

Les Partitas (BWV 825-830)

ou

Clavir-Übung

/ bestehend in / Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguens, / Menuetten, und anderen Galanterien ; / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731.

Clavir-Übung (Etude pour le clavier) consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, giguës, menuets, et autres galanteries, pour le divertissement des amateurs de Johann Sebastian Bach...opus I, publié par l'auteur, 1731.

Dans la tradition d'un genre...

Quand il entreprend l'élaboration de la première partie de la *Clavierübung*, J.S. Bach vient d'accéder (printemps 1723) au poste de Cantor de Saint Thomas et de *Director Musices* à Leipzig où il a à faire face à une activité considérable : en plus de la composition des cantates pour le dimanche et des passions, et d'enseigner à la *Thomasschule*, il achève les Suites « françaises » (vers 1725) qui suivent un impressionnant ensemble de Suites « anglaises » pour le clavecin (achevées vers 1723), de Suites, Sonates et Partitas pour violon seul, pour violoncelle seul et pour flûte seule, et les « *Six Trios pour le Clavier avec un Violon*¹ » dites aujourd'hui « *Sonates pour violon et clavier obligé* ». C'est au milieu d'une activité aussi intense qu'il entreprend son « grand œuvre », son « *Opus 1* », dans le domaine de la musique de clavier et le genre de la suite à la française sous le nom italien de « *partita* ».

De fait, Bach était précédé par une réputation de virtuose et d' improvisateur hors pair à l'orgue et au clavecin. Il venait d'achever les éminents ouvrages pédagogiques que sont les *Inventions & Sinfonias* à 2 et 3 voix (1720-23) et la première partie du *Clavier bien tempéré* (1722). Malgré une activité tournée vers tous les secteurs de la composition et de l'enseignement, suivant l'exemple de ses illustres collègues Johann Kuhnau, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Christoph Graupner et Georg Friedrich Händel qui avaient publié divers ouvrages pour un public d'amateurs éclairés toujours grandissant, Bach se devait d'illustrer son art parvenu au plus haut degré de maturité dans un genre qui jouissait alors d'une faveur particulière : l'*Ouverture à la française*, désignée sous le nom de « *Partie* » ou « *Partita* », et d'en éditer les œuvres. Pour ce faire, il pouvait s'appuyer, sur un vaste réseau de connaissances et collègues à Dresde, Halle, Lüneburg, Brunswick, Nuremberg, Augsburg auquel contribuait sa nouvelle position enviable à Leipzig.

Le terme de « *partita* », tout comme celui du recueil « *Clavierübung* » est celui qu'emploie le prédécesseur de Bach, Johann Kuhnau, dans ses deux recueils parus à Leipzig en 1689 et 1692, ce qui fait de l'œuvre qu'entreprend Bach une manière d' hommage. Bach aurait aussi pu publier en tant que tel l'un de ses précédents recueils de suites (« anglaises » et « françaises »), tous deux achevés dans leur genre. Mais il est pleinement conscient du chemin parcouru à travers la composition de l'ensemble considérable de chefs-d'œuvres que constituent les

¹ (« *Sechs Trios für das Clavier mit einer Violine* » note pour le traducteur)

cantates de Leipzig, la *Passion selon Saint Jean*, puis la *Passion selon Saint Mathieu*, les *Sonates*, & *Partitas* pour violon seul, pour violoncelle et pour flûte, les *Sonates* pour clavier et violon et les chorals et grands *Préludes et Fugues* pour l'orgue : seule une nouvelle composition sera à même d'illustrer un genre qui a alors toutes les faveurs du milieu musical et qu'il convient d'illustrer de la manière qui corresponde à la dernière évolution de son art. Le nouvel ouvrage, distingué par l'ambition toute nouvelle d'une publication en direction d'un large public (il n'y a dans la dédicace de mention ni d'un prince, ni d'un mécène, mais des seuls « amateurs », c'est-à-dire du public cultivé), montrera le chemin stylistique parcouru dans l'intervalle d'une génération et la stature du nouveau Cantor au faîte de son art.

« L'œuvre fit grande impression »

« Cette publication fit grand bruit dans le monde musical : on n'avait guère vu ni entendu jusqu'alors d'aussi excellente composition pour le clavecin. Celui qui s'était rendu familiers quelques-uns de ces morceaux pouvait, grâce à eux, trouver le succès dans le monde : de notre temps, même un jeune artiste peut s'instruire à leur contact, tant ils sont brillants, agréables, expressifs, et toujours nouveaux ». (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, J.N. Forkel, Leipzig 1802)

Et Forkel d'ajouter que, contrairement à la plupart des suites baroques, celles-ci ont résisté à l'usure du temps. Plus que toute autre, les *Partitas* - avec le *Concerto Italien* et les *Variations Goldberg* - sont restées au répertoire des pianistes avant le renouveau baroque. Signe qu'elles dépassent largement et le style « galant » qu'annonce le titre, et l'univers du clavecin.

Dans les *Suites « anglaises »*, Bach illustrait un modèle « importé » tel qu'on le trouve dans l'œuvre de Couperin, notamment dans *Sonates et Suites Les Nations* (qu'il a connues) : hors la première Suite « anglaise » en la majeur et son prélude à la française, certainement composée sur le modèle des *Suites* de Dieupart bien avant, les cinq autres illustrent un même schéma : sous le nom de *Prélude*, une *sinfonia*, ou *allegro de concerto* à l'italienne (long, plus qu'aucun prélude des *Partitas*) dans 5 tons différents, suivi d'une suite de danses à la française quasi interchangeables, leur tonalité mise à part, et d'une élaboration contrapuntique conséquente, notamment dans les *gigues*. A cette palette de styles juxtaposés répondait les *Suites « françaises »*, de dimensions plus réduites, sans préludes, mais où les styles français et italien se distribuent les danses variées, répondant plus que jamais à l'idéal des « goûts réunis ». Il en résulte une palette de caractères et de styles plus variés, plus personnalisés au fil des suites selon un principe de variété en élaboration constante, et qui trouve son accomplissement dans les *Partitas*.

Loin d'être un recueil de plus, les *Partitas* sont un point ultime dans le genre, un sommet. Bien plus qu'un palette de danses, de styles, de genres divers, laissant loin derrière elles les modèles hérités, elles mettent en œuvre la préoccupation de Bach qui s'illustre dans toute une série de chefs d'œuvres (cités plus haut), et qui est au centre des quatre volumes de la *Clavierübung* : à l'intérieur d'un genre choisi, créer une synthèse accomplie des expériences, des styles, des genres hérités dans une œuvre à la fois conforme au genre, originale et neuve, et dans une cohérence supérieurement maîtrisée.

Les six *Partitas* parurent, d'abord séparément, en 1726 (1e), 1727 (2e et 3e), 1724 (4e) et 1730 (5e et 6e). Les *partitas* 3 et 6 avaient déjà figuré, sous une forme primitive, dans le

Notenbüchlein d'Anna Magdalena, en 1725. Toutes parurent en un recueil en 1731 sous le titre ci-dessus. Il semble qu'elles rencontrèrent un franc succès et connurent 3 éditions successives.

Ordre & Varietas

Tout en étant fortement diversifiées, les six *Partitas* s'ordonnent dans une organisation réfléchie. Bien que deux d'entre elles aient existé avant la constitution du recueil, il semble qu'un plan ait été conçu dès l'origine, dont l'ordre est apparent mais dont la clé ne nous est pas livrée. Le cycle va, globalement, du simple au complexe. L'ordre des tons dessine une série en expansion : Sib - do - la - Ré - Sol - mi, qui verra son complément dans la *Clavierübung II* avec les deux tons manquants de la gamme allemande : Fa et si (l'*Ouverture à la française* sera transposée depuis son ton d'origine de do mineur à cet effet - par ailleurs, on ne saurait dire si le contenu du 2e volume était déjà prévu lors de la publication du premier).

Chaque partita trouve sa cohérence à partir d'un style d'écriture et d'un registre affectif ou symbolique dominant en relation avec le ton choisi². En fonction de critères tenant autant à l'affect qu'au style, il se dégage une organisation par paires en opposition : I & II (la plus française et innocente / la plus italienne et grave), III & IV (sur le mode populaire / de cour), V & VI (virtuosité et badinerie / lamento et gravité). En même temps, une organisation en 2 parties place l'*Ouverture à la française* au début de la *Partita IV* à l'instar des *Variations Goldberg*. Par ailleurs, l'expansion qui touche la série des tons se retrouve au niveau des dimensions : les ensembles ainsi formés sont de dimensions croissantes, et la *Partita VI* sort très nettement du cadre de ce qu'on est convenu d'appeler une « suite à la française », aussi bien pour ses dimensions, pour sa complexité que pour son contenu affectif.

Les 6 *Partitas* sont introduites par un prélude d'écriture et de nom différents (sans qu'il y ait nécessairement une relation exacte du titre au contenu, simplement par systématisme dans la variété : « *Præambulum* » au début de la *Partita V* et « *Fantaisie* » pour la *Partita III* pourraient aussi bien être remplacés par « *Toccata* » et « *Invention* » pour faire référence à des œuvres similaires du compositeur). Chaque *Partita* comporte 7 mouvements, sauf la *Partita II* qui en comporte 6, de manière à former 41 mouvements (chiffre symbolique de J.S. Bach). Toutes comportent les quatre danses habituelles : allemande (toutes sont dans le même mouvement d' « allemande grave »), courante (trois italiennes à 3/4 ou 3/8 sous le nom de « corrente », deux françaises, à 3/2), sarabande et gigue - seule la *Partita II* se termine par un *Capriccio*. D'ailleurs, l'ensemble des danses de cette partita, qui s'annonce italienne par sa *Sinfonia* et son finale, ne comporte que des noms français : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Rondeaux* mais dans une écriture généralement plus violonistique (à l'italienne) que luthée (à la française) ; et son *Capriccio* final, une fugue concertante, est écrit dans le mètre réputé italien de 2/4. Sorte de

² Nullement contraint par un contexte, le compositeur, ici, est libre de choisir le ton dans l'absolu et d'en faire un cadre idéal à sa pensée. La tradition a considérablement perdu le sens des caractères des modes et des tons. Et ce n'est pas l'égalisation du tempérament qui en est la seule cause, mais surtout l'évolution du style et du langage musical (les modes par tons, le dodécaphonisme entre autres ont grandement déstructuré, en même temps que les attractions tonales, les « ethos » des tonalités, qui tenaient autant et plus de la culture et du symbole que de l'acoustique, et induisaient des gestes différents de la part du compositeur comme de l'interprète censé les identifier).

Il est intéressant de noter que Bach, au moment où il explore le cercle complet des tons (cf. *Cbt 1 & 2*), caractérise encore plus fortement chaque ton : son sens, son affect, son style et ses figures et les »empreintes » de l'instrumentiste (en allemand « Griff »). Dans leurs suites, G. P. Telemann, mais aussi Georg Muffat dans son *Instrumental-Music* et et F. Couperin dans les *Sonates* et les *Nations* emploient des titres évocateurs en relation avec l'affect ou le symbole qui en sont le cadre : titres pittoresques, narratifs, plutôt, pour l'un ; *Sæculum* en ré majeur, *Delirium Amoris* en mi mineur, *Propitia Sidera* en sol majeur... et « *La Pucelle* en mi mineur, *La Superbe* en la majeur, *La Visionnaire* en ut mineur... pour les autres). Les éditeurs ne se priveront pas d'expliquer ainsi le contenu affectif des symphonies et sonates de Mozart (« *Jupiter* ») ou Beethoven (« *Pathétique* », « *La Tempête* »...).

figure d'enjambement par-delà les danses et les partitas, souvent répétée, expression d'une volonté de réunion des styles à tous les niveaux. Chaque terme recouvre une musique plus complexe que ce que le titre semblerait annoncer. Depuis *l'Ouverture à la française* de la *Partita IV* avec sa fugue-concerto, à la *Sinfonia à l'italienne* de la *Partita II* (cette sorte de notes pointées ne sont pas de style français !) en passant par les doubles fugues des *gigues*, les *courantes* ou *corrente* - toutes dans des rythmes différents -, la *Gigue* en style archaïque compliqué de diminutions en mi, la *Sarabande* de la *Partita VI* à l'ornementation superlative, ou *l'Allemande* de la *Partita IV* en manière d'*aria* violonistique parsemée de style luthé, il n'y a nul systématisme, et les techniques d'écriture comme les styles et les dénominations coexistent, sont fondus dans une polyphonie à multiples visages (polyphonie de voix, mais aussi polyphonie de styles, de techniques, de rythmes, de genres et d'affects) qu'on ne saurait réduire en mots et qu'il est passionnant de découvrir à chaque page. On y reviendra ci-dessous pour chaque œuvre.

Intermède : Musique élaborée : et danse !

Il est habituel de dire : « Dans les *Partitas*, la danse n'est qu'un prétexte... ». C'est bien de notre époque de le croire. C'est charger Bach d'un défaut qui tient bien plutôt aux limites de ses interprètes, elles-mêmes dues à un décalage de cultures...

Forkel, en son temps, le faisait déjà remarquer :

« Les particularités de l'harmonie et de la mélodie de Bach étaient encore rehaussées par l'inépuisable variété de ses rythmes... Les compositeurs de l'époque de Bach avaient plus que ceux de tout autre temps l'occasion d'apprendre à manier aisément et savamment les diverses espèces de rythmes à l'aide des suites qui était pratiquées alors en place de nos sonates... dans lesquelles le rythme jouait le principal rôle. Le compositeur était alors obligé d'user d'une grande variété de temps de mesure et de mètres (inconnus maintenant pour la plupart), et de les traiter avec une grande sûreté de main s'il voulait donner à chaque air de danse son caractère et son rythme précis. Bach étendit cette branche de l'art plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il essaya et fit usage de toute espèce de caractères rythmiques pour diversifier autant que possible la couleur de ses morceaux³ ».

La perte de l'habileté à combiner des musiques élaborées avec les caractères des danses s'est accentuée par la suite au gré des changements et de la multiplication des styles, et surtout du cloisonnement progressif des genres (mais on disait que Chopin, dépositaire, *mutatis mutandis*, de cette tradition remontant à Couperin - mais aussi à Telemann -, était inimitable pour concilier danse, chant, expression et, à l'occasion, bravoure, à l'admiration de ses pairs).

La formation du musicien, aujourd'hui, part de tout autres bases que celles du musicien d'autrefois. Son « formatage » s'opère à partir de répertoires tellement divers (quand ce n'est pas d'un solfège adapté à rien à force de vouloir l'être à tout) que ce grand éclectisme, comptant sur une grande abondance de directives standardisées dans la partition (dynamiques, toucher, phrasé), aboutit à une manière d'égalisation, de « non structuration » polyvalente prête à tout (raison pour laquelle, souvent, quand ces signes manquent, le musicien « de la partition » s'empresse d'en écrire en quantité). Et même les écoles « baroques » d'aujourd'hui ont bâti sur ces bases-là, refondées, à des fins de purification du style, dans des

³ traduction Felix Grenier, revue par MG.

traités et sur la conception rythmique de la *prima prattica* (où le nord de l'Europe traditionnellement excelle) plus que dans l'expérimentation de ce que l'art baroque a de commun avec des époques postérieures - souvent considérées comme impures - et notamment la danse de cour, sa dynamique, ses élans différés, sa flexibilité codifiée. Il y a aujourd'hui davantage un regain d'intérêt pour la danse baroque, mais s'il y a véritable interaction, c'est généralement dans les danses « de bal », beaucoup moins dans la musique élaborée telle celle de Bach ou dans celle des compositeurs d'opéra comme dans les *lamenti* portés par un mouvement de sarabande ou de passacaille (*Lascia ch'io pianga*, la mort de Didon chez Purcell...).

A lire les livres de clavecin (*Notenbüchlein d'Anna Magdalena*, de Wilhelm Friedemann, du jeune Mozart...) on constate que l'essentiel de la formation de base du musicien était réalisée à partir de danses, que le sens rythmique et structurel était sous-tendu par les « caractères rythmiques⁴ » (aussi naturellement qu'on parle avec l'accentuation, les sons et la mélodie d'une langue, voire « un accent de quelque part »), et que toute musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale, religieuse ou séculière, simple ou élaborée, s'inscrivait sur ces bases, variées et toujours présentes.

Pour Bach, comme pour son siècle, comme pour Lalande, Rameau, Corelli (même dans les *Concerti da chiesa*, où les caractères des danses ne disent pas leur nom) et Händel, la danse n'est pas un ornement occasionnel, c'est un élément structurant et symbolique essentiel. Elle se trouve partout, même dans les passions (cf. le finale sur un mouvement de sarabande de la *Passion selon Saint Jean*). D'autant plus, s'agissant de la suite à la française, Bach l'aborde avec autant de respect du modèle que quand il aborde le concerto italien ou la sonate instrumentale : loin d'en éluder les caractères, il les assume et les transcende. C'est à dire qu'il en respecte la forme, la fonction et le style d'ensemble (dont le caractère des danses) et les confronte à tout un monde d'héritage, d'expériences acquises, d'invention et d'expression qui transcende l'œuvre de l'intérieur.

Ainsi, la *Sarabande* en la mineur est, au sein de la partita « sur le mode populaire », malicieusement déguisée en polonaise (elles ont une physionomie rythmique compatible) : c'est la concurrence entre deux caractères superposés qui en fait toute le piquant. L'apparente aria à l'italienne de la *Sarabande* en ré majeur (*Partita IV*) et, surtout, la *Sarabande* en mi (*Partita VI*), à l'ornementation extrême, sont bien sous-tendues par le geste de la danse ; c'est le conflit entre le geste dramatique et la structure rythmique qui exalte l'expression à la fois intense et noble - selon le même principe, toute l'époque baroque fait chanter des *lamenti* désespérés sur des rythmes de sarabande ou de passacaille - généralement réduits à des mouvements très lents et statiques, sans la tension entre la torsion du désespoir et la « tenue » aristocratique, et qui en fait toute la tragique noblesse.

⁴ cf. "Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence, ou mouvement. Mesure définit la quantité, et l'égalité des temps, et cadence, est proprement l'esprit, et l'âme qu'il y faut joindre". François Couperin : *l'Art de toucher le clavecin*

Leopold Mozart, dans ses analyses d'une rare clarté, parle d'« Art der Bewegung » : manière, caractère du mouvement, la « physionomie rythmique », distincte du « tempo », ce qui fait qu'une sarabande, une chacone, une polonaise, un menuet sont des danses à trois temps mais n'ont pas le même « mouvement », immédiatement sensible, quel que soit, au fond, leur tempo. : « Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aussuchen...» Violinschule, Augsburg 1770. En fait, il s'agit ni plus ni moins d'un sens rythmique tel celui que se transmettent par l'imitation les musiciens des traditions orales, et qui ne peut s'écrire. « On ne peut l'expliquer » dit Pierfrancesco Tosi dans *l'Art du Chant* en parlant de l'art du rubato, « il faut écouter les bons musiciens et les imiter ». C'est la raison pour laquelle cela ne se trouve pas dans les traités...

Habitée par le geste de la danse, la musique recherche moins l'opposition des tempi que celle des « caractères rythmiques », à tel point qu'il arrive souvent que se suivent des mouvements qui sont quasiment dans le même tempo, mais avec un mètre, un mouvement ou une écriture contrastés⁵. Par ailleurs, la tension interne créée par le caractère rythmique donne une toute autre sensation du tempo : il y a tantôt plus d'énergie que de vitesse, ou inversement. Ce qui fait qu'on ne peut évaluer un tempo sans que ce ne soit relativement au mouvement⁶. Un exemple caractéristique : la retenue du 2e temps suivant un premier temps soulevé - et non posé, comme c'est la norme aujourd'hui - commune à presque toutes les danses ternaires modérées et lentes dont la sarabande, la passacaille, le menuet modéré, la polonaise, la courante italienne quand elle est retenue comme dans les partitas I et III, la gaillarde anglaise ... et toutes musiques assimilées. Cette résistance crée l'élancement vers le 1er temps de la mesure suivante qui, résorbant l'élancement, se trouve suspendu avant le deuxième temps suivant etc. Le rythme en est complexifié, enrichi, et n'est pas tenté par l'écoulement régulier qui désire la vitesse ; ce principe s'observe aussi dans beaucoup de danses de tradition orale, y compris, par exemple, dans l'art sophistiqué du tango argentin⁷.

Résistances...

Georges Muffat comparait le tempo dans la musique française et dans la musique italienne : confrontant la musique de Lully ou du premier Couperin et celle de Corelli, il remarquait que la musique italienne était à la fois plus rapide dans les mouvements *allegro* et plus lente dans les mouvements lents. C'est que la musique française (ou à la française) d'alors, structurée plus qu'aucune autre par la danse et la déclamation versifiée (telle qu'elle est appliquée dans le récitatif de l'opéra ou de la cantate et qu'elle influence alors même l'air chanté), faite d'une grande variété de « mouvements », trouve sa tension interne dans la résistance qu'opposent la parole déclamée, le pas de danse, et le geste instrumental qui les imite, et de surcroît en perturbe ou en retient l'écoulement par une ornementation parfois extrême (cf. les gavottes et

⁵ Dans mon expérience de direction d'ensembles, je le constate tous les jours, ceci est l'un des principaux décalages dans la culture des musiciens d'aujourd'hui et une pierre d'achoppement du jeu d'ensemble. Il est toujours question de « tempi » et d'oppositions de tempi, presque jamais de « mouvement » ou de « caractère rythmique » (qui se réalise dans divers tempi, comme il existe des gavottes plus lentes et plus rapides, « de bal » et « de concert », ou, plus tard, des valses lentes, modérées ou rapides). Cette distinction est à la base de toute discussion sur le rythme, et une clé pour l'interprétation.

⁶ Une démonstration de ce phénomène, très fréquent, mais ici extrême, est le finale du concerto pour violon de Schumann : comme dans bien des concertos, la vision d'un finale répandue depuis le XIXe siècle auprès des interprètes est celle d'un mouvement brillant et, si possible, « de bravoure », c'est à dire vite et emporté. Or ceci, généralement ne fonctionnait pas. Jusqu'à ce qu'Harnoncourt (viennais ayant grandi au contact de la danse) et Gidon Kremer en aient fait le mouvement de « grande polonaise » qu'il devait être, et comme tel, dans un mouvement retenu (pourtant indiqué par le compositeur, mais généralement perdu de vue) qui n'empêchait pas le panache. On pourrait dire de même, *mutatis mutandis*, du finale du Ve *Concerto Brandebourgeois* (à la française), du *Concerto pour clavecin en ré mineur* (à la polonaise), ou du finale du *Triple Concerto « alla polacca »* de Beethoven. L'habituel contraste de tempo auquel nous ont habitués les interprètes de tout bords entre le thème et la première des *Variations Goldberg* est un autre exemple de la confusion du tempo et du mouvement : au lieu de la *Sarabande* suivie de la *Polonaise* dans un tempo semblable (cette fois séparément, au contraire de la *Partita III*), on change tout, radicalement, pour en faire des univers sans rapport autre qu'harmonique en dépit de toute la tradition des variations baroques. Dans les *Partitas* (mais pas seulement), Bach se livre à ce qu'on nommerait plus tard des « études de caractères rythmiques », composant divers caractères dans un tempo analogue (*Passepied* et *Gigue* de la *Partita V*, *Menuet* et *Gigue* de la *Partita IV*) et la même danse (les diverses courantes italiennes (« correnti »), les gigues et sarabandes) dans divers tempi.

⁷ L'observation de ce dernier, exemple vivant parmi d'autres, nous fait aussi remarquer que, fortement rythmée, cette danse, sujette à nombreuses variations, évolue dans un ambigu de tempo restreint tout comme les danses baroques, et ne connaît pas le principe du ralenti, ce poncif des « musiciens de l'écrit » et dont les danseurs ne savent que faire.

gigues de Couperin) - dans un torrent, plus que la vitesse de l'eau, ce sont les pierres et les obstacles qui, en contrariant le cours, créent énergie et intérêt. La musique française épouse le rythme et l'énergie de l'acteur qui parle (et dont la vitesse ne se multiplie pas par trois ou quatre), du danseur qui danse, pas de la machine avançant sans heurts à toutes les lenteurs et vitesses imaginables - la vitesse est un idéal poursuivi par « l'école des doigts » du XIXe s. qui voulait armer l'interprète pour jouer avec aisance des flots de notes d'un autre débit et d'une autre nature ; mais, grisée de vitesse, elle en arrivait à assimiler la continuité de Bach à des exercices de doigts à jouer « avec aisance » quand ce n'étaient pas des adagios ou des fugues à jouer lisses et avec dévotion, où l'ornementation est une mélodie sans fin. Aujourd'hui encore...

Transposées dans le monde de Bach, organiste, maître de chapelle et compositeur soucieux de mettre en œuvre des textes autant que de faire concerter des ensembles variés dans des lieux et pour des auditoires divers, ces considérations guident notre abord du clavier et les problèmes de restitution qui incombent à l'interprète. Son art réunit dans le même creuset de multiples résistances de par l'imbrication du contrepoint, du texte, du geste de la danse, de styles instrumentaux divers ; bien des mouvements rappellent tel air de cantate, telle ouverture d'orchestre, ou en simulent le style, la manière ; et l'expérience de l'organiste jouant « avec gravité » et du Kapellmeister battant la mesure pour l'orchestre dispersé ne s'évanouit pas quand il compose ou joue une *Partita*. Bach écrit une musique qui dépasse de loin le médium instrumental en même temps qu'il en tient compte et qu'il parle tous les styles dont est riche son expérience de compositeur, de musicien, de pédagogue, de prédicateur - par ses moyens, musicaux, au sein de la cité. Là est sa virtuosité.

Perspectives

La musique de Bach ne se limite pas à telle ou telle dimension. « Sa musique se construit avec la distance de la synthèse »⁸ : elle ne se laisse réduire ni au sens des structures, ni au maniement du contrepoint, des styles ou des danses, ni à l'art rhétorique, ni à la science de l'harmonie. L'Harmonie, s'il faut la nommer ainsi, est ici la maîtrise absolue de tous ces paramètres : contraintes d'ordre et expressivité, contrepoint ou mélodie et caractères des danses, attentes du public et réflexion exigeante interagissent dans des combinaisons toujours réinventées sans que jamais l'un de ces paramètres ne chasse ou ne fasse oublier les autres - ils sont tous importants, depuis la danse jusqu'à l'ornementation, élaborée à l'extrême et écrite avec une rare précision.

En homme de son temps, Bach est en harmonie avec la pensée de son contemporain Gottfried Leibniz, qui porte alors l'idée d'universalité à son faîte : son « meilleur des mondes possibles », contient « la plus grande diversité possible et en même temps le plus grand ordre possible ». Mais cet ordre est en évolution perpétuelle, et toute substance, toute action isolée est en harmonie avec le principe de l'univers. Le contrepoint étant traditionnellement le symbole idéal de la représentation de l'ordre cosmique, Bach a tendu à fondre l'idéal nouveau de la réunion de la mélodie, de l'harmonie et de la danse avec l'harmonie des sphères, en reliant horizontalité et verticalité, passé et présent, humanité (« naturel ») et cosmos (Dieu, ordre) dans une harmonie supérieure. « Tout vient de l'Un, tout est dans l'Un » semble-t-il dire. C'est d'autant plus évident s'agissant d'un cycle tel celui des *Partitas* conçu comme une somme, première

⁸ Martin Geck, *J.S. Bach : Leben und Werk*, Hamburg, 2000. Cette conclusion rejoint largement celles de cet ouvrage remarquable.

marche ascendante de la *Clavierübung*, après les essais antérieurs - qui sont pourtant déjà des œuvres accomplies - en direction de l'*Art de la Fugue*, œuvre complexe et récapitulative à partir d'un sujet unique. Dans cette perspective, chaque réalisation - ici chaque partita et tout le cycle - est à la fois une réalisation particulière et générale, circonscrite en un domaine et un genre et porteuse de résonances lointaines, universelles, symboliques.

Au fil de l'œuvre

Partita 1 en sib majeur, BWV 825

Præludium

Allemande

Corrente

Sarabande

Menuets 1 & 2

Giga

Le recueil s'ouvre sur l'œuvre la plus délicieuse, la plus française et conforme à ce qu'on attend d'une « suite ». Dans une première version de 1726, elle avait été dédiée au fils nouveau-né du prince Leopold d'Anhalt-Cöthen. En témoigne une dédicace apposée au dos de la page de titre, en lettres manuscrites, et aujourd'hui perdue⁹, disant (en français) :

Altesse Sérénissime, tendre prince, toi qui à dire vrai es encore dans les langes...

C'est là le premier fruit que donne ma lyre, / Tu es le premier prince que caresse la souveraine, /
Elle qui sera encore la première à chanter ta gloire...

Je dis que les sons / Auxquels l'enfant que tu es donne naissance sont agréables, clairs et purs /
C'est donc que ta vie aura un cours aimable, heureux et beau, /Et ce sera une harmonie de pure
joie...

Le prélude, de style luthé, et à l'imitation de François Couperin (dont la pièce *Les Bergeries* - en si bémol - figure dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena) commence avec naïveté et sur la pointe des pieds et expose un schéma harmonique et mélodique initial en croissance vers l'aigu qui sous-tend toute la pièce qui, elle-même, se termine en expansion dans les registres et la texture - figuration de la croissance de la personne et de la renommée du jeune Prince ?

L'Allemande débute sur le même motif harmonique, mais est écrite dans un style très luthé, mi-français, mi-italien, en textures variées. La Corrente, bondissante plus que fluide, retient de la danse le ternaire subdivisé en triolets (comme, plus loin, la Gigue). Elle n'est pas si éloignée du mouvement de menuet modéré tout comme les courantes des *Partitas* 3 et 6 et la *Burlesca* de la *Partita* 3 anciennement appelée *Menuet* avec son appui marqué sur le 2e temps. La Sarabande est à la fois très conforme au caractère altier de la danse, et d'une ornementation somptueuse et fluide, comme pouvait l'être certain double de Suite anglaise, mais de manière plus organiquement intégrée. Après des *Menuets* à la française d'une simplicité quasi

⁹ Cité par Alberto Basso, *Johann Sebastian Bach*, Paris 1985 / Torino 1983

pastorale, la *Gigue* à C en triolets (une autre manière d'écrire un 12/8) applique la leçon des *Trois Mains* de Rameau, un « geste » qui fait dès lors définitivement partie des lieux communs du répertoire français du XVIII^e siècle.

II. Partita 2 en ut mineur, BWV 826

Sinfonia : *grave adagio - andante - allegro*

Allemande

Courante

Sarabande

Rondeaux

Capriccio

La *Partita* II s'inscrit à maints égards en contradiction par rapport à la *Partita* 1. La grâce et la naïveté se mue ici en gravité (de poids, de caractère, de mouvement) qui est le propre du ton d'ut mineur (la tonalité de la *Passion selon Saint Jean*, quasi contemporaine), contredit par trois fois par la légèreté incisive de ses mouvements allègres (fin de la *Sinfonia*, *Rondeaux*, *Capriccio*). La *Sinfonia* introductory est en trois parties : la première, *grave adagio*, de style orchestral et pointée à l'italienne, est suivie de deux sections à deux voix : un *andante* lyrique dans un mouvement d'allemande finissant sur une cadence *adagio* de concerto à l'italienne, puis un *allegro* fugué selon un mouvement rythmique *con spirito* sur le rythme énergique « à la polonaise ». L'*Allemande*, elle aussi, tout comme le feront la *Sarabande* et les *Rondeaux* plus tard, s'inspire de la sonate pour violon et continuo tout en usant parcimonieusement du style luthé et en préservant, sous-jacent, le mouvement de la danse. La *Courante*, elle, est bien du type français, modéré à 3/2, mais avec une richesse contrapuntique et ornementale inédite que l'interprète est tenté de reprendre à son compte. Le rondo n'a de français que le titre, « *Rondeaux* » et la forme, la manière en étant très concertante et italienne (dans le mouvement de la *Corrente*, la *Partita* présentant déjà la courante française), tout comme la sonate à 3 finale en style fugué et dans la mesure italienne à 2/4 surnommée *Capriccio* (Clérambault également finissait ses suites d'orgue de 1710 par un « *Caprice* », mais on trouve cette appellation s'appliquant à une œuvre légère et polyphonique chez Händel et chez Boehm, et, bien avant, chez Froberger).

Partita 3 en la mineur, BWV 827

Fantasia

Allemande

Corrente

Sarabande

Burlesca

Scherzo

Gigue

La signification de cette partita apparaît très rapidement à la lecture de ses « pièces de caractère », un *Scherzo*, frère jumeau de la fameuse *Badinerie* (elle aussi situant un contexte « polonais », en si mineur cette fois pour les besoins du traverso) et une *Burlesca* malicieuse, primitivement intitulée *menuet*, pièces appartenant au registre bouffe, populaire, terrien, très fréquemment assimilé au ton de la mineur (musettes, musiques à la polonaise, à la turque, chez Telemann, Couperin... cf. aussi le prélude en la mineur du CbT 1, bouffon à souhait). Elles éclairent la lecture des autres mouvements par cercles concentriques : *Sarabande* (commençant « en levée », mais cela existe aussi chez Couperin) déguisée en polonaise (la polonaise est l'une des danses les plus représentées dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena), usant de la similitude du schéma rythmique (suspension ou appui sur le 2e temps : on peut danser une sarabande sur cette polonaise et inversement, si on le veut) ; *Corrente* gesticulante comme telle *Harlequinade* sortie d'une suite de Telemann et qui ne dirait pas son nom ; *Allemande* qui, sous cet éclairage, apparaît étonnamment découpée de sauts, d'intervalles mêlés aux éléments luthés. *Gigue* enfin présentant une double fugue sur un thème désarticulé et qui finit sur une pirouette. *Fantaisie* enfin, dont le nom (« *Prélude* » dans la version première), sans doute choisi selon le seul principe de la variété, pourrait bien être pris, ici, au sens littéral du mot : *Invention* à 2 voix où les voix, bien que d'apparence normale, subissent des transformations anormalement compliquées et découpées.

Cette Partita est toute entière placée sous le signe du populaire et du style bouffe, *scherzando*.

Partita 4 en ré majeur, BWV 828

Ouverture,

Allemande

Courante

Aria

Sarabande

Menuett

Gigue

Avec la *Partita* IV, en ré majeur, ton de la musique de faste, de cour, avec trompettes et timbales (« *Saeculum* », dans les *Concerts* de G. Muffat), nous entrons dans de plus vastes dimensions.

Ouvrant la seconde moitié du recueil comme le fera la 16e des variations Goldberg, et s'opposant radicalement à la partita précédente, une *ouverture à la française* dans le style orchestral, splendide, fait briller le clavecin en compensant la relative légèreté du son par une ornementation brillante toute en « *tirate* » (fusées) - qui ne doit pas faire perdre de vue la mise en place impeccable d'une musique royale ; la fugue qui en constitue la deuxième partie se rapproche du modèle vivaldien par sa structure de concerto à épisodes. L'*Allemande*, tout comme la *Sarabande* un peu plus loin, est une merveille d'équilibre entre la *cantabilità* italienne d'un concerto pour violon au souffle large, au développement impressionnant, et la forme et le mouvement de l'*allemande* grave ou de la *sarabande* noble à la française - mouvements qu'on ne saurait perdre en route sans annuler cette tension, cette résistance (c'est si fréquent d'en faire de simples mouvements lents, à considérer l'ornementation comme de la mélodie

continue comme on confondrait l'arbre et son feuillage...). *Ouverture*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et *Gigue* commencent par une progression harmonique apparentée - très similaire pour l'*Allemande*, la *Sarabande* et la *Gigue*. La *Courante* est le deuxième exemple de type français du recueil, tout aussi élaborée et enrichie d'italianismes (basse en croches, chapelets d'anapestes) que celle en ut mineur. *L'Aria*, mouvement léger, est nommée en italien au titre du mélange des goûts : c'est plutôt d'un « *air* » qu'il faudrait parler, dans le sens d'un « *intermède orchestral* » dans un opéra français bien que d'une écriture à l'italienne. La *Sarabande* commence par un premier geste, un premier pas suivi d'une suspension expressive qui ne laisse pas augurer de si amples développements. Le joyeux *Menuet* d'apparence orchestrale, verticale et découpée, commence par une formule analogue, formule qui va profiler le thème de la *Gigue* (même suspension du 2e temps de la 2e mesure, même signature harmonique que la *Sarabande*). Jubilatoire, tourbillonnante et virtuose, la *Gigue* paraît être la fugue du *Menuet*, dans le même mouvement, dans un *tempo* analogue.

La Partita 4, est toute entière sous le signe de la magnificence, de l'éclat et de la joie publique. C'est la Partita solaire, royale.

Partita 5 en sol majeur, BWV 829

Præambulum

Allemande

Corrente

Sarabande

Tempo di Minuetta

Passepied

Gigue

Le ton de sol majeur est habituellement associé par Bach dans les œuvres instrumentales (notamment au clavier) à la joie frétilante, mobile, légère (voir par exemple la *Pièce d'Orgue* BWV 572 où la partie du milieu constitue la totale antithèse ; et les préludes et fugues du *CbT* dans le même ton) faisant une large place aux arpèges dans la tradition des « *toccatte di salti* » en opposition avec des gammes ou mouvements systématiquement conjoints. Le caractère général est *giocoso* ménageant des surprises à divers égards¹⁰. Le *Præambulum* qui l'ouvre

¹⁰ J'ai souligné ce fait à propos de notre enregistrement d'œuvres de Muffat (Tempéraments 1998) : il est frappant de noter qu'en 1690, Muffat, dans sa « somme » que constitue l'*Apparatus Musico-Organisticus* (1690), illustre, dans ses toccatas dans les modes « modernes », le style lulliste par une toccata (XI) en style d'ouverture en ré majeur (cf *Partita 4*) et donne le titre de « *Sæculum* » (le Siècle, la Cour) à son concerto en ré majeur de l'*Auserlesene Instrumental-Music*, le style italien à la Corelli (qu'il qualifie par ailleurs de « pathétique » par une toccata (X) en style de concerto en do mineur (cf *Partita 2*) ; par ailleurs, sa toccata VIII en sol majeur (« *Propitia Sydera* », astres bienveillants) est une illustration parfaite du traitement heureux, jubilatoire et virtuose, avec des formules analogues à la plupart des pièces en sol majeur de Bach (et des cycles de variations, œuvres du « ludiques » comme les *Variations sur Die Mayerin* » de Froberger, « *La Capricciosa* » de Buxtehude, « *Freu dich sehr* » de Boehm, la *Chacone* de Händel... et dont le dernier exemple sont *Les Variations Goldberg* et leur côté exceptionnellement virtuose, sans que ce ne soit, là encore, la seule qualité. Si Bach n'a pas connu l'œuvre de Muffat, ce qu'on ne peut démontrer, ces lieux communs étaient aussi abondamment partagés qu'ils ne le sont plus guère aujourd'hui et ne nécessitaient pas, de ce fait, les mentions de « *giocoso*, *scherzando*, *con spirito*, *tempo di gavotta*, *alla polacca* » etc qui, utilisées systématiquement plus tard, ont aidé à estomper chez les interprètes des générations suivantes la capacité de reconnaissance des codes et lieux communs anciens.

(ainsi nommé par pur besoin de variété : il s'agit d'une pure toccata), jubilatoire et incisif, est une projection d'arpèges et de traits sous-tendus, comme le *Prélude* pour orgue BWV 541, par la formule rythmique « à la polonaise » avec appuis ou suspensions sur les deuxièmes temps opposant au débit virtuose une résistance qui en fait tout le panache. *L'Allemande*, toujours sur le même mouvement, est ici rendue plus fluide par l'ambigus (large), le style d'ornementation avec les triolets occasionnellement mêlés à des formules binaires. Après une *Corrente* qui n'est pas sans rappeler la fugue en sol majeur du *CbT 2* de même mètre, avec sa cadence finale (qu'on est tenté d'évoquer ici), une *Sarabande* très française (voir par exemple « *Oiseaux qui sous ces feuillages* » dans la *Muse de l'Opéra ou les Caractères Lyriques* (1716) de Clérambault : sol majeur, trois voix, même mouvement, même rythme, presque même mélodie...) évoque la joie délicieuse, suspendue. Le menuet est dit, malicieusement, « *Tempo di Minuetta* » : comme dans la *Partita III*, la danse, qui est bien respectée, se cache derrière une apparence d'autre chose (ici le binaire derrière le ternaire, 6/8 au lieu de 3/4) : le mouvement aurait pu s'appeler, *Scherzo*, au premier sens du terme, ou, comme chez Couperin : *les Amusemens* (une pièce, en sol majeur, binaire dans le ternaire), ou signifier, comme chez d'autres, l'inconstance, semblant dire : « je ne suis pas ce que vous croyez que je suis ». Mais c'est un menuet, dansable et en bonne et due forme. Un *Passepied* très analogue à l'*Aria* de la *Partita* précédente dans son style précis, linéaire et allègre (mais en évitant les hémioles caractéristiques de cette danse) conduit tout droit et dans le même tempo vers la *Gigue*, une double fugue qui semble le prolongement polyphonique du *passepied*. Le thème, ici encore, semble sorti du motif initial du *prélude* dont il a la sécheresse rythmique, le côté capricieux, la complication polyphonique en plus, avec ses contre-accents et ses trilles en abondance.

La *Partita V* est toute entière en joie, en mobilité, en traits virtuoses, en surprises.

Partita 6 en mi mineur, BWV 830

Toccata

Allemanda

Corrente

Air

Sarabande

Tempo di Gavotta

Gigue

Avec la *Partita* en mi mineur, ce ton héritier du mode de mi (« phrygien ») de la plainte et du tourment, le propos et les dimensions basculent dans un autre registre. La *Toccata* pourrait, à elle seule, être un équivalent des *Toccatas* de jeunesse, articulée en 3 parties : section d'apparence libre - fugue - retour de la section libre modifiée en une sorte d'ABA qu'on retrouve, à l'envers, dans la fugue du non moins impressionnant *Prélude et Fugue* pour orgue BWV 548 de la même époque (là, c'est la section libre qui constitue la partie B, « divertissement » central entrecoupé de retours de la fugue en guise de ritournelles de concerto : s'y trouvent donc croisés les genres fugue, concerto et toccata). Mais le motif qui est traité ici dans les deux sections est celui de la plainte : *lamento* donc, mais enserré dans un

mouvement qui n'a qu'une liberté relative : à ce point de l'évolution de Bach, loin de ses toccatas de jeunesse, sa préoccupation, à l'inverse de celle de son fils Carl Philipp Emmanuel, va vers toujours plus de continuité rythmique et dynamique (jamais, dans les *Partitas*, un deuxième clavier n'est demandé - les parties 2 et 4 de la *Clavierübung* seront l'exception spécifiée, et rares sont les changements de clavier prévus dans les œuvres d'orgue de cette époque).

L'*Allemanda*, conforme au mouvement grave de la danse est, comme il arrive dans le ton de mi, chromatique, tortueuse et pleine d'embûches, systématiquement pointée, mais tout ceci dans les limites d'un discours relativement fluide.

La *Corrente* à l'italienne, habituellement danse plutôt rapide, est ici contrainte (parente, certainement, du *Duetto* en mi mineur de la *Clavierübung III*, une succession d'embûches, et proche de la manière de l'air de la cantate 47 avec violon obligé « *Wer ein wahrer Christ* ») par la tension des syncopes, par la cascade de triples-croches qui évite de se poser sur les temps sauf quand le même phénomène d'évitement passe aux croches de la main gauche ; à quoi s'ajoute une harmonie souvent âpre (accords diminués, cadences différenciées) et une conclusion simulant une cadence, tourmentée mais *in tempo*, de concerto. Une *Corrente* contrainte par les figures du tourment et de l'évitement - de la résolution, du temps fort, de la linéarité -, figures employées pour exprimer l'incomplétude, la difficulté et/ou l'instabilité.

Suit un *Air* qui ne figurait pas dans la première version de 1725 et qui est le seul mouvement vraiment léger de la partita, dans le mouvement de la gavotte (une vraie, cette fois, mais qui ne s'appelle pas ainsi, autre « évitement ») et qui, de ce fait ramène l'œuvre vers l'apparence de genre « galant » avec, l'unique fois dans le recueil, une « petite reprise » à la française.

Car la *Sarabande* qui suit nous plonge dans un abîme de réflexion : c'est un pur lamento, peut-être la pièce la plus intensément expressive de toute l'œuvre pour clavecin de Bach. Elle est basée sur le même motif de plainte que la *Toccata*, souvent répété tout au long d'un discours harmonique semé d'embûches, d'harmonies dissonantes et d'accords parsemés (fait rare chez Bach) d'acciaccature. En même temps, comme dans bien des *lamenti* baroques, elle reste une sarabande - avec son 2e temps suspendu, souvent surplombé par des retards - extraordinairement compliquée dans la partie du milieu par le foisonnement des diminutions expressives, toujours organiques.

L'*Aria di Gavotta* est du même mouvement « gay et piqué » typiquement français qu'on trouve chez Clérambault et Rameau et qui sous-tend, décalé d'une croche, le 3e mouvement à *la française* du Ve Concerto Brandebourgeois. Seul mouvement « léger » dans la première version de la partita, il évite (encore) la gaieté typique de la gavotte par le titre (« *tempo di...* »), par son ton et par son élaboration compliquée (pointage, sauts, encore...) qui impose un tempo retenu.

Enfin, la *Gigue* finale est en mesure binaire (comme chez Froberger, comme dans la 1e Suite Française), un modèle archaïque attesté par Johann Gottfried Walther dans son *Musikalisches Lexicon*, ici à 2 rondes par mesure (à 2 blanches dans la première version, mais Bach a choisi ce double archaïsme pour la version définitive), double fugue sur un sujet et son renversement, torturés comme un chemin de croix et qui dessinent trois fois le signe de croix et rappelant le sujet de la fugue de BWV 548 cité plus haut.

Toute la partita apparaît sous le signe de l'étirement du temps et des dimensions, de la distorsion, de l'évitement, de la difficulté et de la souffrance, du lamento, et de l'écart stylistique entre un genre moderne (la suite à la française, la « galanterie ») et des solutions archaïques (contrepoint, mètres anciens, gravité, symboles) lourdes de sens.

Plus loin...

Contrairement à ses devanciers (du moins dans un genre aussi séculier que la Suite de danses), Bach intègre la réflexion philosophique - et théologique, c'est pour lui tout un - dans le domaine de la musique instrumentale. Dans la quête de l'Un, pour l'homme croyant qu'est Bach, qui plus est prédicateur en musique qu'est le Cantor de saint Thomas, l'acte de création inclut la référence à l'ordre cosmique, divin où le croyant trouve son sens, vers quoi confluent ses activités et ses œuvres et dont la musique est pour lui le reflet, le symbole.

Il n'est donc pas étonnant que dans les *Partitas*¹¹, il existe d'autres niveaux de lecture qui, par ailleurs, peuvent en éclairer le sens, et, dans une certaine mesure, en nourrir l'interprétation.

Le recueil, son ordre, sa progression de l'aimable *Partita I* jusqu'à sa conclusion, la *Partita VI* en mi mineur nous interrogent : clore un recueil de suites à la française ou « galanteries » par une *partita* qui, bien que répondant en apparence aux exigences formelles du genre, est un tombeau, ou une « passion faite suite » (on est proche des dates de composition de la *Passion selon Saint Matthieu*, qui commence aussi en mi mineur) et évite l'esprit de divertissement qui lui est normalement attaché tout en gardant l'apparence et les principes extérieurs du genre pose problème.

Bach ne nous a guère livré de clés. Il s'exprime par la seule musique, et son langage, traversé de symboles nés de la pensée analogique, plonge dans un passé immémorial que nous n'appréhendons qu'à tâtons et avec l'instrument imparfait de notre culture rationnelle. Pour Bach, il suffisait que l'écriture et le symbole soient, peu importe qu'ils soient perçus et comment ils sont perçus (« Il suffit que cela soit, à la face de Dieu, de l'ordre universel », pourrait-il dire). Il nous faut beaucoup d'intuition et de fréquentation de l'époque et des époques antérieures pour espérer en approcher le sens. Mais rester à la surface par absence de preuves risquerait de nous en priver pour toujours, car l'absence de preuves d'un phénomène n'est pas une preuve de son absence, et en cette matière, qui veut faire l'ange, fait la bête...

Notre expérience, secondée, sur la symbolique baroque, par les avis de Jocelyne Chaptal¹² nous fait lire ceci :

Réfléchissant à partir des éléments de langage que nous cernons, à partir des symboles qu'il nous semble décrypter, nous mettons en regard des éléments qui prêtent à réflexion sur les *Partitas* :

- S'il est vrai que le Prélude et triple fugue en mi bémol de la *Clavierübung III* a un sens symbolique affirmé, les quatre *Duetti*, musique instrumentale au sein d'un recueil plutôt

¹¹ D'autres ont proposé de semblables lectures d'œuvres pour violon seul (cf Helga Thoene à propos de la *Ciacona* en ré mineur - principalement selon la numérologie - in *Cöthenner Bach-Hefte* 6, 1994).

Par ailleurs, Chr. Graupner a publié entre 1718 and 1722 un recueil de Suites : *Monatliche Clavir Früchte* où chaque Suite étant dédiée à un mois de l'année ; ses *Vier Jahreszeiten* (Quatre Saisons) - dont trois ont été perdues - parurent en 1733. De J.K. Fischer parut : *Musikalischer Parnassus* (1738) contenant 9 Suites dédiées à 9 Muses...). Bach n'usa jamais de titres. Mais sa musique est faite de symboles - dont la numérologie n'est qu'un élément - de représentation comme moyens d'une rhétorique complexe débordant très largement la seule organisation du discours).

¹² Chaptal, Jocelyne : *Renaissance et Baroque*, Paris 2012

destiné à l'église et à la prédication, sont sujets à des conjectures sur leur sens qui, à ce jour, sont restées sans explication définitive¹³.

- un feuillet présentant le 11e des 14 Canons BWV 1087, une œuvre de pure spéulation, porte, sous les portées les mentions : « Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros » (« Symbole. Le Christ couronnera ceux qui portent la Croix »).
- Partita VI : Le chiffre 6 est associé, dans la symbolique ancienne, à l'homme, œuvre du 6e jour de la création du monde selon la Bible. Il en découle une chaîne de symboles : plainte - tombeau - chemin de croix - Homme - Fils de l'Homme - Croix - Passion...



Opus 1 : Création...

La Partita I (si b majeur) a une histoire : la plus tendre, charmante et naïve, elle était associée par Bach à la naissance d'un jeune prince (cf la dédicace, ci-dessous, perdue, il est vrai mais imagine-t-on que Bach retire, oublie la dédicace d'un prince que l'œuvre honorait et qui mourut ensuite dans sa deuxième année ?). Naissance, enfance, par analogie, est associé à création. Elle en dessine d'ailleurs la croissance par son motif du 1er mouvement en expansion tout comme dans l'expansion - inhabituelle chez Bach, si soucieux de cohérence - de sa texture (du modeste et gracieux au majestueux), motif qu'on retrouve ensuite au début de plusieurs danses.

La Partita II (ut mineur) s'inscrit en contraste avec la première, figure de la séparation des éléments premiers : léger/pesant ; tendre et charmant / incisif et virtuose ; français et gracieux / italien et pathétique - sans que le style, pour autant, en soit pur, puisque la contamination est, ici, le langage-même : il s'agit de dominantes marquées.

¹³ Tour à tour : les quatre Evangélistes, les quatre Eléments, l'union du pain et du vin, du Sauveur et de la Grâce... Voir aussi le décryptage numérique du Duetto en Fa majeur par Ulrich Siegèle (U. Siegèle, *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur*, Neuhausen-Stuttgart 1978).

la **Partita III** (la mineur, ton favori des musiques populaires) représente la musique populaire, donc de la terre - par opposition à la Cour -, dont le style à la polonaise est (vu de Saxe) l'illustration avec ses caractères francs, découpés et gesticulants et appartenant au registre « burlesque ». « Dieu dit : « Que la terre produise l'herbe, la plante qui porte sa semence, et l'arbre à fruit qui donne le fruit qui porte sa semence». Elle s'oppose à :

Partita IV (ré majeur) : le Soleil, le Roi, la Cour, l'ouverture à la française et le style royal, resplendissant et magnifique, dont le style français en général et la référence versaillaise est le symbole. « Dieu fit les deux grands lumineux : le plus grand pour régner sur le jour, le plus petit pour régner sur la nuit... il les plaça au firmament du ciel pour éclairer la terre ».

Partita V (sol majeur) : Ton de Mercure (cf. Abraham Bartolus : *Musica Mathematica*, Leipzig 1614), associé à la mobilité, à la volatilité (chez Bach tout particulièrement) et à la joie qui s'y associe : « Dieu créa, selon leur espèce, tous les êtres vivants qui vont et viennent et qui foisonnent dans les eaux, et aussi, selon leur espèce, tous les oiseaux qui volent ».

Partita VI (mi mineur) : au bout de la Création et de l'histoire, l'homme, né sur une terre de passage « pour porter sa Croix » (l'expression est de J.S. Bach) et désirer l'au-delà, quête symbolisée par la suite des notes correspondant aux tonalités des *Partitas*, et qui disent le début du choral « Es ist genug » (celui que, plus tard, par une communauté de pensée, Alban Berg cita dans son *Concerto à la mémoire d'un Ange...*) : « Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus » (C'est assez / Dès que tu le désireras, Seigneur, accorde-moi le repos). La suite des notes s'arrête, comme inachevée dans son ascension. Inachèvement qu'on constate aussi dans la figure de l'évitement appliquée à divers niveaux : le détournement du contenu affectif, du sens par rapport au genre de la suite ; de la *Corrente* par rapport à son principe d'agilité ; des mélismes de la *Corrente* par rapport à la pulsation ; de la *Gavotte* par le caractère compliqué du *Tempo di Gavotta* ; de la *Gigue* attendue par une *Gigue* binaire, grave, compliquée et chromatique à outrance dont le sujet et son renversement présentent des signes de croix en chaîne...

Après avoir publié à Leipzig trois recueils dont deux de 7 *Partitas* et une de 7 *Sonates*, Johann Kuhnau, prédecesseur de J.S. Bach, avait livré en 1700 une série de *Sonates sur des sujets bibliques* (*Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien*). S'il est vrai qu'il symbolisait dans son *Opus 1* la première des histoires bibliques et la plus fondatrice, Bach, dans un ouvrage qui réunissait la somme des expériences et des styles connus, parachevait la *Totalitas*, le *Tout en Un* ; et ceci dans les limites d'un genre qu'il élevait par là à une hauteur et une densité inouïes.

Références :

Forkel, Johann Nikolaus : *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802

Basso, Alberto : *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, Torino 1983 ; Paris 1985.

Miehling, Klaus : *das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993-2003

Geck, Martin : *J.S. Bach, Leben und Werk*, Hamburg 2000

Rampe, Siegbert : *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, Regensburg 2007

Chaptal, Jocelyne : *Renaissance et Baroque*, Paris 2012

