

Josef HAYDN, *NelsonMesse*

La musique sacrée est une musique de fonction, en ce sens elle n'est ni autonome, ni autosuffisante. Elle est indubitablement liée à la Foi et à la Liturgie dont elle provient. Nécessité pressante, support indispensable à l'expression de la mystique chrétienne, elle est une partie intégrante du Rite. Elle est force d'expression et puissance symbolique tout autant que le geste et la parole qu'elle complète.

Ainsi, nombreuses sont les contraintes pour un compositeur lorsque celui-ci doit créer une œuvre sacrée. Il y a d'abord le « cadre » imposé par la Liturgie mais qui n'est pas plus strict que les conditions énoncées par d'autres ouvrages – en terme de durée notamment ; il y a ensuite le texte, immuable ; mais le plus délicat réside dans l'impact de l'œuvre. Celle-ci doit transporter le fidèle. Il ne s'agit pas de composer quelque chose de beau, d'agréable ; qui se laisse écouter pour la beauté de ses harmonies ou qui impressionne par sa virtuosité. Non, si tout ceci est nécessaire, cela n'est pas suffisant pour une œuvre sacrée qui se doit de transcender le sens du texte et ainsi d'élever le fidèle, l'auditeur vers autre chose. L'architecture sacrée l'a réussi avec les églises romanes, la musique avec le chant grégorien. Lorsque Josef Haydn aborde l'écriture de ses *messes*, chefs-d'œuvre de l'art sacrée du 18^e siècle, il a parfaitement conscience de cet objectif à atteindre. Pour y parvenir, il utilisera l'ensemble de l'arsenal compositionnel à sa disposition, qu'il manie à la perfection en tant qu'immense créateur et qui est exactement le même que pour composer un opéra.

Car, en somme, quelle différence y a-t-il entre une *messe* et un *opéra* ? Dans les deux cas il y a un chœur, un orchestre et des solistes. Pour l'opéra, le texte est contenu dans un livret, pour la messe dans le texte latin. Les deux racontent une histoire. L'opéra dispose d'un décor, pour la messe l'église est elle-même décor. De plus, synchroniquement, les techniques d'écriture musicale sont rigoureusement identiques. La seule variable est bien cette transcendance. L'opéra vous raconte une histoire avec force d'émotions, la messe ou l'opéra sacré, pour élargir aux oratorios et autres formes, vous délivre un message et cherche à élever votre âme. Cette différence n'est ni quantifiable ni analysable, car il s'agit là de l'expérience intime de chacun face à quelque chose qui le dépasse.

1° Contexte de création de la *NelsonMesse*

La musique sacrée – en cette fin de 18^e siècle – a été impactée directement par une décision de l'empereur d'Autriche Josef II. Celui-ci avait diminué la durée des offices considérablement et interdit, sauf exception, leur accompagnement par l'orchestre. Haydn dut ainsi attendre l'abrogation de ces décrets pour avoir de nouvelles commandes. Ce fut chose faite en 1796. Entre temps, le style de notre compositeur s'était considérablement affirmé et développé notamment dans la maîtrise de la forme et dans la profondeur de l'expression. Il s'attela ainsi à la composition de ses 6 grandes messes (entre 1796 et 1802). Selon Wolfgang Hochstein, elles représentent une « magistrale synthèse entre les traditions de la musique baroque de l'ancienne Autriche avec son propre et ultime style symphonique ». En ce sens, ce panthéon musical que nous lègue Haydn correspond indubitablement à la conclusion de deux siècles d'histoire de la musique, clôturant une période ayant débuté avec Monteverdi.

La *NelsonMesse* fut composée au cours de l'été 1798, en moins de 8 semaines. Si la partition ne porte aucun titre, elle est mentionnée dans son catalogue sous la dénomination de *Missa in Angustiis* ou Messe en des temps d'angoisse. Elle reflète ainsi la situation européenne de l'époque (Guerres de coalition) et fait ainsi directement suite à la *PaukenMesse* écrite deux années auparavant. La messe ayant été exécuté à Eisenstadt, lors du passage de l'amiral Nelson, on suppose que son surnom lui vient de là.

2° L'orchestration de la NelsonMesse

L'orchestration originale comprend les cordes, l'orgue, les timbales et trois trompettes. L'orgue abandonnait sa fonction de continuo à de nombreux endroits pour se faire soliste. Il ne s'agit pas d'une volonté de Haydn mais d'une contrainte liée aux effectifs. En effet, le prince Esterhazy ayant renvoyé les instrumentistes à vent - on ne sait pour quelle raison, notre compositeur a dû s'adapter. Ainsi, il confia à l'orgue la partie des bois. Dès 1803, l'orchestration fut revue, sans doute par le successeur de Haydn Johann Nepomuk Fuchs, afin de reconstituer les parties des bois et de redonner à l'orgue son rôle de continuiste. Nous avons opté pour cette solution. Faire le choix de la première et donc d'un orgue concertant, signifie devoir disposer d'un Grand-Orgue aux côtés de l'orchestre et du chœur ce qui est – en France – quasiment impossible.

3° Analyse de l'œuvre

Kyrie

En un seul mouvement (ABA), il présente une forte unité. Il est basé, comme toujours chez Haydn, sur une mesure à 3 temps. L'emploi de celle-ci peut s'expliquer de diverses manières. Tout d'abord, le *tempus perfectum* renvoie directement à la perfection trinitaire. Ensuite, il peut s'agir d'une référence directe à la répétition ternaire du texte du Kyrie. Enfin, les appuis par trois correspondent parfaitement au texte « Ky/ri/e & e/lei/son ». Le choix de la mesure à trois temps est ainsi pertinent tant d'un point de vue symbolique que syntaxique.

Les deux premières mesures fixent de suite le climat de cette partie qui se résume en deux mots : majestueux et militaire. La majesté est repérable de suite par la verticalité de l'orchestre qui joue staccato et à l'unisson des arpèges brisés. L'aspect militaire est identifiable grâce aux trompettes et timbales qui déclament dès la seconde mesure leur sonnerie martiale.

Les 16 mesures d'introduction orchestrale se divisent en deux parties distinctes (10+6). Le contraste entre les deux est saisissant : changement de nuance avec un piano subito, arrêt de la sonnerie militaire et début d'un thème legato au violon. Tout le Kyrie est ainsi bâti sur cette opposition entre deux thèmes : un premier à dominante rythmique et homophonique, un second à dominante mélodique et contrapuntique.

La particularité de ce Kyrie réside dans la présence d'une soprane soliste avec rôle concertant. Il est habituel chez Haydn de trouver des parties solistes imbriquées dans les diverses parties de la messe, mais ici, la soliste est une véritable cinquième voix qui survole les soprane. La difficulté technique est également remarquable car rare dans ce type d'œuvre et chez ce compositeur. Nous nous rapprochons ici des vocalises *coloratur* que l'on peut trouver dans les airs de Mozart.

Le développement du Kyrie n'est autre qu'une fugue rigoureuse, comme les pratique si bien Haydn. Décortiquons deux aspects de cette fugue qui démontre comment Haydn arrive à transcender le texte. La fugue est la forme musicale la plus rigoureuse, elle symbolise la science musicale, la stabilité et la perfection architecturale. Le sujet de celle-ci est basé sur la répétition d'une même note : ainsi pas de mélodie mais du rythme, basé sur les accents toniques des mots et qui donne un caractère martial à ce thème. Se superpose le contre-sujet qui lui est basé sur un chromatisme descendant, symbole de douleur et de tristesse. N'est-ce pas le sens du texte « Seigneur prend pitié » ? Troisième strate, les cordes qui jouent un ostinato en double croche staccato et donnent un aspect frénétique à cette œuvre, avançant inexorablement. Grâce à cette construction en trois étages, Haydn compose un Kyrie d'une rare puissance qui se termine par la reprise de la partie initiale.

Gloria

La musique et la danse sont intimement liées. La première puise dans la seconde les appuis, indispensables à la déclamation d'un texte. En musique, appuis et articulations sont liés. Si un temps est important, l'autre sera allégé ; pour cela la notion de lié/détaché est au cœur de l'interprétation de ces œuvres. Haydn lorsqu'on lit ses manuscrits a été extrêmement pointilleux en la matière. Il indique 5 articulations différentes en fonction du degré de détaché qu'il souhaite. Les éditions actuelles retranscrivent parfaitement cet alphabet qui donne tout le relief à la phrase musicale.

1. Gloria, in excelsis (ABA)

A- Gloria in excelsis

La première partie du Gloria est une danse modérée à deux temps. Le balancement se perçoit des les premières mesures. Ici, la soprane soliste dialogue avec le chœur homophonique.

Et in terra pax

A ce premier thème jovial et pétillant succède une partie plus sombre. Nous passons du forte au piano, du staccato au legato avec un ostinato à la croche et des tenues haletantes aux cordes. La paix semble bien sombre. Une référence aux temps de guerre ?

B- Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te

Haydn utilise ici une technique d'écriture spécifique. Il place des accents sur les temps faibles, en syncope, et fait chanter le chœur à l'unisson tandis que les cordes martèlent de façon terrible un ostinato staccato. Nous sommes clairement dans la violence et la guerre alors même que les paroles évoquent la louange et l'adoration. S'ajoute à cela la lente marche harmonique chromatique qui fait de cette partie une ascension douloureuse. Pourquoi ? Afin de rendre le sommet d'autant plus clair, rayonnant et joyeux. Le point d'arrivée se situe sur la phrase « Glorificamus te » qui par contraste, dans l'extrême aigu avec de longues tenues devient encore plus heureux : pour apprécier la lumière, il faut avoir vu les ténèbres.

C- Gratias agimus, Domine Deus, Domine Filii

Nous revenons ici au thème initial, chanté d'abord par l'alto, puis par la soprane soliste et repris enfin par le chœur. Le *Domine Deus* est l'exacte reprise de l'*Et in terra pax*.

2. *Qui tollis*

Cette partie dramatique est traditionnellement confiée au baryton soliste. Haydn, ne déroge pas à la règle. Le sublime thème est basé sur un arpège descendant de l'accord de si bémol majeur avec une tenue dans le grave qui donne une couleur sombre absolument magnifique voire terrifiante au péché humain. Ce thème transcende ici parfaitement la chute et le péché originel. L'ostinato en croches qui parcourt tout ce numéro renforce l'inéluctabilité de la faute. Le traitement du chœur est ici remarquable. Une fois que le baryton a terminé sa phrase, le chœur, piano unissono déclame recto tono et staccato la phrase « miserere nobis », tel un lointain soupir haletant d'âmes expirant. Ce clair-obscur est d'une modernité saisissante et pourrait tout à fait préfigurer quelques effets wagnériens ultérieurs. Cette partie est construite comme un grand crescendo. Après cette première intervention du chœur ; le baryton reprend sa seconde phrase. Puis, soudain, la soprane soliste intervient avec une interpellation, un cri de désespoir, encore une fois basé sur un arpège descendant « suscipe » et le chœur se glisse sous cet appel. La tension ne retombera plus jusqu'à la dernière note de ce numéro.

3. *Quoniam tu solus Sanctus*

Il s'agit de l'exacte reprise du A numéro 1. En revanche, l'exposition terminée débute une grande fugue qui clôturera le Gloria. Celle-ci est très différente du Kyrie. Le sujet déclamatif est basé sur des sauts de grands intervalles et le contre-sujet est une grande vocalise virtuose. Cette alacrité symbolise la réjouissance du texte : « In gloria Dei Patri, amen. » C'est un immense tourbillon de joie. Au cœur de la fugue est reprise pour la troisième fois la formule de « l'Et in terra pax » véritable retournement qui part du plus grave pour atteindre le plus aigu.

Credo

1. *Credo in unum Deum*

Comme souvent chez Haydn, le début du Credo est traité en *stile antico*. Cette référence au passé, allié à l'utilisation d'une forme rigoureuse (fugue ou canon ici) symbolise l'éternité et la solidité de la Foi. Si l'écriture est *alla breve*, c'est à la mesure qu'il faut envisager cette partie avec un appui tous les quatre temps. Haydn joue particulièrement avec les accents toniques des mots, mettant de par son écriture le texte particulièrement en relief. L'usage du canon à la quinte (soprane avec ténor / alto avec basse) entraîne l'illusion auditive d'un double-chœur avec un jeu d'écho entre les deux parties. Il est ici primordial de sentir les appuis et de projeter les consonnes pour que ce numéro soit non seulement compréhensible (les paroles se chevauchent continuellement) mais également vivant.

L'orchestre fait véritablement figure d'accompagnement dans cette partie, il ne doit pas être en avant et surtout doit rechercher une grande légèreté dans l'articulation. Il réalise un délicat ornement du texte mais ne doit ni le couvrir, ni l'alourdir. Le figuralisme musical employé par Haydn sur « descendit de coelis » est intéressant. S'il utilise une figure descendante pour symboliser l'incarnation christique, celle-ci s'emboîte dans une vaste marche harmonique ascendante qui culmine sur une longue tenue dans l'aigu avant de retomber véritablement sur la cadence finale. Il s'agit d'une technique parfaitement baroque de mise en temporalité de l'action. L'incarnation n'est pas évidente, simple et rapide. Haydn crée d'abord une tension sur plusieurs mesures pour nous faire prendre conscience de l'action même de la descente. Une fois l'apogée, le climax atteint il peut alors y avoir relâchement et descente effective. Nous vivons ainsi « en direct » cette incarnation.

2. *Et incarnatus est / Crucifixus / Et sepultus est*

Voici encore une originalité, le *Crucifixus* est ici relié à l'*Et incarnatus* comme pour nous rappeler avec force que la Crucifixion est inéluctable et est – en quelque sorte – déjà présente dans l'Incarnation. Il ne peut en être autrement.

Pour respecter la tradition, le début de ce numéro est confié à la soprane soliste dans un tempo *Largo* à 3 temps, symbole de la perfection trinitaire (« *Et incarnatus est de Spiritu Sancto* »). Le caractère intimiste est le premier élément repérable. Nous sommes dans la douceur, la candeur. Haydn pousse le détail extrêmement loin. Juste avant « *Et homo factus est* », ainsi juste avant que la soprane déclame la phrase la plus importante du Credo, celle-ci se tait et l'orchestre joue trois simples croches ; mais quelles croches ! Trois, tout d'abord, ce qui n'est pas innocent, ensuite en mouvement chromatique ascendant ; la première détachée des deux autres. Ce petit motif symbolise à lui seul l'ensemble de la phrase.

Le chœur reprend ensuite et - sans transition aucune - passe au *Crucifixus*, d'une violence superbe. Le chœur et l'orchestre à l'unisson scandent staccato ses paroles sombres dans un mouvement global descendant pour finir simplement recto tono. Ce côté grandiloquent, théâtral, opératique est poussé à son paroxysme dans « l'*Et sepultus est* ». Le chœur *suspirando* gémit ici, imitant le dernier soupir du Christ sur la Croix tandis que les alto et violoncelle dans un mouvement chromatique tortueux évoquent le péché et la tentation.

Nous comprenons ici mieux pourquoi Haydn réunit ces trois versets. Dans ce numéro, il met en musique la naissance et la mort du Christ. Il s'agit de l'un des moments les plus forts en contraste de toute la Messe où l'on passe avec brutalité par toute la palette des émotions possibles.

3. *Et resurrexit*

Brillo et jubilation sont au cœur de ce numéro lumineux que nous pouvons diviser en trois parties.

- A- Les cordes virtuoses en double-croches accompagnent un chœur homophonique. Contraste saisissant lorsqu'il s'agit de chanter la phrase « *Et mortuos / Et vivos* ». D'un seul coup le flot de notes s'arrête, la nuance se fait piano, la couleur harmonique sombre avant que l'explosion, le feu d'artifice ne reprennent. Ce clair-obscur musical est particulièrement réussi. Haydn ajoute une petite fugue sur le « *cujus regni* » qui s'annonce conclusive. Et pourtant, une immense surprise nous attend.
- B- Alors que l'on pense l'œuvre terminée, en deux temps Haydn module ; et quelle modulation : de ré Majeur à si bémol Majeur, incroyable, saisissant. Ce « *Et* » chanté à l'unisson par tout le chœur sur ce si *bémol* semble venir de nul part. Après cet effet, Haydn fait le choix de la déclamation recto tono du texte. Toute l'énergie réside alors dans les appuis toniques du texte et dans l'accompagnement orchestral. Continuant à moduler, nous arrivons désormais en Fa Majeur pour le verset suivant avec le même traitement des voix, dans la simplicité symbole de force.
- C- Le dernier verset « *Et vitam venturi saeculi. Amen* » est d'abord énoncé par la soprane soliste avec un ostinato de croches staccato. Une très belle idée est développée par Haydn dans la coda finale. Les hommes, en tierce parallèles, chantent le « *Amen* » dans un mouvement conjoint descendant tandis que les femmes le chantent à l'octave et en syncope donnant à l'ensemble un effet saisissant.

Sanctus

Il est d'usage de traiter le début du Sanctus dans un tempo lent et binaire ; puis rapide et ternaire pour le *Pleni sunt* et le *Osanna*. Haydn ne déroge pas à la règle. Pourtant, même si le tempo est lent nous sommes habitués à entendre un *Sanctus* franc et massif : symbole de la Sainteté. Haydn nous surprend en prenant le contre-pied de cette habitude. Les deux premières tenues, dans le bas-medium et piano sont extrêmement tendres et chaleureuses. Quelque part, on entend ici Mozart et non Haydn. Mais point trop n'en faut, dès la cinquième mesure nous retrouvons la force rythmique de notre compositeur. Il arrive à créer une tension harmonique fabuleuse grâce à la montée des ténors sur « Domine Deus Sabaoth ». Chaque note change la couleur harmonique d'une façon si naturelle, évidente et forte que l'on ne peut qu'admirer cette métamorphose qui s'opère sous nos yeux.

Le « Pleni sunt coeli » est à considérer à la mesure, il passe à une vitesse fulgurante, tel un éclair avec de très belles entrées virtuoses en imitation sur les « Osanna » pour le chœur.

Benedictus

Ce sont les alto et les violoncelles qui énoncent le premier figuralisme du Benedictus sous le thème des violons. Ces croches liées par deux symbolisent la respiration, le soupir et la douleur. Une seconde idée opposée est développée par Haydn mesure 10. Celle-ci est plus violente et agressive : triples-croches staccato et nuance forte donnent un caractère presque militaire à ce motif. L'ensemble du Benedictus est construit sur cette opposition. Après une très longue introduction instrumentale rentrent la soprane soliste et le chœur. Tout suit son cours jusqu'à la mesure 122 où une nouvelle surprise nous attend. Les trompettes bientôt suivies par les timbales débutent une sonnerie militaire en triolets tandis que le chœur se met à chanter, à clamer dans la nuance la plus forte possible, les soprane décollant littéralement, « In nomine Domini ». Ce passage est sans doute le plus marquant de toute l'œuvre dans l'effet produit.

Agnus Dei

1. Agnus Dei

Celui-ci est confié au quatuor de solistes. Nous retrouvons la douceur et la fraîcheur présentes au début du Benedictus ou dans l'Et incarnatus est. Mais comme toujours, rien n'est simple chez Haydn à l'image de la destinée humaine. Le tourment, la tentation, la douleur ou la violence ne sont jamais loin. « Peccata mundi », les péchés du monde sont mis en relief par un rythme brutal de syncopes joué staccato qui contraste terriblement avec le motif si tranquille du « miserere ».

2. Dona nobis pacem

Après avoir terminé sur un point d'interrogation la partie précédente, Haydn lance une grande fugue finale pour cette conclusion festive de la Paix. Rythmiquement, il insère quelques difficultés redoutables pour l'orchestre avec de très rapides contre-temps aux cordes mais qui donnent justement ce balancement, cette énergie si pétillante et caractéristique qui permet à l'œuvre de se conclure magistralement.

CPE BACH, Magnificat

Carl Philipp est le deuxième des quatre enfants de Johann Sebastian à être musicien. Après des études de droit, il devint claveciniste au sein de l'orchestre du prince héritier de Prusse, qu'il suivit à Potsdam et Berlin. C'est en 1767 que Carl Philipp quitta cette ville pour prendre la succession de son parrain Telemann à Hambourg, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort.

Avant d'étudier son *Magnificat*, il est important d'avoir à l'esprit que Carl Philipp fut le plus digne représentant de « l'Empfindsamkeit », affirmant « qu'un musicien ne peut émouvoir que s'il est ému lui-même ». Il fut, et ce n'est pas anodin, admiré par Mozart et Haydn qui furent directement influencés par la force de son écriture, alliant tradition et modernité démontrant – une fois de plus – qu'il n'y a aucune rupture musicale au 18^e siècle, l'époque baroque et classique ne faisant qu'une.

Carl Philipp composa son *Magnificat* en 1749, alors qu'il était à Berlin. Il l'écrivit sans doute dans l'espoir de succéder à son père, comme cantor de St-Thomas à Leipzig. Point exceptionnel, son ouvrage ne fut pas édité de son vivant mais seulement en 1829, soit très tardivement.

Au premier abord, les similitudes avec le *Magnificat* du père sont évidentes : tonalité éclatante de Ré Majeur, introduction orchestrale, ... Pourtant, dès l'entrée du chœur : nulle confusion possible. Le contrepoint n'est plus au centre de l'écriture de Carl Philipp. L'effet est produit désormais par d'autres biais : les nuances, les contrastes, les appuis.

1° Chœur d'ouverture – Magnificat

La jubilation par excellence ! Les cordes égrainent des guirlandes de double-croches en gammes durant tout le numéro, tandis que le chœur homophonique, à la manière d'un *cantus firmus* puissant et stable clame le texte. CPE Bach met en œuvre un très beau figuralisme musical sur « et exultavit ». Partant des basses pour remonter aux sopranes, 4 entrées en imitations se succèdent, vives et détachées, symbolisant cette joie.

2° Quia respexit – aria de soprane

Très grand air symbole même de la plainte. Appoggiatures, accents et articulations concourent à renforcer le caractère poignant de ce numéro.

3° Quia fecit mihi magna – aria de ténor

Air de victoire et de bravoure. Le tempo rapide et les fusées aux cordes accentuent ce caractère. A noter, un passage très intéressant de 3 pour 2 entre le ténor et l'orchestre.

4° Et misericordia – chœur central

Sans doute le passage le plus poignant de l'œuvre. Il utilise toutes les techniques doloristes de l'époque que nous retrouvons chez un Pergolèse, rappelons que son *Stabat* a été composé quelques années plus tôt seulement ! Dans sa version originale que nous donnons ici, les cordes de l'orchestre réalisent un ostinato parfait de croches au-dessus duquel s'élève le chœur, chantant extrêmement lentement dans une harmonie de plus en plus tendue. Un quasi double-chœur s'instaure entre les basses et les autres pupitres sur le « a progenie », quand soudain soprane et alto dialoguent seules, à la tierce ou à la seconde. Cette symbolique du dialogue entre le Christ et l'Âme est emprunte d'une rare intériorité.

5° Fecit potentiam – aria de basse

Un air éclatant, mordant, écrit avec une rythmique inégale à la française caractérise ce grand air.

6° Deposuit potentes – duo alto/ténor

Nous retrouvons ici l'atmosphère de l'air n°3 de ténor. La parenté avec le « Deposuit » de Johann Sebastian est assez saisissante dans l'incipit du thème, même si CPE Bach s'en éloigne ensuite. Un flot de triolet est déversé par les violons, tandis qu'alto et violoncelles scandent les temps.

7° Suscepit Israel – air d'alto

Béatitudes et sérénité. Ce tendre menuet, joué avec sourdine, emploie à loisirs les appoggiatures et retards, donnant un caractère langoureux à ce numéro.

8° Gloria patri – chœur final

Il s'agit de la reprise du chœur d'ouverture.

9° Sicut erat / Amen – Double fugue finale

S'il fallait retenir une partie du Magnificat, c'est celle-ci. Il s'agit de la fugue la plus longue, la plus difficile et la plus monumentale jamais écrite pour un chœur de toute l'histoire de la musique. Nous sommes, ici, aux confins de la folie musicale. CPE Bach a – sans nul doute – voulu démontrer qu'il était tout autant capable que son père en terme de contrepoint. Ce tour de force est réussi magistralement. La complexité est telle que cette fin de Magnificat donne le vertige à tout auditeur.

La première fugue commence avec un sujet droit, clair et massif, proche de celui qu'utilisera Mozart dans son *Requiem* pour le Kyrie. Cette première fugue assez classique se termine à la 64^e mesure. C'est alors que la surprise se produit : une seconde fugue avec un sujet intégralement basé sur une vocalise virtuose de 3 mesures, véritable fusée musicale, débute. Les voix se répondent alors dans un contrepoint totalement instrumental qui pourrait être joué par l'orgue. Puis, à la mesure 87 se produit le miracle : la superposition des deux sujets de fugue et des deux contre-sujets, dans une architecture parfaite mais qui entraîne une confusion, un tourbillon gigantesque, aucune voix ne prononçant les mêmes paroles en même temps. Le secret d'une bonne lisibilité réside alors en deux points : articuler le chant en bannissant le legato et accentuer les appuis qui donnent une direction à la phrase sans l'alourdir, sans quoi ce final ne pourra être réussi.