

J.S. BACH - SUITES FRANÇAISES, OUVERTURE FRANÇAISE ET CONCERTO ITALIEN

Lorsque Bach entre en qualité de claveciniste, violoniste et organiste de cour, au service du duc Guillaume-Ernest de Saxe-Weimar, il y découvre pour la première fois les concertos italiens de Corelli et de Vivaldi. Cette découverte se traduit notamment par un grand nombre d'adaptations pour clavier des concertos de Vivaldi. C'est en étudiant les *Concertos pour violon opus 3* de Vivaldi que Bach se familiarise, jusqu'à en maîtriser toutes les finesses, avec le style et la technique du concerto solo italien. On en retrouve la trace non seulement dans les nombreuses adaptations que Bach a faites de ces concertos mais aussi dans le reste de son œuvre. A la même époque, Bach s'intéresse également de plus en plus au style français, notamment aux élégantes suites et à leur enchaînement de danses populaires et de danses de cour. Mieux que nul autre, Bach parvient à combiner la pureté et la virtuosité du style italien avec les techniques contrapuntiques plus « savantes », chères aux maîtres allemands, et avec l'élégance et les riches ornements des Français.

Le fait que Bach ait écrit à Weimar une transcription pour clavecin du neuvième concerto pour violon *L'Estro Armonico* de Vivaldi, publié peu de temps auparavant, en 1712, par l'éditeur amstellodamois Estienne Roger, montre à quel point il réagissait vite aux évolutions de son temps. Ce concerto de Vivaldi est en trois parties : Allegro-Larghetto-Allegro et de plus, d'une structure très concise et très précise. Bach semble avoir été particulièrement impressionné par la vitalité des passages pleins de fantaisie du violon solo qui ont eu une influence déterminante sur sa formation au niveau de la mélodie et du mélisme. Nous retrouvons certaines de ces figures presque virtuoses et d'une fantaisie pétillante dans les concertos plus tardifs pour violon ou pour piano, dans de nombreux passages instrumentaux des cantates et dans les grandes œuvres pour orgue. Et bien sûr, dans le brillant concerto italien pour clavecin seul.

Les *Suites anglaises* datent des toutes dernières années de cette période de formation si importante pour Bach. Peu de temps après, Bach quitte Weimar et s'installe à la cour de Köthen. Plus encore que Weimar, qui restait malgré tout une petite ville, Köthen le met en contact avec la culture de cour de l'Europe centrale et ses nombreuses influences françaises. A Köthen, il prend la succession d'Augustin Reinhard Stricker qui dirigeait l'orchestre de cour « Collegium Musicum ».

Bach entre ainsi au service du grand amateur de musique qu'est le prince électeur Leopold d'Anhalt-Köthen. Ce passage d'un poste à l'autre n'a pas seulement d'agréables conséquences financières, il signifie également que Bach se retrouve à la tête d'un ensemble dont la mission est purement « séculière », à savoir donner des concerts pour le prince d'Anhalt-Köthen. Le prince Leopold avait fait engager les meilleurs musiciens pour son orchestre, les faisant notamment venir de Berlin. C'est à ce poste que Bach écrira entre 1717 et 1723 la plupart de ses œuvres profanes : les concertos pour violon et ceux pour deux, voire trois violons, les concertos brandebourgeois, les suites pour orchestre, quelques concertos pour clavecin et un nombre impressionnant d'œuvres de musique de chambre pour un ou plusieurs instruments.

Bach a composé les suites dites *Suites françaises* (BWV 812-817) dans les années 1720-1722. Certaines parties ont été publiées dans le *Clavierbüchlein*, le *Petit livre* d'Anna Magdalena. Cela explique non seulement l'existence de différentes variantes de ces suites, mais aussi leur caractère intime et la technique plus simple, volontairement éducative, de ces « petites » suites (surtout lorsqu'on les compare avec les *Suites anglaises* plus virtuoses que nous pouvons donc considérer comme étant les « grandes » suites, et bien sûr en comparaison avec les « très grandes » *Partitas* !). Les nombreuses copies manuscrites de ces « petites » suites en circulation du vivant même de Bach prouvent bien leur popularité dès cette époque.

Puisque que nous venons d'introduire une distinction entre « petites » et « grandes » suites, il nous faut préciser que ces suites ne sont devenues *anglaises* et *françaises* que beaucoup plus tard. Leur titre actuel ne leur a pas été donné par Bach et ne date pas non plus de son époque. Il s'agit en fait, dans les deux cas, de suites indéniablement allemandes, mêlant des éléments de style principalement français et allemands. L'enchaînement de danses stylisées, avec comme formule de base la succession : allemande, courante, sarabande et gigue, à laquelle viennent s'ajouter de nombreuses autres danses, est typiquement français. La stricte ordonnance des voix et de la mélodie, et l'ingénieux contrepoint sont des caractéristiques plutôt allemandes. Les trois premières suites sont composées en mineur, à savoir respectivement ré, ut et si mineur. Les trois suivantes sont dans trois tons majeurs, à savoir mi bémol majeur, sol majeur et mi majeur.

En 1723, Bach déménage à nouveau après sa nomination à son dernier poste, qui sera aussi le plus important de sa carrière, celui de maître de chapelle à Leipzig. C'est à Leipzig qu'il publiera, en 1731 et 1735, la première puis la deuxième partie des exercices pour piano, comprenant notamment les célèbres *Partitas*, sous le titre général de *Clavier-Übung bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabenden, Gigue, Menuetten und andern Galanterien* [Exercices pour piano composés de préludes, allemandes, courantes, sarabandes, giges, menuets et autres galanteries] et dans le deuxième volume : l'*Ouverture à la française* (BWV 831) et le *Concerto italien* (BWV 971). Comme leur titre le laisse supposer, ces deux dernières œuvres sont en effet de parfaites illustrations du style français et italien, et, comme cela vaut pour l'ensemble des *Clavierübung*, elles sont « destinées au plaisir de l'âme des amateurs de musique ».

L'*Ouverture à la française* est composée d'une succession enjouée et élégante de danses, précédée d'une grande ouverture (d'où le nom de l'œuvre tout entière) qui, comme les ouvertures des quatre suites pour orchestre par exemple, sont bâties à partir d'une introduction à la ponctuation lente et précise, suivie d'une partie à dominante fuguée plus rapide et d'une répétition de l'introduction. Viennent ensuite une courante, deux gavottes, deux passe-pieds, une sarabande, deux bourrées et une gigue.

Pour finir, Bach y ajoute un écho, pas une danse cette fois, mais une « conclusion » abstraite dans laquelle il utilise les possibilités offertes par un clavecin à deux claviers (dans le titre du recueil *Clavierübung* il mentionne déjà clairement ce type d'instrument) qui permet de jouer « piano » et « forte » à la fois. D'ailleurs sur le légendaire « piano-forte », cela est aussi possible avec un seul clavier, à savoir en modulant le toucher et la pression sur les touches...

Au niveau de la structure, le *Concerto italien* se rapproche sans doute le plus des transcriptions des concertos pour piano seul de Vivaldi faites par Bach quelque 25 ans auparavant. Dans l'intervalle, le style de Bach a beaucoup changé, alliant désormais richesse de l'émotion et unité du contrepoint et des motifs. Il obtient la première de ces caractéristiques grâce à d'ingénieuses modulations qui font l'effet d'un développement (en particulier dans la première partie du concerto italien). Le style de ses concertos est ainsi nettement en avance sur son temps et annonce déjà celui de ses fils et de l'école de Mannheim.

L'andante est par contre une superbe aria instrumentale (à comparer elle aussi avec l'opus 3:9 de Vivaldi), qui exige de l'interprète d'excellentes qualités rythmiques et un grand sens des nuances. Le finale est un presto plein de fantaisie caractérisé, comme dans la première partie, par des contrastes très clairs entre solo et tutti, d'ailleurs faciles à réaliser sur un clavecin à deux claviers. Bach fait ainsi parfaitement sien le « goût italien », pour l'éducation et le plaisir des amateurs de musique et à la surprise des nombreuses générations qui sont venues après lui et qui le considèrent comme le maître incontesté - et inégalé - de l'art de composer. Bach n'a heureusement jamais négligé le « Gemüths-Ergötzung », le plaisir de l'âme, et en a même fait l'objectif final, et indispensable, de son art.

Leo Samama, 1999

Traduction Patrice Pinguet