

# « PRAELUDIUM IN C-DUR » DE DIETRICH BUXTEHUDE

[Article rédigé pour la rubrique « Le quart d'oeuvre de B. Righetti » de la revue La Tribune de l'Orgue 64/2 (juin 2012).]

L'oeuvre qui va nous intéresser aujourd'hui, le Prélude en Do Majeur (BuxWV 137) de D. Buxtehude, est l'un des « best of » actuels de cet auteur, peut-être même sa pièce la plus jouée. Ceci s'explique, comme souvent dans cette situation, de différentes manières : cette pièce est d'une structure relativement simple, claire et compacte, elle résume assez bien les différents éléments stylistiques typiques de la musique nord-allemande de la fin du 17ème siècle, la partie polyphonique n'est pas trop ardue, la tonalité facilite évidemment la lecture, et la chaconne finale offre des élans de musique populaire, presque intemporelle. Mais cette popularité est à double tranchant. Elle est bien entendu bénéfique à la diffusion de l'oeuvre, mais des « traditions » apparaissent aussi rapidement et, qu'elles soient fondées ou non, ces habitudes peuvent avoir la peau dure ! Et ceci commence déjà avant même de lire la première note de musique, par le titre de l'oeuvre.

## La pensée rétrograde

En effet, peut-être aurais-je dû commencer mon texte en annonçant « Prélude, Fugue et Chaconne en Do Majeur », pour être certain d'être compris de tous. C'est en effet ce nom qui a été utilisé dans bon nombre d'éditions « modernes », encore couramment utilisées aujourd'hui. Par moderne, j'entends toutes les éditions gravées, dès les travaux des musicologues de la fin de la période romantique. Ces derniers se sont probablement intéressés à D. Buxtehude par le biais de J. S. Bach. Après avoir étudié les grands diptyques – prélude (ou fantaisie, toccata...) et fugue – voire un triptyque comme la Toccata, Adagio et Fugue en Do Majeur de J. S. Bach, ils ont alors à l'évidence cherché chez D. Buxtehude les pendants de ces oeuvres, les modèles desquels J. S. Bach serait parti pour élaborer ses compositions. C'est bien entendu un raisonnement à l'envers du bon sens, en remontant le temps plutôt qu'en le suivant justement dans le bon sens, littéralement ! La tentation est pourtant grande... Par rapport à ce système de pensée, faisons brièvement une comparaison avec les intrigues des fictions policières ! Comme le dénouement est souvent volontairement difficile à deviner en partant du début, on pourrait supposer que l'amorce est probablement plus simple à trouver, en partant de la fin. Mais en réalité, il n'en est rien, faites l'expérience ! Les résultats obtenus « à contresens » sont en général encore plus hasardeux que ceux que l'on pourrait imaginer en prenant l'intrigue du début. Il est même intéressant de noter que de la fin, on peut assez facilement créer plusieurs déroulements crédibles et sans

incohérences apparentes, tandis que du début, le nombre de possibilités plausibles et logiques sont souvent moindres, après analyse des éléments connus.

Pour la recherche historique, il en est un peu de même. La démarche rétrograde, bien que nécessaire dans un premier temps (on part d'aujourd'hui lorsqu'on s'interroge sur le passé), est assez dangereuse. Elle aurait tendance à nous pousser vers de fausses certitudes, alors que le sens chronologique nous incite bien plus à suivre des hypothèses crédibles et à délimiter les zones d'incertitudes objectives, que seule la découverte d'autres éléments nous permettra peut-être de préciser, dans une quête de vérité totale évidemment aussi vaine que motivante et nécessaire. Revenant au cas présent, il semble évident que nous sommes donc ici face à un prélude d'un seul tenant, et non un triptyque. Comme il n'y a plus de manuscrit autographe pour cette oeuvre, son titre original ne peut être affirmé avec une totale certitude. Mais la copie la plus ancienne connue actuellement se trouve dans le manuscrit Andreas Bach Buch, est probablement de la main de Johann Christian Bach, et donne bien comme titre unique « Praeludium in C Pedaliter di D Buxtehude ». Il n'y a ensuite aucune indication de fugue, la Ciacona est par contre indiquée, mais dans le courant de la musique, sans autre saut de ligne ou espacement supplémentaire.

## La rhétorique musicale

Mais outre ce titre du manuscrit du grand frère de J. S. Bach, c'est le contenu musical lui-même qui justifie probablement le mieux une lecture de ces pages d'un seul tenant. L'analyse qui suit va tenter de le démontrer. Mais avant ceci, il est bon de rappeler qu'à l'époque de D. Buxtehude, en Allemagne du Nord, l'utilisation de la musique comme d'un langage a été poussée peut-être à son plus haut point. Usant de tous les principes de la rhétorique – cet ensemble de moyens permettant de s'exprimer avec éloquence, de convaincre, de persuader – D. Buxtehude et ses contemporains ont donc écrit de véritables discours musicaux. Et les différentes parties qui les composent, si elles existent bien avec des délimitations claires, n'en sont pas moins reliées entre elles, chacune étant l'élément nécessaire pour amener l'auditeur à l'idée suivante. Voici une belle occasion de se rappeler que la musique est un moyen de communication, donc un langage. Une langue certes dépourvue des mots, de leur précision et de leur clarté, mais donc par conséquent aussi libérée des limites immanquablement liées à ce champ si bien délimité par leurs significations. La musique est donc peut-être capable d'exprimer, de donner à apercevoir, ce que les mots ne savent justement pas dire... Une bonne raison qu'a probablement bien saisie D. Buxtehude en tentant d'organiser ses idées sonores avec la rigueur du texte et de la langue parlée, pour offrir à ce langage « sans limites » toute la force qu'une belle organisation et présentation des idées peut lui offrir.

## La forme, vision globale

Vous avez lu plus haut que la pièce est composée de trois grandes parties, celles qui ont parfois été considérées comme un prélude, une fugue et une chaconne. En réalité, ceci n'est que partiellement juste. Tout en relativisant la mise en mots d'une analyse musicale – qui n'est forcément qu'une interprétation possible parmi d'autres – on ne peut ignorer que la première section (du début à la partie polyphonique) est elle-même composée de trois sections. Il faut ensuite constater que la partie polyphonique est divisée en deux sections, et que la chaconne est précédée et suivie de quelques mesures d'un style libre, rappelant celui du début, que l'on nomme « stylus phantasticus ». L'on pourrait alors synthétiser cette analyse en considérant bien trois sections principales (la partie centrale du « prélude », la partie polyphonique et la chaconne), mais chacune encadrée par des sections de style fantastique. De ce point de vue, on peut constater que les « encadrements » libres, très abondants au début, vont aller en se concentrant et se raccourcissant au fil de la pièce. Parmi les sections principales, c'est clairement le double contrepoint central qui occupe le plus de place. La partie centrale du début est peut-être la chose la plus énigmatique. Souvent considérée comme un petit divertissement, c'est un élément en effet assez « étrange », encastré entre des effets de virtuosité évidents qui le relèguent malheureusement bien facilement à la seconde place. Enfin, la chaconne finale semble ne pas poser de question, il s'agit d'une partie conclusive démonstrative, que l'on pourrait même qualifier de presque démagogique !

## Les premiers indices

Et pourtant, c'est de cette dernière section évidente et de ses indications que plusieurs clés de compréhension peuvent venir. La chaconne est une danse à trois temps, cette partie est donc logiquement notée à 3/2. Il y a aussi une indication « presto » au début de la section, indication elle aussi logique, la chaconne étant une danse rapide. Toutefois, ces affirmations-ci nous paraissent aller d'elles-mêmes par des raisonnements antichronologiques ! Car, si chez L. van Beethoven ou F. Chopin, une indication de tempo comme « presto » se trouve avant presque chaque pièce, il n'en était pas de même au temps de D. Buxtehude. Cette indication « presto » est donc ici étonnante, au point de se demander s'il ne s'agit pas d'un ajout postérieur à la composition de l'oeuvre. Mais comme cette indication est bien présente dans le manuscrit Andreas Bach Buch, par ailleurs très soigné et habituellement fidèle à ses sources, elle peut tout de même être considérée comme probablement originale. La seule possibilité historiquement crédible d'avoir alors dans cette oeuvre une indication « presto » serait de ne pas la considérer comme une précision de tempo « dans l'absolu », totalement anachronique, mais plutôt comme une indication relative. Au même titre qu'« adagio » indiquait à l'époque de jouer subitement plus lentement (en général la moitié de la vitesse), « presto » indiquerait ici que ce passage est à jouer le double plus vite que ce qui précède, en l'occurrence la partie polyphonique, les sections en style

fantastique étant par essence libres et donc hors de la battue. Mais à première vue, cette hypothèse n'est pas possible, car pour pouvoir doubler la vitesse il faudrait garder la même mesure, et la partie polyphonique est à 4/4. A moins que...

## De la tablature allemande...

Pour poursuivre notre « enquête », il faut préciser ici que le manuscrit de Johann Christian Bach disponible actuellement est rédigé en « tablature à l'italienne » comme on avait coutume de l'appeler alors, à savoir une notation telle que nous la connaissons aujourd'hui, avec des notes sur des portées. Cette notation, qui s'est peu à peu généralisée au début du 18ème siècle, n'était par contre pas encore en usage à l'époque de D. Buxtehude en Allemagne du nord. Le manuscrit autographe, qui a disparu, n'a donc assurément pas été rédigé de la sorte, mais en « tablature allemande », un système sans portée, où chaque voix est écrite sur une ligne avec un système de lettres pour indiquer les hauteurs. Sans entrer dans tous les détails de cette notation, il faut par contre encore préciser, pour la question qui nous intéresse, que cette tablature n'ayant pas de portée, elle ne connaît pas non plus les barres de mesures. Lorsque l'on copie une pièce en « tablature allemande » vers une notation moderne « à l'italienne », on doit donc ajouter des éléments qui ne sont pas présents dans l'original, les barres de mesures, pour se conformer au système de la nouvelle notation. Cette précision étant faite, observons les premières mesures de la polyphonie, transcrites dans une notation moderne neutre rythmiquement, le plus proche possible de la tablature originale, sans barres de mesure ni groupements de ligatures.

En lisant ceci, il faut bien avouer qu'au tout début, la carrure rythmique du sujet ne saute pas aux yeux immédiatement. Par contre, les choses s'éclaircissent un peu à chaque entrée, jusqu'à arriver à celle de la basse, qui est extrêmement claire : les trois voix supérieures nous offrent alors un « continuo » très franchement organisé à la blanche. En revenant à l'entrée de soprano avec cette carrure à l'esprit, on comprend alors que ce sujet est structuré entre trois sections d'une blanche chacune, ce qui équivaldrait simplement aux 3 temps d'une mesure à 3/2. Le premier temps est un do « orné en crescendo » ; l'élosion de la première croche rappelle peut-être le

tout début de l'oeuvre, où la pédale évite presque obstinément de jouer sur les temps forts, ainsi que la chaconne et sa basse qui débute sur la deuxième noire. Le deuxième temps est ensuite entièrement rempli de doubles croches ; il dessine un aller-retour du si au sol, tout en poursuivant la broderie initiée au milieu du temps précédent. Et pour finir, le troisième temps est une formule conclusive assez ordinaire, abandonnant le flux de doubles croches au profit de croches plus verticales et d'un rythme pointé final, qui annoncent clairement le premier temps de l'entrée suivante.

### ... aux éditions modernes

Il faut bien préciser que nous sommes ici dans le domaine de l'hypothèse. Mais supposer que l'autographe omettait d'indiquer le changement de mesure de 4/4 à 3/2 au début du contrepoint, ou qu'éventuellement cette indication ait échappé au copiste, est évidemment impossible dans une notation à l'italienne, chaque barre de mesure le rappelant. La chose est par contre beaucoup plus simple dans une notation à l'allemande, où il ne s'agit que d'un seul signe 3/2, en un seul endroit. Et malgré ceci – ajouté à l'évidence du contenu musical de cette polyphonie ainsi que la relation entre cette section et la chaconne, qui alors n'est plus un simple effet gratuit, mais bien l'exaltation rythmique du coeur de ce « discours » – il faut constater qu'aucune édition ne propose cette partie centrale à 3/2. Il est probable que ceci s'explique par les contextes des différentes éditions. Pour les versions très « interventionnistes », qui ne se sont pas gênées de corriger les manuscrits en cas d'erreurs supposées, et qui ont toutes été réalisées il y a plus d'une génération, les clés de compréhension historique évoquées ci-dessus n'étaient pas suffisamment claires pour permettre ce raisonnement. Et actuellement, lors d'éditions historiquement respectueuses, réalisées par des musicologues reconnus, il est impensable que pour une pièce dont il ne reste qu'une source, on ne la suive pas méticuleusement. Il faut donc bien savoir que dans cette logique éditoriale actuelle, on propose aux interprètes uniquement une copie des sources, avec leurs erreurs probables, et non une possible « vérité », que l'indication urtext souvent apposée laisse trop facilement entendre à bon nombre de musiciens. Pour illustrer ce propos, outre la question de la mesure, on pourrait aussi suggérer deux petites corrections de notes dans l'extrait donné ci-dessus (qui se réfère donc tel qu'imprimé scrupuleusement à l'Andreas Bach Buch). Tout d'abord, les croches « sol la » du soprano, au moment de l'entrée de l'alto, seraient peut-être à jouer avec un rythme pointé, pour éviter la seconde très dure que des croches régulières occasionnent, et ainsi que les entrées suivantes le proposent. Ensuite, l'octave vide « do do » juste avant l'entrée du ténor crée un trou harmonique, qu'un mi au soprano éviterait si facilement... Et là aussi, si cette imprécision semble peu probable sur des portées (une octave et une dixième ne présentent vraiment pas le même visuel), avec les lettres germaniques manuscrites de la tablature allemande, la différence entre « c » et « e » est souvent si faible que la correction peut se défendre. Bien entendu, des corrections comme celles-ci étant pratiquement faciles à apporter à la partition par la suite, il est compréhensible et même

souhaitable que l'édition soit fidèle au texte original, et laisse à chacun le soin de peser chaque note selon sa conscience. Par contre, pour la question rythmique évoquée précédemment, la correction étant difficile à réaliser (effacer des barres de mesures, en ajouter d'autres), on peut se demander si une annexe proposant cette version ne serait pas souhaitable... l'appel est lancé !

## Et la pédale ?

Un dernier point important à évoquer est l'usage de la pédale dans cette oeuvre. Là encore, il faut rappeler que la notation en tablature allemande n'est absolument pas claire à ce niveau. Comme il n'y a pas de portée dans ce système, il n'y en a pas une dévolue à la pédale ! De plus, la copie de l'Andreas Bach Buch ne nous donne pas plus de précision, toute la pièce étant notée seulement sur deux portées. Ceci est tout à fait normal pour l'époque, on peut rappeler que même l'oeuvre d'orgue de J. S. Bach est en grande partie rédigée de la sorte, et que la notation systématique sur trois portées n'apparaît qu'à l'époque romantique. Pourtant, à ce niveau-ci, presque tous les éditeurs réécrivent cette musique sans mise en garde particulière, en la disposant sur trois portées. Il s'agit là bien de choix unilatéraux de ce qu'il faut jouer à la pédale ou non, et c'est particulièrement étonnant car l'apparence de la mise en page est si claire qu'elle impose ces choix aux interprètes. Bien entendu, le titre lui-même de notre source explicite ici clairement qu'il faut se servir de la pédale dans cette oeuvre. Mais où, quand ? Dans le courant de certaines pièces, on trouve parfois des indications « ped. » pour préciser ces passages. Mais ce n'est en l'occurrence pas le cas.

À l'évidence, des considérations techniques, de faisabilité, ou de style d'écriture, imposent parfois l'une ou l'autre solution. Le début de l'oeuvre est par exemple si typiquement écrit pour la pédale, avec son écriture dans la basse et ses motifs alternants pied gauche et droite, qu'il n'y a là aucun doute. La section centrale de cette partie est par contre clairement manualiter, la ligne de basse dépassant l'étendue du pédalier dans l'aigu. En fin de pièce, l'usage de la pédale dans la chaconne est aussi très clair : on ne peut faire autrement, les mains ne suffiraient pas à jouer toutes les parties. Pour la partie centrale par contre, on peut légitimement se poser la question. Cette partie est très distinctement divisée en deux sections. La première est globalement écrite plus dans l'aigu que la seconde, et aucun intervalle n'empêche de la jouer entièrement au clavier. Il y aurait donc là aussi, comme au milieu de la première partie, l'occasion d'un changement de clavier, la possibilité de jouer cette section sur un plan sonore peut-être plus doux déjà préparé, sans devoir faire de changement de jeux pour ajuster le niveau de la pédale. Et ce changement possible expliciterait alors éventuellement la raison de ces deux sections, la première démontrant sur une registration manualiter claire et lisible une idée polyphonique, et la seconde la répétant avec plus de force, de conviction et de grandeur, dans une version pedaliter. Et c'est bien dans la recherche de ce type d'explication

que je vais interrompre ces lignes, sans vraie conclusion ou synthèse, sans péroraison virtuose. Parce qu'évidemment, les choix musicaux à faire sont du ressort de chacun, et que si les questions soulevées ci-dessus s'appuient sur des réalités objectives (la partition, une connaissance d'éléments historiques vérifiables), les réponses ou solutions proposées ne sont bien que des propositions. Il ne reste donc plus à chacun qu'à sortir sa propre partition, s'installer aux claviers, lire, jouer, s'interroger, jusqu'à parvenir à faire siennes aujourd'hui ces pages d'hier !

Bon travail !

Benjamin Righetti, mai 2012

