***Six concertos brandebourgeois***

Lorsqu'en 1721 Bach réunit quelques-unes de ses compositions antérieures pour les adresser, avec une dédicace rédigée en français, à « Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandenbourg », mélomane des plus éminents, il était loin d'imaginer la popularité dont allaient bénéficier plus tard ces chefs-d’œuvre. Mais celui qui passe pour avoir composé à la seule gloire de Dieu sans se préoccuper de la sienne, avait ici des visées plus immédiates : obtenir un poste à Berlin, et, à cet effet, livrer quelques échantillons de ce qu'il avait pu faire de mieux dans le genre concertant.

Ainsi, par la variété de leurs effectifs, de leurs styles (italien, français, moderne, ancien), de leurs formes, de leurs genres (concerto grosso, concerto pour soliste) et par la prodigieuse inventivité de leur structure, les *Concertos brandebourgeois*, malgré leur caractère assez disparate, constituent une inépuisable source musicale, à la fois synthèse et renouveau du discours concertant.

Ces compositions ne ressemblent à nulle autre. Ce ne sont ni exactement des concertos grossos, ni des concertos à plusieurs solistes, mais des formations chaque fois nouvelles, où les timbres se mêlent de manière toujours inédite : ici trois cors, deux hautbois et un violon (concerto n° 1) ; là une trompette, une flûte à bec, un hautbois, un violon (n° 2) ; tantôt des masses s'opposent avec trois violons, trois altos, trois violoncelles (n° 3) ; tantôt des instruments traités de manière plus personnelle, avec par exemple une flûte, un violon, un clavecin (n° 5).

Chacun d'eux est un monde à part. Le lumineux n° 4, avec son *concertino* formé de deux flûtes à bec et d'un violon, ne fait pas exception, pas plus que l'étonnant n° 6 où s’associent timbres anciens et modernes, privilégiant les teintes graves (Bach l'écrit en effet pour un ensemble formé de deux altos, deux violes de gambe, violoncelle, contrebasse et clavecin continuo).

Au-delà des questions d'instrumentarium, il faut souligner la virevoltante originalité dont fait preuve le compositeur. Si les concertos n° 1, n° 3 et n° 6 mettent en œuvre des chœurs instrumentaux d’égale importance (au sens donné à ce terme depuis Giovanni Gabrieli) et ne donnent à tel ou tel instrument le beau rôle que provisoirement, les n° 2, n° 4 et n° 5 évoquent au contraire une espèce de pyramide à trois étages : comme fondations, on trouve les cordes (*ripieno*) ; au-dessus, se trouvent des solistes (*concertino*), et au sommet, pris parmi les précédents, un soliste encore plus important et agile (trompette dans le n° 2, violon dans le n° 4, clavecin dans le n° 5).

Ce n'est pas pour rien que ce concerto, avec la gigantesque cadence pour clavecin solo de son premier mouvement, passe pour être le premier pour clavecin jamais écrit. On relève aussi, car le lyrisme en demi-teintes qui en résulte touche profondément l'auditeur, que dans les mouvements lents intermédiaires, Bach ne retient en général qu'un nombre très réduit d'intervenants, se rapprochant ainsi des confidences de la musique de chambre.

Il faut enfin souligner la richesse des combinaisons contrapuntiques dont le compositeur parsème ces œuvres, et surtout le génie avec lequel il dissimule sa science à l'arrière-plan de pièces généralement détendues et avenantes. Car dans ces œuvres, le rythme, la vie, les couleurs et l'inspiration contribuent à l'affranchissement de la polyphonie ; ils semblent incarner la splendeur et l'effervescence de la vie à la cour de Coethen ; ils révèlent le plaisir que prenait le compositeur à écrire pour des instrumentistes admirablement formés. Cette musique exprime une exubérance, un optimisme que seul un génie conscient de sa pleine maîtrise nouvellement acquise pouvait traduire. Métier et inspiration, logique de fer et goût pour les expériences nouvelles s'équilibrent dans ces concertos à un point rarement atteint par Bach lui-même.

D’après Michel Rusquet