

## **Pour une approche des *Concertos brandebourgeois* sans chef d'orchestre**

John Eliot Gardiner

Jusqu'à présent, j'ai résisté à la tentation d'enregistrer les *Concertos brandebourgeois*. En effet, qu'est-ce qu'un chef d'orchestre est supposé faire dans ce répertoire ? Les Concertos n°1 et 2 sont les seuls à être suffisamment imposants et complexes pour que la présence d'un instigateur non instrumentiste et coordinateur soit de quelque utilité. Je les ai dirigés à plusieurs reprises au fil des ans, appréciant de pouvoir en relever les défis sur le plan de l'interprétation. En 2000, j'ai eu l'occasion de diriger le premier mouvement du Concerto n°3 dans sa version augmentée servant de prélude à la Cantate de Pentecôte BWV 174 de Bach. Cette page brillante faisant appel à deux cors et à trois hautbois (comme dans le Concerto n°1), nous l'avons donnée en concert et enregistrée le lundi de Pentecôte 2000 dans le cadre de notre *Bach Cantata Pilgrimage*. Tous les autres Concertos relèvent intrinsèquement de la musique de chambre, même si par moments ils semblent à la limite d'une sonorité proto-orchestrale par leur manière d'en accumuler les effets, que ce soit par le biais de motifs réitérés ou de l'harmonie. J'ai étudié ces œuvres, que j'admire (j'ai même tenu l'alto dans le Concerto n°6), mais pour moi ils font partie d'un monde où le chef n'a pas sa place.

Une telle approche impliquait un transfert de la responsabilité de l'exécution aux instrumentistes triés sur le volet des English Baroque Soloists, et avant tout à leur brillant premier violon, Kati Debretzeni, véritable *Konzertmeisterin* qui, en l'occurrence, fut la véritable et virtuose inspiratrice de ce projet. Kati et ses collègues se sont toujours pleinement et de longue date investis dans nos autres projets Bach – Cantates, Passions et Messes : pour une fois, l'occasion leur était donnée d'avoir pour eux-mêmes la « piste de danse » et d'y déployer

cette musique de fait profondément inspirée de la danse. Car je suis convaincu que les musiciens, lorsqu'ils jouent ces Concertos, doivent penser, respirer et se mouvoir comme des danseurs. Si l'on s'en tient aux instructions que donne John Playford dans son *Dancing Master* (1651) à propos des figures de danse anglaises, il convient de commencer en « honorant » son partenaire et en l'« introduisant » dans un « mouvement de courtoisie ». Tout comme dans la musique « concertée », les figures de danse requièrent un phrasé rythmique et physique, une fluidité et un *timing* précis, mais aussi une conscience de chaque instant et une capacité d'ajustement de sa propre position en fonction des autres danseurs. Traduit en termes musicaux, tout est une question d'équilibre, d'écoute et de discrétion, d'appréciation du moment où insérer soit des solos stylistiquement expressifs et poétiques, soit une intervention plus robuste, ou encore de savoir quand l'obligation de spontanément s'effacer est à l'ordre du jour. En d'autres termes, il convient d'identifier l'*Affekt* sous-jacent ayant initialement servi d'impulsion au texte musical de Bach, puis d'y répondre à travers la manière dont on le restitue, tout en gardant à l'esprit celle dont certaines tournures de phrase de type rhétorique se font le reflet d'images spécifiques, gestuelles. Il faut donc, nous dit Quantz, être ouvert à cet « échange perpétuel de sentiments », l'interprète « [devant] être à même d'apprécier lequel se trouve derrière chaque idée, afin d'en gouverner l'expression de façon appropriée ». <sup>1</sup>

Ainsi mon rôle fut-il de faciliter et d'encourager, également de fournir aux instrumentistes un certain *feedback* sur la manière dont leurs timbres « s'amalgamaient » ou bien « s'opposaient » les uns aux autres, de sorte que les attitudes expressives et le soutien rythmique de la musique soient pleinement réalisés à la satisfaction de tous. Cela sous-entendait par ailleurs de veiller à ce que la répartition physique des musiciens sur le podium permette à la juxtaposition parfois singulière des instruments de parvenir de la façon la plus cohérente et

équilibrée au public.

Ce qui me frappe tout particulièrement dans les *Concertos brandebourgeois*, c'est la manière dont Bach s'empare d'un genre à la toute dernière mode – la forme *ritornello* du concerto explorée et mise en œuvre par les Italiens de la génération de Vivaldi – et en renverse les conventions. Pour dire les choses simplement, il semble nous aguicher, nous les auditeurs, en suscitant certaines attentes en termes de coupe et de longueur de phrase, puis bouleverse la donne à travers une réalisation pleine d'imprévus et peu conventionnelle. Singer la dernière tendance à la mode ne présentait pour Bach aucun intérêt, celle-ci, en regard de ses propres ressources en tant que compositeur, ne pouvant que lui paraître de faible consistance, voire régressive. Il n'avait pas davantage l'intention de jeter par-dessus bord l'ancienne tradition allemande de la musique pour consorts d'instruments. Il ne fait toutefois guère de doute que sa découverte, en 1713, de *L'estro armonico* de Vivaldi fut pour lui à la fois une libération et une sorte d'épiphanie. « Au lieu de copier un ensemble de formules rudimentaires et superficielles », écrit Laurence Dreyfus, « Bach découvrit en Vivaldi une sorte de laboratoire harmonique qui lui ouvrit de nouvelles perspectives sur la nature de la tonalité, sorte de simulacre de basse contrainte permettant d'appréhender les secrets d'un art perçu tel un don de Dieu. Les Concertos furent dès lors non pas tant une vogue qu'il aurait fallu imiter, jusqu'à ce que les goûts changent ou que la raison intervienne, [...] mais un ensemble de procédés venus enrichir l'approche personnelle de Bach en termes d'invention. »<sup>2</sup>

À partir de ce moment, Bach démontra qu'il était techniquement capable de relever n'importe quel défi, dans quelque style ou genre que ce soit. Aucun autre recueil de concertos ne peut être comparé à ses *Brandebourgeois* sur le plan de la diversité de la mise en œuvre instrumentale, du rôle éminent et varié qu'y jouent les instruments à vent ou de la myriade de contrastes de textures ainsi autorisés. À une

époque où l'on s'orientait vers une standardisation de l'*apparatus* orchestral baroque, Bach allait à contre-courant. Pour lui, chaque mouvement de chaque Concerto posait un ensemble spécifique de problèmes structurels et dynamiques, et par là même, sur le plan compositionnel, une série de défis parfaitement différenciés les uns en regard des autres.

Certaines des combinaisons instrumentales de Bach sont hautement expérimentales et, à première vue, improbables. Qui d'autre aurait pu imaginer placer une fragile flûte à bec à côté d'une brillante trompette aiguë en *fa* ou *clarino*, en plus d'un hautbois et d'un violon (dans le Concerto n°2), qui d'autre aurait pu rendre cohérent un maillage aussi peu orthodoxe de timbres, le tout à l'intérieur d'une conception dynamique détaillée ? Ainsi que Johann Mattheson le fit observer, il fallait « un maître expérimenté » pour empêcher « une *flûte douce* ou tout autre instrument à la dynamique modérée d'être étouffée par la trompette ». <sup>3</sup> Ce n'est qu'au cours de ces quelque vingt dernières années que les instrumentistes spécialisés dans la trompette naturelle ont appris à jouer dans une tessiture aiguë et avec une délicatesse cristalline de manière à ne pas écraser la flûte à bec.

Moyennant quoi le fait d'introduire deux cors au sein de la formation normale de cour associant hautbois et cordes (comme dans le Concerto n°1), bien qu'inhabituel, ne semble pas totalement excentrique (ce devait même devenir assez vite la norme à l'époque de Haydn), jusqu'à ce que l'on réalise que la musique que Bach leur confie présente non seulement un rythme mais un contenu thématique différant de ceux des autres instruments. Il y a là, entre cour et campagne, quelque chose comme un affrontement pour la suprématie, un peu comme si une conversation de salon et des échanges raffinés se voyaient grossièrement interrompus par deux chasseurs qui, revenant tout en sueur d'une battue, feraient retentir de façon subversive leurs exubérants appels de cor. Ils seront progressivement

« domptés » par les autres instruments, plus distingués, avant de faire irruption une fois encore lors d'un ultime sursaut de rébellion, dans le troisième couplet d'un menuet de type rondo, gagnant cette fois à leur cause les trois hautbois devenus leurs tapageurs complices.

Seul Bach, peut-être, pouvait avoir l'idée d'opposer son violon le plus virtuose à deux flûtes à bec (dans le Concerto n°4), veillant à ce que leurs échanges fonctionnent magnifiquement en dépit de possibilités dynamiques différentes, puis d'introduire des oppositions de pupitres comme par exemple les flûtes à bec par deux contre deux violons *ripieni*. Nul n'avait auparavant songé à attribuer au claveciniste des rôles aussi multiples, en apparence contradictoires, comme Bach le fit dans le Concerto n°5. Débutant tel l'un des trois instrumentistes – à égalité – du *concertino*, il devient vite évident qu'il ne s'agit pas d'une simple voix mais d'une partie pouvant revendiquer une pleine dimension harmonique. Après être remonté jusque sur le devant de la scène au cours du premier mouvement, s'affirmant tel un virtuose accompli auquel revient même une cadence écrite en toutes notes, il voit son rôle réduit dans le deuxième mouvement (du moins au début) à celui de modeste accompagnateur.

Le Concerto n°6, sans doute le plus improbable et d'une certaine manière le plus séduisant en raison de sonorités qui toutes se maintiennent dans un registre moyen ou grave, est une œuvre des plus expérimentales dans laquelle Bach oppose deux altos solistes à l'accompagnement frémissant et palpitant de deux violes de gambe, violoncelle, *violone* et clavecin. Mettant à profit les exemples offerts par la musique du XVII<sup>e</sup> siècle tardif à laquelle il avait été confronté durant son adolescence – la manière, par exemple, dont des compositeurs comme Johann Theile ou Johann Philipp Förtsch juxtaposaient par deux les altos d'un côté, de l'autre les violes de gambe – Bach élargit ces possibilités dans de nouvelles et surprenantes directions. Il s'ingénie à ce que le dialogue initial entre les altos (canon à intervalle

d'une croche seulement !) apparaisse de caractère résolu, le sourcil froncé, un peu comme si aucun des instruments n'était disposé à renoncer au droit de marquer ou d'imposer le temps fort, puis tout à coup les nuages se dissipent : on pénètre alors dans une suite d'épisodes magiques et lyriques, détendus et sublimes, dans lesquels les altos resplendissent, comme ils le font d'un bout à l'autre du mouvement lent central. Tout ceci aide à comprendre pourquoi Bach lui-même préférait jouer l'alto, et de fait l'un des moyens de le juger ainsi qu'un petit nombre d'autres compositeurs – sur ma liste pourraient figurer Purcell, Rameau, Haendel (quand il s'en donnait la peine), Mozart, Berlioz et Brahms – tient à la manière dont tous écrivaient pour cet instrument.

Tandis qu'en septembre 2008 nous répétions ces Concertos dans l'élégante salle aux miroirs du château princier de Cöthen, je réalisai combien cette période (1717-1723) de la vie de Bach avait été exceptionnellement heureuse et créative. À la fin de son séjour à la cour de Weimar (arrivé en 1708, il en repartit en disgrâce à l'issue d'un emprisonnement de quatre semaines pour insoumission), il se retrouva, dans la fleur de l'âge, soudain entouré de musiciens virtuoses triés sur le volet auxquels il pouvait faire appel plus ou moins à volonté pour toutes sortes d'expérimentations, sous l'œil bienveillant du prince Leopold, patron des plus accommodants et véritable amateur de musique. Il ne faut cependant jamais perdre de vue qu'en dépit de toute son originalité, de son élégance et de son savoir-faire, il s'agit là fondamentalement d'une musique de danse. C'est d'une certaine manière l'équivalent du jazz ou même du rock 'n' roll. Pour quiconque en douterait, il suffira d'écouter les troisièmes mouvements des Concertos n° 1 et 3, où la musique tourbillonne et virevolte jusqu'à être comme en suspension, puis d'elle-même se dérouté en contre-rythmes vigoureux à la basse ou explose en une vague d'hémioles collectives. Bach est l'homme qui au concert, comme instrumentiste ou comme

chef, « avait l'œil sur tout, rappelant à ses musiciens le rythme ou la mesure [...] le rythme prenant possession de tous ses membres ». <sup>4</sup> On peut accorder la palme à Vivaldi pour la mystérieuse mélancolie de ses mouvements lents et l'éclat extérieur de ses rythmes obstinés et inflexibles, mais lorsqu'il s'agit de générer une rythmique ajoutant à la séduction un élan irrésistible, nul n'égale J.S. Bach.

### **John Eliot Gardiner, 2009**

<sup>1</sup> Johann Joachim Quantz : *Essai*, 1752, XI.5

<sup>2</sup> Laurence Dreyfus : *Bach and the Patterns of Invention*, 1996

<sup>3</sup> Johann Mattheson : *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713, p. 285

<sup>4</sup> Johann Matthias Gesner, 1738, *Bach-Dokumente 11*, pp. 332-3

## Considérations sur les Concertos brandebourgeois

### **Anneke Scott cor**

En dépit de ses origines anciennes, l'introduction du cor dans un ensemble musical constitué fut relativement tardive, Bach ayant été l'un des premiers compositeurs à écrire pour l'instrument. À l'image de cette irruption tardive, j'ai souvent le sentiment que les cors viennent littéralement s'écraser dans le *Brandebourgeois* n°1 ! Les « appels » initiaux remonteraient à d'authentiques sonneries de cor en usage à la chasse, et de ce fait peut-être reconnaissables pour le public du XVIII<sup>e</sup> siècle – de fait, on a vraiment l'impression que Bach a fait passer les sonneurs directement du plein air à la salle de concert. Dans les mesures d'introduction, rien de plus facile pour un corniste que de se sentir un peu voyou, pour un effet des plus perturbateurs, mais très vite il nous faut changer d'attitude et dialoguer avec hautbois et cordes, plus « raffinés » (ou simplement bien élevés ?). Il y a plusieurs approches possibles pour ces fanfares d'ouverture, les instrumentistes essayant souvent de minimiser la confusion et le chaos qui résultent des lignes en conflit ; cela semble toutefois amoindrir à la fois l'impact et le contraste que, je l'espère, nous aurons réussi à restituer dans cette interprétation.

### **Neil Brough trompette**

Le deuxième *Brandebourgeois* nous fait entendre la trompette comme jamais nous ne l'entendons dans les œuvres de musique sacrée : *fa* majeur, ton plus doux et soyeux, presque céleste (pour la trompette), voilà qui nous change de *ré* majeur et de *do* majeur, tonalités brillantes et exaltantes, d'or et d'argent. L'angélique trio de trompettes, qui souvent représente la Sainte Trinité, cède ici sa place, la trompette apparaissant plutôt tel le personnage d'une pièce discourant avec ces autres personnages que sont le violon, la flûte à bec et le hautbois.

Ce qui rend cette œuvre si diablement difficile à interpréter, ce n'est pas seulement la tessiture, très haute, mais la durée sur laquelle la trompette retentit sans le moindre répit, également la question délicate de l'équilibre entre elle et les trois autres instruments solistes. Il est important d'essayer de mettre de côté notre perception moderne de la trompette, en particulier de la trompette aiguë, sur laquelle jazz et musique de films ont exercé une puissante influence, à l'instar de certains instrumentistes de premier plan qui en ont repoussé les limites – en puissance comme vers l'aigu. En tant que telle, l'œuvre est souvent perçue, à tort, comme un concerto pour trompette : notre perception moderne aidant, on a souvent estimé (bien que moins de nos jours) qu'il était impossible pour un hautbois, une flûte à bec ou un unique violon de rivaliser avec le volume de la trompette – on se disait qu'ils seraient tout simplement noyés. Cela montre en fait l'incroyable habileté de Bach en tant que compositeur capable d'exploiter cette association d'instruments, l'étude historique et l'interprétation sur de vrais instruments anciens nous ayant par ailleurs révélé que la trompette, au temps de Bach, n'était pas seulement éclatante, glorieuse et héroïque, mais que, confiée à des instrumentistes hautement aguerris et jouant le *clarino* en usage au début du XVIII<sup>e</sup> siècle en Saxe, elle pouvait être aussi douce qu'une flûte ou suave qu'un hautbois. C'est cette approche douce et suave que j'ai ici tenté de restituer, me fondant, presque en dansant, dans la sonorité de mes camarades solistes, passant en douceur du premier plan à l'arrière-plan de la texture, tour à tour menant ou accompagnant chacun d'eux.

### **Michael Niesemann *hautbois***

L'un des aspects les plus fascinants de la musique de Bach tient à ce que le musicien et l'auditeur deviennent l'un et l'autre, pour un temps limité, partie intégrante d'un *perpetuum mobile*, sorte de rythme immuable. Une fois que l'on y a goûté, on voudrait que cela ne finisse

jamais – c'est comme être en contact avec la source de toute chose. Au milieu du premier mouvement du *Brandebourgeois* n°5, par exemple, on trouve un passage hypnotisant au cours duquel les instruments solistes répètent plusieurs motifs rythmiques différents – cela ne dure que douze mesures mais donne un sentiment d'éternité.

La musique de Bach renferme non seulement ces dimensions d'éternité et de profonde émotion mais aussi rythmes croisés, *groove* et tempos vertigineux, attributs, pourrait-on croire, propres au jazz moderne. C'est peut-être pour cela que tant de musiciens de jazz sont inspirés par sa musique.

Sa musique dépasse largement les simples questions d'instrumentation. Elle fonctionne avec des instruments complètement différents : Bach lui-même réutilisa le mouvement initial du *Brandebourgeois* n°3 pour la *Sinfonia* de sa Cantate BWV 174, ajoutant trois hautbois et deux cors, de même qu'il substitua un clavecin au violon de son *Brandebourgeois* n°4 dans son Concerto pour clavecin en *fa* majeur BWV 1057.

Les hautbois remplissent une quadruple mission dans le *Brandebourgeois* n°1 : intégrés à la section des cordes tout en leur tenant lieu de pendant, ils prennent également part, bien sûr, aux sections *concertino*/solo tout en servant de contrepoids aux cors. De même dans le n°2, où le hautbois devient partenaire de la trompette mais aussi, dans le mouvement lent, modifie les rôles (en toute infidélité) pour devenir compagnon du violon et de la flûte à bec.

La diversité dont Bach témoigne dans sa manière d'utiliser le hautbois fait de l'interprétation de sa musique un défi de taille pour tout hautboïste et probablement l'une des plus gratifiantes.

### **Malcolm Proud *clavecin***

Bach profita de ce qu'il préparait la copie au propre des *Brandebourgeois* destinée au dédicataire du cycle pour procéder à

diverses révisions. Dans le premier mouvement du Cinquième Concerto, il récrivit l'épisode de dix-neuf mesures destiné au clavecin solo, la nouvelle version de ce passage virtuose ayant dès lors constitué la partie centrale d'un épisode déployé sur soixante-cinq mesures et dont les sections extérieures arborent un style plus contrapuntique et thématiquement rattaché au reste du mouvement – avec pour conséquence des transitions entre les différentes sections, *tutti* et solos, plus douces que dans la version antérieure. Peut-être Bach développa-t-il le passage soliste afin de mettre en valeur les qualités du clavecin Mietke qu'il avait récemment acquis à Berlin pour l'orchestre de la cour de Cöthen. Le finale, une gigue enjouée, renferme également un épisode soliste pour le clavecin, cette fois sous forme de bref canon, moment « d'érudition » intégré en douceur à l'ensemble.

De nos jours, on voit souvent dans le *Brandebourgeois* n°5 le premier concerto pour clavier, le passage soliste de son premier mouvement étant alors qualifié de cadence. En fait, il s'agit bel et bien d'un concerto de type *ritornello*, le groupe soliste comprenant, outre le clavecin, à la fois flûte traversière et violon. Quant à la subtile émergence du clavecin, lequel se détache de la texture d'ensemble tandis que les autres instruments se mettent en retrait, elle n'a pas grand chose à voir avec l'annonce pleine d'éloquence et formulée par l'orchestre tout entier de la cadence soliste telle qu'elle allait s'affirmer dans les concertos pour piano de compositeurs plus tardifs.

Bach, qui aimait habituellement diriger l'orchestre de Cöthen tout en jouant l'alto, se réserva pour lui-même, dans ce Concerto, de jouer l'exigeante partie de clavecin. Ceci explique l'absence d'un second violon *ripieno* – du fait que le second violoniste devait remplacer Bach à l'alto – et nous éclaire sur la dimension chambriste de l'œuvre. Bach va d'ailleurs jusqu'à réduire le nombre des instrumentistes aux seuls trois solistes dans l'*Affettuoso* central, intitulé qui semble particulièrement convenir à une musique composée à Cöthen où, pour une fois dans sa

vie, Bach fut apprécié à sa juste valeur par son employeur, le prince Leopold, grand amateur de musique.

### **Jane Rogers *alto***

Je me demande souvent ce que Bach penserait d'une intégrale de ses six *Brandebourgeois* donnée en un seul et même concert, ce qui de nos jours arrive fréquemment. Pour l'alto principal, c'est un véritable marathon dans la mesure où chaque œuvre vous sollicite. Doser ses efforts apparaît dès lors essentiel, afin de garder suffisamment d'énergie pour le n°6, souvent programmé en fin de soirée. C'est toutefois plus facile à dire qu'à faire, les six Concertos exigeant un engagement absolu de la part de chacun des intervenants.

Il est particulièrement important de trouver deux altistes dont la sonorité soit en harmonie, l'écriture des parties d'alto du *Brandebourgeois* n°6 étant de même facture. Pour ce projet, Stella Wilkinson et moi-même avons décidé de commander deux altos au luthier polonais Jan Pawlikowski – une aventure passionnante qui en valait vraiment la peine. Ces instruments permettent une complémentarité idéale, également avec les violes de gambe, et du même coup une meilleure fusion dans l'esprit du consort d'instruments. J'ai toujours adoré l'univers sonore foisonnant de ce *Brandebourgeois* n°6, et bien que préférant normalement être au milieu de la texture orchestrale, je trouve rafraîchissant d'assumer un rôle différent. Interpréter ce Concerto, c'est se sentir pleinement compris en tant qu'instrumentiste – il est si magnifiquement écrit et merveilleux à jouer.

### **Kati Debretzeni *violon***

Bach dut prendre un plaisir infini à explorer forme, instrumentation et contenu tandis qu'il élaborait ses six *Concertos Brandebourgeois*. Chacun d'eux affirme sa singularité et, de fait, il n'y en a pas deux qui soient semblables. Durant l'année 2000 et notre *Bach Cantata*

*Pilgrimage*, nous les avons donnés séparément, les intégrant à des programmes pour lesquels les cantates conservées à destination de tel dimanche particulier ne suffisaient pas à remplir un concert tout entier. Cette année, les explorant en tant que recueil, originalité et diversité sont apparues encore plus éclatantes et fascinantes.

Coïncidence ou non, le Concerto n°3 repose à l'évidence et très ouvertement sur le nombre 3. Il fait appel à trois fois trois instruments (trois violons, trois altos, trois violoncelles) et continuo. Le motif dactylique d'introduction (constitué de trois notes) – constante rythmique qui réapparaît tout au long du mouvement – est par trois fois répété, déplaçant la barre de mesure au milieu de la deuxième mesure. La figure mélodique suivante apparaît de nouveau à trois reprises, tandis que la seconde moitié de la phrase d'introduction englobe trois fois trois demi-mesures. Bach a dû beaucoup s'amuser ! Ce Concerto est également le plus joyeusement dansant du recueil, avec en guise de premier mouvement une danse paysanne aussi pleinement ancrée dans la terre que le finale, une sorte de *Ländler*, invite à garder le pied légèrement en l'air. Les instruments sont alternativement requis par groupes de trois ou individuellement, s'imitant et se poursuivant les uns les autres. Si bien que le compositeur n'est pas le seul à s'amuser – nous-mêmes ne fûmes pas en reste, et plus encore lorsque John Eliot nous exhortait à explorer telles hémioles dissimulées dans le dernier mouvement ! Entre les deux sections vives prend place une énigmatique section centrale – la seule à être notée sous forme de deux accords de cadence phrygienne spécifiés *Adagio*, certainement une invitation à improviser quelques mesures. Dans la présente interprétation, nous proposons une improvisation écrite en toutes notes, librement inspirée de la ligne de basse initiale du *Grave* de la deuxième Sonate pour violon seul.

Le Concerto n°4 ne fait pas exception sur le plan de la variété de la forme : il s'ouvre sur un indomptable trait ornemental des deux flûtes

à bec, après quoi le violon entre dans la danse. On se retrouve plongé *in media res*, les instruments solistes occupant immédiatement le centre de la scène en lieu et place de l'habituelle introduction orchestrale. C'est le seul mouvement à 3/8 du recueil, ce qui sous-entend un caractère à la fois pétillant et régulier, suivi en guise de deuxième mouvement d'une page introspective en forme de sarabande, laquelle arbore elle aussi un trait spécifique : les solistes font écho à chaque partie de la phrase initiale et poursuivent leurs échanges entrelacés durant tout le mouvement, élargissant temps et forme au-delà des attentes de l'auditeur. Le troisième mouvement s'ouvre sur une exposition de type fugué apparentée à un strict *stile antico* contrapuntique, cas unique dans tout le recueil. Pour le violoniste, la virtuosité merveilleusement idiomatique de l'écriture de Bach représente à la fois un défi singulier et un vrai bonheur. Les clavecinistes peuvent eux aussi s'en délecter : le Quatrième est le seul *Brandebourgeois* que Bach ait réarrangé, à un stade plus tardif de sa carrière, pour les concerts hebdomadaires qu'il dirigeait à Leipzig au Café Zimmermann, substituant cette fois au violon solo un clavecin (que sans doute lui-même jouait) tout en ajoutant divers traits ornementaux pour faire bonne mesure.

L'intégrale des Concertos restitués tel un tout et interprétés sur le vif est synonyme de nombreux défis. De quelle ampleur doit être le pupitre des cordes ? Quel est sur scène le positionnement optimal des deux cors débridés du Concerto n°1 ? Comment équilibrer, dans le n°2, une trompette et une flûte à bec jouant en tierces parallèles ? Comment évaluer l'allure convenant le mieux à chaque mouvement afin de maintenir une impulsion rythmique et dansante constante sans trébucher ? Quelle attitude adopter en regard des incohérences du somptueux autographe de Bach en matière de coulés et de liaisons, par exemple dans le deuxième mouvement du n°5 ? Ce ne sont là que quelques unes des décisions qu'il nous a fallu prendre lorsque nous

avons interprété les Six Concertos dans l'intimité de la *Spiegelsaal* de Cöthen (lieu d'autant plus impressionnant que c'est là qu'ils furent donnés pour la première fois), ensuite à trois emplacements différents du *Piazza dei Miracoli* de Pise, puis dans une acoustique d'église à Spitalfields (Londres), enfin dans une « vraie » salle de concert, à la Cité de la Musique à Paris. L'idée de John Eliot étant que les Concertos n°3 à 6 relèvent fondamentalement de la musique de chambre, nous en avons exploré la musique sans être dirigés, rompant ainsi avec les pratiques habituelles des English Baroque Soloists. Nous avons néanmoins, pour la plupart d'entre nous, participé au *Bach Cantata Pilgrimage* et joué, année après année, les œuvres de musique sacrée de Bach sous la conduite de John Eliot, si bien que tous nous parlons une même langue, le « Bach-EBS », laquelle repose en premier lieu sur la danse et le rythme. Ce fut un voyage infiniment gratifiant, source d'innombrables expériences, stimulé et encouragé par John Eliot tout au long des répétitions. S'il fut à son pupitre de chef pour les n°1 et 2, il rejoignit ensuite l'assistance (place inhabituelle pour un chef d'orchestre !) pour les quatre autres Concertos.

*Traduction : Michel Roubinet*