesures 10-11).

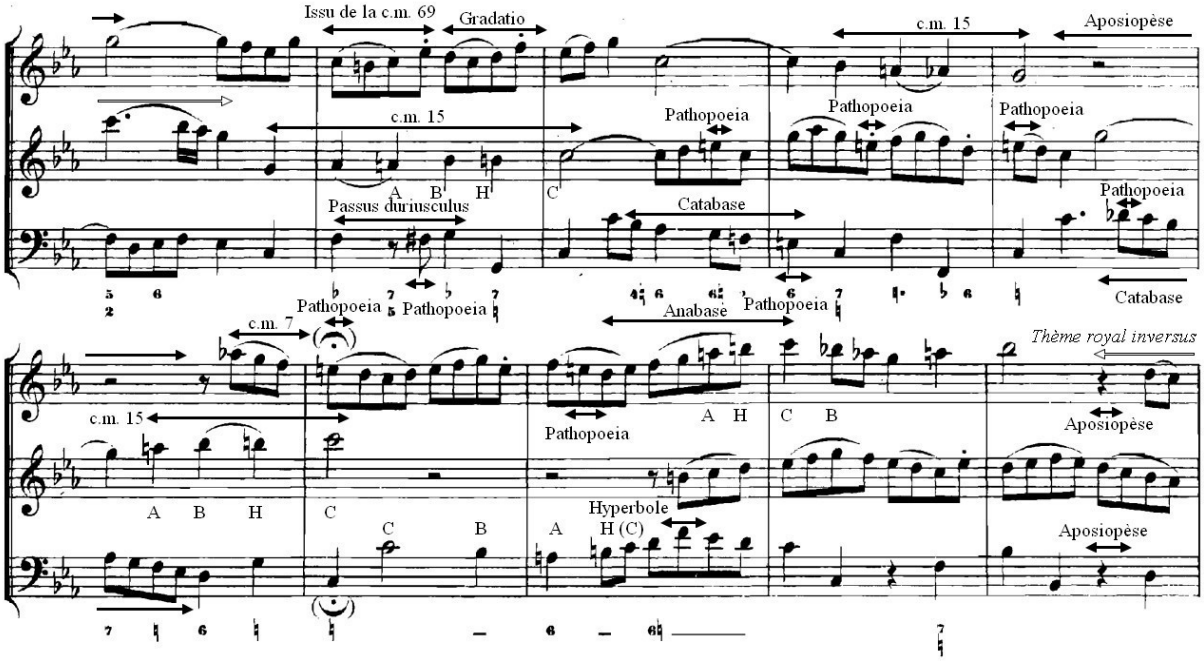
Exemple 255 : Chromatisme présentant le nom de Bach (c.m. 15), partie de flûte, mesures 7-9.



On retrouve ensuite un grand nombre de figures de *pathopoeia*, notamment par le degré du V/IV en *do* mineur, c'est-à-dire avec la tierce majeure (*mi ♮*) et la neuvième mineure (*ré ♭*), notamment aux mesures 11-13. Beaucoup de chromatismes comportant les notes du nom de Bach figurent entre les mesures 10-17, issus généralement de la c.m. 15, mais

également par l'utilisation du mode mineur mélodique, permettant d'avoir les notes *la ♮ – si ♮ – do* à la suite comme aux mesures 15-17. Remarquons que la basse atteint son hyperbole avec le *fa₃* à la mesure 16, note la plus aiguë de tout le recueil à la partie de basse.

Exemple 256 : Mesures 9-18.



L'exposition des voix se termine à la mesure 14, nouvelle signature gématrique du compositeur. Ici, le violon reprend la c.m. 15 avec un chromatisme ascendant sur le nom de Bach, tandis que la flûte conclut par une c.m. 7 avant le point d'orgue prévu pour la fin du canon perpétuel. Cela signifie que le canon se termine à la mesure 15, après quatorze mesures complètes. Au-delà de la mesure 14, Bach propose un conduit de quatre mesures, mesures 15-18, jusqu'à la réexposition.

2.2. La réexposition

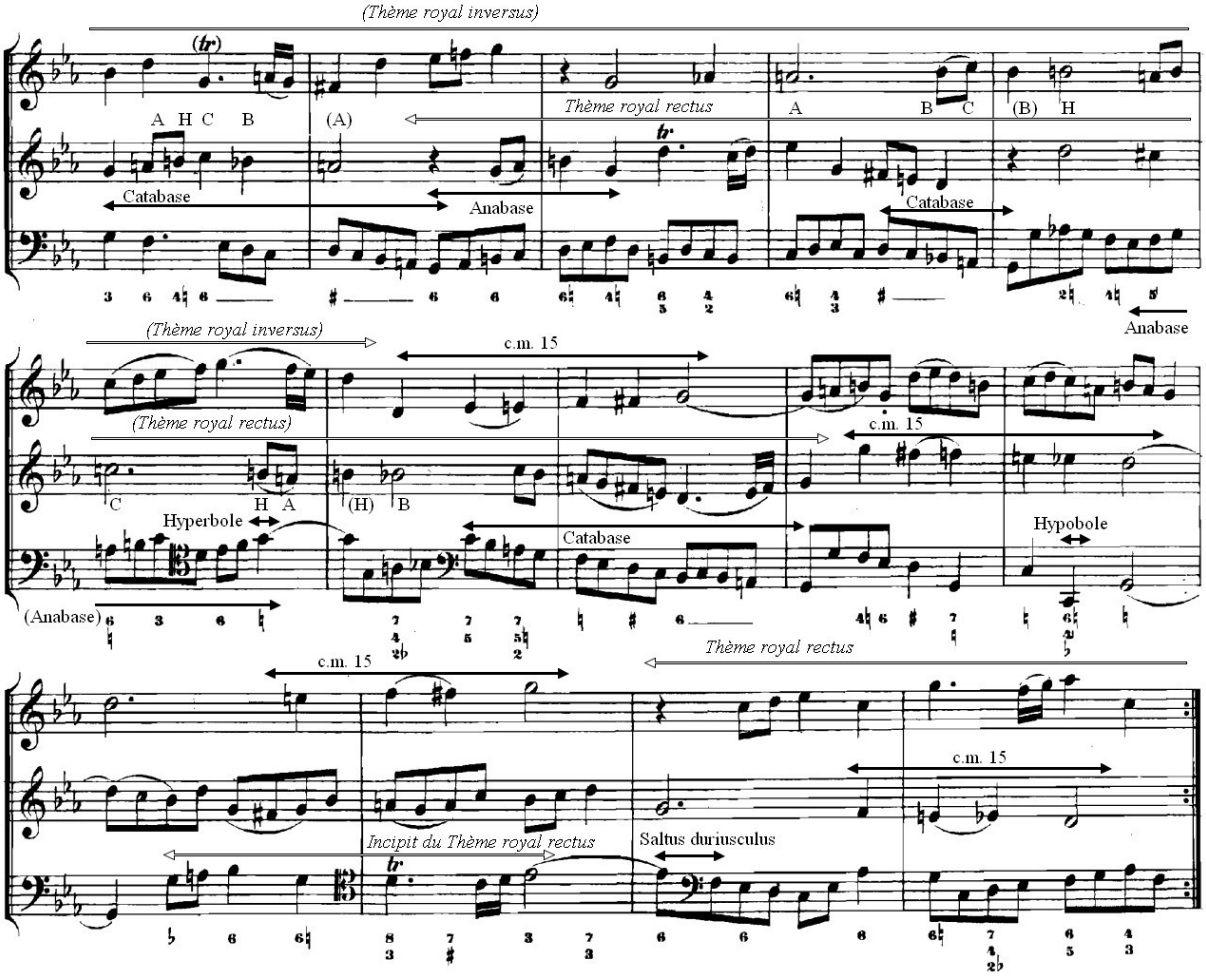
La réexposition du *canone perpetuo* prend place à la fin de la mesure 18, avec l'introduction du thème royal *inversus* à la flûte, suivi du thème royal *rectus* au violon à la mesure 20. Cette réexposition est à la quarte inférieure par rapport à la première exposition et sous forme de contre-exposition. En effet, la flûte énonce le thème à la manière d'une réponse de fugue, à la quinte supérieure par rapport à l'exposition du violon. La basse déroule de

longues anabases et catabases entre les mesures 19-27, atteignant l'intervalle de onzième juste (mesures 25-27). Si les quatre c.m. 15 présentes aux mesures 25-32 ne sont pas construites sur le nom de Bach, les deux chromatismes du thème royal aux deux voix proposent quant à eux le nom du compositeur, avec la forme ascendante à la flûte aux mesures 22-23 et la forme descendante au violon aux mesures 24-25.

Des mesures 24-28, la basse parcourt en quatre mesures un intervalle extrême d'une dix-neuvième juste, soit de deux octaves et une quinte juste. De ce fait, elle atteint ici son hyperbole et son hypobole. L'hyperbole dépasse sa limite précédente et arrive jusqu'au sol_3, écrit en clé d'ut$_4$ aux mesures 24-25 : il s'agit définitivement de la note la plus aiguë de tout le corpus à la voix de basse. Quant à l'hypobole, elle atteint la note la plus grave du violoncelle, le do_1, quatrième corde à vide. À ce propos, les mesures 27-28 viennent confirmer de nouveau l'hypothèse selon laquelle la partie de basse d'archet est pensée pour le violoncelle, avec les trois cordes les plus graves du violoncelle qui sont jouées à vide dans une formule cadentielle (*ré – sol – do*). Après une pédale de *sol* avec corde à vide aux mesures 28-29, le continuo énonce l'incipit du thème royal *rectus* à la mesure 29, ultime évocation de ce fameux thème dans le corpus de *l'Offrande Musicale*. Nous pouvons émettre l'hypothèse que cette dernière entrée du thème puisse être le symbole des fins d'œuvres chez Bach, c'est-à-dire avec la correspondance gématrique des initiales de *Soli Deo Gloria* :

SOLI DEO GLORIA
= S. D. G.
= S(18) + D(4) + G(7)
= 18 + 4 + 7
= 29.

Exemple 257 : Mesures 19-32.



2.3. Le point d'orgue

Cette ultime introduction du thème rappelle les préceptes rhétoriques de Mattheson concernant la péroraison, lorsqu'il indique que la basse introduit dans l'épilogue la ritournelle conclusive.

> La Peroratio, enfin, est la **sortie ou conclusion de notre discours musical**, qui doit causer, plus que toutes les autres parties, une émotion particulièrement durable. Celle-ci ne se trouve pas seulement dans le cours ou la poursuite de la mélodie, mais au contraire, et surtout dans l'épilogue, soit à la basse, soit dans un accompagnement plus puissant, que l'on ait ou non déjà entendu cette ritournelle […][544].

544 G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière…*, p. 168.

Enfin, après l'apparition du thème à la basse et la reprise de quatorze mesures complètes, le *canone perpetuo* s'interrompt à la mesure 15 au point d'orgue, par une tierce picarde à la flûte, dernière note de sa c.m. 7. Cette cadence est caractéristique de la fin des œuvres qui ont commencé en mineur à l'époque baroque et nous a permis de comprendre que cette pièce représente la péroraison de *l'Offrande Musicale*. Dans son traité *Regulae Concentumm Partiturae*, chapitre sur les cadences, Georg Muffat déclare qu'« à la fin, on doit jouer la tierce majeure, quelle que soit la tonalité »[545].

Au même titre que dans les chorals écrits dans des tonalités mineures, la cadence finale majeure permet symboliquement d'élever l'âme, de la rapprocher de Dieu grâce à cette plénitude harmonique lorsque la pièce est achevée. Pour terminer, la grande abondance de signatures sous forme de notes semble être une troisième manière de symboliser la péroraison du corpus : la signature de son nom, même sous forme chromatique, indique que le *canone perpetuo* constitue la fin de l'œuvre, à la manière du dernier contrepoint de *l'Art de la fugue* qu'il laissera inachevé près de trois ans plus tard.

545 G. Muffat, *Regulae Concentuum…*, p. 117 : « In der letzten Noten aber der Cadenz wird auch offt die Terz major gebraucht, wann solche Cadenz einen Theil des Stücks endet, doch wann der Tonus von Terz major ist, braucht man auch in der Mitten des Gesangs offt die Terz minor.
Am End aber soll die Terz major genommen werden, es seÿ ein Ton wie es will ».

CONCLUSION

Deux mois précisément séparent le départ de Bach de Leipzig pour la cour de Potsdam (7 mai 1747) et l'achèvement du corpus, gravé sur plaques de cuivre par Schübler et prêt à être envoyé au roi de Prusse (7 juillet 1747). Deux mois marqués par une rencontre au sommet entre un jeune roi athée, amateur des arts et de la guerre, influencé par la France rococo et la musique galante qui se développe en Italie, et un vieux Bach, profondément ancré dans une Allemagne germanique et luthérienne, à l'apogée de son art et de ses moyens, et pourtant jugé comme dépassé par ses contemporains. Deux mois décisifs qui feront couler énormément d'encre, tant par l'importance des deux protagonistes dans leurs domaines respectifs, que par l'impressionnante part de mystère revêtant ce corpus singulier dans l'œuvre de Bach, à l'orée de cette seconde moitié de siècle. Cet événement historique est marqué par un contexte politique, social, religieux et artistique, où la musique, après une longue évolution, se retrouve au cœur d'une agitation intellectuelle face à la nouvelle génération de musiciens – notamment ceux que le roi de Prusse a réunis à sa cour, fondateurs de l'École de Berlin –, qui délaissent l'art du contrepoint au profit d'un style plus galant et sensible.

L'Offrande Musicale apparaît, depuis sa genèse, comme un objet de spéculation musicale, due notamment aux hypothèses concernant la paternité du thème, l'ordonnancement du corpus ainsi que sa nomenclature. Pourtant, l'étude symbolique et rhétorique de l'œuvre nous a permis de lever le voile sur une nouvelle facette du corpus, en associant les outils analytiques de ces disciplines à l'analyse musicale. Ces outils, ancrés dans les esprits des savants, penseurs et théoriciens européens depuis le Moyen-Âge, sont issus des sept arts libéraux enseignés par Alcuin (735-804), avec le *Trivium* pour la rhétorique et le *Quadrivium* pour la symbolique arithmétique. Pour le créateur Bach, ces outils deviennent les fondements conceptuels d'une pensée orientée vers la transversalité, où l'écriture musicale n'est plus simplement gouvernée par ses propres règles syntaxiques, mais aussi, sensible à de nouveaux horizons, ouvrant la voie à une musique chargée de sens et de symboles.

La notion de symbolique est extrêmement forte chez Bach, en particulier dans ses derniers cycles instrumentaux « théoriques », où abondent les signes cryptiques. En découle une sémantique puissante où l'auteur, à partir d'un sens commun, crée un sens nouveau, propre à lui-même et qui, dans un principe d'intertextualité musicale, est réexploité dans chacune de ses œuvres, tant vocales qu'instrumentales. Si les signatures mélodiques et

gématriques sont des moyens utilisés pour écrire son nom ou symboliser une référence biblique, elles ne sont pas les seuls éléments symboliques auxquels Bach a recours : au-delà du verset latin *Quaerendo invenietis* tiré de l'Évangile de Matthieu présent à l'intérieur des folios, Bach expose dès le titre du recueil, sa référence explicite au divin et à l'aspect sacré que contient cette œuvre en apparence profane. La rhétorique quant à elle, est une notion fondamentale dans la construction d'un discours, présente depuis la Renaissance et développée à l'époque Baroque dans l'esprit des théoriciens en tant que musiciens-poètes. Au-delà des problèmes d'intervalles et de tonalités qu'impliquent les tempéraments inégaux, c'est une véritable pensée structurelle qui se manifeste par le biais de cette discipline littéraire. Autrefois considéré comme une œuvre abstraite, ce corpus envoyé au roi de Prusse se révèle alors comme un vaste discours musical, suivant des règles architectoniques bien précises, tant au niveau de sa macrostructure, c'est-à-dire dans l'ordonnancement des pièces, que dans sa microstructure, correspondant aux figures de style employées.

De sa conception à sa réception, *l'Offrande Musicale* suit en réalité les quatre grandes parties de la rhétorique. D'après notre étude des œuvres des fils de Bach – et notamment celles de Wilhelm Friedemann –, l'invention du thème royal est vraisemblablement de la plume de Bach, inspiré par une fugue de jeunesse de son fils aîné. Pourtant, toutes les sources concordent sur le fait que Frédéric II serait l'auteur du thème qu'il imposa au maître de Leipzig – excepté l'épître dédicatoire où Bach reste vague à ce sujet – ; cependant, cela paraît peu probable au regard du style galant des propres compositions du roi et de son manque de considération envers le style contrapuntique sévère. Il est à noter que ces sources, au service du roi, tendent toutes à le glorifier par tous les moyens. Cela ne contredit pas le fait que Frédéric II serait peut-être à l'origine d'une partie du thème, que Bach nomme dans son épître dédicatoire « la partie la plus noble », qui pourrait correspondre au chromatisme, seule distinction thématique dont se souvient le roi lorsqu'il évoque cet événement au baron Gottfried van Swieten en 1774[546]. Il est donc probable que le roi a imposé le principe chromatique comme unique contrainte thématique pour son improvisation fuguée. De ce fait, cela suggère que la genèse de *l'Offrande Musicale* ait pu commencer avant même l'arrivée de Bach à Potsdam, où dans une optique de travaux théoriques à fournir à la société savante de Mizler, Bach présente ici un condensé des savoirs de son temps. Il propose d'ailleurs le corpus à la société l'année suivante en 1748, comme substitut à un traité théorique.

Ensuite vient la question de la disposition, autrement dit celle des moyens rhétoriques que Bach met en œuvre dans les différents mouvements de *l'Offrande Musicale*. Cette question est d'autant plus importante que c'est en analysant et en devenant conscient des

546 G. Cantagrel, *BACH en son temps,* p. 299.

procédés employés que l'interprète fait ensuite des choix d'exécution. Les ricercars, comme nous l'avons vu, ont un rôle d'exorde, de prélude, introduisant de ce fait chacune des deux parties de *l'Offrande Musicale,* tandis que les canons perpétuels clôturent chaque partie du discours, laissant toutefois cette poésie perpétuer ce discours à l'infini, métaphore symbolique du croyant suivant le Christ au Ciel où son âme est pour toujours unie à Dieu. La première partie du discours commence par une *captatio benevolontiae*, représentée par l'épître dédicatoire (folio A), avant de laisser place au *Ricercar a 3* en guise d'exorde. Les cinq canons numérotés du folio D (*canones diversi super thema regium*) correspondent à la division : ils démontrent au roi la grande diversité des moyens contrapuntiques utilisant le thème royal. Ces différents moyens se retrouvent en de multiples endroits tout au long de l'œuvre : sans en faire une liste exhaustive, le *Ricercar a 6* et la sonate en trio regroupent à eux-seuls les différentes techniques exposées dans la division que sont l'écriture rétrograde, l'écriture canonique sur basse obstinée, l'écriture par mouvement contraire ou par augmentation et par mouvement contraire, ainsi que le principe de transposition par ton. Le *canon perpetuus* figure comme première narration : destinée à plaire, cette pièce consiste en une variation ornée et galante, au rythme trochaïque typiquement français, propre à séduire le roi.

Dans la seconde partie, la deuxième narration est constituée des canons à deux et quatre voix bien plus complexes, qui poussent le contrepoint et le matériau thématique dans leurs derniers retranchements : notre analyse nous permet d'avancer avec une plus grande certitude que la phrase *Quærendo invenietis* s'applique aux deux canons, en référence au chapitre et au verset matthéen « 7.7 », avec d'une part le symbole diacritique pour le canon *a 2* et d'autre part avec les entrées des voix à sept mesures d'intervalle pour le canon *a 4*. Ces deux pièces apparaissent avant l'introduction de la forme ouvertement destinée au souverain : la sonate en trio. Celle-ci suit au cours de ses quatre mouvements bâtis sur le modèle de la *sonata da chiesa*, la proposition rhétorique de Mattheson, métamorphosant peu à peu le thème royal tout en intégrant un nouveau matériau thématique, issu de la *Sonate pour violon et clavecin obligé, BWV 1017*. Ce thème apparaît par la suite dans ses œuvres vocales, avant d'être traité dans *l'Offrande Musicale*. La sonate se présente donc sous la forme de proposition simple, proposition variée, digression et proposition composée. Bach introduit ensuite sa confirmation avec la fugue canonique, en réunissant les formes précédentes que sont le ricercar et le canon, synthèse formelle et contrapuntique du discours, avant de placer le *canone perpetuo* comme péroraison finale de l'œuvre. Ce dernier canon perpétuel réussit à associer l'exercice strict du canon par mouvement contraire à l'*Empfindsamkeit stile* en vogue

à la cour. Le discours musical est donc bien construit en quatorze parties, correspondant au nombre signature du compositeur : toutes les précédentes études à ce sujet, si elles ont tenté de diviser le corpus en seize ou dix-huit pièces au lieu de treize, n'ont jamais atteint le nombre quatorze tant qu'elles ne rendaient pas sa juste place à la *captatio benevolentiae* du folio A.

Dans ce corpus, Bach fait le choix d'utiliser trois formes bien distinctes dans son élocution, synthétisant ainsi les styles et les formes de son époque. Par ces trois formes, Bach réunit en un seul corpus l'art du contrepoint hérité de ses maîtres, les tendances de son époque, ainsi que le style galant italien et l'*Empfindsamkeit* allemand. Les deux ricercars ont longtemps été réduits au principe du jeu de mots en acrostiche : pourtant, l'emploi de ce terme de ricercar, suggère à notre avis plusieurs références symboliques. Il indique que ces pièces font office de prélude et donc d'exorde, en se référant à la fois de manière interne à l'œuvre au verset matthéen, mais également de manière externe, au principe du « mot inusité » commenté par Cicéron. Cette forme reflète ses influences de jeunesse d'Allemagne du Nord, oscillant entre un *stylus phantasticus* (*Ricercar a 3*) et un *stylus gravis* (*Ricercar a 6*). Les canons quant à eux, appartiennent au temps présent, une forme actuelle d'un amusement musical entre compositeurs et intellectuels. La sonate en trio est représentative de l'avenir, portée par les nouvelles influences stylistiques typiques de l'École de Berlin. Par ces trois formes, Bach résume également les trois genres du discours aristotélicien et valide ses objectifs face au roi. Les ricercars relèvent du genre judiciaire et permettent à Bach de défendre ardemment la valeur du contrepoint ; les canons appartiennent au genre épidictique, en flattant le roi en un panégyrique tout en le persuadant d'apprécier cet art contrapuntique strict. Enfin, la sonate en trio dépend du genre délibératif : elle permet de conseiller le roi sur la valeur de l'*ars canonica*, synthétisée et compatible avec les styles sensible et galant. On aperçoit dans chacune des parties du discours une volonté d'aller du style le plus simple au plus orné, c'est-à-dire partir de la clarté, de la concision et du naturel, pour aller vers l'éclat et l'agrément selon le modèle cicéronien. En plus de tous ces moyens, Bach intègre dans sa décoration rhétorique de nombreuses figures de style : celles-ci se répartissent entre les figures mélodiques, harmoniques et de silence. Elles nous permettent de comprendre le style contrapuntique et rhétorique de Bach dans le détail de sa pensée créatrice, où chaque motif introduit doit être exploité au mieux et toujours servir le discours. Les figures les plus courantes sont celles qui développent de la meilleure façon une cellule motivique entre les voix : les anaphores, épizeuxes et figures de *gradatio*. Le chromatisme (*passus duriusculus*) issu du thème royal s'enrichit grâce aux figures de *pathopoeia* et de *saltus duriusculus*, permettant de nombreuses variations mélodico-rythmiques. Les figures harmoniques que sont

les *congeries* et les faux-bourdons sont généralement présentes dans les codas des ricercars, tandis que les figures de silence, elles aussi issues du thème royal, ponctuent les phrases, les interrompant soudainement ou les rendant plus dynamiques. La figure d'hypotypose se retrouve dans divers exemples au fil de l'œuvre, comme l'hypotypose royale, les hypotyposes des canons *per augmentationem, contrario motu* et *per tonos* ainsi que l'hypotypose de la Résurrection[547].

Enfin, en guise de dernière étape du discours rhétorique survient l'action. Nous l'avons vu, Bach réserve le piano-forte aux introductions du discours, puis le claviériste passe au clavecin pour la suite des pièces en continuant dans chaque partie par un canon au clavecin seul et un canon nécessitant les instruments à archet. Bach place alors pour la première partie en quatrième position une pièce pour traverso et clavecin et en cinquième position une pièce pour violon et clavecin. Dans la seconde partie, il place en quatrième position la sonate en trio puis la fugue canonique et le canon perpétuel final en cinquième et sixième position, faisant réapparaître le tutti de chambre à la péroraison de l'œuvre (traverso, violon, clavecin, basse d'archet). De cette manière, Bach termine son discours avec tous les musiciens : à la cour de Prusse, ces parties sont vraisemblablement tenues par Frédéric II au traverso, Johann Gottlieb Graun au violon, Carl Philipp Emanuel au clavecin et au piano-forte et Ludwig Christian Hesse à la viole de gambe. Cependant, nous avons pu démontrer que la pensée instrumentale de Bach privilégiait le violoncelle plutôt que la viole de gambe pour la partie de basse d'archet, en raison de l'écriture idiomatique de cet instrument et notamment dans le canon *a 4*, transposé en *sol* mineur afin d'utiliser de meilleures positions et la puissance des cordes à vide du violoncelle.

Ainsi, l'aspect énigmatique du corpus ne se limite pas seulement aux canons, mais se déploie dans chaque folio, des ricercars à la sonate en trio, en passant par l'épître dédicatoire, soulignant l'intention complexe et multifacette de Bach à travers toutes ses pièces. L'œuvre n'est en réalité pas complètement destinée au roi, au même titre que le style n'est pas purement profane. Notre étude a permis de démontrer que cette « offrande » musicale est intimement reliée aux nombreuses apparitions bibliques de ce terme et qu'elle est écrite en l'honneur de Dieu. Dans le prolongement des diverses offrandes présentes dans les récits bibliques, le parallèle avec la musique devient limpide : *l'Offrande Musicale* représente l'œuvre la plus pure, la plus parfaite, la plus élaborée que Bach ait pu écrire en l'honneur de Dieu. Dans ce condensé formel et stylistique, il présente au Seigneur le meilleur de son art canonique et contrapuntique, une démonstration exceptionnelle d'une pensée créatrice aux

547 Un tableau synoptique des figures est disponible en annexes. Voir : Annexe 8, p. 478.

multiples facettes. L'œuvre incarne une fusion parfaite entre technique musicale et expression spirituelle, illustrant ainsi une rare puissance transcendantale.

À sa mort, Bach laisse en guise d'héritage ses grands cycles d'œuvres, souvent marqués par une exploration approfondie des formes contrapuntiques, qui n'auront de cesse d'inspirer les prochaines générations de compositeurs, notamment par des cycles de préludes, de fugues, et de structures variées. Parmi les exemples notables, pensons aux *33 Variations sur une valse de Diabelli, op. 120* de Beethoven, cycle de variations qui rappelle l'approche de Bach dans l'exploration des possibilités thématiques et stylistiques, similaire aux *Variations Goldberg*, ou encore les *24 Préludes, op. 28* de Chopin, qui explorent les vingt-quatre tonalités comme les *Préludes et fugues* des deux livres du *Clavier bien tempéré*.

Plus globalement, au-delà de l'influence éventuelle de *l'Offrande Musicale* sur les musiciens des périodes suivantes, les grands cycles instrumentaux de Johann Sebastian Bach, comme les *Concertos Brandebourgeois*, les *Suites pour orchestre*, ou encore ses œuvres pour clavier, ont marqué de leur empreinte des compositeurs classiques et romantiques comme Mozart, Beethoven ou Mendelssohn. Tous, ont étudié les œuvres de Bach et en ont extrait la sève contrapuntique, dans des œuvres fuguées ou canoniques. Chez Mozart, sa *Grande messe en ut mineur, K. 427*, son *Requiem en ré mineur, K. 626* ou encore son *Adagio et Fugue en do mineur, K. 546*, rappelant l'*Adagio et Fugue en ré mineur, F. 65* de Wilhelm Friedemann Bach, montrent une véritable filiation dans l'écriture. S'il puise évidemment dans la technique contrapuntique propre à Bach, Beethoven se rapproche également de lui par sa recherche d'expression musicale profonde, visible notamment dans sa période tardive. Sa *Grande Fugue en si ♭ majeur, op. 133* pour quatuor à cordes est ainsi une œuvre monumentale qui s'inscrit dans la tradition bachienne du développement de motifs à travers des techniques contrapuntiques rigoureuses. On retrouve aussi cet héritage formel dans les œuvres de Mendelssohn : grand admirateur de Bach et personnage majeur dans la redécouverte de ses œuvres. Par exemple, son oratorio *Paulus, op. 36* est riche en termes d'inspirations rhétoriques et stylistiques, ne serait-ce que dans l'*Ouverture*, construite sur le choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, suivi d'une fugue, brillante de virtuosité de lyrisme.

Cependant, l'héritage bachien ne se réduit pas uniquement au domaine de l'écriture que nous venons d'évoquer. En effet, au niveau de la forme et de l'architectonique des cycles, les œuvres de Bach telles que ses *Partitas* et *Suites,* ont influencé aussi en grande partie la manière dont Mozart a structuré ses propres compositions pour clavier et orchestre. Ses sonates pour piano et ses quatuors à cordes montrent un équilibre rigoureux entre élaboration formelle et fluidité musicale, un trait hérité de la pensée bachienne. De même, Bach a marqué

Beethoven par son approche du développement thématique et de la variation. Beethoven s'est inspiré de la manière dont Bach pouvait partir d'un court motif et le développer sur des pages entières, principe visible dans ses dernières sonates pour piano et dans ses symphonies, comme la *Symphonie n. 5, op. 67* ou la *Symphonie n. 9, op. 125*.

Quant aux préoccupations spirituelles de Bach, elle se manifeste plutôt et de manière évidente dans la musique religieuse de Mozart. La complexité harmonique et contrapuntique de la *Grande messe en ut mineur* ou de son *Requiem* témoigne de l'admiration de Mozart pour la profondeur spirituelle et la richesse texturale des œuvres sacrées de Bach, comme la *Messe en si mineur, BWV 232*. Également chez Beethoven qui prend des libertés créatrices plus grandes que Mozart, on constate une même quête de l'élévation spirituelle à travers sa musique. Des œuvres telles que la *Missa Solemnis, op. 123* témoignent d'une profondeur émotionnelle et spirituelle qui rappelle l'héritage sacré de Bach. L'utilisation de symboles visant à enchâsser cette quête spirituelle au sein de la matière musicale, au-delà de la présence éventuelle d'un texte ou d'un programme, hante ces compositeurs. Certes, cette démarche compositionnelle s'exerce selon des modalités différentes en lien avec les divers courants de pensée apparus au Siècle des Lumières et alimentant le mysticisme chrétien, la philosophie ou l'ésotérisme.

Ainsi, il est bien connu que Mozart est fortement influencé par les courants ésotériques ou maçonniques, mais également par sa foi qui s'exprime dans son *Requiem*, lorsqu'il unit symboliquement dans son *Kyrie eleison*, Dieu le Père au Christ son Fils, avec le *Christe eleison* en contre-sujet. Comme Bach, Mozart meurt en laissant cette dernière œuvre inachevée, une composition révélant encore une fois une préoccupation spirituelle prégnante par sa dimension descriptive et symbolique. Beethoven, lui aussi, considérait la musique comme une connexion directe avec le divin, une manière de transcender les limites de la condition humaine. Derrière l'aspect humaniste, certains voient dans *Symphonie n. 9* et *l'Hymne à la joie* une recherche ésotérique d'unité cosmique, où la musique sert de pont entre l'humanité et le divin. À l'instar de la production de Bach, les œuvres tardives de Beethoven, par exemple ses dernières sonates pour piano, les quatuors à cordes, et la *Missa Solemnis,* reflètent une recherche intérieure intense, à la poursuite de vérité spirituelle et de transcendance. Ces œuvres complexes, parfois difficiles à interpréter — autre point commun avec Bach —, regorgent d'un symbolisme musical qui semble chercher à représenter l'invisible et exprimer l'ineffable.

En résumé, l'héritage de Bach a fourni des fondations à la fois techniques et spirituelles aux compositeurs classiques comme Mozart et Beethoven, influençant la manière

dont ils ont abordé la forme, le contrepoint, et l'expression musicale. Par la suite, l'influence rhétorique de Bach continue à se manifester dans l'esprit des compositeurs par rapport à leur conception architecturale. En reprenant l'idée du *Clavier bien tempéré*, Chopin[548], Alkan[549], Hindemith[550] ou Chostakovitch[551], s'inscrivent tour à tour dans cette continuité en proposant des cycles de préludes et de fugues. Des œuvres pour orgue comme la *Fantaisie et fugue sur un thème B-A-C-H* de Liszt, le *Prélude, Fugue et Variation, op. 18* de Franck ou les *Variations et fugue sur un thème de Bach, op. 81* de Reger sont caractéristiques de la transition stylistique et formelle que connaît l'écriture contrapuntique à l'orgue associée à des principes architectoniques chers à Bach. La rigueur formelle et les techniques d'imitations contrapuntiques et canoniques développées par Bach, son élévation spirituelle marquent encore le XXe siècle chez des compositeurs comme Messiaen[552] ou Ligeti[553]. Dans le sillage de Liszt et de Reger, Charles Koechlin va même jusqu'à composer en hommage au maître de Leipzig une *Offrande Musicale sur le nom de Bach, op. 187*. Ce corpus de douze pièces pour ensembles instrumentaux variés, allant du piano seul à l'orchestre symphonique en passant par le quatuor à cordes, est entièrement bâti sur le nom de B-A-C-H. À l'instar de notre corpus, la diversité des formes y est importante, parmi lesquelles nous pouvons compter le choral, le canon, la fugue et la passacaille. Ces exemples montrent que l'influence de Bach, notamment à travers ses grands cycles instrumentaux comme le *Clavier bien tempéré*, *l'Offrande Musicale* ou *l'Art de la fugue*, ne cesse d'inspirer de nombreux compositeurs après lui.

Nous pouvons nous interroger sur la réception actuelle de *l'Offrande Musicale* et des cycles instrumentaux théoriques de manière générale. Bien que ce corpus n'éveille plus autant l'enthousiasme des auditeurs comme lors de sa première publication, il est indéniable que de nombreux interprètes continuent d'explorer cette œuvre, s'efforçant d'atteindre un équilibre idéal dans leurs choix d'ordonnancement et d'interprétation.

Par ce travail de recherche sur *l'Offrande Musicale*, nous espérons avoir ouvert une nouvelle perspective analytique qui contribue à approfondir l'exploration des mystères que recèlent encore *l'Art de la fugue* ou même des cycles moins énigmatiques comme les *Variations Goldberg* et la *Clavier-Übung III*. Une future étude spécifique sous l'angle de la symbolique et de la rhétorique serait nécessaire pour révéler une continuité dans la pensée

548 Frédéric Chopin, *24 Préludes, op. 28*, 1839
549 Charles-Valentin Alkan, *25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano, op. 31*, 1844.
550 Paul Hindemith, *Ludus Tonalis*, 1943.
551 Dmitri Chostakovitch, *24 Préludes et Fugues, op. 87*, 1951.
552 Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.
553 György Ligeti, *Etudes pour piano*.

créatrice de Bach. et mettre en valeur la permanence de la sémantique musicale et de l'organisation architectonique dans l'ensemble de son œuvre.

Comme Bach l'indique dans son épître dédicatoire à propos du thème générateur, il a décidé « de traiter de manière plus achevée ce thème vraiment royal et de le faire connaître ensuite au monde. [Il a] maintenant accompli ce projet selon [s]on pouvoir ». Bach offre dans *l'Offrande Musicale* une œuvre d'une portée symbolique et rhétorique exceptionnelle, une création transcendantale qui, par sa complexité et son raffinement, occupe une place à part dans la production du maître de Leipzig, continuant de nous fasciner aujourd'hui à travers les siècles.

GLOSSAIRE

Abruptio : (lat.) Figure rhétorique marquant un arrêt brusque et surprenant par une pause générale à toutes les voix.

Amphibraque : Pied composé d'une syllabe longue, entouré de deux syllabes brèves, et noté ∪ — ∪.

Anabase : Figure rhétorique symbolisant un mouvement mélodique ascendant.

Anapeste : Pied composé de deux syllabes brèves et d'une longue, et noté ∪ ∪ —.

Anaphore : Figure rhétorique permettant de répéter un motif mélodique dans une autre voix et de manière immédiate.

Apocope : Figure rhétorique consistant en l'amputation d'un motif ou d'un thème avant son terme.

Aposiopèse : Figure rhétorique de silence.

Augmentation : Technique d'écriture musicale où la valeur des notes est augmentée, prolongée.

Cancrizans : (lat.) Terme issu du mot *cancer* signifiant « à la façon du crabe », « à l'écrevisse », désignant l'écriture rétrograde. Voir Rétrograde.

Cantilène : Pièce vocale polyphonique.

Cantus firmus : (lat.) « Chant fixe », mélodie existante servant de support à un développement polyphonique.

Canzona : (it.) Forme italienne et archaïque d'écriture imitative.

Captatio benevolontiae : (lat.) Locution latine définissant la technique cherchant à attirer l'attention et les bonnes grâces d'un auditoire pendant l'exorde d'un discours rhétorique.

Catabase : Figure rhétorique symbolisant un mouvement mélodique descendant.

Cercar della nota : (lat.) Voir *Subsumptio*.

Chiasme : Figure rhétorique consistant à croiser dans une phrase un élément A avec un élément B sous la forme AB / BA.

Choriambe : Pied composé de deux syllabes longues qui encadrent deux syllabes brèves, et noté — ∪ ∪ —. Il représente étymologiquement un trochée suivi d'un iambe.

Circulatio : (lat.) Figure mélodique de quatre doubles croches formant un mouvement circulaire.

Circulo : (lat.) Figure mélodique constituée de deux *circuli mezzi*. Voir *Circulo mezzo*.

Circulo mezzo : (lat.) Figure de *circulatio* avec une cinquième note conclusive.

Clausule : Cadence polyphonique ou mélodique.

Climax : Élargissement de l'amplitude sonore.

Confirmation : *Confirmatio*. Chez Mattheson, il s'agit de la synthèse du discours rhétorique. Chez les auteurs antiques, elle représente l'argumentation et son renforcement.

Confutatio : (lat.) Voir Réfutation.

Congeries : (lat.) Accumulation d'accords dont le mouvement suit la même progression.

Contrapunctus : (lat.) Contrepoint. Ce terme est utilisé dans le corps de texte pour définir les différentes pièces qui composent *l'Art de la fugue*.

Diapente : (lat.) Intervalle de quinte juste.

Diatessaron : (lat.) Intervalle de quarte juste.

Digression : Partie du discours rhétorique consistant en une excursion hors de l'ordre des faits, à s'éloigner du sujet.

Diminution : Technique d'écriture musicale où la valeur des notes est diminuée, raccourcie.

Discantus : (lat.) « Discant », voix mélodique accompagnée par le continuiste.

Discurso : (esp.) Tiento chez Correa de Arauxo. Voir *Tiento*.

Diton : (lat.) Intervalle de tierce majeure.

Division : Résumé sommaire de l'argumentation du discours, représentant une des parties du discours rhétorique.

Gradatio : (lat.) Figure rhétorique consistant à transposer immédiatement le même motif dans la même voix par intervalle conjoint, par mouvement ascendant ou descendant.

Epidiapente : (lat.) À la quinte supérieure.

Épizeuxe : Figure rhétorique consistant à transposer immédiatement le même motif dans la même voix par intervalle disjoint.

Exclamation : Figure rhétorique caractérisée par un intervalle ascendant de sixte mineure.

Exorde : *Exordium*. Introduction du discours rhétorique.

Fancy : (angl.) Voir Fantaisie.

Fantaisie : Forme musicale écrite en contrepoint imitatif ou en *stylus phantasticus*, au caractère improvisé, démontrant la virtuosité de l'exécutant.

Faux-bourdon : Figure rhétorique constituée d'un agencement de trois voix formé de tierces et de quartes qui obéit à une même direction.

Fugue : Forme musicale dont le thème (ou sujet) passe successivement dans toutes les voix et dans diverses tonalités en contrepoint imitatif.

Fugue réelle : Fugue simple.

Fugue imaginaire : Canon simple.

Gradatio : (lat.) Figure rhétorique répétant des sons par des degrés d'intervalles semblables par notes conjointes.

Heterolepsis : (lat.) Figure rhétorique faisant entendre deux plans sonores distincts dans une mélodie, permettant d'en détacher deux voix mélodiques.

Hypallage : Figure rhétorique représentant l'écriture par inversion (mouvement contraire). Voir aussi *Inversus*.

Hyperbole : Figure rhétorique consistant en l'élévation de la mélodie au-delà de la limite supérieure de son étendue (atteinte d'une note extrême dans la tessiture).

Hyperdiapente : (lat.) Voir Epidiapente.

Hypobole : Figure rhétorique consistant en l'abaissement de la mélodie en-dessous de la limite inférieure de son étendue (atteinte d'une note extrême dans la tessiture).

Hypodiapente : (lat.) À la quinte inférieure.

Hypotypose : Figure rhétorique rendant visible un propos en musique de manière graphique.

Iambique : Pied composé d'une syllabe brève et d'une syllabe longue, et noté ∪ —.

Inversus : (lat.) Motif contrapuntique écrit par mouvement contraire.

Klimax : (grec) Voir *Gradatio*.

Kyklosis : (grec) Voir *Circulatio*.

Manubrium : (lat.) Voir Paragoge.

Medium : Argumentation du discours rhétorique chez Dressler, partie intermédiaire dans sa division tripartite du discours.

Mimesis : (lat.) Figure rhétorique d'imitation d'une mélodie à une autre voix, à un intervalle de tierce ou de sixte.

Narration : *Narratio*. Exposé des faits dans le discours rhétorique, faisant le lien entre l'exorde et l'argumentation.

Palindrome : Figure rhétorique désignant un mot, une phrase ou un texte musical pouvant aussi bien se lire de gauche à droite que de droite à gauche.

Palillogie : Figure rhétorique caractérisée par la répétition immédiate d'un motif à la même voix et à la même hauteur.

Paragoge : Figure rhétorique caractérisée par une cadence ou une coda sur pédale.

Paragone : Comparaison entre plusieurs arts. Débat artistique de la Renaissance qui cherche à comparer plusieurs arts.

Paronomase : Figure rhétorique de répétition d'un passage avec certains ajouts ou altérations.

Passus duriusculus : (lat.) Figure rhétorique symbolisant le chromatisme.

Pathopoeia : (lat.) Figure de rhétorique apte à susciter les passions par l'introduction d'une note étrangère au ton principal, apparaissant généralement sous la forme de chromatisme.

Péricope : Bref extrait textuel, généralement biblique, formant une unité.

Péroraison : *Peroratio*. Conclusion du discours rhétorique.

Preuve : *Probatio*. Argumentation du discours rhétorique chez Aristote et Quintilien, thèse (en opposition à l'antithèse), équivalent de la confirmation chez Cicéron et du medium chez Dressler.

Proposition : *Propositio*. Argumentation du discours rhétorique chez Mattheson, thèse (en opposition à l'antithèse), équivalent de la confirmation chez Cicéron et du medium chez Dressler.

Quadrivium : (lat.) Ensemble des quatre disciplines mathématiques au sein des arts libéraux, comportant l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique.

Quaesitio notae : (lat.) Voir : *Subsumptio*.

Recherche : (fr.) voir Ricercar.

Rectus : (lat.) Motif contrapuntique écrit dans sa forme originale, droite.

Réfutation : *Confutatio* ou *Refutatio*. Anti-thèse du discours rhétorique.

Renversable : Écriture contrapuntique permettant de modifier l'ordre de superposition de plusieurs mélodies sans inconvénient.

Rétrograde : Écriture contrapuntique où une mélodie est énoncée à l'envers, en miroir. Il peut être qualifié de palindrome musical.

Ricercar : Forme archaïque de la fugue, utilisant le contrepoint imitatif et divisée en plusieurs sections.

Saltus duriusculus : (lat.) Saut d'intervalle diminué ou augmenté (tierce, quarte, quinte, septième, octave), de septième mineure ou diminuée, de neuvième et tout intervalle dépassant l'octave.

Semiditon : (lat.) Intervalle de tierce mineure.

Sospiratio : (it.) Figure de silence (un demi-temps ou un temps) dans l'introduction d'un motif ou d'un thème.

Stylus gravis : (lat.) Style musical allemand de la musique pour clavier, caractérisé par son caractère grave, solennel, en contrepoint imitatif.

Stylus phantasticus : (lat.) Style musical allemand de la musique pour clavier, caractérisé par sa virtuosité, son invention et son caractère improvisé.

Subdiapente : (lat.) Voir *Hypodiapente*.

Subsumptio : (lat.) Figure rhétorique définissant plusieurs formes comme l'anticipation ou l'appogiature.

Superjectio : (lat.) Figure rhétorique qui apparaît lorsqu'une note « jette » la note supérieure au-dessus puis descend ou saute sur une autre.

Supplementum : (lat.) Voir Paragoge.

Syncopatio : (lat.) Figure rhétorique de syncope.

Synonymia : (lat.) Figure rhétorique répétant un motif dans une même voix, à partir d'un intervalle semblable ou non, de manière différée. Figure rhétorique de répétition avec une autre disposition dans les différentes voix.

Tento : (port.) Voir *Tiento*.

Terminaison : Conclusion du discours rhétorique chez Dressler, partie terminale dans sa division tripartite du discours.

Tétracorde : Polycorde constitué de quatre notes conjointes.

Tiento : (esp.) Forme archaïque d'écriture contrapuntique d'origine espagnole.

Tricorde : Polycorde constitué de trois notes conjointes.

Thema Regium : (lat.) « Thème royal », thème de *l'Offrande Musicale*.

Tmesis : (lat.) Voir *Abruptio*.

Transitus : (lat.) Mélodie faisant la transition entre deux parties, notes de passage.

Transitus irregularis : (lat.) Mélodie faisant la transition entre deux parties avec des notes de passage dissonantes sur les temps forts.

Trivium : (lat.) Ensemble des trois disciplines littéraires au sein des arts libéraux, comportant la grammaire, la rhétorique et la dialectique.

Trochée : Pied composé d'une syllabe longue et d'une syllabe brève, et noté — ∪.

Voluntary : (angl.) Forme contrapuntique d'origine anglaise, équivalent d'un prélude ou d'une fantaisie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages généraux

ACCAOUI C. *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique.* Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

ALLEAU R. *La science des symboles : Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 1976.

APEL W. « *The Early Development of the Organ Ricercar* ». American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmhbH, 1949, p. 139-150.

ARISTOTE, *La Rhétorique (La Rhétorique d'Aristote : traduite en français avec le texte en regard et suivie de notes philosophiques et littéraires)*, traduite en français par Norbert Bonafous, Paris, A. Durand, 1856.

BACH C.P.E. *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier, première partie*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Coulon, 2008.

BARTEL D. *Musica Poetica : Musical-Rhetorial Figures in German Baroque Music*, Nebraska, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.

BENOIT M. *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard. 1992.

BELTRANDO-PATIER M.-C. *La musique occidentale, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Bordas, 1982.

BITSCH M. *L'art de la fugue, introduction, analyse et commentaires*. Paris, Durand, 1967.

BITSCH M. et BONFILS J. *La fugue*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1981.

BUELOW G. J. dans SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 6*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

BURMEISTER J. *Musica Poetica (1606)*.Wavre, Mardaga, 2007.

CANTAGREL G. *Guide de la musique d'orgue*. Paris, Fayard, 2012.

CARAPETYAN A. « *The "Musica Nova" of Adriano Willaert* » *in Journal of Renaissance and Baroque Music, Vol. 1, No. 3*, American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmbH, 1946, p. 200-221.

CICERON

– *Rhétorique à C. Herennius*, *Œuvres complètes de Cicéron*, traduction nouvelle par M. Delcasso, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1835.

– *De l'invention*, *Œuvres complètes de Cicéron*, Tome deuxième, traduction nouvelle par MM. J. P. Charpentier et E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840.

– *Des orateurs parfaits*, *Œuvres complètes de Cicéron*, Tome trente-deuxième, traduction nouvelle par M. E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840.
– *Partitions oratoires*, traduction nouvelle par M. Bompart, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840.
– *Traité des devoirs*, traduction française par E. Sommer, Paris, Hachette, 1877
– *De l'orateur, livre premier*, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Société d'édition « *Les Belles Lettres* », 1967.
– *De l'orateur, livre troisième*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, troisième édition, Paris, Société d'édition « *Les Belles Lettres* », 1961.
CIORAN E. M. *Œuvres*, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995.
CLERC P.-A. *Discours sur la Rhétorique Musicale*, Genève, Calwer & Luthin, 2001.
COUPERIN F. *L'art de toucher Le Clavecin*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1961.
DENINA C.
– *Nouvelle Vie de Frédéric II, roi de Prusse, ou Essai sur son règne*, Potsdam, Fontainebleau, 1803.
– *Nouvelle Vie de Frédéric II, roi de Prusse, ou Essai sur son règne : Ouvrage qui présente un tableau des événemens historiques, militaires, politiques, littéraires, des sciences et des arts ; avec des particularités remarquables, et anecdotes du règne de ce Prince par Mr. Denina*, Potsdam, Aux dépens des Associés, 1805.
DE BROSSARD S. *Dictionnaire de musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus ufitez dans la Mufique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.
DE SCHLŒZER B. *Introduction à J.-S. BACH : Essai d'esthétique musicale*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes. 2009.
DE SAUSSURE F. *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, Édition critique préparée par Tullio de Mauro, Postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1967.
DEVIENNE F. *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte dans laquelle il est traité de tous les Principes indispensables pour Jouer de cet Instrument. De la manière de monter, tenir et emboûcher la Flûte, des Coups de Langue, des Liaisons, Cadences, Cadences brisées, Trilles, Petites Notes, &c. Ces Principes sont suivis des Games Diezées, Bemolisées et Cadencées, de 20 petits Airs, 18 petits Duo, et 6 Sonates graduées, avec un Prélude dans le Ton et à la tête de chaque Morceau. Dédiée à Monsieur Roslin d'Ivry Par F. Devienne*, Paris, Chez Imbault, 1794.

DRESSLER G. *Præcepta musicæ poeticæ*, édité par Olivier Trachier & Simonne Chevalier, Paris : Minerve ; Tours : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2001.
DUPRÉ M. *Cours Complet de Fugue*. Paris, Alphonse Leduc, 1939.
DUFOURCET M.-B.
– *Le cantus firmus dans la musique d'orgue à Venise*, Groupe de Recherche sur le Patrimoine musical, Itinéraires du cantus firmus, Vol. III : De la théorie à la pratique, Etudes réunies et présentées par le Prof. Editer Weber, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999
– *L'orgue en France et en Espagne au XVIIe siècle* [extrait personnel].
DUFOURQ N. *Le Clavecin*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1948.
FINSCHER L. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, vol.6*. Stuttgart, Bärenreiter. 1997.
FORKEL J.-N. *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, Schwikert, 1788.
FREDERIC II *De la littérature allemande ; des défauts qu'on peut lui reprocher ; qu'elles en sont les causes ; et par quel moyen on peut les corriger.* Berlin, G. J. Decker, 1780.
FREUND W. *Dictionnaire de la langue latine, Tome Premier, A-F.* Paris, Firmin Didiot Frères. 1858.
FUX J.J. *Gradus ad Parnassum, traité de contrepoint*. Paris, Henry Lemoine, 2012.
GAFFIOT F. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris, Hachette. 1934.
HAKIM N. et DUFOURCET M.-B. *Guide pratique d'analyse musicale : cours, lexique illustré, tableaux*. Paris, Combre, 1995.
HARRISON D. « *Rhetoric and Fugue : An Analytical Application* » *in Music Theory Spectrum*, Spring, Vol. 12, No. 1, Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory, 1990, p. 1-42.
HODEIR A. *Les formes de la musique, deuxième partie*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2019.
HONEGGER M. *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres.* Paris, Bordas, 1979.
KIRNBERGER J. P. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, zweiten Theil, Dritte Abtheilung, Berlin & Königsberg, J. G. Decker und G. L. Hartung, 1779.
LALANDE A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, A. Colin, 1902.
LE VOT G. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris, Minerve, 1993.
MATTHESON J. :
– *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, B. Schiller, 1713.
– *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg, Rerlegt Loriftian Serold, 1739.

MASSIN J. & B. *Histoire de la musique occidentale*. Paris, Fayard, 1985.

MICHELS U. *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, Les indispensables de la musique, 1990.

MONELLE R. *Un chant muet : musique, signification, déconstruction*. Paris, Philharmonie de Paris. 2016.

MUFFAT G. *Regulae Concentuum Partiturae, Anno 1699*, [ ], Bernhard Lang, traduction française par Isaline Dupraz, 2004.

NEUSIDLER H. *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch*, Nürnberg, Johann Petreius, 1536.

PERNON G. *Dictionnaire de la Musique*, Rennes, Ouest-France, 1984.

PIERACCINI M., MECATTI D., LUZI G., SERACINI M., PINELLI G., ATZENI C. *Non-contact intrawall penetrating radar for heritage survey: the search of the 'Battle of Anghiari' by Leonardo da Vinci*, NDT & E International, Vol. 38, Issue 2, 2005, p. 151-157, ISSN 0963-8695, https://doi.org/10.1016/j.ndteint.2004.07.010.

QUANTZ J. J. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique, le tout éclairci par des exemples et par XXIV. Tailles douces par Jean Joachim Quantz, musicien de la chambre de sa Majesté le Roi de Prusse*. Berlin, C. F. Voss, 1752.

QUINTILIEN

– *Institution oratoire*, traduction nouvelle par C. V. Ouizille, Tome second, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1830.

– *Institution oratoire*, traduction nouvelle par C. V. Ouizille, Tome troisième, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831.

REBOUL O. *La rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1985.

ROUSSEAU J. *Traité de la viole, qui contient Une Differtation curieufe fur fon origine. Une Démonftration generale de fon Manche en quatre Figures, avec leurs explications. L'explication de fes Jeux differents, & particulierement des Pieces par accords, & de l'accompagnement à fond. Des Regles certaines, pour connoître tous les agrémens qui fe peuvent pratiquer fur cét inftrument dans toutes fortes de Pieces de Mufique. La veritable maniere de gourverner l'Archet, & des Moyens faciles pour tranfpofer fur toutes fortes de Tons.*, Chapitre IV, *La manière d'accorder la Viole*, Paris, Christophe Ballard, 1687.

SATTLER H. *La voix de l'orgue entre Devotio et Suavitas : paradigme d'une poétique sonore de la foi, vol. 1*, [Thèse de doctorat], 2003.

SCHOENBERG A. *Style and Idea*, New York, 1950, traduction française par Christiane de Lisle, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977.

SERNA MEDRANO M. *Orden y sentido en los tientos o discursos prácticos de Francisco Correa de Arauxo : la Facultad orgánica (Alcalá, 1626) en contexto* [Thèse de doctorat]. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.

TODOROV T. *Théories du symboles*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1977.

TRANCHEFORT F.-R. *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989.

VAN TOUR P. « *Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories* » Journal of Alamire Foundation, Volume 10, Issue 1 : Cipriano de Rore II, Brepols, Mars 2018, p. 133-146.

VASARI G. *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Tome IV, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché, Paris, Just Tessier, Libraire-éditeur, 1839.

WALTHER J. G. *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Wolffgang Deer, 1732.

Zarlino G. *Le Istitutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chiogga, nelle quali oltra le materie appartenti alla musica, si trovano dchiarati molti luoghi vedere*, Venise, De Franceschi, 1573.

ZENATTI A. *Psychologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France. 1994.

Études bibliques

BONNARD P. *L'Évangile selon Saint Matthieu, Commentaire du Nouveau Testament*. Genève, Labor et Fides. 2002.

BOVON F.

– *L'Évangile selon Saint-Luc 1-9 : Commentaire du Nouveau Testament Deuxième série*. Genève, Labor et Fides. 2007.

– *L'Évangile selon Saint-Luc 9,51-14,35 : Commentaire du Nouveau Testament Deuxième série,* Genève, Labor et Fides. 2010.

CAZEAUX J. *L'évangile selon Matthieu, Jérusalem entre Bethléem et la Galilée, Essai*. Paris, Les éditions du Cerf. 2009.

[ ] *La Bible*, Segond 21 avec notes standards, Genève, Société Biblique de Genève, 2007.

[ ] *La Sainte Bible*, Paris, La Maison de la Bible, 1976.

Études sur J.-S. BACH

BASSO A. *Jean Sébastien Bach II, 1723-1750*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983.

BUCHET E. *Jean-Sébastien Bach : après deux siècles d'études et de témoignages*, Paris, Buchet-Chastel, 1968.

CANTAGREL G.

– *BACH en son temps : documents de J.S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIIIe siècle, suivis de la première biographie sur le compositeur publiée par J.N. Forkel en 1802*. Paris, Fayard, 1997.

– *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*. Paris, Fayard, 1998.

– *J.-S. BACH, L'œuvre instrumentale*. Paris, Buchet-Chastel, 2018.

CHAFE E. *Allegorical Music : « The "Symbolism" of Tonal Language in the Bach Canons* », *The Journal of Musicology, Vol. 3, No. 4*, California, University of California Press, 1984, p. 340-362.

CHAILLEY J. *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

COLLINS D. « *Bach and Approaches to Canonic Composition in Early Eighteenth-Century Theoretical and Chamber Music sources* », *Bach, Vol. 30, No. 2,* Riemenschneider Bach Institute, 1999, p. 27-48.

COLLINS D. & SCHLOSS W.A. « *An Unusual Effect in the Canon Per Tonos from J. S. Bach's Musical Offering* », *Music Perception : an Interdisciplinary Journal, Vol. 19, No. 2*, California, University of California Press, 2001, p. 141-153.

COOK M. *L'art de la fugue, une méditation en musique*. Paris, Fayard, 2015.

CORDUBAN M. *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach – Rhétorique et sémiologie*, Le Vallier, Delatour France, 2011.

DAVID H. T. « *Bach's "Musical Offering"* », *The Musical Quartely, Vol. 23, No. 23*, Oxford, Oxford University Press, Jul. 1937, p. 314-332.

DUFOURCQ N. *Jean-Sébastien Bach, Génie allemand ? Génie latin ?*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux-Colombier, 1947.

FORKEL J.-N. Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1981.

GEIRINGER K.

– *Jean-Sébastien Bach*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

– *Bach et sa famille*. Paris, Buchet/Chastel, 1979.

– « *Artistic interrelations of the Bachs* », *The Musical Quartely, Vol. 36, No. 3*, Oxford, Oxford University Press, 1950, p. 363-374.

GÖNCZ Z. « *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar »*, *Bach studies 11*, [ ], Hungarian Bach Society, 2011, p. 1-15.

GUILLARD G. *J.S. BACH et l'orgue*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1987.

HOFSTADTER D. *Gödel, Escher, Bach : les Brins d'une Guirlande Eternelle*. Paris, Intereditions. 1985.

JOLY A. Bach, maître spirituel, Paris, Tallandier, « Spiritualité », 2018.

KIRKENDALE U. « *De Quintilien à Bach :* l'Institutio oratoria *de Quintilien, source de* l'Offrande Musicale *de Jean-Sébastien Bach* » dans PERNOT L. *La rhétorique des arts*. Presses Universitaires de France, 2011, p. 87-173.

KREMER J.-F. *L'offrande musicale de Jean-Sébastien Bach.* Paris, Éditions Kimé, 1994.

LEONHARDT G. *L'art de la fugue, dernière œuvre de Bach pour clavecin : argumentation*, traduit par Jacques Drillon. Paris, Van de Velde. 1985.

LYON J. *Johann Sebastian Bach : Chorals, Sources hymnologiques des mélodies, des textes et des théologies*. Paris, Beauchesne, 2005.

MARISSEN M. « *More source-critical research on Bach's "Musical Offering"* », *Bach, Vol. 25, No. 1* (Spring-Summer), Riemenschneider Bach Institute, 1994, p. 11-27.

MILKA A. « *Quaerendo invenietis in J.S. Bach's Musical Offering BWV 1079* », *Israel Studies in Musicology Online, Vol. 13*, 2015-2016, p. 46-50.

PARK S. « *Musical Oration : J.S. Bach's Use of Thetorical Devices in the Fantasia and Fugue in A minor, BWV 904, and the Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903* », *Electronic Dissertation [Thesis]*, The University of Arizona, 2020.

PFANNKUCH W. *J. S. Bachs „Musikalisches Opfer" : Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen*, *in Die Musikforshung, 7. Jahrg. H. 4*, Bärenreiter on behalf of Gesellshaft für Musikforschung e. V., 1954, p. 440-453.

SCHENKMAN W. « *Tatlow's Bach and Bach's Signatures in the "Goldberg Variations" »*, *Bach, Vol. 34, No. 2 (2003)*, Riemenschneider Bach Institute, 2003, p. 63-106.

SCHWEITZER A. *J. S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

VAN HOUTEN K. & KASBERGER M. *Bach et le nombre : une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach*. Liège, Mardaga, 1992.

SPITTA P. *Johann Sebastian Bach, Zweiter Band*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880.

WOLFF C. « *New Research on Bach's "Musical Offering"* », *The Musical Quartely, Vol. 57, No. 3*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 379-408.

Ressources électroniques

[ ] *Die Berlinische Nachtrichten*, No. LVI, *Anno* 1747, Donnerstag, den 11. Maii.

AGRICOLA J. F. *D-B Am.B 73, Faszikel 3*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Amalienbibliothek), milieu du XVIIIe siècle, sous la licence Bach-Archiv Leipzig.
Voir : https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000443 (visité le 27/08/24).

BARSANTI R., BELLI G., FERRETI, C. FROSININI, *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci : dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Firenze : Leo S. Olschki editore, MMXIX - xxiv, 608 pages : illustrations (chiefly color) - Biblioteca leonardiana. Studi e documenti ; 8 - ISBN: 9788822284143 - Permalink: http://digital.casalini.it/9788822284143 - Casalini id: 4847541.

CANTAGREL G. *« Symbolique et rhétorique chez Jean-Sebastien Bach », Académie des Beaux-Arts.*
Voir : www.canalacademie.com/ida2742-Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean-Sebastien-Bach.html , 2008 (26/10/18)

GERUBACH : https://www.youtube.com/watch?v=23yNGer9Wqs&ab_channel=gerubach (*BWV 1079 – Musical Offering (Score)*).

LUTHER M. *Das Newe Testament*, Wittemberg, Lucas Cranach, 1522, [VD 16 B 4318].
Voir : https://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00105950/images/index.html?id=00105950&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=22

NETHERLAND BACH SOCIETY : https://www.youtube.com/watch?v=Lv5A1gy2oys&list=PLecKPCyj4yRP5alpTnnt0XMjW2Eblhz11&ab_channel=NetherlandsBachSociety (*The Musical Offering BWV 1079* – Playlist).

Discographie

ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS, SIR NEVILLE MARRINER, *Bach, The Art of Fugue, Musical Offering*, Philips Classics Productions, Digitaly Remastered, 1994.

DAS LEIPZIGER BACH-COLLEGIUM, *Musikalisches Opfer, BWV 1079*, Capriccio Digital, Delta Music GmbH, 1984.

KOOPMAN T. & THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA, *Johann Sebastian Bach Musikalisches Opfer, BWV 1079*, Challenge Classics, 2009.

KUIJKEN B., KUIJKEN S., KUIJKEN W., KOHNEN R. *J.S. BACH Musical Offering, BWV 1079*, Deutsche Harmonia Mundi, BMG Music, 1995.

MORONEY D. *Bach : Die Kunst der Fuge*, Harmonia Mundi, HMG 501169.70, 2017.

MORONEY D., SEE, J. HOLLOWAY J., TER LINDEN J., COOK M. *Music at Sanssouci, The court of Frederick The Great*, Harmonia Mundi, [Resonnaces], HMX 2908556.57, 2016.

SUZUKI M. & BACH COLLEGIUM JAPAN *J.S. BACH, Musical Offering*, BIS Records, BIS-2151, 2017.

VON DER GOLTZ G., KAISER K., WEBER E., BEHRINGER M., *Musical Offering, BWV 1079, Canons BWV 1072 – 1078,1086, 1087*, Hänssler edition bachakademie, 1999.

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau synoptique des correspondances entre les nombres et leurs références.

Nombres	C. Accaoui	G. Guillard	G. Cantagrel
1	Unité divine / Dieu unique		
2			Le Christ, la communion
3	La Trinité	La Sainte-Trinité	La Trinité
4	Le monde créé, la révélation des évangélistes	Le monde matériel et terrestre dans sa totalité	Le monde créé, les évangélistes
5		L'Homme (ses 5 sens, ses 5 extrémités). Le Christ : Dieu fait homme avec ses 5 plaies	
6		Première idée de perfection	
7	L'achèvement de la création	Chiffre parfait	Le monde de la création divine, les sept jours de la Création dans la Genèse, les sept portes de la Jérusalem terrestre
8	Le baptême, le passage de la terre aux cieux	L'équilibre cosmique, nombre de la Résurrection	
9		L'exaltation de la Trinité, la lettre « J » (comme *Jesu Juva*)	
10	Les commandements	La Loi (le Décalogue, les 10 Commandements)	Les commandements
12	Les apôtres, les portes de la Jérusalem céleste	L'Église (les 12 tribus d'Israël, les 12 Apôtres)	Les apôtres, l'Église universelle du Nouveau Testament, les portes de la Jérusalem céleste

13	La traîtrise de Judas		
14		Le chiffre de Bach	Le chiffre de Bach
18		Le Dieu trinitaire (1 + 8 = 9 = 3 x 3)	
21	Les attributs de la sagesse divine	La perfection divine, inverse de 12	
27		J.S.	
33	L'âge du Christ	L'âge du Christ	
40	Le temps des épreuves		
41		Signature numérique de Bach	Signature numérique de Bach
70		Signature numérique de Bach	
144		Chiffre du monde achevé	
158		Signature numérique de Bach	Signature numérique de Bach
166		83 x 1 x 2 (HCAB)	

Annexe 2 : Références du terme d'offrande dans la Bible.

Termes bibliques	Livres	Référence chapitre / verset	Produits de la terre	Premiers-nés du troupeau (agneau, veau, jeune taureau, chevreau)	Baume, miel, aromates, myrrhe, pistache, amande	Fleur de farine, huile	Encens	Bœufs, taureaux, béliers, brebis, boucs, chevaux, mulets, bétail	Pains, gâteaux, galettes, farine d'orge, farine, froment, offrandes végétales et liquides, vin	Objets d'argent et d'or, or	Habits, armes	Jésus-Christ
Minchah et termes associés	Genèse	4.3	✓									
		4.4		✓								
		43.11			✓✓✓✓✓							
	Lévitique	2.1				✓✓	✓					
		2.4				✓✓			✓✓			
		6.13				✓						
		9.4				✓		[✓✓]	✓			
		14.10		[✓]		✓✓		[✓]				
		14. 21		[✓]		✓✓						
		23.18		[✓]				[✓✓✓]	[✓✓]✓			
	Nombres	5.15							✓			
		6.15				[✓✓]			[✓✓✓]✓✓			
		6.17						[✓]	[✓✓]✓			
		7.13				✓✓				✓✓		
		7.87		[✓]				[✓✓]	✓			
		8.8		[✓]		✓✓						
		15.6				✓✓		✓	✓			
		15.9		[✓]		✓✓			✓			
	Juges	13.19		[✓]					✓			
	2 Chroniques	9.24			✓			✓✓		✓✓	✓✓	
Nedabah	Lévitique	22.23		✓				✓				
Prosphora	Éphésiens	5.2										✓
	Hébreux	10.10										✓
		10.14										✓
		10.18										✓
Doron	Matthieu	2.11			✓		✓			✓		

Annexe 3 : J. Mattheson, *Der volkommene Capellmeister*, IIe partie, chapitre XIV, §7-12, 1739, p. 236.

§. 6.

So gar in den allergemeineſten Geſprächen lehret uns die Natur ſelbſt gewiſſe Tropos oder uneigentliche, verblümte Deutungen der Wörter, gewiſſe Argumente oder Gründe gebrauchen, und in denſelben eine gehörige Ordnung zu halten; unangeſehen die Redende niemahls von einer rhetoriſchen Regel oder Figur das geringſte gehöret haben. Und eben aus dieſem natürlichen Triebe des Verſtandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, ſind endlich von ſinnreichen Köpffen die Regeln entdecket und angegeben worden. Mit der Muſic allein hat es nun noch bis hieher finſter um dieſe Gegend ausgeſehen; wir wollen aber hoffen, daß es ſich nach und nach etwas aufklären werde, und unſern Beitrag dazu nicht ſparen.

§. 7.

Das Exordium iſt der **Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die gantze Abſicht derſelben angezeiget werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerckſamkeit ermuntert werden.** Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Inſtrumente, nur mit der Singſtimme und dem Baß betrachten, ſtehet dieſer **Eingang** in dem Vorſpiele des General-Baſſes; wenn eine gröſſere Begleitung dabey iſt, in dem Ritornell. Denn wir nennen auch dasjenige ein Ritornell, was mit Inſtrumenten **vorher** geſpielet wird: weil es hernach zur **Wiederkehr** dienet, und damit ſowol **geſchloſſen**, als angefangen werden kan.

§. 8.

Die Narratio iſt gleichſam ein **Bericht**, eine **Erzehlung, wodurch die Meinung und Beſchaffenheit des inſtehenden Vortrages angedeutet wird.** Sie findet ſich gleich bey dem An- oder Eintritt der Singe- oder vornehmſten Concert-Stimme, und beziehet ſich auf das Exordium, welches vorhergegangen iſt, mittelſt eines geſchickten Zuſammenhanges.

§. 9.

Die Propoſitio oder der eigentliche **Vortrag enthält kürtzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede**, und iſt zweierley: einfach, oder zuſammengeſetzet, wohin auch die bunte oder verbrämte Propoſition in der Ton-Kunſt gehöret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. Solcher Vortrag hat ſeine Stelle gleich nach dem erſten Abſatz in der Melodie, wenn nehmlich der Baß gleichſam das Wort führet, und die Sache ſelbſt ſo kurtz als **einfach** vorleget. Darauf hebt denn die Sing-Stimme ihre propoſitionem variatam an, vereiniget ſich mit dem Fundament, und erfüllet den **zuſammengeſetzten** Vortrag. Wir wollen weiter unten eine Arie vor uns nehmen, und ſie nach dieſer Ordnung unterſuchen, obs ſich alſo damit verhalte? Dadurch wird alles, was hier geſagt worden, viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen; es mag ſo neu und fremd ſcheinen, als es immer wolle.

§. 10.

Die Confutatio iſt eine **Auflöſung der Einwürffe**, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdſcheinender Fälle ausgedruckt werden: Denn eben durch dergleichen Gegenſätze, wenn ſie wol gehoben ſind, wird das Gehör in ſeiner Luſt geſtärcket, und alles, was demſelben in Diſſonantzen und Rückungen zu wieder lauffen mögte, geſchlichtet und aufgelöſet. Inzwiſchen trifft man dieſes Stück der Einrichtung in den Melodien nicht ſo viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der ſchönſten iſt.

§. 11.

Die Confirmatio iſt eine **künſtliche Bekräfftigung des Vortrages**, und wird gemeiniglich in den Melodien bey wolerſonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Repriſen nicht zu verſtehen ſind. Die mehrmahlige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewiſſer angenehmer Stimm-Fälle iſt es, was wir hier meinen, wie hernach aus dem Beiſpiele erhellen ſoll.

§. 12.

Die Peroratio endlich iſt der **Ausgang oder Beſchluß unſrer Klang-Rede**, welcher, vor allen andern Stücken eine beſonders nachdrückliche Bewegung verurſachen muß. Und dieſe findet ſich nicht allein im Lauffe oder Fortgange der Melodie, ſondern vornehmlich in dem Nachſpiele, es ſey im Fundament, oder in einer ſtärckern Begleitung; man habe dieſes Ritornell vorher gehöret oder nicht. Die Gewohnheit hat es ſo eingeführet, daß wir in den Arien faſt mit eben denjenigen Gängen und Klängen ſchlieſſen, darin wir angefangen haben: welchem nach unſer Exordium auch alsdenn die Stelle einer Peroration vertrit.

§. 13.

Annexe 4 : Traduction de l'ouvrage de Mattheson *Der volkommene Capellmeister*, IIe partie, chapitre XIV, §7-12, par Gilles Cantagrel dans G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 168.

§7.

L'Exordium est l'**entrée en matière, le commencement d'une mélodie, où doivent en être montrés à la fois le but et le dessein dans son ensemble, afin de préparer les auditeurs et éveiller leur attention.** La plupart du temps, si nous considérons une phrase sans instruments, uniquement pour chant et basse, cette introduction consiste en un prélude de la basse continue ; si l'accompagnement est plus important, c'est la ritournelle. Ce qui se joue avec instruments pour commencer, nous le nommons en effet également ritournelle, parce que cela sert aussi de **retour ;** on peut aussi s'en servir pour **conclure** que pour introduire.

§8.

La Narratio est à la fois une **relation**, un **récit par lequel on explicite le sentiment et la nature du discours qu'elle expose**. Elle se trouve dès le début, ou dès l'entrée des voix chantées ou des premières parties concertantes, et se rapporte par un lien habile, à l'exordium qui la précède.

§9.

La Propositio, ou **discours**, **présente brièvement le contenu ou le dessein du discours musical ;** elle est de deux sortes, simple ou composée, cette dernière comprenant les propositions multicolores ou enjolivées où la rhétorique n'a rien à faire. Ce discours a sa place juste après la première partie de la mélodie, c'est-à-dire quand la basse prend en même temps la parole et présente la chose elle-même, de façon aussi brève que **simple.** Là-dessus, donc, la voix chantée élève sa *propositio variata*, s'unit à la basse continue et complète le discours **composé.** Nous choisirons plus loin une aria en exemple, et l'examinerons pour voir comment elle se comporte sous cet angle. De la sorte, tout ce qui est dit ici apparaîtra plus clairement aux yeux et aux oreilles, si neuf et étrange que cela puisse sembler.

§10.

La Confutatio est une **résolution des objections,** qui peut être exprimée dans la mélodie par des liens unissant des données paraissant étrangères, ou par leur énumération et leur réexposition. Car justement par de tels contrastes, s'ils sont bien soulignés, l'ouïe éprouve un

plaisir accru, et tout ce qui pourrait aller à son encontre, en dissonances et en modulations abruptes, s'en trouve aplani et dénoué. On rencontre cependant cet élément de l'organisation des mélodies moins souvent que les autres ; c'est pourtant véritablement l'un des plus beaux.

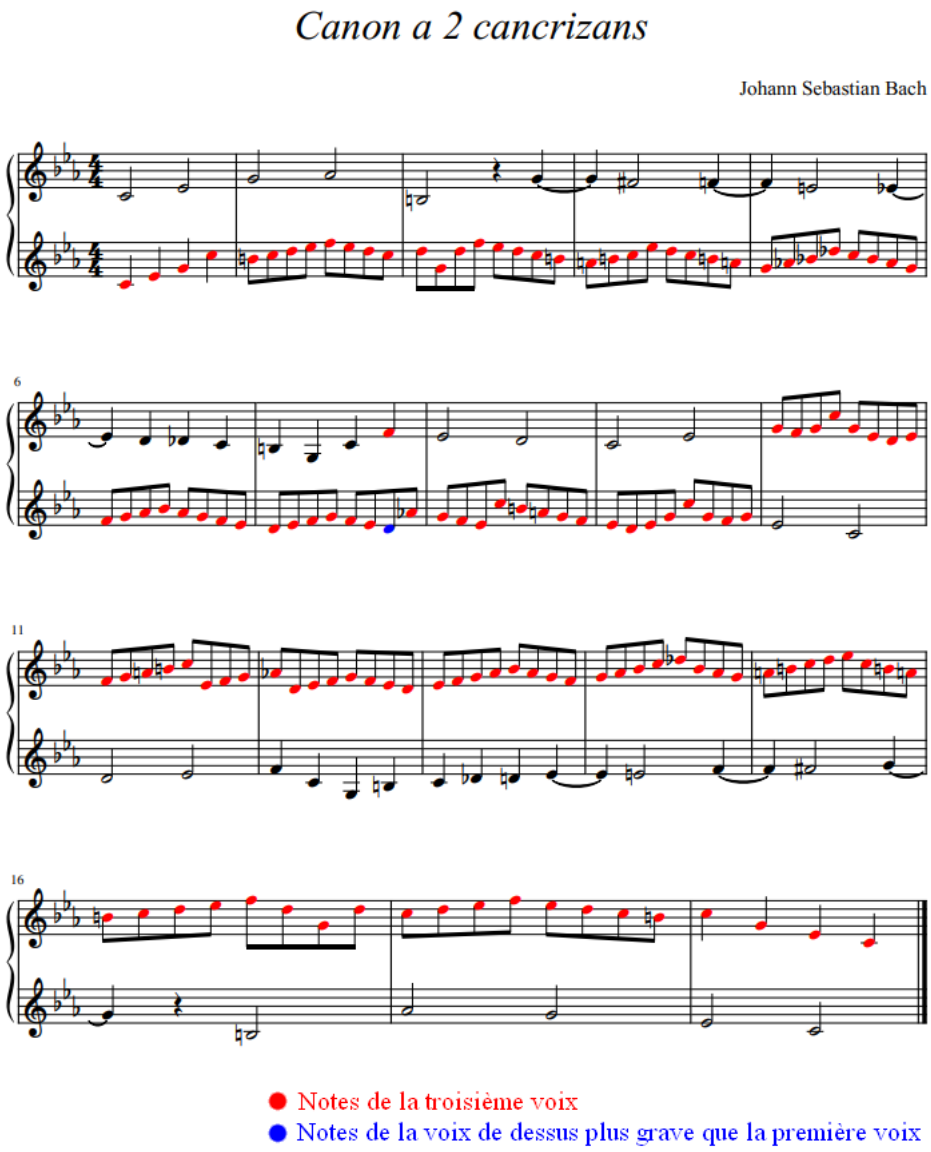
§11.

La Confirmatio est un **renforcement artificiel du discours,** que l'on trouve habituellement dans les mélodies sous forme de répétitions bien concertées et amenées contre toute attente. Nous n'entendons pas par là les reprises ordinaires, mais l'introduction de certaines inflexions agréables, souvent ornée de toutes sortes de modifications, ainsi qu'il paraîtra clairement dans les exemples.

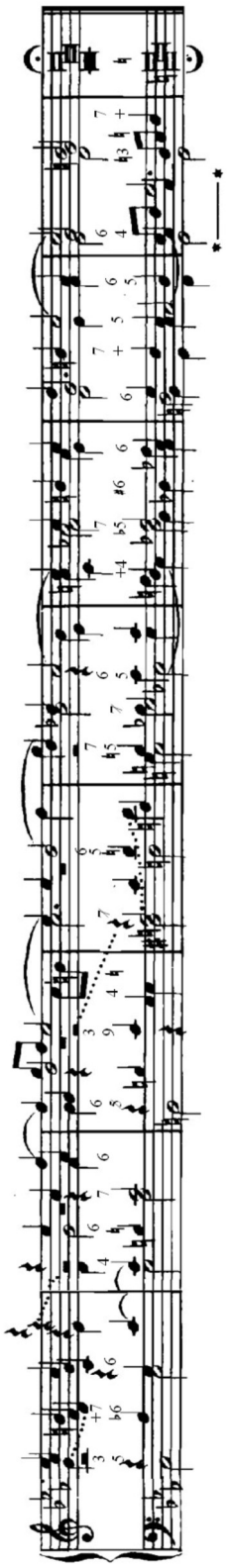
§12.

La Peroratio, enfin, est la **sortie ou conclusion de notre discours musical**, qui doit causer, plus que toutes les autres parties, une émotion particulièrement durable. Celle-ci ne se trouve pas seulement dans le cours ou la poursuite de la mélodie, mais ou contraire et surtout dans l'épilogue, soit à la basse, soit dans un accompagnement plus puissant, que l'on ait déjà entendu cette ritournelle. Il est d'usage de conclure les arias quasiment dans la même allure et la même sonorité que lors de l'introduction ; l'exordium tient alors lieu de peroratio.

Annexe 5 : *Canon a 2 « cancrizans »* avec mise en évidence de la troisième voix.

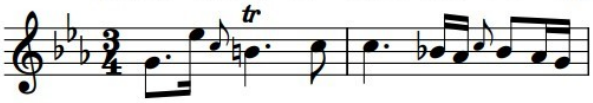


Annexe 6 : Chiffrage de la troisième partie du quatrième divertissement du *Ricercar a 6*, mesures 197-206.

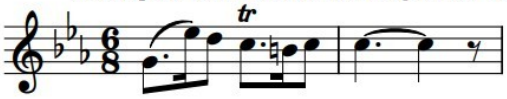


Annexe 7 : Synoptique des similitudes entre le thème du *Largo* et d'autres thèmes de Bach.

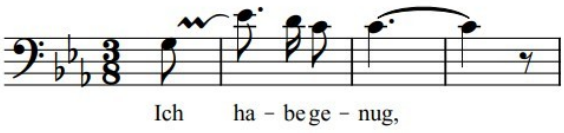
L'Offrande Musicale, BWV 1079, Sonate en trio - Largo (mesures 1-2, violon)



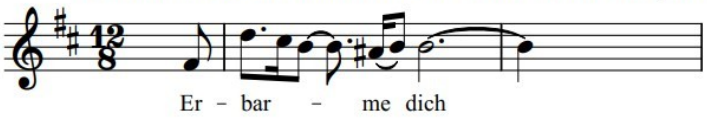
Sonate pour violon et clavecin obligé, BWV 1017 - Largo (mesures 1-2, violon)



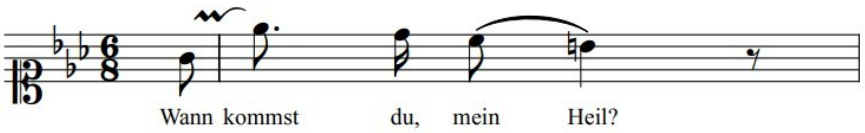
Cantate *Ich habe genug, BWV 82* - Aria *Ich habe genug* (mesures 34-37, voix de basse)



Passion selon Saint-Matthieu, BWV 244 - Aria *Erbarme dich* (mesures 8-10, voix d'alto)



Cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140* - Aria *Wann kommst du, mein heil ?* (mesures 8-9, voix de soprano)



Annexe 8 : Tableau synoptique des figures de style employées dans *l'Offrande Musicale*.

Figures mélodiques		Figures harmoniques	Figures de silence
Dans la même voix	Entre plusieurs voix		
Anabase	Anaphore	Congeries	Abruptio (Tmesis)
	Chiasme	Faux-bourdon	Aposiopèse
Catabase	Climax		Sospiratio
Exclamatio	Epizeuxe		
Heterolepsis	Fugue imaginaire		
Hypallage	Gradatio		
Hyperbole	Mimesis		
Hypobole			
Hypotypose			
Pallilogie			
Paronomase			
Passus duriusculus			
Pathopoeia			
Saltus duriusculus			
Superjectio			
Syncopatio			
Synonymia			
Transitus			
Transitus irregularis			

PARTITIONS

Les partitions appartiennent au domaine public et sont issues de la *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 31.2, Leipzig, Breitkopf und Härtel, ed. Alfred Dörffel, 1885.
Plate B. W. XXXI(2).

Musikalisches Opfer

Sr. Königlichen Majestät in Preußen ꝛc.

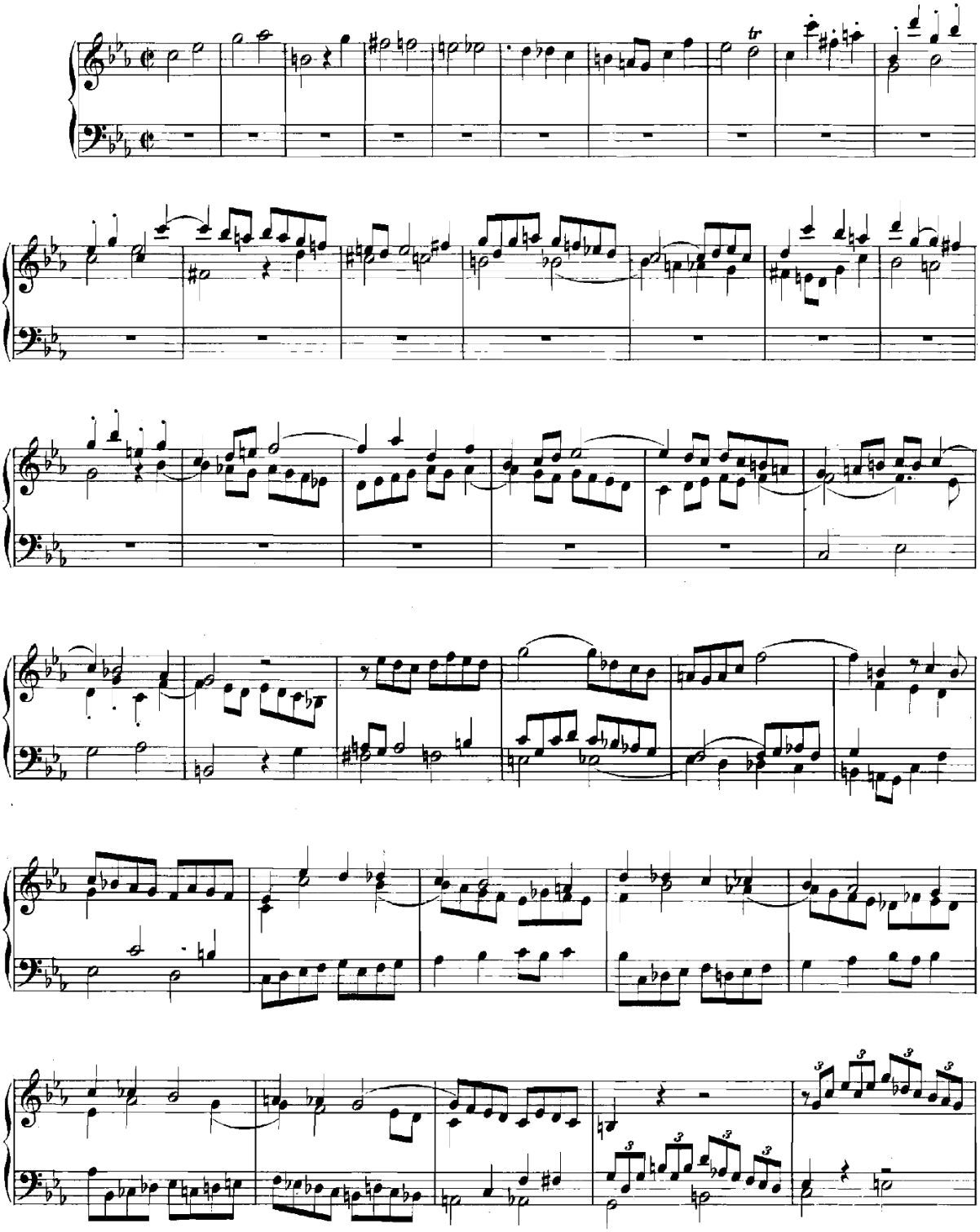
allerunterthänigst gewidmet

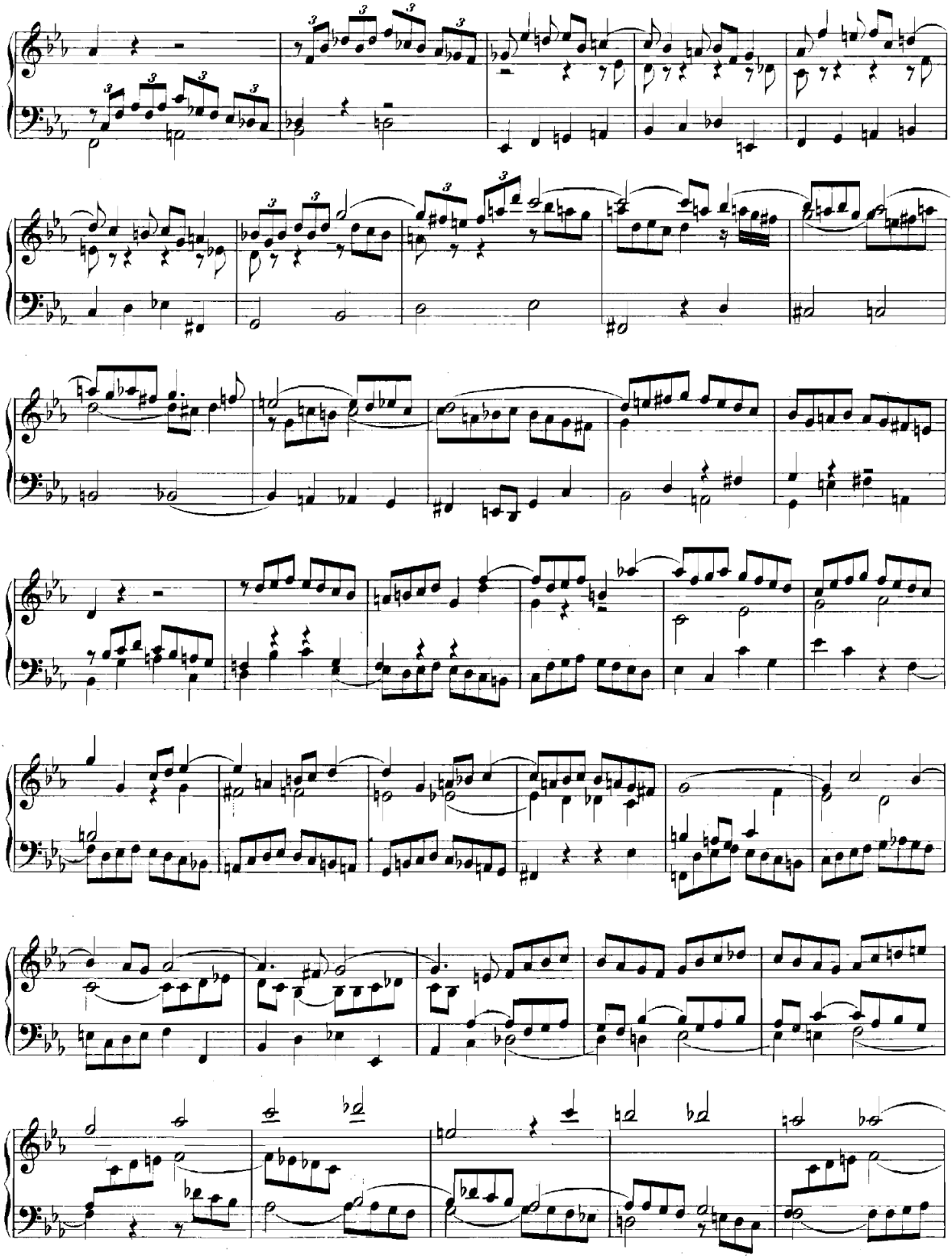
von

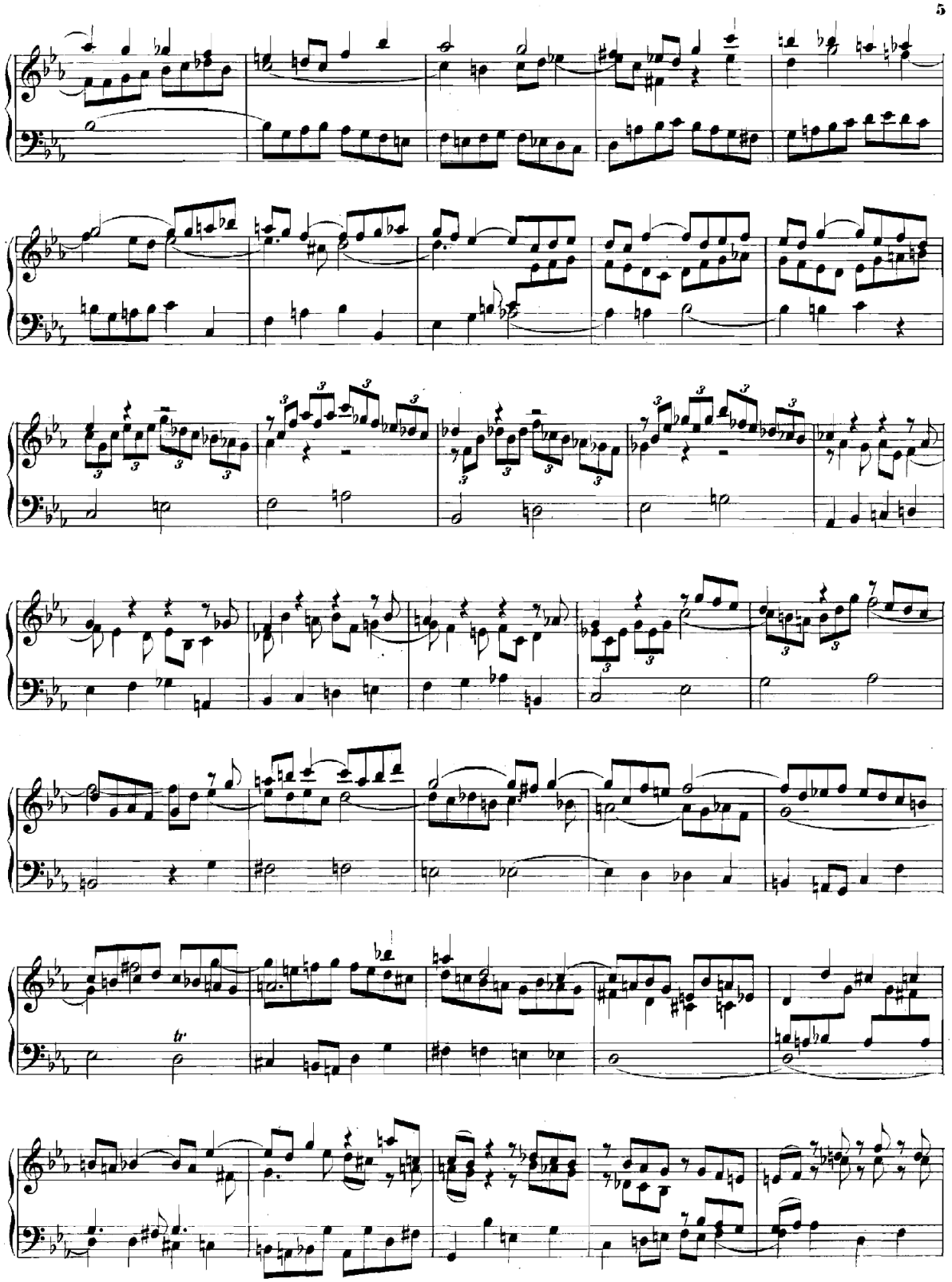
Johann Sebastian Bach.

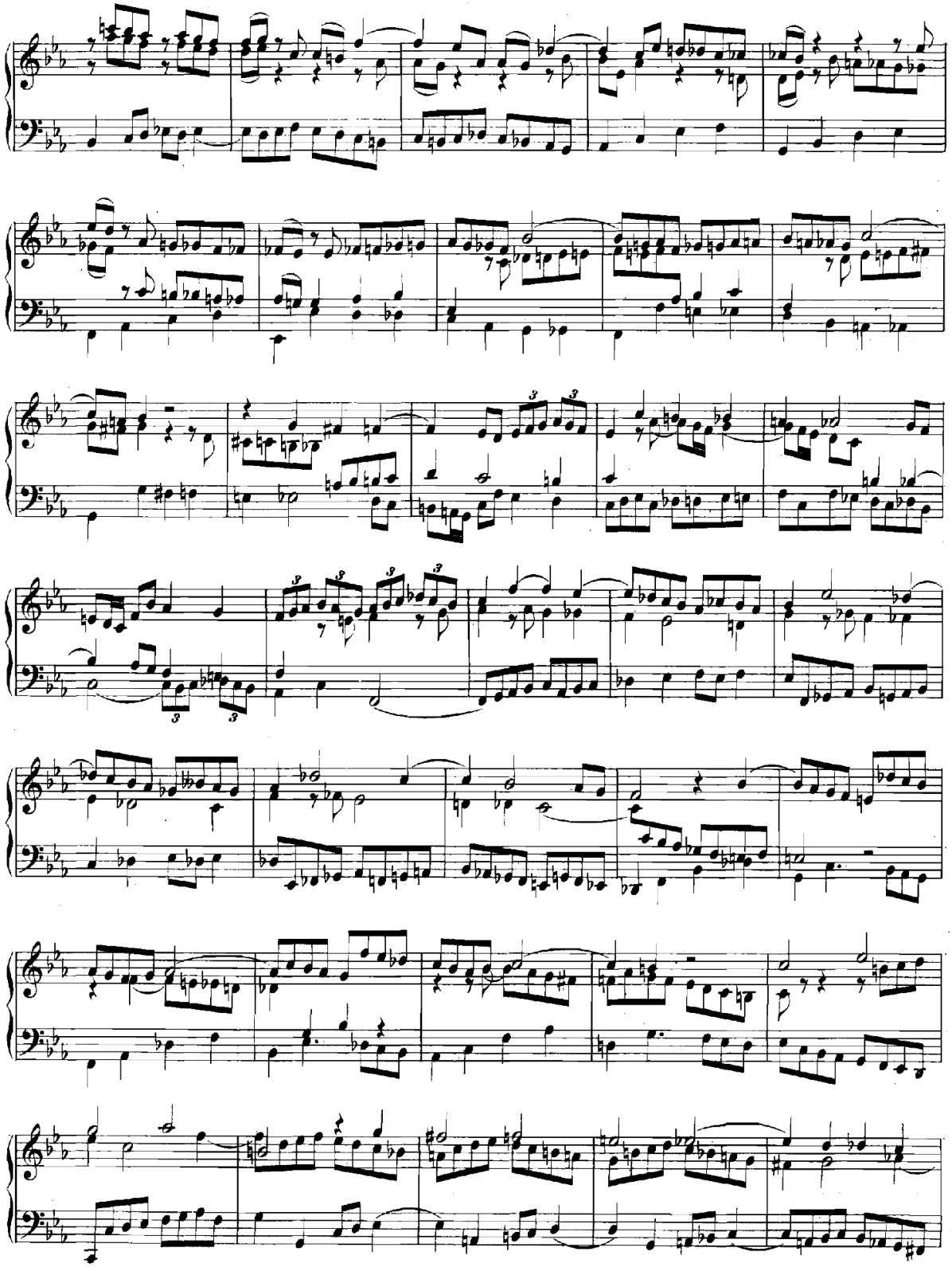
(Nach der ursprünglichen Ausgabe.)

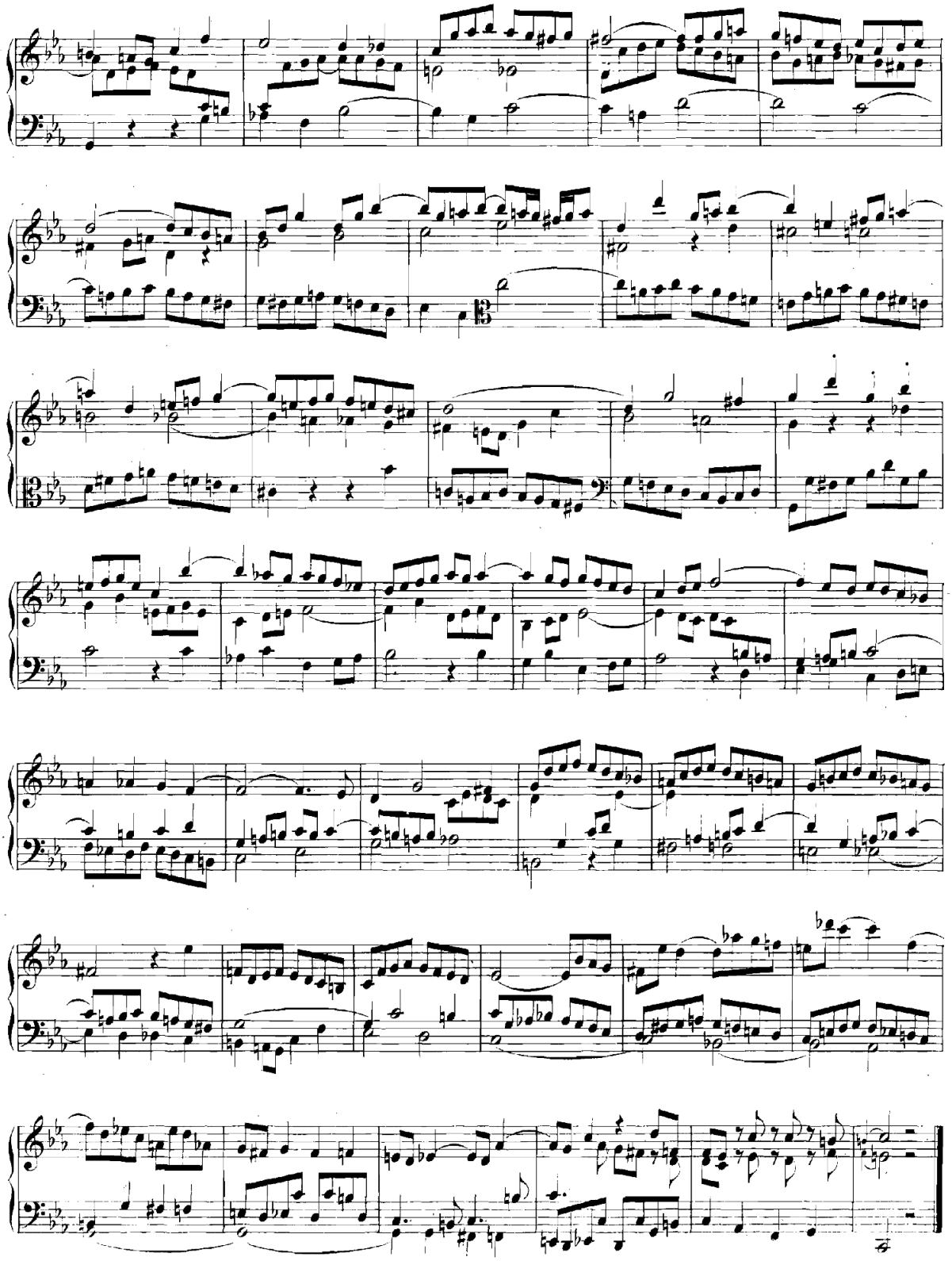
Ricercare.





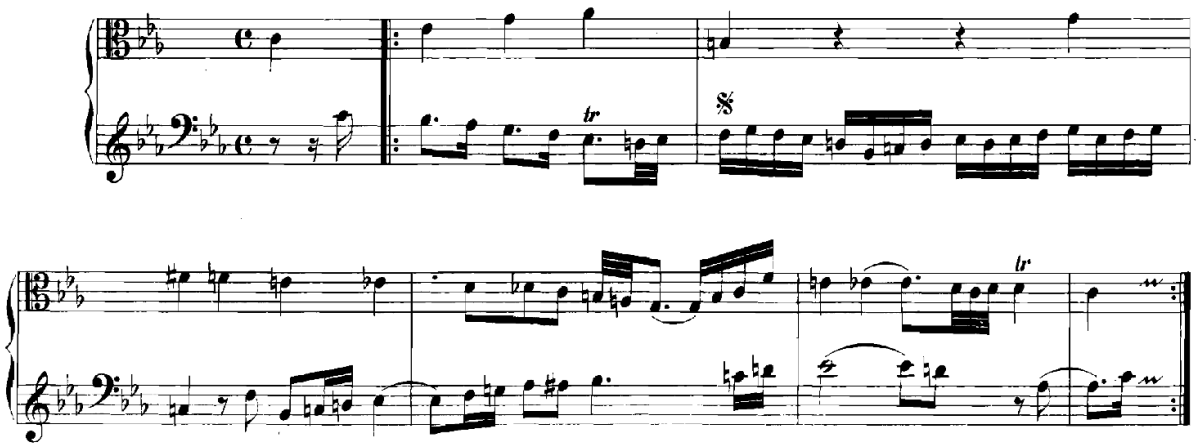






Canon perpetuus

super thema regium.

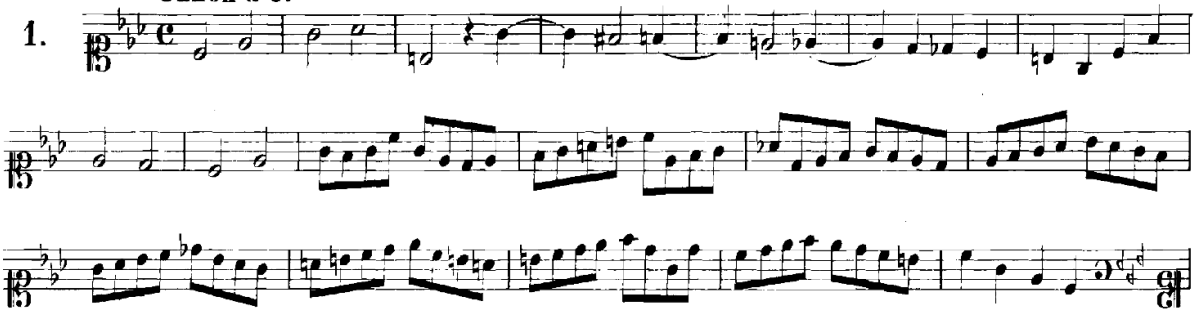


Canones diversi

super thema regium.

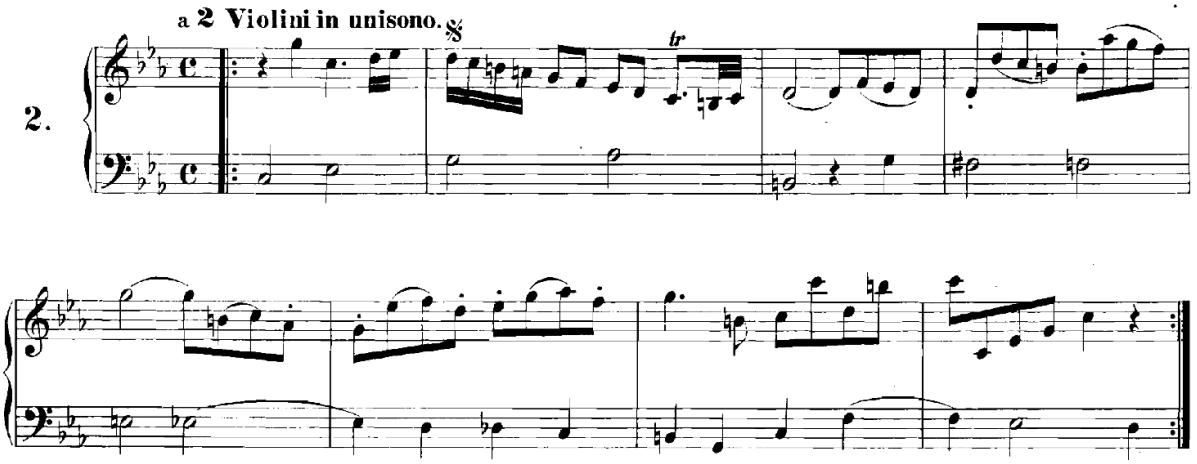
Canon a 2.

1.



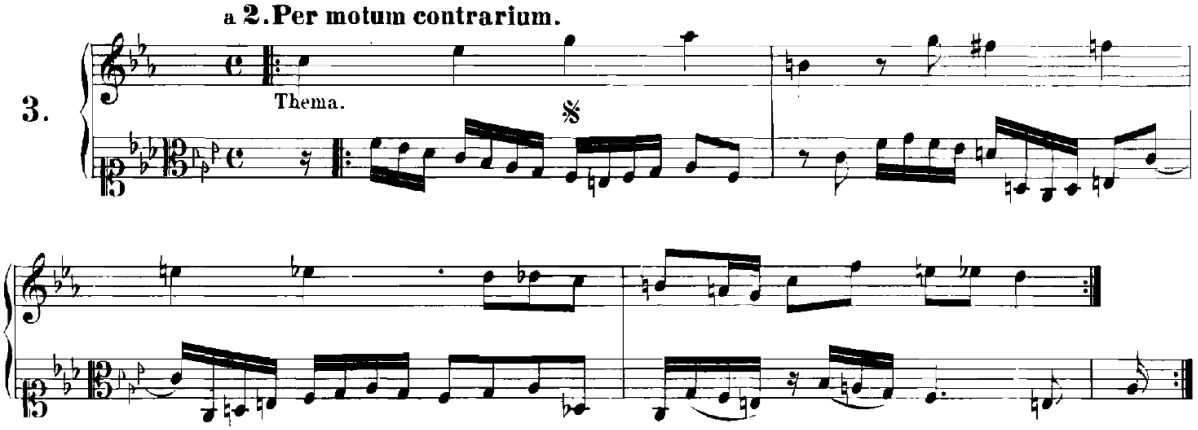
a 2 Violini in unisono.

2.



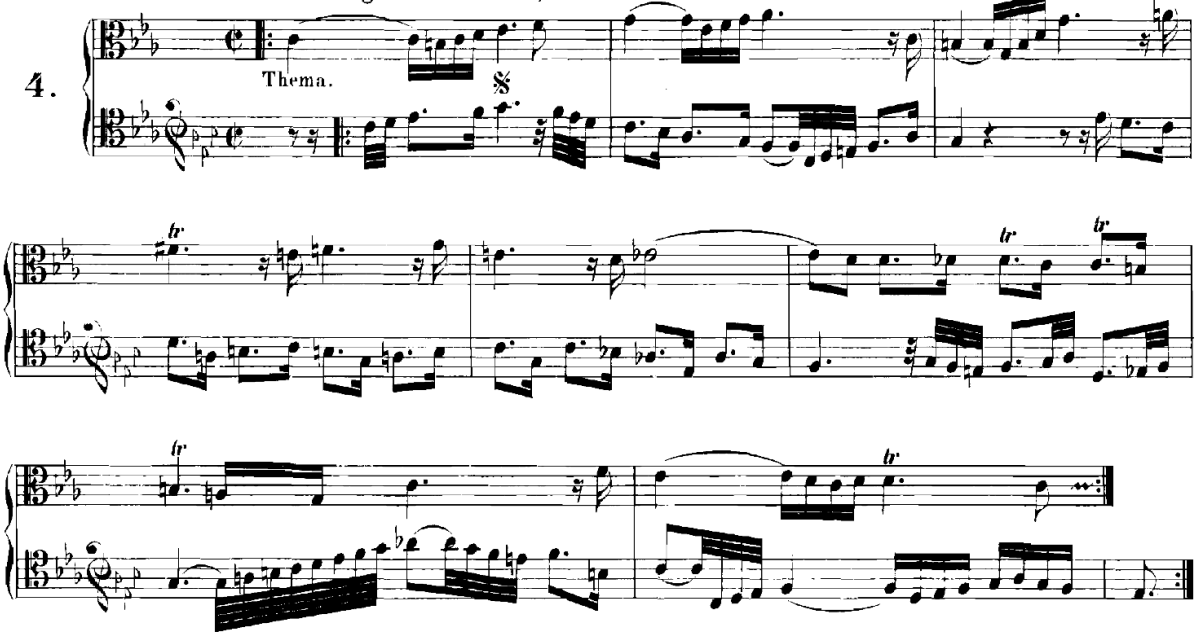
a 2. Per motum contrarium.

3.



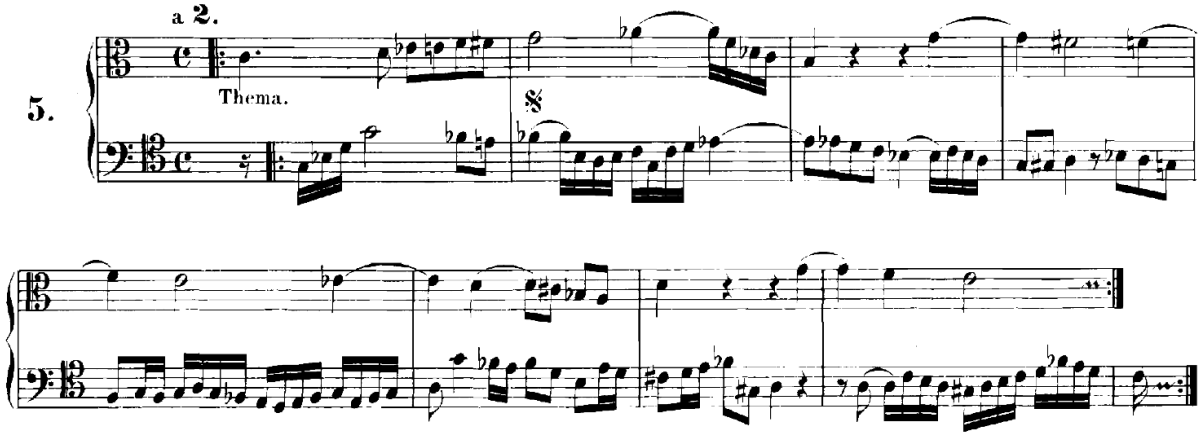
a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.



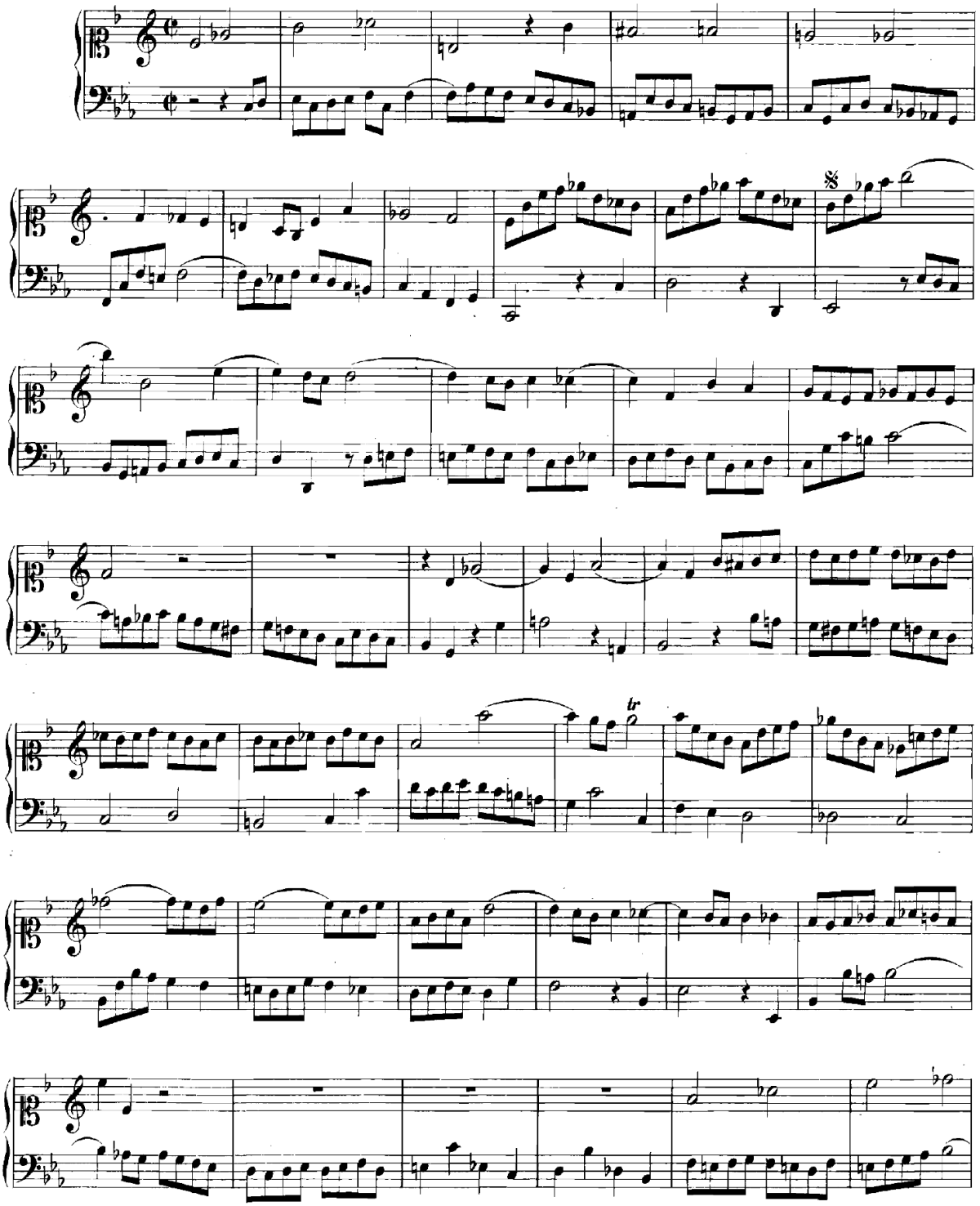
a 2.

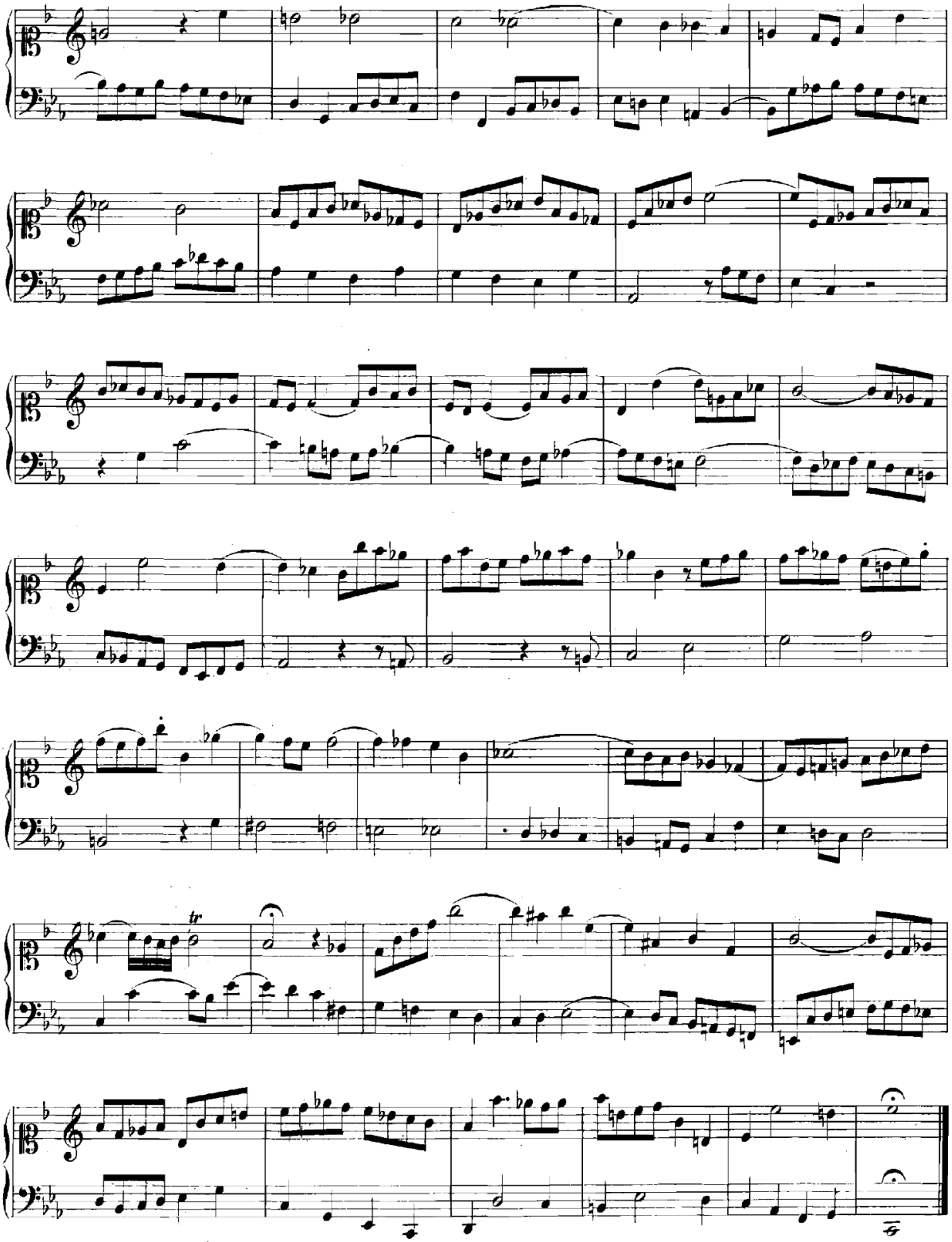
5.



Fuga canonica

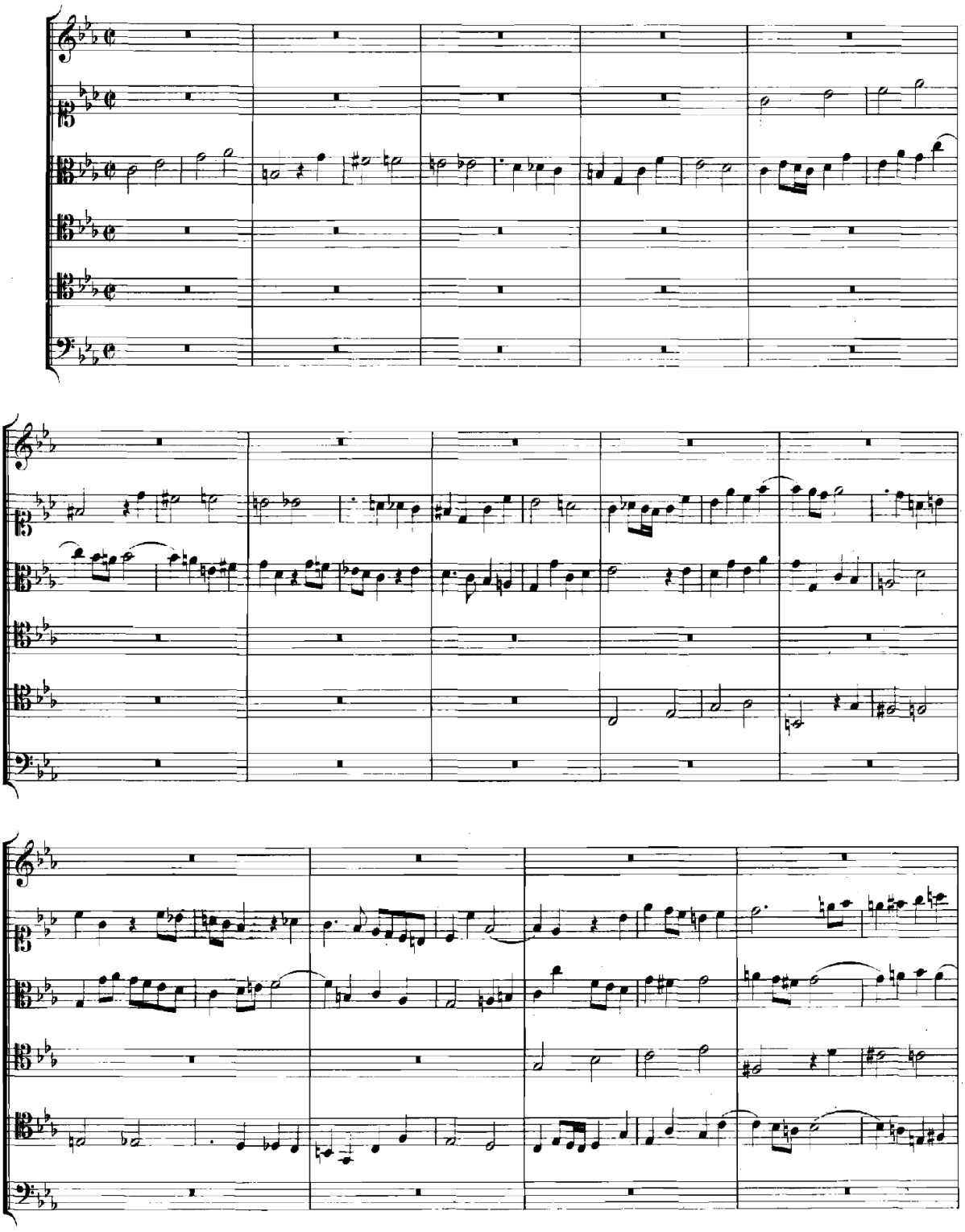
in Epidiapente.

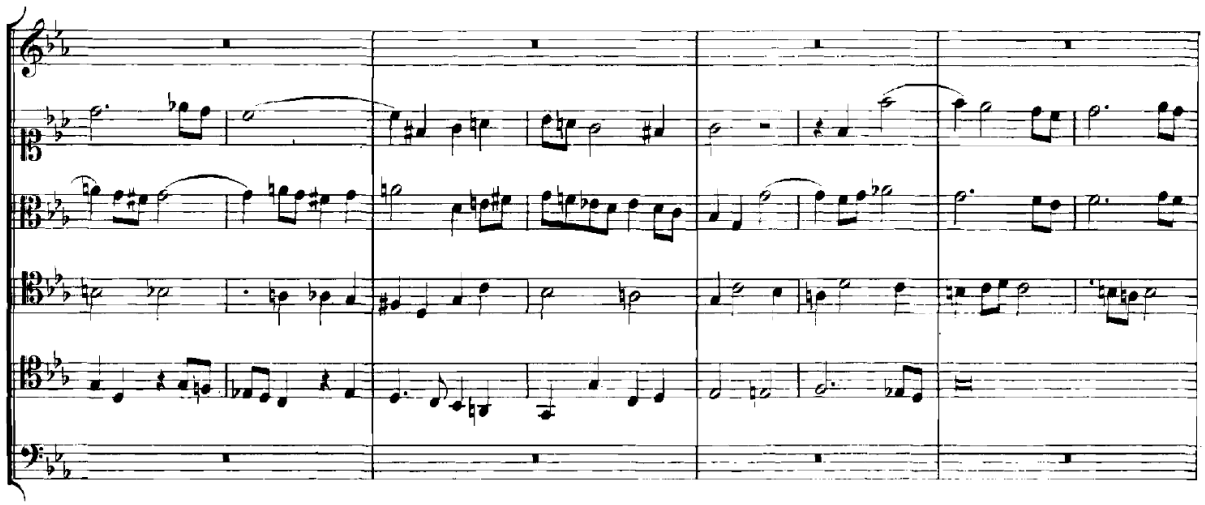


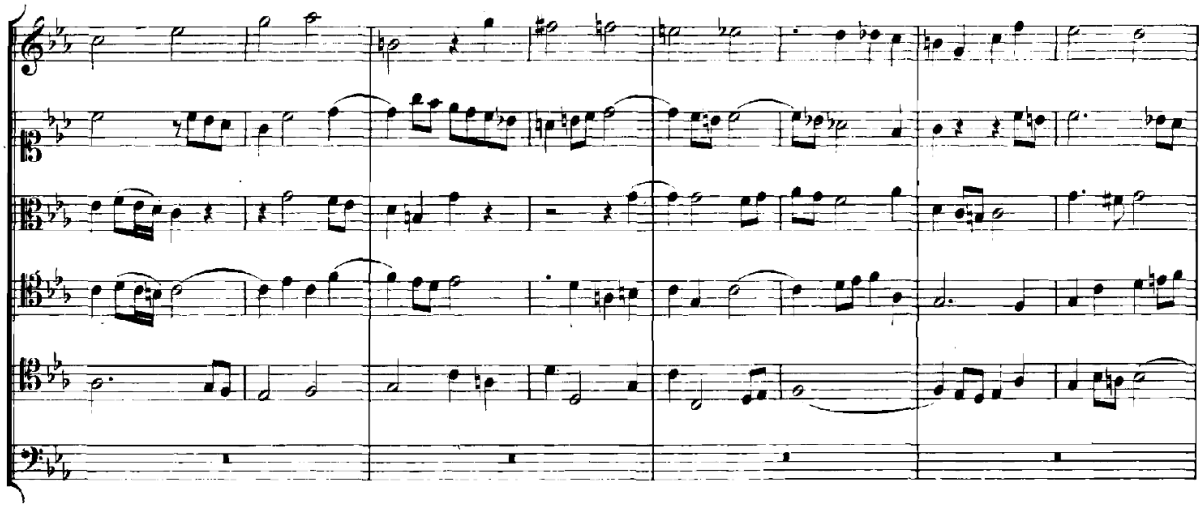


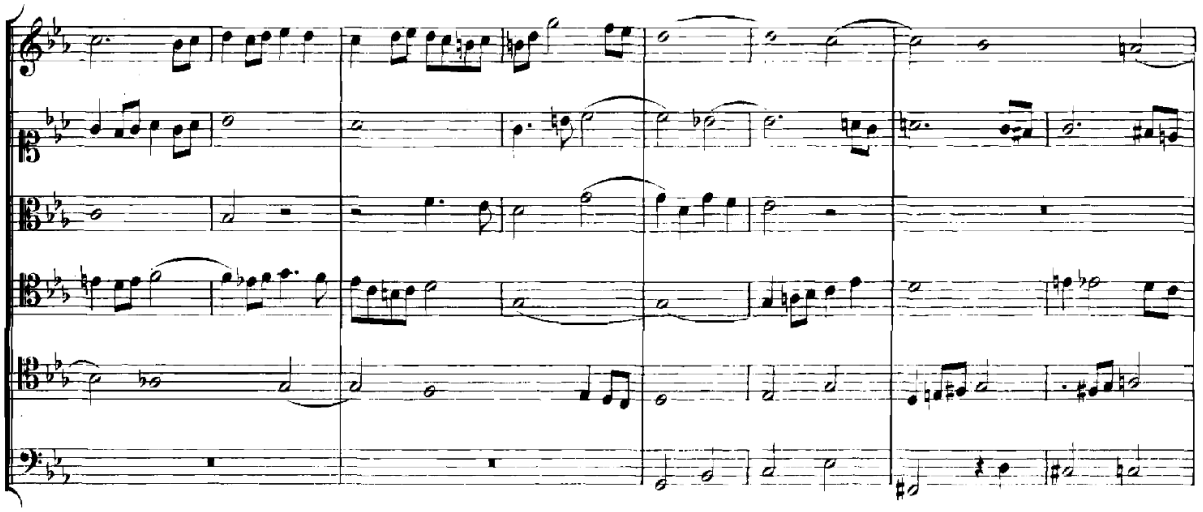
B.W. XXXI. (2)

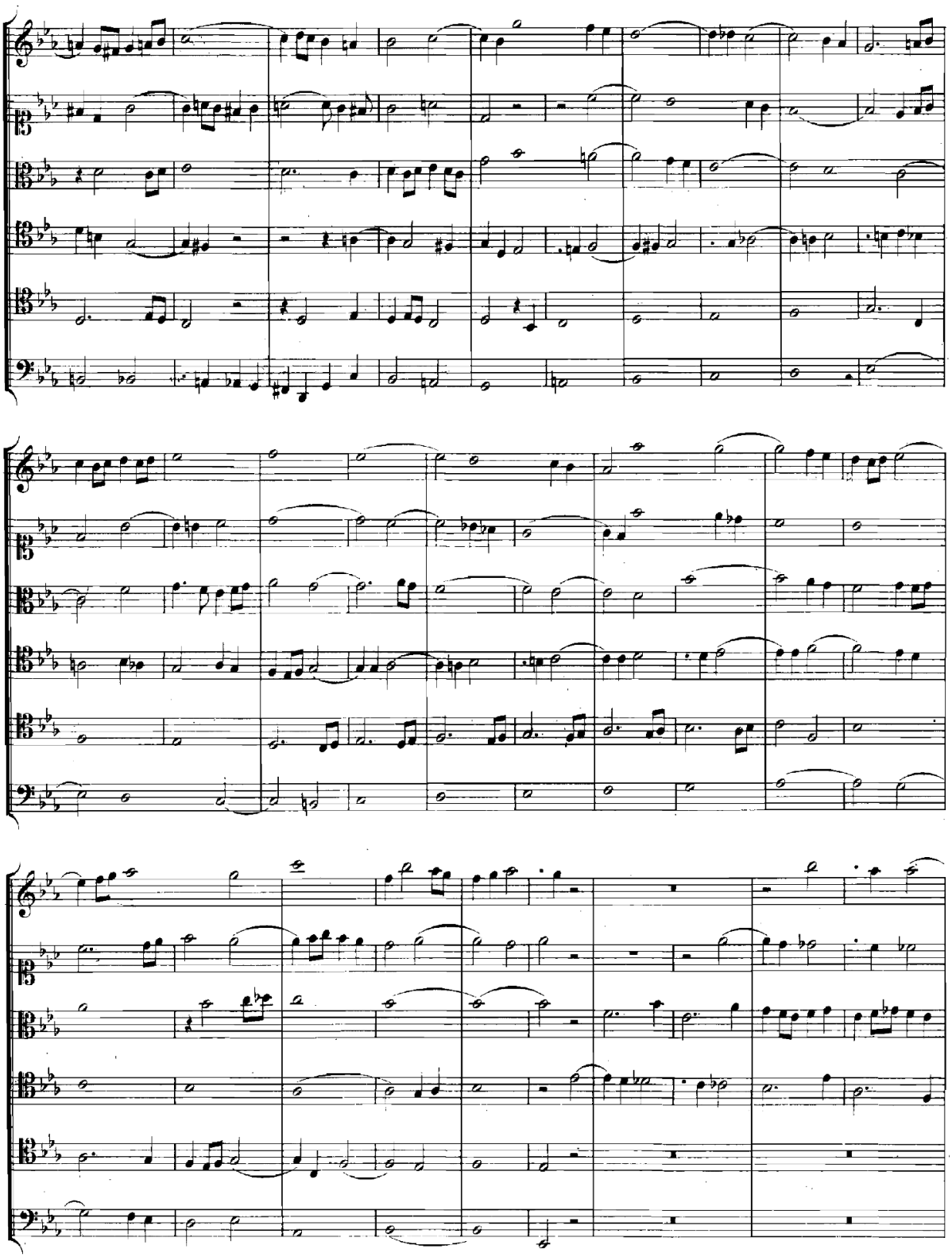
Ricercare a 6.

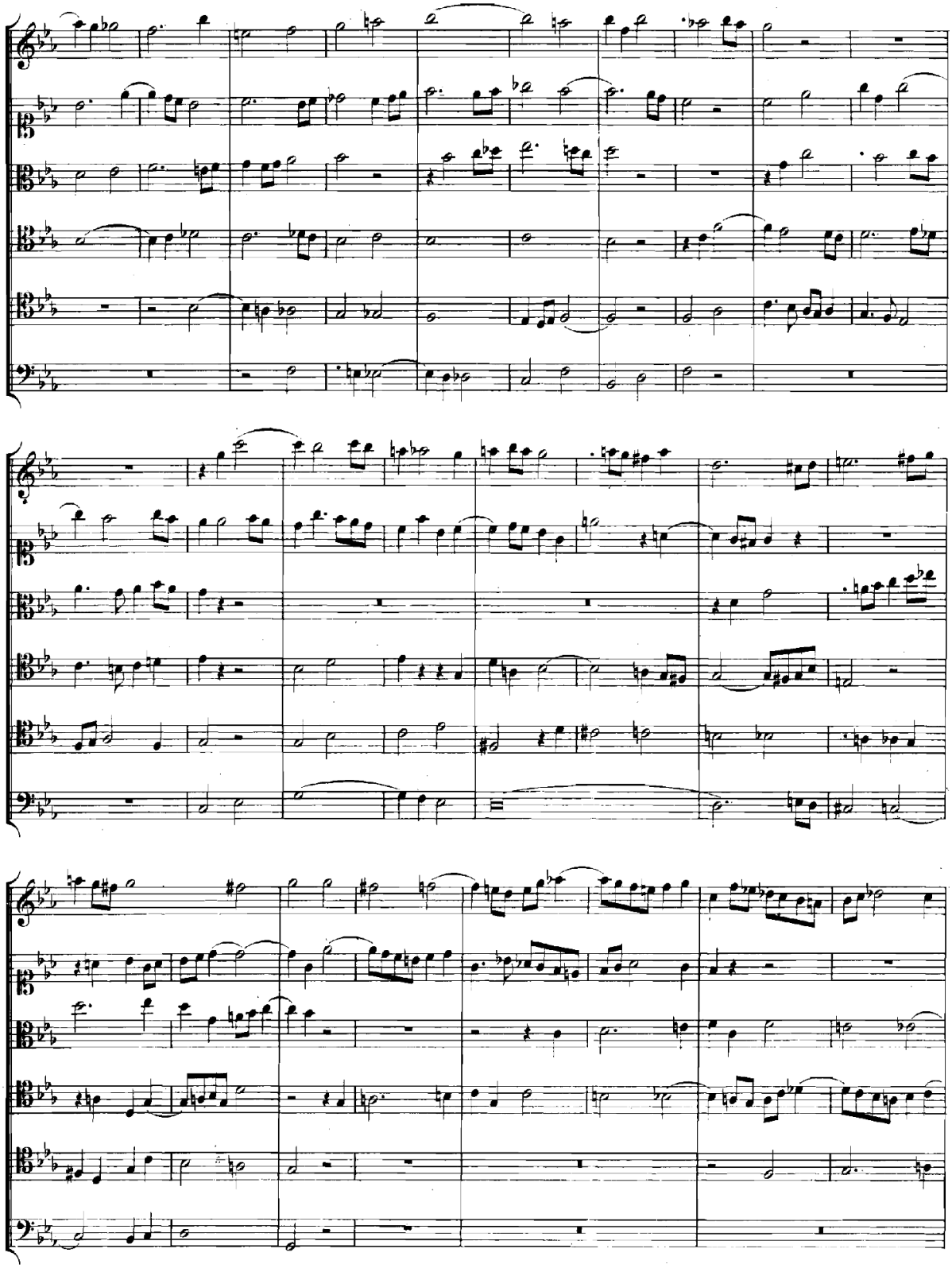


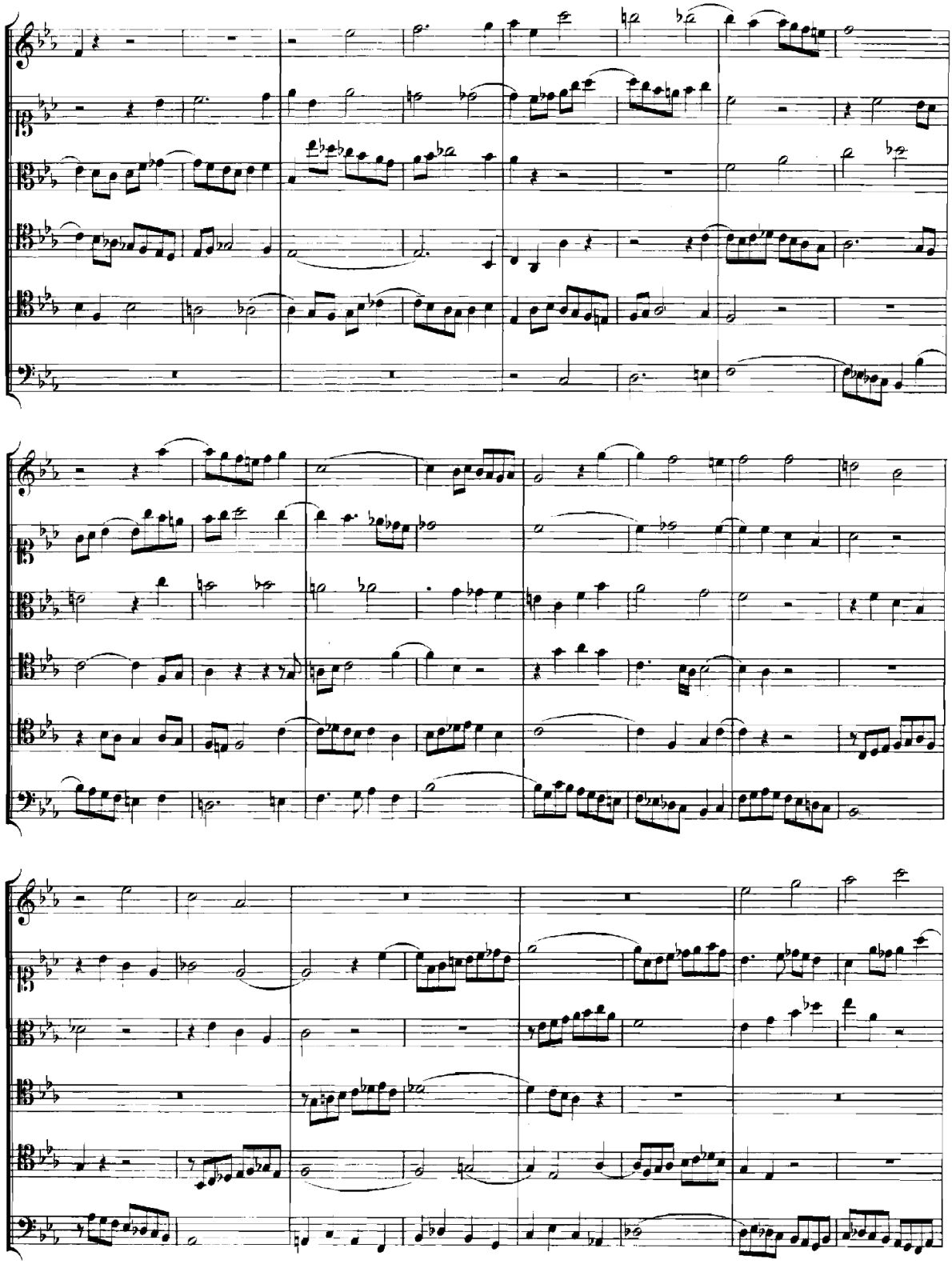


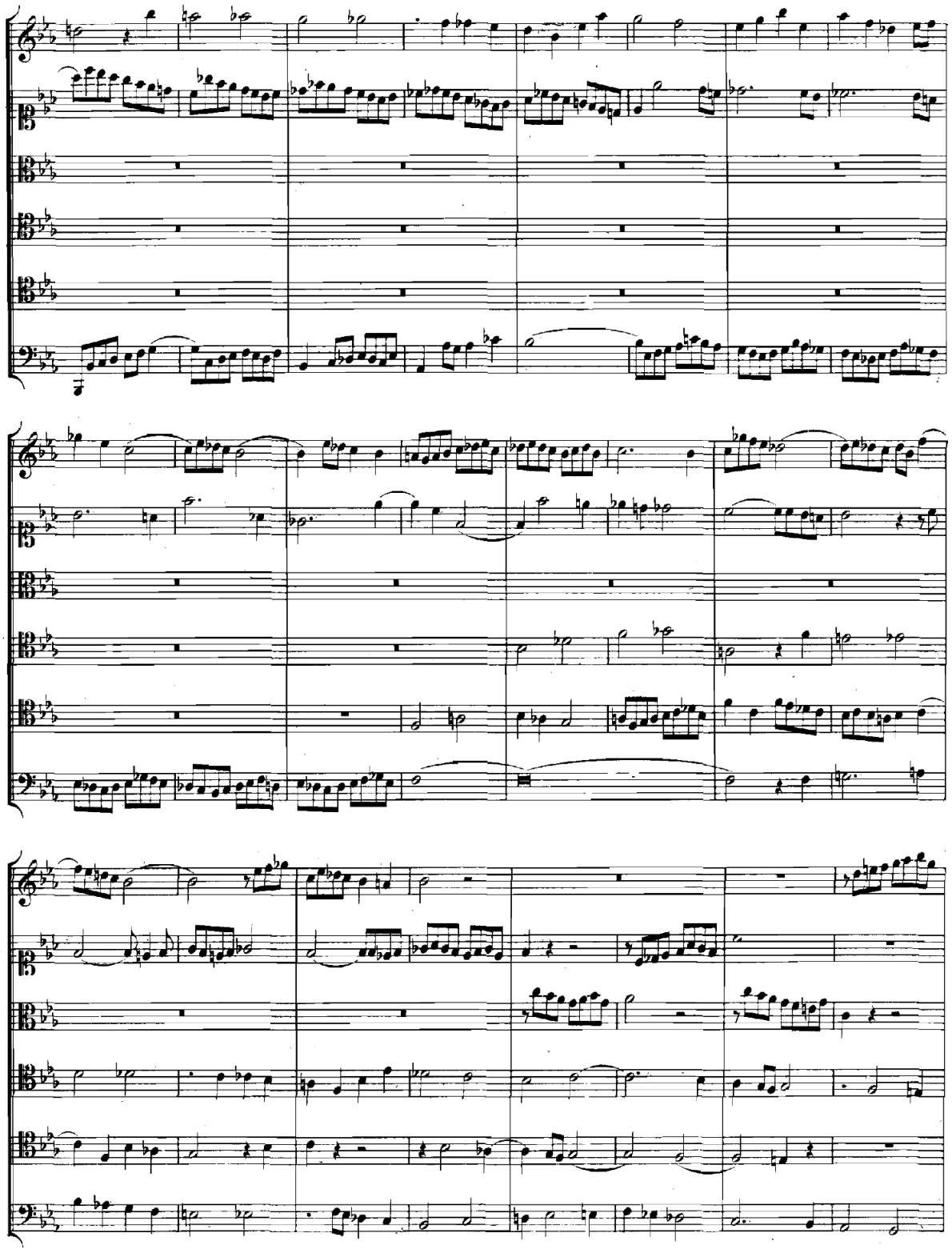


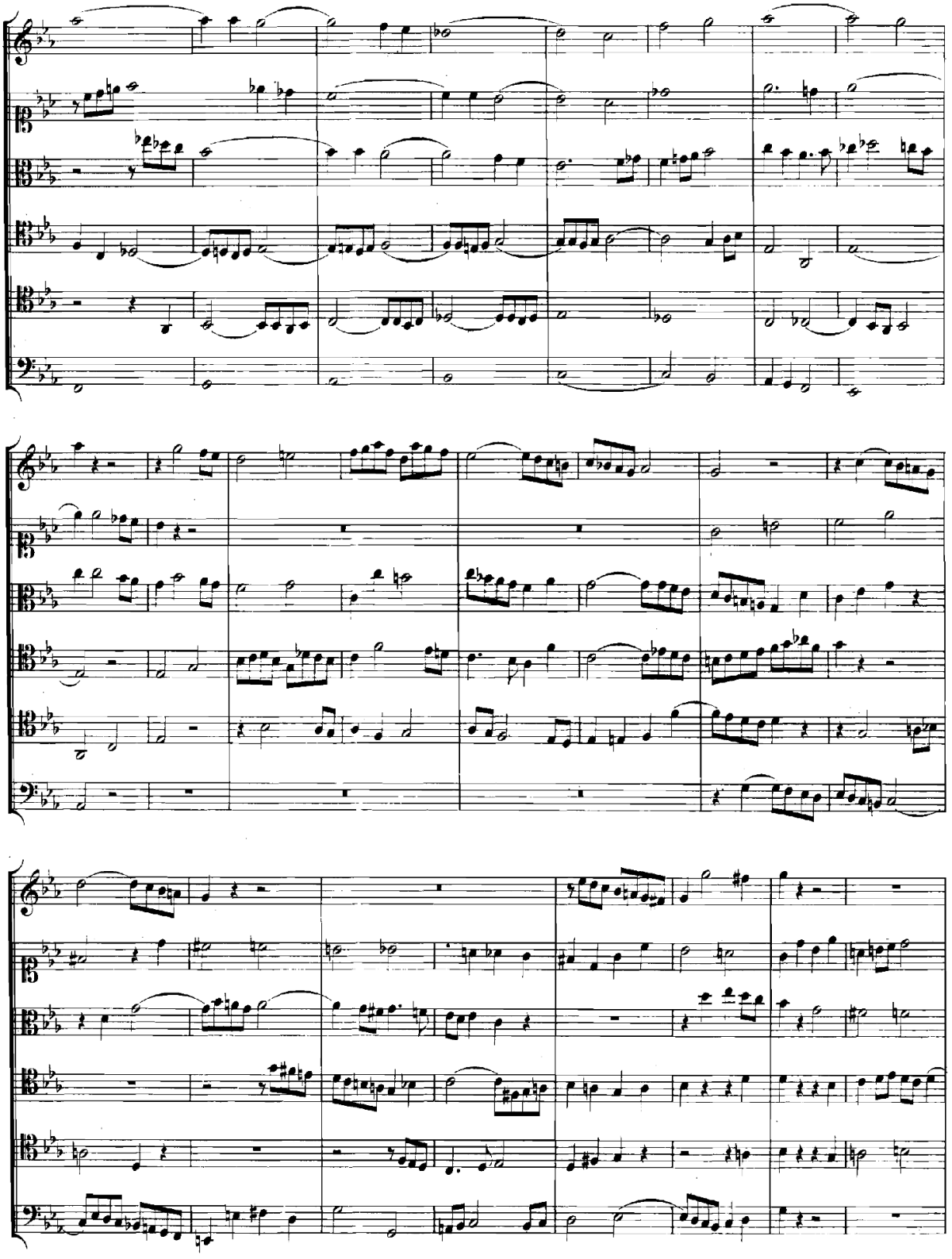


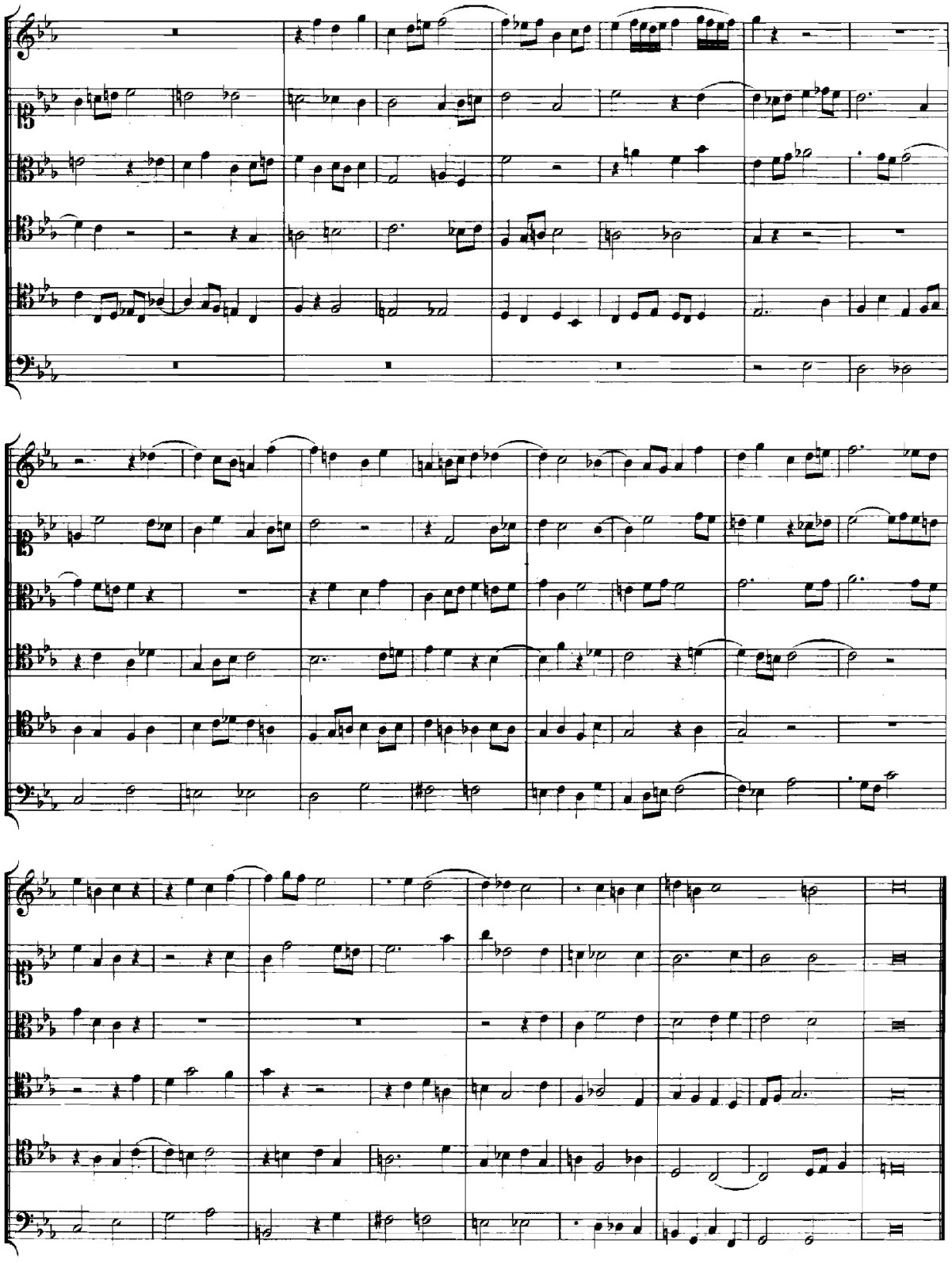






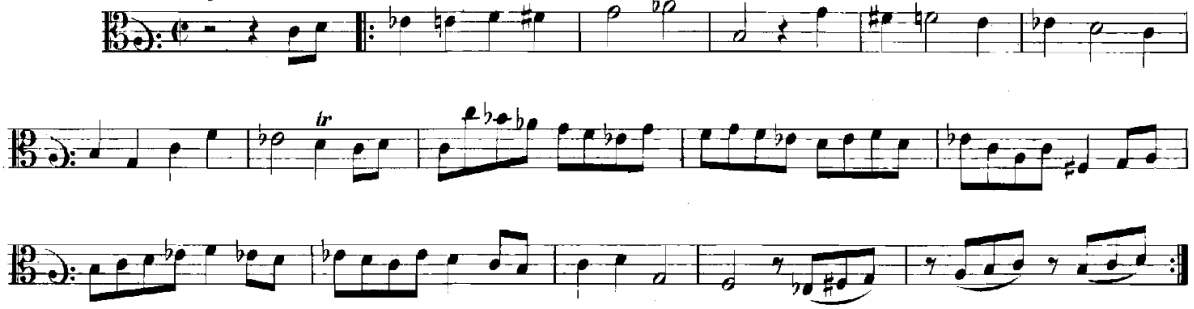




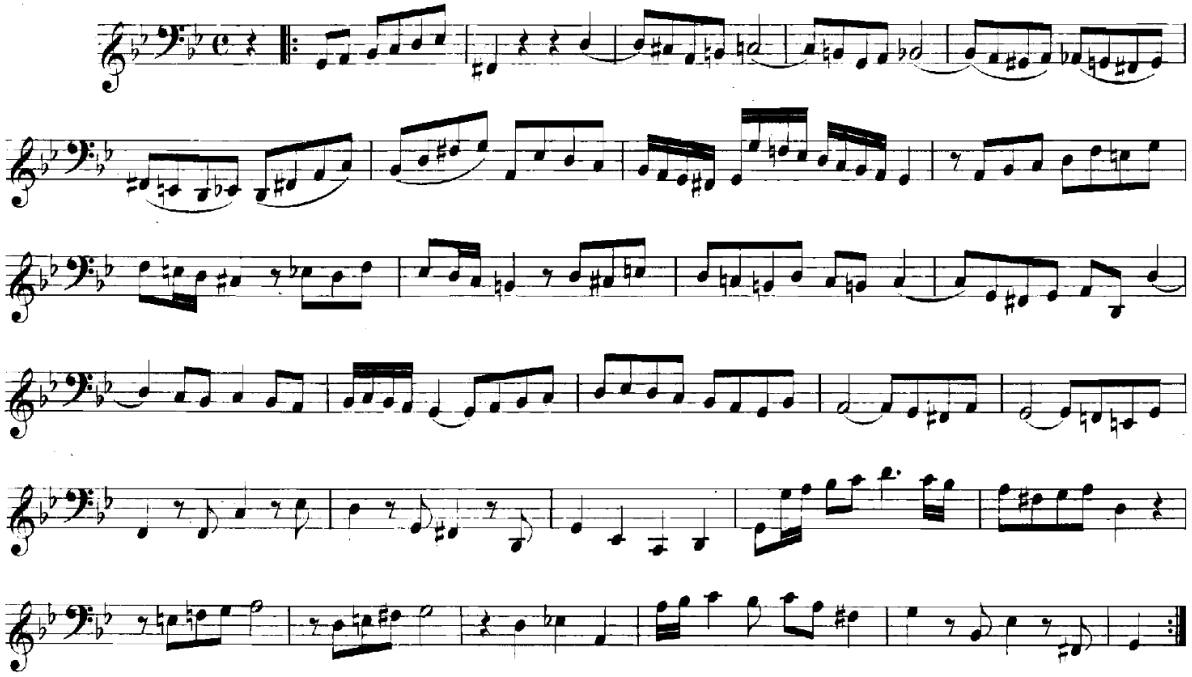


Canon a 2.

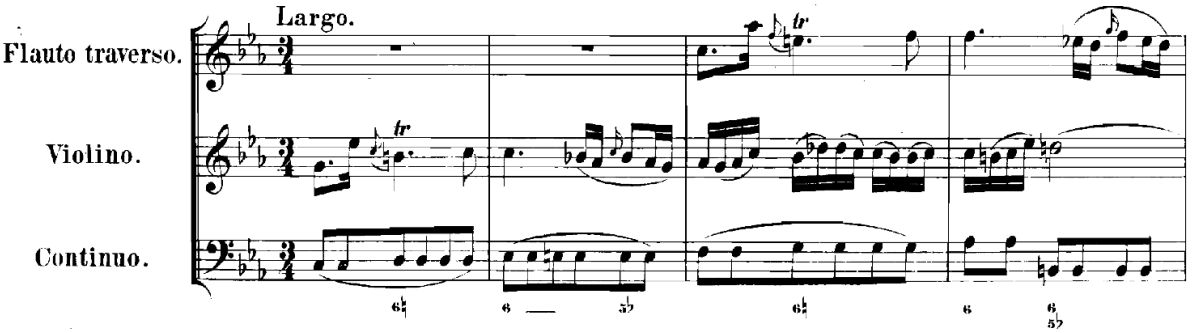
Quaerendo invenietis.



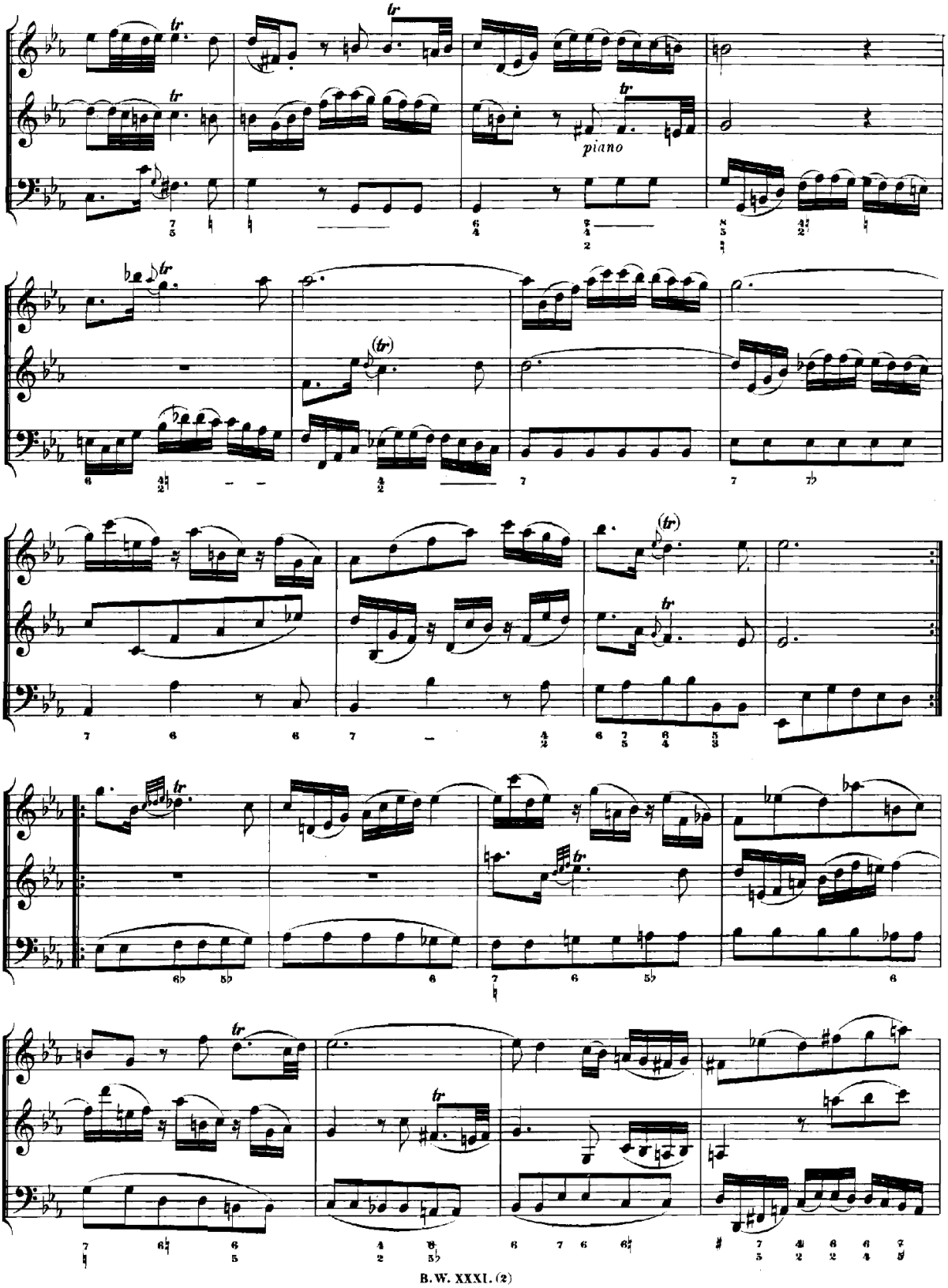
Canon a 4.

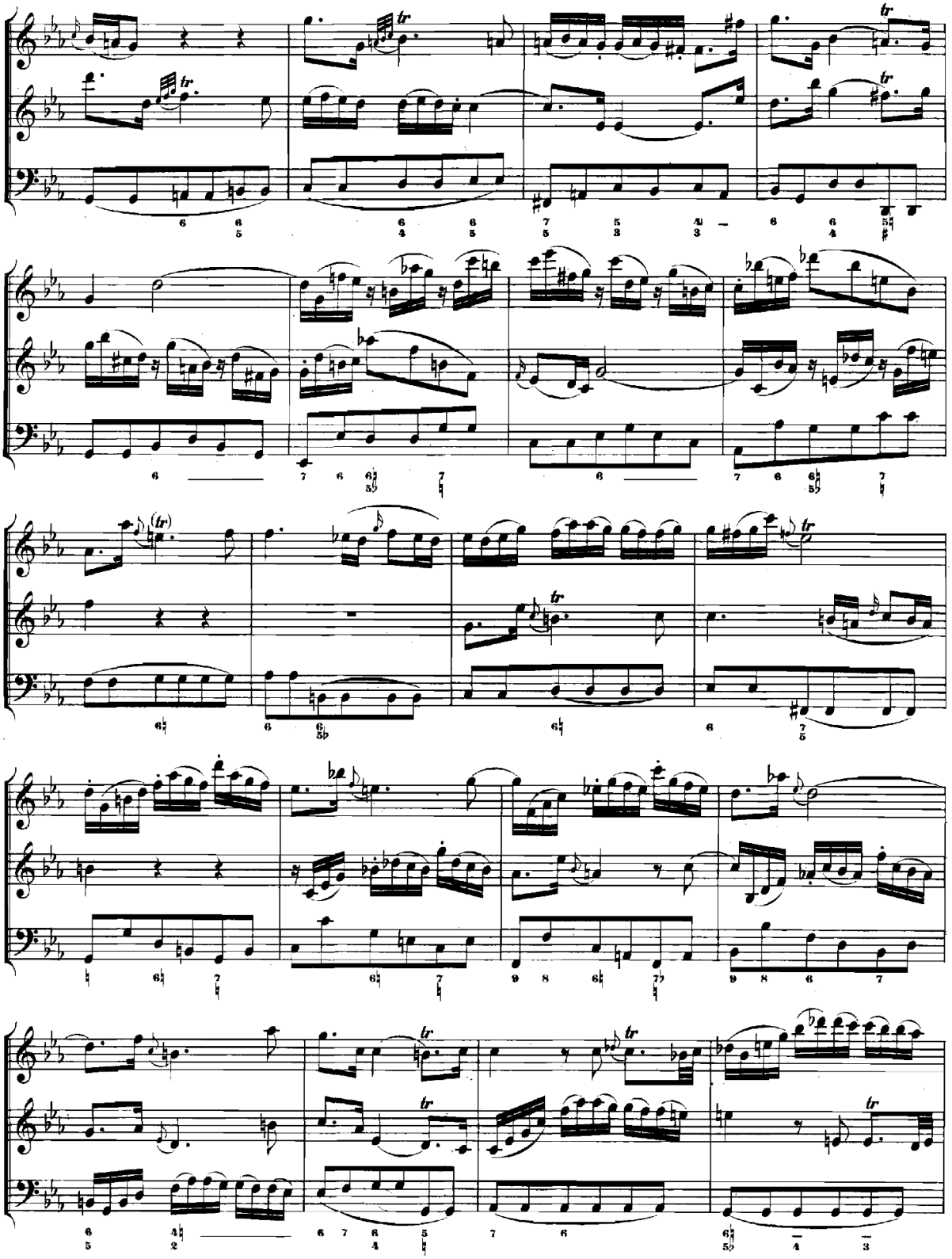


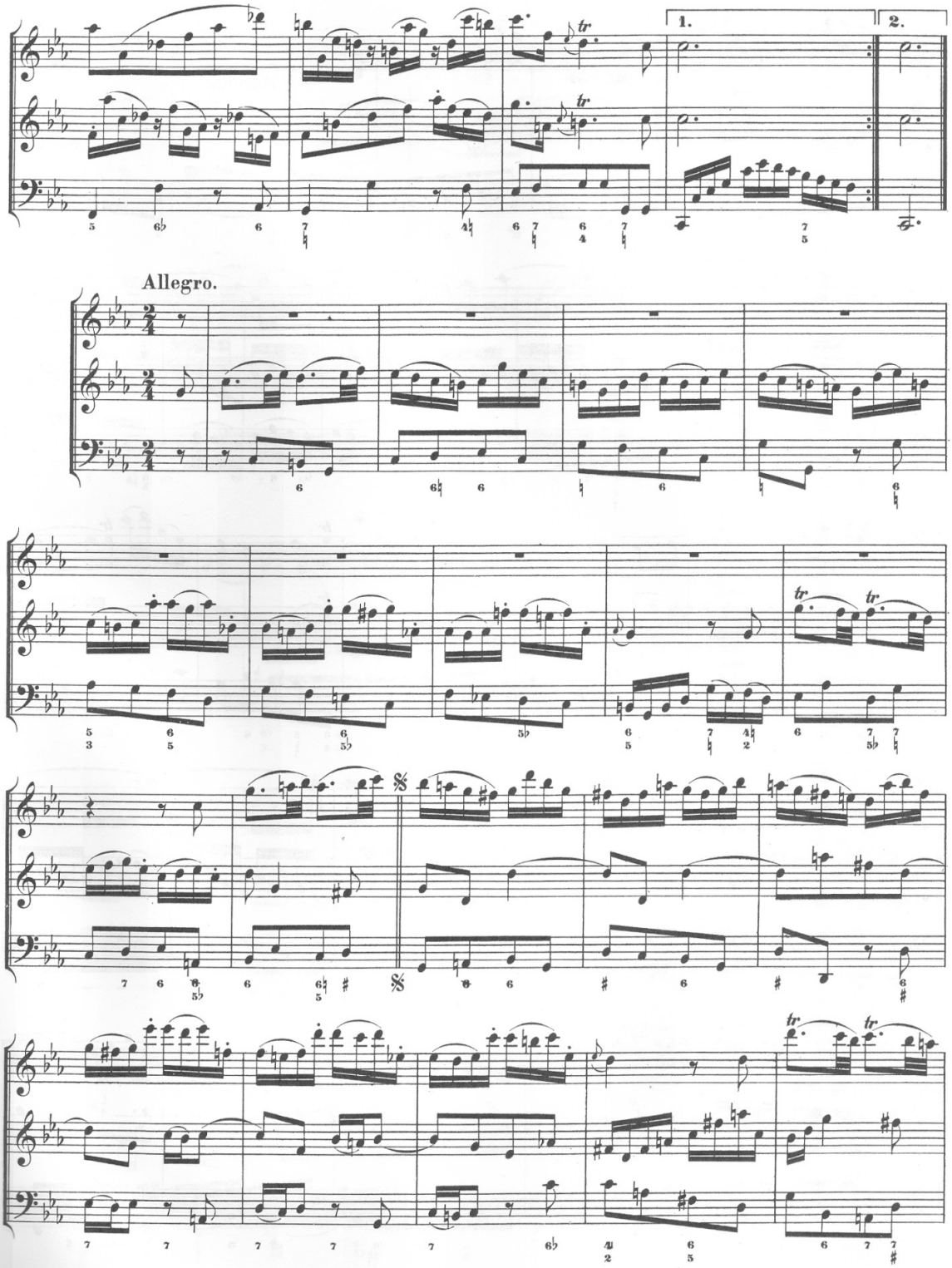
Trio.

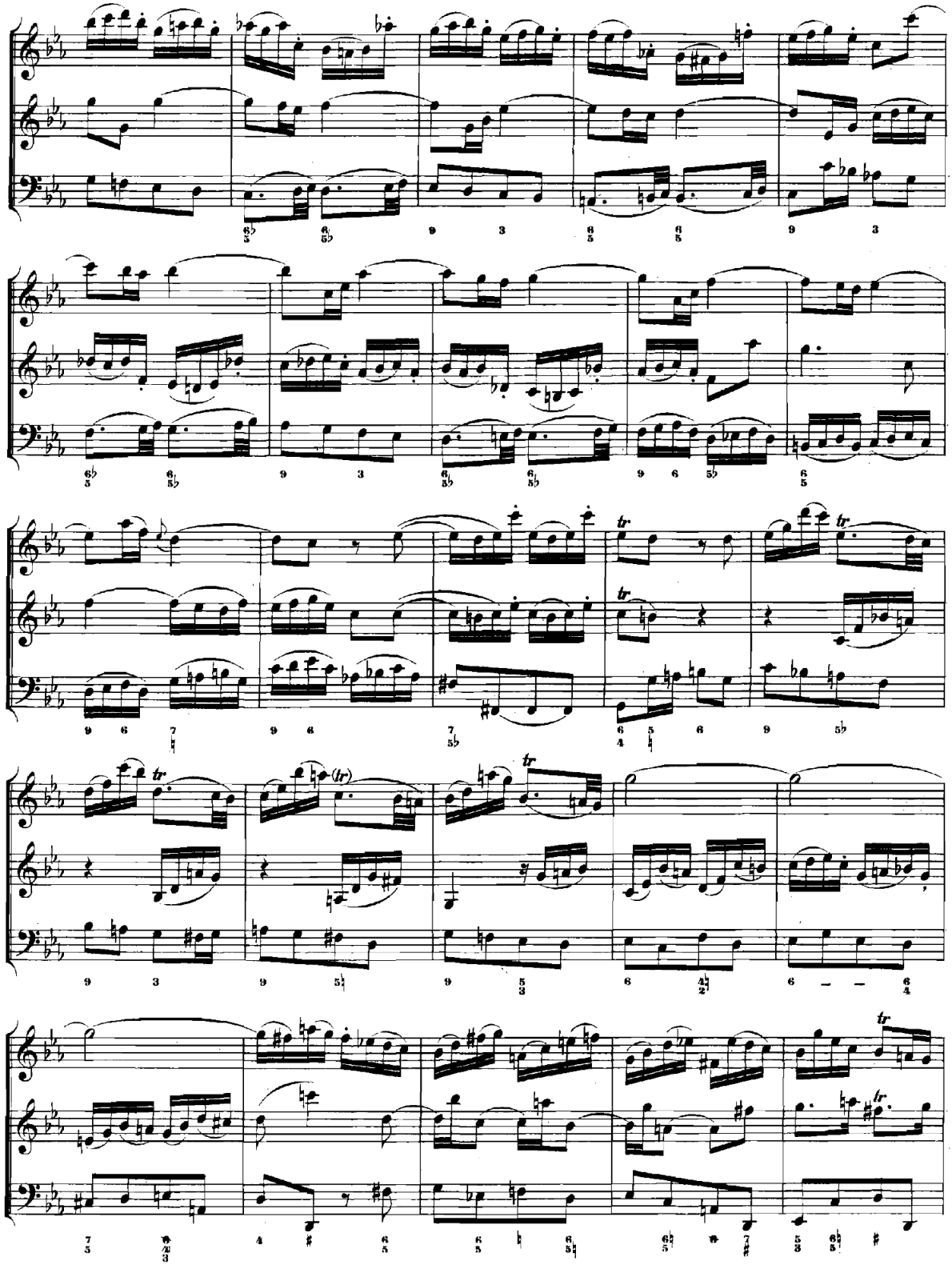


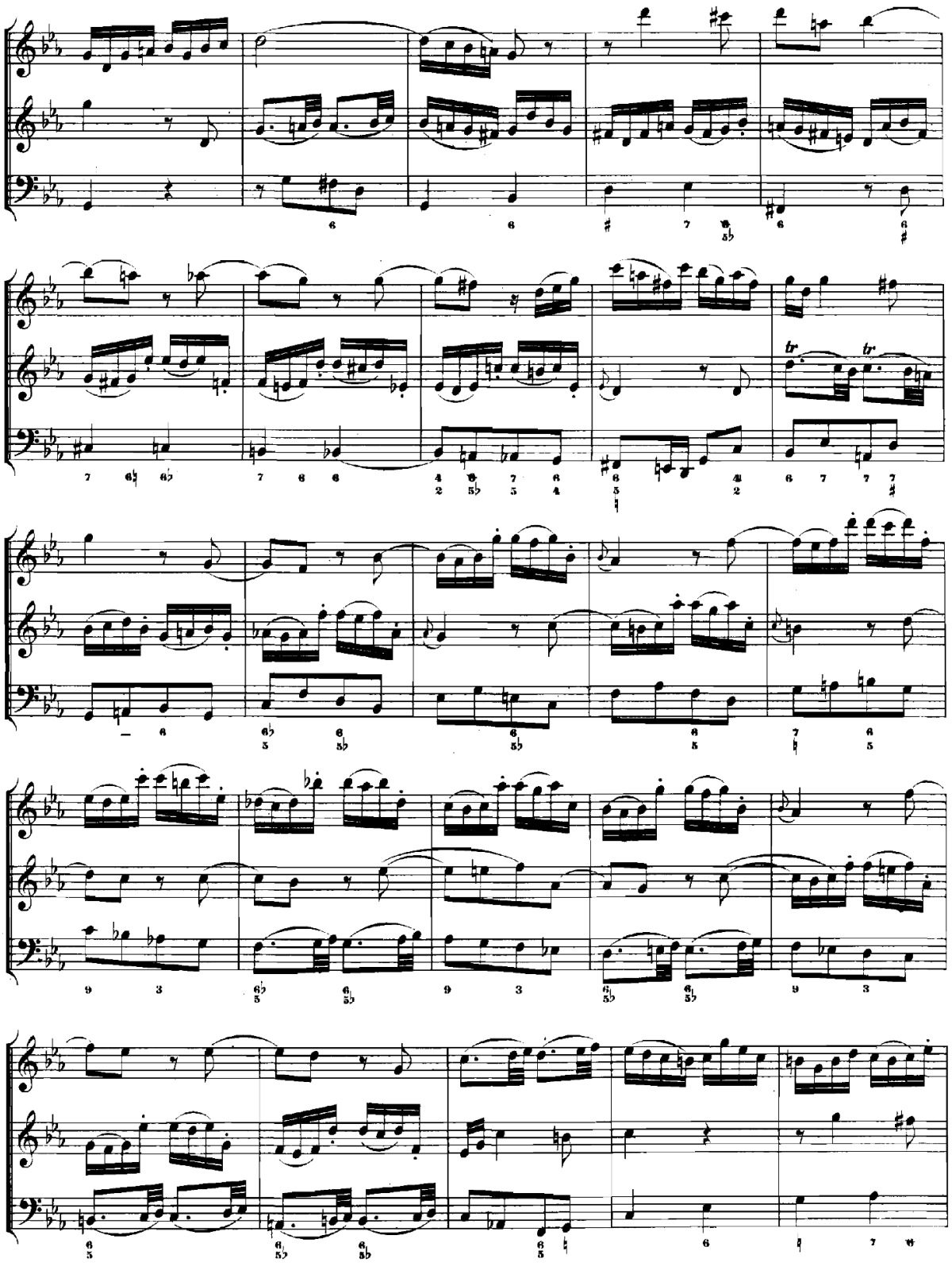
B.W. XXXI. (2)

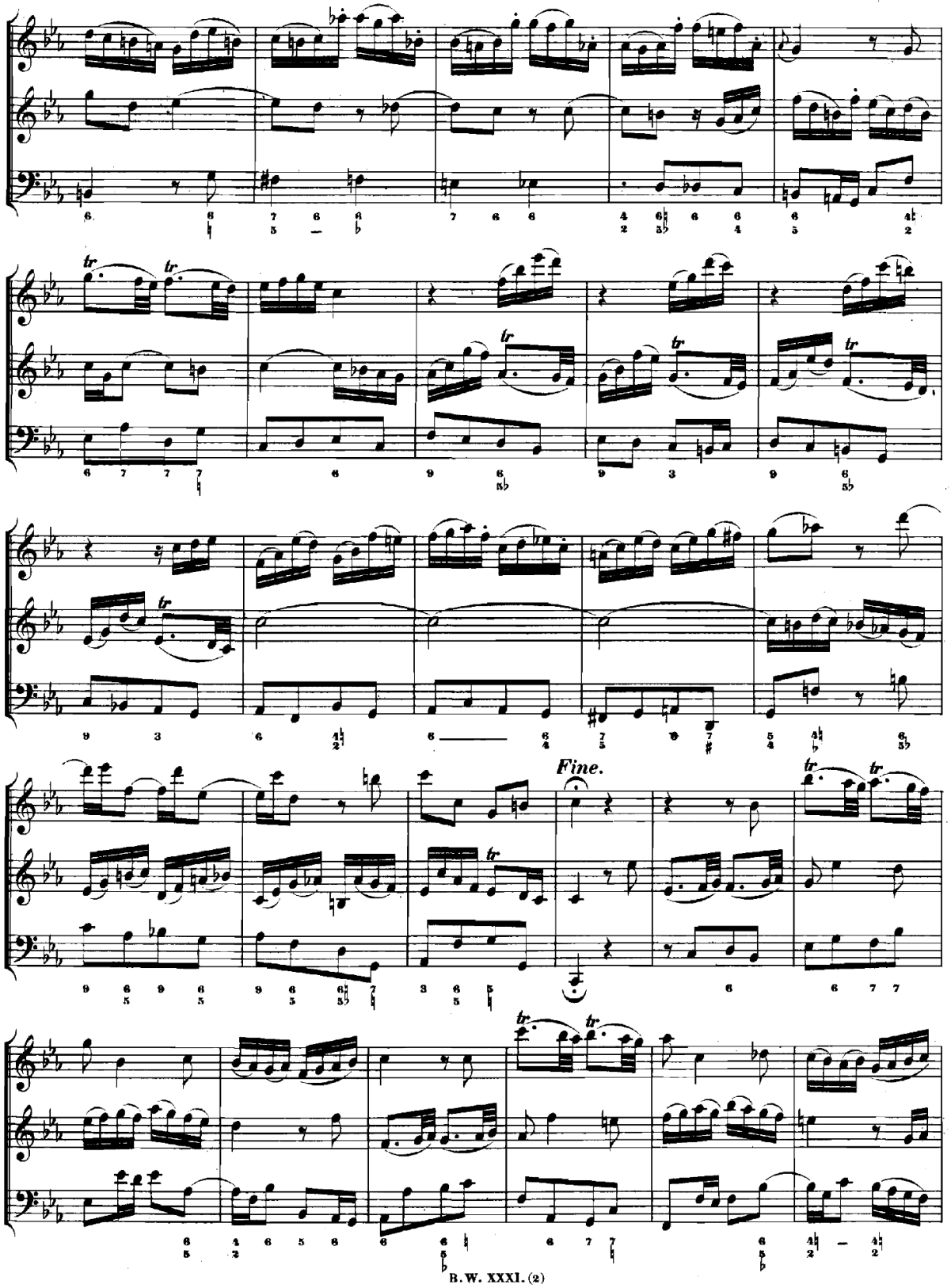

piano

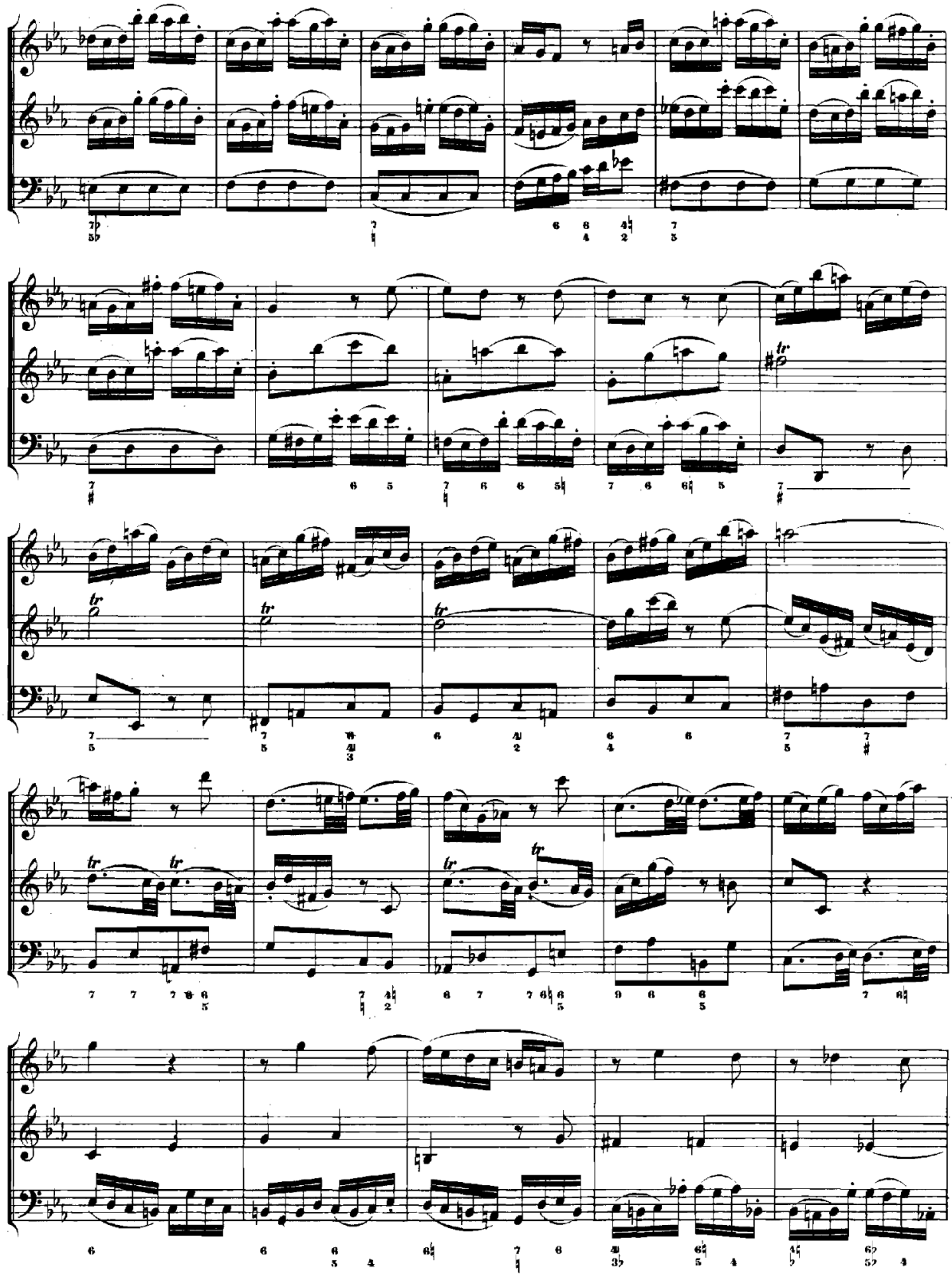


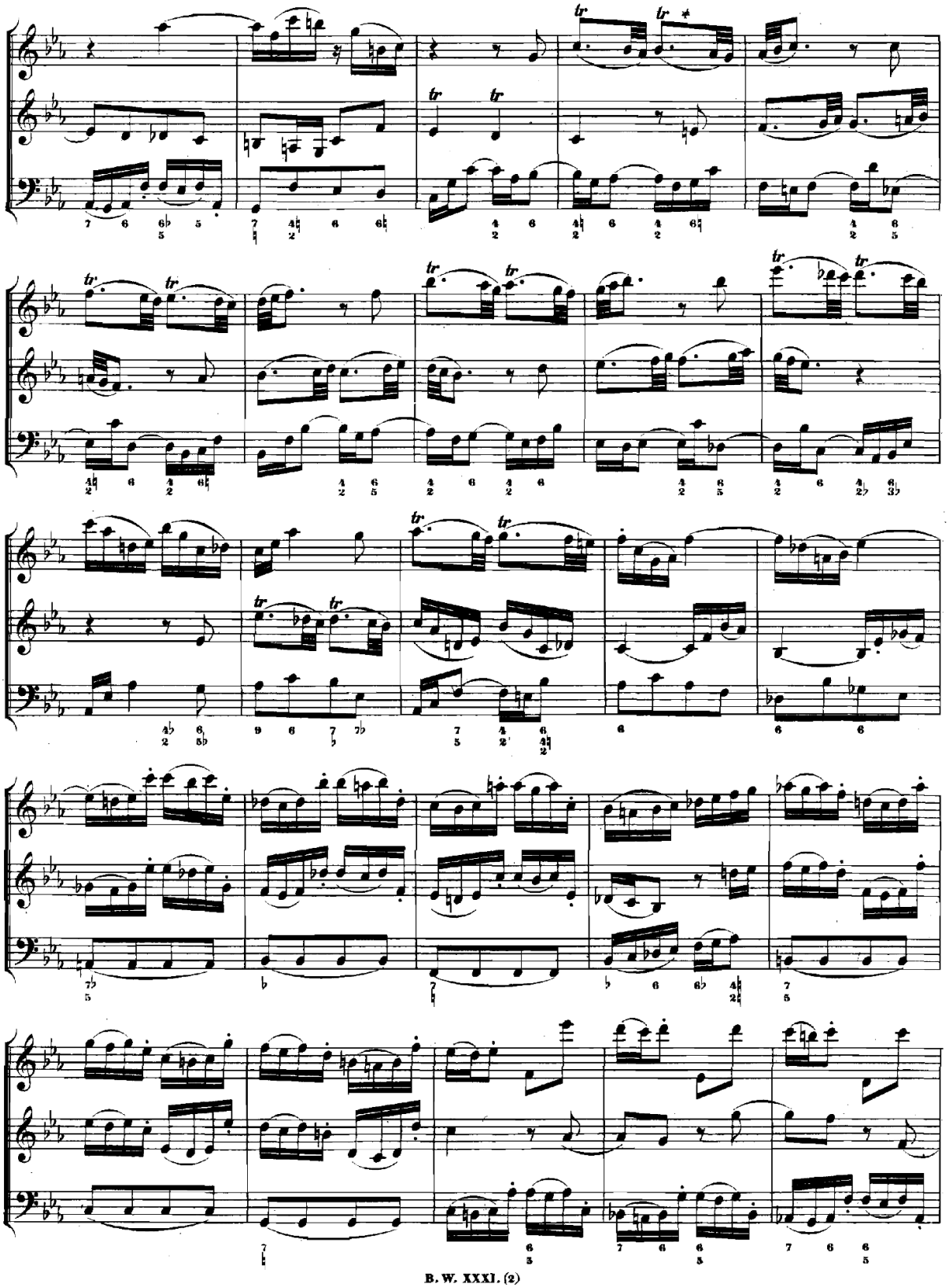

1.
2.
Allegro.

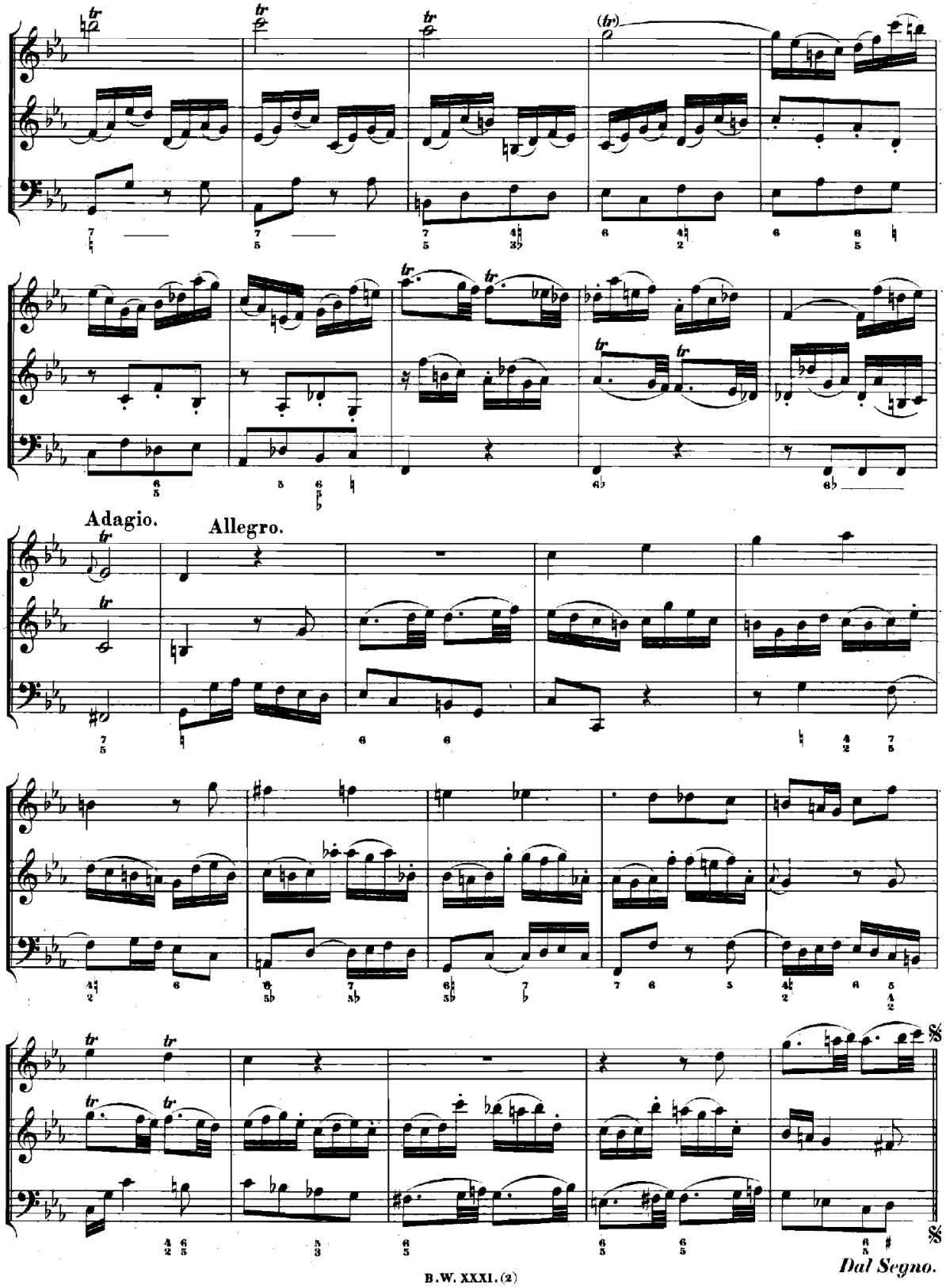


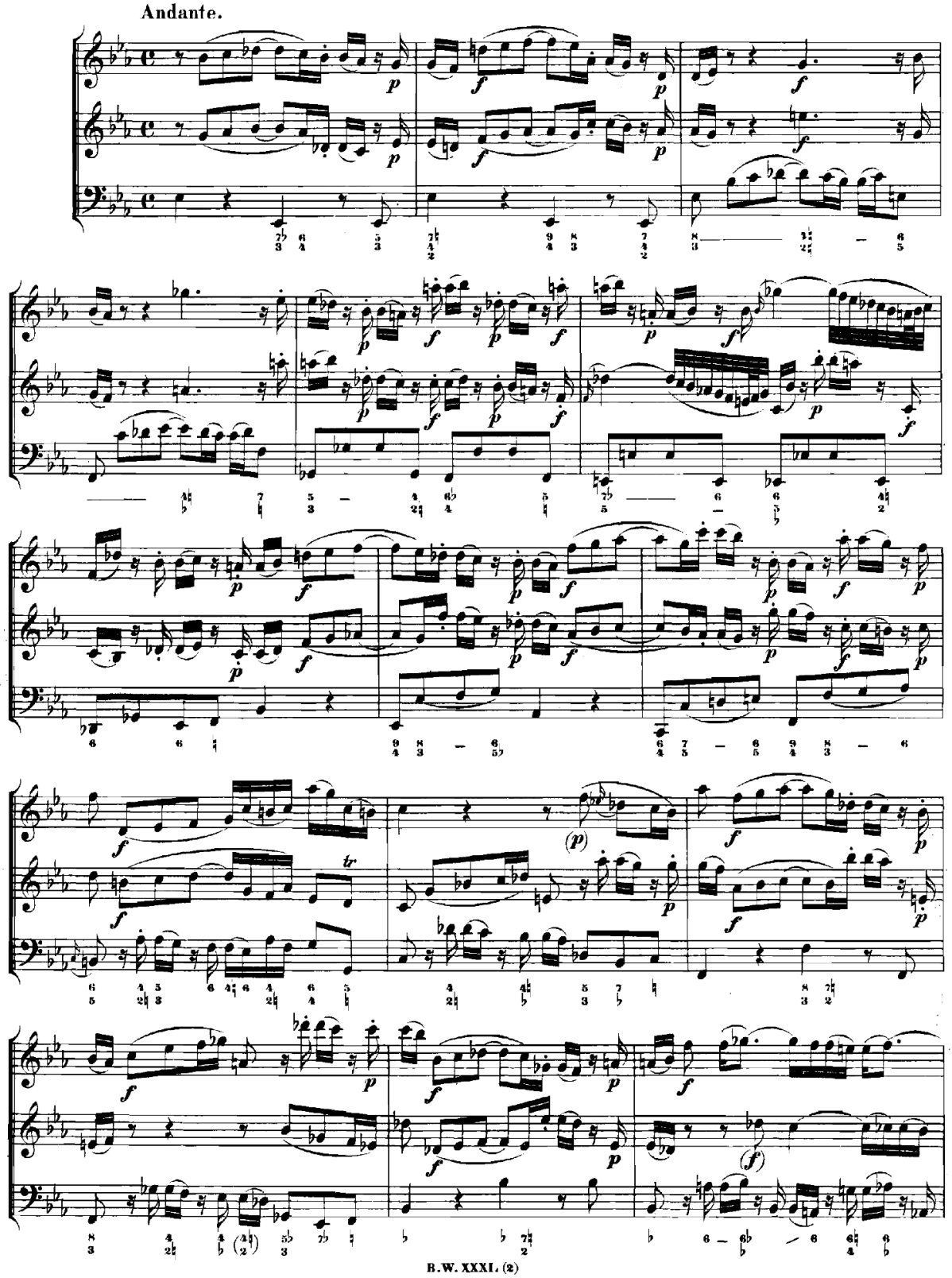


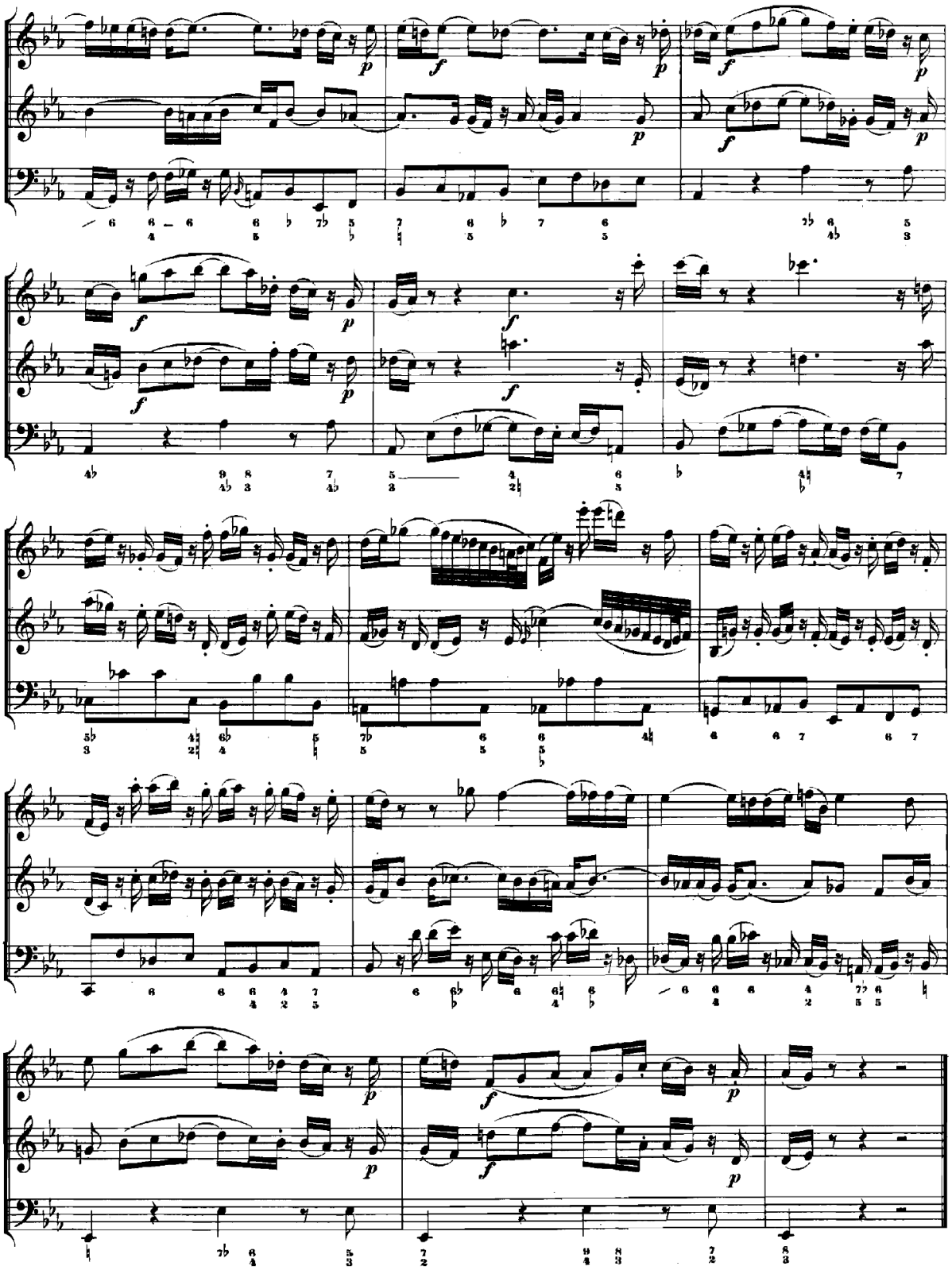

Fine.

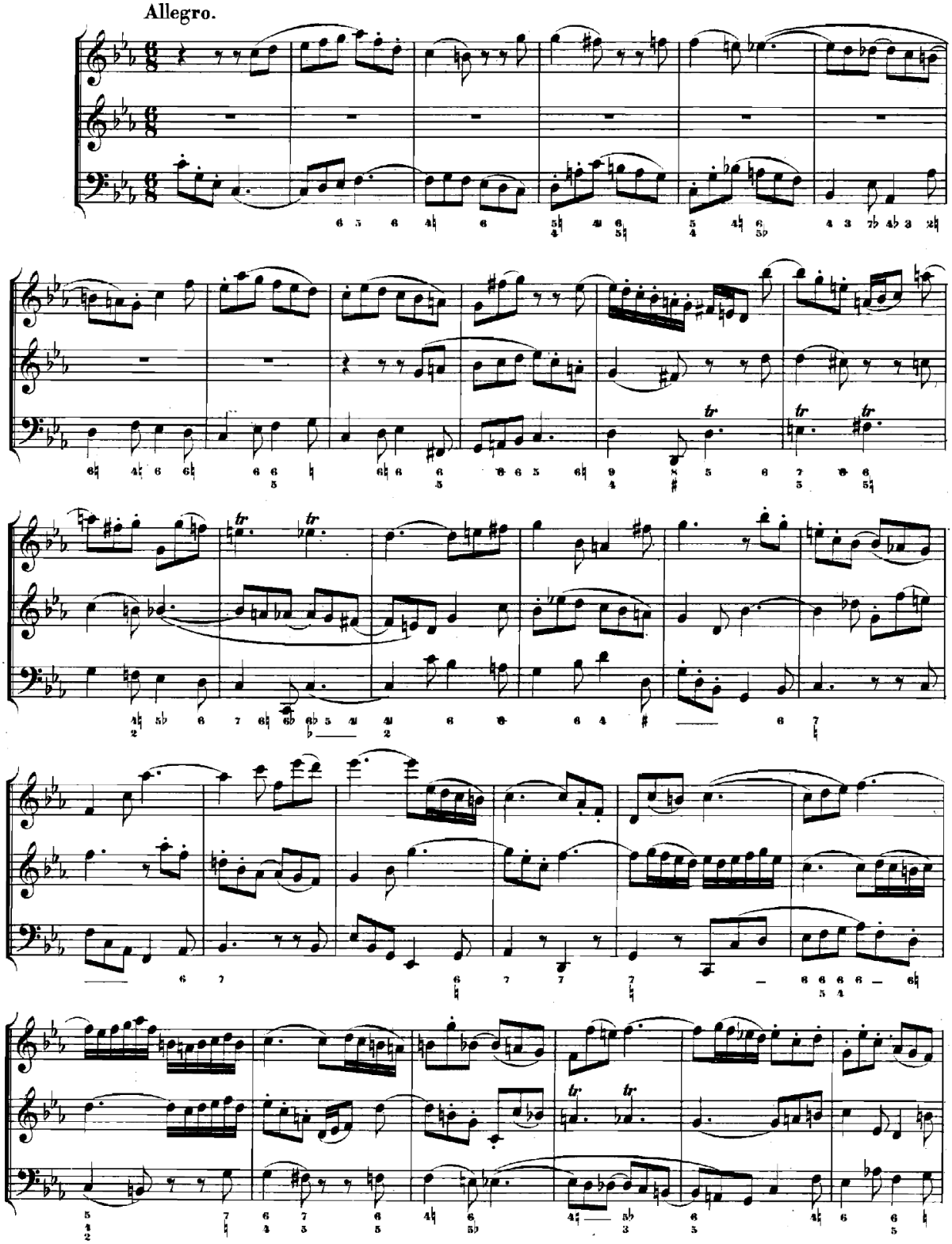


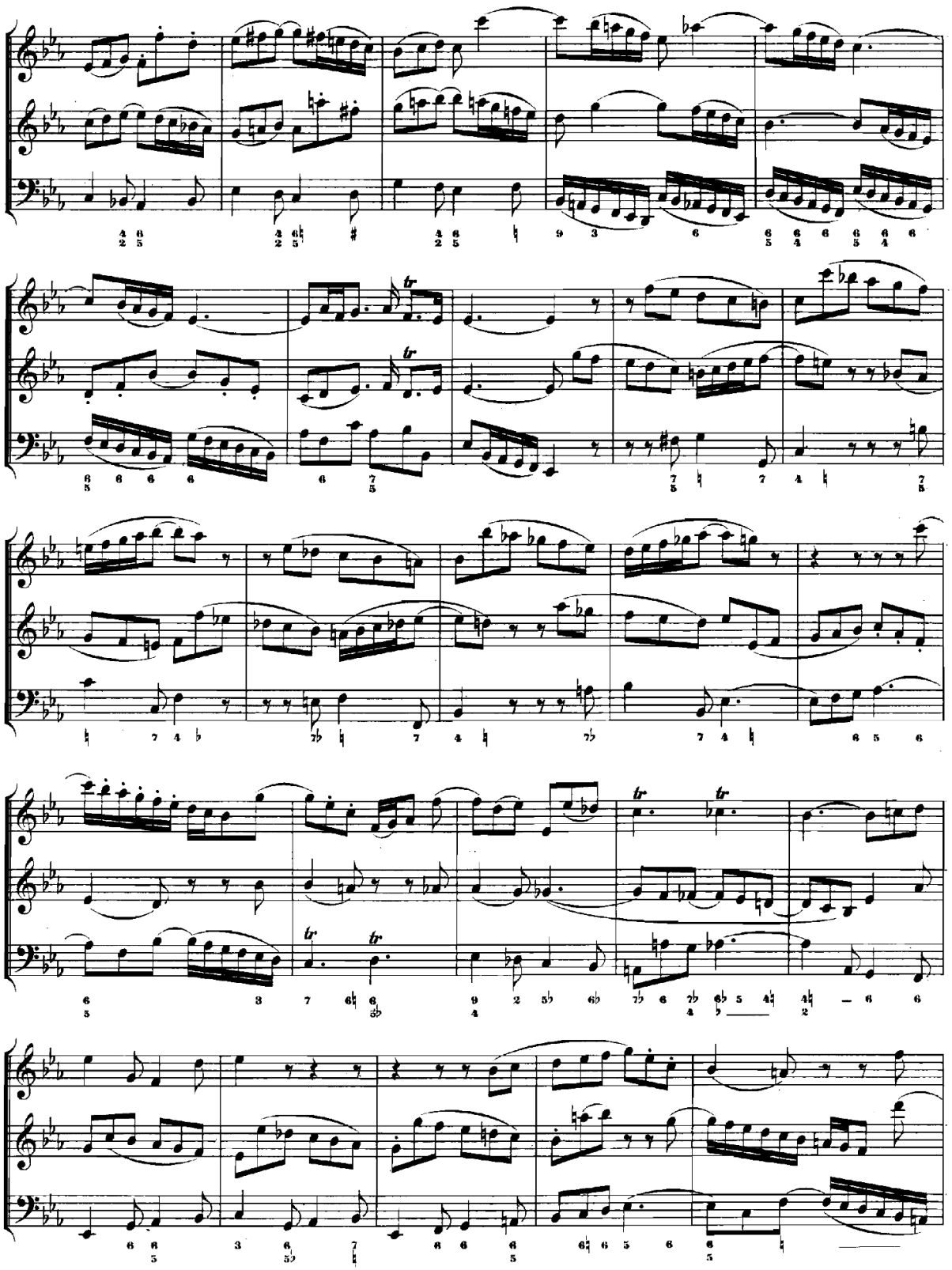


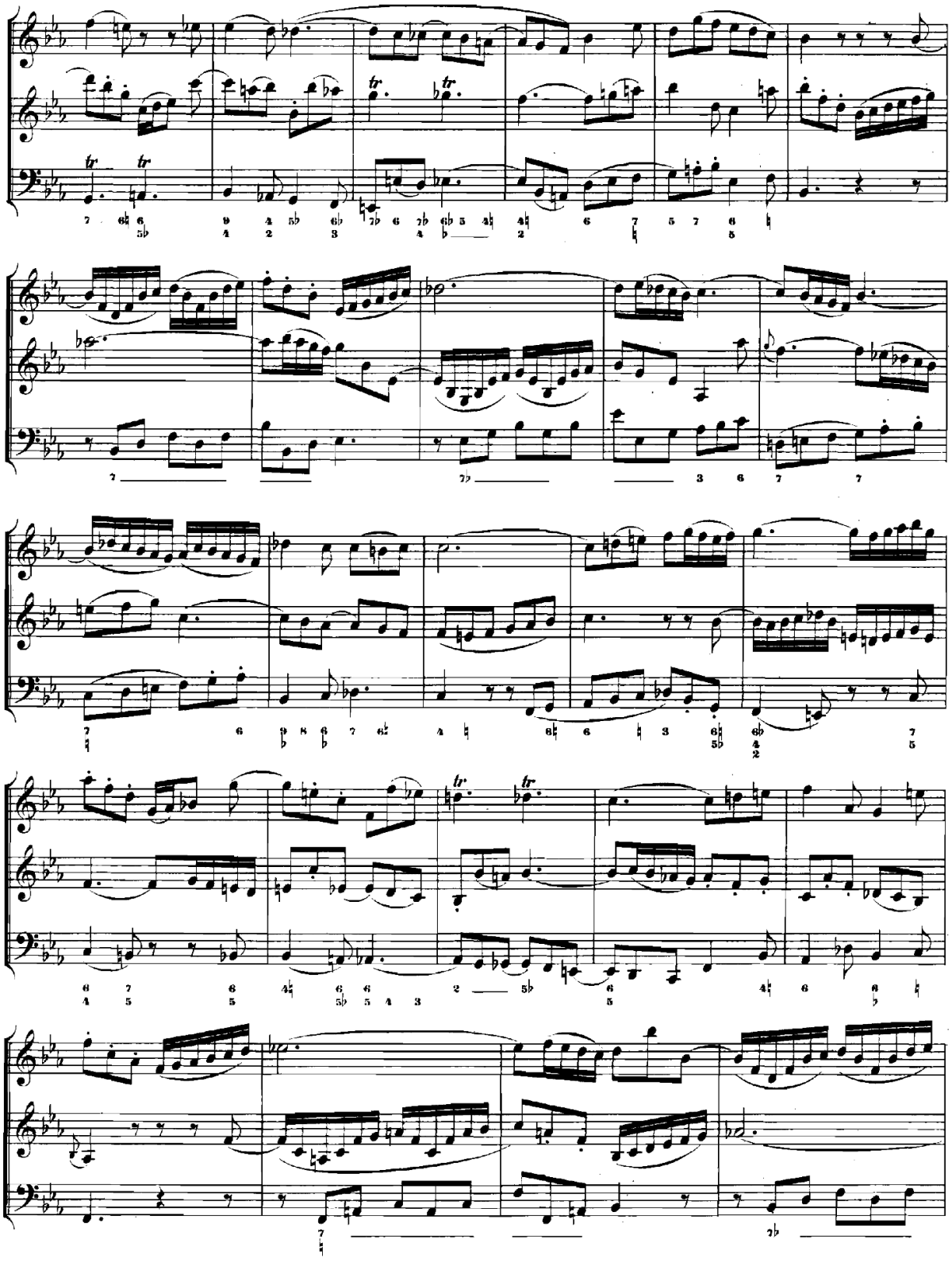

Adagio.
Allegro.
Dal Segno.

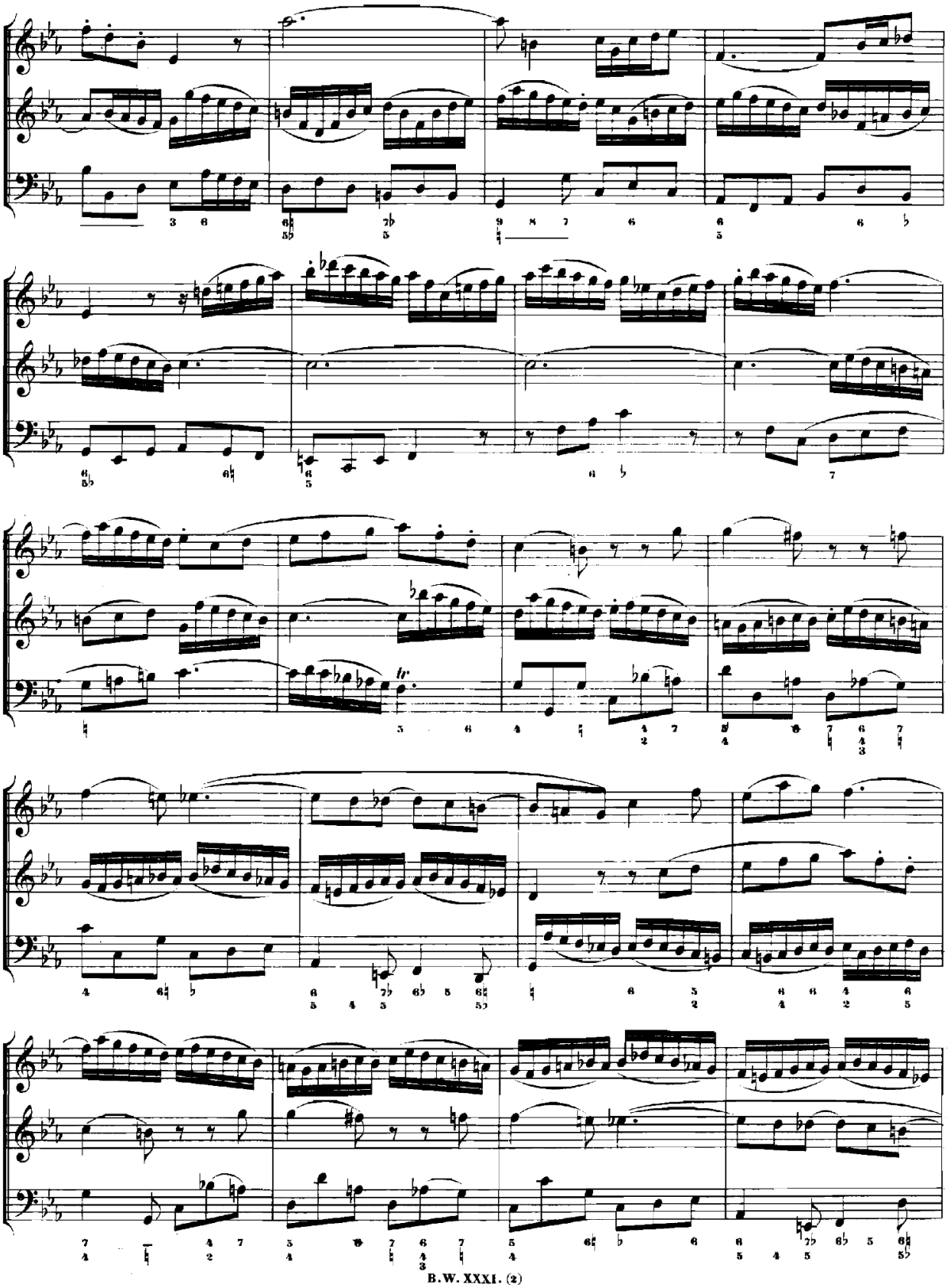

Andante.

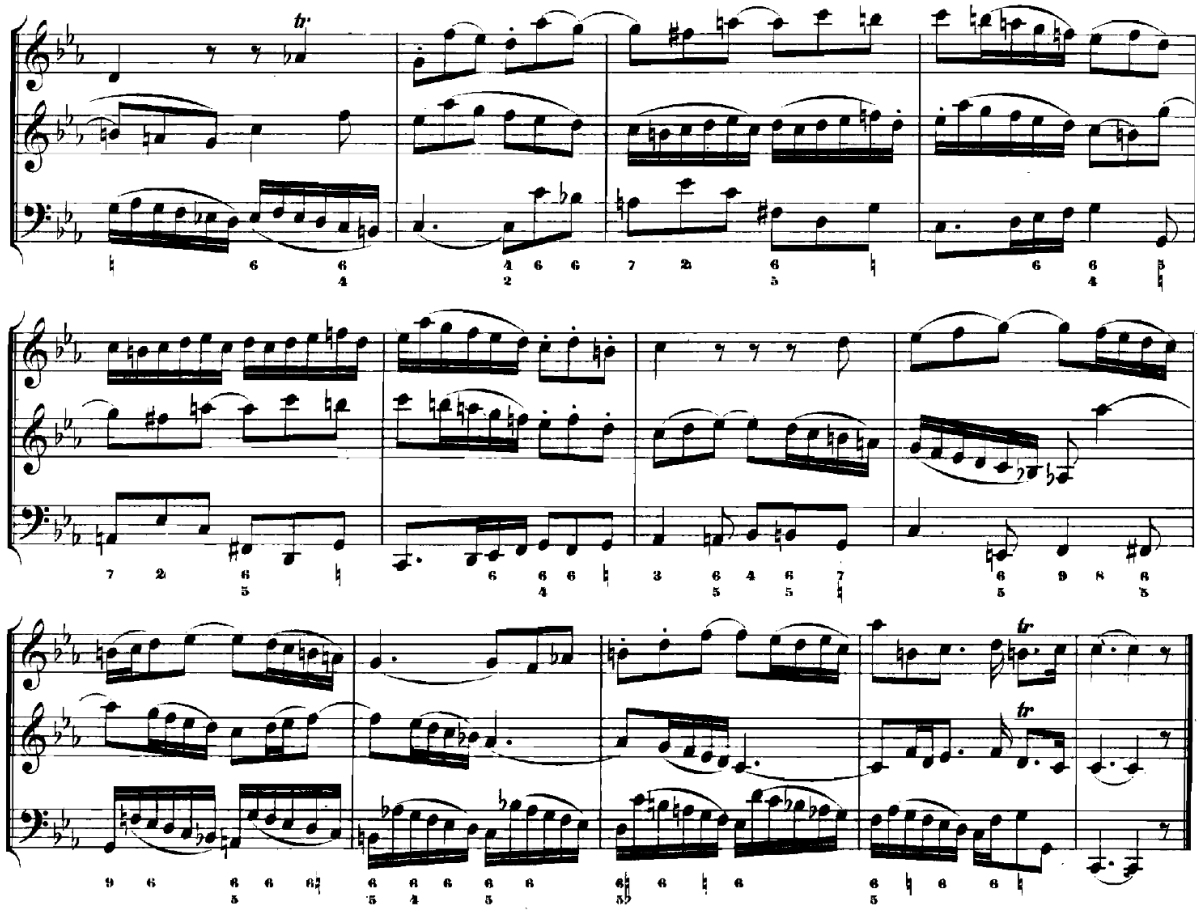



Allegro.

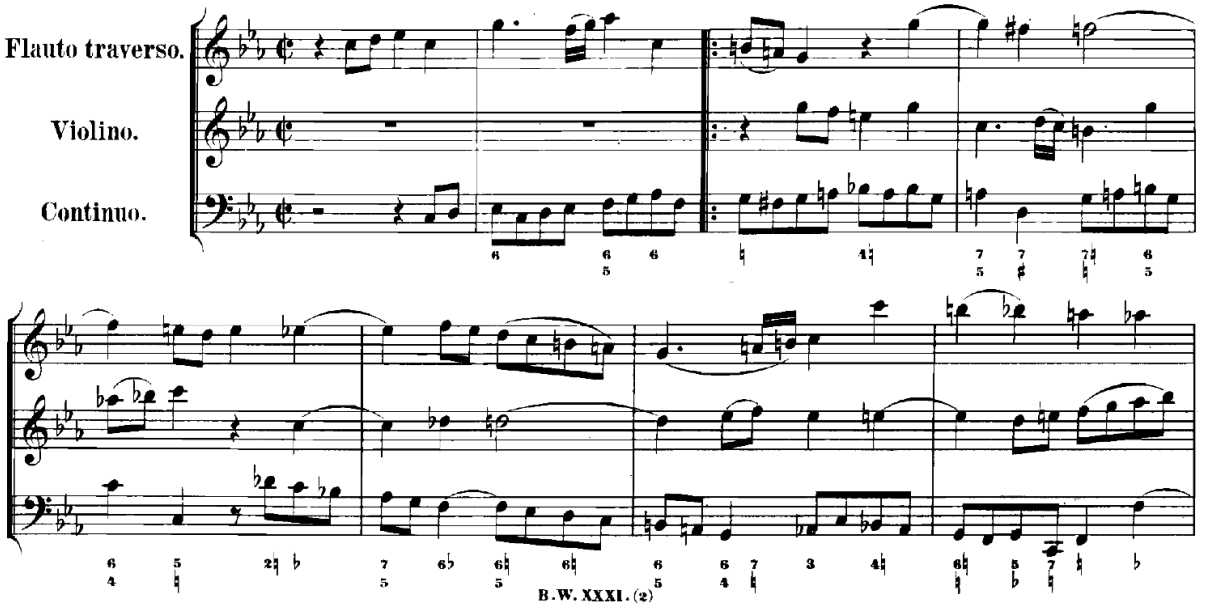


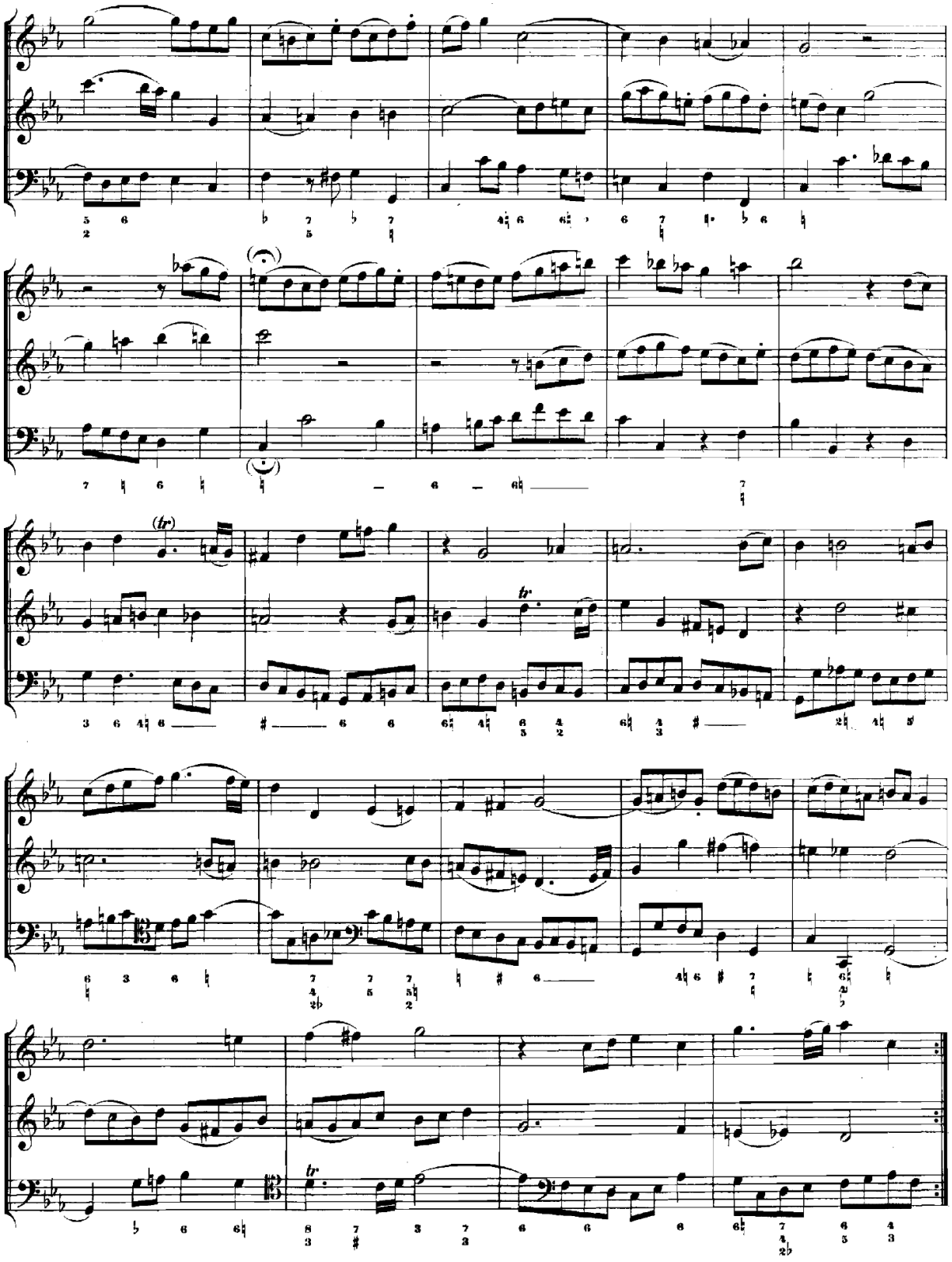






Canone perpetuo.





Anhang

zu dem

Musikalischen Opfer.

Auflösungen der Canons.

Auflösung der canonischen Fuge in der Quinte.

Das sechsstimmige Ricercare nach dem Autograph Bach's auf zwei Zeilen zusammengezogen.

Die Clavierstimme des Trio's für Flöte, Violine und Continuo ausgesetzt von Johann Philipp Kirnberger.

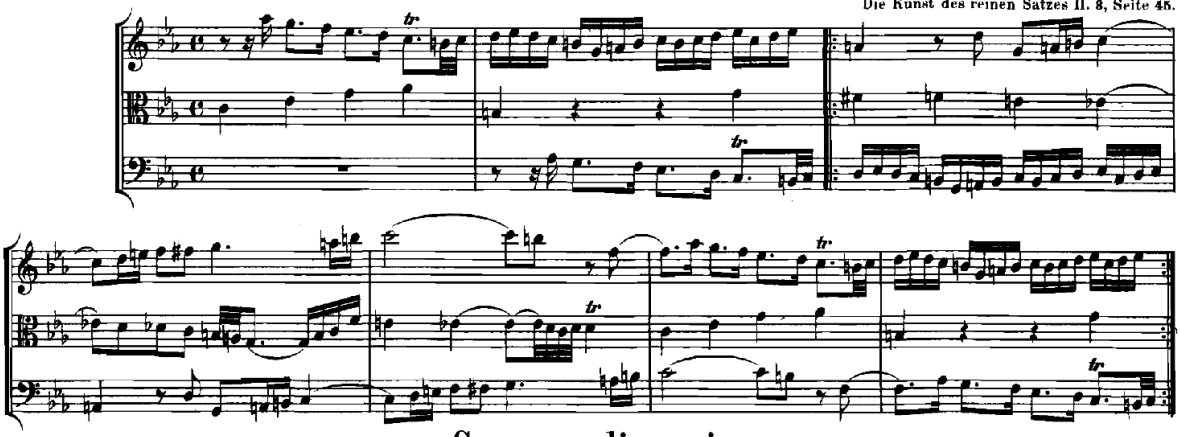
ANHANG.

Canon perpetuus

super thema regium.

(Seite 8.)

Joh. Phil. Kirnberger,
Die Kunst des reinen Satzes II. 8, Seite 45.



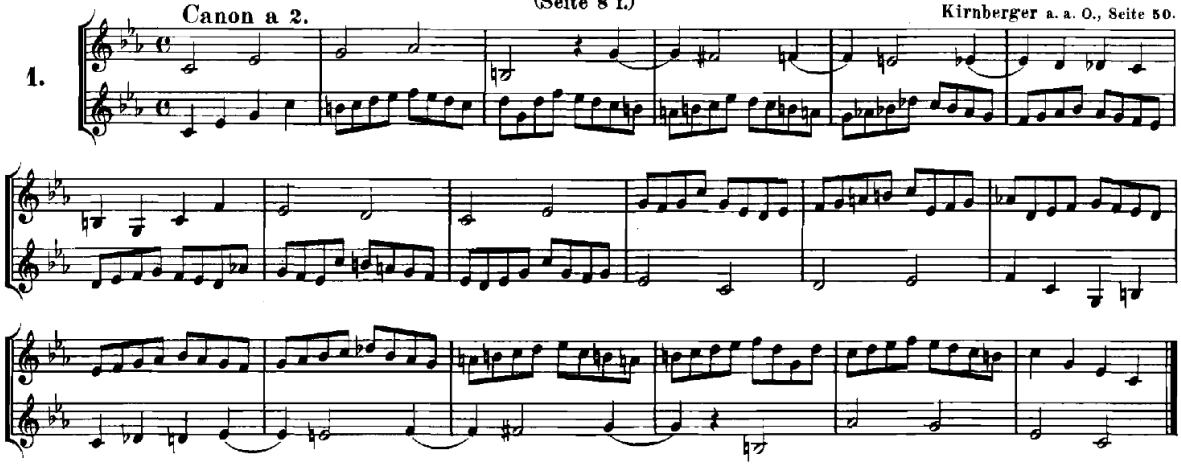
Canones diversi

super thema regium.

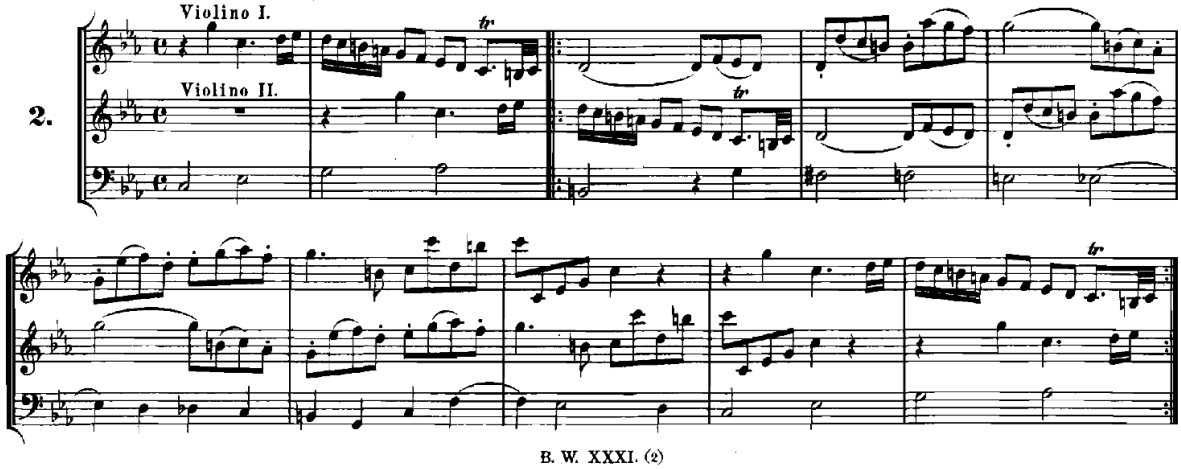
(Seite 8 f.)

Kirnberger a. a. O., Seite 50.

1. Canon a 2.

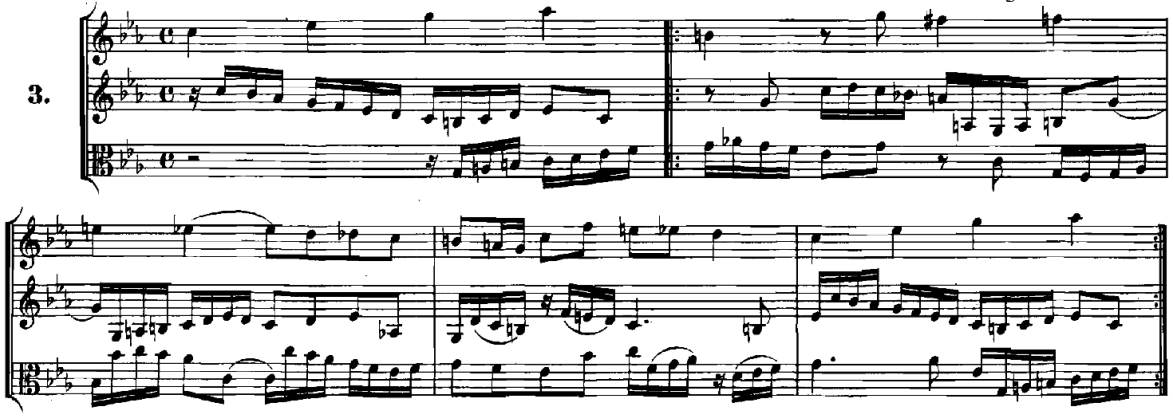


2.



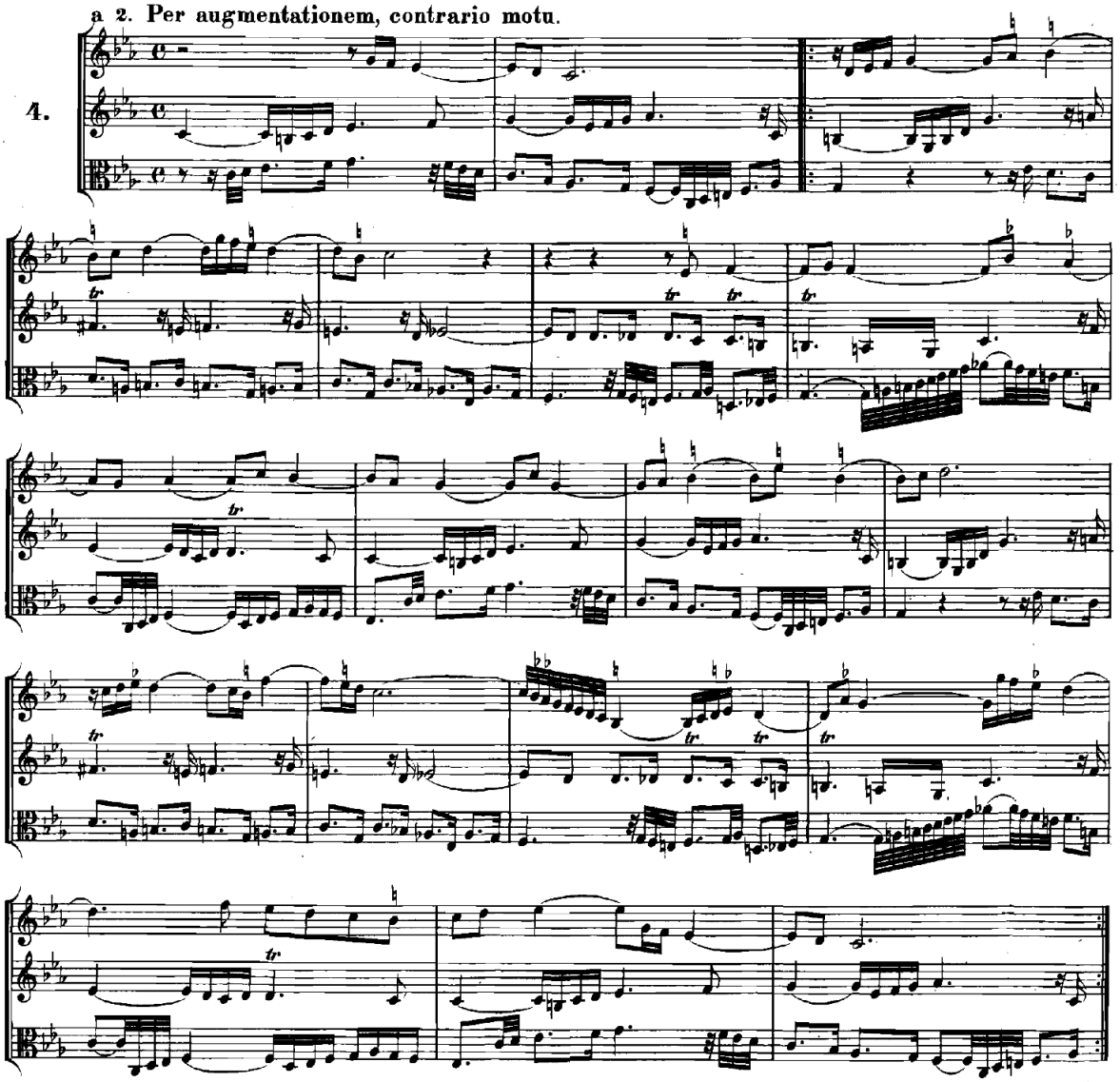
a 2. Per motum contrarium. (Seite 9.) Kirnberger a. a. O., Seite 47.

3.



a 2. Per augmentationem, contrario motu.

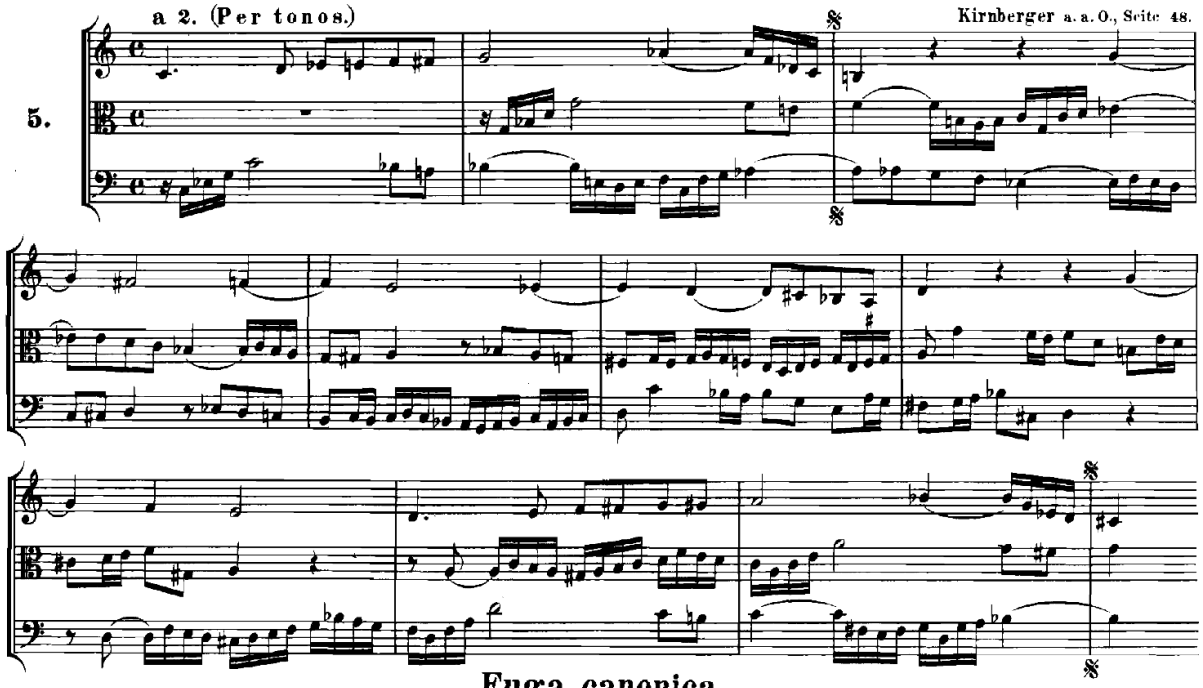
4.



a 2. (Per tonos.)

Kirnberger a. a. O., Seite 48.

5.

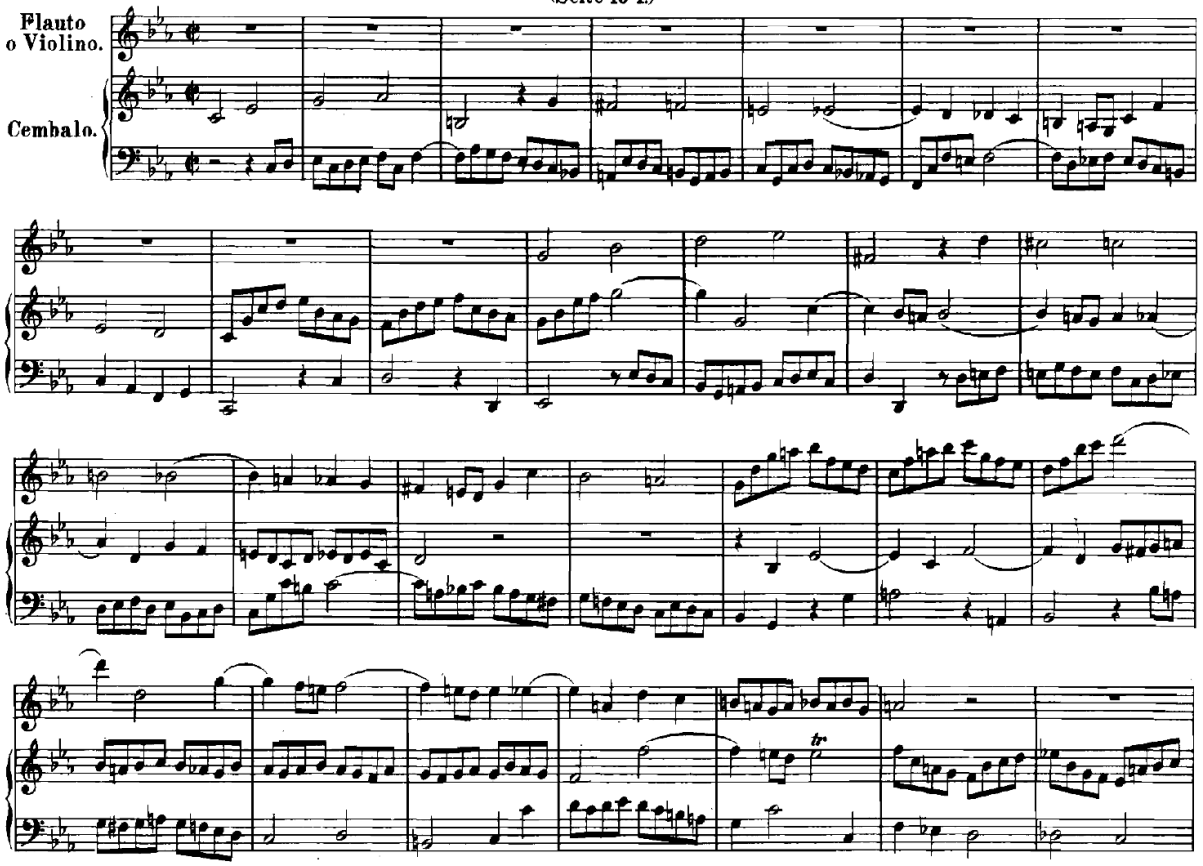


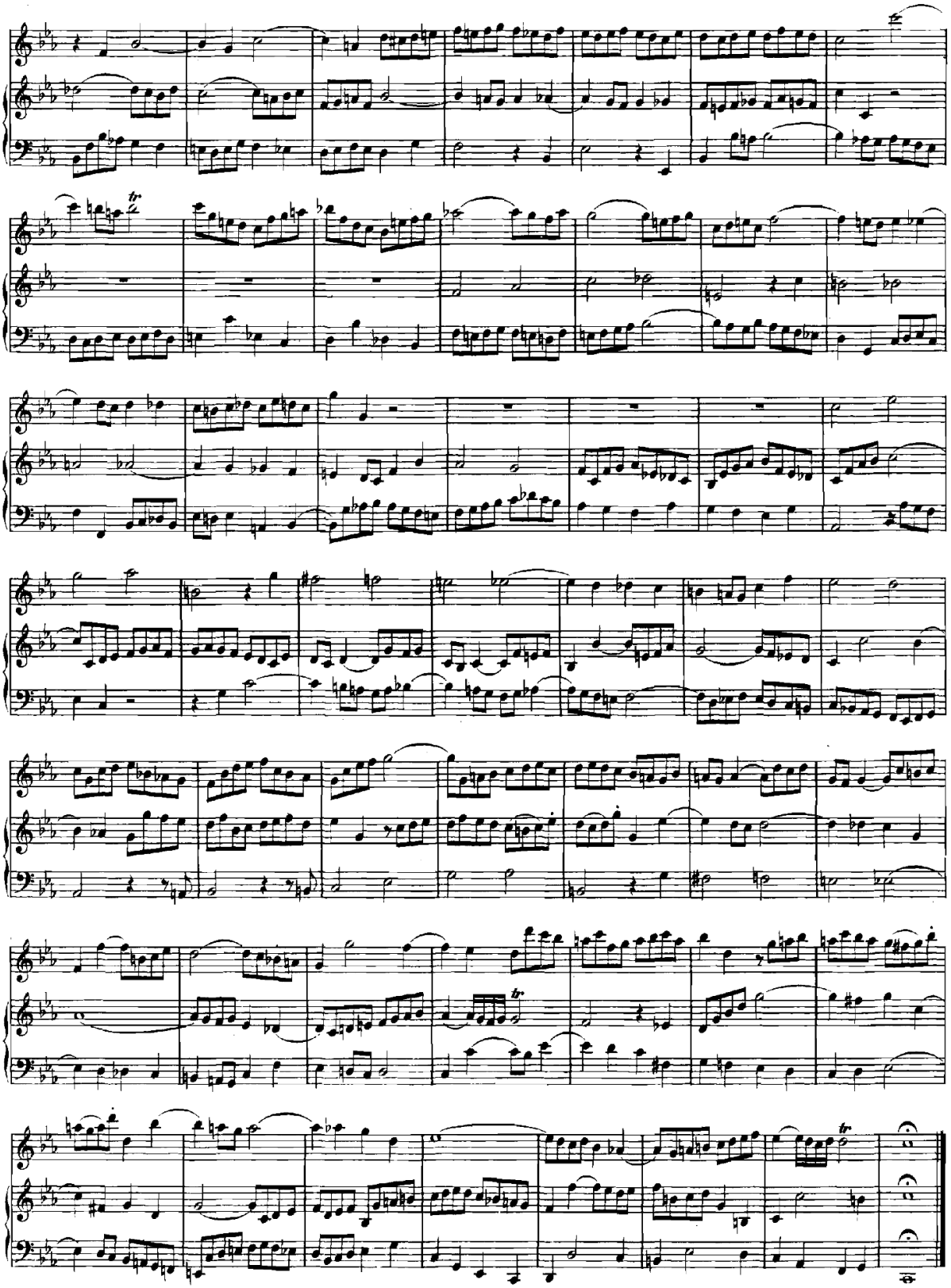
Fuga canonica
in Epidiapente.

(Seite 10 f.)

Flauto o Violino.

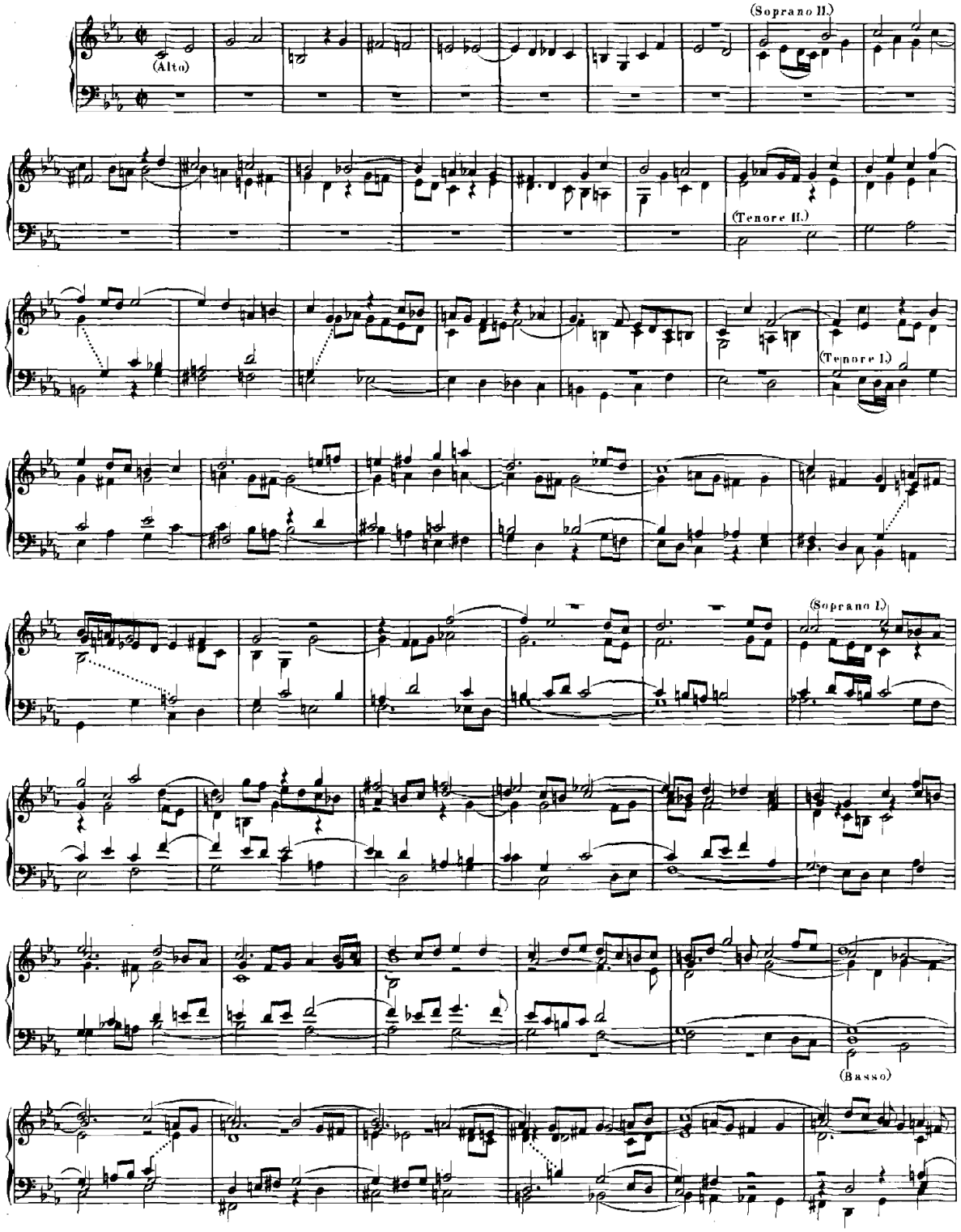
Cembalo.

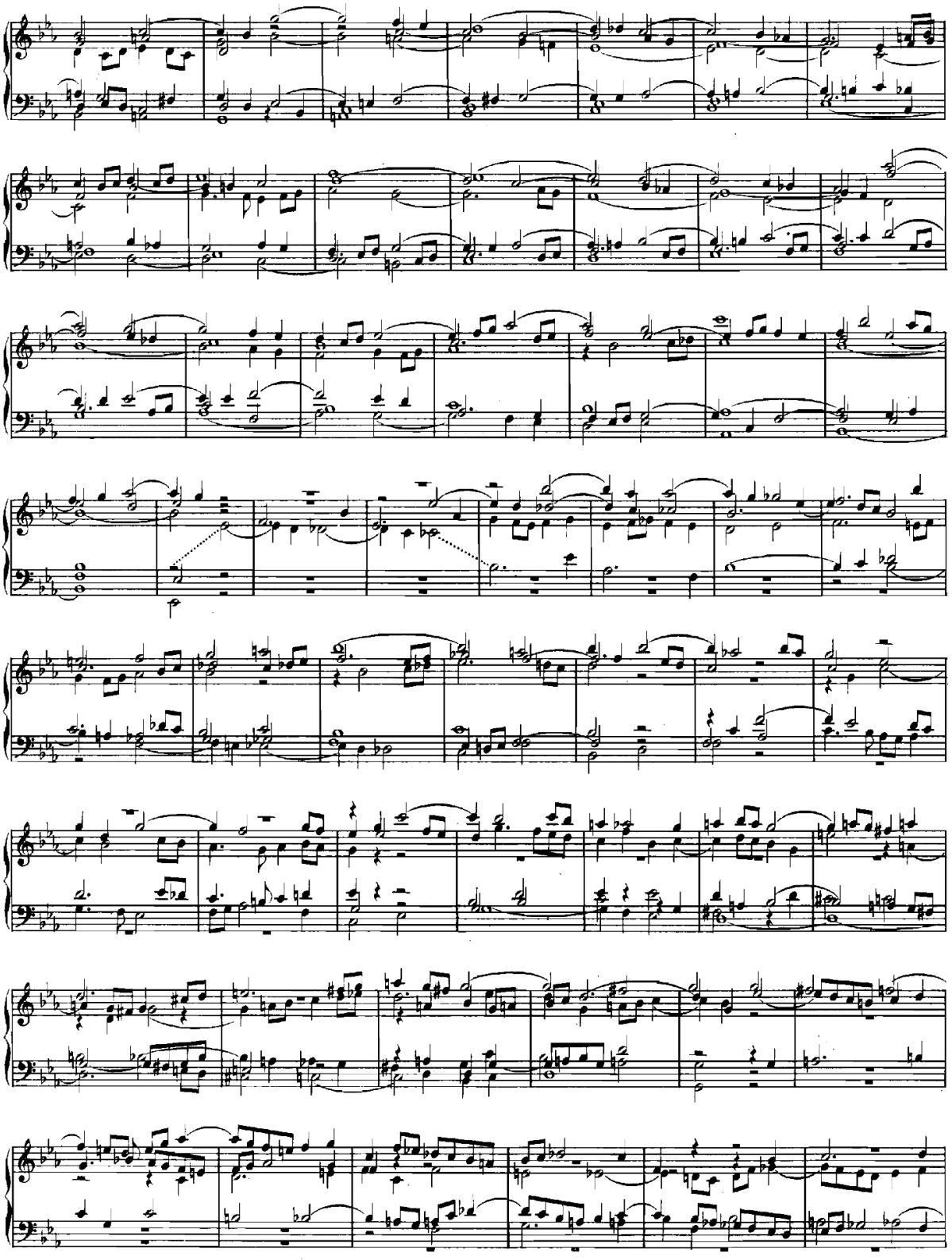


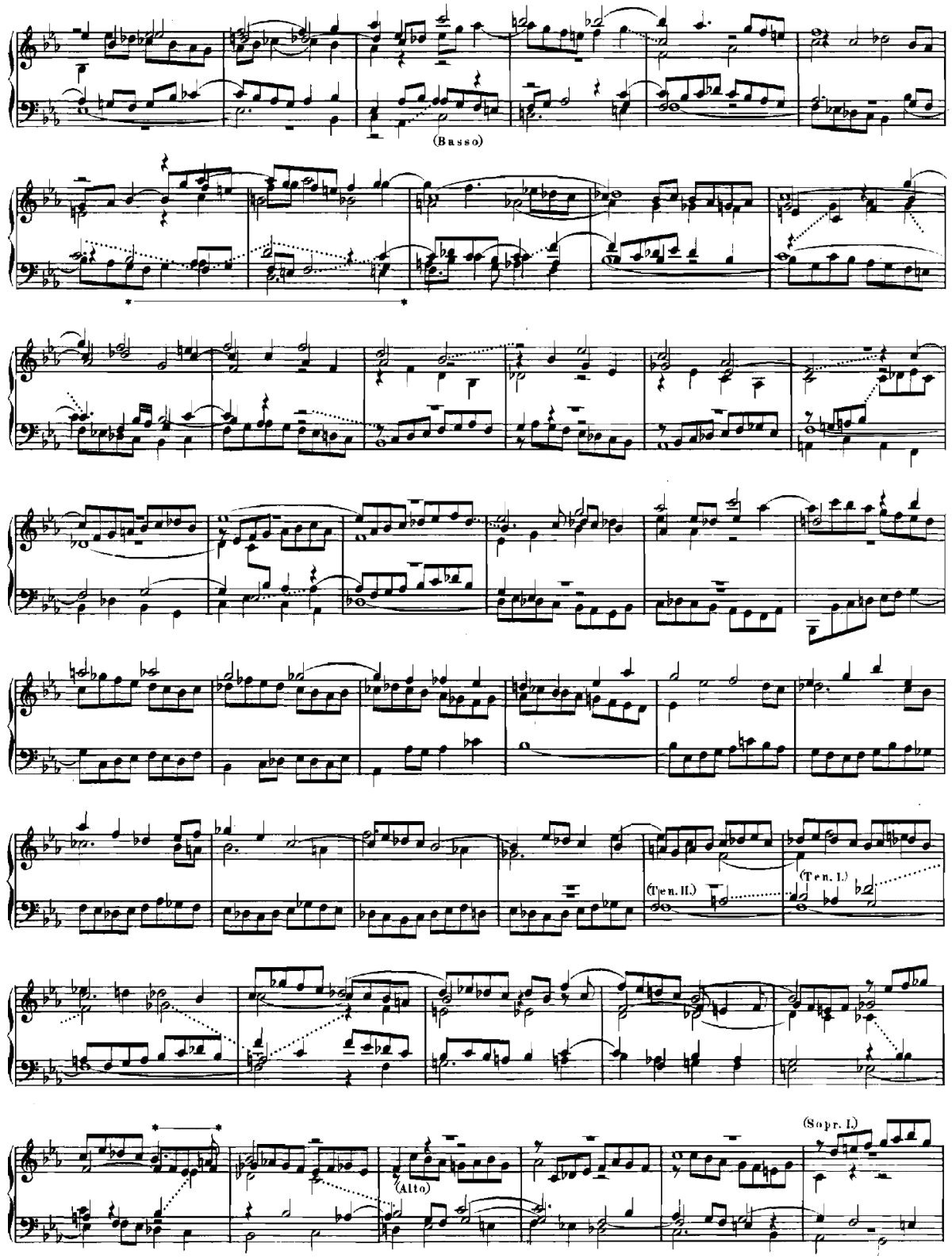


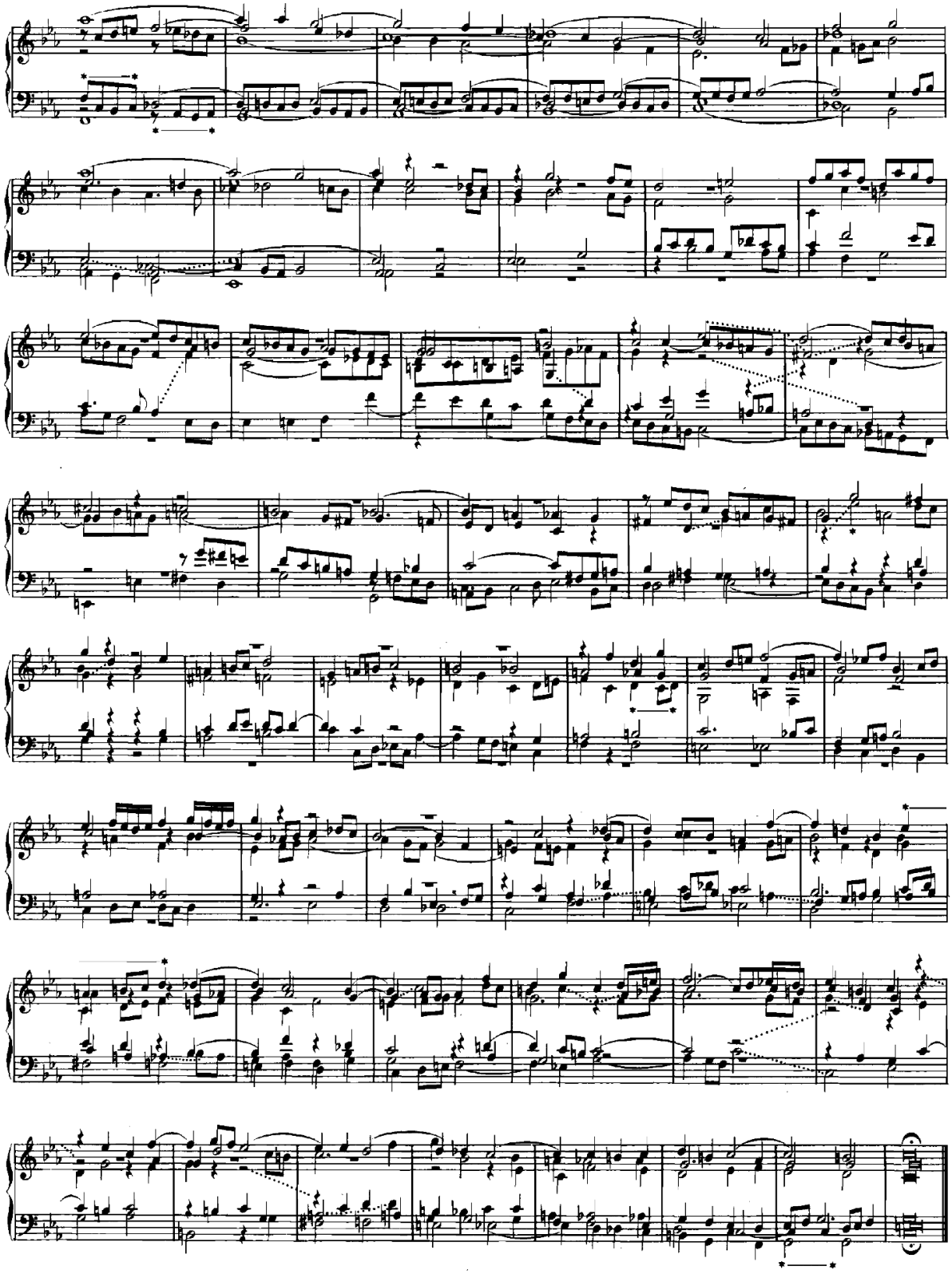
Ricercare a 6.

Nach dem Autograph Bach's auf zwei Zeilen.
Mit Abweichungen von der vorderen Lesart, welche mit * bezeichnet sind.
(Seite 12 ff.)






(Basso)
(Ten. II.)
(Ten. I.)
(Alto)
(Sopr. I.)

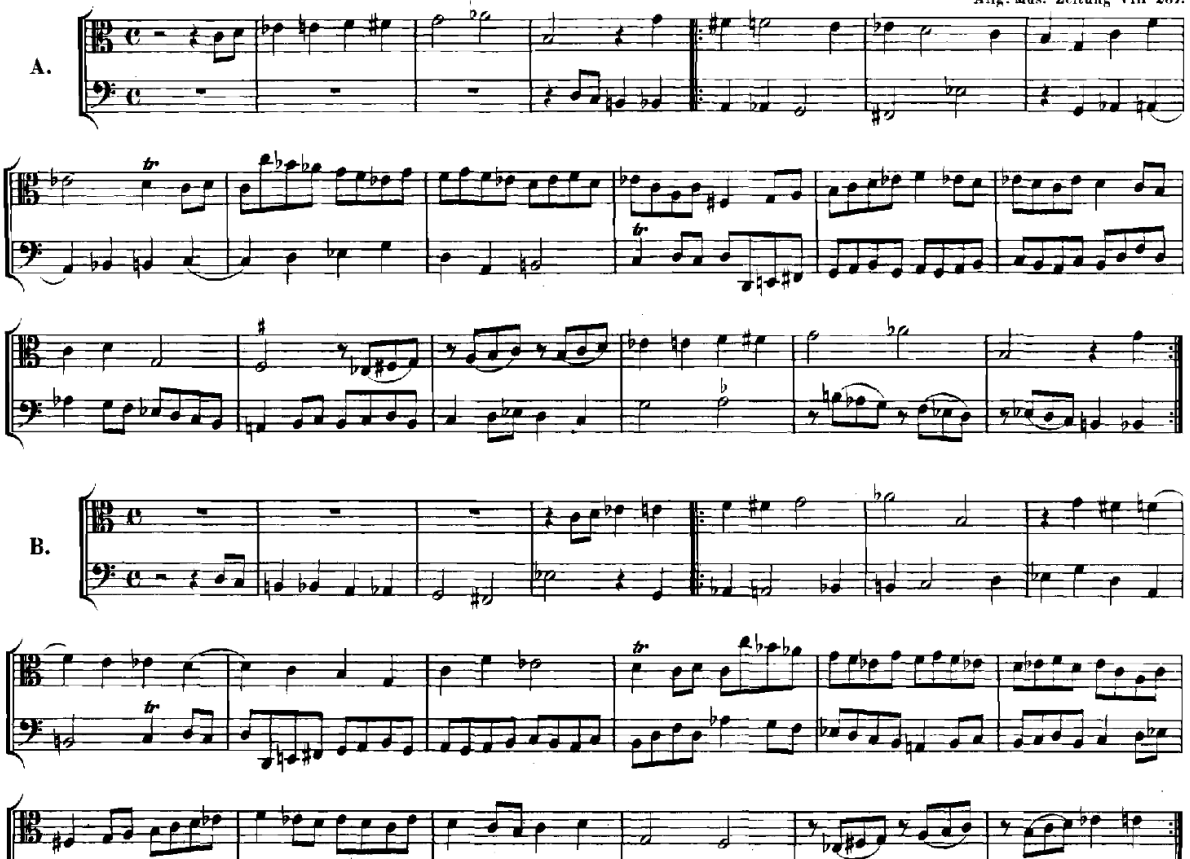


Canon a 2. Quaerendo invenietis.

(Seite 20.)

Allg. Mus. Zeitung VIII 287.

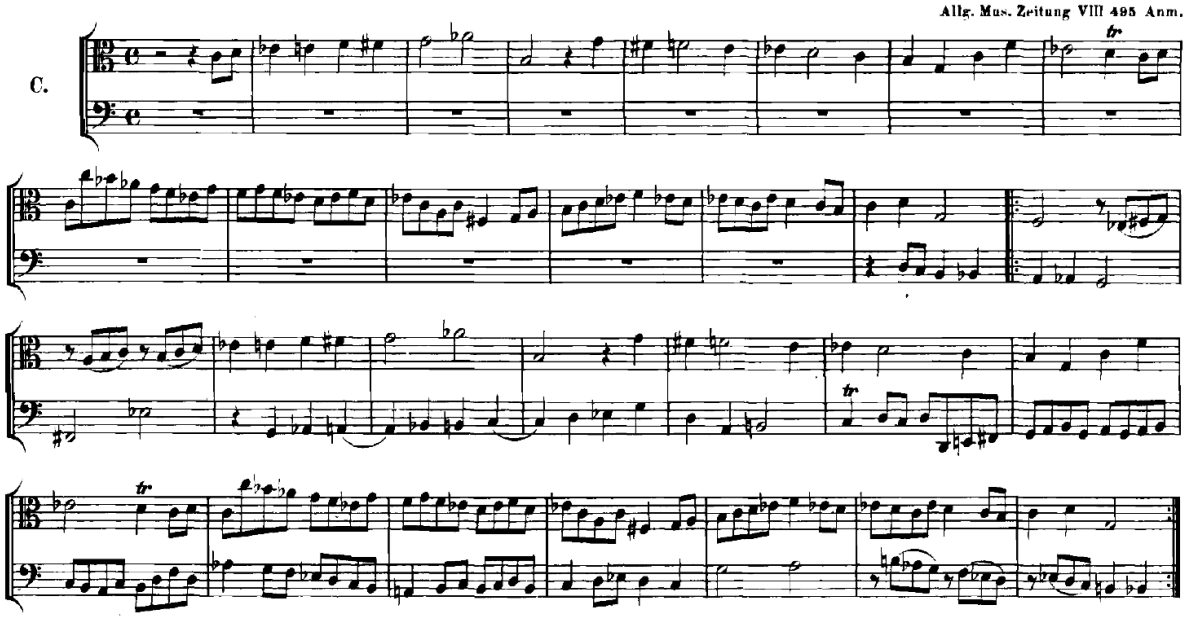
A.



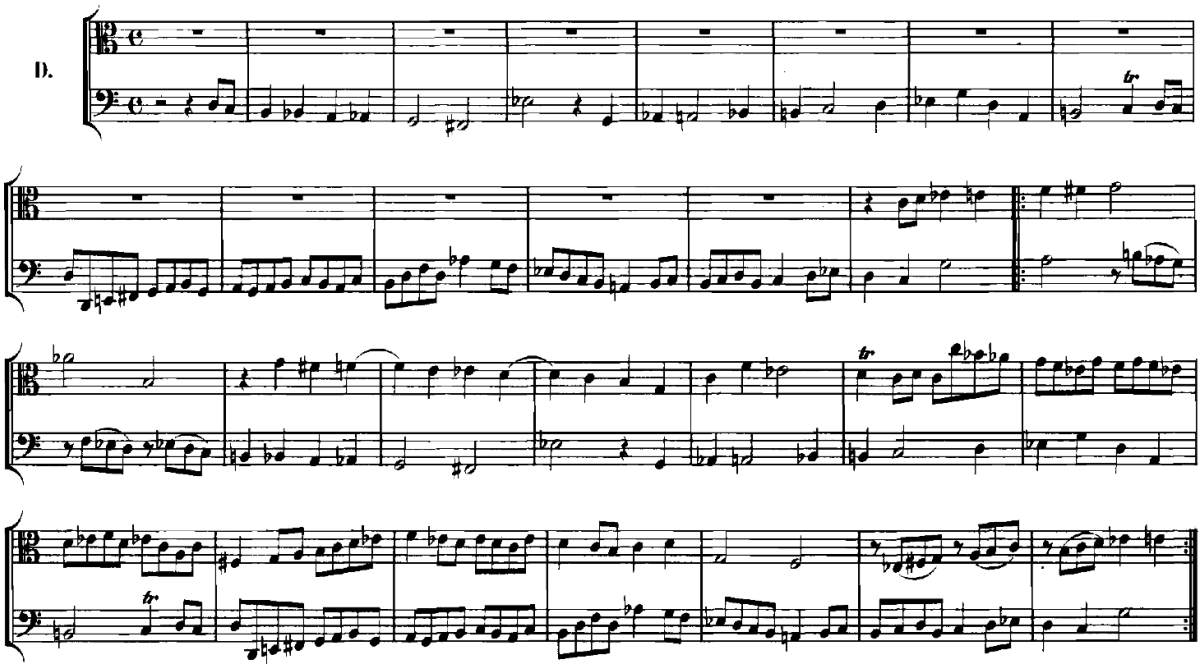
B.

Allg. Mus. Zeitung VIII 495 Anm.

C.

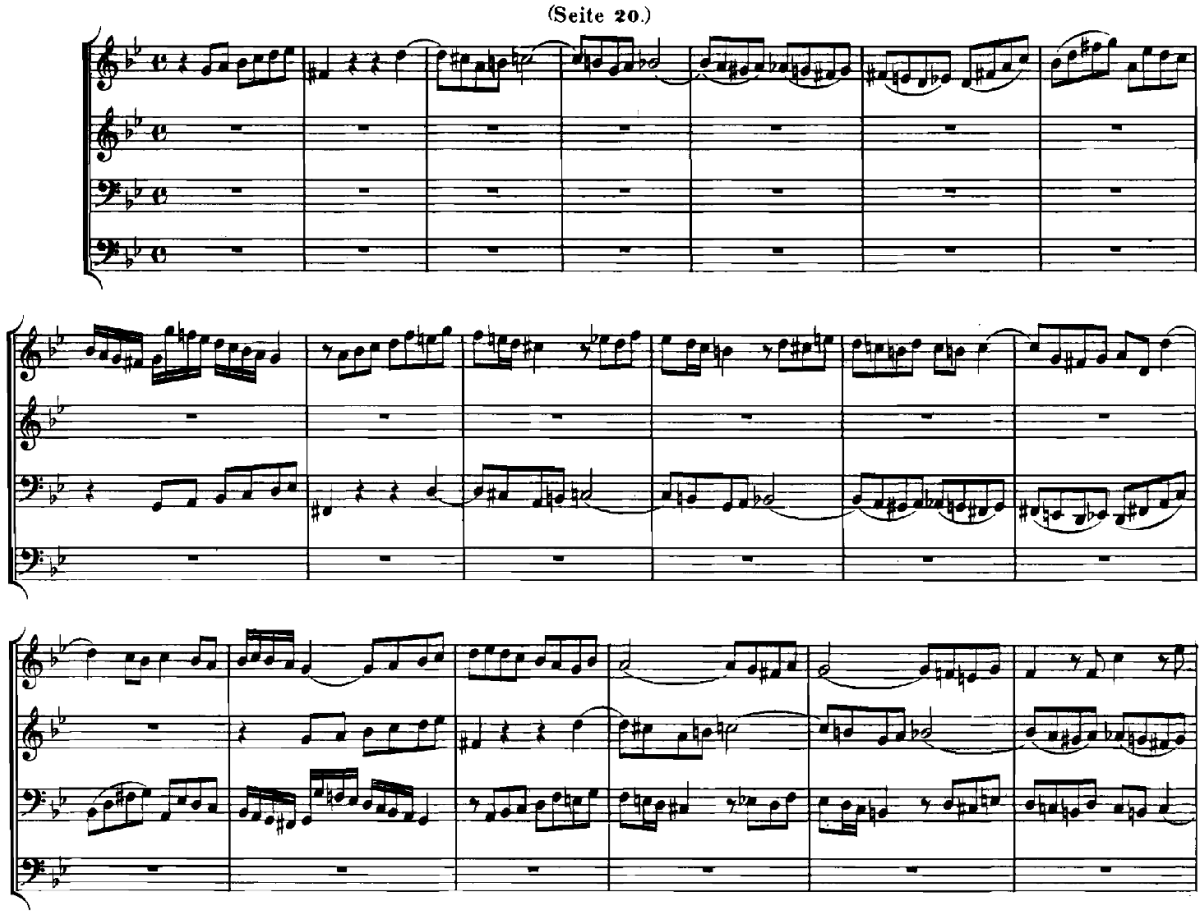


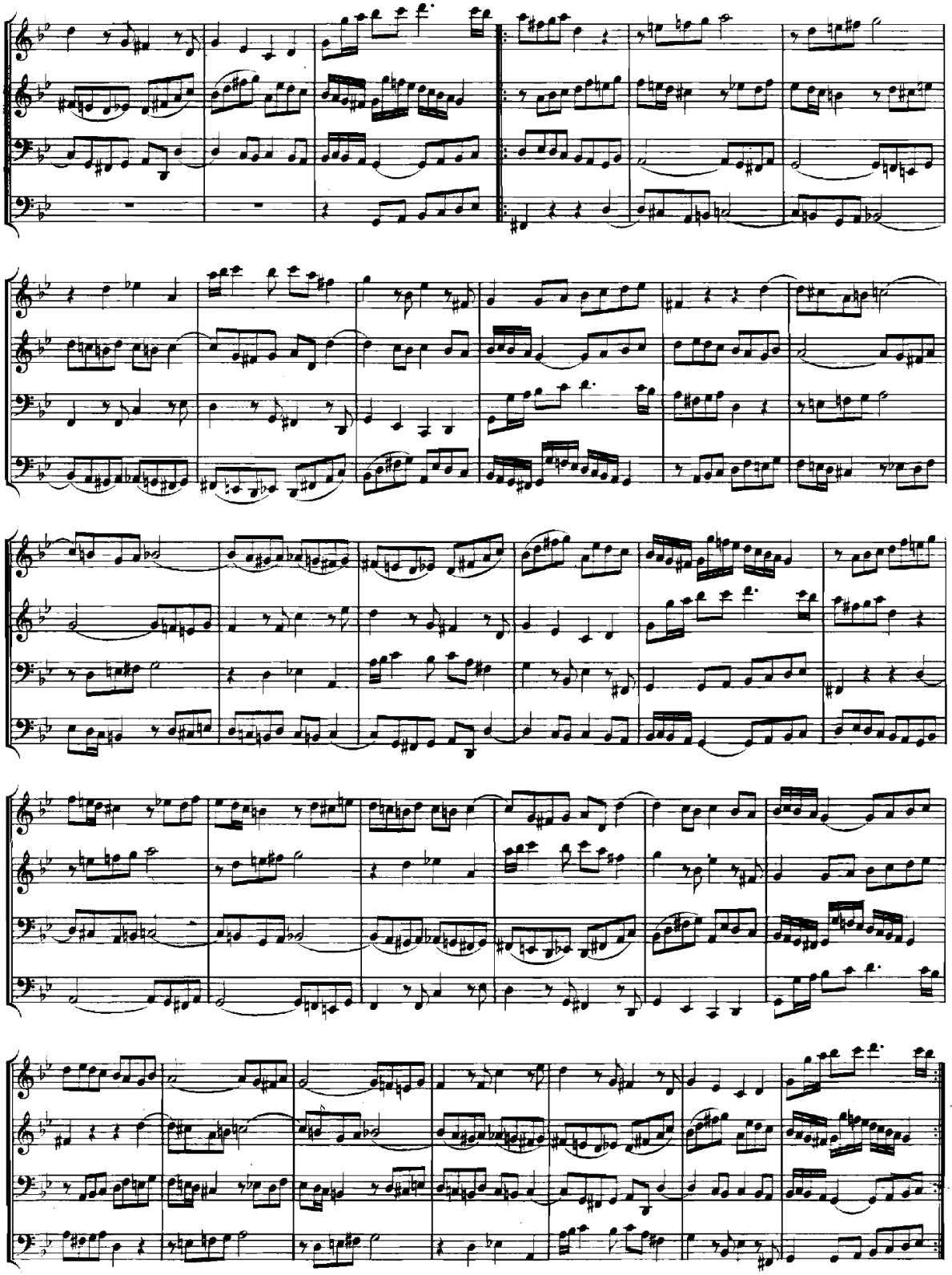
D.



Canon a 4.

(Seite 20.)





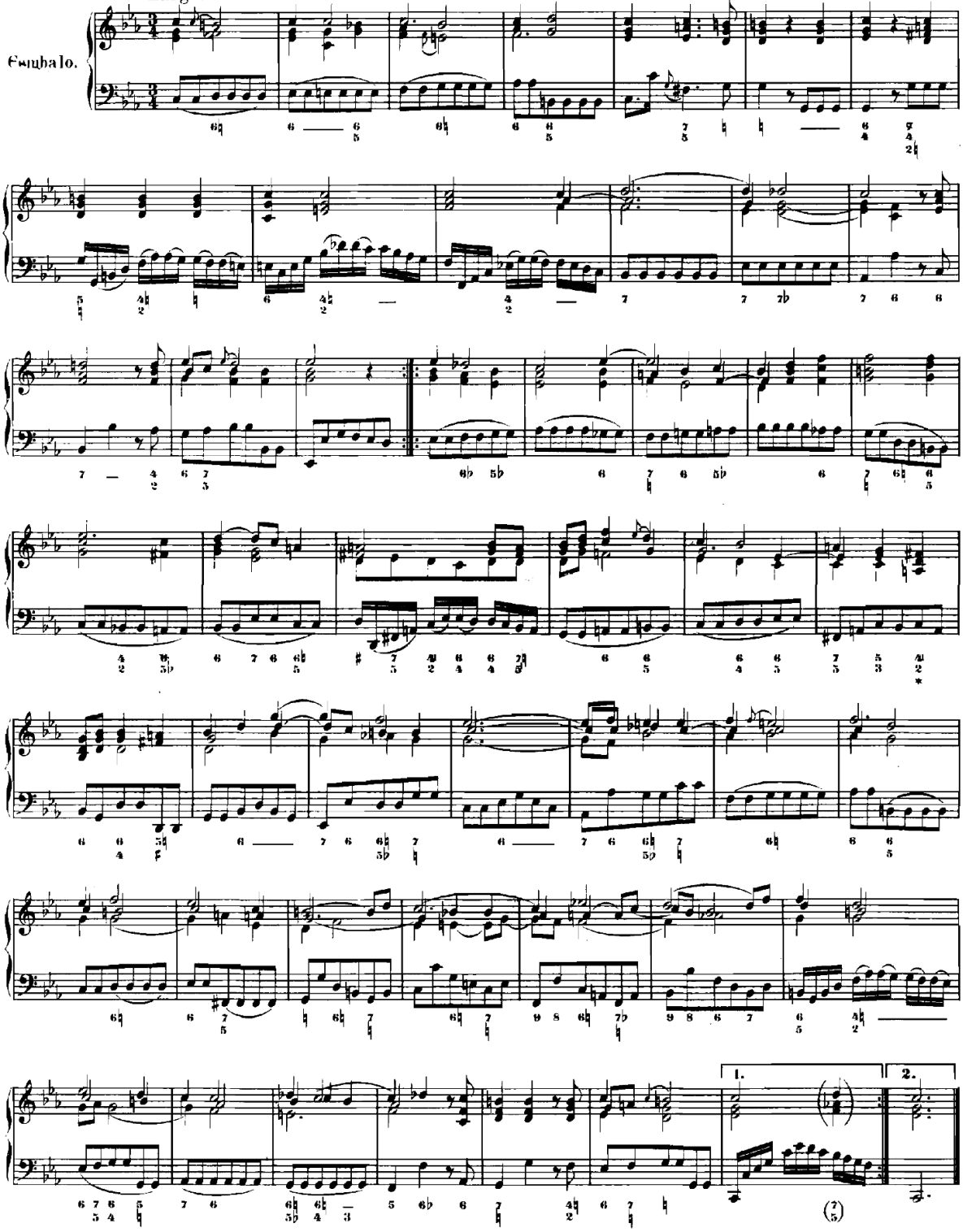
Trio.

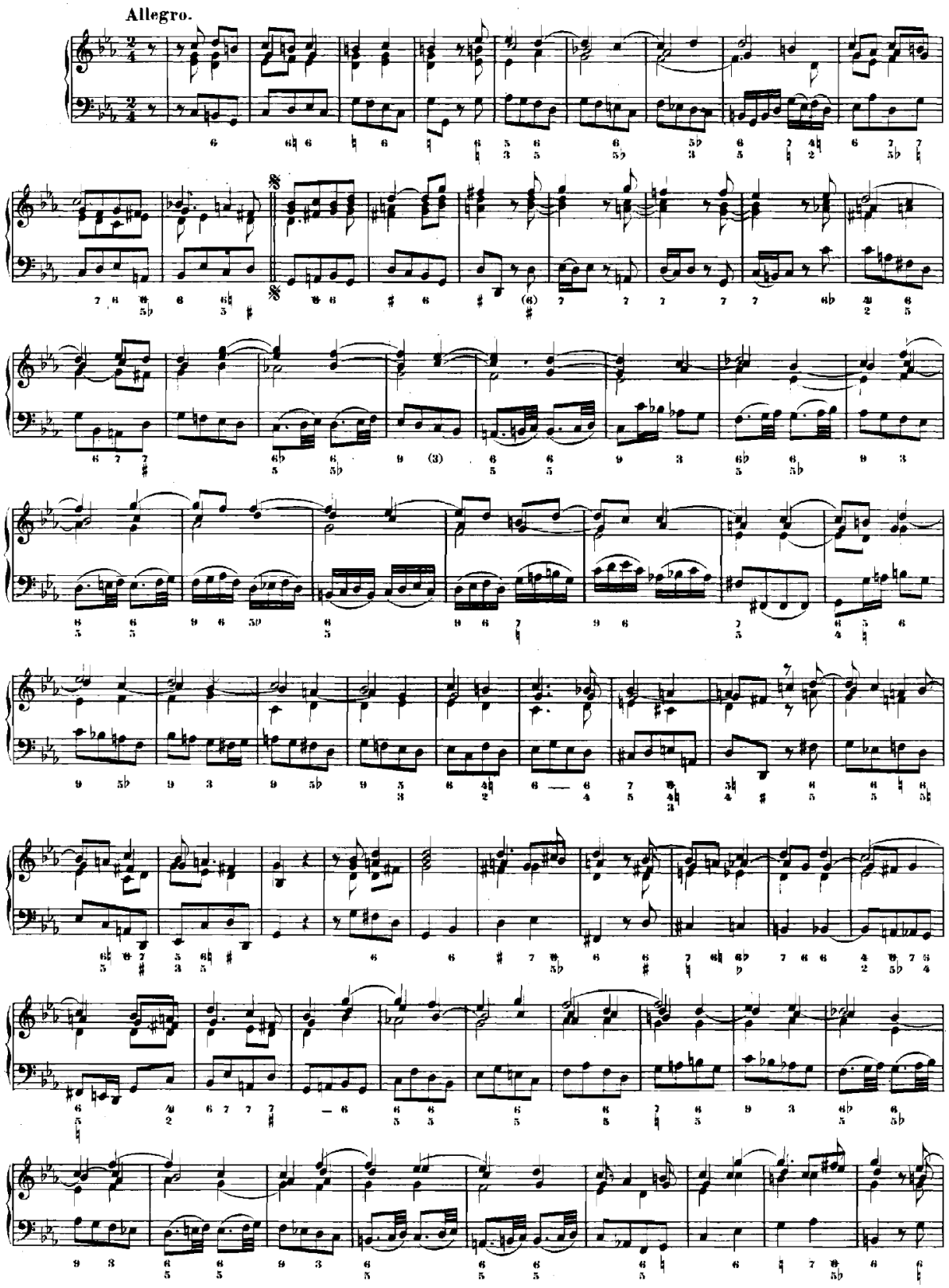
Der Generalbass ausgesetzt von Joh. Phil. Kirnberger.

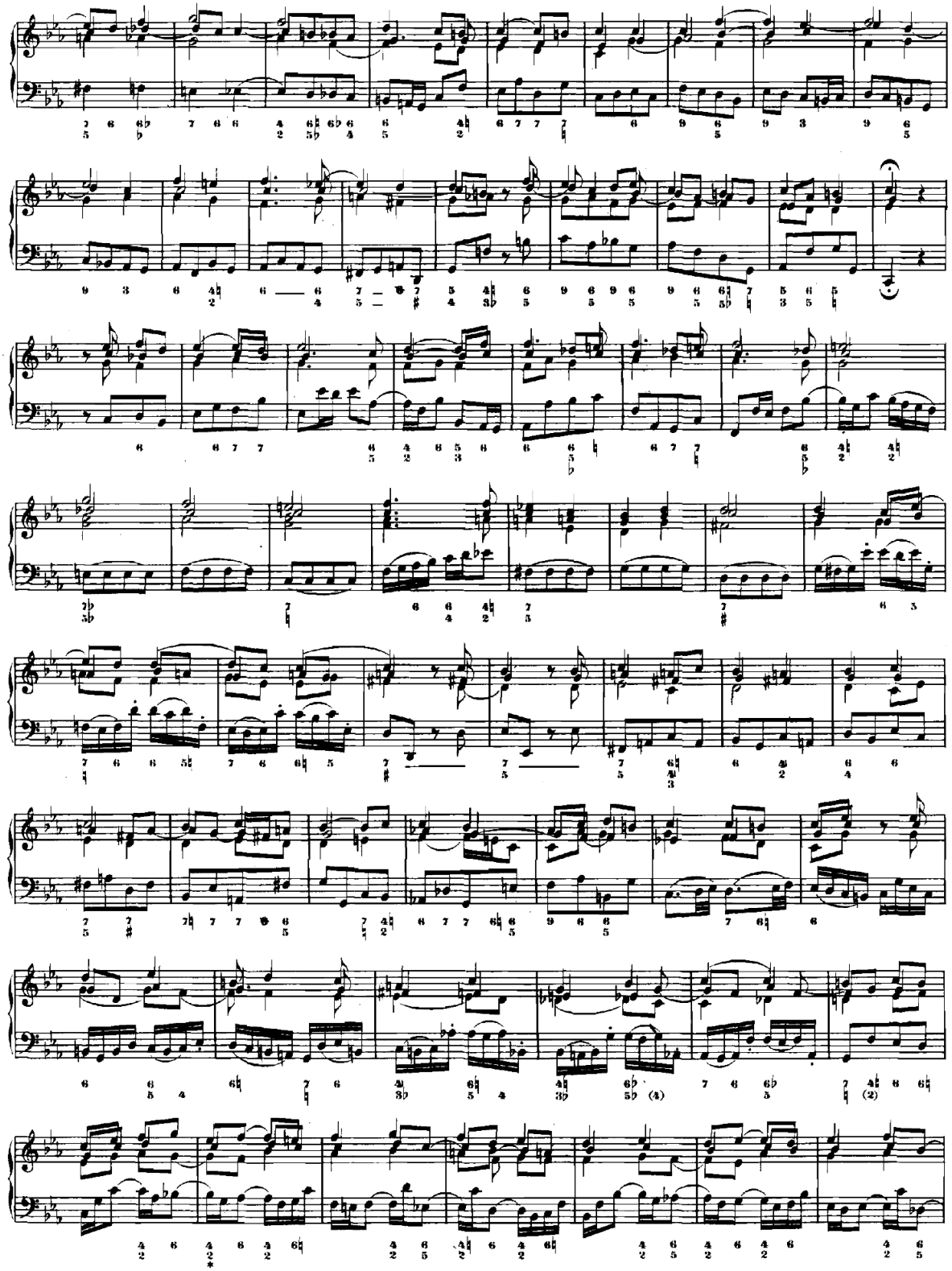
(Seite 20)

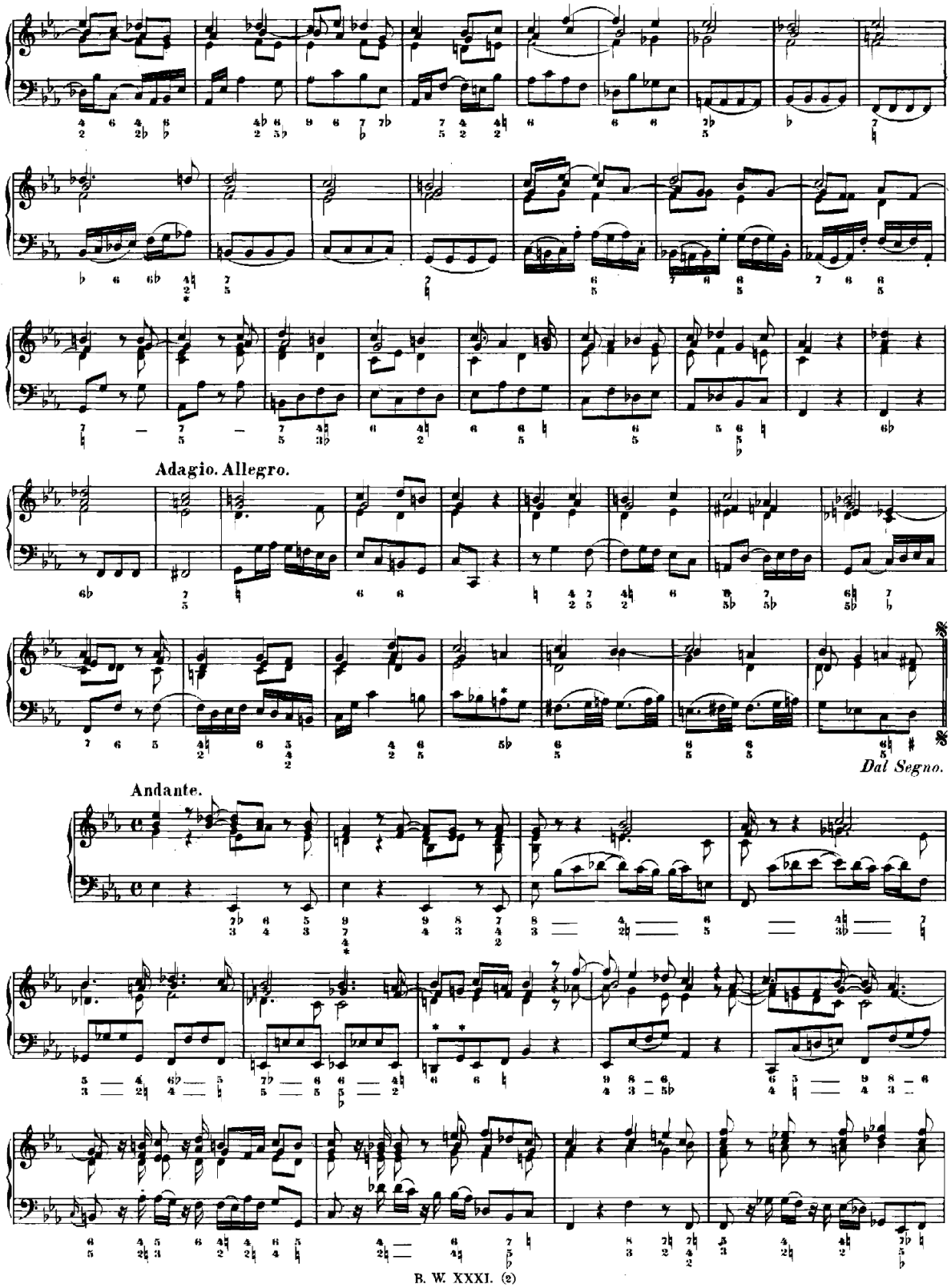
Largo.

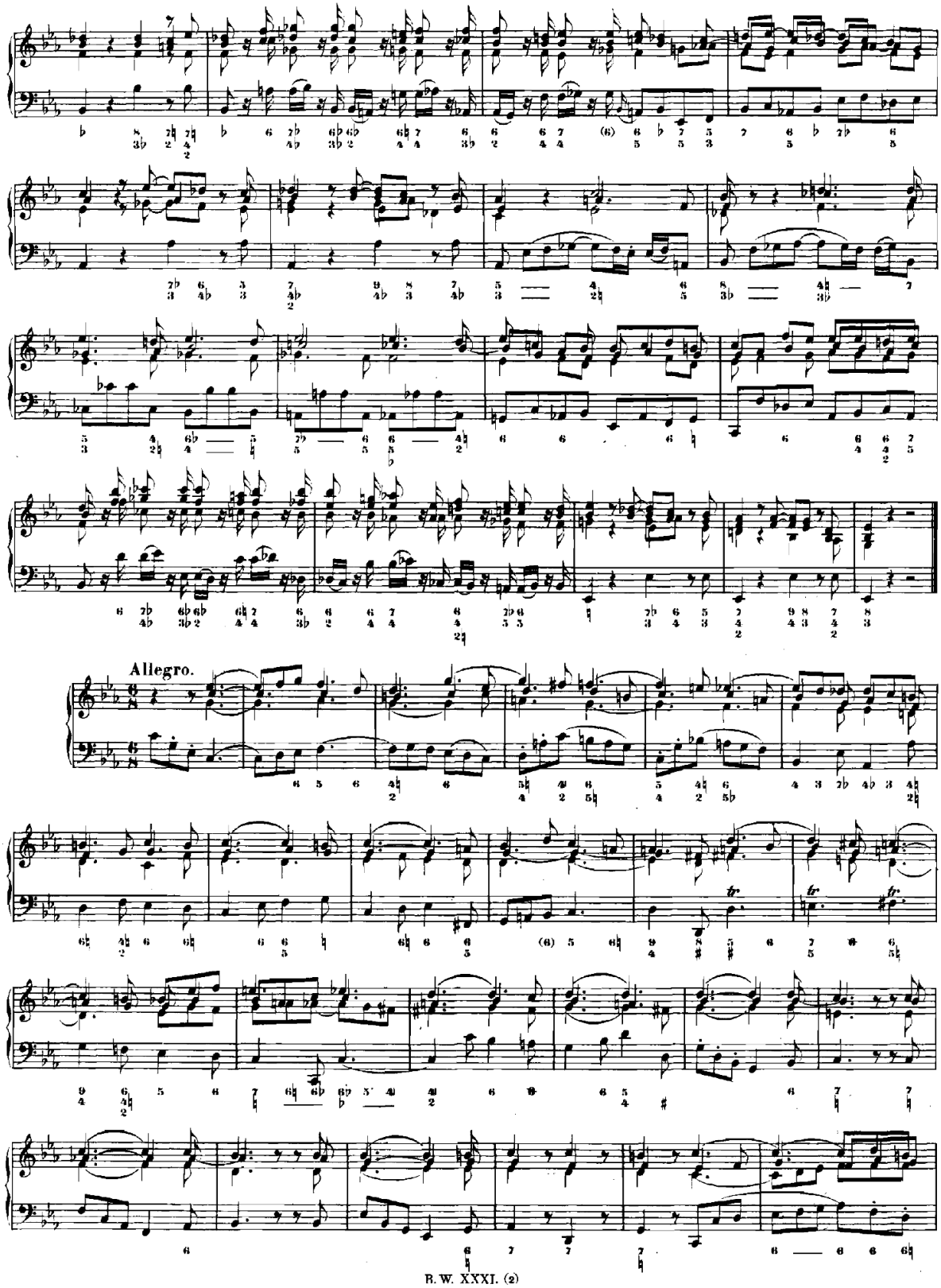
Cembalo.

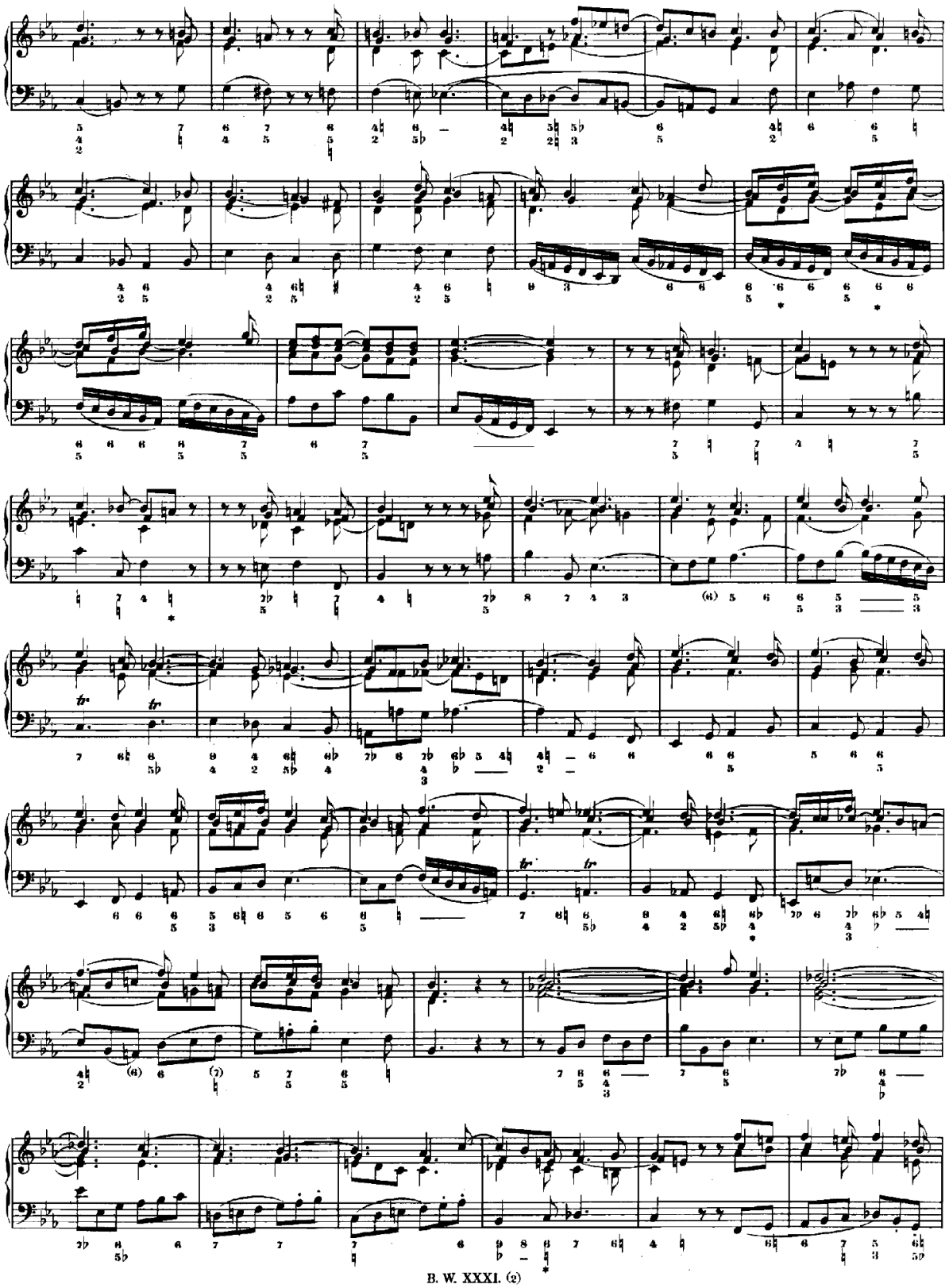



Allegro.

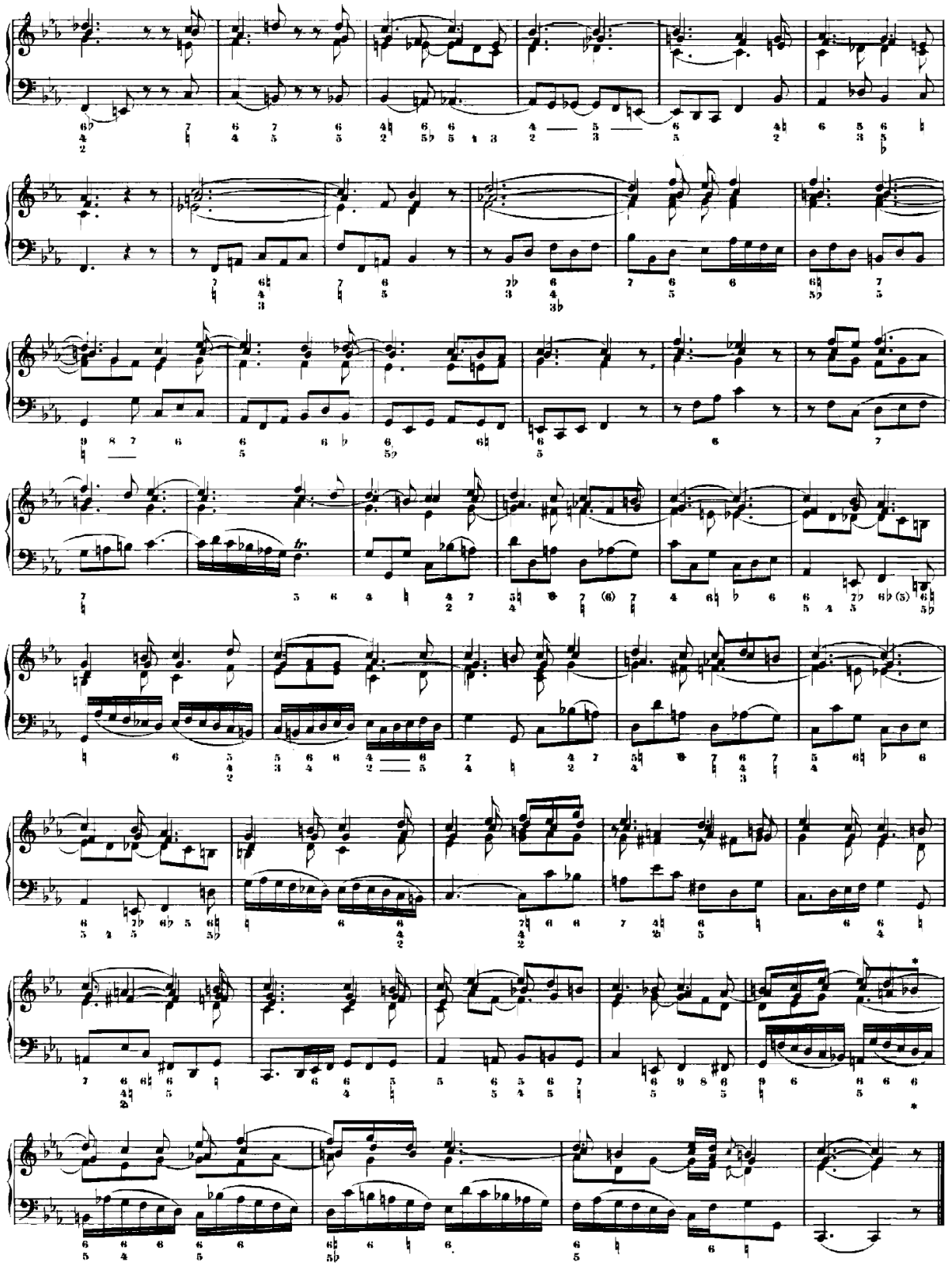



Adagio. Allegro.
Dal Segno.
Andante.


Allegro.



B. W. XXXI. (2)



INDEX

Index des noms cités

Alcuin....442
Alkan, Charles-Valentin....449
Anna Amalia de Prusse....111, 116, 117, 211
Aristote....58, 59, 60, 61, 62, 88, 89, 176
Bach, Anna Magdalena....93
Bach, Carl Philipp Emanuel 10, 25, 41, 79, 87, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 102, 111, 114, 115, 150, 161, 181, 200, 202, 207, 211, 300, 346, 446
Bach, Johann Christian....213
Bach, Johann Elias....92, 93, 102, 109, 110, 133
Bach, Johann Sebastian.…10, 11, 27, 44, 51, 52, 87, 92, 97, 99, 102, 104, 105, 111, 113, 202, 211, 378
Bach, Maria Barbara....93, 180, 347, 348
Bach, Wilhelm Friedemann…41, 42, 43, 87, 93, 95, 96, 97, 150, 151, 200, 211, 212, 213, 269, 270, 443, 447
Beethoven, Ludwig van....97, 447, 448
Bernhard, Christoph....80, 183, 203, 204, 205, 232, 235
Binchois, Gilles....147
Birnbaum, Johann Abraham....13, 15, 180, 181
Böhm, Georg....52, 148
Brumel, Antoine....22, 23, 148
Burmeister, Joachim....80, 83, 84, 172, 203, 204, 224, 225, 242, 245, 260, 299, 330, 381
Buxtehude, Dietrich....148, 150, 166, 167, 179
Carissimi, Giacomo....205, 206
Cavazzoni, Girolamo....164
Cerone, Pietro....114
Charles VIII....356
Charpentier, Marc-Antoine....35, 202
Chopin, Frédéric....64, 447, 449
Chostakovitch, Dmitri....449
Chrétien-Louis de Brandenbourg-Schwedt....106
Cicéron. .59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 85, 88, 89, 135, 136, 138, 139, 144, 145, 151, 152, 153, 154, 169, 178, 199
Cosme Ier....357
Couperin, François....149
da Palestrina, Giovanni Pierluigi....148
de Arauxo Correa....148
de Grigny, Nicolas....149
de Machaut, Guillaume....147
de Vinci, Léonard....8, 255, 356, 357, 358, 359
Denina, Carlos....102, 111, 346
des Prés, Josquin....22, 23, 147, 148
Dressler, Gallus....80, 81, 82, 83, 89
Dufay, Guillaume....147
Forkel, Johann Nikolaus....79, 80, 95, 96, 97, 107, 114, 146, 149, 159, 193, 229, 300, 464
Frédéric II10, 12, 14, 44, 86, 87, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 114, 116, 120, 132, 153, 176, 177, 197, 200, 202, 210, 211, 249, 264, 266, 286, 340, 347, 350, 371, 373, 395, 408, 425, 426, 443, 446
Frédéric-Guillaume Ier....92, 100, 102
Frescobaldi, Girolamo....148, 165, 300
Froberger, Johann Jakob....148, 165, 300

Fux, Johann Joseph....172, 378
Gabrieli, Andrea....165
Gabrieli, Giovanni....165
Galilée, Vincenzo....164
Graun, Carl Heinrich....371
Graun, Johann Gottlieb....200, 371, 446
Haendel, Georg Friedrich....43, 112
Hasse, Johann Adolph....371
Haussmann, Elias Gottlob....113
Haydn, Joseph....97
Herbst, Johann Andreas....338, 339, 350
Hesse, Ludwig Christian....200, 371, 446
Hindemith, Paul....449
Janitsch, Johann Gottlieb....371
Janovka, Tomáš Baltazar....203, 326
Kircher, Athanasius....80, 203, 326
Kirnberger, Johann Philipp....114, 115, 116, 117, 173, 203, 249, 374, 389, 396, 403, 406
Koechlin, Charles....449
Lacôte, Thomas....185, 337
Laurent de Médicis....356
Léon X....356
Léopold d'Anhalt-Köthen....347
Ligeti, György....449
Liszt, Franz....449
Marchand, Louis....104, 180
Marie-Thérèse d'Autriche....93
Martini, Giovanni Battista (Padre)....110, 132
Mattheson, Johann….35, 80, 84, 85, 86, 89, 138, 139, 140, 202, 318, 326, 327, 328, 427, 440, 444
Mendelssohn-Bartholdy, Félix....447
Messiaen, Olivier....449
Michel-Ange....356, 357
Mizler, Lorenz Christoph....36, 111, 112, 114, 133, 155, 177, 443
Moderne, Jacques....148, 184
Monteverdi, Claudio....208
Mozart, Wolfgang Amadeus....97, 447, 448
Neusidler, Hans....90, 168
Ockeghem, Johannes....147
Pauli, Giovanni Battista....110
Paumann, Conrad....147
Petrucci, Ottaviano....147, 148
Philomathe, Philomathe....81
Piccinino Niccolò....356
Pierre II de Médicis....356
Printz, Wolfgang Caspar....80, 203, 326, 327, 356
Quantz, Johann Joachim....80, 86, 87, 88, 92, 99, 178, 210, 371
Quintilien....15, 58, 59, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 88, 89, 130, 131, 139, 144
Reger, Max....449
Reinken, Johann Adam....52, 148, 150, 180
Rubens, Pierre-Paul....357
Sala, Nicolas....172

Savoranola, Girolamo....356
Scheibe, Johann Adolph....180
Schübler, Johann Georg....36, 109, 120, 121, 283, 347, 360, 435, 442
Silberman, Gottfried....96, 98
Silesius, Christophorus Praetorius....173
Soderini, Pier....356
Spiess, Meinrad....111, 112
Strozzi, Piero....357
Strungk, Nicolaus Adam....148, 210, 300
Swieten, Gottfried van....97, 443
Telemann, Georg Philipp....112
Thuringus, Joachim....203
Vasari, Giorgio....356, 357, 358, 359
Walther, Johann Gottfried....30, 80, 131, 168, 203, 228, 232, 236, 326, 374
Webern, Anton....184, 185
Wenceslas Antoine de Kaunitz....97
Werckmeister, Andreas....166, 167
Willaert, Adrian....148, 164, 165
Zarlino, Gioseffo....22, 463

Table des matières

REMERCIEMENTS....4
AVANT-PROPOS....8
INTRODUCTION....10
PARTIE I – FONDEMENTS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS....17
Chapitre 1 : La symbolique....18
1) Définition....18
1.1. Le symbole....18
1.2. La sémiotique....18
1.3. La cryptologie musicale....22
1.3.1. Le *Soggetto cavato*....22
1.3.2. La signature mélodique....24
1.3.3. Les correspondances numériques....27
1.3.4. La gématria....31
2) L'exégèse biblique comme source d'inspiration....38
2.1. Le travail exégétique....38
2.2. La *lectio divina*....39
2.3. L'Évangile selon Sébastien : une exégèse en contrepoint....40
2.3.1. La musique au service du sacré....40
2.3.2. L'éloquence instrumentale : l'exemple de *l'Orgelbüchlein*....40
2.4. Le discours ineffable : au commencement et à la fin....41
2.4.1. Avec l'aide de Jésus et en son nom…....41
2.4.2. … Et à Dieu seul la gloire....43
2.5. Une offrande musicale : savoir lire entre les lignes....44
2.5.1. *Minchah*....45
2.5.2. *Nedabah*....47
2.5.3. *Chattaah*, *Olah*, *Qarab*, *Shelem* et *Asham*....48
2.5.4. *Doron* et *Prosphora*....48
2.5.5. De l'offrande religieuse à l'offrande musicale....49
3) Un goût du secret....51
3.1. Une musique secrète....51
3.2. Entrelacements des lignes : jeux musico-graphiques....53
3.2.1. La bible de Calov....54
3.2.2. Le monogramme....55

Chapitre 2 : La rhétorique....58
1) Définition....58
1.1. Les notions du discours....58
1.2. Les parties du discours....59
2) Les orateurs antiques et leurs modèles....59
2.1. La rhétorique aristotélicienne....60
2.1.1. Les trois genres....60
2.1.2. Le discours artistotélicien....61
2.2. La rhétorique cicéronnienne....62
2.2.1. *De l'invention*....63
2.2.2. *De l'orateur*....69
2.3. La rhétorique quintilienne....73
3) La rhétorique musicale....79
3.1. De l'orateur au musicien-poète....79
3.2. Les théoriciens et leurs modèles....80
3.2.1. Gallus Dressler....80
3.2.2. Joachim Burmeister....83
3.2.3. Johann Mattheson....84
3.2.4. Johann Joachim Quantz....86
3.2.5. Carl Philipp Emanuel Bach....87
3.3. Synthèse des différentes dispositions....88
3.4. La mémoire....89
PARTIE II – GENÈSE DE L'OFFRANDE MUSICALE....91
Chapitre 3 : L'invention : contextualisation, conception et réception du discours....92
1) Retour sur les récits....92
1.1. La visite à Potsdam....92
1.2. À la genèse du thème....98
2) Le point de vue de Frédéric II....100
2.1. Langue de cour et cours de langue....100
2.2. Le double défi....104
3) La finalisation de l'œuvre....104
3.1. La publication de l'œuvre....104
3.2. La réception de l'œuvre....109
3.2.1. La réception générale....109

3.2.2. La réception à la cour prussienne....110
3.2.3. La réception de Mizler....111
a) De passage à Leipzig....111
b) Les offrandes musicales....112
3.3. Les premières résolutions canoniques....114
Chapitre 4 : La disposition : la question de l'ordonnancement....118
1) L'édition originale....120
1.1. Les classifications de C. Wolff....121
1.1.1. Les folios....121
1.1.2. Les canons....123
1.2. Les différentes dispositions....126
2) Discussion des hypothèses....127
2. 1. La pensée architectonique....128
2.1.1. *L'Orgelbüchlein* et les grands cycles instrumentaux....128
2.1.2. L'exemple des œuvres théoriques : *l'Offrande Musicale* au miroir de *l'Art de la fugue*, des *Variations Goldberg* et des *Verschiedene Canons*....129
2.2. Les hypothèses de Spitta et de Kirkendale....130
3) Ordre et désordre : la question de l'autonomie de l'œuvre....132
4) Étude rhétorique de l'ordonnancement....134
Chapitre 5 : L'élocution : le style et la forme au service de l'expression....146
1) Bach et le style....146
1.1. Le style imitatif....146
1.1.1. La recherche imitative....146
1.1.2. Un style naturel : la fugue comme point de fuite....149
1.2. Au carrefour des styles....150
1.3. Les styles rhétoriques....151
1.4. Le travail sur le chromatisme....155
1.4.1. La *Clavier-Übung III*....155
a) Le *Duetto I*....156
b) Le *Duetto II*....157
1.4.2. Les *Variations Goldberg*....159
1.4.3. *L'Art de la fugue*....160
a) Le *Contrapunctus X*....162
b) Le *Contrapunctus XI*....163

2) Bach et la forme : de l'archaïsme formel au renouveau stylistique.....164
2.1. Le ricercar : chercher à renouer avec le passé.....164
2.1.1. Définition et origines du terme.....164
2.1.2. Le choix du ricercar.....166
a) Le R. I. C. E. R. C. A. R.....166
b) Prélude et fugue.....168
c) Cherche et recherche.....169
d) Le mot inusité.....169
2.1.3. Pièce improvisée, pièce écrite.....170
2.2. Le canon : l'aboutissement d'un système d'écriture.....171
2.2.1. Définitions et origines.....171
2.2.2. Le canon chez Bach.....173
2.3. La sonate en trio : la forme en vogue.....175
2.3.1. Bach et l'héritage italien.....175
2.3.2. De Leipzig à Potsdam.....176
3) Bach, un musicien intemporel.....176
Chapitre 6 : L'action, la question de l'interprétation.....178
1) L'achèvement du discours.....178
2) L'improvisation.....179
2.1. Le discours immédiat.....179
2.2. Bach et l'improvisation.....179
2.3. La basse continue.....181
3) L'interprétation instrumentale.....183
3.1. L'analyse discographique et audiovisuelle comme sources d'interprétation.....183
3.1.1. Une œuvre unique, une infinité de versions.....183
3.1.2. Les choix d'instrumentation des interprètes.....185
a) Kuijken, Kohnen, Leonhardt.....185
b) Moroney, See, Holloway, ter Linden, Cook.....187
c) Kuijken, Kohnen.....188
d) Masaaki Suzuki & the Bach Collegium Japan.....189
e) Bach Netherland Society.....190
3.3. Analyse de l'instrumentation : à la recherche de la volonté de Bach.....192
PARTIE III – APPROCHE ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE.....201
Chapitre 7 : Le *Thema Regium*.....202

1) Analyse rhétorico-musicale....202
2) Analyse symbolique....205
2.1. Le *saltus duriusculus*....205
2.2. Le silence....207
2.3. Le *passus duriusculus*....209
3) Nouvelle hypothèse sur la paternité....210
3.1. Au nom du Père et du Fils....210
3.2. Influences réciproques....211
4) Les différentes métamorphoses....214
4.1. Les thèmes par ordre chronologique....214
4.2. Les classements par variations....216
4.2.1. Les variations légères....216
4.2.2. Les variations rythmiques....217
a) Les diminutions thématiques en noires....217
b) Les variations ornementales du thème....217
4.2.3. Les variations rythmiques syncopées....219
a) Les syncopes chromatiques....219
b) Les syncopes cadentielles....220
Chapitre 8 : L'introduction du discours....222
1) L'*exordium* : *Ricercar a 3*....222
1.1. Remarques préliminaires sur les codes graphiques utilisés....222
1.2 Analyse du *Ricercar a 3*....224
1.2.1. L'exposition....224
1.2.2. Le premier divertissement....226
1.2.3. La contre-exposition....228
1.2.4. Le deuxième divertissement....232
1.2.5. L'exposition à la sous-dominante : première partie....233
1.2.6. Le troisième divertissement....234
1.2.7. L'exposition à la sous-dominante : deuxième partie....235
1.2.8. Le quatrième divertissement....235
1.2.9. La réexposition....242
1.2.10. La coda....245
2) La *divisio* : *Canones Diversi super Thema Regium*....249
2.1. *a 2 cancrizans*....249

2.2. *a 2 violin : in unisono*....256
2.3. *Per motum contrarium*....259
2.4. *Per augmentationem, contrario motu*....264
2.5. *Per tonos*....272
2.6. Le symbole caché....281
3) La première *narratio* : *Canon perpetuus*....283
Chapitre 9 : Le discours renouvelé....286
1) L'*insinuatio* : *Ricercar a 6*....286
1.1. Le *Ricercar a 6* au miroir du *Contrapunctus XI*....286
1.1.1. Vue d'ensemble....286
1.1.2. Mon commencement et ma fin....287
1.1.3. Vue rapprochée....289
1.2. Remarques préliminaires....292
1.3. Analyse du *Ricercar a 6*....293
1.3.1. Première section....293
a) L'exposition I....293
b) Premier divertissement : vue d'ensemble....299
c) Premier divertissement : première partie....301
d) Premier divertissement : deuxième partie....303
e) Premier divertissement : troisième partie....304
1.3.2. Deuxième section....306
a) L'exposition II....306
b) Deuxième divertissement....307
1.3.3. Troisième section....310
a) L'exposition III....310
b) Troisième divertissement : première partie....313
c) Troisième divertissement : deuxième partie....318
d) Troisième divertissement : troisième partie....321
1.3.4. Quatrième section....323
a) L'exposition IV....323
b) Quatrième divertissement : première partie....325
c) Quatrième divertissement : deuxième partie....329
d) Quatrième divertissement : troisième partie....332
1.3.5. Vue d'ensemble....335

a) Structure de la pièce....335
b) Des influences multiples à l'unité créatrice....336
2) La seconde *narratio* : le canon *Quaerendo invenietis* et le canon *a 4*....338
2.1. *Quaerendo invenietis*....338
2.1.1. Le défi dans le défi....338
2.1.2. Une référence biblique....340
2.1.3. Le principe d'autoréférence....347
a) En ce temps-là….347
b) 7.7 ou 7 + 7 ?....348
c) Cherche dans ton souvenir....349
d) La clé de l'énigme....349
e) Cherchez et vous me trouverez....350
2.1.4. Analyse du canon *Quærendo invenietis*....354
2.1.5. Cherchez et vous trouverez le paragone....355
a) Définition du paragone....355
b) Rivalités politiques et artistiques : de la peinture guerrière à la guerre de la peinture....356
c) La peinture de Vasari : le sauvetage énigmatique....357
2.2. *Canon a 4*....360
2.2.1. À la recherche d'une indication....360
2.2.2. Analyse du *canon a 4*....361
2.2.3. La question de la basse d'archet....365
a) Les accordages des basses d'archet....366
b) L'écriture idiomatique du violoncelle....367
c) Hypothèses et conclusions du *Canon a 4*....371
Chapitre 10 : La *propositio* : démonstration d'un musicien de son temps....373
1) Vue d'ensemble de la sonate en trio....373
1.1. La structure....373
1.2. Les thèmes de la sonate en trio....374
1.2.1. Le thème du *Largo*....374
1.2.2. Le thème du premier *Allegro*....375
1.2.3. Le thème de l'*Andante*....376
1.2.4. Le thème du second *Allegro*....376
1.2.5. Thème instrumental ? Thème lyrique ?....377
2) Analyse de la sonate en trio....380

2.1. La proposition simple : le *Largo*.....380
2.1.1. La première partie.....380
2.1.2. La seconde partie.....387
2.2. La proposition variée : le premier *Allegro*.....392
2.2.1. La première partie.....392
2.2.2. La deuxième partie.....394
2.2.3. La troisième partie.....400
2.2.4. La quatrième partie.....406
2.3. La digression : l'*Andante*.....408
2.4. La proposition composée : le second *Allegro*.....414
2.4.1. La première partie.....414
2.4.2. La deuxième partie.....417
2.4.3. La troisième partie.....421
2.5. Vue d'ensemble.....424
2.5.1. Le thème royal dans la sonate en trio.....424
2.5.2. La sonate en trio comme preuve de la division.....425
Chapitre 11 : La synthèse et la conclusion.....426
1) La *confirmatio* : *Fuga canonica in Epidiapente*.....426
1.1. La première partie.....427
1.1.1. L'exposition.....427
1.1.2. Le premier divertissement.....429
1.2. La seconde partie.....430
1.2.1. La réexposition.....430
1.2.2. Le second divertissement et la coda.....432
2) La *peroratio* : *Canone perpetuo*.....433
2.1. L'exposition.....436
2.2. La réexposition.....438
2.3. Le point d'orgue.....440
CONCLUSION.....442
GLOSSAIRE.....452
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....458
Ouvrages généraux.....459
Études bibliques.....463
Études sur J.-S. BACH.....464

Ressources électroniques.....466
Discographie.....467
ANNEXES.....468
Annexe 1 : Tableau synoptique des correspondances entre les nombres et leurs références..469
Annexe 2 : Références du terme d'offrande dans la Bible.....471
Annexe 3 : J. Mattheson, *Der volkommene Capellmeister*, IIe partie, chapitre XIV, §7-12, 1739, p. 236.....472
Annexe 4 : Traduction de l'ouvrage de Mattheson *Der volkommene Capellmeister*, IIe partie, chapitre XIV, §7-12, par Gilles Cantagrel dans G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 168.....473
Annexe 5 : *Canon a 2 « cancrizans »* avec mise en évidence de la troisième voix.....475
Annexe 6 : Chiffrage de la troisième partie du quatrième divertissement du *Ricercar a 6*, mesures 197-206.....476
Annexe 7 : Synoptique des similitudes entre le thème du *Largo* et d'autres thèmes de Bach. 477
Annexe 8 : Tableau synoptique des figures de style employées dans *l'Offrande Musicale*.. .478
PARTITIONS.....479
INDEX..... 539