

Comme toute mélodie, le thème A peut prendre les quatre aspects suivants :

Ai
Ar
Ai rétro
Ar rétro

Ai = A *inversus*
Ar = A *rectus*

Ai rétro = A *inversus* rétrograde
Ar rétro = A *rectus* rétrograde⁶

Les combinaisons du thème générateur

Le thème A peut se superposer à lui-même suivant deux combinaisons renversables qui sont indiquées par Bach au début de son manuscrit et qui seront utilisées dans les doubles canons, ainsi que dans le triple canon final.

Combinaison 1

Superposition de A *rectus* et de A par mouvement rétrograde (n° 1 du manuscrit) :

Ar rétro
Ar

Même combinaison par mouvement contraire (n° 2 du manuscrit) :

Ai rétro
Ai

Combinaison 2

Superposition de A *rectus* et de A *inversus* avec décalage de quatre notes (n° 3 du manuscrit) :

Ai
Ar

Même combinaison par mouvement contraire (n° 4 du manuscrit)⁷ :

Ar
Ai

6. On aura sans doute remarqué l'étroite parenté entre le thème A sous sa forme récurrente et le thème de la grande fugue inachevée à 3 sujets de *L'Art de la Fugue* (thème qui reste semblable à lui-même quel que soit le sens de la lecture). Voir J.-S. Bach, *L'Art de la Fugue*. Texte authentique, analyse et commentaires par Marcel Bitsch (Ed. Durand).

Thème *Ar*
L'Art de la Fugue

7. Dans le triple canon, Bach superpose à la combinaison 2 du *cantus firmus* des imitations fragmentaires non renversables du thème A. Voir ci-dessous page 18.

Ar

Les thèmes propres à chaque canon

On verra dans le tableau ci-dessous les 13 thèmes superposés au *cantus firmus* (thème A) dans les 10 canons du recueil.

N°
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

Cantus firmus

Remarques sur le tableau précédent : Le *cantus firmus* est toujours placé à la basse du contrepoint, sauf au n° 3. Dans ce canon — le seul dont la mélodie se termine sur le VI^e degré de la gamme, *mi* — le *cantus firmus* doit être placé à l'alto, selon l'indication de Bach. Pour les canons n° 7 et 9, le *cantus firmus* est écrit en blanches à la basse.

Non seulement ces 13 thèmes se combinent harmoniquement au thème A, mais c'est de lui qu'ils tirent toute leur substance mélodique (par ornementation, variation, amplification ou contraction) comme on le verra dans l'analyse de chaque numéro. Bornons-nous pour l'instant à noter la diversité de ces thèmes.

Les canons par mouvement contraire

Echelles de correspondances des notes

Pour l'écriture des thèmes par mouvement contraire, c'est la correspondance tonique-dominante que J.-S. Bach utilise le plus couramment. On l'a vu plus haut dans les quatre aspects du thème A. On trouve la même correspondance dans les canons n^{os} 2, 6, 7 (voix supérieures), 9 et 10.

Correspondance I - V

Note-repère : si

Canons n^{os} 2, 6, 7, 9 et 10

La correspondance tonique-médiate est, elle aussi, souvent employée. C'est la seule qui donne sans altérations une correspondance exacte des tons et demi-tons entre le thème original et son mouvement contraire. On pourra l'observer dans les canons n^{os} 1, 3 et 5.

Correspondance I - III

Note-repère : la

Canons n^{os} 1, 3 et 5

Deux autres échelles de correspondance sont employées exceptionnellement pour le mouvement contraire :

Correspondance I - II

Note-repère : ré

Canon n^o 7 (voix inférieures)

Correspondance I - VII

Note-repère : do

Canon n^o 8

La résolution des canons

La réalisation des canons n^{os} 5 a et 5 b qu'on verra plus loin est celle de l'auteur de cet ouvrage ; la réalisation du n^o 7, dont la donnée comme celle du n^o 5 est assez énigmatique, s'est faite par retouches successives et résulte d'une collaboration⁸ ; les réalisations des n^{os} 8 et 10 étaient connues depuis longtemps. Toutes les autres solutions ont été trouvées par O. Alain à qui revient le mérite d'avoir donné le premier une vue d'ensemble des canons en réalisant tous les numéros inconnus du manuscrit.

Les auteurs des réalisations des 10 canons qui figurent dans cet ouvrage sont indiqués ci-dessous :

N ^{os} 1 (6) à 3 voix	O. Alain
2 (7)	id.
3 (8)	id.
4 (9)	id.
5 a (10 a)	M. Bitsch
5 b (10 b)	id.
N ^{os} 6 (5) à 4 voix	O. Alain
7 (14)	O. Alain, Chr. Wolff, M. Bitsch
N ^{os} 8 (11) à 5 voix	réalisation ancienne
9 (12)	O. Alain
N ^o 10 (13) à 6 voix	réalisation ancienne

Les numéros entre parenthèses sont ceux du manuscrit⁹.

8. Le *cantus firmus* en blanches a été placé à la basse par O. Alain qui avait également trouvé les mes. 2, 3 et 4 de l'alto. Les fragments suivants sont de Chr. Wolff : ténor (mes. 3, 4, 5 et 6), alto (mes. 5, 6, 7 et 8). La réalisation des mesures 7, 8 et 9 est celle de Marcel Bitsch, compte tenu de l'alto des mesures 7 et 8 déjà trouvé.

9. Le classement progressif adopté dans cet ouvrage pour la clarté de l'exposé ne prétend nullement corriger l'ordre des canons. Ce classement diffère peu de celui du manuscrit (dont rien n'assure d'ailleurs qu'il était définitif) dans lequel les canons sont rangés — à deux exceptions près — par nombre de voix croissant. Les anomalies de classement concernent les deux canons à 4 voix dont l'un, le n^o 6 (5), est placé en tête avant les exemples à 3 voix, tandis que l'autre, le n^o 7 (14), arrive à la fin du manuscrit après le canon à 6 voix. Il semble bien qu'il y ait là une intention délibérée de la part de Bach. On conçoit facilement que le n^o 7 (14) arrive en dernier. Seul canon véritablement énigmatique, la complexité de sa réalisation justifie sa place à la fin du recueil : c'est le bouquet du feu d'artifice. On s'explique mal, en revanche, que le n^o 6 (5), double canon à 4 voix, soit placé dans le manuscrit avant les exemples à 3 voix.

Canon n° 1. Thème :



Mélodie de 21 notes. Pente descendante ; ambitus restreint (7° mineure). Deux sections séparées par un silence.

Section a : presque entièrement en croches (trois doubles croches initiales ; repos sur la médiane en noire). Développement de la cellule x' par répétition.



Section b : presque entièrement en doubles croches (une croche syncopée et deux triples croches au centre). Cellule z ornée ; cellule x ornée pour conclure.



Réalisation



Canon par mouvement contraire (correspondance I-III) sur *cantus firmus* à la basse. Le conséquent (voix supérieure) imite l'antécédent (voix intermédiaire) à deux mesures de distance. Tous les intervalles de l'antécédent sont exactement reproduits dans le conséquent.

Distribution des rythmes : les croches d'une voix sont toujours accompagnées par les doubles croches de l'autre. Jamais de doubles croches simultanées.

Harmonie. Remarquer la plénitude des mes. 4 et 6. Accord incomplet au premier temps de la mes. 7. Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mes. 5.

Canon n° 2. Thème :



Mélodie de 22 notes. Pente ascendante ; ambitus étendu (11° juste). Deux sections séparées par un saut de 10° mineure vers le grave.

Section a : thème Ai en doubles croches. L'élan initial est prolongé par la double broderie du ré aigu en noire.

Section b : transposition du thème Ai à la tierce inférieure avec chute finale sur la tonique.

2

Réalisation



Canon par mouvement contraire (correspondance I-V) sur *cantus firmus* à la basse. Le conséquent (voix intermédiaire) imite l'antécédent (voix supérieure) à un temps de distance.

Distribution des rythmes : les noires d'une voix sont toujours accompagnées par les doubles croches de l'autre, si bien que le mouvement des doubles croches est ininterrompu.

Harmonie. Le fa# de la basse (mes. 2) peut s'analyser en note de passage, l'accord initial (5 sur sol) se prolongeant au début de la seconde mesure.

Mes. 4, premier temps : le si septième de l'accord à la voix intermédiaire est repris en appoggiature au second temps par la voix supérieure.



Le schéma harmonique de ce passage est le suivant :

Mes. 5, second temps : accord 5 sans tierce amené par des quarts parallèles aux voix canoniques. Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mesure 5.

Canon n° 3. Thème :



Mélodie de 15 notes. Pente descendante ; ambitus étendu (12° juste). Mélodie entièrement en croches sauf les deux doubles croches initiales et le repos sur la dominante en noire. Deux sections séparées par un silence.

Section a : thème Ar en croches avec tête ornée.

Section b : thème Ar en croches. Les cellules sont présentées en ordre inverse (z puis x) ; les deux premières notes sont éliminées.



3

Réalisation



Canon par mouvement contraire (correspondance I-III) sur *cantus firmus* placé exceptionnellement dans une voix intermédiaire. Le conséquent (voix supérieure) imite l'antécédent (voix basse) à deux mesures de distance. Tous les intervalles de l'antécédent sont exactement reproduits dans le conséquent.

Distribution des rythmes : à l'arrêt de la basse (mes. 3) correspond le mouvement de la voix supérieure, si bien que le mouvement des croches est ininterrompu.

Harmonie. Les accords sont incomplets (deux sons seulement) au début de chaque mesure, aussi la réalisation de ce canon n'offre-t-elle pas la plénitude harmonique des autres numéros du recueil. Mes. 5 (premier temps) : on peut sous-entendre l'accord 6 sur mi (en Ut majeur).

Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mes. 7 (cadence parfaite en Ré majeur, ton de la dominante).

Canon n° 4. Thème :



Thème arpégé de 34 notes (la dernière se confondant avec la première à la reprise). Ecriture instrumentale en doubles croches continues avec un groupe final de quatre triples croches conjointes ; ambitus étendu (12° diminuée). Deux sections séparées par un silence.

Section a : arpèges ascendants et descendants alternés. On peut reconnaître le thème Ai avec cellules en ordre inverse (z puis x) ; les notes de passage sont éliminées.



Section b : imitation libre, par mouvement contraire, de la première section.

Réalisation



entrée préliminaire sans la Tromp. 2

Canon à l'unisson sur *cantus firmus* à la basse, le seul de tout le recueil qui soit écrit par mouvement semblable. Le conséquent (voix supérieure) imite l'antécédent (voix intermédiaire) à la distance d'une double croche. Il en résulte un curieux effet d'écho, de « résonance notée » (O. Alain) qui donne tout son charme à la musique légère de ce canon. Le thème arpégé évoque le sujet de la fugue en Sol majeur du *Clavier bien tempéré*, vol. II.

L'harmonie est dépouillée de toute note étrangère, à l'exception de deux notes de passage dans le groupe final de triples croches. Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mes. 5 sur le sol en unisson.



Canon n° 5. Thème :



Mélodie de 21 notes. Mouvement conjoint ; pente générale descendante ; ambitus étendu (12° juste). Les trois notes syncopées de la tête du thème s'opposent aux doubles croches continues qui suivent.

La mélodie d'un seul tenant est une variante ornementale du thème Ai avec cellules en ordre inverse (z puis x). On distingue aussi le thème Ai en doubles croches (mes. 3) avec la césure de tierce caractéristique, mais privé du saut de quinte final. Le thème est amplifié par une longue gamme qui descend jusqu'à la tonique avant de remonter à la médiane¹⁰.



Dans le manuscrit, le thème du canon n° 5 est suivi de sa réplique par mouvement contraire (correspondance I - III), ce qui donne lieu à deux réalisations successives du même canon¹¹.

5A

Réalisation



Canon par mouvement contraire (correspondance I-III) sur *cantus firmus* à la basse¹². Le conséquent (voix intermédiaire) imite l'antécédent (voix supérieure) à deux mesures de distance. Tous les intervalles de l'antécédent sont exactement reproduits dans le conséquent.

Distribution des rythmes : les syncopes d'une voix sont toujours accompagnées par les doubles croches de l'autre, si bien que le mouvement des doubles croches est ininterrompu.

Le morceau peut se terminer, après la reprise, au second temps de la mes. 5 sur l'accord suivant :



10. On peut donc voir dans les dernières notes du thème une variante de la cellule z par mouvement rétrogradé contraire.



11. Dans le manuscrit, les notes du *cantus firmus* sont inscrites en lettres gothiques par manque de place, semble-t-il. D'autre part, le canon n° 5 porte la mention : « à 2 ». Comme dans l'*Offrande musicale* (canon 3 b et suivants), cette indication se réfère au nombre de voix canoniques. Voir l'article de Marcel Bitsch : *Deux Canons énigmatiques de J.-S. Bach*.

12. Curieusement, les notes du *cantus firmus* par mouvement rétrograde (Ar rétro) peuvent être placées dans une voix supérieure. On obtient alors un second canon (combinaison 1 du thème générateur) superposable au premier. Cette possibilité, qui n'a sûrement pas échappé à Bach, n'est pourtant pas indiquée dans le manuscrit.

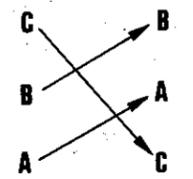
Réalisation

5B

Canon par mouvement contraire identique au précédent, sauf qu'il commence à la basse par la forme ascendante du thème. Le *cantus firmus*, à la partie intermédiaire, n'est autre que le thème générateur par mouvement contraire (thème Ai)¹³.

Le morceau peut se terminer, après la reprise, au second temps de la mes. 7 sur l'accord suivant :

Ce canon est « l'image » du précédent. Les trois voix, prises dans leur ensemble, constituent le renversement du canon n° 5 a. Il s'agit d'un exemple de contrepoint renversible miroir (renversement des voix associé au mouvement contraire). L'échange des voix se fait selon le schéma suivant :



Canon n° 6. Thème :

Mélogie de 26 notes, plus une note ajoutée (la) pour enchaîner la reprise. Mouvement conjoint interrompu par l'arpège de la mes. 3 et par la 4^{te} juste de la mes. 4. Courbe sinieuse ; oscillations d'amplitude décroissante de part et d'autre de la tonique sol. Les points extrêmes de la courbe sont fixés par la dominante (ré aigu, ré grave). Ambitus égal à celui du *cantus firmus* (8^{ve} juste). Deux sections avec note commune sol (repos central sur la tonique).

Section a : doubles croches continues ; allongement progressif des valeurs de notes à la mes. 3. Variante ornementale de la cellule z par mouvement rétrograde¹⁴.

Section b : coda du thème. Le mélisme constitue une grande broderie de la tonique.

13. Si l'on place à l'alto les notes du *cantus firmus* (Ar) avec un décalage de deux mesures, on obtient un second canon (combinaison 2 du thème générateur) superposable au premier. Cette possibilité, qui n'a sûrement pas échappé à Bach, ne figure pas non plus dans le manuscrit. Les 8^{ves} retardées (mes. 3 et 4 entre le ténor et le soprano) ne sont guère plus choquantes que les 5^{tes} retardées (mes. 1 et 2 entre le ténor et la basse).

14. On peut voir aussi dans cette mélodie une variante ornementale du thème Ai avec cellules en ordre inverse (z puis x), les deux premières notes du thème étant éliminées :

Réalisation

6

Canon 1 (voix supérieures) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (soprano) imite l'antécédent (alto) à deux mesures de distance.

Distribution des rythmes : croches et noires syncopées sont opposées aux doubles croches (mes. 3, 5 et 7) ; doubles croches simultanées (mes. 4 et 6). Grâce à la note ajoutée à la fin du thème, le mouvement des doubles croches est ininterrompu.

Canon 2 (voix inférieures) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (Ai au ténor) imite l'antécédent (Ar à la basse) à deux mesures de distance. C'est la combinaison 2 du thème générateur. Les noires régulières du second canon s'opposent aux rythmes variés du premier canon.

Harmonie. Remarquer l'harmonisation du ré (dominante) par l'accord 6 à la mes. 3 et par l'accord 5 à la mes. 4 pour la cadence parfaite.

Le morceau peut se terminer, après la reprise, soit au premier temps de la mes. 5, soit au second temps sur l'accord suivant :

Canon n° 7. Thème :

Mélogie de 62 notes, la plus développée de tout le recueil. Ambitus très étendu (14^e mineure). Deux sections séparées par un saut de 9^e mineure vers l'aigu.

Section a : thème Ai en doubles croches. L'élan initial du thème est brisé par la chute des deux croches en octave (mes. 2). Imitation à la mes. 4 en valeurs diminuées :

Mes. 2. Transposition du thème Ai à la 4^{te} inférieure. L'élan du thème est prolongé à la mes. 3 par un arpège ascendant.

Mes. 4. Le point culminant de la mélodie (sol aigu) est atteint au premier temps. Le second temps est dérivé de la cellule z par mouvement rétrograde contraire :

Cette première section (qui utilise trois valeurs de notes différentes, une syncope et des silences) constitue l'antécédent du canon par augmentation.

Section b : thème Ar (mes. 5 et 7) alterné avec le thème Ai (mes. 6 et 8) en doubles croches continues. La quinte juste finale du thème devient quinte diminuée descendante (do-fa#, mes. 7/8) ou quarte juste ascendante (si-mi, mes. 6/7 ; fa#-si, mes. 8/9).

Cette seconde section de la mélodie ne sera pas imitée par l'alto ; elle constitue donc une partie libre. Le mouvement continu des doubles croches s'oppose aux rythmes variés des quatre premières mesures.

Réalisation 15

Canon 1 (voix supérieures) par augmentation et par mouvement contraire (correspondance I - V). Antécédent au soprano (quatre premières mesures) ; conséquent en valeurs augmentées à l'alto (mes. 2 à 9). A partir de la mes. 5, partie libre (non-canonique) au soprano pour accompagner le conséquent jusqu'à son terme. Observer dans les parties canoniques les trois valeurs de notes différentes, la syncope et les silences (contrepoint fleuri). Dans la partie libre du soprano : mouvement continu des doubles croches.

Ce premier canon est caractérisé par l'ambitus très étendu des voix (14^e mineure), par l'écriture en contrepoint fleuri et par le mouvement continu des doubles croches dans la partie libre du soprano¹⁵

Canon 2 (voix inférieures) par diminution et par mouvement contraire (correspondance I-II). L'antécédent de 8 notes à la basse n'est autre que le thème Ar en blanches. Conséquent en valeurs diminuées au ténor : thème Ai en noires. Le conséquent s'achève au premier temps de la mes. 7 au sol aigu. La mutation (ré-sol) est nécessaire pour harmoniser correctement les voix supérieures ; elle l'est également pour des raisons tonales (retour de Ré maj. à Sol maj.). Dès le second temps de la mes. 7, partie libre au ténor¹⁷. Cette partie libre est une variante rythmique de la cellule x :

Observer dans les parties canoniques le mouvement continu des blanches et des noires (mélange d'espèces). La partie libre du ténor est écrite en contrepoint fleuri (trois valeurs de notes différentes, une syncope). Le do syncopé suivi de deux croches donne une meilleure harmonisation de la mes. 8 que ne le feraient des notes égales.

Ce second canon s'oppose au premier par l'ambitus limité de chaque voix (8ve juste) et par l'écriture en mélange d'espèces.

Au total, le thème A est entendu de l'aigu vers le grave, alternativement *inversus* et *rectus*, dans quatre valeurs de notes différentes¹⁸.

15. Bach a donné pour toute indication au-dessus de la ligne mélodique du soprano : « Canon à 4 per Augmentationem et diminutionem ». On verra dans l'article d'O. Alain déjà cité la réalisation complète de Chr. Wolff. Pour la réalisation du canon n° 7, voir l'article de Marcel Bitsch cité plus haut.

16. Dans tout canon par augmentation l'antécédent est nécessairement prolongé par une partie libre. Voir le canon par augmentation et par mouvement contraire de l'Art de la Fugue.

Harmonie. Mes. 2 : accord 5 (sans tierce) sur sol au premier temps. Accord + 4 sur sol au second temps. Le fa# de l'alto est une note de passage placée sur le temps.

Mes. 3 : accord 6 sur fa# . Le si de l'alto est analogue à une note de passage ; do# note de passage sur le temps.

Mes. 4 : accord 5 sur mi. Ténor : do# note de passage sur le temps.

Mes. 5 : accord 3 puis + sur ré. Alto : si note de passage sur le temps. Soprano : le si est analogue à une note de passage.

Mes. 6 : accord 6 sur si. Ténor : mi note de passage placée exceptionnellement sur le premier temps de la mesure. Alto : le mi est analogue à une note de passage ; fa# note de passage sur le temps.

Mes. 7 : accord 5 sur do. Le la du soprano est analogue à une note de passage.

Mes. 8 : accord 7 sur ré. Soprano : do# appoggiature. Ténor : si note de passage sur le temps. Le frottement entre le do note réelle au ténor et le do# appoggiature du ré au soprano se rencontre également dans la 26^e variation des Variations Goldberg (à la mes. 7).

Le morceau peut se terminer, après la reprise, soit au premier temps de la mes. 9, soit au second temps sur l'accord suivant :

17. Dans un canon par diminution la partie libre n'est pas obligatoire. Il suffit que le conséquent (valeurs diminuées de moitié) parte au milieu de l'antécédent pour que les deux voix canoniques s'achèvent en même temps. Tel n'est pas le cas pour le canon n° 7, d'où la nécessité d'écrire une partie libre au ténor pour accompagner la basse jusqu'à son terme.

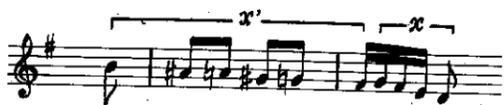
18. L'analyse en double canon et la réalisation des trois dernières mesures (prolongation de l'alto à la mes. 9, mutation finale et partie libre du ténor) reviennent à l'auteur de cet ouvrage. La réalisation d'ensemble est le résultat d'une collaboration. Voir ci-dessus page 5.

Canon n° 8. Thème 1:



Mélodie de 18 notes. Mouvement conjoint sauf à la mes. 4; pente descendante; ambitus égal à celui du *cantus firmus* (8ve juste). Deux sections séparées par des silences.

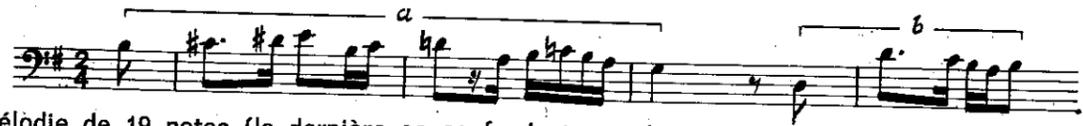
Section a: cellule chromatique x' en croches prolongée par la cellule diatonique en doubles croches.



Section b: variante ornementale de la cellule z par mouvement rétrograde.



Thème 2:



Mélodie de 19 notes (la dernière se confondant avec la première à la reprise). Mouvement conjoint coupé par des 4tes justes descendantes et le saut d'octave de la mes. 4. Ambitus de 9° majeure. Deux sections séparées par un silence.

Section a: cellule x par mouvement contraire avec variante rythmique; même terminaison que pour la section a du thème 1.



Section b: variante de la section b du thème 1 avec agrandissement d'intervalle (8ve au lieu de 5te).



Réalisation: double canon sur *cantus firmus* à la basse

entrée préliminaire des trompettes sans les cors



Canon 1 (voix supérieures) par mouvement contraire (correspondances I-VII). Le conséquent (1er soprano) imite l'antécédent (2d soprano) à deux mesures de distance.



Tous les intervalles de l'antécédent sont exactement reproduits dans le conséquent. Voir les mes. 4 et 6:



Distribution des rythmes: les groupes de doubles croches sont soigneusement décalés d'une voix à l'autre; doubles croches simultanées aux mes. 5 et 7 seulement (premier temps).

Canon 2 (voix intermédiaires) par mouvement contraire (correspondance I-VII). Le conséquent (alto) imite l'antécédent (ténor) à deux mesures de distance. Tous les intervalles de l'antécédent sont exactement reproduits dans le conséquent. Voir les mes. 3 et 5:



Distribution des rythmes: variété entre les deux voix aux mes. 4 et 6; concordance aux mes. 5 et 7. Distribution des rythmes dans les quatre parties canoniques.

Superposées aux noires régulières du *cantus firmus* (basse), les voix canoniques suivent un jeu rythmique subtil en vue d'une plus grande variété. On observera particulièrement la place des silences à chaque voix à partir de la mes. 4. Les silences ne sont jamais simultanés.

Mes. 2, 2d soprano et ténor. La concordance complète des rythmes est évitée grâce à la croche pointée et aux deux doubles croches du ténor¹⁹.

Mes. 3, mêmes voix. Imitation avec un temps de décalage.

Mes. 4, 1er soprano et alto. Même remarque que pour le 2d soprano et le ténor (mes. 2). Imitation avec un temps de décalage entre le 2d soprano et le ténor.

Mes. 5, alto et ténor. La concordance complète des rythmes est évitée grâce au silence et aux quatre doubles croches de l'alto. 1er soprano et 2d soprano: doubles croches simultanées au premier temps. Alto et ténor: doubles croches simultanées au second temps.

Mes. 6 et 7. Même combinaison rythmique qu'aux mes. 4 et 5 avec échange des voix.

Harmonie. Il est à peine besoin de souligner la plénitude harmonique de ce morceau, l'un des plus riches du recueil.

Mes. 5: accord 5 sur sol. Le mi de l'alto (fin du premier temps) est perçu comme une broderie (venant du ré du ténor):



Mes. 7: accord 6 sur ré. Le la du ténor (fin du premier temps) est perçu comme une broderie (venant du si de l'alto):



Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mes. 5.

Canon n° 9. Thème 1:



Mélodie de 44 notes, la plus développée du recueil après celle du canon n° 7. Ecriture très disjointe; ligne anguleuse avec brusques passages d'un registre à l'autre. Ambitus le plus étendu (double octave ou 15° juste). Après la plongée initiale jusqu'au si, point le plus grave de la courbe, la mélodie remonte par paliers successifs jusqu'au si aigu. Deux sections de longueurs différentes (5 mes. + 3 mes.) coupées par plusieurs silences.

Section a: thème Ar en doubles croches prolongé par un arpège descendant. La mes. 3 est formée de la cellule x (par mouvement contraire) et de la cellule z accolées.



Mes. 4: schéma rythmique des mesures suivantes.
Mes. 5: saut d'octave déjà rencontré au canon n° 7.

Section b: développement par répétition de la cellule rythmique issue de la mes. 4.
Mes. 6: Imitation libre, par mouvement contraire, de la mes. 5.
Mes. 7: Imitation libre, par mouvement semblable, de la mes. 4.
Mes. 8: Imitation libre, par mouvement rétrograde, de la mes. 2 (premier temps).

19. C'est ainsi qu'il faut comprendre les variantes en apparence minimes que Bach a introduites après coup dans ce canon. On trouvera un relevé complet de ces variantes dans l'article d'O. Alain cité plus haut.

Thème 2 :



Mélorie de 21 notes. Mouvement conjoint (sauf à la mes. 3); ambitus égal à celui du *cantus firmus* (8ve juste). Deux sections d'égale longueur séparées par des silences avec repos central à la dominante. Le mouvement des croches est à peine interrompu dans chaque section.

Réalisation : double canon sur cantus firmus à la basse

Canon 1 (voix supérieures) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (1er soprano) imite l'antécédent (2d soprano) à un temps de distance.

Distribution des rythmes : le décalage d'un temps permet de superposer les doubles croches d'une voix aux croches de l'autre, si bien que le mouvement des doubles croches est ininterrompu. A partir de la mes. 4, un silence est placé alternativement au premier, puis au second temps de chaque mesure.

Canon 2 (voix intermédiaires) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (alto) imite l'antécédent (ténor) à une mesure de distance.

Distribution des rythmes : le décalage d'une mesure permet de superposer les croches d'une voix aux croches de l'autre, si bien que le mouvement des croches n'est presque jamais interrompu. Jamais de silences simultanés.

Distribution des rythmes dans les cinq parties.

Superposées aux blanches régulières du *cantus firmus*, les doubles croches continues du premier canon et les croches du second canon forment un contrepoint rythmique à trois éléments. Au total, le thème A est étendu de l'aigu vers le grave dans trois valeurs de notes différentes : en doubles croches, alternativement *rectus* et *inversus* (voix supérieures); en croches, alternativement *rectus* et *inversus* (voix intermédiaires); en blanches *rectus* (basse).

Section a : thème Ar en croches prolongé, après le saut d'octave, par trois notes (cellule z par mouvement rétrograde contraire) :



Section b : thème Ai en croches, privé du saut de quinte final, mais prolongé jusqu'au si grave (cellule x).



Harmonie. Ce morceau ne le cède en rien au précédent pour la plénitude harmonique allée à la clarté du contrepoint.

Mes. 2 : accord 5 sur sol. Ténor : fa# note de passage sur le temps.

Mes. 3 : accord 6 sur fa# 1er soprano : le si aigu est le retard du la. Alto : mi note de passage sur le temps. Ténor : le si est analogue à une note de passage ; do# note de passage sur le temps.

Mes. 4 : accord +6 sur mi. 2d soprano : le fa# est perçu comme une note de passage (venant du sol de l'alto). Alto : le si est perçu comme une note de passage (venant du do# du 1er soprano) ; la note de passage sur le temps.

Mes. 5 : accord 5 sur ré. Le sol du 2d soprano est perçu comme une broderie (venant du fa# du 1er soprano).

Mes. 6 : accord 6, puis 6 sur si. Le do du ténor est une note de passage placée sur le temps.

Mes. 7, premier temps : accord 7 sur do.

Mes. 7, second temps : accord 6 sur do. Le fa# du ténor est une note de passage placée sur le temps.

Mes. 8, accord +7 sur ré. Alto : mi note de passage sur le temps. 2d soprano : sol note de passage sur le temps. 1er soprano : le mi# est la neuvième mineure ajoutée à l'accord de septième de dominante. Cet emploi en majeur du VI° degré altéré se rencontre également dans la 13° variation des *Variations Goldberg* (dernière mesure).

Le morceau se termine, après la reprise, au premier temps de la mes. 9.

Canon n° 10. Thème 1 :



Mélorie de 10 notes (la dernière se confondant avec la première à la reprise). Mouvement conjoint ; ambitus restreint (6te mineure). Deux sections séparées par un silence.

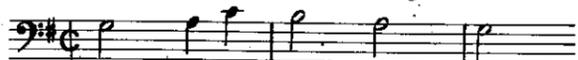
Section a : cellule x par mouvement contraire avec allongement de la première note.

Section b : cellule y (voir ci-dessous) avec une note de passage ajoutée.



On retrouve cet élément thématique dans le sujet de la fugue en Ut# mineur qui ouvre le 14^e Quatuor de Beethoven.

Thème 2 :



Mélorie de 6 notes (la dernière se confondant avec la première à la reprise). Blanches égales interrompues par deux noires ; mouvement conjoint ; ambitus très restreint (4te juste).

Ce thème sur quatre sons, le plus concentré de tout le recueil, utilise le noyau central du thème Ai. On remarquera sa ressemblance avec le sujet de la fugue en Mi majeur du *Clavier bien tempéré*, vol. II.

L'intervalle de tierce qui marquait la césure entre les cellules x et z devient ici partie intégrante d'une nouvelle cellule y.



10

Réalisation : triple canon

entrée (ensemble par mesure) Tuba, Trombone → Tromp 1

4 C.F.

Canon 1 (voix supérieures) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (soprano) imite l'antécédent (alto) à une mesure de distance.

Distribution des rythmes : le décalage d'une mesure permet d'accompagner les noires d'une voix par les croches de l'autre. Arrêt du mouvement au second temps de chaque mesure ; le troisième temps n'est pas marqué. En fait, cellule rythmique unique :



Canon 2 (voix intermédiaires) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (1er ténor) imite l'antécédent (2d ténor) à une mesure de distance.

Distribution des rythmes : le décalage d'une mesure permet d'obtenir un rythme dactylique ininterrompu :



Canon 3 (voix inférieures) par mouvement contraire (correspondance I-V). Le conséquent (Ai à la 1ère basse) imite l'antécédent (Ar à la 2de basse) à une mesure de distance. C'est la combinaison 2 du thème générateur, ou *cantus firmus* du canon. Le mouvement des noires est continu.

Distribution des rythmes dans les six parties.

Si l'on superpose aux noires du *cantus firmus* le rythme dactylique du second canon et la cellule rythmique unique du premier canon, on obtient une polyrythmie simple à trois éléments qui sous-tend la polyphonie à 6 voix :

Harmonie. L'écriture à 6 voix en valeurs longues (cinq croches seulement dans le premier thème) et l'absence presque totale de notes de passage (*la* en croche au soprano ; *do* en croche à l'alto) donnent à ce morceau une allure massive bien différente de celle des numéros précédents. Chaque note de la basse soutient un solide pilier harmonique dépourvu d'ornements :

5 6 6 6 5 5



Une seule note étrangère remarquable à la mes. 3 : le *mi* du soprano est une note de passage placée exceptionnellement sur le premier temps de la mesure.

Le morceau se termine, après la reprise, au second temps de la mes. 3 sur l'accord suivant :



C'est à dessein qu'on s'est abstenu dans les analyses précédentes de tout jugement sur le style des canons. Or, pour apprécier à leur juste valeur ces dix morceaux de musique didactique certes, mais vivante et chaleureuse, il n'est pas nécessaire d'en démonter tous les rouages. Il suffit de les écouter d'une oreille naïve. Chacune de ces miniatures musicales est un petit bijou finement ciselé, une délicate mosaïque.

Ce qui ressort à l'évidence de l'analyse, c'est la profonde unité du recueil, la parenté subtile entre les diverses mélodies qui le composent. En effet tous les thèmes, solidement établis sur une même basse harmonique, tirent également leur substance mélodique du *cantus firmus*. C'est pourtant la variété des canons, en même temps que leur concision, qui frappe d'abord l'auditeur non prévenu. Sous une apparence limpide, l'écriture contrapuntique atteint en fait une densité peu courante.

Une certaine uniformité rythmique semble recouvrir les dix morceaux. Tous, en effet, sont écrits en mesure binaire (comme le sont les canons de l'*Offrande musicale*). J.-S. Bach a volontairement négligé la présentation et l'ornementation ternaire du thème. C'est que toute la rythmique des canons est basée sur l'utilisation du thème générateur dans quatre valeurs de notes différentes (de la double croche à la blanche). Il s'agit là d'une technique cinématographique : la vitesse de déroulement du film est variable. Le procédé arrive à son point culminant dans le canon n° 7 où Bach utilise simultanément les quatre valeurs de notes (combinées à l'alternance *rectus-inversus*). Mais on trouve dans chacun des autres numéros des superpositions métriques soigneusement calculées en vue d'une plus grande diversité rythmique entre les voix.

Chaque mélodie est constituée de fragments empruntés au thème générateur. Ces fragments sont ornés, variés, amplifiés ou réduits à quelques notes (et utilisés aussi par mouvement contraire ou rétrograde) de telle sorte que des mélodies nouvelles sont formées à partir d'éléments anciens.

Les thèmes des canons sont généralement divisés en deux sections²⁰. Pourtant, là encore, la variété des procédés employés est remarquable. Les deux sections peuvent être soudées l'une à l'autre au moyen d'une note commune (n° 6). L'articulation centrale est alors effacée. Le même procédé est appliqué parfois à la reprise du thème (n° 4, 8, 10). Cette recherche de la continuité mélodique est poussée encore plus loin au n° 6 : une note ajoutée à la fin du thème assure la reprise *da capo* sans interruption des doubles croches.

Les deux sections peuvent être au contraire séparées par une brusque rupture mélodique (n° 2, 7) ou bien — c'est le cas le plus fréquent — par des silences. Il arrive aussi que l'une ou l'autre des deux sections du thème soit elle-même coupée de silences (n° 7 et n° 9 premier thème), ce qui est une autre façon de gommer l'articulation centrale.

Si toutes les mélodies s'inscrivent dans un cadre uniforme de quatre mesures (à $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{4}{4}$), le nombre de leurs notes peut varier considérablement d'un numéro à l'autre (6 notes au n° 10 second thème ; 62 notes au n° 7).

Même variété dans l'ambitus. Réduit une fois à la 4^e juste (n° 10 second thème), il peut atteindre la double octave (n° 9 premier thème), la position centrale étant marquée par le *cantus firmus* (8^{ve} juste).

Diatonique ou chromatique, utilisant le mouvement conjoint ou le mouvement disjoint (jusqu'aux arpegges du n° 4), le thème a toujours une courbe frappante, une pente bien définie. On remarquera particulièrement le profil en dents de scie du n° 7 et du n° 9 premier thème.

Tous les canons sont écrits en Sol majeur. La variété ne manque pourtant pas dans leur harmonie. Certains morceaux ne s'éloignent pas du ton principal (n° 5, 6, 10) ; d'autres se contentent d'une inflexion vers le ton de la dominante (Ré majeur) ou vers celui de la sous-dominante (Ut majeur) : certains, grâce à leur chromatisme, parent le *cantus firmus* des couleurs les plus chatoyantes (n° 8). L'utilisation du mouvement contraire pour les imitations est générale sauf au n° 4, le seul canon qui soit écrit par mouvement semblable.

La véritable prouesse technique du n° 7 — exemple unique dans l'histoire de la musique — réside moins dans la quadruple superposition du thème (en valeurs de notes différentes avec mouvement contraire) que dans l'excellente harmonie du morceau. La combinaison intellectuelle produit un résultat sonore impeccable. L'équilibre est ici parfaitement réalisé entre deux types d'écriture complémentaires (contrepoint, harmonie), entre deux écoutes différentes de la musique (horizontale et verticale).

..

20. Deux fois seulement (n° 5 et 10 second thème) la mélodie est composée d'une seule période. Elle peut être — comme le *cantus firmus* — entièrement dépourvue de silences (n° 2, 6 et 10 second thème).

Le projet de Bach en écrivant les canons est comparable — toutes proportions gardées — à celui de l'*Offrande musicale* ou de l'*Art de la Fugue*. Il s'agit encore une fois de montrer tout le parti qui peut être tiré d'un thème unique grâce à l'écriture contrapuntique. Or la technique du contrepoint est employée ici sous sa forme la plus radicale. On sait que les *Variations Goldberg* proprement dites n'utilisent l'écriture canonique rigoureuse que dans neuf numéros (3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27) auxquels il convient d'ajouter les variations n° 10, 16, 22 et 30 écrites en imitations. C'est peut-être la part assez réduite du contrepoint dans cette œuvre qui a incité Bach à reprendre les huit premières notes de basse de l'*Aria* et à les traiter comme on l'a vu.

Finalement, ce recueil est très révélateur de la technique de composition utilisée par Bach dans ses dernières œuvres contrapuntiques. L'ancienne technique du *cantus firmus* (si souvent employée par lui dans les chorals pour orgue) est appliquée maintenant — toute chronologie mise à part — à des thèmes de plus en plus courts : *Variations canoniques* sur le choral *Vom Himmel hoch*, thème de 33 notes ; l'*Offrande musicale*, thème royal de 21 notes ; *Canons*, thème générateur de 8 notes. Ces trois œuvres réunies constituent, avec les pièces canoniques des *Variations Goldberg*, un *Art du Contrepoint* dans lequel le recueil des canons tient une place très honorable.

..

Deux questions viennent à l'esprit devant un recueil de ce genre : faut-il faire entendre en concert le supplément aux *Variations Goldberg* ? Et dans l'affirmative par quels instruments faut-il faire exécuter les canons ?

Sur le premier point, la réponse est claire : les canons méritent certainement d'être joués en public. J.-S. Bach n'a jamais séparé l'écriture musicale de l'audition ; son contrepoint est toujours écrit, non pour l'œil ou la simple satisfaction de l'esprit, mais pour le plaisir de l'oreille. Toutes ses œuvres didactiques sont en même temps des chefs-d'œuvre de musique vivante. Pourquoi les canons feraient-ils exception à la règle ?

Il est moins facile de répondre à la seconde question. Le manuscrit des canons — comme celui de l'*Art de la Fugue* — ne porte aucune indication instrumentale. N'en déduisons pas hâtivement que Bach a écrit une musique abstraite, désincarnée. Pensons plutôt que c'est l'abondance des dispositions instrumentales possibles qui a peut-être retenu l'auteur d'en donner une liste limitative. Toute instrumentation est bonne, semble-t-il, qui respecte scrupuleusement le texte de Bach et qui met en relief la structure particulière de chaque morceau²¹.

21. On connaît actuellement trois versions instrumentales (sextuor à cordes, trio à cordes et clavier, deux claviers) réalisées par O. Alain (Ed. Salabert). Il existe également une version instrumentale des canons réalisée par Claude Pascal en collaboration avec l'auteur de cet ouvrage (pour un ensemble d'instruments à cordes et d'instruments à vent).