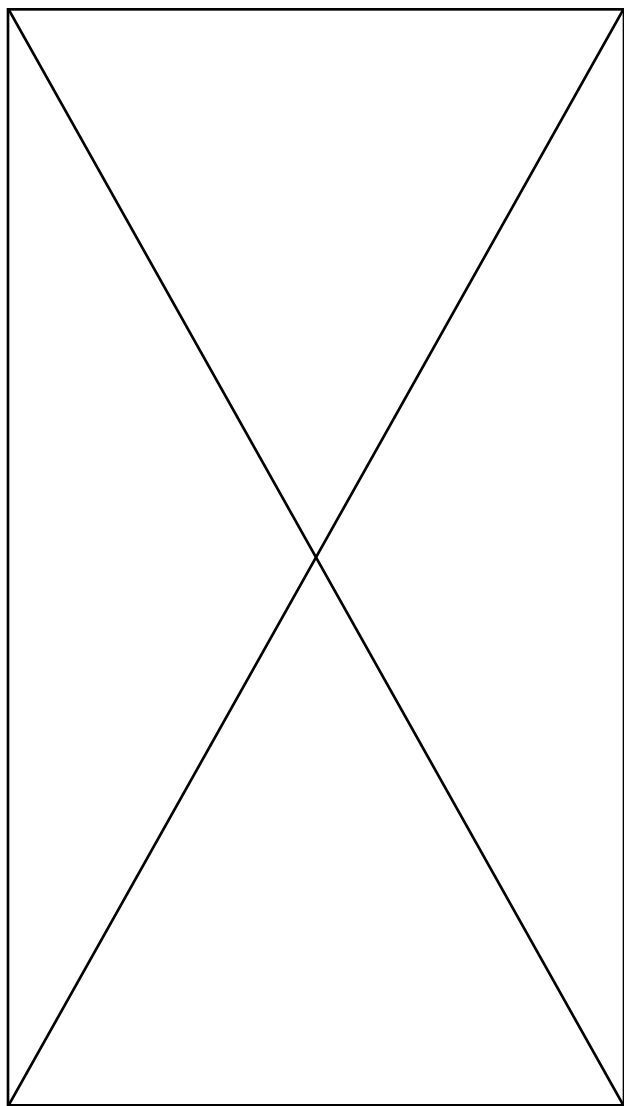


Le Mystère Bach

Guillaume Hénin



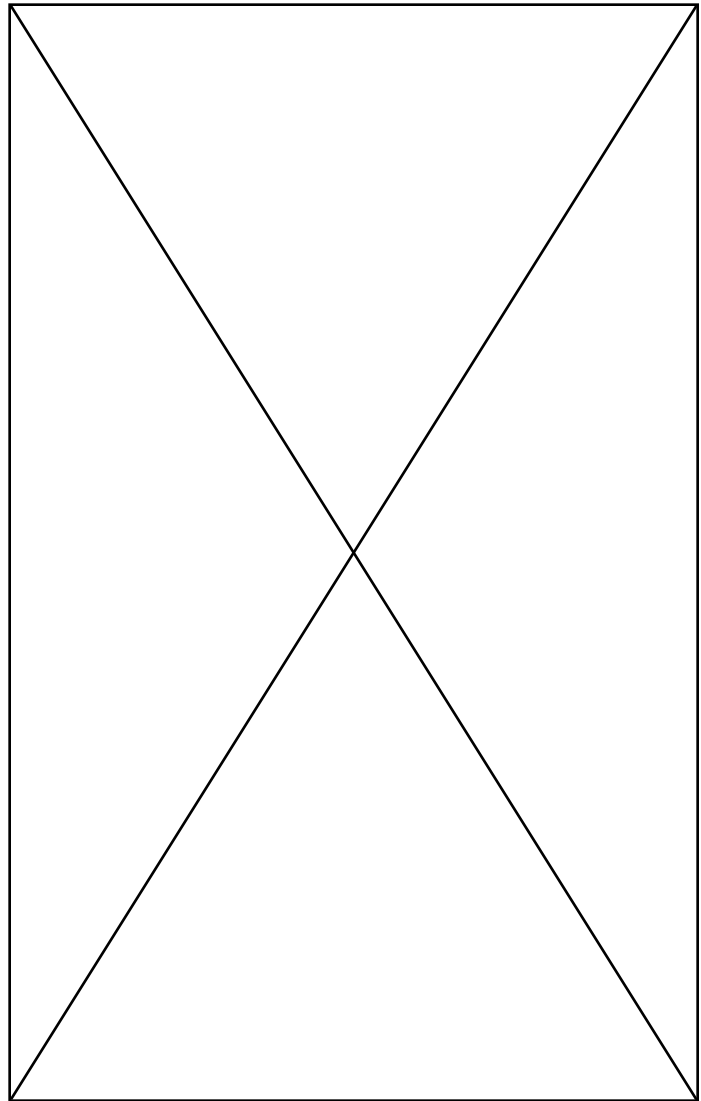
Portrait de J.S. Bach par E.G. Haussmann, 1746

Le mystère Bach. Le 28 juillet 1750, vers huit heures et demie du soir, Jean-Sébastien Bach rendait son âme à Dieu – quoiqu'on puisse douter qu'elle L'ait jamais quitté –, laissant un héritage que la postérité s'efforcera de percer à jour. Attisé par les spéculations et les fantasmes de musicologues peu scrupuleux (la romancière Esther Meynell qui fait publier anonymement à Londres en 1925 *La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Albert Schweitzer avec son essai *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*, publié en 1950¹), le mystère Bach acquiert au cours des siècles une épaisseur phénoménale. Qu'on en juge par le nombre important d'ouvrages, souvent volumineux, consacrés au compositeur, ou encore par la vigueur que conserve l'image convenue d'un austère cantor. Le terme de « cantor » est maladroit, puisqu'il désigne la fonction de chef de chœur et d'assistant au maître d'école que Bach a dû tenir bon gré mal gré à la Thomasschule de Leipzig, ville où sa qualité de *director musices* le mène surtout à diriger la musique à l'université. L'austérité supposée est plus inexacte encore : tous les documents de l'époque nous montrent l'homme sous les traits d'un bon vivant qui ne dédaigne pas la bonne chère, et possède un tempérament bien trempé.

Il en va de l'image que l'on retient de l'homme comme de celle de son œuvre, et la rareté des documents que Bach et son entourage nous ont

laissés pousser à la faute, à la mauvaise interprétation. Le tableau de Haussmann, seul portrait abouti et reconnu de Bach, est une représentation officielle qui date de 1746, soit quatre ans avant la mort du compositeur, qui avait alors plus de soixante ans. Faute de mieux (mis à part le portrait attribué à J. E. Rentsch, vers 1715, dont il est couramment admis qu'il représente Bach), la postérité a dû s'en contenter, et certains écrivains inspirés ont reconstitué un personnage qui colle à cette image. Propices aux spéculations en tous genres, également, les quelques phrases que les proches de Sébastien (souvent ses fils) ont rapportées comme émanant de sa bouche. Elles sont régulièrement reprises par les musicologues qui leur prêtent des sens variables. Mais surtout, si l'on a des échos de la manière qu'avait le maître d'enseigner le clavecin, celui-ci reste muet quant à l'interprétation qu'il faut donner de son œuvre. Un silence qui, au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, où s'est rapidement instauré l'usage intensif des indications de tempo, de nuance et de phrasé sur les partitions, a servi de justification fallacieuse à une interprétation « moderne » (ou « romantique »), les musiciens prétextant d'un certain caractère atemporel de la musique de Bach pour occulter tout le contexte musical de l'époque et en livrer une interprétation purement intuitive et personnelle.

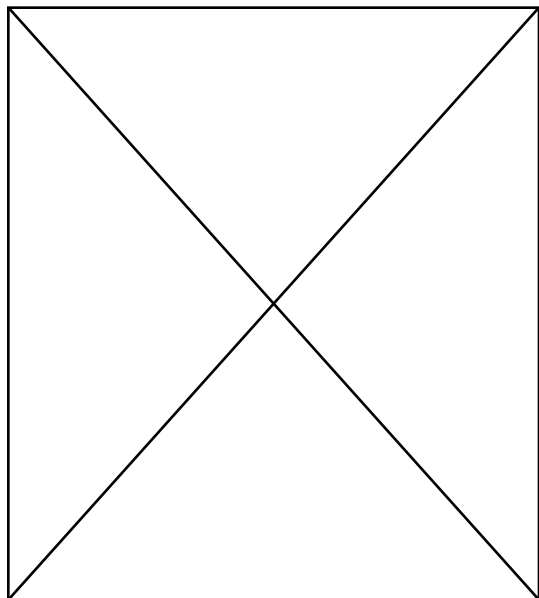
L'interprétation « historique », initiée dans l'immédiat après-guerre², prit véritablement son essor pendant les années soixante-dix, avec Leonhardt, Harnoncourt, Herreweghe, Savall, les frères Kuijken et d'autres. Bon nombre de musicologues et de musiciens, adoptant une démarche historique, se sont penchés sérieusement sur la musique des périodes baroque et pré-baroque (ce que l'on qualifie, dans les conservatoires, de « musique ancienne »), remettant profondément en question les idées reçues qui avaient cours à l'époque. C'est une telle démarche qui permet de démystifier – partiellement tout au moins – l'absence quasi-systématique d'indications sur les partitions d'un Bach qui, se conformant aux usages de l'époque, écrivait suivant une rhétorique codifiée que tout exécutant était capable de déchiffrer. Tout au plus peut-on dire qu'il fut particulièrement économe de telles indications,



L'église et école Saint Thomas à Leipzig, gravure de J.G. Krüger, 1723

ce qui n'a rien de si étonnant lorsqu'on se replace dans le contexte historique. L'emploi de cette rhétorique codifiée ne signifie pas que des problèmes de tempo ou plus généralement de justesse d'interprétation ne se posent jamais, car on est souvent en présence d'éléments contradictoires. Harnoncourt souligne fort justement que c'est précisément « dans ces contradictions, qui bien entendu peuvent n'être qu'apparentes, que se révèle toute la diversité qui peut jaillir de la confrontation avec un thème donné. Seuls les idées et les objets grossiers sont soit ceci, soit cela »³. Ainsi la complexité des œuvres (liée à leur élaboration formelle extrêmement poussée) et la multiplicité de leurs interprétations possibles (dont chacune garde un sens profond, en rapport avec les préoccupations idéologiques de Bach) rendent, déjà dans le contexte de l'époque, leur appréhension délicate.

C'est sans doute pour cela que Bach a été totalement méjugé de son vivant, car s'il jouissait d'une grande notoriété comme organiste virtuose⁴, son génie de compositeur était largement méconnu. Alors que Telemann et Haendel, par exemple, faisaient l'objet de critiques relativement objectives, la complexité de l'art de Bach l'a rendu inaccessible à la critique de ses contemporains. Cependant, la tradition qui veut que son œuvre ait sombré dans l'oubli le plus complet avant le milieu du XIX^{ème} siècle relève, là encore, de la mystification. S'il est vrai que l'œuvre sacrée ne sera diffusée que tardivement⁵, l'œuvre pour clavier sera rapidement reconnue (déjà, pour partie, du vivant de leur auteur). Mozart, par exemple, connaît parfaitement le *Clavier bien tempéré* (il en parle dans ses lettres à son père et à sa sœur en 1782-1783), et transcrit plusieurs mouvements des *Sonates en trio* pour orgue. L'exécution mémorable de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829 à Berlin, dirigée par Mendelssohn, est le point de départ d'une redécouverte de toute l'œuvre de Bach. Celle-ci sera concrétisée par la fondation, en 1850, de la *Bach Gesellschaft*, qui a pour principal objet la publication d'une édition critique des œuvres complètes. Goethe était de ceux qui avaient déjà perçu l'absolue singularité de cette musique, lorsqu'en 1827 il la jugeait « semblable à l'harmonie éternelle conversant avec elle-même, comme cela se serait produit au sein de Dieu peu avant la Création »⁶. Musique discours, musique



Portrait de Luther par L. Cranach, 1533

L'INTERPRETATION « HISTORIQUE »

L'ENREGISTREMENT DES CANTATES SACREES PAR HARNONCOURT ET LEONHARDT

Notre restitution des cantates de Bach doit être une tentative de les interpréter d'une manière qui ait un sens pour l'époque actuelle. L'orchestre symphonique, en quelque formation que ce soit, n'a vraiment rien à voir avec l'orchestre coloré de Bach, et les chorales modernes, si virtuoses soient-elles, ne sauraient obtenir la transparence des chœurs de garçons et d'adolescents que requièrent les cantates de Bach. Nous ne considérons nullement cette interprétation nouvelle comme un retour en arrière, mais bien plutôt comme une tentative de libérer cette grande musique ancienne de sa sujétion à la sonorité symphonique classique et de trouver, à travers la transparence et les caractères propres des instruments anciens, une interprétation véritablement moderne.

N. Harnoncourt, *Le Dialogue musical*,
Gallimard, 1984, p. 82.

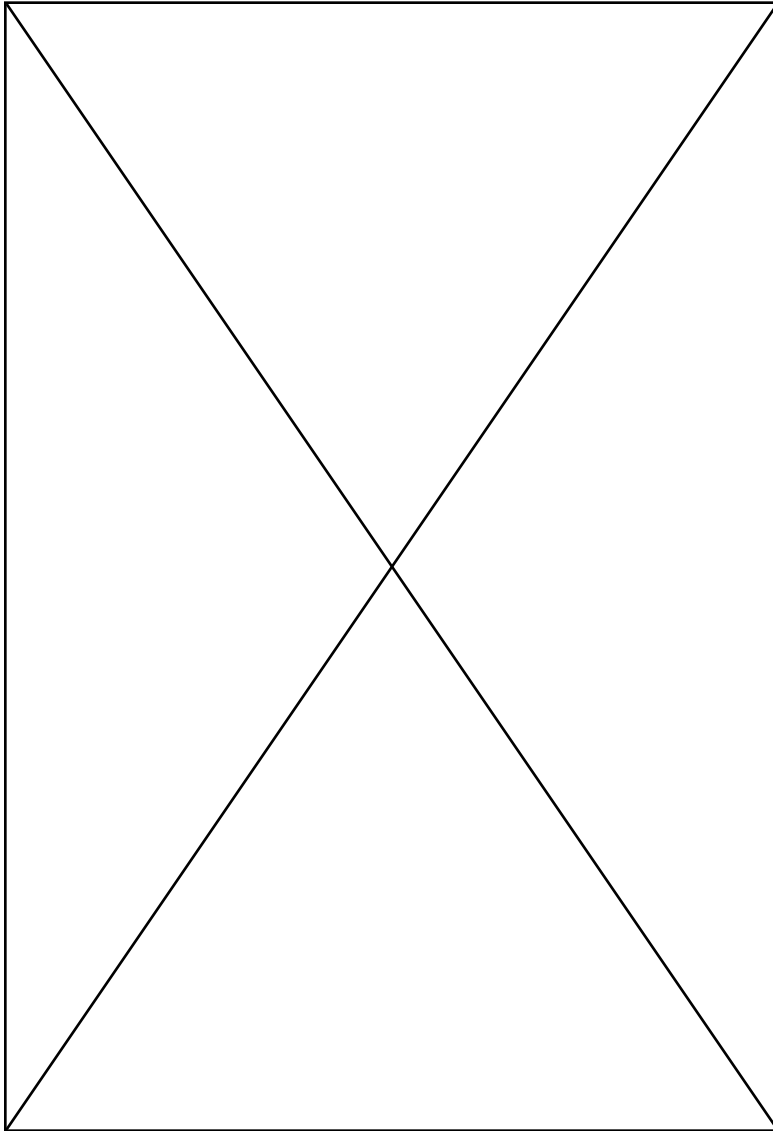
L'EVOLUTION DE L'INTERPRETATION BAROQUE

Depuis que je dirige la musique de Bach, je pense que l'évolution de l'interprétation vient de la pratique et non du raisonnement. Les instrumentistes jouent mille fois mieux qu'il y a trente ans. Les cordes et les vents ont un bagage technique beaucoup plus sûr : ils travaillent à la fois les répertoires moderne et ancien. [...] Cette aisance technique se traduit bien sûr par une plus grande souplesse expressive. Au début de la révolution baroque, les musiciens travaillaient en réaction à ce qui existait. La redécouverte de la micro-articulation, de l'apogéature, de l'ornement primait. Les enregistrements d'alors me semblent aujourd'hui bien datés. Aujourd'hui, l'articulation et la danse restent essentielles mais j'essaie de réintroduire une ligne, un arc qui sous-tend la phrase musicale. Cela ressemble au legato sans en être exactement. Je m'attends donc à être taxé de néoromantisme. Je me sens très loin de ce que je pouvais faire au début des années soixante-dix avec Leonhardt.

P. Herreweghe, *Le Monde de la musique*,
janvier 2000.

divine et en même temps si proche des hommes (« peu avant la Création ») : telle est bien l'œuvre de Bach. Peut-on douter, en l'écoutant, que Dieu ait créé l'homme à Son image ?

Dans la Thuringe natale de Bach où, deux siècles plus tôt, Luther fondait sa réforme, musique



Portrait attribué à J.E. Rentsch, 1715

et religion sont indissociables⁷. Pour Luther, en effet, « la musique seule mérite d'être célébrée après la parole de Dieu. [...] Que l'on veuille reconforter ceux qui sont tristes ou bien effrayer ceux qui sont joyeux, rendre courage aux désespérés, fléchir les orgueilleux, apaiser les amoureux, adoucir ceux qui haïssent, [...] que pourrait-on trouver de mieux que la musique ? »⁸. Ce souci permanent de la musique conduira à l'élaboration d'une liturgie où le choral prend une place importante⁹, et qui met en avant la pratique communautaire. Mais le contexte religieux contemporain de Bach voit s'affronter les partisans de l'orthodoxie luthérienne et ceux de la tendance piétiste, qui privilégient un rapport personnel et intime avec Dieu. Bach subira les influences des deux camps, et il aura à pâtir de ces querelles en particulier à Mülhausen, où sa prise de position en faveur

de l'orthodoxie dans un conflit qui oppose deux pasteurs de la ville précipitera son départ. Par la suite, il saura savamment conjuguer ces deux influences, en particulier dans ses cantates où il introduira souvent des arias intimistes à sensibilité piétiste, encadrées par des chœurs qui ramènent à l'idéologie luthérienne de la pratique communautaire. La cantate *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 190, par exemple, s'ouvre sur le chœur « Chantez au Seigneur un cantique nouveau »; ensuite vient un aria-duetto sur les paroles « Jésus doit être tout pour moi »; l'œuvre se termine par le choral « Faisons accomplir l'année ». Les *Passions* témoignent également de cette osmose entre une expérience collective, que représentent ces grandes célébrations issues de traditions très anciennes, et une expérience individuelle qui fait appel à la sensibilité personnelle. A cette époque, d'ailleurs, cette dernière relève parfois d'une certaine familiarité dévote, comme en témoigne le « Mon Jésus, bonne nuit » qui précède le chœur final de la *Passion selon saint Matthieu*.

L'unité qui sous-tend l'œuvre de Bach, et lui permet précisément de s'affranchir de contradictions d'ordres multiples, tient en particulier à l'élaboration d'un discours permanent. Comme l'explique Gilles Cantagrel, « en raison des codes en usage à l'époque, la musique contient une part signifiante. C'est par la conjugaison de ce discursif sous-entendu et de l'irrationnel propre à la musique que Bach réalise un commentaire et désigne à ses auditeurs une expérience spirituelle, à la fois discours raisonnable et plaisir esthétique, émotionnel, le premier éclairant l'autre, qui l'enrichit.¹⁰ » Le discours et l'émotion suscitée par la musique, dans les œuvres vocales, adhèrent toujours parfaitement l'un à l'autre – ce en quoi Bach est, en quelque sorte, un génial compositeur d'opéra. Le discours appelle l'émotion, mais parfois aussi, Bach ressent la nécessité de transmettre une émotion particulière et modifie le texte en consé-

LA VERITE

L'œuvre de Bach parle à tous, même à celui qui n'est pas musicien. Une comparaison peut nous le faire comprendre. Il est des instants dans la vie, où se détache de nous tout ce qui est extérieur, apparence, artifice. En de tels instants, nous expérimentons la vie comme un événement de la nature et nous ressentons ses motifs éternels : naissance, sommet de la volupté, abîme de la douleur, mort. C'est le sentiment d'un destin contre lequel nous ne pouvons rien, pauvres hommes ! C'est comme si la sève de la vie sourdait à présent de l'arbre que nous sommes – elle n'a pas un goût de douceur, elle n'est pas enivrante, elle est rude et amère et cependant pleine d'arôme. Ce qui est merveilleux en elle, c'est sa force – et cette force est la vérité. La musique de Bach a ce goût-là ; c'est toujours la vérité, l'authenticité. C'est le Logos, le sens ultime de tout être qui prend corps dans son œuvre.

E. Fischer, *Considérations sur la musique*,
Ed. du Coudrier, 1951

quence. Ainsi, dans la *Passion selon saint Jean*, au moment du reniement de saint Pierre qui est relaté sobrement dans le récit de Jean, il rajoute un court extrait de l'évangile de Matthieu pour pouvoir évoquer longuement, et de façon poignante, les pleurs de Pierre. Cette recherche de l'expression des sentiments humains, caractéristique du baroque¹¹, est constante chez de nombreux compositeurs, et elle transparaît également dans des œuvres purement instrumentales, comme les *Toccatas* de Frescobaldi, dès 1615. Bach, pour sa part, profite en particulier de la valeur symbolique des mélodies de choral pour donner un sens à sa musique. On retrouve ainsi, dans tous les types d'œuvre, des mélodies plus ou moins facilement reconnaissables, transformées en thèmes de fugues ou disposées discrètement au milieu d'une polyphonie complexe. Profitant du pouvoir évocateur qu'il développe au contact des textes sacrés, Bach peut proposer une musique instrumentale qui fait appel aux mêmes ressorts chez l'auditeur, et assure l'unité de son œuvre. En outre, en cette région et à cette époque où tout citoyen demeure sociologiquement chrétien, la frontière entre profane et sacré est pratiquement inexistante, et il n'est pas étonnant que la musique soit, au premier chef, témoin de cette unité. Ainsi il semble naturel, également, que Bach ait recours au procédé de la parodie à maintes

reprises, transformant bon nombre de ses cantates profanes en cantates sacrées¹². Il est en mesure, mettant à profit cette force d'unification, de dépasser bien des contradictions et de créer une musique qui, tout en étant bien ancrée sur le socle des pratiques de son temps, a une portée illimitée.

Bach réalise un formidable tour de force en réussissant la synthèse de toutes les musiques qu'il est amené à rencontrer. Il copie des partitions de maîtres italiens et français, transcrit pour l'orgue des concertos de Vivaldi, brasse et intègre ces styles différents qui, jusqu'alors, étaient bien définis et reconnaissables selon les époques et les régions. Ce faisant, il crée son style propre, qui est une sorte de langage universel, tandis que son œuvre constitue – et constituera par la suite – le dénominateur commun de toute la musique occidentale. Paraissant à ses contemporains tantôt incroyablement moderne, tantôt au contraire désuet, Bach aura tôt fait d'élaborer son langage et s'y tiendra malgré les critiques. Encore aujourd'hui, toute la musique tonale procède de son héritage, et de nombreux jazzmen ont livré des interprétations convaincantes de certaines pièces de Bach¹³. Ainsi peut-on considérer Bach comme le fils de tous les musiciens qui l'ont précédé, et le père de ceux qui lui ont succédé. Il est au centre du cycle de la musique et de la vie. Le cycle sera d'ailleurs pour lui une figure récurrente, qui va de pair avec l'obsession de résoudre les dissonances¹⁴, de dépasser les contradictions. Toute son œuvre se caractérise par un usage permanent de l'imitation. Un thème, varié, revient perpétuellement, se métamorphose, se déguise mais reste en soi toujours le même. A la fin de sa vie, il utilisera des structures regroupant plusieurs pièces qui rendent évident ce caractère cyclique : *Les Variations Goldberg*, *les Variations canoniques*, *L'Art de la fugue*. Il semble qu'il ait acquis, par une science divine, le pouvoir de jouer avec les ressorts des êtres, de les interpeller au plus profond d'eux-mêmes. Ce secret, il ne pouvait nous le livrer qu'à travers son œuvre, qui nous dépassera toujours. Il y a deux cent cinquante ans, le 28 juillet 1750, vers huit heures et demie du soir, il nous confiait sa musique. Le mystère Bach.

NOTES DU TEXTE

1. Sans vouloir diminuer le mérite de ces auteurs, constatons simplement qu'ils émettent des hypothèses parfois osées, que les musicologues contemporains ne s'autorisent plus. Par exemple, la thèse – que défend ardemment Schweitzer – de l'existence d'un « archet Bach » permettant de jouer plus facilement en doubles cordes est aujourd'hui totalement démentie (Cf. A. Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Fayard, 1984, tome I, p. 640).
2. Walcha entreprend l'enregistrement intégral de l'œuvre d'orgue, Harnoncourt fonde le *Concentus Musicus* à Vienne en 1953. Notons également qu'en 1950 paraît le catalogue Schmieder (BWV).
3. N. Harnoncourt, *Le Dialogue musical*, Gallimard, 1985, p. 11.
4. Citons la phrase fameuse d'un témoin de l'époque (C. Bellermann) : « Ses pieds volaient par dessus les pédales comme s'ils avaient eu des ailes, et des sons puissants grondaient comme le tonnerre à travers l'église. » Marchand, illustre organiste français, ne s'y trompera pas en août 1717, il doit rencontrer Bach à Dresde. L'annonce d'une confrontation attire la foule, mais on découvre subitement que Marchand a préféré quitter la ville discrètement le matin même.
5. La seule cantate publiée du vivant de Bach (en 1708) est une des toutes premières : *Gott ist mein König* BWV 71. Il faudra attendre 1821 pour qu'une seconde soit publiée par Breitkopf (*Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80).
6. Cité par Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, 1997, p. 7.
7. Luther, en fils spirituel de Saint-Augustin, avait repris le principe : « chanter, c'est prier deux fois ».
8. M. Luther, *Encomion Musices*, 1538.
9. Le premier recueil de chorals est publié en 1524. Cette forme de prière devient rapidement un des piliers de la pratique luthérienne.
10. *Le Moulin et la rivière*, Fayard, 1998, pp. 156-157.
11. Citons l'Abrégé de musique de R. Descartes, 1618 : « Sa fin est de plaire et d'émouvoir, en nous, des passions diverses ».
12. Selon N. Harnoncourt, les deux versions auraient été chaque fois élaborées en parallèle, le poète faisant coïncider les sentiments évoqués dans les textes profane et religieux pour permettre la réutilisation du matériau musical.
13. En particulier Jacques Loussier, Stéphane Grapelli ou les Swingle Singers.
14. J. C. Bach rapporte à ce sujet une anecdote amusante : « j'improvisais au clavecin de manière tout à fait mécanique et je m'arrêtais sur une quarte-et-sixte. Mon père était au lit et je croyais qu'il dormait, mais il sauta de son lit, me donna une gifle et je résolus ma quarte-et-sixte ». *Bach en son temps*, doc. 261, p. 352.

REPERES BIOGRAPHIQUES

Enfance et adolescence

- 1685 : (21 [31] mars) Naissance à Eisenach, la même année que Haendel et Scarlatti. Il est le dernier des huit enfants de Johann Ambrosius, musicien à Erfurt et à Eisenach
- 1693 : Entre à l'école de latin d'Eisenach.
- 1694 : (3 mai). Mort de sa mère.
- 1695 : (24 février) Mort de son père. Recueilli par son frère aîné Johann Christoph, organiste à Ohrdruf.
- 1700 : Lüneburg, boursier à l'école Saint-Michel. Voyages à Hambourg.
- 1703 : (mars) Weimar, employé comme violoniste-laquais.
- (août) Arnstadt, nommé organiste à l'Eglise Neuve. Démission de Weimar.

Arnstadt

- 1705 : (août) Querelle avec l'écolier Geyersbach, qui agresse Sébastien dans la rue, après que celui-ci a traité son basson de " vieille chèvre ". Une procédure juridique s'ensuit.¹
- (fin octobre) : Se rend à Lübeck où il rencontre longuement Dietrich Buxtehude, qui passe alors pour le plus grand musicien d'Allemagne du Nord.
- 1706 : (début février) Revient de Lübeck. Réprimandes du Consistoire (Sébastien n'avait demandé que quatre semaines de congé, et il est resté absent quatre mois !).
- (11 novembre) : Nouvelles réprimandes, la vie à Arnstadt devient intolérable.
- 1707 : (9 mai) Lübeck, mort de Buxtehude.
- (juin) Mühlhausen, nommé organiste à Saint-Blaise. Démission d'Arnstadt, à la suite de nouvelles réprimandes.

Mülhausen

- 1707 : (probablement entre juin et septembre) Exécution de la première cantate connue : *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131.²
- (17 octobre) Dornheim, près d'Arnstadt : épouse Maria Barbara Bach, une cousine éloignée.
- 1708 : (4 février) Mühlhausen, Marienkirche : Cantate *Gott ist mein König* BWV 71, première cantate municipale (pour le renouvellement du Conseil municipal).
- (juin) : Weimar, nommé organiste de la cour ducale, luthérienne et très pieuse, « un changement imprévu par lequel [il] entrevoit [t] une subsistance suffisante et la réalisation de [s]on but (qui est une musique sacrée bien entendue sans que d'autres [l]e contrarient) ». ³

Weimar

1708 : (29 décembre) Baptême de Catharina Dorothea Bach, la première de la longue liste des vingt enfants qu'aura Sébastien, dont dix mourront en bas-âge.

1710 : (22 novembre) Naissance de Wilhelm Friedemann Bach.

(14 décembre) Halle : contrat d'organiste de la Liebfrauenkirche.

Copie du Livre d'orgue de Grigny, l'œuvre d'orgue française la plus élaborée de toute la période baroque.

1714 : (2 mars) Weimar, nomination comme Concertmeister.

(8 mars) Naissance de Carl Philipp Emanuel Bach, le plus célèbre des fils de Sébastien.

1715 : (avril-mai) Halle, expertise et réception de l'orgue de la Liebfrauenkirche.

1717 : (6 novembre) Weimar, emprisonnement de quatre semaines. A la suite d'une dispute entre le duc Wilhelm Ernst de Saxe-Weimar et son neveu Ernst August, auquel Bach s'est attaché, la tension monte entre Sébastien et son employeur qui, dans un premier temps, refuse de lui donner congé.

(2 décembre) Congé de Weimar.

Coethen

1717 : (courant décembre) Coethen, nomination comme Concertmeister.

1718 : (été ou automne) Berlin, voyage pour commander un grand clavecin à Mietke.

1720 : (25 mai) Départ pour Carlsbad, avec le prince Léopold d'Anhalt-Coethen.

(7 juillet) Inhumation de Maria Barbara Bach.

(17 juillet) Retour de Carlsbad. Sébastien se trouve face à un spectacle de désolation.

(novembre) Voyage à Hambourg, candidature au poste d'organiste de Saint-Jacques. Heitmann, un inconnu de peu de talent, sera nommé à sa place grâce à l'argent qu'il verse à l'église.

1721 : (24 mars) Dédicace des 6 Concerts au margrave de Brandebourg.

(3 décembre) Coethen : mariage avec Anna Magdalena Wilcke.

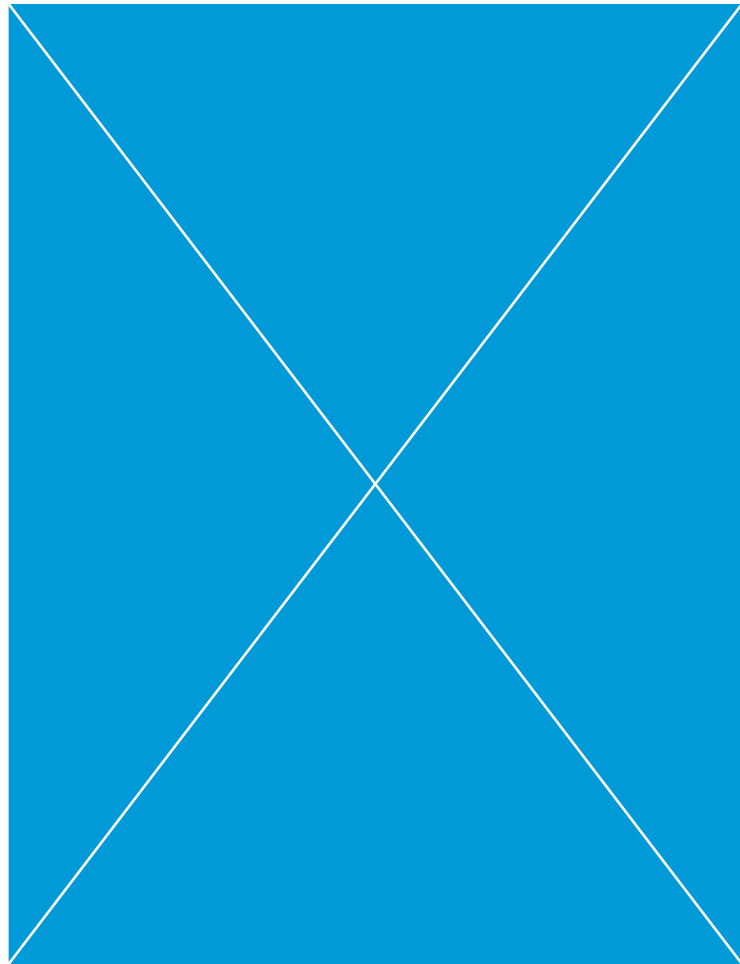
1722 : Mise au net du Wohltemperiertes Clavier I.

1723 : (7 février) Leipzig, audition pour le cantorat de Saint-Thomas

(13 avril) Congé de Coethen.

Leipzig

1723 : (22 avril) Leipzig, élection de Bach comme cantor de Saint-Thomas. Il devient également directeur de la



musique des quatre autres églises de la ville, et acquiert ainsi une position prestigieuse dans toute l'Allemagne.

Première des cinq années de cantates sacrées⁴ : une cantate est composée pour chaque dimanche, suivant l'année liturgique.

1724 : (7 avril) Première exécution de la *Passion selon saint Jean*, église Saint-Nicolas.

1727 : (11 avril) Première exécution de la *Passion selon saint Matthieu*, église Saint-Thomas.

(septembre) Publication des deux premières *Partitas* (début de la *Clavier Übung I*).

(17 octobre) Eglise Saint-Paul : exécution de l'*Ode funèbre* pour la princesse Eberhardine (*Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198).

1729 : Bach reprend la direction du Collegium musicum fondé par Telemann en 1702, un orchestre qui réunit principalement des étudiants de la ville. La production de cantates sacrées marque alors un coup d'arrêt.

1730 : (2 août) Vives réprimandes du Conseil municipal : «... le cantor ne fait rien, [...] des plaintes s'accroissent. [...] On décide de diminuer la rémunération du cantor ».⁵

(23 août) En retour, Bach rédige un mémorandum critique sur l'état de la musique à Leipzig, « ...esquisse de ce qui constitue une musique sacrée bien ordonnée ». « Le nombre des personnes affectées à la musique sacrée est de 8 [...]. La politesse m'interdit toutefois de parler selon la

LA POLEMIQUE ESTHETIQUE

PREMIERE CRITIQUE DE SCHEIBE

Hambourg, 14 mai 1737

[Le nom de Bach n'apparaît pas, Scheibe le désigne par « M. ***, à *** [Leipzig] »]

[...] Ce grand homme serait l'admiration des nations entières s'il avait plus d'agrément, s'il ne retirait pas à ses œuvres le naturel par leur emphase et leur confusion, s'il n'assombrissait pas leur beauté par un art trop grand. Comme il juge d'après ses propres doigts, ses œuvres sont extrêmement difficiles à jouer, car il exige que les chanteurs et les instrumentistes fassent avec leurs voix et leurs instruments précisément ce qu'il peut faire sur son clavier. Cela est impossible. Il exprime par des notes particulières tout ce qu'il est à la mode de jouer, toutes les élégances, tous les petits ornements, et cela non seulement enlève à ses œuvres la beauté de l'harmonie, mais rend aussi le chant parfaitement inaudible. Toutes les voix doivent chanter les unes avec les autres et avec la même difficulté, et l'on n'y reconnaît plus la voix principale. En résumé, il est dans la musique ce que Monsieur von Lohenstein a été autrefois dans la poésie. L'emphase les a détournés tous deux du naturel vers l'artificiel et du sublime vers l'obscur, et l'on admire chez les deux le travail pesant, la peine extrême qui sont cependant appliqués en vain, parce qu'ils luttent contre la nature.

J. A. Scheibe, *Le Musicien critique*, chapitre 6.

In G. Cantagrel, *Bach en son temps*, doc. 162, p.241.

REPLIQUE DE BIRNBAUM A SCHEIBE

Leipzig, début janvier 1738

[...] Il est par ailleurs certain que dans les oeuvres de ce grand maître de la musique, les voix s'entremêlent de merveilleuse manière, mais tout cela sans jamais la moindre confusion. [...] Si tout cela est exécuté comme cela doit l'être, alors il n'y a rien de plus beau que cette harmonie. Si cependant une maladresse ou une négligence des instrumentistes ou des chanteurs provoque un effet de confusion, ce serait certes faire une grave faute de goût que d'imputer ces fautes au compositeur. [...]

Je concède que les œuvres écrites par Monsieur le compositeur de la cour sont fort difficiles à jouer, mais seulement pour ceux qui n'ont pas voulu habituer leurs doigts à la maîtrise du mouvement et à l'exactitude du jeu. [...]

Il ajoute [...] que Monsieur le compositeur de la cour désigne par des notes expresses toutes les manières et les petits ornements et tout ce qu'il est convenu de jouer par la méthode. Ou bien l'auteur relève ce point comme s'il était propre au seul compositeur de la cour, ou bien il le considère comme une faute. Si c'est le premier cas, l'erreur est manifeste [...] je n'en appellerai qu'à Grigny et à Du Mage, qui se sont servis précisément de cette méthode dans leurs Livre d'orgue. Si c'est le deuxième cas, je ne puis trouver la raison pour laquelle cela mériterait le nom de faute [...].

J. A. Birnbaum, Remarques impartiales sur un passage discutable au sixième chapitre du Musicien critique.

Ibid., doc. 172, p. 253.

SCHEIBE LOUE LE CONCERTO ITALIEN

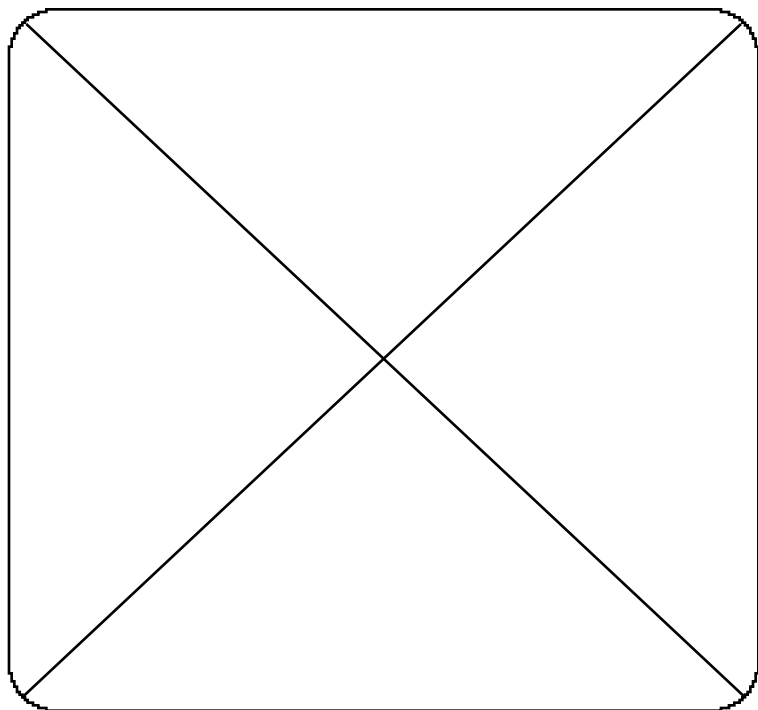
Hambourg, 22 décembre 1739

Parmi les œuvres musicales que l'imprimerie a fait connaître, on trouve surtout un concerto pour clavier qui a pour auteur le célèbre Bach de Leipzig et qui est écrit dans la tonalité de fa majeur. [...] Qui ne confesserait pas que ce concerto pour clavier doit être regardé comme le parfait modèle d'un concerto pour une voix bien conçu ? Seul un aussi grand maître de la musique que Monsieur Bach [...] pouvait nous donner une telle œuvre, [...] que les étrangers ne pourront chercher à imiter qu'en vain.

J. A. Scheibe, *Le Musicien critique*, chapitre 69.

Ibid., doc. 192, p.275.

vérité de leurs qualités et de leur savoir musical ». ⁶
(septembre) Nomination d'un nouveau recteur, M. Gess-



ner, qui apaisera les tensions.

(28 octobre) A la recherche d'un nouvel emploi, Bach écrit à son ami Erdmann.

1731 : Publication à Leipzig de l'*Opus I*, première partie de la *Clavier Übung*.

1732 : (21 novembre) Intronisation de J.A. Ernesti, nouveau recteur de l'école Saint-Thomas. Il sera à l'origine d'une nouvelle dégradation des relations de Bach avec sa hiérarchie.

1735 : Publication de la *Clavier Übung II* (comprenant le *Concerto italien* et l'*Ouverture à la française*)

(5 septembre) Naissance de Johann Christian, le « Bach de Milan et de Londres ».

1736 : (19 novembre) Dresde, nomination comme Hof-compositeur, à titre honorifique.

1737 : (14 mai) Premier article de Scheibe contre Bach, dans *Der Critische Musicus*.⁷

1739 : (fin septembre) Parution de la *Clavier Übung III* (la Messe pour orgue).

(décembre) Fin de la polémique esthétique lancée deux ans et demi plus tôt.

1741 : (automne) Fin de la direction du Collegium musicum.

(automne) ou 1742 : Publication des *Variations Goldberg* (ou *Clavier Übung IV*).

1744 (?) : Achèvement du *Wohltemperiertes Clavier II*.

1745 (?) : Mise en chantier de *L'Art de la fugue*.

1747 : (mai) Visite à Potsdam et Berlin. Il est reçu par Frédéric II le 7, qui « se mit aussitôt à l'instrument nommé forte et piano, et eut la bonté de jouer en propre

personne, sans aucune préparation, un thème sur lequel le Maître de Chapelle Bach dut improviser une fugue. [...]

M. Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné qu'il veut le coucher sur papier en une véritable fugue et le faire ensuite graver sur cuivre »⁸.

(juin) Admission à la société savante de Mizler.

(7 juillet) Dédicace du premier envoi à Frédéric II de l'*Offrande musicale*.

1748 : (?) *Publication des Variations canoniques*

1749 : Cécité.

1750 : (mars et avril) Opérations infructueuses de la cataracte par Taylor.⁹

(28 juillet) Mort à Leipzig.

NOTES

1. Bach est accusé d'avoir tiré son épée. Les actes du Consistoire sont rapportés par G. Cantagrel dans *Bach en son temps*, Fayard, 1997, doc. 10, pp. 50-53.

2. Cf. A. Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Fayard, 1984, tome I, pp. 341-342.

3. Demande de congé de Mülhausen, in G. Cantagrel, *Op. cit.*, doc. 18, pp. 66-67. Bach fait allusion notamment aux réticences des piétistes à l'égard des musiques trop riches.

4. Rapportées dans la nécrologie de C.P.E. Bach et Agricola publiée en 1754 : « Cinq années de cantates, pour tous les dimanches et jours de fête ». Cf. A. Basso, *Op. cit.*, tome II, pp. 246-256.

5. In G. Cantagrel, *Op. cit.*, doc. 118, pp. 183-184.

6. *Ibid.*, doc. 119, pp. 184-190.

7. Voir La polémique esthétique dans le dossier joint.

8. Ce récit tout à la gloire du roi de Prusse paraît dans les *Nouvelles de Berlin* du 11 mai 1747. In G. Cantagrel, *Op. cit.*, doc. 217, p. 299.

9. Le même Taylor opérera de la même manière Haendel en 1758. Une opération qui, une fois encore, sera un échec total et débouchera sur la mort à court terme du patient.