

Bach et le Goût italien

Qu'en serait-il des fastes de la musique du début du XVIIIe, ce siècle d'or, sans «Les Goûts Réunis»? Rien sans doute. Cette expression, au sous-titre *Nouveaux Concerts* de François Couperin) est tout à fait caractéristique de la réunion de styles provenant de différents pays européens, dans une seule et même œuvre. Ce que nous appellerions aujourd'hui «intégration culturelle», vécue de manière très différente par différents compositeurs, fait figure de révolution dans le panorama musical de l'époque: les échanges entre les pays font alors de l'Europe un laboratoire de créativité musicale, encouragée par l'admiration réciproque et l'esprit d'émulation. Aux siècles passés, l'Italie fait naturellement l'objet d'une attention toute particulière de la part des musiciens allemands. Véritable berceau de la civilisation méditerranéenne, elle attire - parmi d'autres - Heinrich Schütz, qui se rend à Venise en 1628, où il étudie avec Monteverdi. Les premières décennies du XVIIIe siècle témoignent d'une admiration grandissante pour le style italien: tandis qu'en France Couperin font fusionner les styles italien et français dans les *Nouveaux Concerts* (1724) et dans *Les Nations* (1726), qui prend fin de manière significative avec *La Piémontaise*, sur le sol allemand, Bach, Haendel et Telemann tombent sous le charme magnétique de l'Italie. Contrairement à Händel, Bach ne voyage pas à travers le *Bel Paese*: le Cantor ne s'éloigne que rarement de sa Thuringe natale et de la Saxe, satisfaisant son intérêt pour la musique italienne en étudiant minutieusement et en assimilant de nombreuses partitions, dans la solitude de ses recherches personnelles. Ce processus d'intériorisation, loin de tout *Grand*

Tour avant la lettre, est crucial pour l'évolution de cette créativité propre à Bach: pensons un instant à l'influence que les formes d'expression purement italiennes exercent sur la composition des *Concertos Brandebourgeois* ou *Concertos pour violon*. Toutefois, l'intérêt que Bach porte à l'Italie ne se limite pas exclusivement au style concertant. Son fils Carl Philip Emanuel l'affirme dans une lettre à Forkel (13 janvier 1775): Bach a bien écouté, puis étudié les œuvres de Frescobaldi; preuve en est que Bach possède le recueil des *Fiori Musicali*. Si Bach emprunte à Frescobaldi le style de la toccata et les formes du contrepoint italien (la Recherche en premier lieu), Antonio Vivaldi quant à lui fait figure de référence en ce qui concerne le genre du Concerto. Parmi les vingt-et-une transcriptions pour clavier de Concertos produites par Bach (seize pour clavecin et cinq pour orgue), pas moins de dix proviennent des œuvres de Vivaldi, cinq du Prince Ernest de Saxe, une de Telemann, une probablement de Torelli et de deux auteurs jusqu'à présent non identifiés. Mais alors, si Bach ne voyage pas en Italie, comment fait-il et quand entre-t-il en possession de ces œuvres?

Rien n'est certain, mais vraisemblablement les transcriptions de Bach remontent aux années 1713-1714, alors que le compositeur se trouve à Weimar: là, en plus de ses fonctions d'organiste de la cour, il donne très probablement des cours de musique au jeune Prince Jean-Ernest de Saxe, qui est doté d'un immense talent musical.

Bach arrive à Weimar en 1708, où règne un puritanisme allemand des plus austères, imposé par le duc Guillaume-Ernest. Mais singulièrement, si le théâtre, l'opéra et la danse y sont quasiment bannis, le duc se montre plutôt très progressiste à l'égard de la musique

instrumentale. En outre, Bach est favorisé par la présence, à la cour, d'un cousin organiste, Jean Godefroy Walther. Grâce à son talent et à son enthousiasme, la cour ne regarde pas à la dépense en matière de musique (achat de partitions, instruments, présence de nouveaux éléments dans l'orchestre). En ce qui concerne les Concertos italiens, Bach croise la fortune: au retour de deux ans passés à étudier à Utrecht, aux Pays-Bas, le prince Jean-Ernest, rapporte des caisses entières de partitions. Amsterdam est alors la capitale de l'Europe dans le domaine des éditions musicales, il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'il rapporte, parmi ces musiques *L'Estro Armonico*, opus 3 de Vivaldi, publié par Estienne Roger en 1711. Toutefois, n'allons pas penser qu'avant les découvertes remontant aux années de Weimar, Bach ne connaissait rien du style concertant italien: les études les plus récentes supposent qu'à l'époque, Bach avait pris connaissance depuis bien longtemps des partitions de Corelli, Albinoni et Torelli qui circulaient en Allemagne sous forme de copies. En revanche, une autre question se pose eu égard aux desseins de Bach lorsqu'il transcrit les concertos. Utilise-il ce matériel pour l'éducation du prince ou pour mener à bien son dessein d'étendre son propre répertoire? Les deux aspects coexistent probablement. Comme le souligne Alberto Basso dans sa biographie monumentale, avant toute chose, il ne s'agit pas pour Bach de réunir du matériel qui se veut purement pédagogique pour le prince, mais il veut en quelque sorte rendre hommage au talent du jeune homme, en l'initiant à une musique de la plus grande qualité possible. En outre, la minutie avec laquelle Bach travaille sur ces transcriptions laisse supposer que ces œuvres transcendent le domaine de

l'éducation, pour élargir le répertoire de concertos du Cantor. Les deux œuvres choisies par Andrea Bacchetti, le *Concerto en ré majeur, BWV 972 d'après Vivaldi* (basé sur le Concerto opus 3 n° 9 de *L'Estro Armonico*) et le *Concerto n° 3 en ré mineur BWV 974*, d'après un Concerto pour hautbois d'Alessandro Marcello (attribué fut un temps à son frère Benedetto), sont - dès la version originale - des œuvres sublimes. Bach a sans doute été fasciné par l'inspiration émanant des mouvements lents de ces œuvres, presque célestes. L'écriture pour clavier préserve efficacement la division d'origine entre *Tutti* (réalisés par Bach avec une abondance d'accords qui sont loin d'être faciles à réaliser) et *Soli*, où le tissu se simplifie. D'un point de vue timbrique, parfois Bach s'inspire également de l'univers sonore de Domenico Scarlatti, qui lui fournit un modèle afin de transposer le style italien au clavier. C'est ce qui se dégage par exemple dans le final d'une prodigieuse virtuosité du *Concerto BWV 972* de Vivaldi, riche en accords répétés. Malgré son jeune âge, Bach s'affiche un brin irrévérencieux à l'encontre des compositeurs italiens. En effet, il n'hésite pas à modifier le matériel de base, afin d'alléger certaines répétitions et séquences schématiques dans l'écriture mélodique et dans les progressions. Mais ce qui est le plus frappant, dans l'art de la transcription de Bach, c'est l'économie de moyens et le refus d'utiliser les partitions italiennes pour assurer le spectacle au clavier: rien de superflu n'est ajouté.

Si la synthèse de la transparence mélodique italienne et de la solidité polyphonique allemande a lieu plus de vingt ans après la découverte de Vivaldi, avec le *Concerto nach italienischem Gusto* de 1735, Bach était

certainement déjà entré en contact avec la musique italienne entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle, comme cela a été mentionné. Deux partitions viennent confirmer la passion de Bach pour l'Italie: le *Caprice sur le départ de son frère bien aimé, BWV 992* (datant vraisemblablement à 1703-1704, ou, même avant, selon certains musicologues) ainsi que *Air varié à la manière italienne BWV 989* (datant de 1709). Dans le premier morceau, très certainement écrit pour le départ de son frère aîné Johann Jacob quand il s'est enrôlé dans l'armée de Charles XII de Suède, la référence à l'Italie est évidente dans les titres («Adagiosissimo», «Aria di Postiglione», «Fuga all'imitazione di Posta») et dans la généreuse mélodie des *ariosi*, en alternance avec des passages portant une empreinte bien allemande (la Passacaille, très chromatique, rappelle le style des lamentations de Froberger et Pachelbel). L'*Air Varié*, avec son thème à la langueur typiquement méditerranéenne, allie le style des morceaux pour orgue à une nouvelle sensibilité, qui à certains égards anticipe les *Variations Goldberg*. Il a en commun avec elles, le retour de l'Air à la fin; à la différence des *Goldberg*, l'Air refait ici son apparition avec, cependant, quelques modifications, en dixième et dernière variation. Comme pour les *Goldberg*, par ailleurs, les Variations se basent davantage sur le profil harmonique que sur le profil mélodique. Mais dans ces deux œuvres, outre les aspects formels, c'est la substance même qui s'approche du Goût italien: l'esprit germanique et protestant fait place à une expression plus solaire, le contrepoint strict laisse souvent plus d'espace à la mélodie accompagnée ou à un style plus léger de contrepoint portant l'empreinte de Corelli.

Le style italien, c'est le cas des *Concertos* transcrits, c'est aussi pour Bach l'occasion d'explorer de nouvelles solutions timbriques et de transcender le clavier lui-même. Autant d'éléments qui, aujourd'hui, justifient pleinement une exécution au piano, notamment lorsque ce dernier est en mesure de sublimer les morceaux ouvertement cantabile de style italien ainsi que les contrastes dynamiques vibrants.

C'est Bach lui-même qui fait le rapprochement direct entre les deux influences - française et italienne - pour lui essentielles. Dans le second volume du *Clavier-Übung*, composé à Leipzig et publié en 1735 pour la traditionnelle foire de Pâques de l'éditeur de Nuremberg Christoph Weigel, le titre indique «un Concerto nel gusto italiano e un'Ouverture alla maniera francese, per un clavicembalo a due manuali», un Concerto dans le goût italien et une ouverture à la manière française, pour un clavecin à deux claviers.

L'association n'est pas fortuite: dans ce second volume des «Esercitazioni per tastiera», ces *Exercices pour clavier* permettent de faire un rapprochement des deux styles, constituant quasiment deux synthèses différentes de l'esprit d'assimilation de Bach. Partition tardive, pleine de charme et animée par le goût de la danse et de l'ornementation, l'*Ouverture nach Art französische* est la première à être écrite: on y retrouve en permanence cette admiration juvénile pour les pièces de clavecins de Grigny, Dieupart et Couperin. Toutefois, le Concerto nach italienischem gusto représente l'extrême synthèse de l'amour pour la musique italienne: une musique qui, à l'époque, est souvent symbole de luxure, d'exubérance, d'étrangeté, de goût *baroque*, à entendre également dans le sens péjoratif du terme (ce n'est pas un hasard si l'on

qualifie la musique de Rameau, plus imaginative et visionnaire, d'«italianisme»). Bach, en tout cas, fait une synthèse de tout ce qui fait référence à l'Italie, avec le brio et la sensualité qu'on lui connaît, et avec toute la solidité de l'architecture polyphonique typiquement germanique. La créativité du Cantor est débordante, à la fois dans le premier et dans le troisième mouvement, l'alternance *Solo-Tutti*, typique du style concertant italien, est abordée sous un jour nouveau, jamais figée et les différentes parties sont étroitement liées entre elles, présageant de ce qui sera le développement dans la forme-sonate. Si les mouvements extérieurs rappellent parfois l'écriture de Scarlatti, c'est dans l'Andante, cantabile et plein de mélancolie feutrée et mystique, que l'on discerne plus aisément les racines de Vivaldi de cette œuvre: la mélodie se détache de façon extrêmement pure (il pourrait s'agir d'un violon ou d'un hautbois) sur un accompagnement léger qui évoque l'orchestre de cordes (y compris les contrebasses). En ce qui concerne le son, le grand clavecin à deux claviers, comprenant cinq octaves complètes, fait presque office d'orchestre. Ceci justifie le titre de Concerto (Bach n'est d'ailleurs pas le premier à écrire un concerto pour instrument solo: rappelons les 25 Concerts «pour le clavecin» de Christian Petzold). Avec un extraordinaire contraste, le premier clavier porte la voix de *Tutti*, tandis que les *Soli* étaient confiés au second. La large gamme dynamique permise aujourd'hui par le piano préserve toute la poésie du contraste et de la *meraviglia* - de la merveille - que Bach n'était pas non plus sans ignorer.

Luca Ciammarughi

(Traduction: Sylvie Huet)