

J.-S. BACH
L'ŒUVRE INSTRUMENTALE

GILLES CANTAGREL

J.-S. BACH
L'ŒUVRE INSTRUMENTALE

BUCHET • CHASTEL

© Libella,
ISBN 978-2-283-03113-1

Si Jean-Sébastien Bach se révèle à la lumière des documents historiques et au fil de ses œuvres vocales, par les textes choisis par lui et plus encore dans la façon dont il les traite, l'étude de sa musique instrumentale en complète le portrait. Le *Clavier bien tempéré* et les *Variations Goldberg*, la *Fantaisie et fugue en sol mineur* pour orgue et la *Fantaisie chromatique* pour clavecin ne contribuent pas peu à cerner la pensée et la personnalité du musicien, pour ne rien dire des Sonates et Partitas pour violon seul ni des *Concerts « brandebourgeois »*.

Il fallait donc qu'un ouvrage approprié vienne compléter ceux que j'ai déjà consacrés au compositeur, formant avec eux un ensemble achevé et cohérent. Ce sont, dans l'ordre logique, d'abord les sources, documents historiques authentiques de Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIII^e siècle, avec *Bach en son temps*, documents suivis de la première biographie sur le compositeur. Puis la musique vocale, avec *Les Cantates de J.-S. Bach, textes, traductions et commentaires* et son indissociable complément, *J.-S. Bach, Passions, Messes et Motets*. Le présent volume poursuit tout naturellement l'étude de l'œuvre, avant que *Le Moulin et la Rivière, air et variations sur Bach* ne tente pour conclure cet ensemble en cinq tomes une approche esthétique de la production de Bach sous divers angles contextuels.

À côté de toutes ses contributions nouvelles, ce livre reprend quelques écrits et fragments épars ici ou là, dûment amendés, amplifiés et mis à jour dans une perspective globale. On y verra à quel point, dans sa diversité, la création de Bach forme un tout homogène, où les apparentements se révèlent multiples d'une œuvre à l'autre, de la musique vocale et de la musique instrumentale, dans un subtil jeu d'interrelations.

Il va de soi qu'un tel ouvrage n'est pas destiné à une lecture en continu. Il tient à offrir une documentation sur l'ensemble des œuvres instrumentales du compositeur, envisagées par grands domaines. Quelques brèves redites sont donc apparues inévitables d'un chapitre à l'autre, pour

contribuer chaque fois à éclairer les conditions d'émergence ou la signification des œuvres considérées.

Enfin, par souci de rigueur historique, des notes en bas de page situent toutes les citations faites dans le corps du texte. Elles renvoient aux sources diverses, et systématiquement aux documents publiés en Allemagne par la Fondation *Bach-Archiv* de Leipzig, les *Bach Dokumente* (BD), sous l'autorité de Werner Neumann et de Hans-Joachim Schulze. Pour le lecteur non germanophone, les renvois sont également opérés, quand il y a lieu, à *Bach en son temps* (Bt).

AVANT-PROPOS

Un temps de génies. La première moitié du XVIII^e siècle voit s'épanouir l'œuvre de Bach et de ses contemporains, Haendel et Telemann, Rameau et Leclair, Vivaldi et Scarlatti. Or, ce flamboiement du « baroque tardif » est une époque très particulière à bien des égards. C'est notamment le moment où, grâce entre autres au développement de l'édition par la gravure sur cuivre, s'accroît la circulation des œuvres et se multiplient les échanges artistiques. Les idéaux de « réunion des goûts » prônés par Couperin et réalisés par maints compositeurs, Telemann et Haendel en tête, activent les germes de ce qui constituera bientôt le grand style classique européen.

Loin d'échapper à la règle, Johann Sebastian Bach va pousser à son plus haut point d'accomplissement la constitution d'un langage « absolu », synchrétique, mettant fin à l'épopée baroque. À suivre son parcours de créateur, à deviner en filigrane de ses œuvres sa culture et ses connaissances à mesure plus étendues, ses passions, aussi, et les orientations d'une pensée fulgurante, on le voit forger ce langage universel si caractéristique de ses dernières années, dégagé de tout ancrage historique et de toute référence à une école ou à un style, langage immédiatement reconnaissable, hors du temps, *unzeitgemäss*, au service d'un esprit dominant l'histoire de la musique. Ce n'est pas un hasard si tous les musiciens qui l'ont suivi, de Mozart et Beethoven aux trois Viennois comme à Boulez et aux plus jeunes, pour ne rien dire du jazz et des genres les plus actuels de la musique, ont manifesté leur admiration, quand ils ne se sont pas directement réclamés de lui.

Tout se passe en effet comme si la pensée musicale européenne jusqu'à Bach se concentrait en lui, et comme si l'on pouvait s'en nourrir de sa seule œuvre. À l'image d'un sablier dont il serait le goulet d'étranglement, le point de passage obligé de toute la musique d'avant lui vers celle d'après. Il ne semble pas exister de domaine qu'il n'ait exploré jusqu'à l'accomplissement, y compris dans le champ qu'il n'a pas cultivé de l'opéra. La

Passion selon saint Matthieu n'est-elle pas sa vision du drame par excellence, et les cantates, les profanes en particulier, autant de réponses aux interrogations de tout homme de théâtre ?

Cette époque est aussi celle d'un apogée de la facture instrumentale. Instruments à clavier et à archet connaissent certaines de leurs plus belles réalisations. C'est le temps de Stradivarius, des Guarneri et de tant d'autres pour les instruments à archet, comme de Schnitger, des Silbermann ou des Clicquot pour les orgues, des clavecins de Hemsch, de Blanchet ou des Ruckers. Là encore, Bach a embrassé de son intelligence et de son savoir, de son expérience et de ses intuitions, la totalité du domaine qui s'offrait à lui, apportant des solutions souvent originales et spécifiques.

Il faut souligner que le XVIII^e siècle va voir disparaître progressivement le riche instrumentarium du passé, dont les flûtes à bec, le luth, la famille des violes et le clavecin, comme l'ensemble des instruments naturels. Moins nombreux, ceux qui s'y substituent se développent et se transforment, notamment avec l'adoption de claviers de clés pour les bois, de pistons pour les cuivres, en vue d'améliorer les possibilités de virtuosité, d'en accroître le volume sonore et la justesse, au détriment de la richesse des timbres. D'autres instruments apparaissent bientôt – le pianoforte, bien sûr, au premier chef, avant le développement des percussions et de la lutherie électronique au XX^e siècle.

Le temps est aussi à la réflexion, qui s'exprime en de nombreux ouvrages théoriques et pratiques. Cela mène de la *Musica poetica* de Burmeister au début du XVII^e siècle aux ouvrages de Rameau, de Mattheson ou de Fux, contemporains de Bach, en passant par les premiers dictionnaires de musique, de Brossard ou de Walther. Intense réflexion, aussi, sur les questions de tempérament et d'accord des instruments à sons fixes, qui voient intervenir physiciens, philosophes et organiers. Réflexion, encore, sur les formes musicales, l'élaboration et l'organisation de ce qu'alors on nomme le discours musical, à la lumière de la rhétorique.

On ne peut considérer l'œuvre de Bach comme un tout achevé, refermé sur lui-même. Eût-il vécu en bonne santé, conservant son acuité visuelle ne serait-ce que quelques années de plus, qu'il aurait très certainement parachevé et fait éditer quelque recueil supplémentaire de pièces pour l'orgue ou le clavecin, par exemple. Si le temps s'achève pour lui de la composition fonctionnelle d'œuvres vocales et instrumentales pour l'église, et a fortiori de divertissement pour la cour ou la ville, il est entré, dans la dernière décennie de son âge, en une période de méditation, de réflexion sur son art, ses formes, ses structures et peut-être sa finalité. Son regard

sur l'ensemble de son œuvre, la conscience permanente qu'il a de tout ce qu'il a réalisé le mènent à condenser sa pensée, à réaliser dans tous les grands genres pratiqués des œuvres qui y trouvent leur point d'achèvement. Le long cheminement de sa pensée est-il pour autant parvenu à son terme ultime, nul ne le dira jamais.

PREMIÈRE PARTIE
BACH ET L'INSTRUMENT

La position de Bach est assez singulière. D'abord en ce qu'il est un grand connaisseur des techniques de facture instrumentale. Il dialogue avec les facteurs et les luthiers. On lui prête à tort l'invention de la *viola pomposa*, sans doute dérivée de la *viola da spalla* à laquelle il aurait fait ajouter une cinquième corde par le luthier de Leipzig Johann Christian Hoffmann. Il possède chez lui deux clavecins-luths, qu'il aurait conçus avec l'organier Zacharias Hildebrandt pour lequel il professait une grande estime et avec qui il avait semble-t-il noué des relations amicales. On n'a pas de preuves de ces assertions qui peuvent relever de la légende. En revanche, la postérité a préservé six rapports d'expertises d'orgues qui le montrent grand connaisseur en ce domaine. C'est la raison pour laquelle on le redoute lorsqu'il assure la réception d'un instrument neuf, agrandi ou restauré. Carl Philipp Emanuel, son fils cadet, qui a vu son père à l'œuvre et a peut-être assisté à telle ou telle expertise, rapporte que

Personne n'a fait les examens d'orgue avec autant de rigueur et en même temps de loyauté que lui. Il s'entendait au plus haut degré à la construction des orgues. Lorsqu'un facteur avait honnêtement travaillé et qu'il subissait quelque préjudice, il poussait ceux qui avaient payé l'ouvrage à verser une somme complémentaire. Personne ne connaissait aussi bien que lui les registrations. Les organistes prenaient souvent peur lorsqu'il jouait sur leurs orgues [...]. La première chose qu'il faisait, lors de l'examen d'un orgue, était celle-ci : il disait en plaisantant « avant tout, je veux savoir si l'orgue a de bons poumons » et, afin de l'apprendre, il tirait tous les registres et jouait de manière aussi polyphonique que possible. Les facteurs devenaient alors souvent pâles d'effroi¹.

Expert exigeant, il ne l'est pas moins pour tous les autres instruments, et sa connaissance se nourrit de discussions avec les luthiers autant que de

1. C. Ph. E. Bach, lettre à J. N. Forkel à Göttingen, Hambourg, fin 1774. BD III/801. Bt 404, p. 485.

pratique quotidienne. Directeur de l'ensemble instrumental de la principauté d'Anhalt-Coethen, puis responsable de la musique dans les églises et pour les cérémonies de la ville de Leipzig, animateur, plus de dix ans durant, du *collegium musicum*, l'orchestre d'étudiants naguère fondé par son ami Telemann, il se voit contraint de veiller à tout ce qui concourt aux exécutions musicales, ayant la haute main non seulement sur les interprètes, mais aussi sur leurs partitions et leurs instruments. L'inventaire de ses biens au lendemain de sa mort fait apparaître sous son toit quelque onze instruments à clavier, un luth, trois violons (dont un du célèbre Jacob Stainer¹), trois altos, une petite basse et une viole de gambe, mais aussi deux violoncelles, sans compter cuivres et bois qui n'y figurent pas, parce que de moindre valeur marchande. À lui d'en assurer l'entretien et les réglages. Carl Philipp Emanuel confie plus tard à Forkel :

Il portait essentiellement son attention sur la pureté et la justesse de ses instruments aussi bien que de tout l'orchestre. Personne ne pouvait accorder ses instruments à sa satisfaction ni pourvoir les clavecins de leurs plumes. Il faisait tout lui-même²...

Admirable connaisseur des outils de la musique, il manifeste envers leurs ressources sonores et expressives une acuité auditive exceptionnelle. Au fil de ses œuvres, on le voit instrumenter son discours avec une subtilité et un raffinement rares, faisant largement appel à toutes les possibilités que lui offre son temps, sans se soucier de modernité ni d'archaïsme. Il utilise le patrimoine hérité du passé comme les découvertes les plus neuves, auxquelles son inépuisable curiosité se montre particulièrement sensible. Instruments « anciens », déjà : dans la cantate de jeunesse *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, concert spirituel dit *Actus tragicus*, il en appelle en tout et pour tout à deux violes de gambe et à deux flûtes à bec ; et plus tard, dans les Passions, interviennent en soliste, après la mort du Christ, viole de gambe et luth. Les cantates font ici ou là appel à des violes, d'amour ou de gambe, à la violetta, ou à des flûtes à bec dont la flûte à bec piccolo, à la taille de hautbois (hautbois ténor), au hautbois de chasse (*oboe da caccia*), au cor naturel (qu'il nomme parfois « corne du chasse »), au cornet à bouquin. En d'autres cas, ce sont des instruments rares, à la carrière parfois éphémère et sans postérité déclarée, comme le violon piccolo et le

1. Luthier tyrolien, Jacob ou Jakobus Stainer (1619-1683) fut l'un des plus estimés et recherchés des facteurs de violons et violoncelles européens du XVII^e siècle.

2. C. Ph. E. Bach, lettre citée.

violoncelle piccolo à cinq cordes, sinon l'hypothétique *viola pomposa*, le cor à coulisse (*corno da tirarsi*), la trompette à coulisse (*tromba da tirarsi*). Chaque fois, bien sûr, ce sont les couleurs et leurs alliages qui, pour contribuer à l'expression d'un texte, sont requis tout autant pour leur connotation symbolique et spirituelle que pour la délectation intrinsèque de leur timbre et surtout de la relation physique de l'exécutant avec son instrument ou sa voix. En cela, il manifeste une sensualité particulière à ce que Roland Barthes appelle le « grain » du son, du son émis et de sa production même : « Le grain, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute¹. »

On peut y percevoir une véritable volupté de l'ouïe, et la subtilité dont le compositeur en use fait de lui un admirable « orchestrateur ». Mais le paradoxe de son génie veut que son discours musical atteigne à une telle puissance sémantique et rhétorique qu'il puisse en arriver à se détacher de toute incarnation instrumentale. On n'imagine pas *La Dauphine* de Rameau jouée au synthétiseur, mais on peut entendre *L'Art de la fugue* exécuté au quatuor de saxophones ou au marimba.

POLYVALENCE ET VIRTUOSITÉ

Enfin, en ce domaine, il ne faut jamais oublier la polyvalence des musiciens de cette époque. Il était alors normal, en effet, qu'un professionnel, et même un amateur, jouât aussi bien des instruments à archet qu'à clavier, puisse intervenir au hautbois ou à la flûte, et généralement fût aussi chanteur. Un exemple caractéristique est fourni par la lettre de candidature d'un nommé Hans Iwe, sollicitant, après le décès d'un bassiste, un poste de musicien municipal à Lübeck en 1672. Iwe précise qu'il joue de toutes sortes d'instruments, violon, viole de gambe, contrebasse, tous les bois, les cuivres jusqu'au trombone basse, qu'il est chanteur et qu'il peut tenir un instrument à clavier².

Contemporain et ami de Bach, Georg Philipp Telemann pratique de nombreux instruments sans pour autant briller particulièrement sur tel ou tel, comme il le reconnaît lui-même :

1. R. Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, 1981.

2. H. Iwe, lettre au Conseil municipal de Lübeck, 5 février 1672. Lübeck, *Archiv der Hansestadt, Weinkellerakten, Ratsmusikanten : Personalien bis 1700*. Cf. G. Cantagrel, *Dietrich Buxtehude et la musique en Allemagne du Nord dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, 2006, p. 281.

Les excellents instrumentistes que je rencontrai ici et là m'incitèrent à me perfectionner dans mes propres instruments ; et sans doute aurais-je progressé, si un feu ardent ne m'avait poussé à connaître, en dehors du clavier, du violon et de la flûte, le hautbois, la traversière, le chalumeau, la gambe, etc., jusqu'à la contrebasse et au trombone basse¹.

Mais certains d'entre eux se sont révélés des exécutants hors de pair, capables de véritables prouesses. Ainsi Nicolaus Bruhns à Husum, en Frise septentrionale, violoniste, gambiste, claveciniste, organiste, qui aimait interpréter au violon une sonate d'église abondant en triples et quadruples cordes, alors qu'assis au banc d'orgue il soutenait son jeu d'une partie de basse qu'il exécutait lui-même au pédalier. Mattheson rapporte :

Parce qu'il était extrêmement habile au violon et savait comment jouer en doubles cordes, comme s'il y avait trois ou quatre instrumentistes, il avait de temps à autre coutume, tout en jouant du violon, d'exécuter simultanément une variation à l'orgue avec une partie de pédale appropriée, tout cela à lui seul et de la plus plaisante manière².

Les mêmes musiciens qui participaient comme chanteurs et instrumentistes à l'exécution des cantates, se faisaient embaucher par la municipalité pour jouer au cornet ou à la trompette les chorals du haut du beffroi, voire pour remplir l'office de tambourinaire de la ville.

Les fils et les élèves de Bach sont également dressés, comme en général les musiciens professionnels de ce temps, à cette polyvalence instrumentale. Il suffit de lire les attestations successives que le maître rédigea pour son élève Johann Christoph Altnickol.

Le porteur de la présente, Monsieur Johann Christoph Altnickol, a, depuis la Saint-Michel de l'an 1745, apporté son concours ininterrompu au *chorus musicus* en se produisant tantôt comme violoniste, tantôt comme violoncelliste, mais la plupart du temps comme basse vocale, suppléant ainsi les voix de basse manquantes à l'école Saint-Thomas (puisque celles-ci ne peuvent parvenir à la maturité en raison de départs prématurés) : c'est ce qui est ici certifié de ma main propre³.

1. G. Ph. Telemann, *Autobiographie*, Hambourg, 1730. Publiée par J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hambourg, 1740.

2. J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, *op. cit.*, p. 26.

3. J.-S. Bach, attestation pour J. Ch. Altnickol, Leipzig, 25 mai 1747. BD I/81. Bt 219, p 301.

Et quelque sept mois plus tard :

Je, soussigné, ayant été sollicité par le porteur de la présente, Monsieur Johann Christoph Altnickol, *candidatus musices*, de lui délivrer une attestation digne de foi relative à l'assiduité qu'il a manifestée auprès de moi dans l'art musical, j'accepte avec plaisir et tiens à certifier que le susnommé Monsieur Altnickol a non seulement prêté assidûment assistance pendant ces quatre années à notre *chorus musicus*, de telle sorte qu'il a apporté tout ce que l'on peut attendre d'un musicien habile non seulement par la voix, mais aussi en jouant de divers instruments ; en outre, diverses œuvres de musique sacrée fort bien réussies de sa composition ont trouvé force approbation dans notre ville. Comme il se trouve désormais en état d'assurer honorablement les fonctions de *director musices* ou d'organiste, je ne doute pas que le Très-Haut ne lui suscite de bienveillants protecteurs qui prendront en considération son habileté et, lorsque l'occasion s'en présentera, ne manqueront pas de favoriser sa chance de toutes les manières possibles. Enfin, il est un élève dont je n'ai pas à avoir honte¹.

Mais ce n'est pas tout. Six mois plus tard encore, alors qu'il vient d'expertiser avec la plus grande satisfaction le nouvel orgue édifié à Saint-Wenceslas de Naumburg en compagnie de son confrère Gottfried Silbermann, Bach recommande aux membres du Conseil municipal son élève Altnickol pour le poste alors vacant du splendide instrument, en une longue lettre où l'on peut lire ceci :

Je vous assure, très-nobles et très-sages Messieurs, que vous trouverez en Monsieur Altnickol susnommé un sujet qui satisfera parfaitement vos exigences. Car, comme il a déjà eu, et depuis longtemps, un orgue sous ses mains, et qu'il possède la science d'en bien jouer et diriger, et qu'en particulier il s'entend aussi à bien traiter un orgue et à le conserver avec compétence, toutes qualités qui sont nécessairement exigées d'un bon organiste ; comme il y ajoute une habileté toute particulière à composer, à chanter et à jouer du violon, je suis donc convaincu, très-nobles et très-sages Messieurs, que vous ne regretterez jamais d'avoir choisi le sujet dont je vous parle et d'avoir exaucé ma prière².

Outre que le compliment est de taille, quand on sait l'exigence de Bach telle qu'elle se manifeste dans les autres attestations connues, on

1. J.-S. Bach, attestation pour J. Ch. Altnickol, Leipzig, 1^{er} janvier 1748. BD I/82. Bt 224, p. 306.

2. J.-S. Bach, lettre au Conseil municipal de Naumburg, Leipzig, 24 juillet 1748. BD I/47. Bt 226, p. 307.

relève que le jeune Altnickol, venu à Leipzig pour s'y perfectionner auprès du maître tout en suivant les cours de l'université, possède la technique du violon, du violoncelle, des instruments à clavier et en particulier de l'orgue dont il connaît aussi la facture, qu'il chante en voix de basse, qu'il peut diriger les exécutions musicales du chœur et de l'orchestre et qu'il est un bon compositeur. C'est là, nous dit Bach, « tout ce que l'on peut attendre d'un musicien habile ». Et Altnickol, qui sera son unique gendre, ne fait pas exception en la matière, ce dont on possède de multiples exemples.

Quant à Bach lui-même, il maîtrisait à merveille le jeu de la plupart des instruments. On sait l'admiration qu'il suscitait aux claviers de l'orgue et du clavecin, unanimement reconnu dans l'Europe entière comme un virtuose hors de pair. Mais il n'en possédait pas moins les instruments à archet. Son père, altiste, ne l'avait-il pas initié à la musique par le jeu du violon ? Dans une lettre, Carl Philipp Emanuel dit de son père :

Il jouait de préférence de l'alto, avec la force et la douceur voulues. Dans sa jeunesse et jusqu'à un âge assez avancé, il jouait du violon avec pureté et précision et conservait ainsi l'orchestre en meilleur ordre qu'il n'eût pu le faire depuis son clavecin. Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent¹.

On a donc tout lieu de penser que ses divers solos pour violon et pour violoncelle, ainsi que les parties solistes de ses sonates et concertos, eurent le compositeur lui-même comme premier interprète.

PREMIÈRES ANNÉES

On sait que le tout jeune Bach a commencé à composer vers l'âge de quinze ans, sinon même avant. Encore à Ohrdruf chez son frère aîné Johann Christoph qui l'avait recueilli sous son toit à la mort de leurs parents, ou à Lüneburg où il put travailler avec Georg Boehm, ce sont notamment ses premières partitas pour orgue.

Il a tout juste dix-huit ans lorsque, obligé de travailler pour assurer sa survie au sortir du gymnasium de Lüneburg, il trouve à s'employer comme violoniste-laquais dans l'orchestre de la cour de Weimar. Il y restera six

1. C. Ph. E. Bach, lettre à J. N. Forkel citée.

mois, avant que ne se présente l'occasion de se faire entendre à Arnstadt et d'y être sur-le-champ admis comme organiste titulaire

Organiste liturgique débutant à l'Église-Neuve d'Arnstadt¹ de 1703 à 1707, il a alors à assurer les fonctions dévolues à l'orgue, entrée et sortie, préludes aux chorals et accompagnement des chants de l'assemblée et du chœur, qu'il doit faire travailler. On ne lui connaît pas d'autres tâches, sinon celles auxquelles est généralement astreint à cette époque tout titulaire d'un instrument, à savoir son entretien en bon état et les menues réparations qu'il pourrait avoir à y effectuer. Son contrat d'engagement à Arnstadt stipule en effet :

Vous serez précis les dimanches, jours de fête et autres jours de services publics en ladite Église-Neuve pour tenir l'orgue qui vous est confié ; vous en userez de façon convenable ; vous veillerez à ce qu'il soit maintenu en bon état et en prendrez grand soin ; si une partie en venait à faiblir, vous en donneriez prompte notification et indiqueriez les réparations qui pourraient être nécessaires [...]².

Le jeune organiste écrit des préludes de choral pour son instrument, mais aussi de la musique pour le clavecin, comme ce *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*, composé à dix-neuf ans. On sait cependant qu'après des débuts heureux tout ne se passa pas au mieux : conflit avec un écolier sauvageon, avec les autorités qui lui reprochent d'avoir fait monter à la tribune une jeune fille, une de ses cousines, très vraisemblablement, en compagnie de qui il a fait de la musique... Il y a davantage. C'est depuis Arnstadt qu'à l'âge de vingt ans le jeune homme va s'absenter quatre mois durant pour se rendre à Lübeck écouter le vieux maître Dietrich Buxtehude. Inévitablement, nouveau conflit à son retour, administratif et plus encore musical, cette fois : le style de ses improvisations paraît trop moderne et trouble l'assemblée, selon le verbatim de la comparution du jeune musicien. Cette liberté nouvelle se traduit dans la musique du retour de Lübeck, marquée par le *stylus phantasticus* cher aux musiciens nord-allemands, dans les premiers préludes pour l'orgue. Mais de musique « figurée », c'est-à-dire pour voix et instruments, comme il en a entendu à Lübeck, pas encore.

À l'église Saint-Blaise de Mühlhausen, où Bach, une nouvelle fois, n'est encore qu'organiste, il est lié professionnellement aux autorités par un contrat du même genre que celui d'Arnstadt – une sorte de contrat-type,

1. Aujourd'hui Bach-Kirche.

2. Contrat de nomination. Arnstadt, 9 août 1703. BD II/8. Bt 8, p. 47.

à cette époque. Après les recommandations d'une vie respectable et fidèle aux magistrats de la cité, on n'y parle pas davantage de qualités musicales, mais des questions matérielles attachées à ses fonctions :

Il devra se montrer empressé dans l'exécution des devoirs de sa charge, se tenir à la disposition de la paroisse en tout temps et particulièrement assurer son service de façon régulière et active les dimanches, jours de fêtes et autres jours fériés ; il devra maintenir l'orgue qui lui est confié pour le moins en bon état, signaler à tout moment les défauts qui pourraient se révéler aux personnes qui auront été chargées d'en assurer la surveillance, contrôler avec soin les *reparatur* et la musique¹.

Cette insistance à fixer contractuellement la nécessité pour le musicien d'entretenir correctement son orgue dit bien l'importance, alors, du rôle de la musique, et de l'orgue en particulier. Mais les choses changent, à Mühlhausen. Si son pasteur d'obédience piétiste le cantonne dans un rôle d'accompagnement, il s'est lié d'amitié avec le pasteur de l'autre grande église, la Marienkirche, un luthérien purement orthodoxe et donc grand amateur de musique. Celui-ci lui fait commander par le Conseil municipal une cantate d'action de grâces, qui sera même éditée. Et le jeune musicien, réalisant son vieux rêve, doit composer quelques autres « cantates » – en fait, des concerts spirituels –, premiers essais dans le genre, et autant de coups de maître. Au bout d'une année seulement, un autre poste d'organiste lui est cependant offert, dans une cour, cette fois, à Weimar. Las des dissensions qui l'opposent à son supérieur, un pasteur résolument piétiste, il choisit de quitter une ville libre d'empire pour une cour ducale.

MUSIQUE À WEIMAR

C'est à Weimar que Bach va prendre son essor dans la musique instrumentale. À l'orgue, d'abord, puisqu'il y est titulaire de l'instrument de la chapelle ducale. D'où une œuvre importante en nombre et en qualité, chorals, préludes, fugues. Il élabore alors le *Petit Livre d'orgue*, *Orgelbüchlein* laissé inachevé, qui témoigne de son activité pédagogique. Il cultive également le clavecin, pour lequel il compose des toccatas. De son compagnonnage avec son collègue de l'église de la ville, Johann Gottfried Walther, qui est aussi un cousin éloigné, tous deux du même âge et passionnés de

1. Contrat de nomination. Mühlhausen, 15 juin 1707. BD II/21. Bt 14, p. 59.

découvertes musicales, va naître une émulation à lire et transcrire pour les claviers de l'orgue ou du clavecin les concertos italiens qui sont alors publiés, et principalement ceux de Vivaldi. Ces concertos italiens étaient d'autant mieux connus que le neveu du duc et corégent, Johann Ernst, alors en voyage aux Pays-Bas, faisait copier des concertos qu'il envoyait à Weimar. Peut-être Bach en a-t-il fait exécuter par le petit orchestre de Johann Ernst, avant la disparition prématurée du jeune homme.

Au début de 1714, Bach a vingt-neuf ans, et se voit nommé *Concertmeister* de la principauté. Au duc bigot et sévère, il faut néanmoins de la musique figurée en sa chapelle, et Bach va devoir produire une nouvelle cantate chaque mois jusqu'à son départ de la principauté à la fin de 1717. Au duc, il faut certainement aussi de la musique de chambre, mais on ne possède aucun document éclairant cette activité, si ce n'est qu'un certain nombre d'œuvres parachevées à Coethen, le poste suivant du *Concertmeister*, ont sans doute été élaborées dès ce moment, comme les solos pour violon et pour violoncelle et sans doute plusieurs concertos, dont ceux plus tard offerts au margrave de Brandebourg.

On connaît mal les ressources dont il pouvait disposer pour les exécutions de ses cantates, et donc aussi de la musique de chambre. Un document datant de cette époque sans que l'on sache précisément de quand, fait état, outre du *Capellmeister* Johann Samuel Drese et du vice-*Capellmeister* (qui était d'ailleurs son propre fils), ainsi que du *Concertmeister*, Johann Sebastian lui-même, de quatre instrumentistes à cordes, d'un basson, de six trompettistes et d'un timbalier. Les chanteurs figurent au nombre de sept, deux sopranos (ou dessus), un alto, deux ténors et deux basses. Effectifs très limités, donc. Quant à la chapelle, elle a brûlé dans l'incendie qui a ravagé le château en 1774. Une gravure nous en montre cependant l'intérieur, de petites dimensions, avec une très petite tribune haut perchée pour l'orgue et les instrumentistes. Si l'on ne sait quasiment rien de l'identité, du nombre et du statut des exécutants, il est néanmoins certain qu'ils ne pouvaient être qu'en petit nombre. Quant aux six trompettistes employés par la cour, ils intervenaient assurément en d'autres circonstances que dans les cantates et la musique de chambre. Car tout ne se passait pas dans la chapelle, et on entendait certainement beaucoup de musique aussi dans les salles du château.

MUSIQUE À COETHEN

À la petite principauté de Coethen, où un peu plus de cinq années durant, de décembre 1717 à mai 1723, il composa la plus grande partie de sa musique instrumentale, Bach avait à sa disposition un ensemble de seize instrumentistes de la plus haute qualité, avec lesquels il ne cessait de travailler. Et cela sans parler des artistes embauchés pour l'occasion, ou des grands maîtres qu'il eut le bonheur de côtoyer, comme les violonistes Pisendel ou Volumier, le bassiste Zelenka, le flûtiste Buffardin et tant d'autres. Il n'y avait cependant pas de chanteurs, la cour étant calviniste, c'est-à-dire faisant un usage extrêmement restreint du chant, réservé à l'assemblée. Le nouveau *Capellmeister* et *director musices* devra se consacrer à la musique profane. Le prince Léopold qui l'avait attiré à la cour était un passionné de musique, qu'il pratiquait depuis son plus jeune âge. Gambiste de talent, danseur, il jouait également du violon et du clavecin et se mêlait volontiers aux musiciens de son orchestre. Sous la régence de sa mère, le traditionnel « Grand Tour » qu'il avait effectué l'avait d'abord mené à La Haye, où fréquentant l'opéra il s'était pris de passion pour les ouvrages de Lully. Ce furent ensuite Londres et Oxford, puis le pèlerinage italien, de Venise à Rome, pour finir à Vienne. Opéra, toujours.

À la cour, Bach jouissait d'un statut exceptionnel qui faisait de lui l'un des deux premiers personnages de la principauté. En outre, le prince, de neuf ans son cadet, nourrissait à l'égard de son directeur de la musique une vive amitié fondée sur une profonde estime, réciproque semble-t-il. Bach ne pouvait que se féliciter d'avoir pour employeur un jeune homme aussi attentif à la qualité des exécutions musicales quotidiennes. Rien n'était en effet trop beau aux yeux de Léopold pour satisfaire ses goûts. Il veillait lui-même au recrutement des musiciens de l'orchestre qu'il avait créé, et se montrait soucieux de les voir jouer les meilleurs instruments. Bien conscient des compétences de Bach, il se déchargea sur lui de cette activité.

C'est ainsi qu'accomplissant dans toutes ses prérogatives les fonctions liées à sa charge de directeur de la musique de la principauté, Bach s'immergea à corps perdu dans la musique instrumentale, allant jusqu'à acheter des instruments, dont en 1719 un splendide clavecin qu'il commanda au facteur berlinois Michael Mietke, et les faire entretenir. Devant fournir la musique des exécutions, qu'elle soit de lui ou de ses contemporains, il avait donc à faire établir le matériel des exécutions, à assurer les répétitions, à veiller au bon état des instruments et des

accessoires, pupitres et chaises. Compositeur et chef d'orchestre, animateur et pédagogue, il allait déployer une intense activité d'organisateur de concerts, activité qu'il aura à poursuivre à Leipzig. De nombreuses partitions concertantes ont hélas ! disparu, mais nombre de leurs morceaux ont été repris ultérieurement à destination d'autres instruments, voire adaptés en morceaux de cantates. Une quittance nous apprend que le musicien aurait un jour donné à relier les partitions de quelque cinquante concertos...

De ces constants échanges avec les meilleurs praticiens, inestimable champ d'expériences nouvelles, de ce permanent corps-à-corps avec le *faire* musical dont se tramait le quotidien du compositeur allait naître un exceptionnel bouquet de pièces qui révèlent son intime connaissance de toutes les possibilités techniques et expressives des instruments. Là encore, Bach apporte une défense et illustration des pratiques de son temps.

MUSIQUE À LEIPZIG

Dans sa nouvelle résidence à Leipzig, la cinquième et dernière de son existence, mais aussi la plus longue, Bach n'est plus organiste, ni *Concertmeister*, il est bien davantage : le directeur de la musique de la ville, premier musicien de la cité, ce que l'on nommerait aujourd'hui le GMD, *General Musik Direktor*. On remarquera que dans les signatures qu'il appose au bas des premières pages de ses œuvres imprimées comme de toute correspondance officielle, il n'use pas du titre de cantor, qui n'a alors rien de bien respectable, mais lui substitue en latin celui de *director musices*, directeur de la musique de la ville, quand ce n'est pas, plus tard, celui plus glorieux de compositeur de la cour du roi de Pologne et électeur de Saxe. Certes, Leipzig n'est pas une ville aussi peuplée que Hambourg ou Berlin – environ vingt-cinq mille habitants, quand Bach y arrive en 1723 –, mais son prestige et son importance sont réels, ceux de l'un des grands centres d'activité commerciale et du siège d'une université ancienne et renommée, où l'on enseigne principalement la théologie et le droit. Au carrefour des grandes voies de circulation européennes, elle est depuis le *xvi*^e siècle le lieu de foires réputées qui attirent marchands et chalands. À Bach revient donc d'« animer », comme on le dirait aujourd'hui, la vie musicale de la cité. Et il va y employer une grande énergie, se traduisant par une activité incessante dans un milieu de commerçants apparemment assez peu enclins à priser ses créations à leur juste valeur.

Ses tâches sont multiples. Il est d'abord cantor, attaché à l'école Saint-Thomas. Cantor, c'est-à-dire chantre, celui qui dans la tradition luthérienne entonne les chorals à l'église lors des services religieux. Comme le souhaitait le Réformateur, le cantor a par conséquent pour mission de choisir ces chorals et de les faire répéter par le chœur, ce qui revient à faire de lui un professeur de musique, à qui on demande également d'enseigner le latin, tâche dont Bach est parfaitement capable, mais qu'il n'a ni le temps ni le goût d'assurer, et pour laquelle il paiera un suppléant. Mais la profession de cantor avait perdu tout son lustre en ce début du XVIII^e siècle, et ce n'était pas là un emploi de grande considération.

Il n'y a plus, dès le début du XVIII^e siècle, dans les églises, ni bons cantors, ni chœurs d'écoliers acceptables, ni discipline, et les fidèles, tout le monde en témoigne, chantent comme des Hurons¹.

Heureusement pour lui, ce poste se doublait de celui de *director musicus*. Ce titre recouvre de multiples fonctions, à commencer par l'organisation de la musique pour tous les dimanches et fêtes dans quatre églises de la ville, dont les deux plus importantes, Saint-Nicolas et Saint-Thomas. Le *director* a aussi à choisir les chorals que les musiciens municipaux doivent jouer matin et soir du balcon de l'hôtel de ville. Mais la vie citoyenne ne l'occupe pas moins, puisqu'il est requis pour une festivité musicale chaque fois que le souverain, de Dresde, s'en vient à Leipzig avec sa famille rendre visite à ses sujets. De même lorsqu'il faut célébrer un professeur de l'université, la distinction d'un aristocrate ou fêter un mariage. Bach prendra suffisamment à cœur ces tâches pour qu'une fois établi son prodigieux répertoire de cantates et d'oratorios, on le voie reprendre la direction d'un *collegium musicum*, l'un des deux orchestres de la ville, le plus ancien des deux, fondé en 1702, quelque vingt-sept ans plus tôt, par le jeune Telemann, une activité susceptible en outre de le gratifier d'un supplément de rémunération non négligeable lorsque l'on doit entretenir une grande famille dans une cité où le coût de la vie est élevé.

Dans les villes, en effet, en l'absence de formations instrumentales constituées, les ensembles qui se produisent alors sont le plus souvent des réunions d'étudiants, auxquelles peuvent se mêler les musiciens municipaux et d'église, voire des solistes occasionnels et des musiciens de passage,

1. Témoignage d'époque cité par M. Beaufils, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Marseille, 1942 ; Paris, 1983, p. 42.

chanteurs ou instrumentistes. Tel est le cas à Leipzig, où les enfants et les élèves du maître pouvaient apporter un concours de grande qualité, formateur... et peu coûteux. Un précieux témoignage de 1736, contemporain donc de l'activité de Bach, rapporte ceci à propos des deux orchestres de Leipzig :

Les deux concerts de musique publics ou réunions que l'on organise ici chaque semaine sont toujours aussi florissants. L'un est dirigé par le maître de la chapelle de Son Altesse le prince de Weissenfels, directeur de la musique à l'église Saint-Thomas de notre ville, Monsieur Johann Sebastian Bach, qui, outre les foires, donne aussi un concert une fois la semaine à la maison Zimmermann dans la Cäther-Strasse, le vendredi soir de huit à dix heures, puis pendant la foire deux fois par semaine le mardi et le vendredi. L'autre concert est dirigé par Monsieur Johann Gottlieb Görner [...]. Les musiciens qui participent à ces concerts sont pour la plupart des étudiants de la ville et jouent tous fort bien, à tel point que, comme l'on sait, de célèbres virtuoses sont sortis peu à peu de leurs rangs. Chaque musicien peut se faire entendre en public lors de ces concerts de musique, et il se trouve aussi bon nombre d'auditeurs qui savent apprécier la valeur d'un habile musicien¹.

À Leipzig, le *collegium musicum* pouvait rassembler jusqu'à quarante exécutants, semble-t-il ; on en comptait même jusqu'à cinquante à Hambourg².

Au cours de ses premières années à Leipzig, alors qu'il se consacre à échafauder son répertoire de musiques pour les églises, le temps lui manque pour composer de la musique pour le clavecin, l'orgue, la musique de chambre ou l'orchestre. Quelques pages, cependant, verront le jour, à commencer par les Partitas pour clavecin qu'il fera graver, à raison d'une par an. Mais passé ce temps, et alors qu'il reprend la direction d'un *collegium musicum* qui l'oblige à produire de très nombreux concerts – on en estime le nombre à six cents environ –, il va revenir à la musique instrumentale, et ce sera notamment l'éclosion des concertos de soliste. Il n'a plus de fonction d'organiste, mais plusieurs organistes sous sa direction, dans les différentes églises dont il a la charge. Cela n'empêche qu'il donne avec grand succès des récitals d'orgue, à Cassel, à Dresde et là où on l'appelle pour réaliser des expertises. Quelques pages pour orgue éclosent ici ou là, et ce sera l'admirable floraison des dix dernières années (1739-1749), cette décennie testamentaire où se suivent, longuement

1. L. Ch. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Leipzig, octobre 1736. BD II/387. Bt 156, p. 233.

2. Selon J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, *op. cit.*

élaborés dans la solitude de la *Componirstube*, son cabinet de travail, les grands chefs-d'œuvre de la maturité, de la troisième partie de la *Clavier Übung*, pour orgue, à la *Messe en si mineur*. On peut remarquer qu'à l'exception de l'*Offrande musicale* pour le roi Frédéric II, de la *Messe en si mineur*, constituée en majeure partie de reprises de pages antérieures, et de la *Cantate des paysans*, œuvre de circonstance et petit divertissement amical, le musicien ne confie plus son art qu'aux seuls claviers du clavecin ou de l'orgue, c'est-à-dire à ses propres mains, en une méditation solitaire face à lui-même.

DEUXIÈME PARTIE
LES ŒUVRES POUR ORGUE

Bach est généralement surnommé le « maître de l'orgue ». Il est vrai qu'il s'est plus que quiconque rendu maître de l'instrument et qu'il lui a légué un patrimoine unique. Mais c'est oublier qu'il fut également maître sur le clavecin, et qu'il a laissé une œuvre immense destinée aux voix et aux autres instruments, occulter donc la majeure partie de son œuvre. Passer sous silence également qu'il ne fut organiste professionnel que durant quinze ans, de 1703 à 1717, successivement à l'Église-Neuve d'Arnstadt, à l'église Saint-Blaise de Mühlhausen, et à la chapelle de la cour du prince de Weimar. Ni à Coethen, moins encore à Leipzig, il n'occupera de fonctions d'organiste liturgique. Ce qui signifie qu'il n'aura plus les responsabilités d'un fonctionnaire du culte, à préluder aux chorals, à soutenir le chant des assemblées ni à orner les liturgies de sa musique.

Il n'en abandonnera pas pour autant ce qui paraît avoir été son instrument de prédilection, celui, en tout cas, sur lequel il a pu réaliser à lui seul la plénitude de sa pensée musicale, en particulier des contrepoints à quatre voix. Durant la seconde moitié de son existence, ses admirables œuvres de maturité pour l'orgue montrent à quel point il transcende le rôle de l'organiste liturgique qu'il a été. De plus, les occasions ne lui manqueront pas de donner des concerts, de faire des expertises ni d'enseigner, en premier lieu à ses propres fils, avec une prédilection tout particulière pour l'aîné, Wilhelm Friedemann, le seul à avoir professionnellement pratiqué l'orgue. Enfin, on ne saurait ignorer l'obligation que lui faisaient à Leipzig ses fonctions de directeur de la musique de la ville, avec les directives aux organistes des églises relevant de sa charge, la supervision du continuo et des parties dévolues à l'orgue dans les cantates ainsi que l'entretien des instruments dont il a l'usage. Ce qui n'ira d'ailleurs pas toujours sans difficultés relationnelles.

ORGANISTE VIRTUOSE

Il est vrai que sa virtuosité allait vite forcer l'admiration de l'Allemagne entière. Vélocité des doigts et des pieds, immobilité du corps, infailibilité du jeu ont frappé tous les témoins oculaires. On l'a unanimement admiré comme un prodigieux exécutant. Témoin, le flûtiste, professeur et compositeur Johann Joachim Quantz :

C'est sur tout *l'art de jouer des Orgues* qui étant principalement venu des Pays-bas, fut alors déjà fort poussé par les Musiciens que je viens de nommer et par quelques autres. Cependant c'est l'admirable *Jean Sebastien Bach* qui l'a de notre tems porté à sa plus grande perfection. Il est seulement à souhaiter, qu'après son décès cet art ne souffre pas une décadence ou même une ruine entière, à cause du petit nombre de ceux qui s'y appliquent encore [*sic*]¹.

De même, Johann Adolf Scheibe, pourtant peu disposé à son égard :

Sa dextérité étonne, et c'est à peine si l'on peut comprendre comment ses doigts peuvent se croiser, s'écarter de manière si étrange et si rapide, et faire ainsi les sauts les plus grands sans que s'y mêle jamais une fausse note ni qu'un mouvement si vif déforme le corps².

Johann Abraham Birnbaum vante son

habileté toute particulière, même dans les passages les plus rapides, à jouer toutes les notes distinctement et avec une égalité constante, l'extraordinaire maîtrise avec laquelle il exécute les partitions les plus difficiles comme les plus faciles avec la même célérité et la même précision³...

Quant à son fils Carl Philipp Emanuel, il a rapporté notamment que son père avait généralisé l'usage du pouce, « comme il semble que la nature

1. J. J. Quantz, *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique* (édition française), Berlin, 1752. BD III/651. Bt 284, p. 372.

2. J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, chapitre 6, Hambourg, 14 mai 1737. BD II/400. Bt 162, p. 241.

3. J. A. Birnbaum, *Unparteyische Anmerckungen über eine bedenckliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musikus*, Hambourg, début janvier 1738. BD II/409. Bt 168, p. 248.

veille le voir utiliser, ce pouce qui, outre d'autres bons services, est tout à fait indispensable dans les tons difficiles¹ ».

On sait aussi comme le grand pédalier à l'allemande lui a permis, à l'exemple de Buxtehude, de développer l'autonomie de ce clavier, en lui faisant tenir sa partie au sein de la polyphonie au même titre que les autres voix. Les élèves rapportent et transmettent. Ainsi, Ernst Ludwig Gerber, fils de l'un des bons élèves de Bach, Heinrich Nikolaus Gerber : « À la pédale, ses pieds devaient imiter avec la plus grande précision chaque thème, chaque phrase précédemment joués par les mains². »

Et rapportant les propos de Johann Adam Hiller, témoin oculaire et futur successeur du maître, Gerber poursuit : « Il jouait avec ses pieds des phrases qui auraient donné bien du mal aux mains de nombre de claviéristes non dépourvus d'adresse³. »

Au xx^e siècle, et principalement en France avec l'enseignement de Charles-Marie Widor, s'est développée une haute école de la virtuosité à l'orgue. Celle-ci comprenait entre autres une technique de jeu du pédalier mettant en œuvre la pointe et le talon de l'exécutant, permettant ainsi un phrasé *legato*. Il semble cependant que tel n'était pas le cas de Buxtehude ni de Bach, qui auraient fait un usage permanent, sinon exclusif, des seules pointes. C'était encore le cas de Saint-Saëns quelque cent cinquante ans plus tard, dont on rapporte qu'il n'utilisait jamais le talon, mais n'en parvenait pas moins à un phrasé d'un parfait *legato*.

Si l'on se trouve réduit à des conjectures sur l'art du jeu et de l'interprétation de Bach à l'orgue, les rares témoignages oculaires n'en rapportent pas moins la virtuosité de son jeu de pédalier et la rigueur de ses exécutions, de même que son immobilité à la console.

Bach, le grand Joh. Seb. Bach, n'a jamais, comme l'assurent unanimement tous ceux qui l'ont entendu, opéré la moindre torsion du corps ; c'est à peine si l'on voyait ses doigts se mouvoir. Que sont toutes les difficultés d'aujourd'hui pour tous les instruments et toutes les voix, comparées à celles que cet homme a résolues il y a trente ans sur son clavier et sur son orgue⁴ ?

1. C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 1, p. 17. Berlin, 1753. BD III/654. Bt 285, p. 373.

2. E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790. BD III/948. Bt 297, p. 383.

3. *Idem*.

4. J. Ph. Kirnberger et J. A. P. Schulz, in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schöner Künste*, article « Vortrag », Leipzig, 1774. BD III/766. Bt 292, p. 380.

Fondée sur le strict respect du texte musical, la rigueur est assurément l'un des maîtres mots de son jeu. De façon incidente, Carl Philipp Emanuel le rapporte. À propos d'un exécutant dont il trouve qu'il joue mal ses propres œuvres, il précise :

on ne saurait améliorer son doigté ; il joue des œuvres bien plus difficiles que les miennes, mais je l'ai toujours prié quand il était chez moi de jouer les œuvres de mon père où il ne s'agit que de jouer la note juste¹.

Jouer la note juste. Sans doute Carl Philipp veut-il dire que les partitions de son père sont suffisamment prescriptrices pour qu'il n'y ait à introduire ni inégalités, ni ornementation, encore que celles-ci, traditionnelles alors, aient été implicites. N'empêche que les disciples s'accorderont à parler de l'expressivité de son jeu. Agricola insiste : pour le choral, « l'expression de la musique dans le prélude doit être conforme au contenu du chant² ».

Il faut, selon Schubart, savoir interpréter le choral « avec force et sentiment, selon les émotions qui y règnent. [Depuis la disparition du compositeur], c'est à peine s'il est quelqu'un qui puisse encore jouer ses œuvres³ ».

Témoignage capital, enfin, celui de Ziegler, élève de Bach, déclarant avoir appris de lui à « ne pas jouer la mélodie simplement pour elle-même, mais en tenant compte du sens des mots⁴ ».

Sur ses registrations et ses changements de clavier, on n'en sait guère davantage. Ce qui est certain, c'est que contrairement à ses contemporains français, coloristes avant tout, qui faisaient précéder leurs livres d'orgue d'une *Table des meslanges*, indiquant par le menu quelles registrations utiliser et comment composer leur palette sonore, Bach reste muet à ce sujet. C'est à peine si au fil de son œuvre on peut relever une précision d'exécution (jouer le choral au pédalier sur un jeu de quatre pieds, par exemple), ou de simples indications d'intensité : *forte*, *piano*, *con organo pleno*, ou plus

1. Rapporté par M. Claudius, lettre à H. W. von Gerstenberg à Copenhague, Hambourg, 4 novembre 1768. BD III/751. Bt 287, p. 376.

2. J. F. Agricola, *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, volume XV, chapitre 1. Berlin, 1771. BD III/764. Bt 291, p. 379.

3. C. F. D. Schubart, *Autobiographie*. Hohenasperg, avant le 21 avril 1779. BD III/837. Bt 293, p. 380.

4. J. G. Ziegler, lettre aux autorités ecclésiastiques de la Liebfrauenkirche de Halle. Halle, 1^{er} février 1746. BD II/542. Bt 213, p. 291.

rarement encore le nom d'un jeu. Ainsi dans l'autographe du choral « *Ein' feste Burg ist unser Gott* », BWV 720 peut-on lire *fagotto* à la main gauche et *sesquialtera* à la main droite.

Il demeure cependant un document extrêmement précieux sur ce qui pourrait avoir été l'idéal sonore du musicien, alors qu'il n'a encore que vingt-trois ans, et qui n'est autre que son projet pour la restauration et l'agrandissement de l'orgue de Saint-Blaise de Mühlhausen dont il est alors le titulaire. Trois claviers et non pas deux, ajout d'un basson de 16' au clavier supérieur, d'une viole de gambe de 8' au positif de dos. Des sept jeux du nouveau récit, trois sont des principaux. De plus, Bach demande une meilleure alimentation de la soubasse de 32', et insiste pour que l'on obtienne toute la « profondeur » désirable – ce beau mot allemand de *Gravität* – qu'il attache à la soubasse de 32' et à la bombarde de 16'. Et il insiste sur le fait que les jeux de pédalier doivent pouvoir être appelés séparément¹.

Doit-on pour autant jouer une pièce entière *organo pleno*, ou sur une seule registration, se bornant à des changements de clavier pour les oppositions entre les nuances *forte* et *piano* ? Rien n'est moins certain, et de ce qui précède, on peut supposer le contraire. Cela surtout si l'on prend en compte sa profonde connaissance de l'instrument et l'exceptionnelle acuité auditive qu'il n'a cessé de manifester sa vie durant, ce dont témoignent ses rapports d'expertises d'orgues et les instrumentations de ses cantates, en particulier. Ainsi l'historien Gerber, selon ce que lui a rapporté son père, ancien élève de Bach pour l'orgue, tient-il à mentionner « sa grande expérience et le goût le plus fin avec lequel il choisissait les divers registres et les mettait en relation les uns avec les autres ; il était donc ainsi le meilleur juge et le meilleur conseiller, aussi bien pour ce qui est de la disposition des orgues que de leur construction² ».

IMPROVISATION ET ÉDITION

Comme tous ses contemporains depuis des décennies, Bach était d'abord un improvisateur. L'essentiel de sa participation aux liturgies luthériennes, comme pour les Français dans les liturgies catholiques, consistait

1. Cf. le projet pour la restauration de l'orgue de Saint-Blaise de Mühlhausen, début 1808. BD I/83. Bt 17, p. 62.

2. E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, op. cit. BD III/948. Bt 298, p. 383.

en improvisations. Ce n'est que bien plus tard que les organistes liturgiques se sont souciés d'exécuter au cours des cérémonies des morceaux écrits, par eux-mêmes ou par d'autres. Les pièces que Bach a pris soin de fixer sur le papier représentent donc le meilleur de son talent en même temps que le fruit d'une expérience acquise au fil de ses improvisations. Elles étaient destinées à son usage et surtout à celui de ses nombreux élèves, il n'avait donc pas de raison particulière de les faire éditer, avec une perspective de très faible rentabilité.

Trois recueils ont cependant été publiés. Le premier et plus important fait partie du grand projet de *Clavier Übung* entrepris dès 1726, dont c'est le troisième volet : un ensemble de vingt-sept pièces constituant une Messe pour orgue, en 1739. Le suivant répond à une commande d'un ancien élève, Johann Georg Schübler, se lançant dans l'édition musicale et désireux d'inscrire le nom célèbre de son maître dans les premiers titres de son catalogue. Ce sont les six transcriptions d'airs de cantates sur des motifs de chorals, aujourd'hui nommés *Chorals Schübler*. Le dernier recueil, bien mince mais d'une très haute portée spéculative, est consacré aux cinq *Variations canoniques* sur le choral « *Vom Himmel hoch* ». Il répond à l'obligation faite au compositeur d'adresser chaque année à la Société de correspondants sur les sciences musicales, fondée par un autre de ses anciens élèves, Lorenz Christoph Mizler, et à laquelle il avait adhéré, une œuvre à valeur théorique.

Des quelque deux cent cinquante œuvres pour orgue collectées à ce jour et répertoriées, une très petite partie a donc été diffusée par l'édition. L'essentiel de ce que nous en connaissons nous est parvenu par un nombre relativement restreint de manuscrits autographes, mais surtout par des copies diverses d'élèves ou d'admirateurs. De certaines œuvres, on possède parfois plusieurs copies anciennes, avec souvent d'inévitables variantes, preuve qu'elles étaient connues et jouées. On en retrouve encore de nos jours (c'est le cas principalement des chorals du recueil Neumeister, aux États-Unis), et quelques nouvelles découvertes ne sont pas impossibles comme ce fut le cas notamment en 2008 de la fantaisie de choral « *Wo Gott der Herr* » BWV 1128. D'importance et de complexité très variables, leur durée va d'une minute (certains petits chorals) à vingt minutes (les *Partite* sur « *Sei gegrüßet, Jesu gütig* »). Dans leur quasi-totalité à vocation cultuelle, ce sont pour les deux tiers diverses formes de traitements de chorals ; les autres pages se répartissent en une trentaine de diptyques et triptyques, une quinzaine de pièces isolées et, relevant du domaine profane, six sonates en trio et cinq transcriptions de concertos.

Aucune de ces œuvres n'est datée, et il a fallu de longues, patientes et savantes études pour proposer une chronologie plausible. Cette recherche s'est principalement fondée sur le jeu d'influences révélées par le style et la forme des œuvres, en relation avec les événements de la vie du musicien.

Son apprentissage des claviers, le clavecin puis l'orgue, se fait d'abord auprès de son frère aîné Johann Christoph, qui le recueille à la mort de leur père. On connaît l'anecdote du cahier de musique recopié en cachette avant de lui être confisqué.

Son frère possédait aussi un livre rempli d'œuvres pour clavier des maîtres les plus célèbres de son temps, Froberger, Kerll, Pachelbel, mais ce livre lui fut refusé, malgré ses prières, on ne sait pour quelles raisons¹.

Le jeune Sebastian eut cependant le temps de recopier tout le livre. Plus tard, Carl Philipp reviendra sur les admirations de jeunesse de son père :

Outre Froberger, Kerll et Pachelbel, il a aimé et étudié les ouvrages de Frescobaldi, de Fischer, maître de chapelle de Bade, de Strunck, de quelques bons vieux Français, de Buxtehude, Reinken, Bruhns et de Boehm, organiste à Lüneburg. [...] Le défunt a formé son goût en ajoutant ses propres efforts. C'est sa seule réflexion personnelle qui fit de lui, dès sa jeunesse, un auteur de fugues pures et puissantes².

Mais déjà, pour le tout jeune enfant d'Eisenach, la révélation de l'orgue est venue de l'organiste paroissial, dans cette église Saint-Georges où il avait été baptisé et où près de deux siècles auparavant Martin Luther avait prononcé son premier sermon de réformateur. Cet organiste n'était autre que Johann Christoph Bach, cousin germain³ de son père, dont Sébastien dira plus tard qu'il fut « un compositeur profond ». Quoique son œuvre soit en grande partie perdue, un *Prélude et fugue en mi bémol majeur* pour orgue de ce Johann Christoph fut longtemps attribué à Johann Sebastian lui-même, ce qui témoigne de sa valeur.

Les étapes de la formation du jeune Bach aux claviers passent d'abord par son frère aîné, un autre des nombreux Johann Christoph de la famille,

1. C. Ph. E. Bach et J. F. Agricola, in Mizler, *Musikalische Bibliothek*. Leipzig, fin 1750 ? Publication en 1754. BD III/666. Bt 399, p. 469.

2. C. P. E. Bach, lettre à J. N. Forkel, à Göttingen, Hambourg, 13 janvier 1775. BD III/803. Bt 405, p. 488.

3. Ce Johann Christoph-ci était pour Johann Sebastian ce qu'en généalogie on nomme un « oncle à la mode de Bretagne ».

qui le recueillit, on l'a dit, à la mort de leur père. Ce frère était lui-même organiste et élève de Pachelbel. Puis c'est ensuite à Lüneburg où il était venu achever ses études, qu'il travailla auprès de Georg Boehm, l'un de ces musiciens septentrionaux avec Reinken, Buxtehude, Bruhns, Vincent Lübeck et tant d'autres, qui portèrent à son sommet l'art de l'orgue. Boehm était en outre épris de musique française, à laquelle il dut très certainement initier son jeune disciple. De plus, lorsque dans sa jeunesse Bach résidait à Lüneburg, il se rendit de temps à autre à Hambourg, où il put entendre Reinken et peut-être Vincent Lübeck, et à les écouter recueillir un peu de l'héritage de Sweelinck.

On sait aussi que de Lüneburg il eut l'occasion d'aller à Celle, dont la petite cour francophile avait accueilli des réfugiés français chassés par la révocation de l'édit de Nantes. À leur contact, il put découvrir les œuvres de Grigny, d'Anglebert ou Dieupart, récemment publiées, et dont il devait plus tard prendre des copies pour son usage personnel.

On peut donc penser qu'en quittant Lüneburg, à l'aube de ses dix-huit ans, il était déjà en possession de son métier d'organiste. Il lui manquait encore cependant la rencontre décisive, celle du plus grand maître de son temps, Dietrich Buxtehude. Ce fut l'objet d'un voyage d'Arnstadt à Lübeck, qui dura en tout quatre mois. Si l'on ne sait rien de cette rencontre, elle n'en fut pas moins décisive, et toute l'œuvre ultérieure de Bach en porte peu ou prou la marque. Déjà, à son retour à Arnstadt, le jeune homme stupéfie les fidèles par ses innovations sonores. Le Consistoire observe « qu'il faisait depuis ce voyage d'étonnantes variations dans ses chorals, qu'il y mêlait des accords étranges, de telle sorte que la communauté en était fort troublée¹ » et lui enjoint donc d'user modérément des modulations, d'éviter les dissonances et de jouer moins longuement. Il n'empêche que les pages notées à cette époque sont fortement empreintes du *stylus phantasticus* et des architectures sonores chères à Buxtehude.

À Weimar, où il est d'abord l'organiste de la petite chapelle du château princier, il fréquente un cousin éloigné, Johann Gottfried Walther, depuis peu organiste de l'église Saints-Pierre-et-Paul², ce qui aura sur lui une double influence. D'abord en ce que Walther, proche de la famille Bach et élève du fils de Pachelbel, s'affirme comme maître du prélude de choral, précieux stimulant pour Bach qui en écrira beaucoup à cette époque, dont ceux qu'il réunira dans son *Petit Livre d'orgue*, ou *Orgelbüchlein*.

1. Procès-verbal du Consistoire d'Arnstadt, 21 février 1706. BD II/16. Bt 11, p. 54.

2. Devenue Marktkirche, aujourd'hui Herderkirche. C'est la principale église de Weimar.

Ensuite en ce que Walther, préparant son dictionnaire de musique *Musikalisches Lexicon*, rassemble d'innombrables partitions, notamment de ses contemporains italiens dont les œuvres imprimées déferlent alors sur l'Europe entière. C'est par Walther que Bach connaîtra de nombreuses œuvres orchestrales de Corelli, Vivaldi, Marcello, Albinoni ou Legrenzi dont il fera son miel, leur empruntant des structures formelles et les faisant siennes en les transcrivant pour les claviers du clavecin ou de l'orgue. C'est aussi grâce à Walther qu'il peut prendre copie d'œuvres françaises qui le marqueront profondément, le *Livre d'orgue* de Grigny, les six *Suites de clavecin* de Dieupart et la *Table des agréments* de d'Anglebert, ou italiennes, comme les *Fiori musicali* de Frescobaldi ou les *Inventiones* de Bonporti.

LES COMPOSITIONS LIBRES

Telle qu'elle nous est parvenue, l'œuvre pour orgue de Bach se répartit en deux grands domaines, la musique strictement liturgique d'une part, avec les divers traitements de chorals, que ce soit en préludes, variations ou fantaisies, et d'autre part d'autres pièces non directement liées à la liturgie, comme les préludes, fantaisies, toccatas ou passacaille et fugues, et diverses pages isolées (*Pastorale*, *Allabreve*, *Canzone*, fugues diverses...), ainsi que des pièces relevant strictement de la musique profane, sonates en trio et concertos transcrits.

Les préludes et fugues, de même que les pages qui leur sont apparentées, ont été qualifiés un peu légèrement de « pièces de concert ». Voire ! Tant de traits les rattachent à des motifs de cantates, avec même parfois des citations de mélodies de chorals, qu'il y a tout lieu de penser qu'ils prenaient place dans le déroulement des cérémonies cultuelles. Les preuves ne manquent pas. Lorsque peu après son entrée en fonctions à Leipzig Bach prend note sur sa partition de la cantate *Nun komm der Heiden Heiland* pour le premier dimanche de l'Avent de tout ce qui incombe au directeur de la musique, on peut lire : « Ordonnance du culte divin à Leipzig. Le 1^{er} dimanche de l'Avent au matin. On prélude¹. »

Cela signifie clairement que pour accueillir les fidèles entrant dans l'église, l'organiste doit jouer une pièce, généralement assez longue pour tenir compte des retardataires qui ne manquaient pas moins

1. Notes prises par J.-S. Bach, sans doute le 28 novembre 1723 à Leipzig. BD I/178. Bt 84, p. 150.

qu'aujourd'hui. Par ailleurs, le recueil de la troisième partie de la *Clavier Übung*, qui n'est autre qu'une Messe pour orgue, commence bien par un grand prélude solennel, avant le *Kyrie* et tout ce qui va suivre, et s'achève par une fugue devant accompagner la sortie des fidèles. Enfin, les témoignages de l'exécution de l'*Ode funèbre* à la mémoire de la princesse Christine Eberhardine sont très clairs sur ce point.

À l'approche de la procession l'orgue commença à jouer jusqu'à ce que ladite procession soit entrée dans l'église [...]. Enfin la cérémonie se termina à l'orgue comme elle avait commencé¹.

Rien en tout cela qui relève du concert. Il n'est certes pas dit que Bach n'ait pas exécuté tel ou tel de ces préludes, fantaisies ou toccatas lors d'auditions publiques, mais on sait que celles-ci, beaucoup moins nombreuses que de nos jours, semble-t-il, consistaient surtout en improvisations selon des règles bien établies. Il est en outre permis de penser que le compositeur ait confié certaines de ces pages à ses meilleurs élèves, dont ses fils, à des fins didactiques, pour les former à leur futur métier d'organiste liturgique.

Si donc ces œuvres libres étaient appelées à s'intégrer à une liturgie, elles devaient en exprimer le climat spirituel. Certains commentateurs sont même allés trouver des relations avec des textes sacrés précis, qu'illustreraient les figuralismes de l'écriture². Sans aller jusque-là, il est évident que des citations musicales, motifs ou mélodies de chorals, mais également leur écriture même (tonalité, rythmique, etc.), rapprochent ces œuvres des textes spirituels qui devaient être commentés par la prédication et par la cantate du jour. Tout permet alors de penser que Bach ait envisagé la célébration cultuelle comme un tout cohérent, intégrant du début à la fin la parole et la musique, selon le vœu même de Luther. À leur façon, les cinq pièces de chacun des cinquante et un offices liturgiques de *L'Orgue mystique* de Charles Tournemire procèdent de façon un peu comparable, en paraphrasant les motifs de plain-chant de la liturgie du jour.

À l'exception, toujours, du prélude et de la fugue de la Messe pour orgue, aucune de ces pages libres n'a été publiée par Bach. Les manuscrits, dont de rares autographes, ont été rassemblés peu à peu par les chercheurs, puis publiés au cours du XIX^e siècle. Au cours de cette collecte,

1. J.-S. Riemer, Chronique de la ville de Leipzig, 17 octobre 1727. BD II/230.

2. P. Vidal, *Bach, Les Psaumes, passions, images et structures dans l'œuvre d'orgue*, Paris, 1977.

certaines pages ont été attribuées à Bach, paternité que la musicologie moderne leur a depuis retirée, de même que l'authenticité de certaines demeure douteuse, à commencer par la célèbre *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565. D'autres ne sont parvenues que sous forme fragmentaire. Parmi tous ces documents, on peut constater que certaines fugues ne semblent pas appariées au prélude, à l'exception d'une tonalité commune. C'est alors que la réunion des deux pièces n'a pas été nécessairement voulue par Bach – faute d'indication autographe, on ne possède aucune preuve –, mais peut être le fait d'un exécutant ou d'un élève. De même, il est possible que certains diptyques soient en fait des triptyques dont on n'a pas le volet central... à moins qu'il ne s'agisse du contraire, de diptyques auxquels Bach ou quelque autre exécutant ait interpolé un mouvement central. En effet, dans le cas d'auditions hors de toute liturgie, on peut avoir interpolé un mouvement lent central, entre prélude et fugue, pour constituer une sorte de concerto pour orgue. C'est ce qui se produit avec le triptyque *Toccata, adagio et fugue en ut majeur*, mais ce pourrait avoir été le cas également, entre autres, d'un *Prélude, largo et fugue en ut majeur* à partir du diptyque BWV 545, dont on possède une copie ancienne, ou d'une *Fantaisie, trio et fugue en sol mineur* à partir du diptyque BWV 542.

La présentation de ces œuvres en un prélude suivi d'une fugue séparée, comme Bach le fait également dans *Le Clavier bien tempéré*, par exemple, est une pratique récente dont il est le propagateur en même temps qu'il en donne les plus beaux exemples. Jusque-là, on nommait le prélude tout aussi bien *praeludium*, *praeambulum* ou en italien *preludio*, voire *toccata*, et il se composait de plusieurs épisodes juxtaposés, dont un ou deux morceaux fugués, parfois trois, le tout ne formant qu'un seul bloc. Les très rares indications autographes de Bach ne parlent jamais de prélude et fugue, mais simplement de prélude. Si le prélude apparaît logiquement comme l'introduction musicale d'une cérémonie liturgique, la fugue pourrait en être la conclusion, à l'exemple de la Messe pour orgue, troisième partie de la *Clavier Übung*. De ce fait, outre un apparemment musical, un lien spirituel pourrait unir les deux morceaux, en relation avec la liturgie du jour.

Sans prendre en compte des œuvres d'authenticité très douteuse, comme les huit *Petits Préludes et fugues* BWV 553-560, la *Fantaisie en sol majeur* BWV 571 et la *Fantaisie et fugue en la mineur* BWV 561, le corpus des œuvres libres se ramène à vingt-neuf pages, les vingt-cinq diptyques et triptyque reconnus (préludes, fantaisies, toccatas et fugues), la *Passacaille et fugue* BWV 582, une *Fantaisie et fugue en ut mineur* BWV 562 dont la

fugue est inachevée, la *Fantaisie con imitazione* BWV 563 et la *Fantaisie ou Pièce d'orgue en sol majeur* BWV 572.

Si aucune de ces pages ne mentionne de date de composition, leur forme, leur style et leur écriture portent la marque de l'évolution de la pensée de Bach. En toute logique, la plupart d'entre elles peuvent être rattachées aux périodes où Bach occupait des fonctions d'organiste. La présentation qui en est faite ici groupe ces pages par étapes chronologiques supposées. Pour approximative qu'elle soit, cette présentation nous paraît incontestablement plus *musicale* que tout classement par ordre de tonalités ou de catalogue BWV.

LES ŒUVRES DE JEUNESSE,

ARNSTADT ET MÜHLHAUSEN (AVANT 1708)

Deux diptyques sont en fait des *praeambula* à la façon des polyptyques des maîtres du Nord, constitués d'une mosaïque d'éléments divers et contrastants, et pourraient bien être les premières réalisations du jeune Bach en ce domaine, remontant très vraisemblablement à l'époque de son séjour à Arnstadt. C'est en effet un véritable *praeludium* que le **Prélude et fugue en la mineur** BWV 551, bien plutôt qu'un prélude et fugue. On y voit le jeune musicien adopter fidèlement le modèle « en retable » des maîtres qu'il affectionne. Pour ses premiers essais de composition, il se glisse ainsi dans la grande tradition des pièces libres aux volets juxtaposés. Les divers motifs sont dérivés les uns des autres, à la manière des pages analogues de Buxtehude dont il a retenu l'exemple. Cinq sections : *Prélude*, première *Fugue*, *Interlude*, seconde *Fugue*, *Péroraison*. Le **Prélude et fugue en mi majeur** BWV 566 évoque lui aussi l'influence des maîtres septentrionaux. C'est à nouveau un ensemble multisectionnel, selon l'archétype du genre. Les cinq sections enchaînées s'ouvrent par un *Prélude* virtuose, suivi d'une première *Fugue*. Une *Transition* en style de récitatif mène à une seconde *Fugue* en rythme ternaire, exactement au modèle des œuvres de ce genre de Buxtehude. Une *Péroraison* conclut en rappelant le sujet de la seconde *Fugue*.

Du **Prélude et fugue en sol majeur** BWV 550, le *Prélude*, tout entier fondé sur un petit motif rythmique, est encore très marqué de l'influence de Bruhns et de Buxtehude. Quant à la *Fugue*, pas encore autonome, elle s'enchaîne au prélude par un épisode grave. Déjà un peu plus longue que les épisodes fugués précédents, elle marque une étape vers les fugues

séparées. Des notes *staccato* confèrent au sujet et à certains épisodes un caractère pittoresque qui distrait d'un certain formalisme auquel n'échappe pas cet essai de jeunesse.

Très tôt, le jeune Bach va donc se consacrer au genre nouveau de diptyques constitués d'un prélude suivi d'une fugue séparée. Le **Prélude et fugue en mi mineur** BWV 533 est très vraisemblablement le plus ancien de ces diptyques de Bach. Avec ses deux volets seulement, bien distincts, le jeune musicien commence à y affirmer sa personnalité pour s'orienter vers de plus amples constructions. Le *Prélude* emprunte les caractères généraux des *praeludia* septentrionaux, dans l'éloquence fantasque d'épisodes très variés et vigoureusement contrastés, en une construction d'ensemble bien ordonnée, le volet central étant serti de deux épisodes en style de toccata. La *Fugue* traite un sujet empreint d'une douce tristesse. L'œuvre se termine par une dernière entrée du sujet à la basse.

Le **Prélude et fugue en ut majeur** BWV 531 se présente dans une forme peu complexe. Le *Prélude* développe un motif d'accords brisés et d'arpèges, sur des gammes descendantes. Quant à la *Fugue*, elle traite un pittoresque sujet et s'achève par un épisode animé, avec récitatifs et des traits brillants. Le **Prélude et fugue en sol mineur** BWV 535 dénote également l'influence qu'a exercée sur le jeune musicien sa connaissance des œuvres de Buxtehude. En style de toccata, le *Prélude* fait se succéder trois parties de caractères très différents que conclut un dernier épisode en imitations, puissant, à cinq voix réelles. Très affirmé rythmiquement, le sujet de la *Fugue* provoque un effet de resserrement temporel qui se révélera riche d'éléments à développer. L'exposition fait entendre les entrées des quatre voix, mais le contrepoint n'est jamais traité qu'à trois voix. Un bref épisode de conclusion en style de toccata rappelle le prélude. Parmi ces premiers essais de jeunesse il faut encore compter le **Prélude et fugue en ut mineur** BWV 549. À la fougueuse virtuosité un peu extérieure du *Prélude* fait suite une *Fugue* dont le sujet s'étale en une longue arabesque. La construction en est très libre, en proie à une ivresse instrumentale, jusqu'à la brillante péroraison, comme improvisée, avec ses formules de batteries et son grand trait final en paraphe.

Mais toute cette période est dominée par le **Prélude et fugue en ré majeur** BWV 532. Dans cette œuvre très brillante, on entend le jeune virtuose sous le choc de tout ce qu'il a vécu à Lübeck, à écouter le maître Buxtehude, mais trouvant déjà sa personnalité. Le *Prélude* est fait de plusieurs sections contrastées, un début de toccata, un grand développement central, épisode étrange, pathétique, suivi d'un *allabreve* très développé en polyphonie à quatre voix, dense et cependant d'une rayonnante

luminosité. Une dernière section revient au caractère de toccata du début. Quant à la *Fugue*, son long sujet est un volubile appel, pris dans un mouvement uniforme de doubles croches. La forme n'en est pas stricte, et son discours se déploie dans une grande liberté oratoire, non sans humour. Cette page d'une verve irrésistible exige un solide métier de la part de l'exécutant.

De ces pages de jeunesse, on doit rapprocher la **Toccatà et fugue en ré mineur** BWV 565, si tant est qu'elle soit bien de Bach, ce qui n'est pas certain. En effet, on n'en possède qu'une copie tardive, de Johannes Ringk, qui l'attribue à Bach. Elle ne porte d'ailleurs pas de titre, mais seulement la mention *adagio*. Et c'est la seule copie notée au XVIII^e siècle, contrairement à bien d'autres œuvres pour orgue de Bach. Elle ne fut publiée qu'en 1833, sous l'impulsion de Felix Mendelssohn, qui aimait à la jouer. On pense aujourd'hui que cette œuvre célèbre entre toutes et unique en son genre quant à son style, pourrait n'être pas de Bach, mais d'un épigone, comme Kellner, et que la fugue aurait été initialement écrite pour le violon. Il faut dire que la transcription de la fugue, ainsi d'ailleurs que de la toccata, pour le violon, en *la mineur*, est particulièrement convaincante. L'extraordinaire *Toccatà* initiale, en ce *stylus phantasticus* qui l'apparente à l'art des maîtres septentrionaux et a valu à cette œuvre une immense popularité mondiale, se révèle d'une audace unique en son genre dans l'œuvre de Bach. La violente prise de parole de son exorde interpelle l'auditeur. Pierre Vidal y entend un commentaire du Psaume XXXV, psaume d'un juste persécuté. La démonstration est habile et peut séduire¹. Personnellement, j'y entendrai plutôt une lecture des Actes des Apôtres au jour de la Pentecôte :

Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer².

On croirait volontiers, en effet, entendre ce vent impétueux venu du fond de l'horizon, et voir des éclairs zébrant un ciel tourmenté avant de se disperser en flammèches... Mais ceci n'est jamais qu'une proposition parmi d'autres. De Bach ou non, cette toccata est saisissante, et pourrait

1. P. Vidal, *Bach, Les Psaumes, passions, images et structures dans l'œuvre d'orgue*, op. cit., p. 38-47.

2. Ac 2, 2-4.

être d'un homme jeune au tempérament fougueux, ce qu'était le musicien au retour de Lübeck. La *Fugue* qui suit, à l'inverse, contraste avec la modernité de la toccata. Son traitement peu complexe répond à une construction très libre, où les réexpositions du sujet agissent comme des refrains entre des épisodes de divertissement. Le contrepoint y est assez lâche et de faible densité, descendant parfois à deux voix avec même des épisodes à une seule voix. Bach en serait-il l'auteur ? On se pose à nouveau la question. À moins qu'il ne s'agisse de la transcription d'une fugue pour le violon, comme invite à le penser le sujet en bariolage caractéristique de l'écriture pour l'instrument à cordes. Un véhément épisode en style de toccata conclut cette œuvre d'une rare éloquence. On a beaucoup disputé de l'authenticité de cette œuvre, qui a suscité une abondante littérature, dont l'étude récente de l'éminent spécialiste Christoph Wolff, qui prend position pour l'authenticité¹. Cette *Toccata et fugue en ré mineur*, devenue « la » toccata de Bach, pourrait donc n'être pas de Bach, comme l'*Adagio* d'Albinoni n'est pas d'Albinoni, la *Chaconne* de Vitali n'est pas de Vitali, le concerto pour violon « *Adélaïde* » de Mozart n'est pas de Mozart... Qu'importe ? On ne prête qu'aux riches, et la popularité de cette partition se trouve amplement justifiée.

LA PÉRIODE DE WEIMAR (1708-1717)

À la petite chapelle ducale du château de Weimar, Bach est, comme dans ses deux postes précédents, le titulaire d'un instrument modeste : vingt jeux sur deux claviers et pédalier. Pas plus qu'auparavant il ne peut lui destiner de pages de grande éloquence, comme il aura au cours de sa carrière l'occasion d'en jouer sur des instruments plus importants, à Lübeck ou à Hambourg, à Leipzig, à Altenburg, à Cassel ou à Naumburg, ailleurs encore. Mais s'il s'adonne surtout à l'art du prélude de choral, il n'en néglige pas pour autant la composition d'œuvres dont la grandeur réside dans l'écriture et la profondeur de pensée plus que dans les ressources instrumentales qu'elles exigent.

C'est sans doute au début de cette période que Bach compose le **Prélude et fugue en fa mineur** BWV 534. Il aborde une tonalité nouvelle pour lui à l'orgue, celle de la sombre grandeur. Et voici qu'il ordonne mieux et

1. Ch. Wolff, « Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach : Das Scheinproblem der Toccata d-Moll BWV 565 » in *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, p. 241-251, Kassel, 2002.

surtout qu'il maîtrise davantage son discours. Installé dans de nouvelles fonctions, au service d'un prince et non plus d'une paroisse, il amorce une évolution qui le mène à de plus amples développements. De construction simple, le *Prélude* n'en tient pas moins un discours éloquent, abondant en figures désinences, celles-là mêmes qui se retrouveront dans la *Fugue*, dès son sujet générateur d'un climat douloureux. Il y a là chez le musicien l'expression d'un sentiment plus personnel.

Le **Prélude et fugue en la mineur** BWV 543 est sans doute l'une des pages les plus connues de Bach, en partie grâce à la transcription qu'en a réalisée Franz Liszt et qu'ont diffusée nombre de virtuoses très célèbres. Il a fait l'objet d'autres transcriptions, pour guitare, pour quatuor à cordes, etc. dont une adaptation pour piano à quatre mains de Max Reger. Le *Prélude* montre combien Bach maîtrise la fougue juvénile de ses premières années : s'il adopte pour ce Prélude le genre de la toccata en *stylus phantasticus*, avec ses diverses formules, celles-ci sont agencées en un ensemble très cohérent, où un petit motif lie tous les éléments. Le sujet de la *Fugue* est l'un des plus célèbres de toute l'œuvre de Bach, solidement charpenté, qui pourrait être destiné au violon, nouvelle trace de cette *imitatio violonistica* dont parlaient alors les théoriciens et que pratique Bach, lui-même violoniste accompli. L'admirable organisation de son discours a fait de cette page l'un des modèles de l'académique « fugue d'école », mais animée par la verve irrésistible du jeune compositeur.

Au début de 1714, le duc de Saxe-Weimar nomme son organiste *Concertmeister* de la principauté. À ce titre, Bach aura à composer et faire entendre une nouvelle cantate chaque mois. Rien d'étonnant, alors, à ce que des liens de motifs ou de climats unissent certaines pages pour l'orgue à des éléments de cantates. On en trouve un exemple frappant dans le **Prélude et fugue en sol majeur** BWV 541. En style de toccata, le *Prélude* est construit comme le rondo d'un concerto italien, forme qui fascine Bach en ces années. C'est-à-dire qu'un motif de refrain lie plusieurs couplets abondant en formules instrumentales. Mais voici la *Fugue*, dont le sujet est directement issu du Prélude. Or, ce sujet n'est autre que le motif du chœur initial de la cantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (J'avais tant d'inquiétude) BWV 21, entendue pour la première fois dans la chapelle du château le 17 juin 1714. Pourquoi ne pas imaginer que la Fugue, destinée à conclure la cérémonie liturgique, reprenne un motif de la cantate entendue dans l'heure précédente ? Et cela d'autant plus que si le chœur est écrit en mode mineur, la Fugue l'est en majeur comme la résolution des doutes et des souffrances à quoi a mené la cantate : « Réjouis-toi, mon âme ! », chante le dernier air de la cantate. Deux autres éléments plaident encore en faveur