

L'ART DE LA FUGUE

TESTAMENT DE JOHANN SEBASTIAN BACH

(PARTIE I)

CHARLES DEWULF

I. INTRODUCTION

A. Circonstances dans lesquelles fut composé *L'Art de la Fugue*

On situe actuellement, en se basant sur les marques d'eau du papier utilisé par Johann Sebastian Bach, les débuts de la composition de *L'Art de la Fugue* vers 1740. Comme le P200 constitue déjà un net provisoire ou "de travail", il est possible qu'il faille avancer cette date de quelques années. C'est donc l'œuvre qui reflète tous les événements tragiques (ou "affaires") qui amèneront Bach, à la fin de sa vie, dans une situation où il doit se battre seul pour que la musique reste un véhicule de pensées profondes qui anoblissent l'homme, et non un art de consommation, ou sorte de décor sonore aux conventions mondaines du pouvoir absolu. Pour comprendre les changements profonds qui se sont produits dans la musique vers 1750, il suffit de lire la préface de Friedrich Wilhelm Marpurg. En schématisant de façon simpliste, on peut dire que la musique quitte

l'église, où elle est porteuse des paroles divines, "messages de Dieu", pour devenir la toile de fond des salons de la noblesse et de la haute bourgeoisie (pensez à ceux du château Sans Souci de Frédéric II). En effet, au moment où Johann Sebastian Bach compose les sommets de la pensée humaine que sont ses cantates, la pratique des cantates disparaît de l'église luthérienne. Lorsqu'il compose, pour orgues, ces véritables cathédrales de lumière et de beauté que sont ses chorals, toccate et fugues, l'orgue allemand avec sa pédale (cette troisième dimension de la musique d'église) disparaît d'Allemagne, ou tout au moins les organistes pouvant encore l'utiliser. Par là même, la musique perd toute sa grandeur et sa noblesse. *L'Art de la Fugue* fut donc écrit certainement en contretemps par rapport à son époque. Pour montrer à l'humanité ce que l'on est en train de détruire, Bach retourne plus de 200 ans en arrière et reprend tout le savoir faire des contrapuntistes tels que Orlando di Lasso ou Josquin des Prez. Et en même temps, il pose les bases de la musique de Mozart à Mahler. Comme Schumann l'écrira plus tard : "La musique de Johann Sebastian Bach contient en germe toute la musique classique et romantique".

Une telle attitude ne va pas sans contrarier le pouvoir mis en place, pouvoir absolu, cela va sans dire. Et, lorsqu'on ajoute à cette rancune politique toutes les jalousies suscitées par ses dons exceptionnels en tant que virtuose du clavier et compositeur, on obtient un bref aperçu des volontés maléfiques qui se conjugueront afin de venir à bout de ce géant. En effet, si l'on approfondit la vie de Bach à Leipzig, on peut voir la tragédie qui se déroule au jour le jour, causée par les différentes "affaires".

Ernesti le Jeune se permet de ridiculiser un "ancien", en place depuis 10 ans déjà, et qui occupe la troisième place dans la hiérarchie de l'école S^t Thomas. Il en sera même récompensé par une chair à l'université de Leipzig.

Johann Adolf Scheibe, étudiant de droit, édite une revue musicale, dont le seul but était de détériorer la renommée musicale de Bach (avec quels moyens financiers ?). J'ai eu l'occasion

de consulter, à la Bibliothèque de Vienne, l'ensemble des éditions de la revue *Der kritische Musicus* de Scheibe. Il ne s'agit nullement d'un article où, tout en gardant l'anonymat, il essaie de ridiculiser la musique du *Director Musices* de Leipzig, mais bien d'un ensemble de revues, couvrant plusieurs années, qui constituent autant de pamphlets voulant traîner la musique de Bach dans la boue.

Voici un extrait d'une lettre de Härtel à Breitkopf (éditeur de Leipzig) :

Le *Critische Musicus* de M^r Scheibe s'est rendu détesté [verhasst] auprès de beaucoup de personnes parce qu'il contient les satires les plus hargneuses [verbittert] contre beaucoup de personnalités compétentes, et surtout contre le grand Bach.

Suite à cela, Scheibe sera nommé Maître de Chapelle à Riga.

Le dernier acte de la tragédie se déroule en trois tableaux :

I. Dans la salle au nom funeste "des Trois Cygnes", où, le 8 juin 1749, a lieu "un grand concert", donné par G. Harrer, en tant qu'"examen pour le futur cantorat à S^t Thomas, pour le cas où le Maître de Chapelle et Cantor, Mr Séb. Bach, viendrait à mourir".

II. Dans cette même salle, entre le 28 et le 31 mars 1750, un certain Mr Chevalier Taylor donne une *conférence publique*... C'est là que se dérouleront les deux simulacres d'opération, qui mèneront le plus grand des musiciens à la tombe.

III. Dans sa maison, un aveugle, malade, peut revoir durant quelques heures, et, dans un dernier sursaut d'énergie, écrit les 15 dernières mesures de la *fuga a 3 Soggetti* et les dernières notes qui rendent possible l'enchaînement avec le choral qu'il venait de dicter à un ami. Les larmes d'impuissance qui ont coulé sur cette page, sont là pour témoigner de l'immense douleur qui envahit Bach au moment où il doit abandonner sa jeune épouse, sa fille aînée Dorothee et ses trois enfants en bas âge : Johann Christian, Johanna Carolina et la tristement célèbre Régina Suzanna. La suite nous montrera que ses funestes pressentiments

n'étaient pas sans fondement : son épouse décèdera comme une *Almosenfrau* (mendicante), et sa dernière fille, Regina Suzanna, vivra dans un tel état de pauvreté que même Beethoven en sera ému et fera ce qu'il pourra, en 1803, pour réunir une petite somme à son profit.

Telles sont les circonstances tragiques dans lesquelles Bach composa ce chef-d'œuvre grandiose et unique. Laissons la parole à Wolfgang Graeser, ce jeune suisse, italien ou allemand, qui a, peut-être en vain, essayé de s'opposer aux "grosses têtes" de la musicologie allemande : "On ne peut m'ôter de l'esprit que *L'Art de la Fugue* qui, plus qu'aucune autre œuvre est liée au soir de la vie de Bach, nous laisse entrevoir, et cela d'une façon si profonde, la vie intime de ce grand musicien et le vrai testament de sa vie entière".

B. Quelques remarques préliminaires sur la fugue et ses différents aspects

La fugue est la forme la plus construite des formes musicales. Elle constitue un mélange de deux techniques d'écriture : le contrepoint libre, ou art de conduire différentes voix de façon tout à fait indépendante, et l'imitation, forme contraignante qui oblige à reprendre des motifs ou thèmes énoncés à une autre voix. Unité et diversité sont ses qualités antinomiques.

L'unité vient du sujet, qui est en quelque sorte la brique avec laquelle se construit tout l'édifice sonore. On peut diviser le sujet en trois parties :

1. La tête, qui contient souvent le saut d'intervalle : dominante - tonique, ou le contraire. La tête doit être caractéristique, c'est-à-dire facilement reconnaissable.
2. Le corps du sujet, qui doit être tonalement stable (pas d'ambiguïté !)
3. La coda, qui est souvent un motif de transition ou de relance. La coda du sujet de *L'Art de la Fugue* joue un rôle particulièrement dynamique à travers toute l'œuvre. Elle constitue en quelque sorte l'élément moteur.

EXEMPLE 1 : SUJET DE *L'ART DE LA FUGUE*

Comme la forme sonate, la fugue commence par l'exposition c'est-à-dire l'énoncé du sujet alternativement au ton principal et au ton de la dominante. Le sujet transposé au ton de la dominante s'appelle réponse.

EXEMPLE 2 : RÉPONSE AVEC MUTATION



Pour empêcher la réponse de sortir du cycle des tons voisins, on est obligé d'y apporter des modifications appelées mutations. Ainsi, tout ce qui est dans le sujet au ton de la dominante est transposé, dans la réponse, au ton principal (une quarte plus haut). De cette façon, dans le cas présent, le *mi* du sujet est considéré comme le premier degré de V. Il devient premier degré de I.

La notion de contre-sujet est beaucoup plus subtile. C'est un motif qui accompagne le sujet ou la réponse dans la plupart de leurs apparitions. Il est donc loin d'avoir la même force contraignante que le sujet, et peut apparaître, disparaître et se transformer avec une grande liberté. Comme il doit pouvoir s'écrire, selon la nécessité, au-dessus ou en-dessous du sujet, il doit être écrit en contrepoint renversable.

C'est ici que commence une série d'erreurs, des plus regrettables, de la musicologie de culture germanique, qui confond trois notions bien distinctes : sujet, contre-sujet et contrepoint renversable. Il va sans dire que cette confusion rend *L'Art de la Fugue* incompréhensible et empêche toute structure logique de

l'œuvre. La notice de Carl Philipp Emanuel Bach, dans laquelle il confond déjà sujet et contre-sujet dans la *Triple Fugue* (en 1750 !), nous montre que cette erreur d'analyse est profondément enracinée. Pour nous, le terme "double-fugue" signifie une fugue à deux sujets, donc deux expositions ; alors que pour les musicologues allemands, c'est une fugue écrite en contrepoint renversable, avec ou sans contre-sujet ou second sujet. Nous appelons "triple-fugue" une fugue à trois sujets, donc trois expositions ; alors que pour eux, il s'agit d'une fugue écrite à trois voix renversables avec ou sans contre-sujet ou second ou troisième sujet.

EXEMPLE 3 : CONTRE-SUJET DU CONTREPOINT 4 ET RÉPONSE DU CONTREPOINT 4

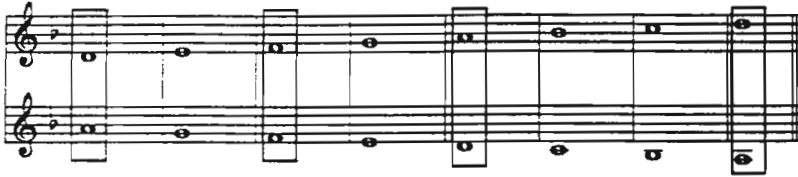


Une "contre-fugue" est une fugue simple (à un sujet), où l'exposition comporte le sujet renversé, à la place de la réponse. Il s'agit ici d'un renversement tonal, c'est-à-dire un échange de tonique et de dominante, la tonique devenant dominante et la dominante, tonique. Le seul degré qui reste le même étant la médiate. Ainsi, les intervalles sont renversés, mais pas les contenance de ces intervalles. Comme le renversement du sujet n'implique pas de modulation, les entrées peuvent souvent se faire de façon très rapprochées (en strette).

EXEMPLE 4 : SUJET RENVERSÉ



EXEMPLE 5 : RENVERSEMENT TONAL



Le sujet *per augmentationem* est une présentation du sujet où toutes les valeurs sont doublées : noire - blanche, croche - noire, etc.

EXEMPLE 6 : SUJET *PER AUGMENTATIONEM*

Le sujet *per diminutionem* est une présentation du sujet où toutes les valeurs sont diminuées de la moitié : blanche - noire, ronde - blanche, etc...

EXEMPLE 7 : SUJET *PER DIMINUTIONEM*

Une fugue en miroir ressort à une technique très complexe, qui implique :

- le renversement intégral de chaque voix selon la technique décrite supra,
- l'échange de la position des voix : soprano devient basse, alto-ténor, ténor-alto, basse-soprano.

C. Le symbolisme dans *L'Art de la Fugue*

Le souci de faire du langage musical un langage qui puisse exprimer tous nos sentiments et nos pensées les plus intimes a obligé Bach à employer tous les types de symboles qui puissent se trouver dans la musique. Nous allons analyser ici trois des multiples aspects de ces symbolismes.

1. LE SYMBOLISME NUMÉRIQUE

En plaçant un chiffre par ordre croissant, en partant du chiffre un, en dessous de chaque lettre de l'alphabet, on obtient ceci :

A = 1	F = 6	L = 11	Q = 16	V = 21
B = 2	G = 7	M = 12	R = 17	W = 22
C = 3	H = 8	N = 13	S = 18	X = 23
D = 4	I/J = 9	O = 14	T = 19	Y = 24
E = 5	K = 10	P = 15	U = 20	Z = 25

Ainsi, B A C H = 2 + 1 + 3 + 8 = 14 et JOHANN SEBASTIAN BACH = 9 + 18 + 14 = 41. Le chiffre 14 se trouve plusieurs fois dans *L'Art de la Fugue* :

- nombre de notes contenues dans le sujet (ex. les deux sujets des *Contrapuncti 11* et *8* contiennent 14 notes)
- sujet + réponse du grand sujet de la triple fugue, même nombre
- nombre de notes que contient la première phrase du *cantus firmus* du choral *Wenn wir in...*

Le chiffre 41 est plus rare, on le trouve néanmoins comme étant

- le nombre de notes du second sujet de la triple fugue,
- le total de toutes les notes du *cantus firmus* du choral.

2. LE SYMBOLISME ALPHABÉTIQUE

Il s'agit ici de placer en dessous des notes, en partant du *la*, les lettres dans l'ordre de l'alphabet. Les pays anglo-germaniques emploient ce système comme solmisation. Ainsi, BACH équivaut aux notes : *sib - la - do - si* et HCAB aux notes *si - do - la - sib*. Notons deux choses à ce sujet : le nom de BACH est toujours accompagné de symbolisme exprimant la douleur et le "BACH" traverse tout *L'Art de la Fugue* comme un fil rouge.

À partir du contrepoint 1, il apparaît comme simple motif tissé dans la polyphonie. Elles sont bien rares les fugues où il n'apparaît pas entre notes successives. Son insistance est telle que, de simple motif, il devient contre-sujet dans les contrepoint 8 et 11. Pour finir, il devient même troisième sujet dans la *Fuga a 3 Soggetti*.

3. LE MOTIF "ADÉ" (A D EN ALLEMAND)

C'est le *Contrapunctus 4* qui commence par les deux notes *la-ré*, qui, dans la solmisation allemande, se dit A D. Il est à noter que, dans le *Contrapunctus 3*, Bach a évité ces notes en commençant la fugue par le renversement de la réponse. Nous pouvons dès lors penser qu'il a réservé ce symbole à la dernière fugue qu'il allait terminer. Il emploie, dans cette dernière, l'intonation du mot "adé", avec une chute de tierce sur un temps fort, ce qui imite l'inflexion de la voix. Cet adieu, tel un écho, se répond de loin en loin, pour se perdre dans l'infini. Une des premières œuvres de Bach est le *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto* (BWV 992) qui se termine par une *Fuga all'imitatione di Posta* (fugue sur le signal de la poste), ici un intervalle d'octave : signal d'adieu aussi, puisque cette poste allait le séparer à jamais de son frère Johann Jakob, qui entra comme hautboïste au service du roi de Suède. Ainsi, sa vie de compositeur est un cercle fermé, qui se termine là où elle a commencé, par une fugue imitant un signal d'adieu.

4. LE SYMBOLISME DE FORMULES MUSICALES

Je ne parlerai que de trois de ces formules, qui font partie de ce qu'on appelait la *Affektenlehre*, fort prisée à l'époque :

a. *le chiasmus* : représente, sous forme de croix, la douleur. Nous en trouvons un bel exemple dans le contre-sujet du même *Contrapunctus 4* :

lab
sol - sol - sol
fa#

Cette formule étant constamment mêlée à la chute de tierce de l'"Ade", exprime, en le soulignant, le déchirement de l'adieu.

b. *le passus duriusculus, ou chute chromatique de quarte* : il se retrouve aussi maintes fois dans *L'Art de la Fugue*. Dans le *Contrapunctus 11*, Bach l'emploie même comme contre-sujet du second sujet, qui est composé de 14 notes et contient le symbole BACH. Cette quarte chromatique, l'auteur la traite avec beaucoup de liberté : en la traitant par augmentation, elle devient une quinte ou une sixte. Exprimant la douleur, ce motif a une teinte de révolte quand Bach l'emploie en montant. Au moment de la superposition des deux sujets et contre-sujets, Bach la traite par diminution : les noires devenant des croches

c. *le symbole des pleurs*, c'est-à-dire ces notes répétées qui descendent par degrés conjoints et imitent les pleurs. Bach, qui l'a fréquemment utilisé dans ses cantates et passions, le mélange ici directement au symbole alphabétique de son nom, devenu contre-sujet *rectus* dans le *Contrapunctus 11* et *inversus* dans le *Contrapunctus 8*.

II. BRÈVE PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

L'Art de la Fugue, tel que nous le trouvons dans l'édition originale, comporte 24 numéros. Ce chiffre nous rappelle ce que les anglais appellent *The Fourtyeight*, en regroupant les deux livres

que pour notre part nous appelons *Le Clavier bien tempéré*. En effet, Marcel Bitsch fut le premier à avoir remarqué le parallélisme antinomique entre *Le Clavier bien tempéré* et *L'Art de la Fugue* ; le premier se composant de 24 fugues sur un sujet différent et dans des tonalités différentes, le second, dans la conception de Bach, de 24 fugues dans la même tonalité et sur le même sujet. Ce sujet est bien sûr varié. Il s'agit donc en même temps d'une immense variation sur un thème qui évolue à travers l'œuvre et prend des aspects de plus en plus complexes et de plus en plus éloignés de son modèle original. Par l'esprit de variation qui y règne, *L'Art de la Fugue* nous rappelle l'*Aria mit verschiedenen Veränderungen*, que nous appelons, à tort, les *Variations Goldberg*.

III. ANALYSE DE LA PROBLÉMATIQUE DE L'ŒUVRE

L'Art de la Fugue est certainement l'œuvre qui soulève le plus de questions. Ces problèmes viennent en grande partie de la mort inattendue de l'auteur. Il existe trois textes contemporains à ce décès (à cinq années près) qui confirment ce fait :

1. Le *Nachricht* du premier tirage de l'édition originale

Feu le compositeur de cette œuvre fut mis dans l'impossibilité de terminer la dernière fugue, de par sa maladie des yeux et la mort qui s'en suivit de très près. C'est dans cette dernière fugue qu'il se fait connaître nominalement dans la troisième partie.

2. La préface de Marpurg du 2^e et 3^e tirage de l'édition originale

Il n'est rien de plus regrettable que ce dernier [Johann Sebastian Bach], par sa maladie des yeux et la mort qui s'en suivit de très près, ait été mis dans l'impossibilité de terminer l'œuvre et de nous la communiquer. Il fut surpris par la mort au milieu de l'élaboration de la dernière fugue, où il se fait connaître nominalement au début de la troisième partie.

c) la nécrologie d'Agricola, Carl Philipp Emanuel Bach et Vinzky

Celle-ci est la dernière œuvre de l'auteur. Elle contient toutes les variétés de contrepoints et de canons, sur un seul et unique sujet. Sa maladie l'a empêché, selon son projet [ou brouillon], de terminer complètement l'avant-dernière fugue et d'élaborer la dernière qui devait contenir quatre sujets, et qui devait, par après, être renversée [ou rétrogradée ?] à toutes les voix, note par note.

À ceci, il faut ajouter la notice de Carl Philipp Emanuel Bach, qui se trouve sur la 5^e feuille du supplément B du P200 et qui — qu'elle soit écrite en 1750 ou, comme le prétend Christoph Wolff en 1770 —, émane d'un témoin de premier ordre. Il ne fut, il est vrai, pas présent à la mort de son père, mais a appris les faits par plusieurs personnes de la famille qui, elles, étaient présentes. Que dit cette notice ?

C'est sur cette fugue, où le nom de B.A.C.H. a été amené comme contre-sujet, que l'auteur est mort.

Je pense qu'il est dès lors impossible de mettre en doute les circonstances tragiques qui ont empêché Bach de terminer cette œuvre. Et il est déplorable que beaucoup, pour ne pas dire presque tous les musicologues, préfèrent déformer les faits, plutôt que d'y ajuster leurs théories. Il n'est alors pas étonnant que ces énigmes autour de *L'Art de la Fugue* ne cessent de se compliquer de plus en plus, et, par des théories faisant preuve de beaucoup d'imagination il est vrai, nous éloignent de la réalité de l'œuvre.

Voici une brève synthèse de la problématique posée autour de *L'Art de la Fugue* :

1. Le titre de l'œuvre, dont nous ne possédons aucun autographe du maître. Ce titre est en effet en opposition avec deux choses :

- avec la modestie de son auteur, qui appelait les sommets de la création musicale, tels que les *Partite* pour clavecin : *Clavierübung*. Ce mot *Art de...* semble bien artificiel, surtout s'il émane de Bach
- avec les beaux dessins de fleurs qui ornent plusieurs fois l'édition originale

2. Le nom de l'éditeur et le lieu de l'édition : jusqu'à ce jour, nous n'avons aucune certitude sur l'identité de celui qui a imprimé l'œuvre, ni même de celle du responsable de l'édition. Le lieu où l'œuvre a été imprimée, à l'exception de la préface de Marpurg, reste également encore à découvrir.

3. Beaucoup plus grave encore est l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de savoir dans quel ordre il faudrait jouer les différents *contrapuncti*, canons et fugues. Il y a, jusqu'à ce jour, 104 ordres ou propositions d'ordre différents. Et si au XIX^e siècle on croyait que l'ordre de l'édition originale était celui de Bach au moins jusqu'au *Contrapunctus 11* (c'est-à-dire à peu près la moitié de l'œuvre), depuis David (ca 1930), c'est à partir du *Contrapunctus 8* que l'on déplace les différents canons et fugues. Jacques Chailley va encore plus loin et change l'ordre depuis le début, puisque le *Contrapunctus 1* devient le n° 3 de son classement. Il va sans dire que le classement est de la première importance dans une œuvre aussi construite que celle de Bach.

4. Autre mystère, celui de l'instrumentation de *L'Art de la Fugue* : est-ce une œuvre purement théorique, une musique pour les yeux (*Augenmusik*) comme le pense Philipp Spitta, pure mathématique comme le pense Alberto Basso, ou une sorte de traité de fugue comme le pense Chailley, qui compare, non sans humour, *L'Art de la Fugue* aux traités d'harmonie de Durand et Dubois ? Ou alors, est-ce une œuvre pour le clavier ? Mais alors, quel clavier : le clavecin, comme le pense Gustav Leonardt dans son livre intitulé "*L'Art de la Fugue*", dernière œuvre pour le clavecin de J. S. Bach ? l'orgue, comme dans la version de Walcha ou de Glenn Gould ? et pourquoi pas pour piano, comme la version de Sokolov ? Ou bien, est-ce une œuvre pour un ensemble de musique de chambre, comme dans la très belle version de K. Ristenpart. Hermann Scherchen, quant à lui, emploie tout l'orchestre, ce qui permet de bien faire ressortir les différents sujets ou contre-sujets. Et, même si sa version a une certaine lourdeur, due entre autres au doublement des violoncelles par les contrebasses, il est certainement celui qui a été le plus loin dans l'interprétation de l'œuvre.

5. Autre problème épineux : quelles sont les pièces qu'il faut retirer de *L'Art de la Fugue* ? Le *Contrapunctus* (16), les deux fugues à deux claviers, le choral ? Ou, comme le pense Spitta, la magistrale fugue inachevée à 3 *Soggetti* n'appartient-elle pas à l'œuvre ? Suzanne Clercx voudrait enlever aussi les quatre canons, qui selon elle sont des "parasites".

6. La dernière fugue, qui porte le titre de *Fuga a 3 Soggetti*, est-elle vraiment à trois sujets, ou un 4^e sujet devait-il venir s'ajouter aux trois autres, comme le prônent les musicologues de culture germanique depuis Nottebohm et Riemann. Ce 4^e sujet, ils y croient tous : de Kolneder à Wolff. N'a-t-on pas vu dernièrement une édition allemande lui donner le titre de *Quadrupelfuge* ! Nous ne pouvons qu'admirer le courage intellectuel de la musicologie française, avec Bitsch et surtout Chailley qui, seuls contre tous, maintiennent le titre de l'édition originale : *Fuga a 3 soggetti*. Kolneder va même jusqu'à mêler la politique à la question en traitant Chailley de "de Gaulle de la musicologie" !

7. Le problème des tempi reste, lui aussi, encore aussi présent qu'à l'époque de la publication de *L'Art de la Fugue*. À l'exception du *Contrapunctus* 6, où l'édition originale mentionne *in stylo francese*, (est-ce de Bach ?), nous n'avons aucune indication du maître, ou même parfois des indications qui nous semblent en contradiction : ainsi, la fugue en miroir à 3 voix porte, dans sa version *rectus*, la mesure "C" (*Contrapunctus* 14) et dans son inversion : "C barré".

8. La destination de l'œuvre n'est pas, elle non plus, encore clairement définie, quoiqu'en pensent les musicologues allemands. En effet, ces derniers la destinent à une société fantôme, n'ayant existé que sur papier, la Société Mizler. Bach aurait composé ce sommet musical pour une société à but scientifique ? Nous savons quelle aversion il avait pour tout ce qui touchait à la théorie pure !

9. Que viennent faire ces beaux dessins printaniers dans cette œuvre que d'aucuns voudraient abstraite ?

Autant de questions qui restent sans réponse fiable. Ne sommes nous pas en train de tourner en rond, voire même de régresser ? Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, personne n'avait de problème à reconnaître de grand sujet dans chacune des composantes de *L'Art de la Fugue*. La nécrologie ne dit-elle pas que *L'Art de la Fugue* contient toutes les sortes de contrepoints sur un seul sujet principal. Charles Burney, John Caspar Heck disent la même chose. Johann Nikolaus Forkel est même plus précis en disant dans sa biographie *Über Johann Sebastian Bachs, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrter echter musikalischer Kunst* (Leipzig 1802) :

L'œuvre se compose principalement de variations. Le but de l'auteur était de démontrer tout ce qu'on pouvait faire avec un seul thème de fugue.

Il a fallu qu'un Spitta, par manque de connaissances musicales approfondies, soit dans l'impossibilité de reconnaître le grand sujet dans le premier sujet de la triple fugue, pour qu'il écrive :

Par méprise ou par incompréhension, parvinrent dans l'édition originale, un travail préliminaire au 10^{ème} morceau et, par après, une fugue à trois sujets, fugue qui n'a rien à voir avec cette œuvre et à laquelle Johann Sebastian Bach travaillait peu avant sa mort.

Dix ans plus tard, ce fut à Nottebohm et à Riemann de parachever cette bévée en déclarant que la fugue appartenait quand même à *L'Art de la Fugue*, un quatrième sujet : le grand sujet, devant entrer après les trois autres. Tôt après, Hugo Riemann disputa à Nottebohm l'honneur de cette découverte. Et voilà tout le monde musicologique lancé sur une fausse piste, avec une boulimie de théories, aussi fantaisistes les unes que les autres. De théorie en théorie, on parvint ainsi à s'éloigner d'avantage encore de l'œuvre, la découpant, la reconstruisant avec les débris, on en est arrivé à défigurer complètement cette œuvre magistrale. Ne serait-il pas, dès lors, grand temps de laisser là toutes ces théories néfastes et d'aller vers l'œuvre et son compositeur avec un cœur pur et un esprit humble, et de remonter aux

sources, que, chose exceptionnelle, nous possédons. Quelles sont ces sources ?

- Le P200, ou autographe de Berlin

C'est la plus ancienne des sources. Les musicologues, en se basant sur les marques d'eau du papier, la datent maintenant de 1740.

- L'édition originale

Édition *post mortem*, dont les 3 tirages se situent entre 1752 et 1753.

- Le P271

Il s'agit d'un manuscrit, en grande partie autographe auquel Bach a travaillé depuis 1730 jusqu'à sa mort. Il contient en dernier lieu la moitié du choral qui clôt l'édition originale, c'est-à-dire 25 mesures et demi.

IV. L'ÉDITION ORIGINALE

A. Historique

C'est la source la plus complète et la dernière en date. Elle a été faite en trois tirages (ou deux éditions, avec deux tirages pour la seconde édition). Le premier tirage date du mois de mai 1752. En effet, le *Leipziger Zeitung* du 3 mai 1752 reprend ceci :

Nous portons à votre connaissance que l'œuvre de Bach appelée *L'Art de la Fugue*, est prête et que ceux qui ont payé d'avance peuvent faire enlever leurs exemplaires en nous envoyant leur billet de paiement. Il y a encore quelques exemplaires disponibles contre paiement comptant.

Elle comporte, en plus des 24 numéros, un *Nachricht* qui explique le côté inachevé de l'œuvre, dû à la mort inopinée de l'auteur. Cette notice est anonyme. Le second tirage date probablement de la fin de l'année 1752 et comporte la préface de Marpurg, sur deux pages. Cette préface porte le nom de l'éditeur (de la préface) : Breitkopf & Härtel, ainsi que le lieu et la date :

“zu Leipziger Ostermesse 1752” (“à la foire de Pâques de Leipzig 1752”). Ceci est en contradiction avec les faits, le premier tirage, qui ne comporte pas la préface de Marpurg, ne sortant qu’au mois de mai 1752. Le troisième tirage, avec la préface de Fr. W. Marpurg est de fin 1752 ou 1753. Ce tirage est le seul où les corrections demandées dans le “Druckfehlerverzeichnis” (erratum se trouvant au verso de la 4^{ème} feuille du supplément B qui contient l’autographe de la *fuga a 3 soggetti*) ont été faites, pour la plupart. En 1756, paraît dans la revue de Marpurg “Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik” (“Apports à la musique d’un point de vue historique et critique”), l’offre émanant de Carl Philipp Emanuel Bach pour la vente des plaques de cuivre ayant servi à l’impression de *L’Art de la Fugue* (page 576 de l’éditorial de Marpurg du 14 septembre 1756) :

À Messieurs les éditeurs d’œuvres musicales pratiques, on fait connaître par cette annonce que j’ai décidé de vendre à bas prix, les plaques de cuivre, propres et gravées avec précision, qui ont servi à l’édition de fugues, qui a été annoncée il y a quelques années et dont l’auteur est feu mon père, le Maître de Chapelle Johann Sebastian Bach. Le nombre de ces plaques monte à une soixantaine ; leur poids est de 100 kilos de cuivre.

De la valeur intrinsèque de l’œuvre, il est inutile de parler beaucoup, parce que le souvenir de l’art de feu mon père, surtout dans le domaine de la fugue, quelque soit sa nature ou sa forme, n’est toujours pas éteint chez les connaisseurs de cet art.

Il m’est permis d’en dire autant, car c’est l’œuvre pratique la plus parfaite dans le domaine de la fugue et que tout élève de l’art utilisant un bon ouvrage d’instruction théorique tel celui de Marpurg, y apprendra nécessairement comment écrire une bonne fugue et n’aura pas besoin, pour son instruction, d’un maître qui lui enseigne oralement et souvent fort cher le secret de la fugue.

Cette œuvre a jusqu’ici été vendue quatre thalers l’exemplaire. On n’a tiré jusqu’à présent que trente exemplaires de cette œuvre, parce qu’elle n’est pas encore assez connue partout ; par ailleurs,

mes travaux au service de Sa Majesté ne me permettent pas d'entreprendre une vaste et nombreuse correspondance afin de la faire connaître en tous lieux, comme il conviendrait. Ceci est la raison pour laquelle je me suis décidé à m'en défaire complètement. Messieurs les amateurs peuvent s'adresser par écrit à mon domicile à Berlin et ils peuvent être certains que je suis prêt, à la première offre raisonnable que quelqu'un fera, de lui vendre ces plaques sans autre forme ni complication afin de, grâce aux relations plus nombreuses de cet amateur, l'œuvre soit répandue partout, pour le plus grand bien du public.

Ainsi se perdit pour l'humanité la seule chose qui aurait permis de trouver une solution définitive à l'organisation de *L'Art de la Fugue*. Ce qui compte pour Carl Philipp Emanuel, c'est de recouvrer l'argent le plus tôt possible. Décidément, rien ne plaide en faveur de l'humanité dans la trajectoire de cet artiste exceptionnel qu'est Bach. Il reste, à ma connaissance, sept exemplaires de ces différents tirages, mais d'autres disent qu'il y en a plus. Il serait fabuleux que, de 30 exemplaires vendus, sept ou plus seraient parvenus jusqu'à nous. Quand on fait le calcul pour d'autres œuvre éditées à la même époque (comme l'*Offrande Musicale*), on constate qu'habituellement 90 % des exemplaires disparaissent. Les sept exemplaires que j'ai pu répertorier, se trouvent :

- deux exemplaires à la B.B. (Deutsche Staatsbibliothek) [Ils sont tous les deux du premier tirage (avec *Nachricht*). Dans un de ces 2 exemplaires, le *Nachricht* a été découpé].
- deux exemplaires à la Österreichisches Nationalbibliothek (S.H. Johann Sebastian Bach 104 et 105). [L'un est du 1^{er} tirage (avec *Nachricht*), l'autre du 2^e tirage (avec *Vorbericht* de Marpurg)]
- un exemplaire à la Stadtsbibliothek de Leipzig. [C'est le seul exemplaire que je connaisse qui soit du 3^e tirage (avec corrections de l'*Erratum*)]
- un exemplaire à la Bachhaus d'Eisenach, dont je ne connais pas le tirage
- un exemplaire au Gemeente Museum de Den Haag, probablement du 2^e tirage

B. De quelle façon a-t-on imprimé *L'Art de la Fugue* ?

1. LA GRAVURE

L'Art de la Fugue a été imprimé en taille douce "in taglio". Contrairement à la "taille forte" : faite avec des caractères ressortant, soit en les taillant dans une plaque de bois, soit avec des caractères mobiles ; la taille douce est celle où l'on grave des caractères dans des plaques de cuivre. À cette fin, il faut des graveurs de métier, qui savent tout graver à l'envers. Bach a néanmoins pu graver lui-même les plaques de cuivre de l'édition des différentes "partite" du *Clavier-Uebung I*.

2. LES DIFFÉRENTES ÉCRITURES

Le musicologue américain Koprowski a étudié de près les différentes écritures que comporte l'édition originale. Il établit ainsi six types d'écriture différents, qu'il classe ainsi : types A, B, C, D, E, F.

- le type B est l'écriture de Bach et compose 40 % de la totalité de l'œuvre, c'est-à-dire les *Contrapuncti* 2, 3, 4, 11, 13, 15, 17, 18, 19 et 20.

Ceci implique que *L'Art de la Fugue* est pour 40 % une copie parfaite d'un autographe de Bach. Celui-ci étant le dernier en date (l'autographe de Berlin lui étant de 10 ans au moins antérieur), il n'est sujet à aucune discussion, contrairement à ce que font la plupart des éditions du XX^e siècle, qui reproduisent plutôt le P200 dans de nombreux passages.

- le type D peut être directement attribué à Johann Christoph Friedrich (ou Bach de Bückeburg), sur base de la similitude avec le manuscrit de la cantate BWV 195 *Dem Gerechten muss das Licht aufgehen*, copié vers 1747-48.

- les pages du type F ont été préparées après la mort de Bach. En effet, dans ce type, on inclut en commençant par la fin : le choral, la *Fuga a 3 Soggetti* ou fugue inachevée, les 2 versions à 2 claviers, parodies des 2 fugues en miroir à 3 voix, le *contrapunctus a 4* (16) ou 10 bis

C. Le contenu de l'édition originale

1. Contrapunctus 1.	(13) Contrapunctus inversus a 4 fugues à 1 sujet, en miroir
2. Contrapunctus 2.4 fugues simples (à 1 sujet),	(14) Contrapunctus a 3
3. Contrapunctus 3. ordinaires	(15) Contrapunctus inversus a 3
4. Contrapunctus	(16) Contrapunctus a 4 = 10
5. Contrapunctus 5.	(17) Canon per Augm. in contrario Motu
6. Contrapunctus 6. in Stylo Francese ³ fugues simples, contre-fugues	(18) Canon alla Ottava ⁴ fugues à 1 sujet, en canon
7. Contrapunctus 7 a 4 per Augm. et Dim.	(19) Canon alla Decima Contrapunto alla Terza
8. Contrapunctus 8 a 3	(20) Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta
9. Contrapunctus 9 a 4 alla duodecima ⁴ double-fugues	(21) Fuga a 2 Clav. = (15)
10. Contrapunctus 10 a 4 alla decima	(22) Alio modo Fuga a 2 Clav. = (14)
11. Contrapunctus a 4	(23) Fuga a 3 Soggettil fugue à 3 sujets
12. Contrapunctus inversus 12 a 4	(24) Choral : Wenn wir in höchsten Nöthen Canto Fermo in Canto

D. Quelques considérations sur l'édition originale

1. LES TERMES

Nous rencontrons seize fois le terme *Contrapunctus*, quatre fois le terme *Canon*, trois fois le terme *Fuga*, une fois le terme *Choral*. De ces quatre termes employés, nous ne possédons l'autographe du maître que pour le terme canon. Celui de choral est certain aussi, mais les termes de *contrapunctus* et *fuga* peuvent avoir été donnés par les éditeurs.

2. LE COMPTAGE

L'édition originale ne va pas plus loin que le chiffre 12 dans la numérotation des *Contrapuncti*. Les chiffres mis entre paren-

thèses ont été ajoutés pour votre facilité. La raison pour laquelle on s'est arrêté au chiffre 12 est très simple : le contrepoint 12 étant la fugue en miroir à quatre voix, la question suivante se posait : faut-il comptabiliser la fugue en miroir avec son renversement comme étant une ou deux fugues ? Plutôt que d'approfondir ce problème, les éditeurs ont préféré laisser à la postérité la preuve de leur incompétence, voire de leur insouciance.

3. LA TONALITÉ

Sur les 24 pièces que contient l'édition originale, 23 sont en *ré* mineur, la 24^e — le choral — étant en *sol* majeur, et, en apparence, n'a rien à voir avec le sujet de *L'Art de la Fugue*. Rien d'étonnant dès lors que tous, à l'exception de Wolfgang Gräser et moi-même, veulent l'en enlever. Et pourtant, pour Bach, il n'y a pas d'opposition entre ces deux tonalités, *sol* majeur étant le ton Majeur de la sous-dominante. On peut effectuer une comparaison avec la *Hohe Messe*, qui est de toute évidence en *ré* majeur, et qui se termine par l'*Agnus Dei* en *sol* mineur. Le parallélisme est évident : la *Hohe Messe* en *ré* majeur se termine en *sol* mineur, ton mineur de la sous-dominante ; *L'Art de la Fugue* est en *ré* mineur et se termine par le choral en *sol* majeur, ton majeur de la sous-dominante.

Il n'y a pas d'opposition non plus entre le sujet du choral et le grand sujet de *L'Art de la Fugue*. En effet, l'origine du grand sujet se trouve dans la mélodie du choral *Aus tiefster Noth schrei ich zu dir*, choral que Bach avait traité de façon magistrale dans la version avec pédale du *Clavier-Uebung III* (ou *Chorals du Grand Dogme*). *Wenn wir in höchsten Nöthen* et *Aus tiefster Noth* traitent de toute évidence du même thème : celui d'un appel de détresse.

4. LES REDITES

Il y a trois redites dans *L'Art de la Fugue*, c'est à dire trois œuvres qui s'y trouvent deux fois :

- le contrepoint 10 est égal au contrepoint (16) + 24 mesures comportant l'exposition du nouveau sujet. Il s'agit en effet d'une double fugue. Il faudra attendre près d'un siècle afin que Robert Schumann, le premier, remarque cette énorme bévue. Nous devons en conclure qu'aucun des fils géniaux, ni Mattheson, ni Förkel

n'ont lu l'ouvrage en entier et en profondeur. On peut se poser la question : en étaient-ils encore capables ?

- la *Fuga a 2 clav.* (21) et *Alio modo Fuga a 2 clav.* (22) sont les redites respectivement du contrepoint (14) et (15). Le contrepoint (21) = contrepoint (15) + une voix libre (non contrainte) et non renversable. Il s'agit de la fugue en miroir à trois voix sur le sujet inversus. Le contrepoint (22) = contrepoint (14) + une voix libre. Renversement complet de la fugue précédente. Cette quatrième voix n'étant pas renversable, elle est, comme le fait remarquer Spitta, en contradiction avec la technique de la fugue en miroir.

Ici encore, pour Bach, la musique l'emporte sur toutes les règles. À qui ces deux parodies étaient-elles destinées ? Il est probable qu'il faut avant tout penser à son épouse, Anna-Magdalena Bachin (épouse de Bach), comme elle se nommait elle-même. Son mari avait fait d'elle une virtuose du clavier. Il est grand temps que cesse le mythe si profondément ancré qu'elle était une débutante pour qui Bach composait les petits menuets qui ont fait les délices de nos premières années d'apprentissage du piano. Après avoir composé pour elle à Köthen les *Suites Françaises* pour clavecin, et les avoir notées de sa main dans son premier *Clavier-Büchlein* de 1722, il composa pour elle les *Suites Italiennes* ou *Partite*, qui font partie des sommets de la littérature pour clavier. Et il est fort probable que les *Clavier-Übung* II et IV lui étaient aussi destinés, de même que, et surtout, l'*Aria mit verschiedenen Veränderungen* avec ses deux mélodies populaires tissées dans la variation 30 et qui sont tellement proches de son esprit gai et *volkstümlich*.

5. L'ORDRE DE L'ÉDITION ORIGINALE

En parcourant le bref aperçu du contenu de l'édition originale, on constate qu'un certain classement a été effectué par l'éditeur. On y trouve, en effet, par ordre successif :

- 4 fugues à 1 sujet, ordinaires
- 3 fugues à 1 sujet, contre-fugues
- 4 fugues à 2 sujets
- 4 fugues à 1 sujet, en miroir (2 paires)

4 fugues à 1 sujet, canons

1 fugue à 3 sujet

Voici ce qu'écrit Chailley à ce sujet dans son livre intitulé *L'Art de la Fugue de J. S. Bach* :

Ce classement en effet est manifestement l'œuvre d'un musicien capable de discerner les grands traits d'une fugue, mais qui n'aurait travaillé que d'après une lecture très rapide et superficielle - celle-là même qui conduisait l'auteur de la notice sur le supplément B du P200 à appeler *Contrasubject* le 3ème sujet d'une triple fugue. Son idée a été évidemment de réunir les fugues par catégories, sans se préoccuper de leur nombre ni de leur ordre à l'intérieur de chaque catégorie, puis de classer les catégories par ordre de complexité en rejetant vers la fin les appendices qui ne se plaçaient pas avec évidence.

Quelques erreurs dans l'ordre de ces groupes nous semblent évidentes :

- Les fugues à deux sujets se trouvent au milieu des fugues à un sujet. En toute logique, elles devraient se trouver après les fugues à un sujet en miroir et canoniques.
- Les fugues canoniques à deux voix doivent se trouver avant les fugues en miroir à trois et quatre voix.
- Le classement des canons nous montre combien ce classement a été superficiel. On (Carl Philipp Emanuel ?) a classé les canons par ordre numérique, c'est à dire canon à l'octave inférieure (*in hypodiapason*), à l'octave (*alla ottava*), *alla decima* et *alla duodecima*, sans se rendre compte du degré de difficulté. Il est bien évident que le premier canon *Per Augmentationem et in Contrario Motu* est celui qui est le plus complexe du point de vue de l'écriture. Comme il est évident aussi que le canon à la tierce est plus difficile à réaliser que celui à la douzième, parce qu'il contient la contradiction du mineur/majeur.
- Les fugues en miroir à 3 voix doivent précéder les fugues en miroir à quatre voix.
- Les fugues manquantes.

Il saute aux yeux que les fugues à un sujet et contre-fugues devraient être aussi former des groupes de quatre. Il semblerait qu'il soit impossible de dire si la quatrième s'est perdue ou si elle devait encore être composée. Un fait est certain : avant l'impression, pratiquement rien n'a disparu. Les redites ne sont-elles pas là pour nous indiquer avec quelle parcimonie on a traité tous ce qui se trouvait sur les lieux. Il me paraît dès lors impossible que quelque chose ait pu se perdre avant l'édition.

6. LA FUGA A 3 SOGGETTI

Cette fugue est, dans l'édition originale, deux fois inachevée : une première fois, à cause de la mort qui surprit son auteur en plein travail, et, comme si cela ne suffisait pas, Carl Philipp Emanuel (on suppose que c'est lui) l'a rendue une seconde fois inachevée en y retranchant les sept dernières mesures, les plus importantes de toute l'œuvre : celles où l'auteur superpose les trois sujets de la fugue et ajoute une mesure qui devait rendre possible l'enchaînement avec le choral *Wenn wir in höchsten Nöthen*. En effet, l'autographe du Supplément B du P 200 contient sur la cinquième feuille, dont nous parlerons ultérieurement, sept mesures de plus que l'édition originale. Pourquoi ne les a-t-on pas reprises dans l'édition originale ? De toute évidence, pour épargner les frais de l'achat d'une plaque de cuivre supplémentaire. En effet, les deux dernières pages ont été gravées avec le souci de mettre le plus de notes possibles dans des mesures aussi réduites que possible. La hâte d'avoir terminé se retrouve à chaque système. Des altérations nécessaires manquent, parfois un soupir, et, à la fin, il y a même des notes d'une mesure qui se trouvent dans la mesure précédente, formant ainsi des mesures de cinq noires ou de trois noires. Étant arrivé à la fin de la plaque de cuivre, il restait encore sept mesures à graver. L'éditeur a arrêté là où il était arrivé, sans même prendre la peine de terminer la dernière mesure qu'il laisse incomplète. Il mutile ainsi ce sommet de la pensée humaine. Est-il étonnant, dès lors, que l'on se soit permis d'enlever plus tard le choral, dont Chailley écrit qu'il est la perfection même ? Ou encore, qu'au milieu du XX^e siècle, quelqu'un d'aussi consciencieux que

Leonhardt fasse la gravure de son CD sans ces sept dernières mesures ? Pourtant, ces mesures sont nécessaires à l'enchaînement du choral, qui n'est probablement pas celui que l'auteur avait projeté dans son plan original de l'œuvre, mais pour lequel toutefois il est indiscutable qu'il ait été voulu par le maître. Comment expliquerait-on, sinon, que cette dernière mesure, probablement le dernier acte conscient de Bach, se termine sur un *ré* à la basse — *ré* dominante de *sol* majeur—, et que le ténor amène les *si* qui rendent possible le passage du mineur vers le majeur. Avec une économie de moyens digne du génie de Bach, il passe, en une mesure, de *ré* mineur en *sol* majeur.

7. LES DESSINS DE L'ÉDITION ORIGINALE

C'est bien la chose la plus étonnante qui soit, que de trouver dans cette œuvre au titre tellement savant, ces compositions de fleurs printanières. On a l'impression de rentrer pour la première fois dans le secret de l'âme du plus grand des génies. Ce secret est certainement un amour profond de la vie, sous toutes ses formes. Cet amour nous conduit tout droit dans le jardin secret de sa vie : son amour pour son épouse Anna-Magdalena. C'est peut-être la seule chose qu'il ait voulu nous cacher. Pour comprendre cette attitude, il faut relire le texte du lied *Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an*, c'est à dire l'*aria* de *Giovannini*, qui cache le prénom italianisé de Bach. Dans la première strophe, nous trouvons le texte suivant :

Si tu veux me donner ton cœur, fais le en secret, afin que personne ne puisse deviner nos pensées. L'amour doit toujours, chez tous les deux, être tenu secret. Ainsi, renferme les plus grandes joies dans ton cœur.

Nous savons, par une lettre de son neveu, élève et secrétaire : Johann Elias, qu'Anna-Magdalena était une passionnée de jardinage. En effet, dans une lettre du mois d'avril 1738, ce dernier écrit à sa mère, lui demandant d'envoyer quelques œillets jaunes pour *Frau "Muhme"* (comprenez madame "maman"), qui est une grande passionnée de jardinage. C'est dans le jardin d'Anna-

Magdalena que nous fait pénétrer Bach dans deux de ses grands dessins. Le premier se trouve à la page 12 et s'étale sur toute la longueur de la page et sur à peu près un tiers de sa hauteur. On y trouve, au milieu, l'œillet (fleur préférée d'Anna-Magdalena), entouré d'une vingtaine de sortes de fleurs différentes. À gauche, nous trouvons un framboisier, et à droite, peut-être un groseillier. En deux endroits, des mottes de terre nous montrent que nous sommes bel et bien dans un jardin. Il y a même des roseaux, au fond, à gauche.

Ces dessins en eau forte, sont tracés d'une main ferme et avec beaucoup de précision dans le détail. Le dessin est tellement bien fait qu'on peut l'agrandir plusieurs fois sans que le trait ne perde de sa précision. Bach trouvait un vrai plaisir à copier les formes différentes que prennent les fleurs et feuilles dans la nature. Le second grand dessin se trouve à la page 15, après la première contre-fugue. Il s'étale également sur un tiers de la page en hauteur.

Nous sommes un peu plus loin, dans le même jardin. Là où l'on trouve des fleurs plus grandes, tel ce splendide tournesol qui se trouve au milieu de la page. Un peu à gauche, nous retrouvons un très bel œillet, entouré de plus de feuillage que de fleurs. Le fait que nous nous trouvons plus en avant dans le jardin est démontré par les arbustes sur la gauche, et le bosquet de quelques arbres sur la droite. À nouveau, quelques brins de roseaux apparaissent. Le troisième dessin est le plus important et est, en quelque sorte, l'aboutissement des deux dessins précédents. (Il se trouve à la page 25, après la double-fugue à trois voix.) Nous entrons ici dans un sanctuaire : le lieu saint de leur amour. Aussi le dessin est-il plus grand que les deux autres. Il prend presque la moitié de la page en hauteur et toute la largeur.

Au centre de ce sanctuaire, nous trouvons un monogramme d'amour, fait de lettres entrelacées qui forment un cœur à l'envers, et le tout est entouré d'une couronne de laurier. Les trois feuilles situées au-dessus de la couronne, comme les trois fleurs au bas de cette même couronne, ont certainement un sens secret

pour les époux. De même que les deux arbres situés de part et d'autre. Était-ce l'arbre de la vie ? Le tout se trouve encadré d'ornements faits d'arabesques et d'une ornementation végétale et florale.

On trouve encore quatre petits dessins de fleurs, qui ne dépassent pas quelques centimètres en hauteur et en largeur. Le premier se trouve à la page 8, en haut à droite, après le *Contrapunctus* 3. Sur le bas de la page 42, nous trouvons deux fleurs dans un feuillage abondant, après la fugue en miroir à trois voix (14).

Les pages 49 et 50 sont encore plus étonnantes. Il s'agit du *Canon per Augmentationem in Contrario Motu*, dont nous avons les trois *Abklatschpapier* (feuilles ayant servi directement à la gravure des plaques de cuivre). Sur la seconde feuille, qui porte la pagination 27, il y a sur le bas de la page, un dessin tout en arabesque, avec des grappes de raisins, des marguerites et des feuillages. Ce dessin permettait à la main droite de tourner la page, alors que la main gauche continuait seule pendant une demi-mesure. Ce dessin n'a pas été reproduit dans l'édition originale. On a simplement laissé l'espace vide. On pourrait en trouver la raison dans le fait que la tourne avait perdu sa raison d'être, attendu que cette page et la suivante se font face (dans l'édition originale p. 49 et 50). Ce beau dessin n'avait aucune valeur pour les héritiers (si ce sont eux qui se sont occupés de l'édition), pas plus que depuis 250 ans, il n'intéresse les musicologues et musiciens. Personne n'a, jusqu'à ce jour, porté la moindre attention à ces très beaux dessins.

Il y a encore deux dessins : l'un à la page 50, à la fin du Canon (17), représente une fleur avec une courbe bien "bachienne" ; le dernier à la page 56, après le Canon (20).

Nous mettons une fois de plus le doigt sur la preuve de l'exceptionnel pédagogue que fut Bach. Pour faciliter l'approche de cette forme d'écriture si difficile qu'est la fugue, sous ses multiples aspects, Bach la place dans un cadre qui devait certainement avoir un pouvoir profond sur cette passionnée du jardinage

qu'était son épouse. Il faut en tirer un autre enseignement, qui est un aspect que tous les musicologues oublient : le côté romantique, avant la lettre, du maître. Cet amour de la nature est certainement en contradiction avec tous ceux qui voudraient en faire un compositeur uniquement baroque. Il est évident qu'il dépasse de loin ce cadre étroit, et ce n'est pas un fait insignifiant si ce furent justement les compositeurs romantiques qui ont découvert la richesse immense de cette musique, qui n'est liée à aucun style, à aucune mode, mais qui est devenue le langage vivant de tous les aspects, les plus profonds et les plus universels, de l'humanité en quête de son identité et de son destin.