

BACH ET QUELQUES DEVANCIERS

À sa demande de lui fournir quelques éléments biographiques pour l'ouvrage sur Johann Sebastian Bach qu'il projette d'écrire, Nikolaus Forkel reçoit en janvier 1775 du fils de celui-ci, Carl Philipp Emanuel, les précisions suivantes : « Outre Froberger, Kerll et Pachelbel, il a aimé et étudié les ouvrages de Frescobaldi, du Fischer maître de chapelle de Bade, de quelques bons vieux Français, de Buxtehude, Reinken, Bruhns et de l'organiste Böhm de Lünebourg. Il 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 puissantes. Ceux qu'il aimait et dont les noms ont été cités étaient tous de bons auteurs de fugues. »

Il appert en effet que Bach n'eut pas de maître au sens fort du terme, mais que, entouré des nombreux musiciens de sa famille, sa formation de compositeur fut, grâce à son génie et une curiosité insatiable, pour l'essentiel autodidacte. À la mort de ses parents, alors qu'il à dix ans, il est pris en charge par son frère aîné, Johann Christoph, lui-même élève de Johann Pachelbel, qui met à sa disposition des recueils de musique de clavier manuscrits sur lesquels le jeune Bach se penche avec application – on connaît l'anecdote du cahier que son aîné avait enfermé dans un cabinet barré à clé parce qu'il le jugeait trop difficile, mais dont Bach a réussi à s'emparer pour le recopier de nuit, en cachette...



Fragment de la première page du *Prélude, fugue et postlude* de Böhm dans le livre d'Andreas Bach

Deux recueils manuscrits de clavier, de la main de Johann Christoph, subsistent aujourd'hui, qui donnent une idée du premier répertoire auquel Bach s'est frotté, le livre d'Andreas Bach et le manuscrit Möller – d'après les noms de leurs propriétaires ultérieurs –, qui comprennent plus d'une centaines de pièces de deux douzaines d'auteurs allemands et étrangers. On trouve dans le premier l'imposant *Prélude, fugue*

et postlude en sol mineur de **Georg Böhm**, l'organiste de l'église Saint-Jean que Bach côtoiera à Lünebourg entre 1700 et 1702. Bâti comme une audacieuse *toccatà*, le triptyque s'ouvre sur une progression ascendante d'accords qui laisse place à un bref *Adagio*. Lui succède une fugue à quatre voix riche et intriquée, avant une conclusion en arpèges descendants et la reprise des puissants accords initiaux. Nul doute que les *Toccatas* et nombre de *Préludes et fugues* de Bach doivent beaucoup à ce type de compositions typiquement nord-germaniques.



Heinrich Scheidemann



Johann Kuhnau

Bach n'a probablement pas connu l'œuvre de **Heinrich Scheidemann**, maître d'Adam Reinken et son prédécesseur à l'orgue de l'église Sainte-Marie de Hambourg. Mais cet élève de Jan Pieterszoon Sweelinck figure en bonne place dans la lignée des grands organistes d'Allemagne du Nord, dont l'art riche et virtuose allait tant l'impressionner. Dans sa *Pavane Lachrymæ*, Scheidemann reprend à sa façon, comme nombre de ses contemporains, l'air *Flow my Tears* de John Dowland, avec son éloquent tétracorde descendant figurant la larme, motif très populaire au premier XVII^e siècle – Dowland avait déjà transformé lui-même son air en *Seven Passionate Pavens* dans son recueil instrumental *Lachrymæ* de 1604.

Dans son *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten* (Représentations musicales d'histoires bibliques en six Sonates), publié en 1700, **Johann Kuhnau**, prédécesseur de Bach au cantorat de Saint-Thomas de Leipzig, veut montrer que les claviers de l'orgue, du clavecin et du clavicorde, autant que la voix, peuvent rendre les diverses émotions humaines. Il prend comme arguments des personnages et événements de l'Ancien Testament, détaillant leurs péripéties et états affectifs. La *Quatrième Sonate* représente la tristesse du roi Ézéchias, atteint d'une maladie mortelle : après un lamento bâti sur un choral, ses « ardentes prières » vers le

ciel consistent en motifs ascendants, puis il redit sa confiance en Dieu, avant que, dans le dernier mouvement, sa joie d'être guéri ne soit assombrie par le souvenir des maux qu'il a endurés. Typique de l'esthétique baroque, cette volonté programmatique peut aujourd'hui nous sembler naïve, mais elle a amené Kuhnau à inventer des effets proprement musicaux quasi impensables dans les formes de la musique de clavier de l'époque.

Comme ses collègues allemands, **Johann Sebastian Bach** a écrit pour le clavecin de nombreuses suites de danses, selon le modèle établi par Johann Jacob Froberger au milieu du XVII^e siècle, dérivé de l'art des luthistes français – avec sa séquence allemande-courante-sarabande-gigue. Trois importants ensembles de six suites chacun se détachent de cette production : les *Suites anglaises*, les *Suites françaises* et les *Partitas*, aussi nommées *Suites allemandes*, les seules publiées de son vivant – en 1727, Bach confiera la vente des *Deuxième* et *Troisième* aux bons soins de Georg Böhm. Comme c'était l'usage, elles proposent toutes, entre la sarabande et la gigue, diverses gavottes, bourrées, menuets et autres *Galanterien*.



Manuscrit de la Gavotte de la *Suite française n° 5* de Bach

Écrites au début des années 1720, sans doute à des fins pédagogiques, les *Suites françaises* sont plus modestes que leurs consœurs et elles ne comportent pas,

comme celles-ci, de grands morceaux introductifs. Elles subsistent dans plus d'une dizaine de manuscrits comportant quelques variantes – un de ceux-ci propose un court prélude en deux sections pour la *Quatrième*, BWV 815 –, elles furent rassemblées par Nikolaus Gerber vers 1725 sous la supervision de Bach. Il semble que ce soit Friedrich Wilhelm Marpurg, théoricien berlinois admirateur de Bach, qui, en 1762, leur a attribué leur appellation de « françaises », mais on ignore exactement pourquoi...

Si elles font preuve de la délicatesse de l'art des clavecinistes français, elles sont aussi très italiennes par leur transparence et leur fluidité mélodique. Ce sont ces qualités qui frappent au premier abord, et Forkel écrira : « Le compositeur a mis dans ces morceaux moins de science [contrapuntique] que dans ses autres *Suites*, mais la mélodie en est plus agréable et plus plaisante. » Dans une inspiration toujours renouvelée, les *Allemandes* montrent tendresse et amabilité, les *Courantes* et les *Gigues* sont parfois pointées à la française, parfois coulantes à l'italiennes, tandis que les *Sarabandes* comptent parmi les plus poétiques jamais composées par Bach. Puis, après diverses danses rustiques ou raffinées, le contrepoint reprend ses droits dans les étourdissantes *Gigues* finales, avec, cinq fois sur six, le renversement du thème dans les secondes sections.

Œuvre tardive datant du milieu des années 1730, le *Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur*, BWV 998 figure au catalogue parmi les quelques œuvres de Bach écrites pour luth. Son premier volet, en effet, est indiqué « Prélude pour la Luth o Cembal ». Mais, si son caractère aérien et délicat, tout en arpèges, convient tout à fait au luth, « seul le clavecin paraît rendre pleine justice à la texture polyphonique des deux autres morceaux, dont l'intensité croît progressivement », estime Gilles Cantagrel. Chose rare chez Bach, peut-être un effet du nouveau style galant, la *Fugue*, à trois voix, relativement simple, comporte un élégant « divertissement » central qui se déploie sur une ligne de basse dérivée du sujet même de la fugue. Et le tout se termine par un brillant *Allegro* aux allures de passepied.

© François Filiatrault, 2023

