

Suites de J. S. Bach

De 1717 à 1723, Bach fut maître de chapelle à la cour du Prince Leopold de Anhalt-Cöthen. Celui-ci était un grand ami des arts et offrit des possibilités et des honoraires que le compositeur n'avait pas connu avant, certainement pas à Weimar ! La cour de Cöthen était calviniste, la musique ne jouait donc qu'un rôle minime lors des cultes. Bach, qui était luthérien, fut d'ailleurs témoin de conflits entre les deux religions dans la ville.

Du point de vue musical, cette situation lui permit de se concentrer fortement sur la musique instrumentale soliste, chambriste ou orchestrale. A Cöthen, une série impressionnante d'œuvres vit le jour : pour ne nommer que les plus importantes, citons les Suites pour orchestre, les Concertos brandebourgeois, les deux Concertos et le Double Concerto pour violons, les Sonates et Partitas pour violon seul, les Suites pour violoncelle seul, les Suites anglaises et françaises, le *Clavier bien tempéré*, etc.

Mais cette époque bénie connut aussi un moment tragique : en 1720, Maria Barbara Bach décéda. Fin 1721, Bach se remaria. Sa nouvelle épouse, Anna Magdalena, était une excellente chanteuse et son art était très apprécié à la cour. Cette carrière cessa malheureusement dès l'arrivée de la famille Bach à Leipzig en 1723, lieu où les préoccupations de Bach étaient essentiellement marquées par la musique sacrée. Or, les églises de cette ville étaient adeptes du malheureux principe paulin : « Mulier in ecclesia tacet » (La femme se tait à l'église).

Deux raisons principales ont fait que Bach quitte Cöthen, tout en gardant son amitié pour le Prince : celui-ci avait, en 1721, épousé une femme qui n'était pas du tout intéressée par la musique et qui fit pression sur son mari pour qu'il dépense moins pour les arts, privilégiant plutôt les soldats et les chevaux. De plus, il est probable que Bach ait vu plus d'opportunités pour les études de ses fils dans la ville universitaire de Leipzig.

Chacune des suites débute par une importante ouverture « à la française » (Lent – rapide – lent), ce qui explique que les suites sont souvent intitulées « Ouvertures ». Traditionnellement, s'ensuivent des mouvements de danses, en général Allemande – Courante – Sarabande – Gigue. Or, Bach se libère de ces contraintes : on ne trouve pas d'Allemande, par contre des mouvements inhabituels : Forlane, Passepied (n° 1), Polonaise, Badinerie (n° 2), Réjouissance (n° 4), et bien sûr le céléberrime Air pour cordes et continuo de la n° 3, moment de méditation non-dansant, contrastant avec le reste de cette œuvre brillante et festive.

La *Suite n° 1* est instrumentée à la façon d'un concerto grosso, avec des parties solistes pour deux hautbois et basson, confrontées à un tutti orchestral.

La *Suite n° 2*, quant à elle, s'apparente à un concerto pour flûte et cordes, avec des parties solistes très virtuoses (La Polonaise II ou la Badinerie !).

Dans la *Suite n° 3*, Bach ajoute aux cordes deux hautbois, trois trompettes et des timbales, ainsi qu'un basson jouant la basse « colla parte ».

Le cas de la *Suite n° 4* est spécial : cette œuvre fut conçue pour trois hautbois, basson et cordes. Mais, en 1725 – donc déjà à Leipzig – Bach utilisa l'ouverture pour sa *Cantate BWV 110* « Unser Mund sei voll Lachens » ; il est probable qu'à ce moment, il ajouta trois trompettes et des timbales à l'orchestration.

Pour terminer, notons l'existence d'une *Suite n° 5*, en sol mineur, pour cordes et continuo (BWV 1070). Mais pratiquement tous les musicologues sont persuadés, depuis bien longtemps déjà, que cette pièce n'est pas de Johann Sebastian, mais probablement d'un membre de la prochaine génération (Wilhelm Friedemann ?).

Commentaires : François Lilienfeld