

L'ART DE LA FUGUE

TESTAMENT DE JOHANN SEBASTIAN BACH

(PARTIE II)

CHARLES DEWULF

V. AUTRE SOURCE : LE P200

Introduction

LA DEUXIÈME SOURCE de *L'Art de la Fugue* est un manuscrit autographe de Bach que l'on appelle communément l'autographe de Berlin ou P200. L'initiale "P" provient du nom de Pölchau, un riche collectionneur d'autographes de Bach qui fut secrétaire de la Singakademie de Berlin.

On pense aujourd'hui, se basant sur le filigrane du papier utilisé, que Bach a mis cet autographe en chantier vers 1740. Ceci nous oblige à avancer d'une dizaine d'années la date à laquelle Bach a commencé *L'Art de la Fugue*. En effet, on pensait jusqu'il y a peu que Bach avait débuté cette œuvre aux dimensions colossales après l'*Offrande musicale*, éditée en 1747. Il y aurait puisé l'idée d'écrire toute une œuvre sur un seul thème. Cette datation est complètement dépassée de nos jours, et on pense qu'une autre

œuvre construite sur un seul et même motif, c'est-à-dire le *Clavierübung IV*, aurait incité Bach à commencer *L'Art de la Fugue*.

L'autographe de Berlin comporte 10 *Bogen* (feuilles pliées en deux) comportant 40 pages, dont 39 ont été utilisées. Ces pages contiennent 15 fugues ou fugues canoniques, numérotées en chiffres romains de I à XV. Ces feuilles sont placées en hauteur et écrites au *recto* et au *verso*.

1. Contenu du P200

La première page comporte le titre écrit de la main de Johann Christoph Friedrich (le Bach de Bückeburg) : "Die Kunst der Fuge". Selon Hoke, plusieurs corrections écrites sur les autres pages seraient aussi de la main de ce jeune fils de Bach (Voir tableau à la page suivante).

2. Constatations

- Alors que nous avons dans l'édition originale un regroupement par 4 fugues, le P200 n'a aucune structure à l'exception des 3 fugues simples ordinaires et des 4 fugues en miroir. En effet, on a l'impression que Bach les a écrites dans le P200 au gré de son inspiration. Un jour dans telle direction, un jour dans une autre direction.
- Le XII ne se trouve pas dans l'édition originale. Il s'agit d'une première version du *Canon per Augmentationem et in contrario Motu*, dont Bach n'était pas satisfait. Il préféra recommencer une nouvelle composition sur la même présentation du Sujet. On retrouve cette nouvelle composition sous le n°XV.
- Les *Contrapunti* 4, (19), (20) et (24) ne se trouvent pas dans le P200. Il s'agit là des dernières œuvres composées par Bach (y compris le choral).
- La fugue VI se trouve 2 fois dans l'édition originale :
 - 1° augmentée de 24 mesures = Contrapunctus 10
 - 2° = Contrapunctus (16)

Contenu du P 200	Contenu de l'édition originale
I	1
II	2
III	3
IV	4
V	5
VI	6
VII	7
VIII	8
IX	9
X	10
XI	11
XII	12
XIII	(13)
XIV	(14)
XV	(15)
	(16) = 10
	(17)
	(18)
	(19)
	(20)
Suppl. A	(21) = 15
Suppl. B	(22) = 14
Suppl. C	(23)
	(24)

Fugues à 1 sujet ordinaires

Fugues à 1 sujet contre-fugues

Double-fugues

Fugues à 1 sujet en miroir

Fugues à 1 sujet
Canons

Fugues à 3 sujets
Choral

* Supplément A contient *Contrapunctus* (17) de l'édition originale

* Supplément B contient *Contrapunctus* (23) de l'édition originale
+ 7 mesures

- 3^{ème} feuille : 3 mesures en tablature d'orgue

- 4^{ème} feuille, au verso : le *Druckfehlerverzeichnis*

- 5^{ème} feuille : N.B. de Carl Philipp Emanuel Bach

au verso : "Und einen anderen Grundplan"

* Suppl. C contient *Contrapuncti* (21) et (22)

Faut-il considérer le P200 comme un net définitif, un net provisoire ou un brouillon ? On pourrait dire qu'il commence comme un net définitif et se termine comme un brouillon. En effet, les trois premières fugues ne comportent aucune correction ou ajout (et pourtant Bach les retravailla en ajoutant plusieurs mesures, parfois même une voix). À partir de la fugue VI, l'autographe donne plutôt l'impression d'être un brouillon, lisible uniquement par lui-même ou ses proches. Entre ces deux extrêmes, il faut à mon avis opter pour un net provisoire, comparable en de nombreux points au premier *Klavierbüchlein* d'Anna Magdalena Bach ou P224. Dans ce recueil, en effet, Bach nota de sa main une première version de 5 des 6 *Suites françaises* pour le clavecin dédiée à son épouse. C'est sur ce texte même qu'il apporta les nombreux ajouts et corrections qui donneront la version définitive.

En plus des 15 numéros mentionnés ci-dessus, le P200 contient également 3 suppléments : A, B et C.

3. Le supplément A ou manuscrit du graveur

Il s'agit de 3 feuilles à l'italienne (en largeur) que l'on appelle en allemand "Abklatschpapiere", c'est-à-dire des feuilles servant directement à la gravure des plaques de cuivre. Ces feuilles comportent le *Canon per Augmentationem et in contrario Motu* ou *Contrapunctus* (17).

La technique employée pour l'édition originale est celle dite de l'eau-forte. Voici en deux mots de quoi il s'agit :

- On enduit les plaques de cuivre d'une légère couche de vernis.
- On y pose une feuille de calque.
- Après avoir trempé le papier définitif dans de l'huile, afin de le rendre transparent, on le pose à l'envers sur le calque. En suivant le tracé des traits, on obtient l'envers du texte sur la plaque de cuivre.
- Il suffit de gratter le vernis là où le calque s'est déposé et de plonger la plaque de cuivre dans un bain d'acide nitrique pour que cette eau-forte grave le texte à l'envers, en dissolvant le cuivre non protégé.

Ces feuilles comportent 3 paginations, dont 2 sont de la main

de Bach. Au bord supérieur gauche des feuilles, on trouve les chiffres 26, 27 et 28. Ces pages correspondent au *Contrapunctus* 8, c'est-à-dire la première des 4 double fugues de l'édition originale. Sur le bord inférieur droit, on trouve de plus petits chiffres : 33, (34), 35. Cette pagination correspond pratiquement à la moitié de l'édition originale comportant 67 pages.

Nous pouvons en conclure que Bach a, au moins une fois, changé l'ordre des fugues de l'édition originale. Il a certainement pensé mettre les 4 canons après les contre fugues, en commençant par le *Canon per Augmentationem*, puis s'est ravisé et, vu la difficulté d'écriture, a préféré la placer en conclusion des 4 canons. Il faut remarquer que pour la deuxième version manuscrite de "Einige Canonische Veränderungen auf Vom Himmel Hoch", il a agi de même. En effet, en plaçant la cinquième variation de l'édition en troisième place dans l'autographe P271, la variation 4 (en canon par augmentation) devient la conclusion de l'œuvre.

Nous avons déjà parlé du dessin servant à la tourne qui se trouve au bas de la page 27 dans notre précédent article. Nous pouvons en tirer deux conclusions :

- 1) *L'Art de la Fugue* n'est pas une œuvre théorique.
- 2) Les 4 canons sont vraisemblablement destinés au clavier.

Un autre détail vient corroborer cela : c'est dans ce canon que se trouve la seule note qui ne peut être jouée par un violoncelle : le *si grave*. Certes, tous les clavecins de cette époque ne possédaient pas cette note. Depuis l'époque du *5^{me} Concerto Brandebourgeois* (Köthen 1722), Bach possédait un tel instrument, pour l'achat duquel il s'était rendu à Berlin.

Notice de Johann Christoph Friedrich :

Au-dessus de la page 26, après le titre : *Canon per Augmentationem et in contrario motu*, se trouve un texte écrit de la main de Johann Christoph Friedrich :

N.B. Feu mon père a laissé graver sur la plaque : *Canon per Augment. in Contrapuncto all'Ottava* ; il l'a fait effacer sur la plaque d'impression et l'a fait graver tel que le titre se trouve dans l'édition originale.

Notons au sujet de ce texte que :

- ces plaques étaient très maniables. On peut les effacer, regraver, corriger sans difficultés.
- Johann Christoph Friedrich se trompe en disant que Bach avait gravé *Canon all'Ottava*. En effet, on trouve dans le P200, page 33 : “Canon in Hypodiatesseron, al roversio et per augmentationem, perpetuus”, c’est-à-dire canon à la quarte inférieure, renversable et par augmentation, canon à reprise. Il s’agit ici du titre du XII version non résolue. Ce canon est à la quarte inférieure et non à l’octave.
- Il faut prendre l’expression “fait graver”, dans un sens large puisque cette page se trouve telle quelle dans l’édition originale, la plaque de cuivre devait donc comporter le titre qui s’y trouve. Probablement voulait-il dire : dans une autre version, il a donné un autre titre, puis s’est ravisé et a donné le titre qui s’y trouve maintenant. Encore un problème supplémentaire pour cette œuvre dont l’insouciance des éditeurs et la hâte avec laquelle tout a été fait créent des problèmes très difficiles à résoudre 250 ans plus tard.

4. Le supplément B, appelé erronément “brouillon”

Il s’agit de cinq feuilles à l’italienne, sur lesquelles se trouve la *Fuga a 3 Soggetti* inachevée, mais comportant 7 mesures de plus que la version de l’édition originale. Chaque feuille (à l’exception de la cinquième) comporte 5 systèmes de 2 portées en clé d’*ut* première et de *fa* quatrième. Chaque portée comporte deux voix. Il s’agit d’une écriture pour le clavier (sans pédales). Les *Suites françaises* ou *italiennes* sont notées ainsi dans les deux *Klavierbüchlein* pour Anna Magdalena Bach. La seule correction de l’auteur se trouve à la page 2. Cette dernière est si importante qu’il faut nous y arrêter un moment. En effet, au milieu de la page, le quatrième système comporte 2 mesures que Bach a rayées. Au bas de la page, nous trouvons 3 mesures écrites dans cette ancienne notation que nous appelons “tablature d’orgue”, et qui devaient remplacer les mesures rayées.

Cette notation, qui date de l'époque de Paumann (XV^e siècle), est écrite avec des lettres à peu près semblables à celles que les allemands utilisent encore actuellement et dont nous avons parlé précédemment. Comme le clavier n'était pas encore tempéré, les notes comportant des altérations sont à usage unique : *si b* s'écrit B ou b selon la tessiture. Les autres touches noires du clavier sont dans l'ordre : *do #*, *ré #*, *fa #* et *sol #* : c, d, f, ou g, mais avec un signe supplémentaire qui en fait des dièses. Cette notation comprend pas de signe qui corresponde à notre bémol :

C = do \mathcal{C} = do # δ = ré \mathcal{D} = ré #

Ainsi, un *la b* s'écrit comme un *sol #*, un *mi b* comme un *ré #*.

Bach avait certainement appris ce type de notation à Lüneburg, lorsqu'il faisait partie du Mettenchor du collège Saint-Michel, et y achevait en même temps ses humanités. L'hôtel de ville de Lüneburg possédait à cette époque une des plus riches collections de tablatures pour orgue d'Europe. On y trouvait des œuvres de Jan Pieterszoon Sweelinck, de Johann Hermann Schein, de Heinrich Scheidemann, jusqu'à celles de Nicolaus Adam Strungk.

Le seul autographe de Bach où j'ai retrouvé cette notation est le premier *Klavierbüchlein* pour Anna Magdalena Bach, datant de 1722. Nous avons vu précédemment que Bach y nota cinq des 6 *Suites françaises*, avec de multiples ajouts qui, pour la plupart, sont écrits dans cette ancienne notation, complètement désuète au XVIII^e siècle. Nous pouvons en conclure qu'Anna Magdalena pouvait parfaitement lire cette écriture lorsqu'ils se sont connus à Köthen. En effet, en dehors du chant, elle avait appris l'orgue avec son oncle maternel : Johann Sigismund Liebe, organiste de l'église et de la cour de Zeitz. C'est dans cette ville que naquit en 1701 Anna Magdalena. Il est fort probable que c'est dans cette notation qu'elle a appris l'orgue.

Le fait est que Bach n'emploiera plus jamais cette écriture. S'il l'utilise ici, dans cette dernière fugue qu'il n'allait jamais achever, c'est certainement pour lui rappeler les beaux moments de l'éclosion de leur amour.

Nous devons donc en conclure que ces cinq feuilles lui étaient destinées, puisqu'elle seule pouvait encore lire cette notation. Dans son livre sur *L'Art de la Fugue*, Jacques Chailley fait remarquer que semblable partition doit avoir existé pour les autres parties de l'œuvre, qui devaient toutes être destinées à Anna Magdalena.

Est-ce que, dès lors, tout *L'Art de la Fugue* aurait été composé pour elle ? Une réponse affirmative me semble évidente. C'est alors seulement que l'on peut comprendre comment on y trouve son jardin, avec ses fleurs préférées, et que le beau monogramme d'amour de leurs initiales prend tout son sens, équivalent à la plus belle dédicace d'amour, la plus touchante peut-être qu'un génie ait faite à un être qu'il aime. On pourrait également imaginer qu'à la place de ce titre "Art de la Fugue", qui a une résonance pédante et effraie bien des mélomanes, Bach avait pensé à un titre tel qu'on aimait les donner au milieu du siècle précédent : "Lustgarten der Musik" (Jardin d'agrément de la Musique). Dans le langage littéraire de son époque "mein Hort" équivaut à "mon amour", ce terme étant souvent utilisé dans les textes de ses cantates lorsqu'il s'agit de symboliser un amour spirituel.

Revenons à ce document d'une valeur exceptionnelle. Nous trouvons au verso de la quatrième feuille un écrit de la plus haute importance que les musicologues allemands appellent le "Druck—fehlerverzeichnis" ou *erratum*. Cet *erratum* commence à la page 21, *Contrapunctus* 8 de l'édition originale et se termine à la page 35, fin du *Contrapunctus* 11. Jusqu'au XX^e siècle, on le croyait écrit de la main de Bach, et on en concluait qu'il en avait supervisé l'édition jusqu'à la page 35, ce qui équivaut à plus de la moitié de l'œuvre.

Depuis 1930 avec David, et surtout après que Jacques Chailley a fait remarquer que des phrases telles que "ist etwas geändert" [sonne un peu étrange], ou "ist etwas unrichtig" [est un peu erroné] ne pouvaient avoir été écrites par l'auteur, surtout si celui-ci s'appelle Bach. C'est pourquoi on est actuellement certain que cet *erratum* n'est pas de Bach.

On peut donc commencer à rechercher un nouvel ordre de clas-

sement des fugues à partir du *Contrapunctus* 8, c'est-à-dire à partir de la première double fugue de l'édition originale. Jacques Chailley va encore plus loin et revoit l'ordre depuis le début, le *Contrapunctus* 1 devenant le n°3 et le *Contrapunctus* 2 le n°1.

J'ai pu constater que l'écriture de cet *erratum* correspond exactement à celle d'Anna Magdalena Bach, et j'en déduis que c'est elle qui, dans un premier temps, s'est occupée de l'édition de *L'Art de la Fugue*. En effet, Bach étant décédé le 28 juillet, le partage de ses biens et la réunion de toute la famille, à l'exception de Carl Philipp Emanuel, ne se fera qu'au mois de novembre. Comme les erreurs ne sont renseignées qu'à partir de la page 21, il paraît probable que l'auteur avait préparé l'édition (c'est-à-dire les *Abklatschpapiere*) jusqu'au *Contrapunctus* 7 inclus. Notons encore que l'on n'a tenu compte de cet *erratum* que dans le troisième tirage de l'édition originale, celui-là même dont Anna Magdalena allait porter plusieurs exemplaires à l'hôtel de ville de Leipzig et pour lesquels elle ne reçut qu'une somme dérisoire.

La cinquième feuille comporte les 13 dernières mesures de la *Fuga a 3 Soggetti*, ainsi que la notice de Carl Philipp Emanuel : "Über dieser Fuge, wo der Nahme BACH als Contrasubject angebracht worden ist, ist der Verfasser gestorben" [Sur cette fugue, où le nom Bach a été amené comme contre-sujet, l'auteur est mort]. Cette feuille porte à son verso, écrit de la main d'Anna Magdalena Bach, ces quelques mots : "Und einen anderen Grundplan" [Et un autre plan de base]. Ceci implique : 1- qu'il y a un plan d'ensemble ; 2- que l'auteur n'en était pas satisfait, il a voulu en changer. Il y a donc eu au moins deux plans d'ensemble de Bach, en plus de celui *post mortem* de l'édition originale qui n'est pas de lui.

Quand on compare cette cinquième feuille avec les quatre précédentes, on constate qu'elle est légèrement plus petite (de quelques mm en hauteur et en largeur). Elle comporte cependant deux portées supplémentaires, c'est-à-dire douze portées alors que les autres feuilles en comptent dix. En y regardant de plus près, on remarque que les dernières portées ont été mal tracées, une portée ne comportant que quatre lignes. Ceci implique qu'au moment où Bach prend cette feuille en main, il sait qu'il n'aura

pas besoin de toute la feuille. À partir de ce fait, insignifiant en apparence, le célèbre musicologue et spécialiste de Bach, Christoph Wolff, va élaborer toute une hypothèse, contre laquelle je m'insurge car elle va à l'encontre de tous les témoignages contemporains de la mort de Bach.

Hypothèse de Christoph Wolff :

Elle est basée sur une autre hypothèse qui voudrait que Bach ait commencé la triple fugue inachevée par la fin. Il se réfère pour cela au fait que Bach a d'abord composé le *Contrapunctus* 10 dans une version tronquée des vingt-quatre premières mesures, c'est-à-dire l'exposition du nouveau sujet. Nous possédons cette première version dans l'autographe de Berlin : le XV correspondant au *Contrapunctus* (16) de l'édition originale. Nous ne possédons aucun autographe de l'auteur de ces vingt-quatre mesures, qui se trouvent dans l'édition originale *Contrapunctus* 10.

Toujours selon Wolff, cette fin hypothétique de la triple fugue aurait comporté les diverses autres possibilités de superposition des trois sujets (la cinquième feuille du Supplément B comporte en effet la superposition des trois sujets), l'exposition du quatrième sujet (comme tous les musicologues de culture germanique, il pense qu'il s'agit ici d'une quadruple et non d'une triple fugue) et les diverses possibilités de combiner les 4 sujets. Cette fin, hypothétique, se serait perdue.

Après avoir écrit la fin, Bach aurait composé le début, et, arrivant à la jonction des deux parties, il pouvait prendre une feuille à moitié utilisable, sachant exactement combien de mesures il fallait pour relier les deux parties. Cette hypothèse en sous-entend au moins deux autres : celle du quatrième sujet, et celle d'une partie de la fugue qui serait perdue.

Qu'est-ce qui contredit cette hypothèse ?

1. Tous les écrits contemporains de la mort de Bach attestent qu'il est mort avant d'avoir pu terminer cette fugue. Marpurg écrit dans la préface : "Il fut surpris par la mort en pleine élaboration de la dernière fugue...". Le *Nachricht* du premier tirage, la nécrologie, la

notice de Carl Philipp Emanuel, la biographie de Förkel et tous les autres écrits de la fin du XVIII^e siècle.

2. Cette fugue contient déjà 239 mesures. Il faudrait au moins en ajouter 100 pour cette fin hypothétique. On obtiendrait ainsi une fugue dont la longueur serait tout à fait disproportionnée dans l'œuvre, la plus longue fugue, *Contrapunctus* 8, comportant 187 mesures, et le *Contrapunctus* 11, 183.

3. Tout semble indiquer qu'on a gratté les fonds de tiroirs de l'auteur pour arriver aux 24 pièces que contient l'édition originale. On imagine mal comment, dans de pareilles conditions, des parties de l'œuvre se seraient perdues directement après la mort de l'auteur.

Mon hypothèse

Relisons attentivement la nécrologie :

“Dix jours avant sa mort, l'état de ses yeux semblait s'améliorer, si bien qu'un matin, il put très bien voir et supporter la lumière. Quelques heures plus tard cependant, il fut frappé par un coup de sang...”.

Si nous ajoutons à ce texte celui de la préface de Marpurg qui écrit que Bach a été surpris par la mort en pleine élaboration de la dernière fugue, il devient clair que pendant ces quelques heures, où la vue lui revient, il a composé ces 13 mesures de la cinquième feuille. C'est dans ces mesures qu'il superpose les 3 sujets. Puis, en une mesure, il rend possible l'enchaînement avec le dernier choral, qu'il a dicté quelques jours auparavant à son gendre Altnickol, son ami.

Les faits sont aussi simple que cela. La réalité n'est jamais (ou rarement) compliquée. C'est nous qui la rendons complexe en la plongeant dans un brouillard de théories fantaisistes et souvent inutiles. Tous les faits concordent ici avec les témoignages directs.

5. Le supplément C

Il s'agit de 2 feuilles en hauteur, écrites *recto-verso*. Ces pages contiennent les *Contrapuncti* (21) et (22), c'est-à-dire une adaptation pour deux claviers des 2 fugues en miroir à 3 voix. L'auteur y

ajoute une quatrième voix libre et donc non renversable. Ainsi chaque interprète joue deux voix.

Le texte musical est écrit de telle façon qu'en retournant les deux pages, on en obtient le renversement. Même s'il y a quelques petites différences entre ce document et l'édition originale, on est certain que l'édition originale a été faite à partir de cet autographe.

La mesure est celle de 2/4, alors que les fugues en miroir à trois voix sont en C. Mais c'est surtout la façon d'écrire les rythmes ternaires "croche double" qui diffère. Effectivement, l'auteur a repris une autre notation ancienne, complètement dépassée en Allemagne à cette époque : celle des notes inégales. Cette notation implique que, lorsque les notes d'égales valeurs sont conjointes, on a l'habitude de les "pointer", c'est-à-dire d'allonger la première et de raccourcir la seconde. Ainsi quand deux doubles croches se trouvent sous un triolet de doubles croches, elles prennent la valeur de : croche + double croche, en triolet.

Il semble évident que les croches inégales sont liées à la tablature d'orgue, dont il a été question ci-dessus. Cette notation qui n'est pas trop compliquée du point de vue de la hauteur des sons, est moins précise quant à la durée des notes, celle-ci s'indiquant par des chiffres placés au-dessus des notes (2 = la noire, 3 = croche, 4 = double croche) ou par des signes ressemblant à des quarts de soupir ou des huitièmes de soupir renversés.

Dans tout ce qu'il écrit pour Anna Magdalena, Bach prendra toujours soin d'indiquer par des courbes l'emplacement des notes égales, alors qu'elle aurait pu jouer des notes inégales. Ce supplément B est donc une preuve supplémentaire que *L'Art de la Fugue* est intimement lié à leur vie commune et à leur amour.

L'existence d'une seule partition nous incite à croire qu'il jouait de mémoire, alors que son épouse jouait sur la partition. Ceci est confirmé par la présence d'un enchaînement d'octaves parallèles facilement évitables à la mesure 32 du *Contrapunctus* (21) et à la mesure 31 du *Contrapunctus* (22). En effet, s'il avait relu ou joué le

texte, il les aurait corrigées. Ceci prouve aussi qu'il n'avait pas l'intention de faire imprimer ce texte.

En outre, ce document prouve que *L'Art de la Fugue* n'a jamais existé dans l'esprit de son auteur en tant qu'œuvre théorique. Et pour cela aussi, il est heureux qu'il nous soit parvenu. On peut se poser la question de savoir si pareille partition n'a pas existé pour les deux sarabandes que sont les fugues en miroir à quatre voix. Ces dernières sont, en effet, d'exécution difficile, voire impossible, à deux mains.

Notons, pour conclure, qu'il s'agit là, avec ces adaptations de fugues en miroir, d'une des œuvres les plus joyeuses du maître. Elles rappellent de véritables tyroliennes, avec des vocalises sous forme d'arpèges.

Le cousin et secrétaire de Bach, Johann Ernst, nous fait découvrir un autre trait ravissant du caractère d'Anna Magdalena. Dans une lettre, par laquelle il demande à sa mère de lui envoyer des œillets, il la prie aussi d'envoyer un linot. Il n'écrit pas que la Frau Muhme aime les animaux, mais bien qu'elle est "l'amie des animaux". Cette petite phrase en dit long sur sa façon de concevoir la vie, sur son amabilité.

VI. SOURCE POSSIBLE : LE P271

INTRODUCTION

Il s'agit d'un autre manuscrit, en grande partie autographe de Bach, de la collection de Pölchau. Il est en partie antérieur au P200. Bach le débuta dans les années 1730, ce qui est attesté par le fait que le papier porte le même filigrane que celui qu'il employa pour le "Kurzer doch notwendiger Entwurf für eine wohlbestellte Kirchenmusik", datant de 1730.

Le P271 couvre près d'une vingtaine d'années. En effet, certaines œuvres qui en font parties, ont été dictées à son gendre Altnikol après les deux opérations aux yeux de 1750.

1. Contenu du P271

Toutes les œuvres qui se trouvent dans le P271 sont des œuvres pour orgue avec pédalier, excepté la dernière, qui ne s'y trouve que partiellement et qui ne comporte pas de pédalier obligé.

Le P271 comporte 106 pages, en hauteur, écrites *recto-verso*, et qui sont dans un état de fraîcheur remarquable. Pour l'avoir consulté pendant une semaine à la bibliothèque de Berlin Est, je pense le connaître particulièrement bien.

En plus de ces 106 pages, on trouve un *Bogen* dont le papier date de Weimar et il comporte une version antérieure (probablement de l'époque de Weimar) d'un choral en Trio, qui se trouve comme dixième des 17 grands chorals de Leipzig. Deux des quatre pages sont restées vierges.

Sur ces 106 pages nous trouvons, dans l'ordre :

- les 6 *Sonates pour orgue* (pages 2 à 56), BWV 525 à 530.
- les 17 (et non 18) grands chorals de Leipzig (pages 58 à 99), dont les deux derniers sont écrits de la main d'Altnikol et doivent avoir été composés après l'intervention de Taylor. Il s'agit des chorals : "Jesus Christus unser Heyland, alio modo", BWV 666, et "Komm Gott Schöpfer Geist, in organo pleno", BWV 667.
- "Einige kanonische Veränderungen auf Vom Himmel Hoch", BWV 668 (pages 104 à 106).
- le choral "Vor deinem Thron tret'ich", BWV 669 (25 mesures).

QUELQUES REMARQUES PRÉLIMINAIRES

- Avant d'écrire de sa main les *Variations canoniques*, Bach a laissé quatre pages vierges, afin de pouvoir y écrire les deux derniers des grands chorals de Leipzig. Ceci prouve bien que le cycle se termine là. Il n'y a donc que 17 grands chorals et non 18, comme on le trouve encore dans toutes les éditions.
- L'autographe des *Variations canoniques* est postérieur à l'édition. Le recueil a été édité chez Balthazar Schmidt à Nüremberg en

1748. Contrairement à l'édition, Bach y réalise, d'une part, les canons entièrement, et d'autre part, il intervient dans l'ordre des 5 canons en plaçant le n° 5 de l'édition en n° 3 dans l'autographe. De plus, il emploie l'écriture pour orgue avec pédale obligée.

Nous devons déduire de ceci que la même œuvre pouvait, pour Bach, avoir différentes destinations. Dans le cas présent, comme œuvre didactique (édition) ou comme œuvre pratique pour l'orgue (autographe). Une autre déduction s'impose : pour Bach, une œuvre n'est jamais terminée définitivement. Il peut la reprendre, même après publication, pour en changer l'instrumentation (comme dans ses cantates), pour en changer des notes (*idem*) ou pour en changer l'ordre.

- Le choral "Vor deinem Thron tret'ich" a certainement été ajouté dans le P271 après la mort de Bach. En effet, nous savons par Marpurg que Bach a été surpris par la mort. Il est donc impossible que se soit lui qui ait changé le titre original "Wenn wir in höchsten Nöthen" puisqu'il ne s'attendait pas à comparaître devant Dieu à ce moment.

2. Hypothèse sur le choral de la page 106 du P271

a) Contenu de la page 106

Analysons d'abord tout son contenu, qui est d'une importance capitale si nous voulons comprendre l'après-Bach, qui commence ici. On y trouve dans l'ordre :

- un système, le dernier des *Variations canoniques* ;
- un titre en lettres gothiques : "Vor deinem Thron tret'ich". Ce titre n'a pas été écrit par Bach, ni par Altnikol, mais peut-être par Anna Magdalena ou un des enfants (J. Chr. Friedrich ?) ;
- quatre systèmes de 2 portées, comportant 25 mesures, du même choral que celui de l'édition originale, mais cependant avec quelques petites différences ;
- deux séries de chiffres se trouvant en bas de la page, l'une allant de 1 à 10 et l'autre de 1 à 5. Dans la première série, les chiffres de 1 à 7

sont soulignés, *idem* pour la deuxième série de 1 à 3. Ces chiffres sont de l'écriture d'Anna Magdalena.

b) Historique de ce choral

La mélodie est de Loys Bourgeois, compositeur français mort à Paris en 1588 et auteur d'un psautier huguenot. Sur cette mélodie ont été greffés deux textes différents de Franz Eber. Le premier texte comporte 10 strophes et commence par les mots "Wenn wir in höchsten Nöthen". Il s'agit d'un chant de détresse. Le second texte comporte cinq strophes et la première phrase en est "Vor deinem Thron tret'ich". Il s'agit d'un chant sur les différents moments de la journée. Bach n'a traité ce choral que quatre fois dans sa vie, ce qui est relativement peu, et à chaque fois avec le titre "Wenn wir in höchsten Nöthen". Les deux premières versions datent de sa jeunesse, on est d'ailleurs pas tout à fait sûr qu'ils soient bien de Bach car il n'y a pas d'autographe.

- le 186b, BWV suppl. Il comporte six variations et porte pour titre "Wenn wir in höchsten Nöthen seyn". Ce choral pourrait dater de Lüneburg car il ne comporte pas de pédale obligée.
- le 186, sans BWV. Si cette œuvre est de Bach, elle remonte probablement à l'époque d'Ohrdruf.
- le 42, BWV 641 de l'*Orgelbüchlein*. Il s'agit d'un choral de type particulier. En effet, c'est un choral orné à la façon des coloristes allemands, et en même temps, l'accompagnement fait entendre à tout moment les trois premières notes du choral (donc en partie choral figuré ou paraphrase de choral).

On sait que l'*Orgelbüchlein* a probablement été écrit pendant le mois que Bach passa en prison à Weimar, le Prince Wilhelm Ernst croyant par ce moyen obliger son maître de concert à rester dans sa ville. Il se pourrait donc que ce soit, pour Bach, le choral des moments particulièrement difficiles, moments de détresse :

- À Ohrdruf, quand il doit quitter la famille Bach pour se lancer dans une aventure pleine de danger. Celle-ci comportait un voyage à pied de 300 km, dans une région infestée d'ours, de loups et de brigands.
- À Lüneburg, quand, ses humanités terminées, il doit faire le voyage

en sens inverse, ne sachant où trouver un gagne-pain dans l'immédiat.

- À Weimar, la situation est encore plus tragique car lorsqu'il est placé aux arrêts, sa femme et ses enfants se trouvent seuls, sans revenus et sans défense.

- À Leipzig, Bach se trouve dans une situation presque sans issue : aveugle, avec une famille nombreuse à nourrir et sachant que certaines personnes cherchent à se débarrasser de lui à la première occasion (son successeur a déjà été nommé). Il a donc repris ce choral qui lui avait toujours apporté une issue favorable, croyant que son énergie et sa foi inébranlable allaient encore une fois le sauver, lui et sa famille.

c) Comparaison entre le choral de l'*Orgelbüchlein* et celui de l'édition originale

- Bach a rétabli la mélodie dans son état primitif (non orné) et ceci afin de le rendre apte à être chanté.

- Il reprend presque intégralement l'accompagnement du choral orné. Il n'y a qu'en-dessous de la seconde phrase du choral que l'accompagnement est différent.

- Il ajoute avant chaque phrase du choral une exposition fuguée sur les premières notes du choral. Cette exposition est toujours présentée par mouvement contraire, parfois en valeurs réelles, parfois par diminution.

- Il ajoute un splendide postlude sur une pédale de tonique au soprano et un résumé de tous les motifs issus du choral. La conclusion s'effectue sur un emprunt à *sol* mineur.

- Il signe l'œuvre de son nom en ajoutant quelques notes afin d'obtenir quatorze notes dans la première phrase du choral (14 = BACH) et quarante et une notes dans l'entièreté du *cantus firmus* (41 = J. S. BACH).

d) L'énigme de la partie manquante du choral

Effectivement, la page 106 du P271 ne comporte que

25 mesures de la partition. A-t-on arrêté à la page 106, et si oui, pourquoi ? Ou a-t-on écrit l'entière, et dans ce cas, pourquoi a-t-elle disparu ?

Avant de trouver une solution à ce problème, il est nécessaire de savoir si cette partition est réellement celle qui a été faite sous la dictée du maître. Deux éléments vont à l'encontre de cela :

- Le titre ne peut être celui voulu par Bach, puisque ni lui ni sa famille ne s'attendaient à cette mort subite. (Il fut surpris par la mort, écrit Marpurg).
- L'écriture n'est pas celle d'Altnikol. Or Förkel est formel : le choral fut dicté à son gendre. Marpurg parle d'un de ses amis, auquel le choral fut dicté de mémoire. Notons qu'il n'y a là aucune contradiction. Bach considérerait certainement son gendre comme un ami.

Il faut donc penser que l'original a donné lieu à deux copies :

- Celle à partir de laquelle a été fait l'*Abklatschpapier* (feuille de gravure). Il s'est certainement perdu avec "das Eingentliche" (le véritable net). En effet, on a trouvé, attaché au P200, un document de la main de Carl Philipp Emanuel notifiant qu'un certain Hartmann possédait ce net définitif. S'agirait-il là de l'ensemble des *Abklatschpapiere* ou de la partition d'Anna Magdalena dont nous n'avons gardé que la *Fuga a 3 soggetti* ?

Hartmann était le secrétaire de la loterie royale de Berlin, dont Marpurg était le directeur. Il était également co-propriétaire de la maison d'édition : Hartmann, Heymann & C^{ie}. Il est ainsi un éditeur potentiel de *L'Art de la Fugue*.

- Celle du P271, faite pour l'usage familial.

Je pense que durant les années qui ont suivi la mort de Bach, quelques membres de sa famille, à savoir, Anna Magdalena, Catharina Dorothea, sa fille aînée, Johanna Carolina et Regina Susanna ont continué à vivre dans la mémoire de leur mari ou père. Il paraît probable que matin, midi et soir, ils se réunissaient pour chanter successivement la première, seconde et troisième strophe du choral "Vor deinem Thron tret'ich". Ainsi s'expliqueraient les chiffres 1, 2, 3 soulignés en bas de page. Peut-être avaient-ils choisi le moment d'aller se coucher pour chanter

chaque jour de la semaine une des sept premières strophes du choral "Wenn wir in höchsten Nöthen". Ainsi s'expliqueraient les chiffres de 1 à 7 soulignés en bas de la page 106 du P271.

Nous ne savons rien de la vie de ces quatre femmes artistes, auxquelles se joindra Elisabeth Juliana Frederica après la mort de son mari, Altnikol, en 1749. Nous savons que les filles de Bach, comme ses fils, étaient de véritables artistes. La lettre de Bach à son ami d'enfance, Georg Erdmann, dit qu'il pouvait donner avec sa famille un concert aussi bien "vocaliter" qu'"instrumentaliter". Peut-être est-ce la seule chose dont il était satisfait.

La relation de Bach avec les femmes a souvent été mal interprétée. En effet, il a eu le tort d'avoir raison trop tôt. Le premier de tous, il a voulu faire de son épouse et de ses filles des artistes et non des femmes d'intérieur. Bien sûr, l'époque n'était pas encore prête à cette libération de la femme, comme elle n'était pas encore apte à recevoir le message de sa musique. Aussi peut-on les considérer comme les premières artistes féminines indépendantes. Comme Wihlem Friedemann ou Mozart, elles ont connu la misère extrême pour vouloir vivre leur idéal de femme artiste. Anna Magdalena est morte en 1760 comme une "Almosenfrau" (mendicante). Mais cette pauvreté extrême n'était que matérielle. La richesse intérieure que chante Bach dans sa *Cantate BWV 204* "Ich bin in mir vergnügt" et qu'aucune richesse matérielle ne peut donner, était leur apanage. Il faudra encore attendre près d'un siècle pour que, dans cette même ville de Leipzig, Clara Wieck se fraie un chemin en tant que première femme compositeur et virtuose.

Mais revenons au problème de la disparition de la seconde partie du choral dans sa version du P271. Pour comprendre cette disparition, il faut savoir comment s'organise ce document. Pour ses manuscrits, Bach avait l'habitude de prendre une ou plusieurs feuilles de papier et de les plier en deux. Il formait ainsi un ensemble de *Bogen* regroupant 4, 16, 32 pages ou plus. L'ensemble de trois *Bogen*, dont la page 106 est la dernière page, est précédé par un demi *Bogen*. Il est probable que cette demi feuille fasse partie en tant que *Bogen* extérieur de l'ensemble dont les pages vont de 95 à 106, et forme ainsi un ensemble de quatre *Bogen* allant de

la page 93 à 108. Sur ces deux dernières pages se trouvaient ainsi les 19 mesures manquantes du choral. On pourrait éventuellement évoquer l'argument que cette page aurait été détériorée parce qu'elle servait de couverture, mais l'état de fraîcheur de tout le manuscrit va à l'encontre de cela. Il existe en effet plusieurs autres pages faisant fonction de couverture d'un ensemble de *Bogen*, et toutes sont intactes.

Je trouve quant à moi une explication simple dans le fait que l'usage quotidien, multiplié sur une étendue de plusieurs dizaines d'années, a progressivement rendu cette page illisible, et que l'on ait préféré dès lors couper la feuille en deux, ne laissant ainsi que la demi feuille des pages 93 et 94. Ceci n'est naturellement qu'une hypothèse. Elle a l'avantage de coller à la réalité et de donner une explication raisonnable et simple à la fois des quelques faits qui sont venus jusqu'à nous.

CONCLUSIONS :

- Le P271 n'a pas servi de source à l'édition originale.
- Le titre "Vor deinem Thron tret'ich" n'a pas été donné par Bach, mais par sa famille après sa mort.
- Les différences entre les deux textes musicaux sont dues à des licences des copistes. Le choral de l'édition originale et celui du P200 ont été faits à partir du même original, qui a disparu avec tout le net définitif après l'impression de l'édition originale.
- Ce choral appartient bien à *L'Art de la Fugue* parce que voulu par le maître. La mesure 239 (dernière mesure) de la *Fuga a 3 Soggetti*, est en fait sa dernière volonté, dans le vrai sens du mot. À elle seule, elle rend possible l'enchaînement entre la fin de la fugue (fin provisoire s'entend) et le choral. Il n'y a pas d'opposition entre les deux tonalités *ré* mineur et *sol* majeur, *sol* majeur étant le ton majeur de la sous-dominante de *ré* mineur. Il n'y a pas d'opposition entre l'esprit de *L'Art de la Fugue* (dont le sujet est probablement issu d'un autre chant de détresse "Aus tiefster Not schrei ich") et le choral "Wenn wir in höchsten Nöthen".