

CLAVIER-ÜBUNG II

C'est en 1735 que Johann Sebastian Bach confie à un atelier de gravure de Nuremberg le soin de graver la deuxième partie de sa *Clavier-Übung*. L'ouvrage fut annoncé à Nuremberg le 1er juillet puis à Leipzig le 13 août. Mais Johann Gottfried Walther, auteur du célèbre *Musikalisches Lexicon*, nota, sur son exemplaire personnel de cet ouvrage, que la deuxième partie de la *Clavier-Übung* de Johann Sebastian Bach fut mise en vente à Pâques 1735. Le titre en est :

*Deuxième Partie
des
Exercices de Clavier
consistant en
un Concerto dans le Goût Italien
et
une Ouverture à la Manière Française
pour un
Clavecin à deux
Claviers.
Composée à l'intention des Amateurs pour la
Récréation de leur Esprit,
par
Johann Sebastian Bach.
Maître de Chapelle du Prince de Saxe-Weissenfels
et
Directeur du Choeur de Musique de Leipzig.
Edité chez
Christoph Weigel fils.*

Bach est installé à Leipzig depuis 1723. Dès 1726 il entreprend de faire graver et publier ses *Partitas* pour le clavecin. Puis, en 1731, il les publie toutes en un seul volume, première partie de sa *Clavier-Übung*. Compte tenu de ce qu'impliquait sa charge à Saint-Thomas de Leipzig, cette première publication représentait déjà un surcroît de travail non négligeable. Mais, à peine quatre ans plus tard, il fait graver la deuxième partie de sa *Clavier-Übung*. On ne peut alors douter que cet intense travail de composition, au sein de l'élaboration d'une oeuvre de grande envergure, n'ait eu pour lui une importance extrême.

Les deux pièces rassemblées dans la *Clavier-Übung II* ont plus d'un point commun qui les réunit et présentent plusieurs aspects bien particuliers, tant dans l'oeuvre du compositeur que dans le style de composition pour clavecin en usage à cette époque en Europe. La *Fantaisie chromatique et Fugue* BWV 903 ainsi que le *Prélude, Fugue et Allegro* BWV 998, quant à elles, sont des pièces « isolées », ne faisant pas partie d'un cycle ou d'un ensemble constitué. Cette mise en perspective offre à l'auditeur – amateur soucieux de la « récréation » de son esprit – une large idée de l'immense variété des affects que ce compositeur a su exprimer dans sa musique de clavier. Le *Concerto dans le Goût Italien* et l'*Ouverture à la Manière Française* ont en commun d'être spécifiquement destinés à être joués sur un clavecin à deux claviers. Cette précision de l'auteur est une rareté dans les intitulés, les pages de titre ou les présentations des diverses publications de l'époque. La plupart du temps aucune précision n'est apportée par le compositeur sur le type de clavecin à utiliser. L'immense majorité des compositions pour clavecin publiées en Allemagne avant les grandes compositions des fils de Johann Sebastian Bach (notamment Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann) peuvent se jouer sur un instrument possédant un seul clavier – l'instrument le plus courant, surtout chez les « amateurs ». Bach prend ici, comme avec ses *Partitas* pour clavecin, un risque éditorial : celui de voir sa *Clavier-Übung* laissée de côté par le large public que constituent les amateurs de musique de clavier de son temps. Mais, comme à son habitude, Bach n'était pas vraiment prêt à flatter le public et à prendre en compte

des considérations purement « commerciales »... Heureusement pour nous ! Car nous avons, avec ces deux pièces pour clavecin à deux claviers, un exemple – rare – de la façon dont le compositeur envisageait l'usage du second clavier et les possibilités sonores du contraste entre les deux claviers. Car Bach n'a pas laissé les options de registrations totalement à l'appréciation du claveciniste. Il précise en effet, dans les trois mouvements du *Concerto* ainsi que dans quatre pièces de l'*Ouverture*, les changements de claviers, par les indications *forte* ou *piano*, comme cela deviendra l'usage courant chez ses fils. Ce qui réunit avant tout ces deux oeuvres, c'est bien l'idée qui a présidé à leur composition et qui définit ainsi leur style d'écriture. Toutes deux forment l'archétype d'un style très particulier, réservé aux instruments à claviers de cette époque : la transcription d'une œuvre orchestrale pour un unique instrument.

C'est probablement vers 1712 que Johann Sebastian Bach, encore jeune, découvre les tout nouveaux *concerti* d'Antonio Vivaldi, dont les partitions furent rapportées dans les bagages du Duc Johann Ernst de Saxe-Weimar, neveu de l'employeur de Bach et lui-même compositeur. Si l'on en croit Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, ce dernier « les entendit louer si souvent, comme étant d'excellentes pièces de musique, que cela fit germer en lui l'heureuse idée de tous les adapter pour le clavier ». Et on peut aussi penser que la profonde connaissance de ce « style italien » a fortement influencé le compositeur et lui a permis d'envisager d'écrire des œuvres dans un style plus souple et, peut-être, moins contraignant que le « grand » style (*stylus sublimus*) transmis par les maîtres d'Europe du Nord, qui s'attachait avant tout au contrepoint, dont il privilégiait la cohérence, parfois au défaut d'une expressivité immédiate. L'un comme l'autre s'accordaient d'ailleurs aux devoirs de l'orateur : *docere* (instruire), *delectare* (plaire) et *movere* (émouvoir). Nous avons conservé dix-sept transcriptions pour le clavecin de *concerti* italiens et allemands que Bach a réalisées. Aux côtés de ceux de Vivaldi (six *concerti*), nous trouvons deux *concerti* d'Alessandro Marcello, un de Giuseppe Torelli, un de Benedetto Marcello, un de Georg Philipp Telemann (le parrain de Carl Philipp Emanuel), trois de Johann Ernst de Saxe-Weimar et trois d'auteur(s) inconnu(s) (le jeune Bach lui-même ?). Il est certain que cet énorme travail de transcription a permis à Bach d'acquérir rapidement une profonde et solide maîtrise du style d'écriture des *concerti*, italien ou allemand.

Bien évidemment, le *Concerto dans le Goût Italien* est le fruit de ces heures passées à chercher les moyens de transcrire pour le clavecin les sonorités d'un orchestre dialoguant avec un instrument solo. La particularité de cette oeuvre tient au fait qu'il n'existe pas d'original dont il serait la transcription. L'utilisation des deux claviers permet, par les oppositions subites de nuances qu'elle provoque, d'imiter au mieux les effets d'alternances de *tutti* et de *solì*, ainsi que, très probablement – et nous l'oublions parfois –, le principe de dynamique qui était à la base du jeu de l'orchestre à cette époque : plutôt que des effets de *crescendo* et de *decrescendo*, c'étaient les oppositions rapides de nuances entre le *piano* et le *forte* qui étaient appréciées et recherchées (figure rhétorique de l'*antithêton*, opposition brusque d'affects différents ou opposés). Bach, dans sa partition, indique à l'interprète ces effets. Mais pas seulement... Certaines indications de nuances permettent de mettre en valeur, non pas simplement une opposition dans le dialogue orchestre/soliste, mais aussi des sections entièrement écrites dans un « style mixte » : par exemple, la main gauche du claveciniste doit jouer sur le clavier inférieur (possédant naturellement un timbre plus fort, surtout avec l'accouplement des deux registres de huit pieds) quand sa main droite doit soudainement passer au clavier supérieur (un seul registre de huit pieds possible, donc moins fort). L'effet n'est pas vraiment celui d'un solo *forte* accompagné par l'orchestre jouant *piano*, mais celui d'un véritable dialogue entre deux instruments (solistes ?) se répondant, entre deux interventions de l'orchestre. La maîtrise du style italien est ici parfaite : sonorités pleines évoquant l'orchestre, *solì* accompagnés par le seul pupitre d'alto, dialogues entre le premier violon et le premier violoncelle, vitalité et exubérance du rythme, évidence mélodique, changements brusques et fréquents d'affects. Le deuxième mouvement, clairement écrit comme un solo de violon accompagné par les violoncelles et les altos, est

presque parfois plus italien que le plus italien des compositeurs que Bach connaissait (Vivaldi). Mais il n'en oublie pas pour autant ce qui est sa langue maternelle, le contrepoint. Le dernier mouvement du *Concerto* montre ainsi que l'écriture contrapuntique est possible dans le style italien le plus débridé et le plus virtuose. Johann Adolph Scheibe (1708-1776), compositeur, théoricien et critique musical, ancien élève de Bach, nous a laissé son témoignage à propos de cette oeuvre. À l'origine de la célèbre polémique esthétique autour du style de Bach, et dans un premier temps violemment critique envers le compositeur, Scheibe, dans *Der critische Musicus (Le Musicien critique, tome II, version de 1745)* écrit à propos du *Concerto dans le Goût Italien* : « Qui ne confesserait pas en effet que ce concerto pour clavier doit être regardé comme le parfait modèle d'un concerto pour une voix bien conçu ? Nous n'avons certes aujourd'hui que très peu ou même aucun concerto possédant des qualités aussi remarquables et qui témoigne d'une élaboration aussi bien imaginée. Seul un aussi grand maître de la musique que Monsieur Bach, qui s'est emparé presque seul du clavier et grâce auquel nous pouvons défier les étrangers en toute sûreté, pouvait nous donner une telle oeuvre, qui mérite l'émulation de tous nos grands compositeurs, mais que les étrangers ne pourront que chercher à imiter en vain. »

En 1717, Bach arrive à Cöthen, où il est engagé par le Prince Leopold comme *Kapellmeister*. Il y restera jusqu'en 1723, date de son départ pour Leipzig. Ayant à sa disposition un orchestre composé d'excellents instrumentistes et ayant pour charge principale de composer de la musique pour le Prince (amateur fort éclairé et grand connaisseur), c'est durant cette période que Bach écrit une grande partie de sa musique instrumentale. Les *Concerti Brandebourgeois*, par exemple, sont composés à Cöthen, probablement aussi les *Ouvertures* pour orchestre (BWV 1066 à 1069, connues parfois sous le nom de *Suites* pour orchestre).

L'*Ouverture à la Manière Française*, seconde pièce de la *Clavier-Übung II*, est, à l'instar du *Concerto dans le Goût Italien*, une transcription imaginaire d'une ouverture composée pour l'orchestre. Le choix de la tonalité, *si* mineur, impose de lui-même un rapprochement avec l'*Ouverture* pour orchestre en *si* mineur (BWV 1067). Par ailleurs, un manuscrit de l'*Ouverture à la Manière Française*, en *do* mineur, daté des années 1730, nous est parvenu, copié par la seconde épouse de Bach, Anna Magdalena. Il s'agit donc d'une oeuvre que le compositeur a reprise et développée au moment de la conception de la deuxième partie de la *ClavierÜbung*. Transposant l'ouverture un demi-ton plus bas, il lui adjoint un nombre non négligeable de danses, de caractères très variés, reconnaissables par tous les amateurs, facilement mémorisables, offrant une *varietas* indispensable à la situation du concert en vue de la « réjouissance » du public. Quoiqu'il en soit, elle utilise les mêmes procédés que le *Concerto* qui la précède. Quatre de ses pièces comportent les indications de Bach concernant l'utilisation des deux claviers, alternant les *piano* et les *forte*. La gavotte, le passepied et la bourrée sont immédiatement suivis de leur alter ego, dans un caractère opposé, indiqué (pour la gavotte et la bourrée) *piano*, suivi du *da capo* de la première danse.

À la manière Française... Il n'est pas si évident, pour nous, de comprendre le sens de cette précision de Bach. On y trouve, certes, bon nombre d'ornements, écrits ou indiqués par les signes conventionnels de l'époque – mais, finalement, pas plus que dans les *Suites Françaises* du même compositeur (en fait, assurément beaucoup moins !) ou que dans les *Suites Anglaises*, ou même que dans les *Partitas*. C'est plus dans le style d'écriture que nous pouvons trouver des procédés de « style français ». Tout d'abord, le nom de l'oeuvre et de la pièce introductive : *Ouverture*. Écrite dans le style propre aux « Ouvertures à la française », en trois grandes parties (lent – vif – lent), utilisant le traditionnel rythme surpointé des première et dernière parties, ainsi que l'écriture en fugato de la partie centrale, telle que les compositeurs comme Händel l'ont utilisée abondamment dans les ouvertures d'opéra, elle est tributaire du travail et de la recherche de Jean-Baptiste Lully, le créateur de la Tragédie mise en musique. Rapidement devenue l'introduction incontournable de tout opéra, elle est, tout au long du

XVIII^e siècle, le symbole du style français pour toute l'Europe. Les danses ensuite : Bach y propose plus de « petites » danses qu'à l'accoutumée. Seules la courante (typiquement à la française), la sarabande et la gigue font partie de l'archétype de la Suite de danses française, auquel s'en tenaient la plupart des compositeurs allemands précédant Bach (Johann Jakob Froberger, Matthias Weckmann, etc.). Mais l'allemande, danse introductive et incontournable de la Suite française, est remplacée par la grande ouverture qui donne son titre à l'oeuvre entière. Bach, cependant, fait preuve d'une remarquable connaissance de toutes ces danses, aux caractères si variés. Chacune correspond parfaitement, dans sa structure et dans sa métrique, aux pas de la danse française, particulièrement goûtée et appréciée en Allemagne à cette époque – comme dans l'Europe entière. La gigue, qui devrait normalement conclure cette ouverture/suite, est suivie d'une pièce supplémentaire, nommée *Echo*. Loin d'être typiquement français dans son écriture (en fait très contrapuntique), cet *Echo* utilise d'une façon particulièrement efficace (parfois ardue pour l'interprète) le principe – si italien – de l'écho, mais non dans une imitation stricte et attendue de ce qui vient d'être énoncé. Là encore, Bach, maîtrisant parfaitement l'art oratoire, n'hésite pas à manifester son originalité et à surprendre son auditoire par des effets inattendus.

C'est un univers bien différent que nous révèlent les deux autres pièces de ce programme. Loin de la richesse sonore, de l'ampleur des effets et de l'abondante ornementation mélodique du clavecin-orchestre de la *Clavier-Übung II*, à l'opposé du style italien et de ses mélodies coulantes et aisées, le *Prélude, Fugue et Allegro* BWV 998 semble être une oeuvre plutôt réservée à l'intimité du musicien qui l'interprète. Écrite pour le luth ou le clavecin, cette pièce fait partie non d'un cycle, mais d'un groupe d'oeuvres qui nous sont parvenues sous diverses formes manuscrites. Certaines sont écrites en tablature de luth, d'autres mises en « tablature de clavier » (devenue notre système de notation standard sur deux portées). Toutes sont destinées soit au luth, soit au clavecin, soit au *Lautenwerck* (clavecin cordé en boyau – on sait, grâce à son inventaire après décès, que Bach en possédait deux). D'après son indication instrumentale, le *Prélude, Fugue et Allegro* n'était pas spécialement destiné à ce *Lautenwerck*. De fait, il est jouable aussi bien sur le luth que sur le clavecin, avec des difficultés techniques différentes.

La pièce est un triptyque en *mi* bémol majeur. Bach reprend ici la *dispositio* (disposition des parties du discours) en trois parties, la plus simple et la plus antique, telle qu'elle est rappelée dans la *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister : *exordium, medium, finis*. La symbolique des chiffres peut ici apporter une intéressante contribution : trois bémols en armure, trois pièces, la première et la dernière écrites dans des mesures ternaires (12/8 pour le Prélude et 3/8 pour l'Allegro), Fugue à trois voix, ordonnée en trois parties distinctes. On sait que cette tonalité à trois bémols était fréquemment utilisée pour évoquer des sujets touchant à la Trinité (le grand *Praeludium pro Organo pleno* ainsi que la *Fuga a 5* qui ouvrent et concluent la troisième (!) partie de la *Clavier-Übung*, consacrée à la mise en musique du catéchisme de Luther, sont aussi en *mi* bémol majeur). L'écriture en est beaucoup plus simple que dans la *Clavier-Übung II*. L'écriture du Prélude, construit sur une unique figure d'arpège descendant, utilise très peu de moyens. La Fugue propose un sujet extrêmement simple, en noires, et son écriture semble tenir compte des contraintes techniques du luth. Toute sa deuxième partie, avant le *da capo*, abandonne l'écriture strictement fuguée pour proposer une argumentation sur le sujet, très ornée et très riche en harmonies. L'Allegro conclut sur un ton très ouvert, joyeux, presque enthousiaste.

On peut rapprocher cette pièce des *Six Sonates Bibliques* (*Musikalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien*) éditées en 1700 par le prédécesseur de Bach à Saint-Thomas de Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722). Dans sa préface, Kuhnau explique longuement comment il a souhaité que la musique puisse exprimer les sentiments et les affects que pouvait ressentir quelqu'un en lisant et méditant les histoires de l'Ancien Testament. C'est ainsi que le triptyque en *mi* bémol majeur de Bach

peut être également compris : une longue et profonde méditation sur un sujet biblique ou un tableau évoquant la Trinité. Le Prélude est le moment de la contemplation du tableau ou de la lecture silencieuse et attentive de l'histoire. La Fugue centrale est proprement l'acte de *meditatio* lui-même, qui se déroule en trois parties : la méditation du sujet, l'exploration et l'examen minutieux de tous ses détails et un retour à la méditation, enrichie de cette compréhension des détails. L'Allegro final est le temps de la réjouissance, du remerciement, et, la solitude nécessaire à la méditation prenant fin, du retour vers la vie active.

La datation de la *Fantaisie chromatique et Fugue* BWV 903 est très incertaine. On la situe généralement entre 1708 et 1725. Ce qui revient à dire qu'elle a pu être composée soit à Weimar, soit à Cöthen, soit à Leipzig... Ce qui est sûr est que cette oeuvre a laissé, très tôt et dans tous les esprits, un souvenir impérissable. Forkel lui consacre même un paragraphe particulier dans son chapitre sur les compositions de Bach pour le clavier : « J'ai pris des peines infinies pour savoir si Bach n'avait point écrit un autre morceau du même genre, mais ce fut en vain. Cette Fantaisie est unique en son espèce et n'a jamais eu sa pareille. C'est Wilhelm Friedemann qui me l'a envoyée de Brunswick. [...] Il est à noter que cette oeuvre, effort d'art extraordinaire, fait impression sur l'auditeur même le plus inexpérimenté, pour peu qu'elle soit jouée avec soin ». Dans des styles bien évidemment éloignés, et à plus d'un siècle d'intervalle, la *Fantaisie chromatique et Fugue* de Bach est avant tout un hommage à Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), qui a lui aussi laissé une telle pièce, emblématique de son art de la composition et de sa maîtrise du clavier : une *Fantasia Crommatica*. Ces deux oeuvres semblent se répondre, dans une commune maîtrise du discours et de son organisation, ainsi que dans une même capacité à susciter les passions. Il semble toutefois – reflet des mentalités de l'époque de Forkel ou évolution du goût ? – que la Fantaisie ait plus marqué les esprits que la Fugue : c'est bien la Fantaisie que Forkel cite comme « unique en son espèce ». Pas un mot sur la Fugue... Chef d'œuvre de l'art rhétorique, la *Fantaisie chromatique* de Johann Sebastian Bach est pourtant bien inséparable de la Fugue qui la conclut. Ces deux pièces offrent en effet, semble-t-il, l'un des plus beaux exemples d'une transposition musicale d'un discours judiciaire, dans la plus grande tradition oratoire.

Cicéron et Quintilien, reprenant et théorisant leur expérience ainsi que celle de leurs prédécesseurs, avaient en effet, dans leurs écrits, largement privilégié la réflexion sur le discours destiné au barreau, le discours judiciaire. Certes, toute la rhétorique antique avait clairement théorisé une tripartition des types de discours : le discours judiciaire (destiné au tribunal), le discours délibératif (délibération publique ou privée ayant pour objectif la prise d'une décision concernant un choix à faire entre deux possibilités) et le discours épideictique ou démonstratif (du latin *demonstrare*, montrer, dont l'objectif était la louange ou le blâme). Malgré tout, la grande majorité des conseils et des indications donnés par les orateurs antiques était fondée sur l'efficacité du discours judiciaire. Comment, dès lors, envisager que la musique puisse elle aussi utiliser ces mêmes structures ? Un discours musical peut-il être pensé comme un discours destiné au tribunal ? La réponse se trouvait, bien sûr, dans une utilisation élargie des préceptes rhétoriques et dans leur adaptation permanente aux situations particulières de la production du discours musical (les lieux propres à cette production étant définis dans une autre tripartition : l'Église, la Chambre et le Théâtre). Néanmoins, la musique offrait à la tradition de la rhétorique judiciaire un espace de choix. De fait, mettre en scène, en musique, l'archétype de la situation du tribunal (le débat entre l'accusation et la défense) ouvrait un vaste champ de possibilités rhétoriques, expressives et variées, qui ne pouvaient qu'être source d'inspiration pour les compositeurs. Imaginer ce débat judiciaire sans aucune parole, en laissant toute la place à un instrument seul, voilà qui n'en était que plus séduisant ! Et c'est bien à une captivante plaidoirie que cette *Fantaisie chromatique* suivie de sa Fugue nous propose d'assister : elle convainc par la liaison des idées, elle séduit par sa variété et son ornementation, elle persuade par sa véhémence pathétique.

On trouve en effet dans cette pièce toutes les composantes recommandées par Cicéron et Quintilien, qui font la force, la grandeur et l'efficacité d'une défense victorieuse lors d'un procès. Bach y respecte les divisions du discours, les tâches de l'orateur, l'organisation soignée des arguments, les changements de ton, jusqu'à l'emploi de procédés propres à cette situation, tels que l'*enumeratio* (la récapitulation des faits et des arguments) ou la *confutatio* (la réfutation des arguments de la partie adverse). Le moment choisi par le compositeur semble être celui de l'ultime plaidoirie, qui répond au discours de l'accusation. L'avocat qui parle ici pourrait avoir choisi le même type de défense que celle choisie par Cicéron dans son *Pro Milone* (« Pour Milon ») : défendant Milon, accusé de corruptions, Cicéron bâtit sa défense sur le thème du « plaider coupable » pour, finalement, convaincre les juges que Milon est innocent de toutes les accusations portées contre lui. C'est donc un avocat qui prend la parole au commencement de la Fantaisie. Son *exordium* (ou *prooemium*, première partie du discours, deux premières mesures de la Fantaisie), répondant au discours de l'accusateur, se veut immédiatement enflammé, plus qu'un exorde habituel, afin de saisir sans tarder l'attention des jurés/auditeurs. Exorde qui, par ses deux grands traits non conclusifs, s'indigne devant les conclusions de l'accusateur, sème le doute et laisse entendre qu'il sera aisé de montrer la fausseté des arguments de l'accusation. Vient ensuite la *narratio* (narration, qui expose les faits, mesures 3 à 20). Comme toute *narratio*, elle doit être claire, précise et point trop longue car il faut en venir à l'argumentation. Elle n'est pas non plus le lieu d'une parole enflammée ou violente. Mais celle-ci se conclut sur une grande question, par l'utilisation de la figure de l'*interrogatio*, mouvement musical ascendant restant en suspens – ici un intervalle de trois octaves ! Notre orateur en vient maintenant à la *confutatio* : c'est le moment où l'on réfute un à un les arguments adverses. Cette *confutatio* se fait ici en deux temps : tout d'abord la reprise des arguments adverses, tout en montrant leur violence gratuite ainsi que leur fragilité (mesures 21 à 49). L'emploi des « *successions harmoniques arpégées* » et « *l'étrangeté des accords qui les composent* » (Forkel) laissent bien deviner que toute cette accusation repose sur des arguments spécieux... Puis vient le second temps, celui où, argument par argument, l'orateur défait l'accusation. Bach note ici : *Recitativ*. C'est bien l'indication que le ton change : les différents arguments sont clairement exposés, séparément, et réfutés immédiatement par l'accord qui suit leur exposition (mesures 49 à 75). Le compositeur nous propose ici une variété d'argumentation et de ton pleine de *copia* (l'abondance des mots et des idées indispensable à tout bon orateur - remarquée par Forkel). Chaque argument, qu'il soit présenté comme irréfutable ou qu'il laisse planer le soupçon (mouvements descendants ou ascendants) est immédiatement contrecarré. L'emploi par Bach du chromatisme, et notamment de l'enharmoine *la bémol/sol dièse*, à la mesure 57, montre à la fois l'aspect pernicieux de l'accusation et la façon particulièrement habile avec laquelle notre orateur détruit, un à un, parfois en les retournant, les arguments adverses. La diversité des tons utilisés, tant pour la présentation des arguments que pour leur réfutation, est aussi un exemple de la *varietas* tant vantée chez les plus grands orateurs : clarté conceptuelle, emphase, hypocrisie sournoise, énervement, tristesse résignée, implacable, véhémence, colère... Enfin, dans une grande et véhémente *amplificatio* (amplification), l'orateur détruit les deux derniers arguments, les plus forts, qui nécessitent des *passagi* (enchaînements de mouvements conjoints ascendants ou descendants très rapides) et des arpèges parcourant tout l'ambitus utilisé dans la Fantaisie (mesures 71 à 74). La prosopopée (figure consistant à faire parler un absent) et l'hypotypose (figure consistant à décrire une scène de telle sorte que l'auditeur croit la voir se dérouler sous ses yeux) sont ici magistralement utilisées. Fort logiquement, le discours se poursuit avec l'*enumeratio*, qui récapitule l'argumentation. C'est ici que le chromatisme prend toute son importance : chaque argument est repris avec une grande densité, dans une immense *catabasis* (mouvement descendant) chromatique, interrompu et réfuté systématiquement par un accord qui, tout en suivant le chromatisme descendant, reste posé sur la même note de basse *ré*. Cette figure de répétition insistante (*paronomasia*) vient conclure cette brillante *enumeratio* qui achève de détruire l'argumentation adverse. L'orateur peut alors se lancer dans sa *peroratio* (conclusion du discours), sous forme d'une Fugue, dans laquelle

il peut – et doit – laisser libre cours à ses passions, et au cours de laquelle il doit surtout utiliser sa capacité à émouvoir (*movere*) en utilisant tous les ressorts de son art, en faisant appel à la pitié, à l'indignation, à la colère etc., afin de définitivement emporter l'assentiment de ses auditeurs. La conclusion définitive de cette Fugue, et donc de la plaidoirie, est particulièrement remarquable par son ton emphatique et véhément. L'argument principal y est repris une dernière fois, à la basse, en octaves - ce qui est extrêmement rare. C'est le principe de la *complexio*, présent dès la *Rhétorique à Hérennius*, au premier siècle avant J.C. : reprise condensée et très dense de l'idée ou de l'argument principal de l'œuvre.

La variété des affects, magistralement organisée par le compositeur dans ces quatre oeuvres, est aussi le reflet de sa maîtrise des styles. Humble dans les danses, moyen dans le *Prélude, Fugue et Allegro*, sublime dans l'*Ouverture*, les mêlant à sa guise dans le *Concerto* et la *Fantaisie chromatique et Fugue*, il nous propose ainsi la plus riche, la plus convaincante et la plus touchante « récréation » pour nos esprits.

Pascal Dubreuil