



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

Génération Bach

ARVO PÄRT *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*

J.S BACH *Suite n° 1 en ut majeur BWV 1066*

Arie Van Beek : direction

Renseignements

Thérèse Jaslet

tél. : 02 99 275 283

fax. : 02 23 204 782

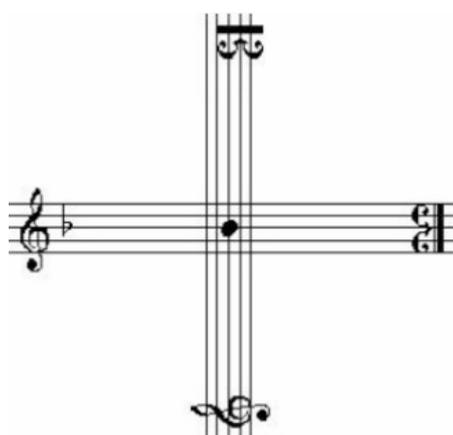
jaslet@o-s-b.fr

Au nom du père

J.S.Bach *Suite pour orchestre n°1* vs A. Pärt *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*

“Sans Bach, la théologie serait dépourvue d’objet, la Création fictive, le néant péremptoire. S’il y a quelqu’un qui doit tout à Bach, c’est bien Dieu...”

Cioran, *Syllogismes de l’amertume*, 1952



La même note lue dans quatre clefs différentes donne :

B	A	C	H
(si bémol)	(la)	(do)	(si)

Jean Sébastien Bach, père de la musique, seul intercesseur entre le créateur suprême et le commun des compositeurs : voilà un mythe savamment entretenu depuis l’époque romantique.

« Haendel et Rameau sont perçus par le XIXème siècle comme des musiciens qui donnent corps à l’histoire, Bach lui est le génie totalisateur, il devient l’histoire à lui seul, l’alpha et l’oméga de la musique. S’imposant bien au-delà du statut de modèle, il est celui qu’on ne peut dépasser mais vis-à-vis de qui tout musicien digne de ce nom doit se surpasser. »¹

Dernier grand représentant d’une conception de l’art comme un artisanat accompli dans le souffle de l’inspiration divine, *Soli Deo Gloria*², sa stature mythique confère à sa musique valeur théologique. Son nom même, par la magie du solfège allemand qui attribue une lettre à chaque note, fait l’objet d’un culte auréolé du mystère de la gematria, cette exégèse ésotérique qui vise à dévoiler le sens caché de textes cryptés, comme s’il contenait l’essence de son génie.

Ainsi les XIXème et XXème siècles sont jalonnés d’hommages rendus à B-A-C-H, et à travers son patronyme, au génie combinatoire de leur illustre propriétaire. La musique d’aujourd’hui, moins que tout autre peut-être, étant donnés les moyens de diffusion à notre disposition, ne peut faire l’économie d’un travail de la mémoire, et certains courants s’affirment particulièrement comme conscience de l’héritage des



¹ Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion *La grandeur de Bach*, Fayard 2000, p.32

² Cf note 49

siècles passés. L'association dans un même programme de Bach et de Pärt permet d'éclairer ce dialogue des cultures.

Sommaire

Biographies croisées	4
Anatomie d'une suite	7
Chemins de papier	12
Hommage à la danse	14
Postmoderne attitude	19
Apiculture	21
Réécouter avec les yeux	24
Traces bibliographiques	26
Arie Van Beek, chef d'orchestre	27

Biographies croisées

Bonae Artis Cultorem Habeas³ [En Bach] tu as un homme qui cultive l'art véritable.

Au moment de retracer la vie de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), l'entreprise peut sembler ardue : alors que le compositeur Jean Sébastien Bach appartient au panthéon des artistes de l'occident, et que son œuvre, abondante et protéiforme irrigue notre culture et constitue le B-A-BA(ch) de toute formation musicale, on cherchera en vain dans l'existence de Jean Sébastien B., les épisodes romanesques susceptibles de donner corps à la légende qui se doit, depuis l'époque romantique, d'auréoler tout génie. Passées les mentions de son appartenance à une longue lignée de compositeurs et de sa jeunesse orpheline⁴ et autodidacte⁵, les biographies s'organisent autour de quelques scènes retenues dès le début du XIXème comme emblématiques⁶ :

-Le vol, à la fin de son adolescence, d'un recueil de pièces de clavecin considéré par son frère aîné comme au-dessus de ses forces, et qu'il passe ses nuits à recopier « au clair de lune », se doit d'illustrer sa précocité, sa soif de connaissances, et sa hauteur de vue qui lui fait enfreindre les lois communes au bénéfice des exigences de son art.

-La permission de quatre semaines, obtenue en 1705 auprès de son employeur à Arnstadt, et qu'il porte de son propre chef à quatre mois, pour aller à pied à Lübeck, distante de quelques 400 km, écouter le grand organiste Buxtehude. Renonçant à la succession que le vieux compositeur lui propose eu égard à ses dons, et à condition d'épouser sa fille, Bach revient néanmoins riche de l'expérience des *Abendmusik*⁷, qui auront une influence déterminante sur le cœur de sa production musicale, la cantate luthérienne et la musique pour orgue. Cette escapade, à l'origine des remontrances de ses supérieurs qui constatent en outre qu'il fait « depuis ce voyage d'étonnantes variations dans ses chorals⁸, qu'il y mêle des harmonies étrangères de sorte que la communauté en est *confudiret* »⁹, confirme les traits de sa personnalité mentionnés plus haut, et met en avant l'originalité de son génie en butte au conservatisme de ses contemporains.

-Les divers récital et duel : Bach versus Louis Marchand, à Dresde en 1717, où le rival français se serait enfui pour éviter une confrontation par trop inégale, et Hambourg en 1720, où il impressionne Reinken

³ Signature de Bach sous le canon BWV 1078, en date du 1^{er} mars 1749.

⁴ Comme fréquemment à l'époque, il côtoie en effet très tôt la mort puisqu'il perd un frère à 6 ans, sa mère à 9, son père à 10, et qu'il verra lui-même disparaître tour à tour sa première femme Maria Barbara puis onze de ses enfants !

⁵ Ce que contestent les études les plus récentes sur le sujet. Cf Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, the learned musician*, Norton, 2000

⁶ Lire à ce propos le chapitre « la pauvreté biographique de Bach » in *La grandeur de Bach*, de Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, Fayard 2000, p.100, qui établit cette trame biographique à partir de l'article d'A. Choron, figurant parmi les premiers historiens de la musique au XIXème siècle.

⁷ Série de concerts publics soutenus en cette fin de XVIIIème siècle, par la bourgeoisie de Lübeck, prospère ville marchande.

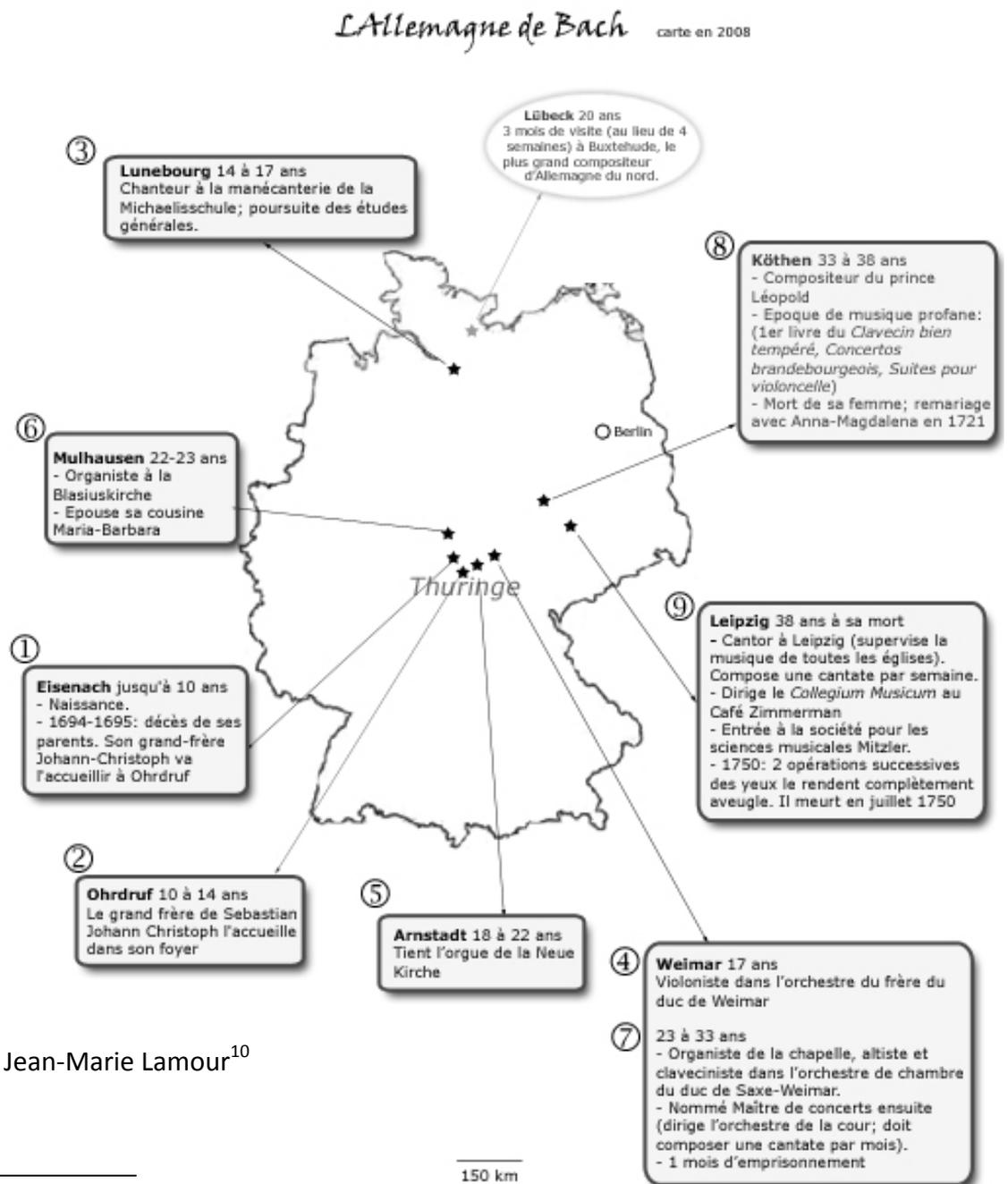
⁸ Le choral est un cantique typiquement protestant, dont la mélodie, facile à chanter doit pouvoir être entonnée par les fidèles, tandis que les chantres ou un orgue l'accompagnent ou en proposent des élaborations diverses au cours de l'office. Même sous une forme purement instrumentale et transposé dans d'autres genres, sa mélodie garde la mémoire de son texte d'origine et ravive le message religieux qu'il véhicule, par exemple dans les cantates.

⁹ Procès verbal du consistoire d'Arnstadt en date du 21 février 1706, cité dans *Jean Sébastien Bach*, de Roland de Condé, Seuil, 1984, p.68

qui en l'adoubant, le proclame digne successeur de la grande école germanique d'organistes improvisateurs, autant de manifestations de sa science inégalée de la musique, faisant de lui *Le compositeur par excellence*.

-La visite au Roi Frédéric de Prusse dans sa résidence de Postdam (près de Berlin), enfin, nourrit la légende selon laquelle le souverain aurait soumis un thème de son cru à la sagacité d'improvisateur du vieux compositeur, donnant naissance à la magistrale *Offrande musicale*, somme contrapuntique intégrant le fameux "*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*" (anagramme de *Ricercar* signifiant "morceau composé par ordre du Roi et autres morceaux résolus suivant l'art du canon").

Ces épisodes magnifiant la grandeur de Bach sont extraits du fil d'une existence bien réglée, placée sous le signe de la piété, de l'humilité et de l'artisanat industriel, assez étrangers au concept de génie développé ultérieurement par les romantiques.



Carte réalisée par Jean-Marie Lamour¹⁰

¹⁰ <http://mediatheque.cite-musique.fr> (in dossiers pédagogiques, la famille Bach).

Tabula Rasa¹¹: Arvo Pärt

Si l'on ne peut affirmer d'Arvo Pärt, compositeur estonien né en 1935, qu'il fait table rase du passé, puisque son œuvre abonde au contraire en marques référentielles sous forme de citations, de pastiches, ou d'outils compositionnels datés, il fait cependant figure d'icône alternative par son renoncement volontaire au statut d'artiste d'avant-garde, posture obligée de la modernité. C'est pourquoi il incarne un des visages de la **post-modernité**, caractérisée par :

- une recherche de communicabilité accrue, pour rompre avec l'élitisme voire l'hermétisme revendiqué par les courants d'avant-garde depuis la fin de la deuxième guerre mondiale.
- un nouveau rapport à la musique du passé, en dialoguant avec des œuvres anciennes, en revendiquant leur héritage.
- un éclectisme qui voit dans le métissage une vertu cardinale, évacuant tout impératif d'homogénéité de l'œuvre.

Les orientations esthétiques de Pärt doivent être analysées au regard de l'hégémonie soviétique imposée à l'Estonie (dépendante de l'U.R.S.S. de 1944 à 1991). Ayant peu accès aux œuvres contemporaines occidentales, il compose dans un premier temps dans un style néo-classique hérité de Prokofiev, écrit de nombreuses musiques de film, et observe de loin les avant-gardes. Ses premières pièces sérielles¹² sont évidemment taxées de « décadence bourgeoise occidentale ». Tendue entre tonalité et atonalité, il expérimente également des techniques de collage mais traverse à la fin des années 60, une crise compositionnelle, qui le fait se retirer dans un silence contemplatif, pendant lequel il se plonge dans les musiques anciennes : chant grégorien, polyphonies vocales médiévales et renaissantes, nourrissant également sa soif de spiritualité, qui lui vaut, plus encore que ses incursions dans l'atonalité, le courroux des censeurs.

Il trouve une nouvelle voie en 1976 dans ce qu'il appelle le **tintinnabuli**. « J'ai découvert qu'il suffisait de jouer une simple note, si elle était belle. Cette note, ou un silence, me remplit de joie. Je travaille avec peu d'éléments : une ou deux voix, un accord parfait, une tonalité. Les trois notes d'un accord parfait sonnent comme des cloches, c'est pourquoi j'appelle cela *tintinnabuli*... » Naturellement porté à l'ascèse, au dépouillement, Pärt emporte ainsi l'adhésion, notamment dans les pays occidentaux d'un auditoire adepte du minimalisme. Fuyant les tracasseries du régime soviétique, il émigre en 1980, à Vienne puis Berlin, où il vit encore.

Sa musique, perçue comme hors du temps et propice à la plénitude, à la spiritualité fait le bonheur des bandes originales de film (recensés par la page de wikipedia qui lui est consacrée) et accumule les récompenses, sans que l'humilité de son quotidien en soit affectée.

¹¹ Titre d'une œuvre d'Arvo Pärt pour deux violons, orchestre à cordes et piano préparé (dans lequel divers objets insérés au niveau des cordes en transforment le son).

¹² Le sérialisme est une radicalisation de l'écriture dodécaphonique héritée de l'école de Vienne, incarnée par Schönberg, Berg et Webern. Réponse à la dissolution du système tonal (cf note 13), le dodécaphonisme propose de structurer l'œuvre en élargissant sa palette aux douze sons de l'échelle tempérée. Ce faisant, il abolit la hiérarchie autour d'un pôle, favorise la discontinuité, bannit la répétition et la facilité d'écoute, autant de traits qui ont contribué à distendre les liens entre le public et la musique contemporaine.

Anatomie d'une suite

Loi des séries...

Genre instrumental phare de la musique baroque, la suite consiste en une succession de pièces d'inspiration chorégraphique rassemblées par une **tonalité unique**¹³ et organisée selon une alternance de tempi¹⁴, de mesures et de caractères variés. Simple paire de danses au XVIème siècle (**pavane** et **gailarde** par exemple, respectivement lente à quatre temps, et rapide à trois temps), ou succession de danses du même type, il s'agit d'abord de colliger des pièces préexistantes indépendantes. De même qu'elles partagent une tonalité commune, la grande majorité des danses adopte une structure générale fixe, dite **structure binaire à reprise** basée sur deux sections reprises pensées symétriquement : **II: A :II: A' :II**. Cette structure peut s'enrichir d'une réplique constituée d'une deuxième danse du même type sur un matériau thématique différent, et fonctionnant alors comme un **trio**, car souvent réduite à un effectif restreint, ou sur le même matériau varié, et dans ce cas appelée **double**, au sens de deuxième lecture, perpétuation du groupement par paire de danses des origines. Elle s'élargit alors à une plus vaste structure ternaire **A (II :A :II :A' :II) B (II :B :II :B' :II) A (II :A :II :A' :II)** en reprenant la danse initiale, dispositif fréquent dans la première Overture¹⁵ pour orchestre. Au fil du temps, le genre s'impose en tant que création originale, et non plus simple compilation, et répond à un certain nombre de critères, sans être toutefois assujéti à une norme trop rigide.

...et principe de variété

Comme en de nombreux domaines, l'esthétique baroque privilégie la diversité, la variante, à la normalisation : ainsi, les effectifs instrumentaux sont-ils souvent interchangeables, voire indéterminés¹⁶. Le diapason donnant le la, note étalon fixée aujourd'hui à 442 hz et sur laquelle s'accordent tous les musiciens avant un concert, oscille quant à lui (pour schématiser) entre 392 herz en France, 415 hz en Allemagne, et jusqu'à 460 hz en Italie du nord, tandis que les compositeurs délèguent à leurs interprètes, le soin d'ornez les sections reprises, ou de réaliser¹⁷ la basse continue à

¹³ La tonalité est une manière d'organiser hiérarchiquement les hauteurs de notes autour d'une gamme et d'une note de référence, la tonique. Celle-ci est immanquablement utilisée comme dernière note de la basse en fin de mouvement. Il est très facile d'en prendre conscience en écoutant successivement les dernières secondes de chacune des danses de la suite de Jean-Sébastien Bach.

¹⁴ Le tempo (au pluriel, tempi) désigne la vitesse de la pulsation de référence d'un morceau, que l'on pourrait comparer à la pulsation cardiaque.

¹⁵ Cf les gavottes (gavottel-gavottell-gavottel), menuets I et II, bourrées I et II, et passepieds I et II, soit 4 danses sur 6.

¹⁶ Il existe ainsi un enregistrement de la seconde suite pour orchestre de Bach dans une version sans flûte (Paul Dombrecht) car Bach ne l'aurait spécifié qu'afin de s'adapter au nombre de musiciens disponibles, variable d'un lieu de concert à l'autre.

¹⁷ Afin de mesurer l'écart entre un thème initial et sa reprise ornée, écouter l'enregistrement de la cinquième sonate de Corelli pour violon et basse continue, sur <http://www.youtube.com/watch?v=k45eLD6uRV4&feature=related>,

ex.1  (sa reprise ornée, enrichie par des guirlandes s'enroulant autour des notes principales, intervient à 0'38 seconde).

D'autre part, on peut comparer la partition de **basse continue** de cette même sonate, dans sa version originale à une seule mélodie de basse, agrémentée de quelques chiffres qui codent les harmonies (ex.2), à une proposition de réalisation du

partir d'une simple ossature chiffrée, source d'infinies variations donnant à l'œuvre un visage changeant au gré de ses multiples appropriations.

Conformément à l'enjeu principal de la suite qui consiste à insuffler cette variété au sein d'une série, s'établissant, autour de 1620, un noyau de référence constitué de trois danses principales aux caractères bien tranchés: l'**allemande**, la **courante** et la **sarabande**, auxquelles s'adjoint vers 1650 la bondissante **gigue**. On peut distinguer trois orientations de la danse à l'époque baroque, répondant à trois fonctions différentes. La première perpétue la tradition du **bal** et des réjouissances, la seconde, transpose le bal sur la scène et se mêle au théâtre dans des genres comme le **ballet de cour**, l'**opéra ballet** en France ou le **masque** en Angleterre, la dernière destinée au **concert**, repose sur une stylisation des danses qui ne s'adressent plus dès lors au corps tout entier, mais aux seules oreilles. Seules les 1^{ère} et 3^{ème} orientations correspondent à une organisation en suites à proprement parler. Au canevas des danses fondamentales, s'ajoutent ad libitum, des pièces dites « de caractère », des portraits musicaux miniatures, ou des danses, plus ou moins pittoresques, plus ou moins à la mode, particulièrement dans les suites de bal. On trouve de nombreux exemples des premières dans le répertoire de clavecin français du XVII^{ème} siècle comme en témoignent *La Ménéjou*, *Les barricades mystérieuses* ou encore *Les vieux galants et les trésorières surannées* (sic) de François Couperin, tandis que **forlane** et **passepieds** de la suite de Bach illustrent le second type d'élargissement du noyau principal¹⁸, souvent influencé par les échanges culturels résultant des alliances entre les familles des différentes cours européennes.

Identités multiples

Bien qu'abondamment représentée dans le corpus de la musique instrumentale sous son appellation générique de **suite**, on ne peut mesurer à sa véritable échelle l'engouement qu'elle a suscité, si l'on se borne à cette carte d'identité. Pour ne parler que de l'œuvre au programme de l'orchestre de Bretagne, on la trouvera aussi bien référencée comme *Suite pour orchestre* que sous le nom d'*Ouverture*, terme en vigueur à l'époque de Bach, désignant, *Pars pro toto*, la partie initiale pour représenter le tout, tant il est vrai que l'ouverture y occupe une place primordiale. C'est ainsi que ce genre caméléon se cache derrière les titres suivants :

- **Ouverture** : Jean-Sébastien Bach, Ouverture n°4 : Ouverture, rondeau, sarabande, bourrées I et II, polonaise et son double, menuet, badinerie
- **Ordre** : François Couperin, 17^{ème} Ordre : La Forqueray, courante, les petits moulins à vent, les timbres, les petites chrémiers de Bagnolet (sic)
- **Sonata da camera** : Arcangelo Corelli, Sonate Opus 4, n°3 : preludio, corrente, sarabanda, gavotte

XX^{ème} siècle, sous forme de partition polyphonique (à plusieurs voix simultanées ex.3) ou dans l'enregistrement déjà cité.

Ex.2  Ex.3 

¹⁸ Pour avoir une idée de la variété des danses baroques et de leurs spécificités, consulter le *Vocabulaire de la musique baroque* de Sylvie Bouissou, à l'entrée *danse*, tableau page 76 et 77.

- **Partita** : Johann Kuhnau, 6 musikalische Partien, Prélude, allemande, courante, sarabande et son double, gigue
- **Pièces en concert** : Jean-Philippe Rameau, 3^{ème} concert : La Lapoplinière, la timide, Tambourins I et II menuet, lento, bourrée
- **Symphonies** : Michel-Richard De La Lande, « Symphonies [...] qui se jouent ordinairement aux soupers du Roy » : Ouverture, Airs I, II Chaconne, Airs I, II, III, Sarabande, Grande Pièce en G-ré-sol, La grande pièce royale, 2e Fantaisie ou Caprice que le roy demandoit souvent, Grand Air, Loure, Trio de hautbois, Rondeau, Air.
- **Tafelmusik** : Georg Philip Telemann, Suite en mi m : Ouverture, réjouissance, rondeau, loure, passepied, air, gigue

La suite renoncera à l'époque classique, dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle donc, à son hégémonie dans le domaine de la musique instrumentale au profit de la sonate, mais subsistera toutefois dans le répertoire secondaire du divertissement : **divertimento**, **cassation** et autres **sérénades**, sont les héritiers de la suite de danse baroque.

Effectifs modulables :

La suite se joue des frontières entre genres musicaux établies sur la base de l'effectif instrumental requis, et ce d'autant plus que l'époque baroque ne les distingue pas nettement : telle sonate en trio pourra être aisément élargie à une formation d'orchestre au gré des circonstances¹⁹. Les quatre ouvertures de Bach n'échappent pas à la règle et les parties séparées autographes qui nous sont parvenues témoignent de deux versions : l'une pour l'orchestre de cour de Köthen et une autre plus étoffée pour le Collegium musicum de Leipzig. On voit ainsi la suite déployer à la cour le faste de l'orchestre, offrir un refuge à l'intimisme du luth seul ou encore réunir quelques instruments autour d'un continuo²⁰. Jean-Sébastien Bach s'est illustré dans deux des trois modèles puisque sur ses quelques 45 suites, on en trouve pour orchestre (*4 Ouvertures*), clavecin (*6 Partitas, 6 Suites anglaises, 6 Suites françaises*), violon ou violoncelle seuls (*3 Partitas, 6 Suites*).

Portraits de danses en pied...

Allemande : danse à 4 temps de tempo **modéré**, elle est la plus sérieuse de la suite et l'élaboration polyphonique assez complexe de son matériau thématique repose essentiellement sur un flux continu de double-croches.

Courante : dans la tradition française, la courante est le lieu de la complexité rythmique puisque ses 3 temps **modérés** jouent en permanence de l'ambiguïté entre des groupes de 6 temps répartis en 2x3 ou 3x2 dans une figure rythmique appelée **hémiole**²¹. Elle fait partie des danses les plus réglées

¹⁹ Lire p. 7 trio/orchestre, et note 15 et 16

²⁰ Groupe de deux musiciens, dans la configuration la plus basique, chargés de réaliser la basse continue, le premier sur un instrument mélodique grave (viole de gambe, violone ou basson) l'autre « déchiffrant » les accords sur un instrument harmonique (clavecin, luth, orgue, harpe). C'est ainsi qu'une sonate en trio, constituée de deux voix « de dessus » accompagnée par une basse continue (2+1) se joue en réalité à quatre, puisque cette dernière nécessite deux participants.

²¹ À écouter dans la courante (voir note 41) et le passepied I en fin de phrases (voir note 46).

par l'étiquette et constitue le modèle même de la « belle danse » française, tout en retenue et en savante chorégraphie²².

Sarabande : grave et majestueuse, elle est reconnaissable à sa mesure **lente** à **3** temps qui systématise les appuis sur le temps faible (à savoir le 2^{ème} dans une mesure à 3) de ses pas glissés²³. Par ailleurs, sa richesse harmonique en fait le centre expressif de la suite.

Gigue : aux antipodes de la sarabande, la gigue étourdit de sa vivacité dans une mesure à **2** temps **ternaires**²⁴.

Des quatre composantes du noyau de base, Bach ne conserve dans chacune de ses suites pour orchestre qu'une seule danse : la courante, dans la première, la sarabande dans la deuxième, et la gigue dans la troisième. On pourra se demander pourquoi, en tant que compositeur allemand, il évite justement la première des danses de la suite, l'allemande, ce à quoi l'on peut avancer d'une part, que ces suites pour orchestre constituent un hommage rendu à la musique française, comme en témoignent les monumentales ouvertures qui les introduisent, et d'autre part, que ces mêmes ouvertures, par leur gravité et leur noblesse se substituent en quelque sorte aux allemandes qui partagent le même caractère. Le principe d'alternance régissant la suite impose de ne pas faire entendre deux danses à la fois trop différentes pour faire office de double l'une de l'autre, (comme dans les menuets I et II) et trop proches pour annuler l'effet de variété.

Autour des quatre danses fondamentales gravite toute une série de danses plus légères désignées comme « petites danses » ou « galanteries » typiquement françaises et auxquelles appartiennent l'aristocratique et gracieux **menuet** à **3** temps **rapides**, ainsi que **gavotte** et **bourrée**, danses assez rapides d'origine plus populaire (l'une de la région de Gap, l'autre d'Auvergne) à quatre temps battus à **2**. Ces trois danses font régulièrement l'objet d'un écho sous forme de double (reprise variée ou deuxième danse alternée du même type : gavotte I et II). La gavotte est reconnaissable à son anacrouse²⁵ longue correspondant au chorégraphique contretemps de gavotte (deux pas marchés) précédant un pas assemblé, (sauté sur le premier temps de la mesure suivante), tandis que la bourrée cultive l'anacrouse brève d'un seul temps contrebalancée par une syncope²⁶.

Diversité oblige, Bach ne fait pas appel à la même composition interne dans toutes ses contributions au genre de la suite. Ses *Suites françaises* pour clavecin, illustrent bien le mode de répartition des danses à partir d'un tronc commun, comme en témoigne le tableau ci-dessous qui laisse apparaître l'ossature, identique cette fois, d'une suite à l'autre (Allemande, courante, sarabande et gigue) à laquelle viennent s'ajouter les « galanteries » :

²² Pas de courante réglée à voir sur http://www.youtube.com/watch?v=l_LqOvnQny4&feature=related

²³ Pas de sarabande à voir sur <http://www.youtube.com/watch?v=judV76gLib0&feature=related>

²⁴ Ce qui signifie que chaque temps est subdivisé en trois unités au lieu de deux. Pas de gigue sur http://www.youtube.com/watch?v=J_lthPnJ59E&feature=related.

²⁵ En début de phrase, note ou groupe de notes sur temps faibles qui créent un élan en menant à un appui marqué sur le premier temps fort de la mesure suivante.

Voir le pas de gavotte sur http://www.youtube.com/watch?v=DKOXVE_pskA&feature=related

²⁶ Décalage qui consiste à déporter les appuis du temps fort vers le temps faible.

<i>Suite 1</i>	<i>Suite 2</i>	<i>Suite 3</i>	<i>Suite 4</i>	<i>Suite 5</i>	<i>Suite 6</i>
Allemande					
Courante					
Sarabande					
			gavotte	gavotte	gavotte
	air	anglaise	air	bourrée	polonaise
menuets I et II				loure	menuet
					bourrée
Gigue					

Ses *Partitas BWV 825 à 830* reprennent également l'ossature de base enrichie de quelques danses légères, tandis que cette fois, ce sont les mouvements liminaires, obéissant à la règle de variété, qui adoptent un titre différent : Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Preambulum, Toccata.

Quant aux *Ouvertures* proprement dites elles s'organisent comme suit :

<i>Ouverture 1</i>	<i>Ouverture 2</i>	<i>Ouverture 3</i>	<i>Ouverture 4</i>
ouverture	ouverture	ouverture	ouverture
courante	rondeau	air	bourrées I et II
gavottes I et II	sarabande	gavotte I et II	gavotte
forlane	bourrées I et II	bourrée	menuets I et II
menuets I et II	polonaise & double	gigue	réjouissance
bourrées I et II	menuet		
passepieds I et II	badinerie		

Chemins de papier

Contrairement à Mozart qui fut un globe-trotter sans relâche, ou même à son contemporain Haendel qui sillonna l'Europe, de l'Italie à la Grande-Bretagne, Bach n'a jamais quitté son pays d'origine²⁷. Et pourtant, il appartient à la famille de ces compositeurs œcuméniques de stature européenne. Ses voyages ont le parfum de la poussière des chemins lorsqu'il accomplit à pied le pèlerinage à Lübeck pour y écouter le grand organiste Dietrich Buxtehude, ou celui de l'encre et du papier, lorsqu'il arpente les portées de la musique italienne ou française.

Sa formation initiale en Thuringe est imprégnée du style musical d'Allemagne du Nord, dans lequel la Famille Bach baigne depuis des générations de compositeurs, mais dans le sillage d'un Georg Böhm, pour lequel les enfants de Jean-Sébastien Bach confirment l'admiration de leur père, il s'ouvre aux styles nationaux contemporains : de même qu'il apprend le solfège en chantant, la facture d'orgue en remplaçant et en réparant, il apprend la composition en copiant. Les différents « goûts » de l'Europe infusent sa musique comme en témoignent ses *suites anglaises* et *françaises* ou son *Concerto dans le goût italien*. Il emprunte à André Raison le thème d'une passacaille, à Gaspard Leroux celui d'une gigue, tandis qu'il adapte maints concertos italiens de Marcello ou Vivaldi, et « parodie »²⁸ le Stabat mater de Pergolèse dans son motet BWV 1083.

Quant à l'influence de la musique française plus particulièrement, si déterminante dans la composition des suites de danse en général, des ouvertures en particulier, elle reflète l'introduction massive des manières françaises dans toute la culture germanique : la moindre principauté se pique de rivaliser avec le faste versaillais, incarnation de la grandeur et du pouvoir. Tandis que l'opéra seria italien règne sur toutes les cours d'Europe, l'**ouverture à la française** instrumentale, tirée de la tragédie lyrique



créée par Lully, s'immisce dans des genres qui lui sont tout à fait étrangers, et dont elle assume la fonction de majestueux portail²⁹. Elle ouvre ainsi en grandes pompes *Didon et Enée*, opéra de Purcell, *Judas Maccabaeus* et le *Messie*, oratorios de Haendel, la 7^{ème} fantaisie pour flûte seule de Telemann, ou bien encore la 16^{ème} des variations Goldberg de Jean Sébastien Bach.

Bach entre plus spécifiquement en contact avec la culture française lorsqu'il arrive à quinze ans à Lüneburg, ville hanséatique du Nord de l'Allemagne où il intègre le Mettenchor. Les étudiants de la Ritterakademie qu'il côtoie ne parlent entre eux que le français, langue de l'aristocratie. Le Duc régnant Georg-Wilhelm de Brünswick-Lüneburg, lui-même marié à Eléonore Desmier d'Olbreuse,

²⁷ Voir la carte des pérégrinations de sa vie page 4

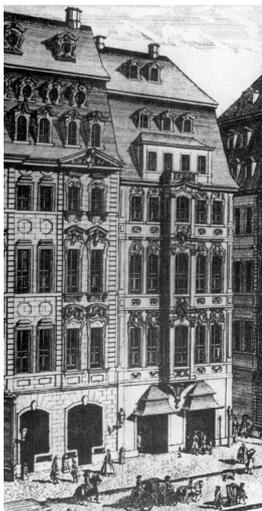
²⁸ Le terme parodie possède une signification bien particulière à l'époque baroque : il ne désigne nullement une caricature ou une distanciation ironique, mais, à un moment où ni le droit d'auteur, ni la valorisation de l'œuvre originale n'existent, recouvre une pratique incontournable de la composition : l'adaptation d'œuvres antérieures, personnelles ou écrites par un tiers. La musique est alors un objet de recyclage comme un autre !

²⁹ Photo ci-contre de Jérémy flavien, visible sur <http://www.flickr.com/photos/jeremyflavien/4367119577/#/>

protestante originaire du Poitou, escortée de nombreux huguenots chassés de France par la révocation de l'édit de Nantes, tente de donner à sa résidence de Celle, l'apparat d'un petit Versailles.

Lorsque Bach écrit des suites d'inspiration chorégraphique, terrain d'élection français, qui exporte partout en Europe les préceptes de son école de danse à la réputation inégalée³⁰, il s'inscrit dans une tradition déjà bien ancrée. À Leipzig, un certain Georg Bleyer, candidat au poste de cantor de l'église Saint-Thomas, avait publié en 1670 une *Lust-Musik, nach iletziger Frantzösischer Manier gesetzt, bestehend von unterschiedlichen Airn, Bourreen, Gavotten, Gagliarden, Giquen, Chansons, allemanden, Sarrabanden, Couranden [...] à 4 und mit dem Fagotto bis 5 Stimmen*³¹. Et tous les musiciens à ce poste avant Jean-Sebastien lui-même s'étaient adonnés à la composition de ce répertoire.

Bach ne doit pas seulement sa stature universelle à la magistrale synthèse qu'il opère des principaux courants esthétiques de son temps, dont on perçoit le reflet dans ses Ouvertures³², fusion, dans une même œuvre, des danses à la manière française, de l'écriture concertante italienne, et du contrepoint ciselé de tradition allemande. Son activité embrasse en outre la quasi-totalité des genres en vigueur à l'époque, à l'exception notable de l'opéra. En témoigne le catalogue pléthorique de son œuvre, véritable voyage de papier dans l'univers de la musique baroque. De nombreuses approches réductrices de l'histoire de la musique ont d'ailleurs souvent résumé la musique baroque à sa seule figure, reprenant la synecdoque qui désigne le tout par la partie, (*pars pro toto*), la Suite par l'ouverture qui l'introduit. Aussi ne faut-il pas voir en lui que le formidable cantor (maître de chapelle) au contact permanent de la spiritualité, comme le laisse supposer l'abondance de sa production religieuse et sa devise *Soli Deo Gloria*, de même qu'il n'est pas uniquement tourné vers la spéculation musicale, dans l'exercice savant du contrepoint en général et de la fugue en particulier : il appartient



Ci-dessus, Le café Zimmermann à Leipzig

pleinement à son siècle, en composant pour le divertissement. Directeur de la musique de la ville de Leipzig, il prend la tête en 1729 du **Collegium musicum**, fondé par le jeune Telemann, et pilier musical des vendredi soirs enfumés du Café Zimmermann dans la Cather Strasse. Composé d'étudiants de la ville jouant tous fort bien, il produit régulièrement des virtuoses réputés. Pendant près de dix ans Bach donne ainsi à entendre à un public ravi, danses, concertos et réjouissances, de sa main ou de celle de compositeurs italiens, ce qui porte le nombre de concerts donnés à près de 600, et dont le succès incitera quelques puissants bourgeois à financer l'installation de l'orchestre dans une halle de drapiers (Gewand), acte de naissance du fameux **Gewandhaus** de Leipzig, aujourd'hui encore orchestre européen des plus prestigieux.

³⁰ Comme en témoigne le vocabulaire de la danse perpétué aujourd'hui encore en français à l'étranger, à écouter dans la vidéo référencée note 18 : on y reconnaît dans la présentation en anglais du pas de gavotte, *coupés, demi-coupés, pas de bourrée, dessus-dessous, fleuret, en tournant, jetés, échappés...*

On regardera avec intérêt le « making of » du film de Gérard Corbiau *Le Roi danse*, dressant le portrait d'un Roi Louis XIV danseur hors pair qui met en scène son pouvoir à travers la chorégraphie dans des rituels que le cinéma rend dans tout leur faste. <http://www.youtube.com/watch?v=a29tsni7TZo>

³¹ Musique de divertissement arrangée à la manière française composée de différents airs, bourrées, gavottes, gaillardes, giques, chansons, allemandes, sarabandes, courantes...

³² Cf le chapitre hommage à la danse.

Hommage à la danse³³

Aucune source autographe ne nous est parvenue des Ouvertures, dont ne subsistent que des copies. Le mystère demeure donc concernant leur date effective de composition. Il est admis que les 1^{ère} et 4^{ème} remonteraient à la période de Köthen (1717-1723), particulièrement faste dans le domaine de la musique instrumentale, tandis que les 2^{ème} et 3^{ème} auraient été écrites pour le Collegium Musicum de Leipzig³⁴, soit dans l'intervalle entre 1729 et 1739.

Si les liens sont très lâches d'une Ouverture à l'autre, éloignées d'une quelconque idée de cycle, il faut cependant reconnaître la forte unité liant les différentes danses de la suite BWV 1066, toutes plus ou moins affiliées thématiquement au choral 39 *Petit livre d'Anna Magdalena Bach* « *Dir, dir Jehovah, will ich singen* (BWV 299)³⁵, de manière particulièrement perceptible dans le **menuet I** et dans les deux **passepieds**.

Quand bien même ces pièces s'inscrivent dans la tradition des Collegia Musica, ou Lust-Musik³⁶ musique de divertissement donc, écrites pour les cafés, les jardins, les salons et les parades, elles ne se départissent jamais sous la plume de Bach d'un caractère altier et assez savant qui ne détonnerait pas dans une œuvre religieuse : la perméabilité entre genres sacré et profane est alors beaucoup plus grande que ne l'imaginerait un auditeur du XX^{ème} siècle, et des réminiscences de choral ne doivent pas être perçues comme un cas isolé et saugrenu. En l'occurrence, la mise en musique de la mélodie de choral à trois temps est relativement dansante, et contient de nombreuses **hémioles**, qui sont souvent l'apanage de la danse, et plus particulièrement de la courante. Menuet I et passepieds en sont particulièrement pourvus dans cette ouverture.

Ouverture

La partition de la suite BWV 1066 qui nous est parvenue mentionne un orchestre de cordes (violons 1 et 2, altos, violoncelles), un continuo, 2 hautbois et 1 basson, dispositif très proche des formations françaises, figurant, sous la direction de Lully, parmi les premiers exemples d'orchestre normalisé, associant la grande bande (des 24 violons du Roi) aux 12 Grands Hautbois de la Grande Écurie. Bach fait un usage concertant de cette dualité bois/cordes. L'ouverture alterne ainsi à la manière d'un concerto italien, tutti dans lequel cordes et bois se doublent mutuellement à la recherche d'un son fondu, parenthèses solistes des trois bois et une large palette de combinaisons intermédiaires.

Quant à la structure de ce monumental portique d'entrée, elle est conforme à la norme établie par Lully, à savoir, une forme en trois parties de tempi contrastants (Lent-Vif-Lent), fortement caractérisées :

³³ Tous les minutages, sauf contre-indication, renvoient à l'enregistrement suivant : ouverture, courante et gavottes sur <http://www.youtube.com/watch?v=K9xm6dOwbHg&feature=related>, forlane, menuets, bourrées et passepieds sur <http://www.youtube.com/watch?v=zMyIjMACwyU>.

³⁴ Cf page précédente.

³⁵ Comparer le choral sur <http://www.youtube.com/watch?v=tzrR0QJ3a6s> et le menuet (1'24) puis le passepied (6'39)

³⁶ Cf note 31

A- De caractère solennel et emphatique, résultant d'un usage illimité des rythmes dits « surpointés », qui accentuent très fortement les temps forts par les contrepoids extrêmement brefs des notes rapides, et de fastueux ornements³⁷. (C'est la section la plus emblématique de l'ouverture à la française dont le prestige n'a pas terni puisqu'il est toujours d'actualité, dès lors qu'il s'agit de suggérer lustre et solennité comme en témoigne l'usage de l'ouverture du *Te Deum* de Charpentier par exemple, caution « grand siècle » du concours de l'Eurovision.)

Le fragment de matériau thématique présenté ci-dessous recense les signes distinctifs du style *alla francese* : en vert, un ornement, en bleu un trait-fusée, et en rouge différentes figures rythmiques pointées.



B- Très enlevé, il énonce un thème, amorcé par trois notes répétées, en imitations, à la manière d'une **fugue**³⁸. Les rythmes y sont aussi réguliers qu'ils étaient animés par le déséquilibre entre longues et brèves dans A, privilégiant cette fois l'impression d'un flux continu.



Le tableau suivant rend compte, à la fois de l'organisation de l'alternance concertante des masses instrumentales, et de la structure globale (les groupes de trois points signalent les entrées du thème):

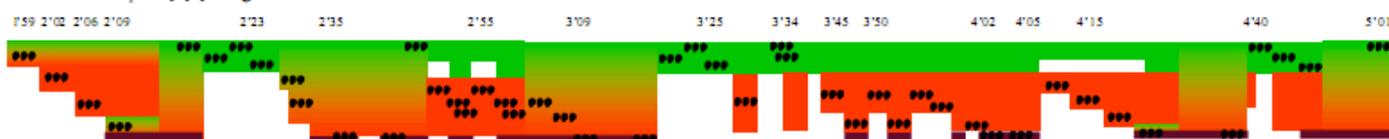
Structure de l'ouverture

A- Lent- 4 temps- rythmes surpointés



Légende :	 Tutti	 Solo de bois
	 Tutti	 Solo/ entrée de cordes
	 Tutti	 Basse continue

B- Vif- 4 temps- ●●● et gammes de double-croches



A²- Lent- 4 temps- rythmes surpointés



³⁷ Tous n'apparaissent pas sur la partition car il est d'usage à l'époque baroque de les laisser à la discrétion des interprètes.

³⁸ Forme éminemment contrapuntique qui fait entrer les unes après les autres les différentes voix d'une polyphonie et propose des combinaisons variées du même sujet passant d'un registre à l'autre.

Passé le cap de l'ouverture, on aborde la succession des danses propre au genre de la suite.

Courante

Forlane

Gavottes I et II

Menuets I et II - Bourrées I et II - Passepieds I et II

Elle repose sur la complémentarité entre danses simples (courante et forlane) et danses doubles (gavottes, menuets, bourrées et passepieds). Les premières présentent une orchestration homogène (tutti du début à la fin) tandis que les secondes utilisent leur deuxième danse pour varier les masses. Ainsi, la gavotte II, plus aérée, combine un solo de hautbois parallèle et une basse continue rustique, régulièrement ponctués par une fanfare de cordes à l'unisson. Au menuet II, confié aux seules cordes, répond poliment la bourrée II assurée par le trio de bois, tandis que le passepied II réunit à nouveau tous les pupitres en ajoutant au passepied I une guirlande de hautbois en miroir du thème repris dans le grave par les cordes.

Courante : fidèle à la norme, elle adopte, comme toutes les autres danses de la suite une **structure binaire**³⁹ II: A :II: A' :II mise en valeur par la symétrie des deux sections : on peut parfaitement superposer le rythme du début de A et celui de A'. On notera l'indépendance rythmique et mélodique de la ligne de basse, merveilleuse leçon de **contrepoint**⁴⁰ qui soigne la réputation de subtilité rythmique de la courante.



Gavottes⁴¹ : plus rustique et homogène, la première joue toutefois avec la sagacité de l'auditeur en confiant tour à tour à la basse et au soprano⁴² un petit motif de deux croches qui semble rebondir comme un furtif écho de l'aigu au grave dans un continuum de noires. La seconde est à nouveau contrapuntique mais basée sur trois strates très faciles à distinguer, par leur timbre et par leur rythme propre : chacun reste dans son rôle du début à la fin. Comme dans un mille-feuilles (!) Bach superpose une couche en valeurs longues (la basse), une couche très volubile en croches ornementales (les deux hautbois) et une couche intermittente (et intermédiaire, en noires) de cordes en fanfare.

Forlane : unique chez Bach, cette danse rapide à 6/4 originaire du Frioul (nord de l'Italie) et proche de la gigue est très en faveur en France, où le compositeur André Campra l'a introduite dans ses opéra-

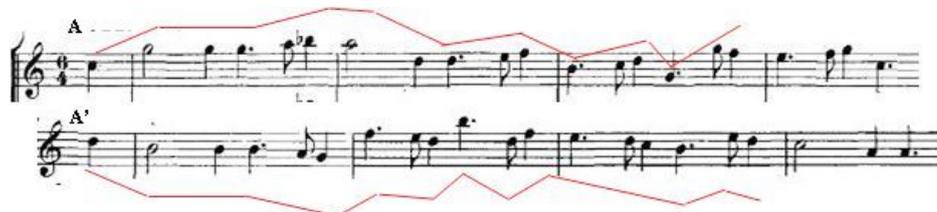
³⁹ Cf page 7

⁴⁰ Visualiser la notion de **contrepoint**, ou écriture horizontale, à savoir la superposition de différentes voix (ou lignes mélodiques) indépendantes grâce à des couleurs sur <http://www.youtube.com/watch?v=pVadl4ocXOM>. A contrario, l'écriture **harmonique** est constituée d'une ligne mélodique accompagnée par des accords, c'est-à-dire, des notes appartenant à des voix différentes (de couleurs différentes sur le diagramme) mais solidaires, et non indépendantes, comme en témoignent leur courbes indifférenciées (même rythme, et ligne mélodique proches), à observer sur <http://www.youtube.com/watch?v=Qqe0GdUpJHs&feature=related>.

⁴¹ A écouter avec partition sur <http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDA/Public/CMDA100000700>, ce qui permet de visualiser à tout moment où l'on se trouve dans la partition et dans la forme.

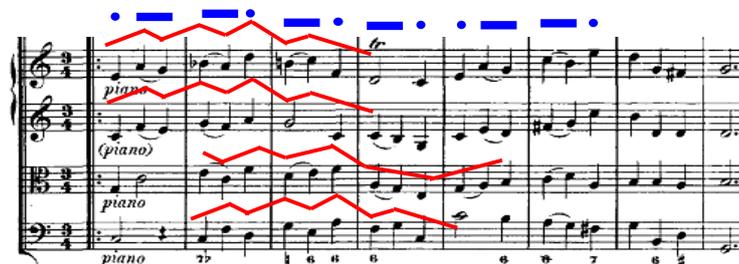
⁴² La voix la plus aiguë, ici jouée par violons 1 et hautbois.

ballets.⁴³ On remarquera, à l'écoute du modèle de Campra que la formule rythmique de base est rigoureusement identique dans la forlane de Bach, ainsi que les fins de phrases en notes répétées. Aussi stratifiée que la danse précédente, elle propose un autre type de superposition. Il revient cette fois à la basse d'être intermittente, ponctuant d'un saut d'octave le tourbillon incessant des violons 2 et alti en croches et le thème bondissant des hautbois et violons 1. La symétrie entre A et A' se mire cette fois dans un miroir.



Menuets I et II : Le premier donne le vertige en démultipliant les mêmes formules rythmiques et en alternant systématiquement appuis et contre-appuis : dans une mesure à trois temps, les temps forts se trouvent sur 1^{er} et 3^{ème} temps, or Bach s'ingénie à contrebalancer chaque mesure normale, par une mesure appuyant 1^{er} et 2^{ème} temps, la plupart amplifiés par un trille. D'autre part, un deuxième jeu rythmique consiste à immédiatement dupliquer chaque occurrence du motif principal longue-deux brèves-longue (noire-deux croches-noire) à la voix opposée, un peu à la manière dont les Dupont ponctuent la moindre intervention de leur acolyte d'un systématique « Je dirais même plus ». Le menuet répond à ces clins d'œil par des effets de miroirs démultipliés : même si à la première écoute, on entend surtout une déperdition de l'intensité, il faut tendre l'oreille pour ne rater ni l'entrée en imitation des cordes graves ni les constantes inversions d'appuis (signalées en bleu sur l'exemple).

La fin du menuet ajoutant aux appuis contrariés les courbes et contre-courbes de sa mélodie illustre à merveille la technique du **contrapposto**, geste majeur de l'art baroque comme le suggère Eugenio D'ors :

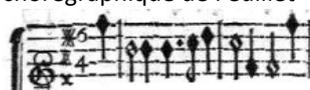


« Partout où nous trouvons réunies en un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du baroque »⁴⁴.



Bourrées⁴⁵ : abandonnant les subtilités du menuet, les bourrées lancent la danse de leur fougueuse syncope, sans renoncer, ni à une ébauche d'entrée en imitation à la basse, ni au miroir de timbres tendu au menuet II par la bourrée II. Elles forment avec les gavottes, le versant populaire de la suite.

⁴³ Voir sur <http://www.youtube.com/watch?v=qbfia9QH9xl> une reconstitution de la danse basée sur la notation chorégraphique de Feuillet dont les pages défilent au début de la vidéo.



modèle rythmique de base tiré de la forlane de l'Europe galante

⁴⁴ Eugenio D'ors, Du baroque, 1935, Gallimard 1968, p. 29

Passepieds⁴⁶ : sorte de menuet plus léger, il est originaire de Bretagne où Madame de Sévigné le mentionne parmi « tous les menuets, toutes les courantes de village »⁴⁷ lors de son séjour en 1690. Retrouvant le foisonnement polyphonique de la première danse, la courante, il assume, avec cette position finale, une fonction de synthèse : en réunissant à nouveau les pupitres de cordes et de bois dans le passepied II, au lieu de les éclater comme dans les danses centrales, en associant régularité de la basse continue et rythmes contrariés mais fluides du thème (comprenant hémioles, syncope et groupes chantants de quatre croches).

Clôture de la suite, c'est aussi, avec le menuet I, la danse qui laisse le plus transparaître ses affinités thématiques avec le choral du petit livre d'Anna Magdalena Bach, dont il garde la sérénité et l'esprit d'offrande :

Dir, dir Jehovah, will ich singen denn wo ist so ein solcher Gott wie Du? ⁴⁸

Pour toi Jehovah, je veux chanter maintenant, car qui peut être un tel Dieu que Toi ?

Dir will ich meine Lieder bringen : ach ! gib mir deines Geistes Kraft dazu, dass ich es tu im Namen Jesus Christ,

Je veux t'offrir mes chants : Ah, que ton esprit me donne force, pour que je le fasse au nom de Jesus Christ,

so wie es dir durch ihn gefällig ist.

Pour que je gagne ta faveur à travers lui.

Même dans le divertissement profane on entend Bach-compositeur rendre hommage au créateur parmi les créateurs. *Soli Deo Gloria*⁴⁹.

⁴⁵ A écouter, toujours sur <http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDA/Public/CMDA100000800/>, site de la médiathèque de la Cité de la musique à Paris.

⁴⁶ <http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDA/Public/CMDA100000900>

⁴⁷ Lettre du 8 février 1690

⁴⁸ Mauricio Kagel reprendra ce même texte de louange dans sa *Sankt-Bach Passion* (1985), en substituant **Sebastian** à **Jehovah**, et **Bach** à **Gott**, et en postulant l'équation rythmique : Se-bas-tian = Je-ho-vah (= 3), et Bach = Gott (= 1), ou Bach = Dieu, par la magie du nombre ! Ecouter sur http://www.youtube.com/watch?v=MQr_kC-1c3E l'intervention du récitatif à 3'19, ainsi que le motif B-A-C-H infiniment décliné, mais particulièrement repérable à 5'43 à la voix soliste.

⁴⁹ La gloire en revient à Dieu seul, devise adoptée par Bach, mais également Haendel.

Postmoderne attitude

La citation en tant que travail sur la mémoire est au cœur de la postmodernité qui revendique un rapport au passé libre et non hiérarchisé. Pärt ne pouvait échapper à cette pratique, lui qui, partageant avec le cantor une spiritualité intense, s'est abreuvé à la source du contrepoint ancien. Aussi trouve-t-on dans son œuvre une multitude de références plus ou moins explicites à Bach. Si tout compositeur est susceptible de se voir consacrer (une fois mort !) un hommage sous la forme d'un Tombeau⁵⁰, Bach a suscité, bien avant le XXème siècle, et dès lors que la musique acquérait une épaisseur historique en cessant de n'être qu'un art contemporain, quantité d'œuvres bâties sur son nom : Johann Ludwig Krebs (1713-1780) *Fugue en Sib Majeur*⁵¹ sur **B-A-C-H**, Ludwig von Beethoven (1770-1827), *Grande fugue*, Robert Schumann (1810-1856) *6 fugues sur le nom de Bach*⁵², Franz Liszt (1811-1886) *Prélude et fugue sur B-A-C-H*⁵³, Ferruccio Busoni (1866-1925) *Fantasia contrappuntistica*⁵⁴, Charles Kœchlin (1867-1950) *Offrande musicale sur le nom de Bach*, Max Reger (1873-1916) *Fantaisie et fugue sur B-A-C-H*⁵⁵. Arnold Schönberg (1874-1951) *Variations pour orchestre op. 31*⁵⁶, *5 pièces pour piano op.23*, premier mouvement, *Suite pour piano op. 25* (4 dernières notes de la série par mouvement rétrograde), Francis Poulenc (1899-1963) *Valse improvisation sur le nom de Bach*, Alfred Schnittke *Symphonie n°3*⁵⁷ sur plusieurs monogrammes dont celui de Bach... et la liste est loin d'être exhaustive.

Les compositeurs du XIXème siècle verront en lui le premier génie (romantique), ceux du XXème siècle naissant, tout en affectant de renier l'esthétique postromantique de leurs aïeux immédiats, tendront la main vers celui qui incarne par excellence le passé plus ancien, et dans l'art combinatoire duquel ils croiront déceler les germes de la modernité, tandis que les représentants de la postmodernité l'intégreront, à partir des années 60 à leur univers, en quête d'une musique partageable, vertu cardinale à l'ère de la communication.

Parmi les techniques pratiquées par Pärt et prenant Bach pour source : le **collage**, outil spécifique au XXème siècle qui permet, dans les arts plastiques comme dans la musique d'introduire le réel, l'hétérogène et de mettre en scène une conscience de la tradition : en témoigne *Collage sur Bach* (1964) confrontant une sarabande de Bach et sa réinterprétation en clusters dissonants, ou dans *Credo* (1968), dans lequel transparait la propre profession de foi de Pärt : credo in unum deum / Jesu Christum : Bach, à travers une large citation du célèbre premier prélude du *Clavier bien tempéré* !

⁵⁰ Tombeau pour Mr de Lully, de J.F. Rebel, Tombeau de Couperin, de Ravel, Tombeau de Debussy, d'Ohana

⁵¹ <http://www.youtube.com/watch?v=o9w7bVzUmFk>

⁵² Fugue n°1 sur <http://www.youtube.com/watch?v=qhol77rcmmg>

⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=HB6jG3k2L7k>

⁵⁴ La 3^{ème} fugue de ce projet monumental reprend le motif de *l'Art de la fugue*, œuvre ultime inachevée de Bac, là où le compositeur l'avait laissée en suspens: http://www.youtube.com/watch?v=jZ2YA9-ZDuE&feature=watch_response.

⁵⁵ http://www.youtube.com/watch?v=olOpNIP_0EO

⁵⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=nn22Us24cEQ> à 0'57 au trombone

⁵⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=9RWe35YrM5E> à 43'49, 47'32

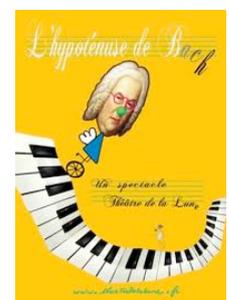
Le « syndrome de la Joconde »

Une des attitudes emblématiques de la musique postmoderne, qui consiste à détourner, citer les œuvres du passé, et notamment les plus propices à parler à tout un chacun, dans une volonté de privilégier la communication, recoupe une tendance commune à tous les arts et dont les manifestations les plus connues appartiennent au monde des images. À l'ère de la reproductibilité⁵⁸ infinie de l'œuvre, circulent dans une culture, aujourd'hui élargie à l'échelle planétaire, un certain nombre d'icônes qui sont devenues un lieu commun du détournement, on pense en particulier à la Joconde de Léonard de Vinci, qui, bien avant les duplications mécaniques d'Andy Warhol avait connu de nombreux avatars⁵⁹ dont voici quelques spécimens, avec lesquels on ne manquera pas de faire un parallèle en entendant ceux de la musique de Bach...



de gauche à droite et de haut en bas : Corot, *La femme à la perle*, Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, Malevitch, *Eclipse partielle avec Mona Lisa*, Léger, *La Joconde aux clefs*, Warhol, *Thirty are better than one*, Bottero, *Mona Lisa à l'âge de 12 ans*, Basquiat, *Mona Lisa*

...sans parler de la « Jocondisation » du portrait même de Bach ...



⁵⁸Cf Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935

⁵⁹ Consulter sur ce sujet le site <http://histoireontheway.blogspot.com/2011/03/la-joconde-la-joconde-ou-portrait-de.html>

Apiculture

*Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*⁶⁰, en français, *Si Bach avait été apiculteur*

Loin des fugues, fantaisies et autres sévères contrapuncti d'allégeance sur le nom de Bach, Pärt nous propose un titre qui semble démythifier le compositeur de la loi, en envisageant Bach en tant qu'individu, qui plus est, reconverti, dans une activité des plus terre-à-terre. Mauricio Kagel placera de même le personnage Bach, au-delà de son nom ou de sa musique, au cœur de la gigantesque entreprise de mise en abyme de sa *Sankt Bach Passion*⁶¹, mais dans une perspective hagiographique. On s'étonnera moins de cette apparente prise de distance avec la tradition de dévotion respectueuse si l'on comprend le titre de Pärt métaphoriquement. Certes le compositeur s'applique à restituer le vrombissement des abeilles dans un figuralisme⁶² qui n'est pas sans rappeler *Le vol du bourdon* de Rimsky_Korsakov, ou la musique de Bruno Coulais pour le film *Microcosmos*, en mettant à contribution les tremolos incessants des cordes traitées comme un nuage de sons. Il ne faut pourtant pas s'arrêter à ce tableau naturaliste, mais plutôt considérer les suggestions de la fin de la pièce, qui lui confèrent une aura spirituelle à partir de l'ample section de tintinnabulation⁶³ hors du temps⁶⁴, s'achevant dans une contemplative citation (littérale mais dilatée) des deux cadences finales agglomérées du 24^{ème} *Prélude du Clavier bien tempéré*⁶⁵ (1^{er} livre).

La figure de l'apiculteur, entourée de sa nuée d'ouvrières renvoie d'avantage à celle du pasteur de la tradition chrétienne, et plus particulièrement protestante, qu'à la profession d'éleveur d'abeilles ! Bach retrouve donc sa stature de guide suprême, et si l'on écoute attentivement le proliférant murmure qui gagne en puissance au cours des deux premiers tiers de la pièce, on percevra distinctement une permanente oscillation entre les notes sib, la, do, si, à travers lesquelles surgit Bach en personne. Une attention plus soutenue encore, permettra de constater que l'intégralité du matériau thématique dérive de cette signature, transposée ou non, fragmentaire ou complète. Elle prend la forme de blocs harmoniques, d'arpèges brisés prenant possession de l'espace sonore aux bois, de notes pédales obstinément martelées au piano, ou de choral en devenir clamé par les cors. Le mouvement d'expansion de la pièce (porté par un grand crescendo, par une amplification de l'ambitus⁶⁶, par une augmentation progressive des durées des valeurs longues et par un foisonnement toujours plus intense des bourdonnements de cordes) converge vers la proclamation du Nom au cor (3'58), dans une apothéose digne d'une péroraison romantique qui marque l'avènement, l'**Épiphanie**⁶⁷

⁶⁰ Pour orchestre à cordes, quintette à vent et percussion.

⁶¹ Cf note 48

⁶² Traduction musicale par des moyens analogiques

⁶³ Conjugaison de deux voix, l'une égrenant comme une cloche, les notes d'un accord tonal, l'autre dessinant une ligne conjointe descendante. "tintinnabuli est un principe selon lequel la mélodie et l'accompagnement ne font qu'un. 1 + 1 font 1 et non 2, c'est le secret de cette technique ». Entretien d'A. Pärt et A. Pitts pour la BBC. Composée en 1976, *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*, appartient d'ailleurs à la période où Pärt élabore cette technique, expérimentée la même année pour la première fois dans *Für Alina*.

⁶⁴ Référence au style contrapuntique continu du même 24^{ème} prélude de Bach (cf note suivante)

⁶⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=f0dZrWXctKU>, à 2'30 et 4'54

⁶⁶ Distance entre la note la plus aiguë et la plus grave.

⁶⁷ Le mot épiphanie désigne les manifestations de Dieu aux hommes, et plus précisément sa venue dans le monde en un temps historique donné, en la personne de Jésus, ou ici... de Bach.

devrait-on dire, de **B-A-C-H** dont les abeilles sont les modestes et industriels agents. Humilité et grandeur, les deux facettes de la personnalité de Bach sont ici magnifiées.

Les multiples niveaux de référence à Bach sont explicités dans le schéma de la structure ci-dessous. À celle du titre, à la citation littérale et au pastiche du *Clavier bien tempéré*, bible des pianistes, s'ajoutent celles, cryptées, et présentées dans des temporalités différentes⁶⁸ de la gematria, basée sur les lettres, mais dont la numérogie n'est pas absente. Autre grande préoccupation de Bach et de son temps, qui voyaient dans la musique, avec Leibnitz, l'« exercice secret de l'arithmétique »⁶⁹, un univers de proportions numériques issues d'un ordre instauré par la nature (donc Dieu), le nombre semble régir l'amplification des 4 premières sections dans un rapport de 2 à 3 qu'il serait tentant de gloser⁷⁰.

B	A	C	H
(si bémol)	(la)	(do)	(si)



⁶⁸ Pour prendre conscience des énonciations les plus amples, **B-A-C-H** au piano par exemple, ne pas hésiter à écouter la pièce à vitesse accélérée. Les minutages du schéma correspondent à l'enregistrement de Neeme Järvi consultable sur <http://www.youtube.com/watch?v=AFurkYhG6nQ>

⁶⁹ Leibnitz (1712)

⁷⁰ Par exemple en rappelant que $2+3=5=1+4$ signature numérique avérée de **B** (=2^{ème} lettre) + **A** (=1) + **C** (=3) + **H** (=8) =14...

Structure schématique de *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*

0'00 *Musage de cordes* (grave) **Piano** + cordes *rythmiques* **B** **Cors** **B**

Piano **B** **Basson** Arpège brisé sur les notes de l'accord de **B**
2 mesures 3 mesures

Conduit de piano sur gamme dans l'extrême grave

0'28 *cordes* (grave) **Piano** **A** **Basson, clarinettes** Arpège brisé sur les notes de l'accord de **A**
4 mesures 6 mesures

Cors **A = B A**

Conduit de piano sur gamme dans l'extrême grave

1'18 *cordes* *b a c b a c h* (aigu) **Piano** **C** **Bois** Arpège brisé sur les notes de l'accord de **C**
6 mesures 9 mesures

Cors **C = B A C**

Conduit de piano sur gamme dans l'extrême grave

2'32 *cordes* *ba ch ba ch ba ch ba ch...* (aigu) **Piano** **H** **Bois, tutti** Arpège brisé sur les notes de l'accord de **H**
8 mesures 12 mesures

Cors **H = B A C H**

Conduit de cors sur note répétée *ff*

3'58 **Cors** **B A C H** **Dissolution**

Paroxysme tournoisement des cordes + accords véhéments du piano

4'45 Pastiche baroque contrapuntique superposant : 1. Violons 1 arpèges brisés descendants ralentis
2. Violons 2 sur une ligne mélodique aérienne
3. **Tintinnabulation** Alti bribes d'arpèges brisés ascendants
4. Basse continue en noires régulières **H**

Temps étale

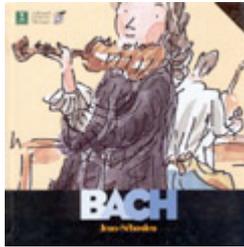
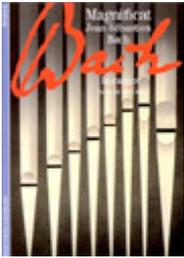
5'41 Idem, avec l'esprit d'un choral sombre en valeurs longues au dessus des autres voix.

Cadence suspensive

6'46 Citation du 24^{ème} prélude tiré du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach, fusion des cadences des deux parties.

Réécouter avec les yeux, entendre avec la littérature jeunesse

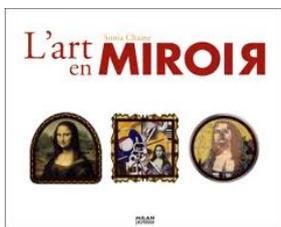
Voici quelques titres entrant en résonance avec l'un ou l'autre des aspects évoqués dans ce dossier :



Magnificat, Jean Sébastien Bach, le cantor, Paule du Bouchet, et du même auteur, **Bach**, livre-Cd, Gallimard

Pour une approche documentaire généraliste sur le compositeur, avec ou sans disque.

Autour des appropriations de la Joconde :



L'art en miroir, Sonia Chaine, ed. Milan

Parmi d'autres œuvres ayant suscité des doubles, à la manière des deuxièmes danses variées de la suite, une série de tableaux mis en scène par un jeu de rabats qui en dynamise la lecture.

Histoires de la Joconde Piotr Barsony, ed JBZ& Cie

Musée imaginaire qui élargit, non pas à d'autres tableaux que la Joconde, mais à d'autres styles, les variations à la manière de, dans l'esprit du pastiche.

La petite galerie de la Joconde, Patricia Geis, ed. Palette

Jeu de cache-cache avec les divers avatars de la célèbre Mona Lisa.



Alice au pays des merveilles, Lewis Carroll, Thomas Perino, ed. du Seuil

Alice au pays des merveilles fait figure de Joconde en littérature et a inspiré moult illustrateurs jeunesse, après Lewis Carroll lui-même, comme vient de le rappeler l'exposition qui lui était consacrée récemment à la bibliothèque des Champs-Libres de Rennes. La version de Thomas Perino, outre sa beauté plastique intrinsèque, partage avec la musique l'orfèvrerie des formes géométriques, libre interprétation dans une approche qui stylise (comme les suites de danses le font de la chorégraphie) les représentations des différents épisodes, qui deviennent purs jeux de forme, de rythmes, de symétrie, de non-sens-graphiques, à la manière du texte original qui est tout autant réflexion sur la langue que fantaisie merveilleuse.



Portraits en pied des princes, princesses et autres bergères des contes de notre enfance, Jo Høestlandt, Nathalie Novi, ed. Thierry Magnier

D'emblée, le titre interpelle, imposant et fastueux. Sa longueur et son ton aristocratique lui confèrent une pompe grand siècle, théâtralisée par le velours pourpre du fauteuil et du rideau, attributs de la scène. Telle une grandiose ouverture à la française, la première de couverture laisse place à une galerie de cadres dorés proposant des variations sur des tableaux de maîtres pastichés par Nathalie Novi afin de donner une unité de ton (celle de la suite de danses peut-être...) à des styles d'époques diverses et de dialoguer avec des réécritures, littéraires cette fois, de contes. Autre fil conducteur, le petit pois vert qui s'immisce sur toutes les toiles et oblige le regard à en explorer les moindres recoins, motif récurrent proche des motifs musicaux issus du choral qui innervent toute la première ouverture de Bach. L'intertextualité, le dialogue des œuvres, joue ici aussi un rôle moteur.



La terre tourne, Anne Brouillard

Formidable mécanisme d'horlogerie poétique, ce livre propose une déambulation sans autre but que celui de rendre perceptibles les différents cycles superposés de la vie, par la variation permanente de la même idée rythmée par l'anaphore du titre : la terre tourne. Et quand elle tourne elle entraîne dans sa révolution le cycle quotidien des variations de lumière, celui du voyage qui correspond au temps de la lecture, celui annuel de la fête d'anniversaire... Par ailleurs un cycle dépasse dans ce livre tous les autres puisqu'il sort de l'album pour faire référence à d'autres histoires du même auteur. Polyphonie de temporalités différenciées, rendues à l'image par des illustrations en série de tailles variables, on peut voir là un écho, à la pièce d'Arvo Pärt, dont les énonciations du motif B-A-C-H s'imbriquent à différentes échelles : microscopique pour le vrombissement des abeilles, macroscopique pour la superstructure déroulée au fil des interventions du piano, héritage des cathédrales sonores bâties par les polyphonistes franco-flamand, qui tendaient ainsi un miroir sonore à l'harmonie de la création divine.

Traces bibliographiques...

Arvo Pärt, 24 préludes for a fugue, Dorian Supin, DVD Documentaire 2005, Studio juxtapositions

B-A-C-H, histoire d'un nom dans la musique, Etienne Barilier, Zœ Poche, 1997

Bach, Roland de Candé, Seuil 1984

La grandeur de Bach, Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, Fayard 2000

Musique et postmodernité, Béatrice Ramaut-Chevassus, Que sais-je N°3378 Puf 1998

Site du centre international Arvo Pärt : <http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/creative-periods>

Arie Van Beek, chef d'orchestre



Arie van Beek est né à Rotterdam. Il étudie les instruments à percussion et travaille comme percussionniste dans les orchestres radiophoniques aux Pays-Bas avant de s'orienter vers la direction d'orchestre. Ses professeurs de direction sont Edo de Waart et David Porcelijn.

Après avoir été le directeur musical de l'Orchestre d'Auvergne de 1994 à 2010, Arie van Beek est, depuis janvier 2011, directeur musical de l'Orchestre de Picardie. Il est également chef invité permanent de l'Orchestre d'Auvergne, chef permanent du DøelenEnsemble à Rotterdam et chef invité privilégié de l'Orchestre de Chambre de Genève. Il est en outre chef d'orchestre, professeur et programmateur de concerts au Codarts - Conservatoire Supérieur de Musique de Rotterdam.

Arie van Beek est chef invité de nombreux orchestres en France (Orchestre Lyrique Régional d'Avignon-Provence, Orchestre Poitou-Charentes, Ensemble de Basse-Normandie, Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre Régional de Cannes Provence Alpes Côte d'Azur, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre de Bretagne, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lyon, Orchestre Lamoureux, Orchestre Colonne, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre des Lauréats du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Ensemble Orchestral Contemporain, Orchestre des Champs Elysées), en Hollande (Het Orkest van het Oosten, het Brabants Orkest, Het Nieuw Ensemble d'Amsterdam), en Allemagne (Nordwestdeutsche Philharmonie), en Pologne (Sinfonia Varsovia) et en Espagne (Orchestre de Grenade) notamment.

De la musique baroque aux œuvres du XXI^e siècle, son répertoire ne connaît pas de frontière. Ayant à cœur de promouvoir les œuvres d'aujourd'hui, il a créé des compositions de Jean-Pascal Beintus, Guillaume Connesson, Suzanne Giraud, Hans Koolmees, Dominique Lemaître, Kaija Saahario, Aulis Sallinen, André Serre-Milan, Klaas de Vries, Peter Jan Wagermans, pour n'en citer que quelques-uns.

Arie van Beek est Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et a reçu en 2008 la Médaille de la Ville de Clermont-Ferrand. Il est également titulaire du prestigieux Elly Ameling-Prize pour sa contribution depuis trente ans au rayonnement artistique de la ville de Rotterdam.