

**Zeitschrift:** Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =  
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

**Herausgeber:** Eidgenössischer Orchesterverband

**Band:** 23 (1962)

**Heft:** 3

  

**Artikel:** Les six concertos Brandebourgeois de J.-S. Bach [à suivre]

**Autor:** Cherbuliez, Antoine-E.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-955877>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

die alle im verflossenen Jahre tüchtig am Weiterausbau ihres Ideals, der Orchester- und Kammermusik, gearbeitet haben und ihr ergeben waren.

Den Mitgliedern der Musikkommission, dem Redaktor unseres Organs wie auch dessen Verleger, Herrn Kündig in Zug, und meinen lieben Kollegen im Zentralvorstand danke ich für die schöne und ersprießliche Zusammenarbeit bestens.

Bern, den 11. Januar 1962

Der Zentralpräsident des Eidg. Orchesterverbandes: R. Botteron

## Les Six concertos Brandebourgeois de J.-S. Bach

**Note de la rédaction.** Au numéro précédant de «Sinfonia» (No 1/2 1962) un essay assez étendu sur les six concertos brandebourgeois de Jean-Sébastien Bach fut publié en langue allemande. Sachant que ces admirables oeuvres sont aussi bien connues et aussi souvent jouées de l'autre côté de la Sarine qu'en Suisse alémanique, nous avons pensé pouvoir servir nos lecteurs et les membres des sections romandes en donnant ici un résumé succinct des idées principales contenues dans cette étude.

Tout chemin mène à Rome. Il y a une infinité de possibilités (et de méthodes) de s'approcher de l'esprit, du style, de la technique d'une oeuvre musicale. C'est même, dit-on, certainement avec raison, le signe d'une qualité remarquable d'une oeuvre d'art, la preuve de sa valeur «au dessus de la mêlée», si elle donne lieu à chaque nouvelle génération d'être vue sous une lumière nouvelle, de pouvoir être interprétée toujours sous un autre signe.

Cependant, la question contraire, le point de vue suivant, tout à fait opposé, ne doit pas être passé sous silence, négligé par principe. Une oeuvre d'art musicale, composée de sons, de suites de sons, de combinaisons de sons, de mélodies, de rythmes, de timbres, de groupements sonores, ces groupements sonores, ces suites de sons et de rythmes, n'ont-ils pas, ne doivent-ils pas avoir une signification, dans un certain sens, absolue, immanente, liée à la structure particulière de chaque oeuvre, insérée dans le corps et l'âme sonore de cette pièce de par la volonté créatrice du compositeur, donc indépendante d'une interprétation appartenant à l'esthétique d'autres générations, d'autres individus? En poursuivant cet ordre d'idées ont arrive forcément à la question fondamentale qui, depuis des milliers d'années, et, de nouveau, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, a préoccupé les meilleurs esprits parmi les philosophes de la musique, à savoir, si la musique est «autonome» ou «hétéronome». Autonome, elle tirerait toutes ses forces expressives et constructives d'elle-même, des innombrables combinaisons d'intervalles mélodiques et harmoniques (avec leurs qualités rythmiques adjointes). Hétéronome, la musique exprimerait ce que l'esprit, la fantaisie, le sentiment humaines y insèrent et ajoutent au jeu des groupes sonores expri-

mant, en soi, rien de précis! Le concept hétéronome de la musique admet donc qu'elle est dirigée et influencée par des éléments se trouant en dehors d'elle-même, originaires d'un domaine «extra-musical», si non «amusical». Les deux hypothèses les plus importantes sur la musique, basées sur l'hétéronomie qui ont influencé les lois de la compréhension et de la production de la musique au cours des derniers dix siècles de la musique européenne, sont celles de la comparaison avec la langue humaine, et avec la nature. Dans le premier cas, la musique obtient ses moyens d'expression et de formes selon les lois de la rhétorique; dans le deuxième cas, la musique doit tâcher d'imiter les lois de la nature. Dans les deux cas, la musique, l'oeuvre d'art musicale obéissent à des éléments situés en dehors de leurs propres limites.

Mais revenons aux concertos brandebourgeois. On a dit avec raison que chacun d'eux avait son propre corps sonore, c'est-à-dire, sa propre composition instrumentale; chaque corps sonore n'est pas simplement un «habit», un «vêtement» différent que «l'âme» musicale d'une pièce revêt (et qu'elle pourrait, éventuellement, échanger contre un autre). Non, ici, le proverbe «L'habit ne fait pas le moine» n'est pas applicable, mais au contraire, dans un certain sens, le titre de la fameuse nouvelle de Gottfried Keller «Kleider machen Leute» — «c'est l'habit qui fait l'homme»! Dans notre cas, cela veut dire que le choix des instruments pour chacun des six concertos brandebourgeois est l'expression d'une «personnalité» différente de l'oeuvre, étroitement liée à ses éléments constitutifs secrets. Encore, faut-il distinguer le caractère sonore du «tutti» ou «grosso» (de l'orchestre dans sa plénitude, où chaque partie est jouée par plusieurs instrumentistes à la fois) et du «concertino» (du groupe des solistes). Voici le tableau des six concertos au point de vue de leur composition sonore:

- I, en fa majeur. Concertino: 2 «corni da caccia» (cors de chasse), 3 hautbois, basson, violino piccolo (petit violon transposant une tierce mineure vers l'aigu). Grosso: orchestre à cordes (2 violons, alto, violoncelle), avec le continuo (clavecin) et le violone grosso (sorte de contrebasse).
- II, en fa majeur. Concertino: trompette, flûte, hautbois, violon. Grosso: 2 violons, alto, violone (contrebasse de la viole), continuo (clavecin), avec violoncelle.
- III, en sol majeur. Pas de concertino proprement dit. Grosso: violino I, II, III; viola I, II, III; violoncello I, II, III, continuo (clavecin) et violone.
- IV, en sol majeur. Concertino: violino principale, flûte douce(!) I, II. Grosso: violino I, II; alto I, II, violoncello, continuo (clavecin) et violone.
- V, en ré majeur. Concertino: flûte traversière, violino principale, cembalo concertato (qui, souvent, se charge aussi de la réalisation de la basse chiffrée). Grosso: violon, alto, violoncelle, violone.
- VI, en si bémol majeur. Pas de concertino proprement dit. Grosso: viola da braccio (viole de «bras», correspondant à l'alto moderne) I, II (utilisées presque exclusivement pour des passages en style concertant); viole da



gambe (le format «ténor» de la viole de gambe, correspondant au violoncelle), violoncelle, continuo (clavecin) et violone.

Quelle variété de combinaisons de timbres, changeant de concerto en concerto, et ceci non seulement pour le concertino, mais aussi pour la composition du grosso!

Examinons maintenant cette fameuse série d'oeuvres instrumentales sous les points de vue sociologique, psychologique, et en relation avec l'évolution historique du genre. Avec Beethoven avait surgi un nouveau type de compositeur, celui de l'artiste qui crée sans aucune obligation extérieure, qui se laisse aller à ses visions tout à fait individuelles et comprend son oeuvre comme l'expression d'une mission personnelle qu'il a à remplir dans son époque. Chaque oeuvre isolée, librement conçue sans l'influence d'obligations professionnelles représente, pour ainsi dire, une étape significative de l'évolution humaine et artistique de l'auteur. C'est de là que nous avons tiré, encore de nos jours, la tendance à considérer de la musique «commandée», écrite pour un public bien déterminé, pour un emploi préfixé, comme de la musique à laquelle nous ne voulons pas ôter ses mérites de «métier», mais qui, tout naturellement, s'oppose, de par sa nature-même, au vol inspiré de la véritable fantaisie créatrice!

Il est vrai que la musique moderne a donné, par exemple, avec les oeuvres de musique de ballet commandées auprès de Strawinsky, et celles de nature «instructive» que Hindemith nous a données, des arguments très sérieux (en vue de leur grande valeur artistique, reconnue universellement!) contre une telle interprétation. D'autre part, il est indéniable qu'une partie importante de l'oeuvre de J.-S. Bach (la «Klavier-Uebung», les inventions, le «Clavecin bien tempéré», l'«Art de la fugue», d'innombrables cantates et les concertos brandebourgeois) sont de la «Gebrauchsmusik» (musique écrite pour des amateurs, à l'usage domestique, scolaire, pédagogique), de la musique «commandée», pour des chœurs et des orchestres que l'auteur doit pourvoir de nouvelle littérature musicale pour l'exercice de leurs fonctions!

Mais, dans quelle mesure, l'auteur a-t-il pu (peut-il, de nos jours), dans ce genre de compositions, faire valoir ce que son âme, sa joie, son émotion, sa tristesse lui dictent? Quant à Bach, nous n'en savons rien, ou presque rien de précis. Avant Beethoven, chaque musicien savait d'emblée qu'il devait composer lui-même une bonne, sinon la majeure partie de toute la musique qu'il avait à exécuter en tant que organiste, cantor, chef d'orchestre etc. Non seulement le métier, mais aussi l'inspiration acceptèrent-ils comme une chose inévitable, même naturelle de respecter dans une large mesure les traditions musicales existantes, les conceptions esthétiques préconçues, les besoins d'un certain public, les données d'ordre architectural et constructif.

Nous croyons aujourd'hui que le compositeur des temps anciens (jusqu'à l'avènement de la musique préclassique après Bach et Händel) avait moins le besoin de munir sa langue musicale d'une expression subjective, d'en faire une

confession sonore, d'y insérer ses affections personnelles. Il puisait plutôt dans l'art de représenter les affections de l'âme en général, d'imiter la nature ou les lois de la rhétorique. Il n'y a aucun doute que le style de la musique baroque, sa construction contrapuntique, l'imitation polyphonique, les architectures fuguées, l'enchevêtrement harmonique dû à la technique de la basse chiffrée, l'admission d'un nombre prédéterminé de voix obligées, et beaucoup d'autres facteurs correspondent à cette attitude du compositeur que nous venons d'esquisser.

Le secret de la musique baroque pourrait donc, en partie au moins, résider dans le fait, que son manque de «subjectivisme» et d'expression personnelle (toujours compris par rapport à la langue musicale des grands classiques et surtout des romantiques) n'exclut point une écriture «personnelle», ni toutes les différences de niveau artistique qui existent entre le routinier, le talent, le génie. L'examen des éléments constitutifs du style baroque montre une multitude de «dimensions» d'ordre mélodique, polymélodique, harmonique, rythmique, dans le domaine des timbres, de l'expression, etc.; chacune d'elles peut porter les marques de l'écriture personnelle de l'auteur; toutes ensemble, elles sont capables de produire ce que l'on pourrait appeler un «espace musico-expressif multidimensionnel». A l'auditeur (et à l'interprète) qui, par une voie ou une autre, arrive à réaliser ainsi le «corps sonore» (les Allemandes aiment à dire «Klangleib») d'une oeuvre baroque, se présente la révélation de la vitalité organique des forces constructives de la pièce évoluant comme si elles étaient dirigées par une volonté suprahumaine.

En acceptant d'écrire des «concertos» pour le margrave Chrétien-Louis de Brandebourg, J.-S. Bach savait exactement ce qu'on attendait de lui. Mais distinguons d'abord le «style concertant» en soi, et le «concerto». Depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, une virtuosité individuelle, instrumentale ou vocale, prit un essor considérable. Ce furent surtout les musiciens italiens, et, en Italie, le merveilleux développement du violon qui favorisèrent le nouvel art de modifier, en principe, toute partie de soliste dans le sens «concertant», par exemple, en pensant aux instruments à cordes, à l'aide d'agréments (improvisés ou fixés par la notation), de traits rapides, toutes sortes de passages, doubles cordes, etc. Le «stile concertato» ne signifie donc aucune forme précise, ce n'est, d'abord, que l'exécution «virtuose» d'une ou de plusieurs parties. Ainsi, aussi les parties du «grosso» des concertos Brandebourgeois montrent souvent l'application du style concertant (les premiers et seconds violons, les altos et les basses au premier mouvement du premier concerto; la basse à l'adagio du même concerto; les violons, altos et basses du premier mouvement du quatrième concerto; les violons du premier mouvement du cinquième concerto; les deux parties de violes au premier mouvement du sixième concerto; les violoncelles au dernier mouvement de ce concerto). Ces adjonctions concertantes dans des parties d'un «tutti» signifient naturellement que l'auteur veut leur donner un caractère d'activité et de brillant supplémentaire; mais elles sont aussi une preuve de l'individualisation peu à peu augmentante des parties d'un orchestre, préparant la voie à l'indé-



pendance de plus en plus importante de l'écriture orchestrale classique et romantique.

Il va sans dire que le «concerto» proprement dit fut l'usufruitier le plus considérable de l'invention inappréciable du style concertant. Il établit un ordre raisonné dans le temps, le timbre, les dispositions d'un cycle de deux corps instrumentaux sonores foncièrement différents: l'un de caractère orchestral, aux parties jouées collectivement, d'une composition assez large, par cela limité dans ses possibilités techniques, l'autre, plus restreint, groupant quelques solistes, plus agile et mobile, très prononcé au point de vue du timbre caractéristique. Ces deux corps sonores (le «grand concert», «grosso», «tutti», et le «petit concert», «concertino») alternent en «rivalisant» mutuellement (les énergies et le brillant du grosso contre la virtuosité ou le raffinement intrinsèque des solistes) ou en «se concertant» par la réunion appropriée de leurs moyens. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, les concerti grossi qui opposent donc dans un certain sens un corps sonore collectif et de ce fait impersonnel à l'être «personnel» que représente le concertino, avaient accepté comme la règle le cycle de trois mouvements, un lent entre deux vifs (Torelli, depuis 1686). Les 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> concertos brandebourgeois possèdent un concertino explicite; au 3<sup>e</sup> concerto, les groupes de chaque fois 3 violons, altos ou violoncelles ont dans les (seulement) deux mouvements l'occasion d'exercer à certains endroits les fonctions concertantes, tandis que, au 6<sup>e</sup> concerto, d'un timbre retenu, sobre et presque ombragé (avec l'absence de violons, avec les violes, les gambes et le violoncelle), les violes, souvent, traduisent des traits concertants vis-à-vis des autres groupes.

Les forces vives dans ces mouvements et ces cycles résident donc en premier lieu dans l'antinomie du grosso et du concertino, mais aussi dans celle des mouvements lents et vifs, et en général, dans les énergies mélodiques émanant de la polyphonie. Assez souvent, les mouvements lents sont laissés aux solistes, les grosso se tait, le concertino exécute, par conséquent, un morceau appartenant indiscutablement au genre de la musique de chambre! C'est notamment le cas du 5<sup>e</sup> concerto dont l'«Affettuoso» lent est un admirable trio (en si mineur) de la flûte, du violon et du clavecin. L'effet et le sens de ce mouvement lent sont d'autant plus profonds que le 1<sup>er</sup> mouvement de ce concerto contient, vers sa fin, une cadence véritablement spectaculaire et purement concertante du clavecin seul (ce qui a permis de considérer ce concerto, partiellement du moins, comme un concerto pour clavecin seul et orchestre), après laquelle le grosso reprend la coda avec toute la splendeur de ces énergies rythmiques et mélodiques.

Le premier motif de ce 1<sup>er</sup> mouvement du 5<sup>e</sup> concerto, plein d'entrain et de vigueur sur un motif d'arpèges, fait fonction de ritournelle, revenant souvent comme le ferait le thème principal d'un rondo, sorte de pilier de la forme musicale. Les sections concertantes développent un second motif en dialogue où chacun des trois solistes dispose des plus belles occasions d'exceller en virtuose, tout en formant un filigrane contrapuntique homogène. Le troisième mouvement

fait, peut-être, ressortir encore davantage cette écriture polyphonique, activée par un élan tout particulier, en chassant un thème (exposé d'abord par le violon solo!), concentré et d'un dessin caractéristique, à travers une multitude de tons, de voix.

Nous avons vu qu'un équilibre entre la fantaisie créatrice, les moyens d'expressions individuels, l'écriture personnelle d'une part, et les exigences traditionnelles de la forme et du genre, liées à l'oeuvre «commandée» d'autre part se trouve pourtant réalisé dans le style de la musique baroque. Cela est devenu possible en partie aussi grâce au fait que la «société» à laquelle s'adressait le compositeur de par sa situation comme musicien au service d'un prince, d'une église, d'une municipalité, etc., contenait généralement un noyau, sinon numériquement important, du moins influent de mélomanes qu'on appelait «amateurs» et «connaisseurs». N'oublions pas non plus que cette société d'auditeurs avait presque toujours un caractère aristocratique ou patricien. L'amateur était toujours non-professionnel; un connaisseur pouvait aussi être dilettante. L'amateur jouait généralement d'un ou de plusieurs instruments, avait une voix quelque peu formée; le style baroque comporta, aussi pour l'accompagnement le plus simple de la mélodie la plus anodine, l'obligation de réaliser à l'instrument respectif la basse chiffrée, seule forme de la notation d'un accompagnement connue à cette époque. Tout amateur devait donc avoir des notions au moins élémentaires des accords, de l'harmonie; mais il fallut également avoir une certaine expérience minime des différents styles. L'amateur devait donc posséder plus ou moins de «goût». Et c'est ainsi que le compositeur baroque pouvait compter sur un certain goût de la part de ses auditeurs.

Le «connaisseur» cependant a acquis une véritable connaissance approfondie de la composition, il peut entrer dans le détail de l'analyse du style et de l'écriture. J.-S. Bach, pouvait, au cours de ses activités à Weimar, Koethen, Leipzig, compter sur un public capable de suivre jusqu'à un certain degré les finesses de son métier, de son propre goût-ce qui, certainement, contribua à lui procurer plus de liberté. Il est évident que J.-S. Bach, en composant les concertos brandebourgeois, pouvait admettre que son public aristocratique goûtât tout l'esprit qu'il avait mis à rendre les relations entre le concertino et le grosso intéressantes et vivantes. Cela a l'air d'avoir été le cas dans une mesure telle que ces fameux concertos ne sont pas seulement des modèles du concerto grosso vers la fin de l'époque baroque, mais qu'ils contiennent même des éléments d'élaboration symphonique qui les lient au début de l'éclosion du grand style symphonique des Classiques Viennois! Il n'est pas difficile, par exemple, de prouver quels sont les liens entre le premier motif du grosso au début du 5<sup>e</sup> concerto et les motifs de la première section concertante; la vie thématique de ce premier mouvement est puisée presque entièrement dans le matériel des motifs du début.

(A suivre.)

A.-E. Cherbuliez