

Art de la Fugue – Analyse par David Lively

Introduction de l'Art de la fugue

Dès l'achèvement du deuxième cahier du Clavier bien tempéré, Bach s'est lancé dans une aventure de composition qui allait le préoccuper pendant la dernière décennie de sa vie. Sa signification, sa raison d'être n'a jamais été claire. Il s'agit d'un recueil de dix-huit pièces contrapuntiques autour d'un seul thème et dans une même tonalité. Bien que ces paramètres soient terriblement restreints, il n'en est rien du travail des fugues et canons qui constituent ce recueil. C'est un véritable compendium de tout ce qui était et est encore possible dans l'art du contrepoint. Est-ce qu'il s'agit pour autant d'une oeuvre d'ordre seulement didactique ? Pourquoi le compositeur a-t-il laissé une des plus grandes fugues inachevée ? Comme toujours chez Bach, pour répondre à ces questions et à bien d'autres, il faut comprendre le sens par plusieurs strates. Il ne nous reste rien de ses intentions par rapport à cette oeuvre, n'ayant que la partition pour guide. Nous savons pourtant comme le compositeur a déclaré lui-même : « Le but de la musique est la gloire de Dieu ». Les affaires de religion n'étant pas le travail des musicologues, il revient aux interprètes de dévoiler le sens spirituel de cette oeuvre.

I - « Mit ein andren Grundplan »

Ce message laconique discrètement apposé sur le dernier feuillet du manuscrit de la fugue inachevée a beaucoup d'implications. Certains musicologues ont préféré l'ignorer, d'autres l'ont pris à la lettre et ont cherché à leur façon une logique d'ensemble. « Avec un autre plan de base » ne peut impliquer de simplement accoler la fugue inachevée à la fin de l'oeuvre. Une réflexion bien plus approfondie qui a pour but de dévoiler le sens de l'oeuvre doit instruire la réorganisation des différents contrepoints. Pour y parvenir, il faut d'abord identifier et classer les différentes pièces. Les quatre fugues simples et les deux doubles ne présentent pas de problème d'identification, ni même les contre-fugues, les fugues-miroir ni les canons.

Les trois autres fugues restantes ont soulevé des débats. Sont-elles doubles, triples voire quadruples ? Il faut d'abord exposer les raisons qui poussent à ne pas accepter l'inclusion du thème principal comme quatrième thème de la fugue inachevée, ce qui fait encore débat. Tout d'abord, ce thème est déjà présent au cœur des deux premiers thèmes de cette fugue - le premier est une variante de la première partie du thème principal (ses quatre premières notes), le second une expansion de la deuxième moitié (à partir du do# du thème principal). Deuxièmement, il serait incongru de présenter un quatrième thème qui commence de façon identique au premier. Enfin, le retour du sujet principal serait un geste cyclique d'un romantisme anachronique qui conviendrait mieux à l'école de César Franck. Il faut donc considérer cette fugue inachevée comme triple.

Pour classer ces trois fugues, il faut regarder leurs plans respectifs qui ne sont pas identiques. Chacune de ces fugues présente trois expositions qui dans le cas présent est l'élément identitaire. La première des trois fugues est exceptionnellement à trois voix. Elle expose lors de sa deuxième exposition le contre-sujet avec le premier sujet, sa troisième

exposition présente le deuxième sujet. La deuxième triple fugue expose le deuxième sujet avec un premier contre-sujet en deuxième exposition, la troisième exposition traite ce même sujet avec un nouveau contre-sujet. La fugue inachevée est plus limpide, trois thèmes, trois expositions. Chacune de ces fugues à sa façon remplit la définition d'une triple fugue.

De cette perspective, l'ensemble total des contrepoints de l'Art de la fugue comprend deux groupes de quatre (les fugues simples et les canons), deux groupes de trois (triples fugues et contre-fugues) et deux groupes de deux (les doubles fugues et les fugues miroir).

S'il est entendu que les quatre fugues simples, les fugues les plus libres, débute l'œuvre, la thèse que les quatre canons concluent l'œuvre est plus que convaincante, car le canon est de tout temps considéré comme le contrepoint le plus strict et par conséquent le plus pur. Ainsi commence à poindre la dimension spirituelle de l'Art de la fugue, la quête de pureté.

Un plan de base symétrique s'impose : 4+2, 3+3, 2+4, trois groupes de six qui avancent du plus libre vers le plus strict. Les fugues progressent de façon logique : fugues simples, doubles, triples. Ensuite en deuxième moitié se trouvent les fugues de plus en plus strictes : contre-fugues, fugues-miroir puis canons.

Le fait que Bach favorisait toujours les groupes de six plaide certainement en faveur de ce regroupement. Il faut ensuite expliciter l'emplacement, en plein milieu de l'œuvre, de la fugue inachevée. Il est remarquable que le point le plus énigmatique de toute l'œuvre se trouve ainsi au point crucial/central de la partition. Que peut signifier cela ?

II - Une quête spirituelle

La répartition en trois groupes appelle certes à la notion de la Trinité. Le sujet principal comprend des éléments symboliques : sa tonalité (ré mineur-d moll), la triade de ré mineur, puis le sensible (do#) pour conclure le tétracorde montant en valeurs de noires et descendant en croches. Chez Bach, ces éléments étaient les symboles d'une dimension spirituelle. La lettre D représente Dieu depuis bien avant Bach et il est significatif que D moll (ré mineur) comprend le nom de Dieu (DO). Ainsi, l'exclusion de toute autre tonalité implique que l'œuvre est en Son Nom. La triade de ré mineur (merveilleusement développée dans le premier prélude du Bien tempéré) indique le ciel, l'univers, aussi le globe terrestre. Le tétracorde peut signifier l'action, comme dans la première double fugue mais aussi dans ce cas-ci le Calvaire. Lorsque l'œuvre avance, les représentations de Dieu le Père et Dieu le Fils se distingueront, émanant de ces deux éléments qui encadrent la note sensible, le do#, où se concentre toute la douleur humaine.

III – Les fugues simples

Un premier groupe de quatre fugues peuvent caractériser quatre éléments divins fondamentaux : l'Amour, la Loi, la Compassion et la Joie. Elles peuvent, de par leur nombre également, faire appel aux Évangiles.

Toujours est-il qu'elles aient été, pour les trois premières, sans doute les premières pièces écrites à figurer dans cet ensemble.

La première fugue présente le sujet dans sa simplicité. Une caractéristique qui la distingue est l'usage d'une technique d'écriture appelé le hoquet pour construire la plupart de ses épisodes.

Non content de terminer cette pièce avec dix entrées du sujet, Bach a prolongé la dernière cadence avec une onzième entrée en guise de coda.

La deuxième fugue (en troisième place dans le premier recueil) finissait étrangement sur la dominante comme si elle annonçait la suite. Bach a également rajouté tardivement un rythme pointé de style français sur toutes les croches de la pièce. Cette fugue dénombrait treize (!) entrées du sujet dont la dernière particulièrement syncopée et altérée. Bach a ensuite rajouté avant la gravure de la pièce en 1749 six mesures dont une quatorzième et dernière entrée 'rectifiée'.

La troisième fugue du thème renversé est empreinte de douleur avec son écriture chromatique caractéristique. Après l'exposition, Bach développe le sujet avec des notes passantes qui accentue le point culminant comme une recherche vers la lumière. La longue et expressive coda évite exceptionnellement le sujet.

La quatrième fugue est, comme le souligne Christophe Wolff, la dernière fugue que Bach ait pu composer. Elle est, comme l'Évangile de Jean, plus tardive que les autres fugues et le style s'en ressent. Plus resserrée, plus audacieuse, sa contribution au traitement du sujet est admirable et ouvrant ainsi des horizons, annonçant la Bonne Nouvelle. Le motif du coucou qui pourtant émaille cette pièce, manque curieusement à la volumineuse littérature dont bénéficie l'Art de la fugue. Annonceur de l'avènement du printemps, il symbolise également le renoncement au monde qui devait préoccuper le Cantor à ce stade de sa vie. Il est remarquable que le nombre de mesures de ces quatre fugues réunies, à savoir 372, est identique au nombre des deux premières triples fugues du deuxième groupe, ainsi que les quatre canons du troisième groupe.

IV – Les doubles fugues

Ici se confrontent pour la première fois deux sujets. Le premier débute avec le saut d'octave et le début de gamme descendante, motif que Bach utilise dans la 75ème mesure du Quoniam du Gloria de la Messe en si mineur pour appeler Jésus. Ce sujet est, en l'occurrence, fascinant pour cacher simultanément le sujet principal à l'endroit comme à l'envers. Le deuxième sujet est tout simplement le sujet principal mais augmenté, une présence divine imposante. La superposition des deux sujets renvoie au Domine Deus du même Gloria de la Messe où Domine Deus et Domine Fili sont invoqués simultanément.

La deuxième double fugue a été longuement commentée pour son étonnante évolution ; Bach a rajouté les premières vingt-deux mesures au début de la fugue, après la composition et mise au propre dans le premier recueil de 1742. Ce qu'était donc le deuxième sujet de la fugue, maintenant promu à la première place, esquisse un motif de la Croix inversée qui démontre son importance symbolique. Cette fugue est aussi remarquable pour la façon dont les deux sujets sont souvent présentés en tierces ou en sixtes parallèles, encore un geste symbolique qui donne une coloration de tendresse intime quasi maternelle.

V - Les triples fugues

Pourquoi la première triple fugue n'a-t-elle que trois voix ? C'est une pièce extrêmement narrative avec des événements dramatiques digne des Passions de Bach. Est-ce que les trois voix sont personnifiées ? Sommes-nous devant la scène de la Crucifixion ?

La fugue qui lui succède lui est intimement liée, les deux thèmes sont les mêmes bien qu'inversés. Alors que la première semble raconter une histoire, la deuxième triple fugue, la plus monumentale de tout l'ensemble, est une lamentation d'une lente progression vers une

intensité paroxystique. Le deuxième sujet de la fugue précédente et son inversion ici sont dérivés (isorythmique) du motif de la Croix de la deuxième double fugue. La troisième et dernière exposition (comme dans la fugue qui suivra) utilisera B-A-C-H à deux reprises de façon explicite (mesures 90 et 93).

La grande fugue inachevée, la troisième triple fugue, présente d'abord un premier sujet en forme de couronne parfaitement symétrique - Domine Deus. Les gestes ascensionnels sont nombreux lors de cette première partie malgré le caractère immuable de son sujet. Le contraste est grand avec le deuxième sujet - Domine Fili - en mouvement presque agité. La superposition des deux sujets donne lieu à une recherche harmonique d'une grande audace. L'intensité croissante cesse avec une cadence en sol mineur pour céder la place au troisième sujet de la fugue : B-A-C-H qui chemine vers ré mineur, ce qui est d'un symbolisme limpide. Après l'énonciation du sujet à onze reprises dans un chromatisme tendu, le langage se détend avec l'arrivée des deux premiers sujets beaucoup plus diatoniques et la partition s'arrête dès lors que les trois se réunissent. Ce qui était perçu comme la signature du compositeur doit être interprété comme le symbole du simple mortel. La toute dernière ligne du ténor esquisserait une main tendue qui invite à participer en tant que compositeur en quête de maîtrise contrapuntique mais aussi et peut-être surtout en tant qu'homme en quête du Salut chrétien. C'est la page centrale de cette partition unique qui reste à être réalisée par chaque interprète.

VI Les contre-fugues

Il serait tentant de placer la fugue « in Stylo Francese » en premier lieu comme lors des Variations Goldberg pour annoncer le deuxième volet de l'œuvre. La règle de la croissance de contraintes techniques doit pourtant primer, cédant la place première à la fugue la plus libre. Ce sont des fugues à caractère laudatif. Dans une contre-fugue, la notion du reflet est omniprésente, chaque réponse étant le renversement du sujet.

La première fugue joyeuse contient deux passages canoniques, le deuxième en renversement du premier, qui la ponctuent tels des Hosanna en chœur. La coda termine la fugue avec la superposition en miroir du sujet en mode majeur, comme une résolution exclamatoire du sujet.

La deuxième contre-fugue s'impose comme règle la réponse en diminution, à savoir deux fois plus vite. Son style français est un caractère réservé pour des œuvres festives.

La troisième contre-fugue peint à merveille l'image « Pleni sunt coeli et terra gloria tua » (le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire). Non seulement le sujet est traité en augmentation comme en diminution, mais dès l'entrée de la troisième voix, les doubles croches fusent sans répit et dans tous les sens, emplissant le champ entier jusqu'à la fin tout comme dans le mouvement correspondant dans le Sanctus de la Messe en si.

VII Les fugues-miroir

La prouesse de ces fugues n'est plus à commenter. Composer une œuvre qui puisse être jouée telle quelle ou avec les voix inversées. La difficulté de leur exécution est à la hauteur de cet exploit. Il s'agit du début du troisième et dernier groupe de six pièces, les œuvres les plus parfaites, les plus pures, emplies du Saint-Esprit. Cette perfection est illustrée par le rythme ternaire qui sera omniprésent jusqu'à la fin du troisième canon. La première fugue-miroir est en l'occurrence solennelle et prophétique de caractère.

La deuxième fugue, bien qu'en rythme binaire, conserve le rythme ternaire dans ses triolets qui dessinent l'âme en ascension, motif présent dans l'Oratorio de Pâques pour chanter

« Seele ». Cette fugue-miroir prend une coloration particulière plus épurée qui se retrouvera dans les canons. Dans le recueil de 1742, Bach écrit l'inversus sur le rectus, au contraire de la première fugue-miroir. Est-ce en image de miroir de la précédente ?

VIII Les canons

L'ordre de ces canons fonctionne également par ordre croissant de contrainte. Les intervalles de chacun dessinent ensemble la triade du début du thème principal : le Tout.

Le premier canon, le plus simple d'un point de vue contrapuntique, retrouve le motif des triolets ascendants de la dernière fugue-miroir ainsi que le rythme ternaire. Également proche de cette fugue-miroir par son caractère léger et enjoué, c'est un canon à l'unisson, la deuxième voix débutant à l'octave en dessous.

Le deuxième canon se démarque par sa nature robuste et affirmée. Les triolets ascendants se resserrent dans la volonté, cette variation du thème principal est, comme toute chose dans l'Art de la fugue, magistrale. La deuxième voix débute à la quinte, une octave et demi au-dessus de la première. C'est la pièce la plus courte de l'ensemble.

Le troisième canon s'efforce à dissoudre le sujet principal, effaçant le rythme aboli par une syncopation prolongée avant de partir dans les entrelacs les plus inventifs. La deuxième voix débute à la tierce au-dessus. Tout à la fin, un passage remarquable, rétablissant définitivement et presque brutalement le rythme binaire, débouche sur une cadenza dans laquelle Bach demande pour la deuxième fois que l'interprète passe à l'écriture.

Par chance, nous possédons curieusement trois versions de l'ultime canon, témoin fascinant de l'évolution d'une pièce hautement significative. Son langage harmonique est frappant par sa modernité avec le recours ultime à la gamme chromatique et quinte diminuée. L'exploit est digne des réussites de l'Offrande musicale par la sophistication de son contrepoint. Le miroir est complet puisque non seulement le sujet est imité mais il est également renversé. Il est par ailleurs augmenté ; le temps est distendu. Il semble exprimer un détachement définitif de la vie terrestre.

IX Choral prélude BWV 668a

Il est entendu que cette ultime pièce composée et dictée par un Bach aveugle et affaibli ne fait pas partie de l'Art de la fugue bien qu'elle soit rajoutée à la première gravure pour pallier l'inachèvement de la troisième triple fugue. Cela étant, l'inclusion de cette courte prière en sol majeur où le travail contrapuntique et surtout canonique demeure du niveau du reste du recueil semble naturelle à la lumière de cette analyse spirituelle. Les éditeurs pressentaient-ils le contenu hautement spirituel de l'Art de la fugue ? Deux textes différents illustrent le choral choisi par Bach. Bien que celui retenu par les éditeurs puisse décrire l'état du compositeur à l'article de la mort « Wenn wir in höchsten Nöten sein » (Quand nous sommes dans l'extrême détresse), il semble plus probable que le second texte corresponde à l'esprit de Bach à ce moment « Vor deinen Thron tret'ich » (Devant ton trône, je vais comparaître).



God the Father <i>Christmas</i>					God the Son <i>Easter</i>					Holy Spirit <i>Pentecost</i>							
<i>372 measures</i>					<i>372 measures</i>					<i>372 measures</i>							
					<i>Rejoicing</i>					<i>Triple meter</i>							
Jesus → <i>Holy Cross</i> → BACH																	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
Simple Fugue					Double Fugue		Triple Fugue			Counter Fugue			Mirror Fugue		Canon		
<i>Free Form</i>										Strict Form							

©Koji Yoda

"Und einen andern Grundplan"
(And a different ground plan)

Analyse symbolique de l'Art de la Fugue BWV1080 de Jean-Sébastien Bach
David Lively