

J.S. BACH – TOCCATAS

Les années que Bach a passé à Weimar (de 1708 à 1717) ont été d'une importance capitale pour sa formation de compositeur. A cette époque, Weimar n'était peut-être qu'une petite bourgade, pas encore aussi importante qu'elle l'a été par la suite (avec tout juste 5 000 habitants de taille nettement plus modeste que Eisenach, la ville natale de Bach, ou Mühlhausen, où il avait travaillé avant d'être nommé à Weimar), mais le riche climat culturel qu'y entretenait le duc Guillaume-Ernest de Saxe-Weimar, a permis au jeune Bach de développer et d'épanouir ses talents de compositeur, d'organiste, de claveciniste, de violoniste et de pédagogue.

Guillaume-Ernest était un homme extrêmement pieux, farouchement opposé à tout excès de débauches et de festivités dans sa ville, surtout aux dates des principales fêtes religieuses. Mais il était aussi un amateur d'art, sincère et passionné, qui a redonné tout leur lustre aux chœurs de la chapelle ducale et savait apprécier en fin connaisseur un bon opéra. Il a aussi fondé dans sa bonne ville un lycée et un orphelinat. Sous son règne (1683-1728), celui de son successeur Ernest-Auguste (1728-1748) et surtout celui de Charles-Auguste (1775-1828), Weimar est devenu l'un des centres culturels les plus brillants de l'Empire germanique.

Bach avait déjà été brièvement au service de la cour de Weimar, en 1703, alors qu'il était encore adolescent. Cinq ans plus tard, la situation est tout autre. Il n'est plus compagnon mais est devenu maître, et il est tout de suite nommé « Cammer und Hoforganist » (organiste de la cour et de la chambre). Il reçoit alors des appointements initiaux de 85 florins, qui passent rapidement, grâce aux revenus de diverses activités annexes, à près de 160 florins l'année de sa nomination, avant d'atteindre près du double en 1716. En 1714, il est également nommé chef de pupitre de la chapelle ducale. Au fil des ans aussi, le nombre de ses élèves ne cesse d'augmenter. Bach gagne ainsi beaucoup plus qu'aucun autre de ses collègues de Weimar. De plus, ses revenus élevés ne font que confirmer l'excellente renommée que Bach acquiert rapidement durant son séjour à Weimar.

Ces revenus confortables étaient sans nul doute les bienvenus, car entre 1708 et 1715, Maria Barbara, la jeune épouse de Bach, donne le jour à six enfants, qui - mis à part les jumeaux nés en 1713 et morts pratiquement dès la naissance - forment une petite famille déjà fort nombreuse. Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, par exemple, sont tous les deux nés à Weimar. Un grand nombre d'œuvres sont également directement liées à Weimar. Il est fort difficile de recenser le nombre exact de cantates écrites à cette époque. Leur nombre est particulièrement élevé, mais seules quelques-unes peuvent être datées avec certitude. Il n'en va pas de même pour les œuvres pour orgue. L'*Orgelbüchlein*, un grand nombre de préludes de choral et presque tous les *Préludes et fugues* ne représentent en fait qu'une partie de l'incroyable production pour orgue de Bach durant ces années-là. A ceci s'ajoutent un grand nombre de concertos pour clavier d'après Vivaldi, sans doute une partie non négligeable des *Concertos brandebourgeois* et pour finir les sept grandes *Toccatas pour clavier*.

L'influence du style italien a été - et on le voit dans toutes ces œuvres - d'une grande importance dans le développement du style si personnel et si virtuose de Bach. C'est justement durant ces années passées à Weimar qu'est né ce mélange, si caractéristique de

l'œuvre de Bach, de rigueur nordique et de virtuosité méridionale, de complexité structurale nordique et de clarté méditerranéenne. Les *Toccatas pour clavier* en sont de superbes illustrations. A l'origine, la toccata est un morceau improvisé en guise d'intonation, instrumentale et ornée, d'une œuvre vocale ou instrumentale à plusieurs voix. Au début du XVII^e siècle, Praetorius écrivait d'ailleurs à ce sujet : « *Une toccata est une introduction, un prélude, qu'un organiste joue à l'orgue ou au clavecin juste avant un motet ou une fugue, et qu'il improvise avec tout juste quelques notes et ornements* ».

Dès l'origine, il existait donc un lien entre les morceaux plus brillants tout à la virtuosité du jeu et les parties fuguées d'une rigueur plus austère. Au cours du XVII^e siècle, les compositeurs explorent ces éléments opposés, les faisant évoluer soit vers une plus grande frivolité des formes dans les parties de type toccata émaillées d'une foule hétéroclite d'entrées fuguées, comme chez Frescobaldi, Froberger et Muffat, soit vers une plus grande unité entre les toccatas et les fugues, comme c'est le cas chez Buxtehude, Reincken et finalement Bach. Chez les compositeurs d'Europe du Nord, on voit aussi apparaître une préférence pour une structure simplifiée ne comptant pas plus de quatre parties : toccata-fugue-toccata-fugue, et pour finir seulement deux parties opposées et complémentaires à la fois : une toccata et une fugue.

Les sept toccatas de Bach (BWV 910-916), écrites dans les années 1707-1712, font clairement apparaître les différentes influences auxquelles Bach a été sensible. La ritournelle italienne (avec son dialogue entre solo et tutti), la virtuosité concertante, l'alternance ici et là encore bigarrée des entrées et le déploiement un peu ostentatoire de fortes modulations, les effets parfois insolites, mais aussi l'ingénieuse polyphonie de plus d'une fugue et ce goût pour les formes plus grandes et une plus grande netteté des liens thématiques ; tout ceci est le signe de l'infatigable inventivité de Bach, de sa recherche constante de nouvelles solutions, de nouveaux sons, et surtout de sa prodigieuse maîtrise de toutes les facettes de l'art de la composition.

Leo Samama, 1998

Traduction Patrice Pinguet