**Bach en mouvement : *Les six Concertos brandebourgeois***

Danser la musique de Johann Sebastian Bach, à première vue, ne va pas vraiment de soi : contrairement à un Telemann ou un Rameau, Bach n’a jamais composé de musique de ballet ; et même ses formes instrumentales – comme les suites pour orchestre ou pour clavecin, avec leurs « Allemandes » ou leurs « Gavottes » – n’ont jamais été explicitement destinées à la danse.

Mais rien ne nous empêche d’élargir notre focale. La musique de Bach, en effet, bénéficie depuis longtemps d’une dynamique toute particulière : en 1829, soit cent ans après la création de la *Passion selon saint Matthieu*, Felix Mendelsohnn ressuscitait l’œuvre en grande pompe ; par ce geste, il insufflait à l’art de Bach un élan inouï, dont l’énergie ne s’est jamais dissipée jusqu’à ce jour. Depuis près de deux cents ans, cette fascination ininterrompue a pris tant de formes que l’on peut affirmer sans crainte de se tromper qu’à chaque minute, à chaque seconde dans le monde, sonne ici ou là une œuvre de Johann Sebastian Bach.

La musique du cantor de Saint-Thomas semble habitée d’une puissance si particulière que, trois siècles après avoir été écrite, elle parle toujours à l’homme d’aujourd’hui comme à un strict contemporain. L’universalité de Bach repousse tant de frontières qu’elle peut même se permettre d’encaisser sans broncher, et somme toute sans dommage majeur, toutes sortes d’expériences assez peu « authentiques » : Bach à l’accordéon (très bien !), Bach au synthétiseur (pourquoi pas ?), Bach arrangé par les Swingle Singers (je vous en prie…). Quoi qu’on en fasse, pourvu qu’on y mette un peu de respect et d’amour, la musique de Bach triomphe et sort grandie de l’opération.

Tout bien pesé, et même si le compositeur ne propose aucun indice allant dans ce sens, danser Bach est finalement très pertinent ! Cela va tout à fait de soi ! Pour mieux nous expliquer sur ce point, il convient d’abord de situer Bach avec précision dans l’histoire de la musique. Il a vécu en effet à un moment très singulier, à l’intersection de deux courbes historiques occupant chacune plusieurs siècles.

En premier lieu, la musique de Bach renvoie à une tradition enracinée dans un riche et long passé: celui du « stile antico » (comme diront après-coup les musiciens de l’âge baroque), né au XIIIe siècle avec la lente émergence des premières formes de polyphonie. Partant du canon élémentaire, l’art polyphonique s’épanouit notamment sous l’action des célèbres écoles franco-flamandes (Roland de Lassus, Josquin des Prés) jusqu’à devenir une discipline flamboyante, caractérisée par l’égale importance de toutes les voix mises en jeu. Cette écriture, toujours plus raffinée, semble converger vers l’art de Bach : les efforts de plusieurs siècles trouvent avec lui leur plus parfaite synthèse. Mais ce point d’aboutissement est aussi point d’arrêt : arrivé à ce stade, le *stile antico* semble avoir saturé tout son potentiel.

La musique de cette longue période historique est fortement tournée vers Dieu. Elle ne témoigne que d’un seul objectif : refléter impersonnellement l’ordre cosmique, les lois de la Création, et faire jouer des proportions claires et limpides, adéquates à la représentation du monde alors en usage – tous les phénomènes se déployant sur un plan de cohérence. Les conceptions pythagoriciennes sont alors dominantes : avec l’arithmétique et la cosmologie (astronomie, astrologie), la musique appartient aux sciences les plus nobles. Ce nouage musique/nombre/cosmos demeure compréhensible jusqu’à l’époque baroque : Johann Sebastian Bach a encore un pied dans le monde ancien.

Mais en second lieu,la musique de Bach est aussi fille de son temps ; et dès le début du XVIIe siècle, une toute autre forme d’expression musicale était apparue en Italie. Avec ce nouveau style, c’est la voix supérieure qui domine le tissu musical en conduisant la mélodie, tandis que les autres voix s’organisent verticalement pour accompagner harmoniquement cette ligne principale. La mélodie peut et doit être fortement expressive, tandis que les voix d’accompagnement se contentent de la soutenir (c’est le principe dit de la « basse continue » ). Les opéras de Claudio Monteverdi sont une première manifestation de ce « stile nuovo ».

La musique se voit confier alors une tout autre fonction. Pris dans la dynamique d’une complète refonte de la représentation du monde, le style nouveau déplace l’accent de Dieu vers l’Homme. La musique ne sert plus à figurer par les sons les divines proportions de la Création (l’Harmonie des Sphères), mais se voit pourvue d’une visée purement terrestre : plaire à l’homme, ébranler ses sens, susciter ses passions… Bref, mettre l’homme « en mouvement ». La musique s’affirme comme un langage à dimension humaine.

C’est la discipline rhétorique, l’*Ars Retorica* de l’Antiquité latine et grecque, qui prend alors les rênes de la nouvelle sensibilité musicale. L’acte de composition musicale se voit assimilé à une démonstration oratoire ou à une narration, dotée d’un contenu structurel et émotionnel par lequel il s’agit d’abord de convaincre. Au fil du temps s’instaure ainsi une logique musicale ordonnée selon tous les préceptes de l’Ars Retorica, tant en termes de structuration du récit que de l’usage des figures de style, nécessaires à l’amplification des effets qui visent à toucher l’auditeur. Les différents éléments de la grammaire musicale (tonalité, intervalles, rythmes, motifs, harmonie, tempo, etc.) se chargent de significations émotionnelles propres, permettant au compositeur puis à l’interprète de convoquer les sentiments les plus variés, qu’il s’agisse d’affects négatifs comme le chagrin, la peur, la violence, le doute et la mélancolie, ou des affects positifs de joie, d’extase, d’assurance, de paix et d’harmonie.

Nous l’avons dit, Bach est précisément situé à la croisée de ces deux courants. Il a véritablement bâti des ponts entre les deux styles et en a effectué une géniale synthèse. Il maîtrisait non seulement toutes les règles du style ancien, mais maniait aussi avec brio la nouvelle rhétorique musicale et l’« invenire » (invention) de techniques musicales inusitées, propres à mettre à jour toutes les modulations du sentiment.

L’Ars Retorica latin se soucie de la mise en œuvre du discours par l’orateur : l’art de dire est déterminant pour transmettre le contenu de la démonstration avec le maximum de puissance suggestive. Cela concerne d’abord certains paramètres techniques tels que le débit du discours, son articulation, son intonation, le placement des accents, l’aménagement des pauses et ainsi de suite, mais aussi, au-delà de ça, l’ardeur oratoire même du récitant, par quoi les affects finalement touchent et convainquent.

Il est enfin un dernier et crucial élément : la posture et le mouvement du corps, la physionomie et la gestique de l’orateur. Le mouvement de l’ensemble du corps constitue l’ultime rouage de la machinerie oratoire, qui permet au contenu d’aller frapper l’imagination de l’auditeur-spectateur. Dans le discours musical, cette dimension de l’art rhétorique est quelque peu atténuée dans la mesure où l’interprète, par la force des choses, a besoin de tout son corps (les bras, les doigts, les pieds, la bouche) pour maîtriser son instrument. On peut donc parfaitement soutenir que cette « expression corporelle », ultime parachèvement de l’art rhétorique, doit dans le champ musical être prise en charge par d’autres exécutants. Cette intrinsèque impuissance des interprètes à couronner la rhétorique de Bach par l’expression corporelle appellerait dès lors le concours d’autres artistes, de danseurs.

Il devient alors légitime d’adopter un point de vue singulier, mais pétri de culture classique, où le spectacle *Six Concertos brandebourgeois* ressuscite la conjugaison ancienne de trois arts jadis étroitement liés – les trois arts de l’immatériel, ceux qui se déploient d’abord dans le temps : l’art de la parole, sa correspondance en musique, et son parachèvement dans l’expression du mouvement. Cette triple alliance ne démérite pas de l’esprit de Bach ; elle s’approche même de son noyau le plus vibrant : la logique et le fonctionnel au service du sensible.

Kees van Houten

**Les *Concertos*, mouvement par mouvement**

C’est le 24 mars 1721 que Johann Sebastian Bach appose sa signature sous la préface d’une partition reliée de cuir portant le titre : *Six concerts avec plusieurs instruments dediées à son Altesse Royalle Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandenbourg*. Le somptueux manuscrit, noirci de cette soigneuse et si touchante écriture qu’est celle de Bach, délivre à la postérité six pièces aujourd’hui connues sous le nom de *Concertos brandebourgeois*.

Si Bach en fit le présent au margrave de Brandebourg, elles ne furent probablement jamais jouées à la cour de ce dernier. À cette époque, Bach exerçait en effet à la cour de Cöthen (de 1717 à 1723, très précisément). Le jeune prince Leopold d’Anhalt-Cöthen y employait à son service un remarquable orchestre, composé des meilleurs musiciens d’Europe. Bach donna sans aucun doute à plusieurs reprises ces six concertos pour le prince ; plutôt que de « brandebourgeois », il serait dès lors légitime de parler des « concertos de Cöthen ». Ces six œuvres sont remarquables par leur diversité, que ce soit en termes d’architecture ou d’instrumentation : Bach semble avoir voulu proposer un étincelant abrégé de ce qui était alors possible en matière de concerto, et rien de plus brillamment versatile n’avait été entendu jusque là. On ne trouvera pas, dans ce recueil, deux concertos écrits pour la même combinaison d’instruments, et l’alternance des instruments solistes et des épisodes « tutti » est toujours inattendue.

Les commentaires musicaux et les explications rhétoriques ci-dessous ont servi de notes de travail pour le traitement chorégraphique des *Concertos brandebourgeois* par Anne Teresa De Keersmaeker.

**Concerto n°1 en fa majeur BWV 1046**

Mouvements : 1. [sans indication de tempo] - 2. Adagio – 3. Allegro – 4. Menuetto – Trio – Menuetto – Polacca – Menuetto – Trio – Menuetto

Concertino : 2 corni da caccia, 3 hautbois, basson, violon piccolo

Ripieno : 2 violons, alto, continuo

Les mouvements 1, 2 et 4 de ce concerto datent de 1713 ; ils sont empruntés à la Sinfonia qui ouvre la Cantate BWV 208, *Was mir behagt ist nur die muntre Jagd!*, composée par Bach en l’honneur du 35e anniversaire du prince Christian de Saxe-Weissenfels, un aristocrate passionné de chasse. Cette cantate fut vraisemblablement exécutée lors de la fête de clôture d’une partie de chasse, d’où l’utilisation particulière de deux « corni da caccia », cors de chasse.

Le scénario semble être le suivant : la noblesse célèbre dignement l’issue favorable de la journée. Au sein de cette atmosphère, le violon piccolo tente d’attirer l’attention vers lui, et déploie mille ruses. Resté discret dans le premier mouvement, il attaque un intense duo avec le hautbois dans le second, un Adagio émaillé de dissonances. Il n’a ensuite de cesse, dans le vif Allegro, de rompre l’ordre aristocratique par des solos virtuoses et provocants… mais en vain. Cet ordre est rétabli dans le quatrième mouvement : le concerto se termine de façon tempérée par une succession de danses de cour.

**Concerto n°2 en fa majeur BWV 1047**

1. [sans indication de tempo] - 2. Andante - 3. Allegro assai

Concertino : trompette, flûte à bec, hautbois, violon

Ripieno : 2 violons, alto, continuo

De brefs motifs aigus, entêtés et répétitifs, confèrent à ce concerto son caractère enflammé. Ce jeu tout en brio est confié à quatre solistes : trompette, flûte à bec, hautbois et violon. La partie virtuose de trompette, registrée dans l’extrême aigu, retient particulièrement l’attention. L’Andante présente un caractère plus intériorisé (la trompette s’étant tue). Les trois autres solistes entrecroisent leurs sonorités en une conversation balisée par un motif que Bach désigne comme « traurig » [triste], évoquant la figure du soupir (*suspiratio*) et développé à l’infini, comme un mantra. La trompette reprend le devant de la scène au troisième mouvement : attaquant un thème de vif-argent, elle lance une fugue au flux irrésistible.

**Concerto n°3 en sol majeur BWV 1048**

1. [sans indication de tempo] - 2. Adagio – 3. Allegro

Concertino : 3 violons, 3 altos, 3 violoncelles

Ripieno : continuo

Voici l’ultime concerto pour cordes ! Divisés en trois groupes de trois (violons, altos et violoncelles), les instruments à cordes attaquent un premier mouvement péremptoire et joyeux, dominé par la figure rythmique entêtée de l’anapeste ou « figura corta » (deux notes courtes suivies d’une longue). Cette ouverture semble être taillée pour se poursuivre indéfiniment lorsque, à la mesure 47, l’introduction d’un motif plus instable couvre le concerto d’une ombre, d’un affect d’incertitude. Ce motif reviendra à plusieurs reprise comme un « facteur de désordre », jusqu’à prendre un caractère presque chaotique. Mais le thème principal l’emporte à la fin. Ce mouvement se caractérise par plusieurs cadences puissamment scandées à l’unisson, renforçant l’impression d’unité et d’homogénéité.

Ce « concerto pour neuf » ne comporte aucune partie soliste – ce qui explique sans doute que Bach fasse ici l’économie du traditionnel mouvement lent. Une brève transition « adagio » en tient lieu, suivie d’entrées successives des instruments pour un final étourdissant, une bourrasque perpétuellement ravivée et qui semble ne jamais devoir prendre fin. Ce raz-de-marée emporte l’auditeur dans sa puissance, comme si un seul et monstrueux instrument s’exprimait désormais, « Les Cordes »…

**Concerto n°4 en sol majeur BWV 1049**

1. Allegro - 2. Andante - 3. Presto

Concertino : violon, 2 « flauti d’echo » (flûtes à bec)

Ripieno : 2 violons, continuo

Dans ce quatrième concerto, tout en grâce, le premier rôle est confié à un groupe de trois solistes. Deux flûtes à bec filent un délicieux thème en 3/8, au caractère souple et dansant. Un solo de violon virtuose tente constamment de se détacher de l’ensemble, de manière fort impétueuse quelquefois, comme s’il cherchait à briser le cadre structurel. Les flûtes, solistes elles aussi, rivalisent avec le violon en un dialogue très animé, élégamment scandé par des passages *tutti*.

Le mouvement intermédiaire (Andante) est une complainte intensément nostalgique. Le thème *tutti* est continuellement repris par les trois solistes, comme une manière d’écho… Des figures musicales « soupirantes » amplifient le caractère mélancolique du mouvement.

Le Presto final rétablit une atmosphère de légèreté, avec une fugue étourdissante qui circule malicieusement entre toutes les voix. Après l’exposition, le violon solo semble vouloir s’arroger à nouveau une place dominante. Mais les flûtes ripostent de plus belle en remettant en circulation le thème fugué. Suit alors une intervention beaucoup plus affirmée et virtuose du violon, qui menace à nouveau l’équilibre de l’ensemble. La fugue retombera sur ses pieds, bien sûr, toujours menée par les flûtes. La rivalité se rallume en quelques accords *staccato* et acides, avant une cadence finale et résolutive.

**Concerto n°5 en ré majeur BWV 1050**

1. Allegro - 2. Affettuoso - 3. Allegro

Concertino : flûte (traverso), violon solo, clavecin obligé (cembalo concertato)

Ripieno : violon, alto, continuo

De tout le recueil, ce concerto est assurément le plus harmonieux, le plus solide, le mieux balancé. Les trois voix solistes (violon, traverso et clavecin) s’y entrelacent avec une fluidité, un élan, une rare élégance – en plus d’une grande richesse de motifs, toujours superbement ornés. Le thème principal du premier mouvement, avec ses grands accords brisés jetés en un large *ambitus* de plus de deux octaves, délivre un caractère d’exubérance et de joie sans réserve.

Durant les épisodes qui leur sont réservés, les solistes manipulent des motifs brefs et détendus, aérant fort remarquablement la texture comme pour en appeler au retour du thème. Leur complicité est telle qu’à la fin, raccourcissant toujours d’avantage leurs brèves interventions, la flûte et le violon finissent par s’éclipser tout à fait, laissant place à un formidable coup de théâtre : ample cadence soliste du clavecin, virtuose et harmoniquement passionnante — première du genre dans l’histoire de la musique.

Le mouvement lent (Affettuoso) est un trio pour les solistes ; le clavecin y est tout à la fois soliste et accompagnateur (« continuo »). Ce tendre dialogue musical, sculpté dans le moindre détail, est proche de la perfection ; il évoque peut-être un idéal de communication heureuse.

Le troisième mouvement (Allegro) semble un cadeau directement tombé depuis l’Harmonie des Sphères, sous forme d’une gigue aussi agile qu’étourdissante ! Flûte et violon amorcent un thème fugué bientôt repris par le clavecin ; l’auditeur ne touche terre qu’à l’attaque du *tutti*. Se déploie alors une musique de danse flamboyante. Dans la section intermédiaire, une force contraire se manifeste, une dissonance rhétorique (la *Confutatio* du discours), avec l’introduction d’un thème en mode mineur, rival du thème fugué — lequel se laisse d’ailleurs contaminer par le mineur. S’ensuivent toutes sortes de modulations qui nous mènent vers des tonalités très éloignées de celle de départ, jusqu’à ce que le clavecin, après une nouvelle cadence en si mineur, ne rétablisse l’ordre avec un péremptoire accord de ré mineur. La section « A » est alors répétée intégralement, concluant ce concerto bouillonnant d’ardeur.

**Concerto n°6 en si bémol majeur BWV 1051**

1. [sans indication de tempo] - 2. Adagio ma non troppo - 3. Allegro

Concertino : 2 altos, 2 violes de gambe, violoncelle

Ripieno : continuo

Ce sixième concerto est exceptionnel en termes d’effectif instrumental : deux altos, deux violes de gambe, un violoncelle et une partie de continuo. L’absence de cordes aiguës et d’instruments à vent installe une atmosphère grave et sombre. Les deux altos (qui se consacrent d’ordinaire aux voix intermédiaires) prennent ici en charge les voix supérieures. Dans le premier mouvement, ils se battent littéralement en duel : on les entend clairement s’affronter sous la forme d’un canon où les deux mêmes voix décalent à très brève distance, l’une sur le temps fort, l’autre sur le temps faible. Pour maintenir la cohésion d’ensemble face à cette joute rythmique, les autres voix s’en tiennent à un jeu plus monotone de croches.

Dans le deuxième mouvement (Adagio ma non troppo), les deux altos dialoguent au sein d’un espace musical plus ample et plus détendu : s’écoutant l’un l’autre, ils font circuler une mélodie expressive *cantabile*, qui traverse toutes les tonalités.

Dans le mouvement final (Allegro), les deux altos fusionnent : pour la première fois dans le recueil, les solistes prennent le même thème à l’unisson – thème d’une beauté et d’une simplicité confondantes. Comme un refrain, cette mélodie ne cessera de revenir, elle aussi, à travers toutes sortes de tonalités, refermant le cycle dans un registre émotionnel de paisible allégresse.

Kees van Houten

**Kees van Houten**est né en 1940 à Helmond. De 1957 à 2008, il tient l’orgue historique Robustelly (1772) de l’église Saint-Lambert à Helmond. Il a signé avec Marinus Kasbergen les ouvrages Bach et le nombre ainsi que Bach, l’Art de la fugue et le nombre, en plus de quatorze livres sur la musique du même compositeur. Kees van Houten se produit en concert en tant qu’organiste aux Pays-Bas et ailleurs. Professeur d’orgue à la Hogeschool voor de Kunsten d’Utrecht de 1971 à 1992, il donne régulièrement des conférences, ateliers et classes de maître.