



HAL
open science

Bach à Leipzig, Vendredi saint de 1729

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. Bach à Leipzig, Vendredi saint de 1729. Librairie Honoré Champion. Critique et Affaires de Blasphème à l'époque des Lumières, Librairie Honoré Champion, pp.129-184, 1998, 2852037661. hal-04090901

HAL Id: hal-04090901

<https://hal.science/hal-04090901>

Submitted on 19 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Jacques Cheyronnaud – Elisabeth Claverie
Denis Laborde – Philippe Roussin

Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières

Textes réunis
par Philippe Roussin



HONORÉ CHAMPION
PARIS

Denis LABORDE,
« Bach à Leipzig. Vendredi Saint de 1729,
Chapitre 3 du livre
Critique, affaire, blasphème à l'aube des Lumières
sous la direction de Philippe ROUSSIN
Paris, Librairie Honoré Champion, 1997 :129-268

Chapitre 3

BACH A LEIPZIG, VENDREDI SAINT DE 1729

par Denis LABORDE, CNRS

Ce serait une fête, une fête grave, nourrie du silence des orgues et du recueillement des âmes. Les vêpres du vendredi saint marquaient la fin du Carême, *tempus clausum* de l'année liturgique, et ainsi qu'en avait décidé le Consistoire en 1721, il était d'usage à Leipzig de faire à nouveau, ce jour-là, sonner les instruments et chanter les chœurs. Ce vendredi 15 avril 1729, la ville entière se rendrait à l'église Saint-Thomas où le Pasteur Christian Weiss et le Cantor Jean-Sébastien Bach donneraient à entendre le récit de la passion du Christ dans l'Evangile selon saint Matthieu. Chacun prendrait part ainsi à la prière commune, puis se préparerait aux réjouissances de Pâques: à la célébration, certes, de la résurrection du Christ mais aussi à la *Leipziger Ostermesse*, la grande foire commerciale qui, pendant trois semaines, animait chaque année les rues de la cité. Avec ses 29.552 habitants, ses 90 auberges et ses 7.000 opérateurs étrangers en poste dans la ville, Leipzig était foire d'Empire et première cité commerçante de Saxe, une passerelle entre l'Europe occidentale et le monde slave¹.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU

Jean-Sébastien Bach rentrait de Cöthen où il venait, le 24 mars, de diriger la musique des funérailles de Léopold, qui avait été son prince jusqu'en 1723. Il lui avait fallu, pour la circonstance, composer une musique de deuil. Il préleva dix arias d'une Passion selon saint Matthieu écrite en 1727, changea les paroles et fit de sa Passion une Ode funèbre, la

cantate *Klagt, Kind, klagt es aller Welt*, BWV 244a, célébrant ainsi par une même composition musicale la mort du Christ et celle du prince². Le procédé était courant, nul n'aurait songé au moindre grief. En ce début de XVIII^e siècle, tout n'est qu'incessante copie, adaptation, emprunt, recyclage. La version achevée ne sera jamais, plus tard, qu'une contrainte d'éditeur. Il en serait d'ailleurs bientôt de la naissance comme il en était ici de la mort. En composant, en 1734, son Oratorio de Noël, Bach reprendrait quatre des neufs morceaux de la cantate *Tönet, ihr Pauken* (BWV 214) conçue en 1733 pour l'anniversaire de Maria Josefa, reine de Pologne et princesse électrice de Saxe. On célébrerait ainsi, sur un même air, la naissance de Jésus et celle d'une reine. Le procédé parodique est alors une manière d'être. Il permet d'agir sur les références et de brouiller les pistes. Bach en fit la pièce maîtresse de sa rhétorique de persuasion³.

De retour à Leipzig, Bach dispose d'à peine plus de deux semaines pour organiser la Semaine sainte et préparer les vêpres du vendredi, c'est-à-dire: composer une musique de la passion, copier la partition qui revient à chaque instrumentiste (le matériel d'orchestre), assurer les répétitions (avec les chœurs, avec l'orchestre, avec les solistes), diriger l'ensemble pendant l'office. Il restitue alors à cette Passion de 1727, devenue Ode funèbre à Cöthen, son texte original. Il la remanie, comme il l'avait fait déjà en 1725, puis en 1728, d'une Passion selon saint Jean composée en 1724. Il réorganise les chœurs, permute les chorals, modifie l'instrumentation, dédouble le continuo⁴. En 1727, il avait, de façon inédite, composé cette passion pour un effectif double à la manière de Corelli: deux chœurs, deux orchestres. Cette fois, il doublerait aussi le continuo (orgue, violoncelle, basson) et tirerait parti du fait, rare en Allemagne, que l'église Saint-Thomas comprenait deux orgues. Une soixantaine d'interprètes garantiraient alors la présence d'un orchestre, d'un chœur, d'un orgue et d'un groupe de solistes à chacune des extrémités de la nef centrale. Ainsi sa Passion serait-elle digne de la magnificence du lieu, de la hauteur des voûtes et de la surprenante largeur des trois nefs⁵. En ces temps de rigueur budgétaire, la gageure tenait de la provocation.

Bach n'aurait pas les musiciens, il le savait. Le niveau des élèves de l'Ecole Saint-Thomas, où il enseignait depuis son arrivée à Leipzig, en 1723, ne lui permettait pas de recruter parmi eux un nombre suffisant de chanteurs et d'instrumentistes. Restaient encore les étudiants, mais Bach était de longue date en conflit avec le recteur Ulrich Junius, qui refusait de céder le service musical de l'église Saint-Paul située dans l'enceinte de

l'Université. Statutairement, pourtant, ce service et son salaire revenaient en partie à Bach. La querelle prit de l'ampleur, le Cantor porta plainte. Le 14 septembre 1725, il requit à Dresde l'arbitrage de Friedrich August, duc de Saxe, devenu Auguste II, roi de Pologne. Le souverain n'honora pas sa requête. Le 21 janvier 1726, Johann Christoph Hölzel, secrétaire du Consistoire supérieur, écrivit au Recteur pour confirmer la décision des autorités. Bach était débouté de sa plainte. En colère, il multiplia les incidents. Chaque fois que l'Université l'invita, il se fit remplacer. L'Université ne l'invita plus. Dès 1727 le schisme était parfaitement consommé, et tout rapprochement institutionnel était, dès lors, devenu fort improbable⁶. Bach se passerait des étudiants de l'Université, il mobiliserait son entourage. Ses filles et sa femme, Anna Magdalena, copient le matériel d'orchestre, quelques anciens élèves faiblement rétribués, des amis, des neveux et des fils joueront à l'office. La famille Bach était, par bonheur, une famille nombreuse⁷.

Si Jean-Sébastien Bach ne vise pas à faire œuvre originale, il ne cherche pas davantage à composer une œuvre d'art promise à appréciation esthétique. L'adjectif, d'ailleurs, n'est pas encore forgé et, contre tout anachronisme, les fidèles qui se rendent à l'office des vêpres ne vont pas écouter un concert. Ils vont entendre lecture de l'Évangile de la Passion du Christ et prendre part à la prière commune. Avant d'être ce «monument de l'art chrétien»⁸ que l'on contemple aujourd'hui avec dévotion souvent, cette Passion selon saint Matthieu est bien une passion, c'est-à-dire un récit des souffrances et de la crucifixion du Christ. L'oratorio est instrument culturel avant tout, une manière de mettre en voix la Parole de Dieu et les prières des fidèles.

L'autorité ecclésiastique a, de longue date, sélectionné les péripeties du vendredi saint: Matthieu 26 et 27 dans la traduction allemande de Martin Luther (1534). Mais des péripeties ne font pas un livret. Il est libre, Bach, libre de constituer son livret comme il l'entend, libre pour autant qu'il s'en tient à la doctrine luthérienne. Car il n'avait pas suffi à Bach d'être déclaré musicalement compétent par le Conseil communal de Leipzig pour qu'il se vît aussitôt élu au poste de *Director Musices* de la ville et de Cantor de l'école Saint-Thomas. Il ne lui avait pas, non plus, suffi de signer le cahier des charges qui définissait sa double tâche. Il lui avait également fallu faire la preuve de ses connaissances théologiques et proclamer solennellement sa foi. Peu après son arrivée à Leipzig, en effet, Bach était convoqué, le 8 mai 1723, par Johann Schmid, professeur de théologie et

plusieurs fois recteur de l'Université, pour un entretien portant sur la théologie luthérienne. Entretien concluant, Johann Schmid délivra l'attestation requise: *Dn. Jo. Sebastianus Bach ad quaestiones a me propositas ita respondit, tu eundem ad officium Cantoratus in Schola admitti posse censeam* (BD II, 134), attestation visée par le surintendant Salomon Deyling⁹. Ce n'était pas tout. Bach avait encore à proclamer sa foi. Cela se fit de deux manières. D'une part, il paraphra la *Formula Concordiae* publiée à Dresde, le 25 juin 1580, pour le cinquantième anniversaire de la Confession d'Augsburg. A Leipzig, en effet, nul n'était censé ignorer cette profession de foi violemment anticalviniste adoptée par la plupart des églises luthériennes et qui servait, depuis plus d'un siècle, de principe unificateur du luthéranisme¹⁰. D'autre part, il signa également le règlement en vigueur dans toutes les églises et les écoles de Saxe depuis 1592. Là encore, l'affirmation sans ambage d'une foi luthérienne s'accompagnait d'un rejet des positions calvinistes que manifeste le titre même du règlement: *Articles pour l'inspection dans tout le District électoral de Saxe, accompagnés de la formule de déni de l'antidogme calviniste*. L'ensemble des articles était suivi d'un double engagement auquel Bach avait dû souscrire:

Subscriptio Affirmativa. Moi, Jean-Sébastien Bach, désigné ici comme Cantor, reconnais en vertu de la présente que les affirmations contenues dans les articles ci-dessus sont en tous points conformes à la Sainte Ecriture, et déclare vouloir m'y tenir avec la grâce de Dieu, et ne jamais en approuver d'autres qui leur soient contraires. Leipzig, le 13 mai 1723.

Subscriptio Negativa. Moi, Jean-Sébastien Bach, désigné Cantor à Leipzig, reconnais par la présente que les négations contenues dans les articles ci-dessus énoncés sont fausses et erronées, et m'engage à ne jamais y adhérer ni les défendre d'aucune manière. Leipzig, le 13 mai 1723 (BD III, app. 1).

La double signature scellait, en positif, en négatif, une même promesse: Luther contre Calvin. Le Conseil communal jugea que la précaution n'était pas superflue. Bach venait en effet de Cöthen, il avait servi le Prince Léopold entre 1717 et 1723. Or, Cöthen était précisément l'un des rares bastions du calvinisme en Saxe depuis qu'en 1595 le prince Johann-Georg d'Anhalt-Cöthen avait imposé à chacun une stricte obédience calviniste. Il avait fallu attendre tout un siècle pour voir la ville tolérer les thèses luthériennes: le quatrième dimanche de l'Avent de 1693 devint ainsi la date fétiche d'une liberté de culte retrouvée et l'inauguration, le 7 mai 1699, de l'*Agnuskirche*, temple dédié à l'Agneau de Dieu, entérina

cette timide ouverture, une ouverture encore bien trop timorée aux yeux des autorités leipzigoises pour qu'elles n'exercent pas une vigilance accrue sur ce Jean-Sébastien Bach recruté, on le verra, faute d'avoir pu convaincre Georg Philipp Telemann¹¹.

Les signatures de Bach marquaient donc un double engagement. Engagement de Bach par un Conseil communal rassuré, engagement de Bach à tenir promesse. En apposant sa signature au bas des documents qui attestent de sa foi luthérienne, Bach gagne la liberté de composer la musique de culte qu'il entend. Mais en même temps, la signature délimite de façon prospective la liberté du compositeur. Il est libre, Bach, dans les limites de sa signature. Des mécanismes de contrôle jurisprudentiels seront chargés de lui rappeler sa promesse¹².

Pour lors, il use de cette liberté pour adjoindre au texte évangélique des poèmes mystiques de son ami Picander et des chorals luthériens connus de tous les fidèles¹³. Ainsi cette Passion se présente-t-elle comme la réunion en un seul programme d'énonciation de trois sources textuelles convoquées en référence: l'Évangile, les poèmes mystiques, les chorals. Chacun de ces trois textes subira un traitement musical spécifique: récitatifs et chœurs pour le récit évangélique, arias et chœurs pour les poèmes de Picander, chœurs pour les chorals. Par-delà ce dénominateur commun qu'est le chœur, Bach opère une césure franche entre récitatif et aria: au récitatif le texte évangélique, à l'aria les poèmes mystiques de Picander. Autrement dit, lorsque le texte est important (et l'Évangile l'est), la musique se fait discrète et les paroles passent au premier plan dans un style déclamé: c'est un récitatif. Lorsque le texte ne mérite pas une grande attention (c'est le cas des poèmes de Picander), la musique devient prééminente et la mélodie est ornée: c'est un aria. Ainsi Bach entend-il montrer toute l'importance qu'il accorde aux propos selon saint Matthieu. Et, sur la partition autographe de 1736, il copiera à l'encre rouge le texte évangélique.

Il n'en reste d'ailleurs pas là. Il affine la série des récitatifs en opérant une nouvelle distinction. Lorsque l'Évangéliste ou l'un des personnages de la passion parle, Bach compose un récitatif *secco*. Lorsque la parole est à Jésus, le récitatif est *accompagnato*. Récitatif *secco*, cela signifie que le chant est syllabique (une note de musique pour une syllabe du texte), mesuré d'une façon libre, proche du rythme de la parole et soutenu par le seul continuo (orgue, violoncelle). Récitatif *accompagnato* (ou *arioso*), cela signifie que son chant n'est plus rigoureusement syllabique. Il y a

place pour des mélismes et, surtout, pour un accompagnement instrumental. Ainsi Jésus n'intervient-il jamais seul, il est toujours accompagné de son orchestre à cordes. Une manière pour Bach de marquer la Parole divine dans une partition qu'il dédie à la seule gloire de Dieu en apposant, en fin de manuscrit, cette mention récurrente dans ses compositions de musique religieuse: *Soli Deo Gloria*.

En assignant à chaque personnage de la passion un mode de profération rituelle chanté qui le distingue de tous les autres (procédé déjà largement éprouvé dans ses cantates), Bach marque le discours d'une fonction référentielle. Les partages qu'il instaure entre récitatif et aria, puis, entre récitatif *secco* et récitatif *accompagnato*, lui permettent également de gérer cet encombrant conflit entre mobilisation émotionnelle et incitation à la prière, conflit récurrent depuis les interrogations formulées par Saint Augustin au Livre dixième de ses *Confessions*: comment porter attention aux paroles que l'on chante sans se laisser émouvoir par le seul plaisir du chant¹⁴? Dans la passion de Bach, chacun pourra, sans remords, se laisser émouvoir par les arias. C'est la raison d'être des poèmes mystiques de Picander.

Voici donc le texte établi, la partition composée, le matériel d'orchestre copié, les répétitions assurées. Cependant, au moment de la réalisation vive, la composition de Bach ne formera pas une entité homogène, aisément repérable dans le programme d'action rituelle des vêpres du vendredi saint¹⁵. Les enchaînements d'arias, de récitatifs et de chorals s'insèrent en effet dans un ensemble cultuel plus vaste qui, avec ses motets en latin, son sermon de prédicateur, ses psalmodies et son oraison, les englobe. Les choristes de l'Ecole Saint-Thomas, ou les musiciens de l'orchestre, ne sont plus alors les simples interprètes d'une partition musicale. Ils deviennent auteurs de l'office liturgique, acteurs au même titre que les fidèles de l'assemblée, qui chantent les cantiques et la voix supérieure de ces chorals qu'ils connaissent par cœur et que Bach a harmonisés. Par son implication dans la programmation rituelle, chacun prend ainsi une part active aux exercices de prière communautaire.

DIEU NOUS GARDE, C'EST UN OPERA!

Vendredi 15 avril 1729. Dans l'effervescence d'un jour de fête, Johann Christoph Rost s'affaire dans l'église Saint-Thomas. D'un pas rapide, il parcourt les allées qui ne resteront plus longtemps désertes. Son expérience

de sacristain l'a habitué à faire face à l'avalanche de nouveautés que déclenche chaque temps fort de l'année liturgique. Il n'est pas seul dans l'église. Le pasteur Christian Weiss dispose les objets qu'il aura à manipuler dans le déroulement des opérations rituelles. Jean-Sébastien Bach promulgue d'ultimes conseils aux musiciens de l'orchestre et aux choristes qui ont pris place aux deux extrémités de la nef. Peu avant treize heures, Johann Christoph Rost sonne à toute volée les cloches de la *Tomaskirche*. Les fidèles affluent en nombre, par le portail sud de l'église. Ils chantent, tous en chœur, le choral *Da Jesus an dem Kreuze stund* (Alors Jésus fut mis en croix) qui ouvre l'office liturgique. Comme à l'accoutumée, et jusqu'en 1738, Johann Christoph Rost consignera scrupuleusement, sur les registres paroissiaux, le programme de la cérémonie (BD II, 180).

Après le choral chanté par l'assemblée entière, un solennel *via crucis* d'une architecture sonore inédite résonne sous les voûtes de Saint-Thomas. Mi mineur, mesure lente à 12/8. Les deux orchestres, les deux orgues sonnent à l'unisson. Les fidèles sont au centre de la nef. Les choristes sont répartis en trois groupes. Près de l'autel, doublé par l'orchestre, le premier groupe choral chante en double fugue à quatre voix les mots de la Fille de Sion: «Venez, filles, aidez-moi à gémir, Voyez le Fiancé, Voyez-le comme un agneau». La basse s'obstine sur un rythme de danse lente (). A l'arrière de l'église, à l'autre extrémité de la nef centrale, un deuxième groupe choral ponctue cet appel: qui? comment? Au-dessus de ce dialogue, les plus jeunes élèves de la *Tomasschule* forment un chœur *in ripieni* qui chante à l'unisson le choral *O Lamm Gottes*¹⁶. L'assemblée se joint à eux. Ce chœur d'*incipit* dure à lui seul près de dix minutes. Il introduit au récit évangélique: la Cène (Matthieu 26, 1 à 35) et l'arrestation de Jésus (Mt. 26, 36 à 56). Alternance de récitatifs, de chœurs de foule, de chorals et d'arias. Après le choral figuré *O Mensch bewein dein' Sünde groß* (O Homme lamente ton grand péché) qui conclut cette première partie de la même façon qu'elle avait commencé, l'assemblée des fidèles entonne le choral *Herr Jesus Christ, dich zu uns wend* (Seigneur Jésus-Christ, toi qui te tournes vers nous). Dans une enveloppe de silence, le pasteur Christian Weiss monte en chaire. Chacun doit à son sermon une écoute attentive.

A la fin du prêche, les deux orchestres et les deux chœurs se préparent au double interrogatoire de Jésus, devant Caïphe (Mt. 26, 57 à 75) puis devant Pilate (Mt. 27, 1 à 30). Les plus jeunes cette fois restent assis. Bach fait l'économie du chœur *in ripieni* dans la seconde partie. Récitatifs, arias,

chœurs de foule et chorals se succèdent à nouveau. Coupable d'avoir blasphémé, en se proclamant Fils de Dieu, Jésus est condamné à mort par le Sanhédrin que préside Caïphe. Ponce Pilate, procureur romain en poste en Judée (qui était bien loin de mesurer ce qu'allait impliquer, pour le destin du monde, cet infime épisode de la vie locale), confirmera en deuxième instance le verdict de la Haute Cour de Justice de Palestine. Jésus sera crucifié. Tel est le destin réservé aux perturbateurs hérétiques. L'exécution de la sentence (Mt. 27, 31 à 50) fait suite au prononcé du jugement, la mise au tombeau (Mt. 27, 51 à 66) fait suite à la crucifixion. La composition de Bach s'achève par un chœur en ut mineur, sur le mot *Ruh* (repos). Les vêpres ne sont pas terminées pour autant.

L'assemblée entonne aussitôt, en latin, le motet de Jacobus Gallus *Ecce Quomodo moritur*, auquel fait suite une psalmodie des versets de la passion¹⁷. Ce n'est qu'après l'oraison du pasteur que les fidèles se séparent en chantant le choral *Nun danket alle Gott* (Maintenant rendez tous grâce à Dieu). Si l'on considère que l'interprétation de la composition de Bach dure approximativement trois heures, on peut raisonnablement penser que l'ensemble de la cérémonie religieuses dure environ quatre heures: l'après-midi entier. Bach avait pourtant promis de faire court. L'article 7 du contrat signé le 5 mai 1723, l'engageait à «veiller, afin de maintenir le bon ordre dans l'église à faire en sorte que la musique ne dure pas trop longtemps» (BD I, 92). Serait-ce une provocation?

Mais il y a plus grave que la longueur. Car voilà: ce même article 7 comprenait un second volet. Ce second volet vaudra à Bach de se trouver en posture d'accusé. Le voici dans son ensemble: «7. de veiller, afin de maintenir le bon ordre dans l'église à faire en sorte que la musique ne dure pas trop longtemps, et en outre de prendre garde à ce qu'elle ne ressemble pas à une musique d'opéra (*opernhafftig*) mais qu'elle incite plutôt à la prière» (BD I, 92). Or que fait Bach, au moment où Jésus, trahi par Judas, l'un de ses disciples, est arrêté dans la nuit du jeudi au vendredi par une bande excitée de gardes du Temple¹⁸?

Il réunit les deux chœurs en double fugue, tempo *vivace*, mesure à 3/8, mesure rare. Les deux chœurs rassemblés veulent avoir raison de Judas. Ils interpellent la Puissance divine: qu'elle ouvre les abîmes enflammés pour y engouffrer le traître! Les accents rythmiques font éclater la première syllabe des mots scandés sur un rythme implacablement régulier: *Sind BLITzen, sind DONner in WOLken verSCWUNden?* (Les éclairs et le tonnerre ont-ils disparu dans les nuages?) Le continuo est empêtré dans une

sinistre batterie de doubles croches. D'une extrémité à l'autre de la nef, les deux chœurs se répondent en écho, les entrées successives montent de quarte en quarte, les mots *Blitze* et *Donner* sont scandés dans la strette par les deux chœurs en décalage d'une croche. L'arsis se généralise, les doubles croches prolifèrent, les chœurs, les orchestres se font plus menaçants, le tempo est d'une rapidité exubérante quand, brusquement, sur *Blut* (sang), silence: «l'effet dramatique est d'une extraordinaire puissance: la foudre est tombée, l'univers est frappé de stupeur»¹⁹. Maître des implications émotionnelles, Bach ne prend-il pas le risque d'en faire trop?

Voici Jésus en posture d'accusé devant le Sanhédrin. Le président Caïphe l'interroge: «Es-tu le Christ, Fils de Dieu?» Jésus répond: «Tu l'as dit». Ivre de colère, Caïphe lance à la foule: «Vous avez tous entendu son blasphème! Qu'en pensez-vous?» La foule répond: «Il mérite la mort». Devant Ponce Pilate, elle précisera sa sentence: «Crucifie-le!» Convaincu de blasphème, Jésus fut crucifié.

Que peut donc faire Bach avec les mots de l'Évangile? Il ne peut agir sur l'énoncé. Il lui faut dire le texte sacré, rapporter les paroles de Caïphe indigné, et celles de la foule, *turba* haineuse, réclamant la crucifixion de Jésus. Mais s'il ne peut agir sur l'énoncé, il peut programmer les conditions de son énonciation. En déplaçant l'attention des fidèles de l'énoncé vers l'énonciation, de ce qui est dit vers la manière de dire, il peut parvenir à renverser l'imputation de blasphème. Et tel est bien son objectif. S'il fait hurler la foule au point de la rendre hystérique, chacun comprendra que cette accusation de blasphème, qui valut à Jésus sa crucifixion, fut un faux procès. Et que c'est en réalité Caïphe, puis Pilate, et avec eux ces hiérosolémistes fanatisés par les sadducéens qui, en condamnant Jésus à mort, ont commis le «véritable» blasphème.

Pour renverser l'imputation de blasphème, Bach mobilise toutes les ressources d'une rhétorique musicale, progressivement affinée dans les musiques de culte luthériennes ou catholiques en Allemagne (mais aussi bien dans les opéras italiens ou français) au long du XVIII^e siècle. Ainsi parvient-il, il en est persuadé, à substituer à un premier mécanisme de parole convoqué en citation (l'échange entre Jésus et Caïphe qui, dans le récit évangélique, entraîne la crucifixion du Christ), un second mécanisme profératoire qui, dans l'espace cultuel de ce vendredi saint à Leipzig, aura force de loi (l'échange entre les personnages Jésus et Caïphe qui, mis en voix par Bach, fait comprendre aux fidèles que le blasphémateur, c'est bien Caïphe, et non Jésus). C'est en même temps, pour Bach, au service du

Consistoire, une manière de rappeler le cadre référentiel à l'aune duquel se mesure ici l'imputation de blasphème: la loi chrétienne et non celle du Sanhédrin. J.-S. Bach marque le langage de son empreinte pour accentuer sa fonction référentielle. Mais un compositeur pouvait-il ne pas se laisser gagner par les plaisirs (les dangers?) d'une spéculation musicale?

Caïphe accuse Jésus d'avoir blasphémé? Il est seul. L'orchestre qui accompagnait le récitatif arioso de Jésus s'est tu. Le continuo lui-même fait silence. Malmené par une ligne mélodique aux intonations difficilement maîtrisables, Caïphe chante le mot *Gotteslästerung* (blasphème) sur un intervalle de quinte diminuée. Or, cet intervalle est condamné comme *diabolus in musica* et proscrit par les traités de musique religieuse depuis le Moyen Age²⁰. La *turba* réclame la mort de Jésus? Les huit voix du chœur se répondent par paquets de dissonances: sol-sol#, fa-fa#, mi-mib, sib-si. Propose-t-elle la libération de Barrabas? Elle scande son nom de force sur un accord de septième diminuée alors que les traités précisent que, tout accord de septième étant une dissonance, il doit être préparé²¹. La crucifixion de Jésus? Elle esquisse une fugue à quatre voix, dont le sujet fait entendre une suite de tritons. Ici, les *diaboli* prolifèrent, rythmés par des syncopes et doublés de mouvements chromatiques: autant de dispositions que les traités s'occupant de *Geistlichesmusik* (musique spirituelle ou musique d'église) sont unanimes à condamner. Mais alors, Bach n'entre-t-il pas au service d'une rhétorique musicale plutôt qu'au service d'une profération rituelle de la Parole divine?

Les interventions de la *turba* sont toutes très brèves et modulent sans cesse. Le chœur *Er ist des Todes schuldig* passe de sol Majeur à do Majeur puis la mineur, fa Majeur, sol mineur, en cinq mesures. Les interventions de la *Turba* sont traitées en double chœur (huit voix), dans les chorals, les deux chœurs sont fondus en un seul (quatre voix). En entretenant cette ubiquité du groupe choral, Bach en fait la pièce maîtresse de son dispositif rhétorique. Quand un chœur de foule, accusateur, intervient, il est aussitôt suivi d'un choral que chante le même chœur, devenu rédempteur. Et ce sont les mêmes choristes qui chantent, à la fois, le texte évangélique (où ils sont cette foule qui condamne Jésus à mort) et les chorals (où ils sont cette assemblée des fidèles des vêpres du vendredi saint). Le groupe choral prend donc une part active au drame. Et si du point de vue de la narration il est cette foule, la *turba*, qui met Jésus à mort, du point de vue de la représentation, il devient un partenaire privilégié du compositeur. En jouant de cette ambiguïté, Bach rend compte d'une possible rémission des

péchés: ce sont alors les mêmes chanteurs qui blasphèment et qui prient. Mais Bach a beau faire suivre chacune des interventions de la *turba* par un choral luthérien, l'émotion ressentie à l'audition des paquets de dissonances reste vive. L'harmonie du choral ne gomme pas les aspérités des chœurs de foule.

Jésus crucifié prononce ses derniers mots: *Eli, Eli, lama sabachtani* (Père, Père, pourquoi m'as-tu abandonné?). Il chante *a cappella*. Jésus meurt, sur la croix, dans la plus extrême solitude; les instruments du récitatif arioso restent cette fois silencieux. Alors la terre tremble, le voile du temple se déchire en deux. Le continuo l'accompagne, dans un tumultueux fracas de triples croches, qui tremblent en batterie. Là encore, le bruit des paroles n'attire-t-il pas davantage que les paroles elles-mêmes? La passion s'achève sur le mot *Ruh* (repos), certes, mais par la plus osée des dissonances: une appoggiature de septième majeure (si) sur un accord de do mineur. La mémoire des dissonances sera tenace. En plaçant dans la bouche de Judas, de Caïphe, de Pilate et de la *Turba* des paquets de dissonances et une prolifération de *diaboli*, en mobilisant, dans son dispositif rhétorique, à peu près tous les éléments de discours musical prohibés par une *Geistliche Musik*, Bach ne prend-il pas délibérément le risque de devenir sacrilège du culte?

Car on peut bien noter aujourd'hui que le récit du voile du temple est «un véritable tableau d'opéra, comme Rameau en écrivait à la même époque»²², on peut bien considérer que Bach démontre ainsi «que s'il avait eu, par sa carrière, l'occasion d'écrire comme tant de ses confrères des «opéras à machines», il ne leur eût cédé en rien dans les descriptions les plus extérieures» (*id.*), on peut encore analyser cette passion comme une dramaturgie, c'est-à-dire comme «une intrigue, une histoire pleine d'une signification dramatique logique et repérable dont on peut décrire et expliciter les riches relations»²³, on comprend, cependant, qu'à l'aube du XVIII^e siècle, de pareilles appréciations auraient pu avoir valeur d'imprécation. Ce qui advint.

Dans le tumulte des deux orchestres sonnante aux extrémités de la nef, dans le chaos des deux chœurs se répondant par paquets de dissonances alors que les fidèles, au centre, entonnent leurs chorals luthériens, l'une des fidèles de Saint-Thomas s'exaspère. Dans son *Histoire des cérémonies religieuses de Saxe*, Christian Gerber la voit terrassée qui quitte brusquement l'église en s'écriant: «*Behüte Gott ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera oder Comödie wäre*»²⁴ (Préserve, Seigneur, tes

enfants, car c'est comme si nous étions dans un opéra ou dans une comédie).

Bach aurait-il sciemment rompu avec le second volet de l'article 7 de son contrat: ne rien composer qui pût ressembler à une musique d'opéra? Sous couvert d'une musique de la passion, aurait-il laissé l'effusion, c'est-à-dire la confusion, s'emparer du cœur des fidèles? Soyons clair: n'aurait-il pas composé un opéra plutôt qu'un oratorio? Sous sa direction (pire: sous sa responsabilité), l'opéra serait-il donc entré à Saint-Thomas? Chacun voulait pourtant croire le fléau moribond. Chacun pensait, au moins depuis la faillite en 1723 de l'*Opernhaus*, que les *œuvres des ténèbres* (ainsi qualifiait-on encore l'opéra) étaient à jamais écartées de la ville. Faisaient-elles, à l'initiative du Cantor, un retour spectaculaire au cœur même du sanctuaire? Y aurait-il alors, dans la très luthérienne Leipzig, gouvernée par une (très) catholique cour de Dresde, une «affaire Bach»²⁵?

Pas de dénonciation, pas de dépôt de plainte, pas de procès: pas d'affaire Bach. Pas même une convocation devant l'autorité ecclésiastique, comme cela s'était produit en d'autres temps, en 1706 à Arnstadt ou en 1708 à Mülhausen. A Leipzig, l'invective resterait en apparence sans conséquence, inaperçue, pur *flatus vocis*, par absence de réaction de l'autorité ecclésiastique. Pas de procès, pas d'affaire donc. Pourtant, un redoutable mécanisme de disqualification se met, alors, en route. La recension des mesures prises à l'encontre de Bach par les institutions leipzigaises entre Pâques 1729 et l'été 1730 paraît éloquente: il ne choisirait plus les chorals à chanter à l'office (le prédicateur s'en chargerait), le nombre d'élèves compétents dans les chœurs de Saint-Thomas serait réduit pour un service musical étendu à cinq églises, le recrutement d'instrumentistes pour l'orchestre deviendrait exceptionnel, diminution du salaire du Cantor. Le mécanisme de sanctions diffuses se montrera, ici, d'une incomparable efficacité.

Bach se serait-il montré, ce vendredi saint de 1729, sacrilège du culte ou, pour suivre l'étymologie, profanateur²⁶? Faut-il voir dans cette disqualification de l'oratorio en opéra la cause des maux qui s'ensuivirent? Sans doute pas. Ou pas uniquement. De par les fonctions qu'il occupait à Leipzig, Bach était placé sous la triple tutelle du Rectorat, du Conseil communal et du Consistoire. Or, il entra successivement en conflit avec chacune de ces institutions. Gageons, donc, que la Passion selon saint Matthieu ne fut pas la seule cause des difficultés de 1729 et de 1730, mais qu'elle en participe. Car il est aisé, rétrospectivement, d'apercevoir que tous

les motifs de discorde de Bach à Leipzig convergent vers un même point de focalisation: la maîtrise de la musique du culte. Or, maîtriser la profération cultuelle, ce n'est rien moins que gérer les représentations de la Parole divine. L'enjeu n'était pas mince dans le cadre d'une théologie luthérienne qui est une théologie de la Parole, identifiant le ministère au seul service de la Parole de Dieu. A la Parole de Dieu, chargée seule d'animer la foi en nous, répondaient les paroles, rituelles, qui font la prière du chrétien²⁷.

Ce vendredi 15 avril 1729, Bach restitue à la profération rituelle son épaisseur, charnelle, d'acte de parole. D'aucuns pouvaient y voir une manière de célébration de cet incipit de l'Évangile selon saint Jean que Luther, l'Augustinien, avait placé au cœur de son apologétique: «Et la Parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité» (Jn 1, 14). L'imprécation de la fidèle visa au contraire à dénoncer une trop grande présence charnelle: en faisant de l'oratorio un opéra, Bach sécularisait une pratique éminemment religieuse. Sur fond d'oratorio de la passion, se joua alors la querelle familière des vieux couples d'oppositions: Parole contre musique, règne du Christ contre règne du monde, *usus theologicus* contre *usus civilis* de la loi, liberté contre servitude, *Geist* contre *Fleisch* (l'esprit contre la chair).

Les fidèles de Saint-Thomas connaissaient bien cette tension antithétique qui condense à elle seule toute la doctrine de la justification par la foi. Cette tension se trouvait affichée, dès 1520, dans les deux formules contradictoires qui font l'exorde de *La Liberté du Chrétien* et qui réfère à sa double nature, corporelle et spirituelle: «Un Chrétien est un libre seigneur en toutes choses et il n'est soumis à personne. Un Chrétien est un serf corvéable en toutes choses et il est soumis à tout le monde»²⁸. Luther prenait appui sur saint Paul, sur ses Lettres aux Corinthiens notamment, pour expliciter ce rapprochement osé de deux propositions antithétiques: «Je suis libre en toutes choses et je me suis fait le serviteur de tous» (I Cor. 9, 19). Ou encore, évoquant cette fois son épître aux Romains: «Ne devez rien à personne, si ce n'est de vous aimer les uns les autres» (Rom 13, 8). C'est dans cette même tension antithétique que Bach progresse à Leipzig, dans la liberté, et la servitude, que lui assignent ses propres signatures, c'est-à-dire: son contrat définissant ses tâches, le certificat de Johann Schmid attestant de sa parfaite connaissance de la théologie luthérienne, la Formule de Concorde de 1580, le règlement en vigueur, depuis 1592, dans les églises et les écoles de Saxe, à quoi il faudrait ajouter les usages qui, à

Leipzig, avaient façonné une mémoire de rituel et, tout à la fois, le savoir-faire et les motivations du Cantor. Tel est le cadre de sa liberté et de sa servitude, l'un des cadres de cette tension fondatrice dont il exemplifie dans sa passion un autre aspect: *Turba* (double chœur) / fidèles (choral). Cette tension est manifeste aussi dans les chorals qu'il choisit de faire entendre ce vendredi saint, et dont le *Bin ich gleich von dir gewünscht*, composé en 1642, par Johann Schop (paroles) et Johann Rist (mélodie), et qui suit, ici, le reniement de Pierre, aurait valeur de parangon: «Même si je t'ai moi aussi abandonné, je reprends ma place auprès de toi. Par sa peur, par l'angoisse de la mort, ton Fils a pris notre ressemblance. Je ne nierai pas ma faute; mais ta grâce et ton pardon sont bien plus grands que les péchés que sans cesse je trouve en moi». *Simul justus, simul peccator*, telle et bien, selon Luther, la condition de Chrétien, en même temps justifié et pécheur. Pécheur par sa nature, justifié par sa foi, car la foi seule sauve: elle permet au chrétien de recevoir la Parole de Dieu et de s'y soumettre malgré ses péchés²⁹.

Cette Parole ne saurait cependant parvenir jusqu'à nous sans que soient établies les conditions effectives de sa profération rituelle. Le culte est, précisément, ce moment où le fidèle reçoit la Parole de Dieu, ce moment qui aide à voir clair. Le culte du vendredi saint est, plus que tout autre, ce moment où s'exerce une intense activité de discernement par laquelle chaque fidèle doit identifier sa propre part de péché (quand il est cette *Turba*, haineuse, qui réclame la crucifixion du Christ) pour s'élever dans la Parole de Dieu (quand il est ce Chrétien, allié, qui chante les chorals). Mais pour certains fidèles, l'énonciation trouble l'énoncé, le bruit des paroles masque la Parole elle-même. La forte mobilisation émotionnelle programmée par le Cantor à l'appui de la profération rituelle se superpose à l'implication cultuelle, au point de la masquer. Là où une mémoire du culte avait érigé une profération rituelle en tradition, Bach opère une rupture, introduit de l'inattendu. Il surprend, dérange. La manière de dire choque, pathos irréfléchi. Cela fit grand bruit puisque, trois ans plus tard, en 1732, Christian Gerber répercute encore l'écho de cette rumeur insistante et rapporte les propos tenus ce jour-là par une fidèle indignée. L'emprise émotionnelle avait déstabilisé l'attitude ascétique qui sied à un vendredi de contrition.

Tout en rejetant la doctrine catholique de la transsubstantiation, Luther avait maintenu l'idée d'une présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Il s'était en cela clairement démarqué d'André Bodenstein,

plus connu sous le nom de Carlstadt, et des fanatiques qui, à sa suite, rejetaient toute présentification et réduisaient la communion à une pure opération symbolique³⁰. Le culte est acte de louange et d'adoration. L'hymnologie est réglée au même titre que l'homilétique (doctrine de la prédication), la liturgique (qui interroge l'organisation du culte) ou la catéchétique (qui étudie les aspects didactiques de l'enseignement chrétien). Mais l'hymnologie n'est pas réglée une fois pour toutes. Elle est perméable aux usages du temps. Et si l'on chantait, en 1729, encore à Leipzig, les chorals composés au cœur du XVI^e siècle par Luther et Walther, on pouvait aussi bien entendre les oratorios de Telemann, de Kunhau ou de Bach, des oratorios dont les modèles d'écriture ne se différencient guère de l'écriture des opéras: arias, récitatifs, chœurs. De là à assimiler l'oratorio à un opéra, il n'y avait, du point de vue de la technique musicale, qu'un pas. Il fut aisé de le franchir dès lors que le franchissement se trouva motivé par l'urgence d'une disqualification, une réplique à une volonté de nuisance. Mais alors, si du point de vue des techniques d'écriture, oratorio et opéra sont, en ce début de XVIII^e siècle, à Leipzig, des formes à ce point voisines, en quoi la disqualification d'un oratorio en opéra pouvait-elle constituer une imprécation?

LES ŒUVRES DES TENEBRES

Répondre à cette question implique d'opérer un décrochage, pour traquer les occurrences du mot opéra dans un XVII^e siècle qui vit sa naissance comme genre en Italie et son irrésistible expansion dans l'Europe entière. Traquer les occurrences du mot, c'est porter attention à son acception et à ses adaptations successives, à ses traductions. Or, comment traduire en langue allemande le mot italien *opera*? La réponse divergea selon les régions et les obédiences. Dans le sud, gagné à la Réforme catholique des Jésuites, *opera* fut traduit d'un équivalent latin: *drama*. Dans les provinces luthériennes du nord, *opera* fut traduit d'un équivalent allemand: *Werk*, œuvre. Les catholiques optèrent pour une translation métonymique dans la langue d'origine, les luthériens pour une traduction littérale dans la langue commune. Ce faisant, les catholiques isolaient le mot *drama* dans la langue allemande. Ils pointaient ainsi la singularité de la pratique que ce mot servait à couvrir. Les luthériens, au contraire, livraient le mot traduit à toute les agglutinations possibles. Ainsi à Leipzig, loin d'être perçu comme une œuvre d'art (*Kunst-werk*), l'opéra pouvait-il

encore, en 1729, être considéré comme une œuvre du diable (*Teufelswerk*)³¹. Toute musique d'église ayant un air d'opéra serait-elle une parodie ludique outrageante?

Rien ni personne n'avait pu empêcher la propagation du fléau vénitien. Vienne fut la première touchée. Munich suivit, puis Dresde. Leipzig succomba à son tour, et Brunswick et Weissenfels ouvrirent la voie du nord, jusqu'à Hambourg. Né dans la Venise de 1600, l'opéra italien avait embrasé l'Europe du XVII^e siècle.

A Florence, à Mantoue, Giacomo Peri et Claudio Monteverdi en avaient jeté les grands principes. Mazarin l'avait acclimaté au Royaume de France. Les réactions, d'ailleurs, furent violentes et durables, au point que les hautes instances de la Monarchie se trouvèrent impliquées dans la Querelle des Bouffons. A cause de cela, Rousseau n'appréciait guère Lully, ni Rameau d'Alembert. Et François Ragueneau et Lecerf de la Viéville disputaient par traités interposés. Dans la déjà terrifiante Espagne brillant des milles feux de ses autodafés, la *zarzuela* gardait les faveurs du public. Mais ce divertissement de cour, fait de danses et de dialogues parlés, ne pouvait rivaliser avec l'opéra de l'autre rive. Et même lorsqu'ils furent inspirés par les plus grands, Lope de Vega ou Calderón, les compositeurs échouèrent à inventer un opéra en castillan. En Angleterre, le masque de cour donnait une pâle réplique à la *seconda prattica* transalpine. Les Lawes et Jonson en avaient pris leur parti: ils cherchaient désormais la meilleure manière d'adapter à la langue anglaise ce *stile rappresentativo* qui faisait à Mantoue les délices des Gonzague. Au XVII^e siècle, l'Europe musicienne était italienne, elle se construisait sans l'Allemagne.

Tout occupée à cicatriser les blessures creusées par un siècle de débats théologico-politiques et de conflits armés portés par les réformes protestantes et les réactions catholiques, l'Allemagne longtemps se tint à l'écart de tels ébats. Il aura fallu qu'en 1648 le Traité de Westphalie procure, aux 350 Etats du Saint-Empire romain de nation allemande³², une relative stabilité confessionnelle pour qu'au sortir d'une Guerre de Trente ans, qui avait vu leur population diminuer de moitié, les cités et les principautés, les duchés et les margraviats portent attention à ces représentations d'un genre nouveau qui fascinaient les cours européennes. L'adhésion n'en fut que plus ardente.

Vienne et Munich devinrent rapidement des citadelles de l'art italien. Antonio Bertali, Antonio Cesti, Antonio Draghi, Marc'Antonio Ziani régnaient sur Vienne, Ercole Bernabei et son fils Giuseppe Antonio sur

Munich. A Dresde, les Pallavicini, Bontempi, Albrici et Peranda avaient remis Schütz au rang d'illustre prédécesseur³³. A Hambourg, Agostino Steffani faisait école³⁴. Les œuvres, les compositeurs, les chanteurs, les instrumentistes étaient italiens, et c'est en italien que l'on chantait, à Leipzig comme à Hanovre, à Weissenfels comme à Ansbach. Formé aux prouesses des artistes transalpins, le public exigea bientôt l'allemand. Une seule génération suffit pour que ces pionniers italiens aient leurs épigones. Theile, Franck, Kusser, Keiser et Strungk composèrent en allemand, ils enseignèrent Telemann et Händel.

Chacun imite, traduit, adapte, bricole. Le modèle est italien, le texte allemand, l'opéra comique. On délaisse la mythique histoire nationale du drame baroque allemand et les thèmes religieux du *Singspiel*, on abandonne à l'histoire les grandes fresques hédonistes ou spirituelles que furent la *Dafne* de Heinrich Schütz (Hartenfels, 1527) ou la *Seelewig*, *poème sylvestre ou divertissement de caractère spirituel*, de Sigmund Theophil Staden (Nuremberg, 1644) pour mettre en scène les domestiques. Et les domestiques font rire³⁵. Le succès est à peine concevable. Les représentations manquent d'espace, les lieux font défaut. Les édifices, aussitôt, prolifèrent. La vague, cette fois, vient du nord. Un premier opéra public est construit en 1678, à Hambourg. D'autres suivront: Hanovre (1687), Brunswick (1690), Leipzig (1692)... On construit de nouvelles salles, on perfectionne les équipements scéniques, on complexifie les accessoires, on diversifie leurs usages. Dans les *Réflexions sur l'opéra* qu'il publie à Hambourg, en 1708, le librettiste Barthold Feind insiste: un librettiste doit tout connaître de la scène sur laquelle son opéra sera représenté, il ne doit rien ignorer de «ce que possède le théâtre en fait de gloires, de machines destinées à transporter les dieux, de chars aériens [...] ainsi que leur emplacement, la façon dont est construite la scène et ce qu'on peut y faire apparaître du dessous»³⁶. Aucun artifice n'est superflu. L'opéra se répand avec pour seule devise: *Erlaubt ist was geffällt*, est légitime ce qui plaît.

Une demande sociale est formée. Les programmations se doivent d'y répondre. En 1719, Johann Ulrich König traduit l'*Alceste* de Quinault, mis en musique à Versailles, par Lully, en 1674. Georg Caspar Schürmann compose pour le théâtre de Hambourg la musique de cette version allemande qui prend pour titre: *Die getreue Alceste*. Le livret de Quinault manquait-il d'entrain? Schürmann prend l'initiative d'ajouter sur scène un bouffon, non prévu dans le livret initial, mais le public jubile. Lors de sa

représentation à Brunswick, c'est la scène du suicide qui attire le public. Pour Quinault, se poignarder dans les coulisses suffisait. A Brunswick, on se suicide sur scène, le sang gicle, le public exulte. Aucun euphémisme ne paraît souhaitable. On rit de la couardise des domestiques, on se gausse de leur vantardise, de leur gloutonnerie, de leur ivrognerie. Paresse, vanité, balourdise, rouerie, les auteurs de livrets s'efforcent de répondre à la demande du public, et bien des célébrités locales se découvrent une soudaine vocation de librettiste. Parmi eux, des prêtres, et des pasteurs.

La hiérarchie catholique encouragea l'influence italienne, les autorités luthériennes s'émurent, au contraire, d'un tel engouement. Ne va-t-on pas à l'opéra se repaître du spectacle de tous les vices? Les librettistes prirent, aussitôt, quelques précautions. Il n'est de livret d'opéra qui ne soit, dès lors, précédé d'une longue préface, arborant la vertueuse motivation de son auteur. L'opéra ferait œuvre d'édification morale: «Grâce au spectacle d'événements et de fictions instructifs, assure le pasteur hambourgeois Heinrich Helmenhost en 1688, [l'âme des spectateurs] est exhortée à l'amour du bien et à la haine du vice»³⁷. Mais nul n'est dupe, et surtout pas les consistoires. Comment un pasteur peut-il délibérément se placer aux portes de l'enfer? Faudrait-il accepter, alors que l'Allemagne, en cette fin de XVII^e siècle, s'efforce de construire son singulier en entérinant l'idée à peine concevable quelques années plus tôt d'une chrétienté plurielle, que cette épidémie satanique qui avait animé des décennies de guerre soit ravivée sous une forme spécieuse? Un espace polémique se dessinait. Il recouvrait pour partie un clivage confessionnel.

En 1677, le chapitre de la cathédrale de Hambourg fit cesser les représentations d'opéras dans le réfectoire du couvent de la cathédrale. Comment imaginer Hambourg sans opéra? Aidés du jeune organiste Johann Adam Reinken, les juristes Gerhard Scott et Peter Lütjen appuyèrent alors le duc Christian Albert von Schleswig-Gottorf dans son action en faveur d'un opéra public. D'une manière quelque peu providentielle (qui témoigne en réalité de l'effervescence créatrice qui agitait la capitale du nord), le premier traité allemand sur l'opéra venait de paraître, quelques années plus tôt, à Hambourg même. Le *Ehren-, Tanz-, Sing-Schauspiel-Entwurf* (Projet pour les spectacles d'honneur, de danse, de chant et de théâtre) écrit en 1663, par Konrad von Höveln, était un éloge sans réserve du nouvel opéra. Le cadre argumentatif était tout trouvé. Le parti du duc Christian Albert amplifia les conclusions de Höveln et argua, tout à la fois, de la nécessité, des vertus et de l'urgence d'un opéra public:

deuxième ville germanique après Vienne, Hambourg avec ses 70.000 habitants fut ainsi la première cité allemande à inaugurer, en 1678, son opéra public. Les autorités luthériennes s'en émurent, le courant piétiste tout particulièrement.

Prenant appui sur le *Pia Desideria* publié en 1675 par Philipp Jacob Spener, le pasteur de l'église Sankt Jacobi, Anton Reiser, célèbre pour ses sermons contre les dérives païennes de la vie civile, répond en 1682 tout à la fois à Konrad von Höveln et au duc Christian Albert³⁸. Dans le titre même de son traité, *Theatromania oder die Werke der Finsternis in der öffentlichen Schauspielen (Theatromania, ou les œuvres des ténèbres sur les scènes publiques)*, il qualifie l'opéra: *Werke der Finsternis*, œuvres des ténèbres. Ainsi les piétistes désigneraient-ils désormais l'opéra, œuvres des ténèbres. Mais à l'acrimonieuse *Theatromania* de Reiser, fit aussitôt suite une *Theatrophania* enjouée, publiée en 1683 par l'acteur catholique Christoph Rauch: *Theatrophania, entgegen gesetzt der so genannten Schrift Theatromania (Theatrophania, essai contre l'œuvre appelée Theatromania)*. Convenant de ce que l'opéra et le théâtre étaient des pratiques trop sérieuses pour les livrer à la seule réflexion des musiciens, des comédiens et de la hiérarchie ecclésiastique, Christoph Rauch en appelait à l'arbitrage des philosophes. Il proposait de consulter le leipzigois Leibniz. Les consistoires préférèrent pour leur part se tourner vers les Universités, celles de Jena, Rostock et Wittenberg, spécialisées dans l'exégèse de la Confession d'Augsbourg (1531) et de la Formule de Concorde (1577)³⁹. Ils espéraient une condamnation, elle ne vint pas. Les facultés de théologie condamnèrent des fautes de goût, non le genre lui-même: l'opéra prenait place, selon elles, dans la représentation du bien et du mal. Cette posture était héritée des traités du XVII^e siècle: la musique n'exprime pas les passions, elle les représente. Il en est de l'opéra comme il en est de la musique, nous sommes dans l'ordre de la représentation. Comment, dès lors, légiférer de façon prospective dans l'ordre de la représentation? Comment spéculer sur l'intention de l'auteur du livret ou du compositeur? Comment imputer *a priori* une intention de nuire? D'autant que la part d'édification morale clamée par les pasteurs en préface des livrets qu'ils écrivent pouvait être «de bonne foi». Pourquoi en douter? En d'autres termes, pour les exégètes luthériens, l'opéra appartenait bien aux *adiaphora*, ces choses ni bonnes, ni mauvaises (comme la musique ou la peinture) qui, parce qu'elles sont précisément de l'ordre de la représentation, ne méritaient pas, selon Luther, qu'on s'y attarde. Les

Universités ne disqualifièrent donc pas l'opéra, elles se contentèrent de pointer des fautes de goût. Or c'est pourtant cela que les consistoires attendaient: une condamnation de l'opéra comme genre. Rien ne pourrait donc freiner la propagation du fléau vénitien? L'Allemagne entière serait-elle à jamais en proie aux œuvres des ténèbres?

Longtemps la musique spirituelle, *Geistlichesmusik*, sut pourtant se tenir à l'écart de ces influences néfastes. Si Luther, au cœur du XVI^e siècle, n'opère aucune distinction entre musique profane et musique religieuse, l'émergence de l'opéra conduit à une progressive différenciation des genres. Les compositeurs d'opéras érigent les audaces de Monteverdi en référence. Cela se traduit par un déplacement de l'attention du contrepoint vers l'harmonie, autrement dit: le style contrapuntique fait de lignes mélodiques enchevêtrées dans un ensemble polyphonique cède le pas à la voix soliste accompagnée par un continuo (clavecin et violoncelle), qui se contente de signaler une structure harmonique en marquant des enchaînements d'accords. Dans la composition musicale désormais, le mot gouverne l'harmonie. Car l'imitation de la parole livre l'accès aux passions qui agitent l'âme. La mise en musique de cette parole permet d'exagérer une prononciation déclamée. Et c'est cela, le véritable enjeu de la musique: «Faire de la musique, rappelle Lecerf de la Viéville en 1704, c'est faire parler en chant un homme».

La musique instrumentale n'a pas, alors, le statut que nous lui connaissons depuis le romantisme. La musique instrumentale «qui veut surprendre par la hardiesse des sons, n'est que vitesse et bruit», proclame Pluche dans son *Spectacle de la nature* (1746): «nous la nommerons la musique baroque». L'art de la composition musicale s'investit dans le traitement du mot, de sa profération, travail de seuil: entre intérieur et extérieur, entre l'intérieur de l'âme et l'extérieur du chant, entre les passions qui agitent l'âme et les figures musicales qui permettent de les imiter. L'ère est à l'imitation, la vertu au chant. Dans son *Essai historique et philosophique sur le goût* (1736), Cartaud de Vilate refuse toute musique instrumentale: «un concert sans parole ou des airs qui ne sont point montés sur l'accent ordinaire des passions sont des machines mouvantes qui articuleraient des pas bien cadencés sans aucune trace extérieure de sentiment». Prisonnière des théories mimétiques qui en font un langage imitatif, la musique de l'opéra est sous l'autorité du mot, le mot sous l'emprise des passions. Une voix outrée permettra de rendre plus expressive la passion qui agite l'intérieur de l'âme et de rendre ainsi manifeste le lien

de l'âme au mot. Procurer une assise «naturelle» à une poétique de l'opéra, et pour cela découvrir la langue «naturelle» qui livrera accès à l'âme humaine par le cheminement de l'expression musicale des passions, tel est le débat qui agite alors l'Europe entière⁴⁰.

La hiérarchie catholique comprit bien vite le parti qu'il y avait à tirer d'un outil aussi précieux que la musique, capable d'aider au gouvernement des âmes. Dans l'espace culturel, ne devient-il pas possible de métamorphoser, grâce à la musique, les vices en vertus? En 1641, alors que le Père Jean-François Senault compose son virulent traité, *De l'Usage des passions*, préconisant l'usage d'une musique harmonieuse pour réprimer les désordres de l'âme, Joachim Fux (1660-1741), maître de chapelle à la cour impériale de Vienne, compose des messes qui brillent des mille éclats d'un catholicisme fastueux et conquérant. A Salzbourg en 1682, Heinz Ignas Franz Biber (1644-1704) composera sa *Missa Salisburgensis*, messe à 53 voix en 8 chœurs.

Luther et la musique

Le monde protestant semble se tenir à l'abri des sonorités aguicheuses qui détournent de la Parole de Dieu. Récusant ces théoriciens catholiques du sud qui prônent l'intrusion d'une musique théâtrale dans l'office (Fux en premier lieu), ils se tournent vers Luther et son *Adventpostille* de 1522:

Je ne voudrais pas, sans aucun doute, que tu me bâtisses un clocher ou que tu me fasses une cloche. Je ne voudrais pas que tu me fasses un orgue avec quatre registres et un décuple jeu de flûtes. Avec cela, je ne puis ni manger, ni boire, ni entretenir ma femme et mes enfants, ni conserver en bon état ma maison et mon champ. Tu peux avec cela charmer mes yeux et chatouiller mes oreilles. Mais que donnerai-je pendant ce temps à mes enfants, comment subviendrai-je à mes besoins? O folie, folie, folie. Et ce sont justement les évêques et les princes, eux qui devraient l'interdire - ce sont eux qui ont la plus grande part à ces inepties, et un aveugle conduit l'autre⁴¹.

Le chant à l'office ne doit pas être exhubérant. L'office est d'abord prédication. Les conceptions des Pères de l'Eglise, de Saint-Augustin, certes, mais aussi et surtout celles de Boèce, avaient été réinvesties, à l'aube du XV^e siècle par le compositeur flamand Johannes Tinctoris (v. 1435-1511) dans son *Complexus effectus musicus* notamment, le plus célèbre de ses douze traités, lu dans toute l'Europe de la Renaissance. Dans

sa Préface aux *Symphoniae Jucundae*, Luther explicite, ainsi, les pouvoirs de la musique:

Elle maîtrise et gouverne les sentiments des hommes [...] qui les dirigent tout comme leurs maîtres, et, plus souvent encore, les entraînent. Veut-on rendre courage aux affligés, effrayer ceux qui sont gais, redonner goût à la vie aux désespérés, briser les orgueilleux, calmer les amoureux, attendrir les haineux, qui peut dénombrer tous ces maîtres du cœur humain que sont les sentiments et les impulsions ou les passions, instigateurs des vertus comme des vices? Que trouvera-t-on de plus efficace que la Musique?⁴²

Luther a conscience des pouvoirs de la musique, mais il ne consent que contrarié à y recourir. En 1523, il informe son ami Spalatin de son intention de publier avec le compositeur Johann Walther un recueil de cantiques, le *Geystliche Gesangk Buchleyn*. Si ces psaumes en allemand doivent être publiés, lui écrit-il, c'est «afin que la Parole de Dieu demeure parmi eux grâce au chant»⁴³. De fait, la musique n'est pas pour Luther un enjeu. Il n'y a, selon lui, aucune différence fondamentale entre musique religieuse (*geistliche*) et musique profane (*weltliche*). La position des compositeurs luthériens sera d'ailleurs constante au long du XVII^e siècle, et jusqu'au XVIII^e: «l'opposition *geistlich-weltlich* dans l'œuvre de Schütz s'avère tout autant hors de propos que dans l'œuvre de Bach»⁴⁴. Gageons que, si la différence n'existait pas pour Luther au XVI^e siècle, ni non plus pour Schütz au XVII^e siècle et pas davantage pour Bach au XVIII^e, les raisons de chacun ont pu être différentes⁴⁵. Conservons, cependant, le constat commun: toute musique est à la seule gloire de Dieu, sans quoi elle n'est pas musique. L'idée court le XVII^e siècle. On la rencontre dans le *Musica poetica* de Joachim Burmeister (Rostock, 1606), dans celui de Johann Andreas Herbst (Nüremberg, 1643), dans le *Tractatus compositionis* de Christoph Bernhard (1650) et, encore, dans le *Præcepta der Musicalischen Composition* en deux tomes que Johann Gottfried Walther, l'ami de Bach, publie à Weimar en 1708. Ouvrons par exemple le *Musica Poetica* de Herbst (1643):

L'harmonie est de toutes les choses la plus belle et elle est en vérité partout, dans le ciel et sur la terre, et encore dans le Dieu trinitaire, créateur et origine de toutes les créatures elles-mêmes, aussi bien que dans le chœur les bons génies et les anges saints, dans le macrocosme, les corps célestes, les éléments, les météores, les métaux et les roches précieuses, dans les reliefs de la terre et les animaux, etc. tout comme dans le microcosme ou dans l'homme [...] Et comme l'inharmonie et le désaccord sont une cause d'effondrement dans toute

chose, tout sera préservé de cela par l'harmonie, puissance à laquelle toutes les autres appartiennent, comme tout ce qui plaît permet de prendre une nouvelle assise, réconforté, à travers son harmonie et son union [...] et peut être sans cesse renouvelé dans l'harmonie du portrait de Dieu.

Ainsi l'harmonie est-elle au principe de toute chose. Cette harmonie, c'est la présence divine. L'idée d'une relation d'équivalence entre Dieu et l'Harmonie du monde circule à vrai dire depuis longtemps. Héritier de Ticho Brahé, convoquant Pythagore et Euclide dans son argumentation, Johannes Kepler recherchait, dans son *Harmonices Mundi* de 1619, les causes de ces proportions harmonieuses qui caractérisent, tout à la fois, le mouvement des planètes, la géométrie euclidienne, le calcul mathématique et la musique. Au moment où Kepler éditait à Vienne son traité, Descartes, à Paris, en 1618, publiait son *Compendium Musicae*, dans lequel un ensemble de proportions préalables (que Descartes baptise du nom de *Prænotanda*) façonne un objet musical défini selon trois ordres: les consonances, les degrés (la gamme) et les dissonances⁴⁶. La posture de Descartes est héritée de Zarlino (*Istituzioni harmonische*, Venise, 1558) et de Salinas (*De Musica*, Salamanque, 1577); elle repose sur l'idée d'une proportionnalité de la fréquence des vibration de la corde à sa longueur.

Cet horizon commun d'une pensée philosophique du XVII^e siècle est l'héritage d'un passé scolastique qui a fait de la musique au Moyen Age l'un des arts du *Quadrivium*, qui enseignait la musique avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Cet horizon demeure inchangé, jusque tard dans le XVIII^e siècle. Et si, à Vienne, Kepler administre la preuve de cette harmonie cachée du monde, si à Paris, Descartes mesure ces proportions qui définissent les consonances et disqualifient les dissonances, à Dresde en 1659, Christoph Demantius ne craint pas d'affirmer dans son *Ariadne* «que l'œuvre du monde entier est ordonnée selon un ordre musical. Aussi quelqu'un qui séduit de cette manière, avec une intelligence convenable des correspondances platoniques qu'il saura ordonner et découvrir, pourra aussi ne tenir absolument pas pour impossible d'accéder ce qui se cache derrière les proportions aussi bien consonnantes que dissonantes, et de cette manière parvenir jusqu'au *Numeris nuptialibus*». Chacun s'efforce ainsi de dé-chiffrer la musique.

La composition musicale s'apparente à la quête d'un ordre caché. Alors que partout en Europe on réédite, adapte, commente l'*Ars magna* de Raymond Lulle (1235-1315), à Leipzig, Leibniz scrute, en 1666, l'activité mathématisante de l'âme humaine, dans son *De Arte Combinatoria*. Cette activité mathématisante fonctionne en musique comme en architecture. Et

de même que, dans la contemplation d'un ouvrage d'architecture, le plaisir de l'œil est la marque d'une mesure inaperçue, dans la Musique, l'agrément de l'écoute est le signe d'un déchiffrement implicite, qui s'opère dans le secret de l'âme, d'une combinatoire sonore: «La Musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne cesse pas de faire, des battements ou vibrations des corps sonnants qui se rencontrent par certains intervalles».

Les conséquences à tirer de ce constat sont considérables. Si la musique est en effet un monde de proportions, elle témoigne par elle seule de la présence divine. C'est la musique par elle-même qui renvoie à l'harmonie du monde, c'est-à-dire à Dieu. Dès lors, un partage entre musique religieuse et musique profane ne peut plus être considéré comme fondé en nature: la présence du nombre dans la musique transcende ces catégories artificielles. La chose avait été dite par Martin Luther et explicitée bien avant, dans les écrits patristiques. Mais grâce au calcul, grâce aux spéculations des philosophes, l'assertion possède désormais une assise logique, démontrable par le raisonnement. Si, par conséquent, il subsiste encore une opposition entre musique religieuse et musique profane, c'est que cette opposition tient à autre chose qu'à un trait de nature. Le partage se fait ailleurs, dans la distinction entre composition musicale et interprétation musicale, dans cette «double définition de la musique en *Musica theoretica vel speculativa* (qui permet de distinguer Dieu) et *Musica practica et poetica* (qui permet de glorifier Dieu) réunies dans l'unité de la musique»⁴⁷. En quoi consiste alors un métier de musicien? A «agencer consonances et dissonances en un harmonieux contrepoint», répond Bernhard dans son *Tractatus compositionis augmentatus* de 1650. Dès lors, le débat sur les figures musicales qui apparaît, en 1616, sous la forme d'une codification rigoureuse (c'est-à-dire autoritaire) dans le *Musica poetica* de Burmeister, appartient à un autre monde, à un autre ordre de réalité. Le débat sur les figures musicales qui doivent permettre de représenter les passions de l'âme ou bien de proférer la Parole divine est de ce monde où des théoriciens s'érigent en responsables d'une communauté de pensée, s'éprouvent dépositaires d'une Parole reçue, dès lors fondés à agir, à réagir, à contenir toute dérivation possible à l'intérieur de règles de comportements élémentaires. Mais les spéculations musicales des compositeurs indociles sont parfois telles, qu'il convient périodiquement de

rappeler avec force ces règles élémentaires, tant les comportements sont perméables aux usages du monde.

Tous les efforts de théorisation convergent vers l'assise nomothétique d'une rhétorique des passions. Une infinité de règles, de *loci topici*, sont élaborées pour représenter ou dépeindre les passions en musique. Après les premiers essais de Nucius, de Krüger, de Schönsleder ou de Herbst, Bernhard se félicite du système d'équivalences qui permet de peindre l'interrogation, l'affirmation, l'emphase, etc., au moyen de figures musicales: «En raison de la multitude de figures, affirme-t-il dans son traité, la musique s'est aujourd'hui hissée à un tel niveau qu'on pourrait bien la comparer à une rhétorique». La force nomologique prêtée aux entreprises de systématisation est telle que Bernhard ne craint pas d'affirmer que «ce qui ne peut se justifier par des figures doit être banni de la musique comme une monstruosité». Mattheson et Scheibe spécifieront par le menu ces efforts de systématisation. Au point que Mattheson, dans son très fécond *Vollkommene Capellmeister*, assimile la musique à un discours par le son. La musique est un *locus descriptionis* permettant de dépeindre les idées extra-musicales au moyen de figures métaphoriques et allégoriques qui lui sont aussi indispensables, par exemple, qu'à l'art des emblèmes, où signification picturale et signification figurée sont inséparables. Et nul ne s'étonne que, dans l'un des plus célèbres traités concernant les figures de la représentation picturale, l'*Atalanta Fugiens* de Majer, soient consignées de nombreuses transcriptions musicales. En musique, c'est le récitatif qui rend possible l'élaboration d'un système de correspondance entre les passions de l'âme et les figures musicales. Malgré les rigueurs d'une codification affichée, la norme naît de l'usage, et de sa formulation langagière. Sa pertinence est dans l'autorité de sa proclamation. Or, une proclamation normative peut ne jamais être rigoureusement identique à la précédente. En réalité, la norme est en osmose avec l'usage, l'église est perméable aux comportements sociaux, l'espace culturel du sanctuaire n'est jamais tout à fait étanche à la cité des hommes.

Un bref regard sur l'histoire de l'oratorio de la passion est sur ce point édifiante. Dès le haut Moyen Age, le récit de la passion s'est démarqué des autres textes ecclésiastiques. Saint Augustin recommande, au V^e siècle, de le lire *solemniter*, solennellement⁴⁸. Cette déclamation particulière exige un mode d'expression vocale spécifique. Pour emprunter à une terminologie traduite de Boèce, il ne s'agit pas alors d'une voix continue (celle du parler

ordinaire), non plus que d'une voix diastématique (cette voix chantée où le débit de la parole est freiné par la mélodie du chant), il faut rechercher une troisième voix, celle qui permet une lecture palmodiée sur corde récitative ou, préférerait-on dire alors, la voix récitant les cantilènes. Peu après le début du XIII^e siècle, cette codification de l'énonciation se précise: la récitation doit se faire selon trois registres différents, de sorte que le fidèle distingue aisément Jésus, l'Évangéliste et la Foule. Cette exigence provoque un partage des rôles: le prêtre devient le Christ, le sous-diacre s'adjuge les répliques des personnages profanes, le diacre joue l'Évangéliste.

Dans le courant du XV^e siècle, le récit de la passion est traité simultanément par plusieurs voix. La polyphonie fait son entrée en liturgie, et la collaboration du *musicus* est désormais requise: c'est lui qui programme, au moyen d'un code graphique, l'énonciation du texte évangélique⁴⁹. Dans le dernier tiers du XVII^e siècle, alors que dans le nord de l'Europe, à Weissenfels, Schütz compose des passions *a cappella*, Alessandro Scarlatti (1660-1725) prend, à Rome, l'initiative d'adjoindre des instruments à cordes aux voix des chanteurs, dans la Passion selon saint Jean qu'il écrit entre 1680 et 1685. Peu auparavant, en 1672, Johann Sebastiani (1622-1683), alors Maître de Chapelle à Königsberg, avait décidé d'interrompre le récit évangélique de sa Passion selon saint Matthieu par des chorals luthériens, que l'assemblée des fidèles pouvait chanter. En 1683, enfin, David Funck (1630-1690) introduit dans sa Passion selon saint Luc des arias *da capo*, à la façon des opéras italiens. Haendel amplifiera ce procédé dans deux passions, que Bach connaissait bien: sa Passion selon saint Jean (Hambourg, 1704) et celle d'après Brockes (1716)⁵⁰.

Les ingrédients de l'opéra italien (chœur, aria, récitatif, sinfonia orchestrale) étaient déjà dans la cantate, au point que Walther, dans son traité de 1708, ne craint pas d'affirmer «qu'une cantate n'est pas autre chose qu'un fragment d'opéra composé de récitatifs et d'airs». Désormais, ils participent du procès d'énonciation de la passion. L'opéra entre de plain-pied dans l'appareil liturgique de la semaine sainte⁵¹.

SEMAINE SAINTE A LEIPZIG

Les règlements qui régissaient les pratiques culturelles de la ville de Leipzig stipulaient que l'évangile de la passion devait être lu à l'église Saint-Nicolas (la plus importante de la ville) pendant l'office du matin, sur

le mode d'une psalmodie grégorienne. A partir de 1717, cependant, il devint possible de chanter une passion sous forme d'une polyphonie, mais à condition que ce fût dans l'église Saint-Thomas, et pendant l'office des vêpres. Peu après, contournant l'interdiction faite de jouer de la musique instrumentale pendant ce *tempus clausum* qu'est le Carême, le Consistoire autorisa en 1721 qu'une musique de la passion fût interprétée sous forme d'oratorio, toujours à Saint-Thomas, et l'après-midi uniquement. En 1724, il donna enfin son accord pour que l'oratorio fût joué à Saint-Nicolas, et Jean-Sébastien Bach composa, alors, pour sa première semaine sainte à Leipzig, une Passion selon saint Jean qu'il donna à entendre le vendredi 7 avril. Décision fut prise, ensuite, d'interpréter chaque année une musique de la passion dans les deux églises de la ville, en alternance. En 1729, c'est à la *Tomaskirsche* que Bach produit sa passion oratoire, selon saint Matthieu.

Le temps du Carême mobilisait une attention toute particulière dans la liturgie luthérienne, une liturgie de la croix. Le cycle commençait le premier dimanche de Carême, *Invocabit*, et prenait fin avec la semaine sainte. Le dimanche de Pâques était celui de la résurrection. Pendant les six semaines du *tempus clausum*, il était interdit de faire de la musique, à l'église ou chez soi. Pas de mariages, pas de banquets, pas de réceptions: la plus grande contrition devait accompagner le souvenir de Jésus marchant au supplice de la croix. L'orgue restait silencieux, aucune cantate n'était composée pour ce temps de silence et de recueillement.

Une semaine avant Pâques, le dimanche des Rameaux, l'orgue pouvait accompagner le principal service liturgique. A l'église Saint-Nicolas, on chantait le texte de la Passion selon saint Matthieu mis en musique, deux siècles plus tôt, par Johann Walter en 1530⁵²: un chant monodique *a cappella* avec de brèves interventions du chœur qui représentait la *Turba*, en réclamant la mort de Jésus, une seule voix à l'unisson et aucun instrument. Le service se terminait par le chant du motet à quatre voix *Ecce quomodo moritur Justus*, chant polyphonique que Vopelius avait inscrit dans le Livre de chant de Leipzig⁵³. Le Jeudi Saint, l'orgue pouvait sonner à nouveau, sauf pendant le service des vêpres. Le Vendredi Saint, on chantait la Passion selon saint Jean, œuvre de Johann Walter reproduite, elle aussi, dans le *Leipziger Gesangbuch*. La nomination du nouveau surintendant, Salomon Deyling, rendrait possible l'interprétation des passions-oratorios dans les deux plus importantes des six églises de la ville: *Thomaskirche* à partir de 1721, *Nikolaikirche* à partir de 1724. Sous le couvert d'une concession faite à La Musique un vendredi saint, le surintendant ne venait-

il pas de convier la jouissance esthétique à entrer en religion par la mince frange d'une dissidence opportune?

Bach saisit l'opportunité. Pour sa première semaine sainte à Leipzig, il compose en 1724, pour l'église Saint-Nicolas, sa Passion selon saint Jean. Elle serait reprise, avec quelques aménagements, l'année suivante à Saint-Thomas. Désormais, le service des vêpres du Vendredi Saint se ferait en alternance à la *Nikolaikirche* (années paires) et à la *Thomaskirche* (années impaires). En 1727, il compose sa Passion selon saint Matthieu, il la reprend, en 1729, en se plaçant à l'entier service du culte, à l'entier service d'une rhétorique musicale. Il n'hésite pas à mobiliser tout ce que l'usage et l'habitude ont scellé d'interdits musicaux pour convaincre, par l'art oratoire, de ce que cette imputation de blasphème qui vaut au Christ sa passion est une fausse imputation, et que le véritable blasphème est dans la condamnation même. Il place les tritons, *diaboli*, dans la bouche de Caïphe et les paquets de dissonances dans les éructations de la Turba Par contre, les mélismes mélodieux sont dans la bouche de Jésus. Bach n'a pas écrit de traité, mais il connaît parfaitement les traités écrits par les théoriciens du temps. Il connaît aussi les débats qui agitent l'Europe du récitatif: s'il n'a pas composé d'opéras, il connaît les querelles qui mettent l'Europe de l'opéra en transes. Au point qu'il ne craint, nullement, d'appliquer à ses compositions quelques-unes des astuces rhétoriques qui ont cours. Dumarsais suggère dans son traité *Des Tropes* que la voix tremble lorsqu'elle prononce le mot *frimas*, qu'elle tombe sur *abîme* ou qu'elle vocalise sur *vole*; chez Bach, la voix vocalise sur *Wolken* (nuages) quand Jésus prédit son retour sur terre; la mélodie du récitatif est coupée en deux lorsque le rideau du temple se déchire en deux, au moment où Jésus meurt sur la croix; et le violoncelle du continuo tremble en batteries de triples croches, lorsque l'évangéliste annonce que la terre se met à trembler. Bach n'a pas écrit de traité, mais, comme le suggère Carl Dalhaus, son œuvre entière est un *exemplum*: elle vise à exemplifier ce que les traités ne peuvent montrer⁵⁴.

De fait, Bach n'intervient pas dans le seul ordre des intervalles ou des successions d'accords. Les interventions de la *turba*, par exemple, sont toutes très brèves. Lorsque Jésus comparait devant Caïphe, cinq mesures lui suffisent pour réclamer sa mort (*Er ist des Todes schuldig*), huit mesures pour ironiser après l'avoir frappé (*Weissage uns, Christe, wer ist's der dich schlug?*). Interventions très brèves, 15 secondes pour la première, 20 pour la seconde. Dans ses *Essais sur la musique*, Nicolas Gretry nous

fera comprendre cette brièveté comme l'expression de la colère, qui «doit être courte (...) Si vous faites durer trop longtemps un morceau de fureur, les spectateurs s'habituent et voient sans émotion votre héros se poignarder»⁵⁵. Mais, encore, ces interventions de la *turba* changent de tonalité sans arrêt. Il faut y voir le signe de la fureur, car «le musicien qui, dans les situations ordinaires, auroit l'habitude d'être sobre en modulations, produirait un grand effet en modulant beaucoup dans un moment de fureur»⁵⁶.

Bach maîtrisait, de longue date, pareils dispositifs rhétoriques. Il avait d'ailleurs été, bien des fois, repris à l'ordre par ces consistoires qui, par fidélité à Palestrina, avaient érigé en dogme le *stile antico* du langage contrapuntique hérité du modèle grégorien. A Arnstadt, en 1706, il s'était, ainsi, trouvé convoqué devant le Consistoire:

Nos, lui reproche d'avoir ces derniers temps introduit dans l'accompagnement du choral nombre de *variationes sorprendentes*, d'avoir entrecoupé les mélodies de sons étrangers, et d'avoir ainsi troublé la communauté des fidèles. Si à l'avenir, il veut introduire un *tonum peregrinum*, il lui faudra poursuivre sur ce même ton, et ne pas passer rapidement à un autre, ni, comme il l'a fait ces derniers temps, aller jusqu'à proposer un *tonum contrarium* (BD II, 16).

Le Consistoire attendait de Bach qu'il harmonise des chorals, non qu'il fasse œuvre personnelle. Le Cantor devait se contenter d'accompagner la mélodie au moyen des règles conventionnelles de l'harmonie, c'est-à-dire telles qu'elles étaient pensées par les autorités religieuses. En annexant la mélodie de choral, modale dans la forme qu'elle recouvrait au XVI^e siècle, à une syntaxe tonale, dont les règles étaient parfaitement maîtrisées par le Consistoire, Bach devait ajuster une croyance éternelle (l'archaïque du choral modal) à une pratique culturelle (l'actualité d'une harmonie tonale). La syntaxe musicale devenait alors cet outil qui, en même temps qu'il autorisait ce transfert dans le vécu d'une communauté, désignait celui qui en était maître, le Consistoire, comme siège de l'autorité morale et du pouvoir social. Mais en introduisant dans cette syntaxe «nombre de variations sorprendentes», Bach mettait en cause la pertinence de l'outil et, par suite, l'autorité même du Consistoire. C'est alors que ce dernier s'autorisa à se sentir troublé au nom de la communauté des fidèles. Et il disqualifia les modulations du Cantor en le rappelant à l'ordre maîtrisé d'une éthique du langage musical.

La chose se produisit à nouveau à Mülhausen en 1708. Le *Consensus parochianus* réclamait une musique régulière, c'est-à-dire une musique qui

se conforme aux règles des modalités, des structures formelles et des styles auxquels les fidèles étaient habitués. Quelle était, alors, cette musique régulière? Celle des Ahle qui, de père en fils et sans jamais quitter la ville, assuraient, depuis quarante ans, le service liturgique. Or, des rumeurs scandaleuses avaient précédé l'arrivée de Bach à Mülhausen: une tendance à employer des harmonies inusitées. Le *Conventus parochianus* s'efforcerait d'endiguer ce style de Bach, déjà qualifié de *stilus phantasticus*. Mais Bach ne pouvait suivre les règles compositionnelles de la musique homophone, harmonique et homorythmique des Ahle, qui ne connaissaient rien des innovations que Bach avaient entendues à Hambourg, ignoraient tout des partitions italiennes qu'il avait lues à la bibliothèque Saint-Michel de Lunebourg et n'imaginaient pas les improvisations «à la française» d'un Georg Böhm, que Bach avait connu à Lunebourg. La lettre de démission que Jean-Sébastien Bach, âgé de vingt-trois ans, adressait le 25 juin 1708 aux autorités de la ville en dit assez sur l'idée qu'il se fait d'une musique de culte ou, comme l'on dit encore, d'une musique régulière:

Magnifice, honorables et nobles messieurs, honorables et illustres messieurs, honorables et sages messieurs, bien affectionnés patrons et messieurs.

C'est avec une déférente gratitude de chaque instant que je dois me reconnaître l'obligé de Votre Magnificence et de mes très affectionnés patrons, pour avoir, voici un an, attribué à ma modeste personne le poste d'organiste à la Divii Blasii, qui était devenu vacant, et pour la bienveillance avec laquelle on m'a accordé de jouir de la meilleure existence matérielle. Quoique j'ai cherché à satisfaire au but que vous exigiez, c'est-à-dire une musique d'église régulière à la gloire de Dieu, et que je me sois efforcé, selon mes modestes possibilités, de fournir une musique d'église différente de celle pratiquée dans presque toute la région, en en améliorant la qualité, lorsque cela était possible, par l'emploi d'une harmonie plus agréable, et, qu'à cet effet et non sans sacrifices, j'ai constitué un bon choix de compositions sacrées, et que j'aie scrupuleusement remis le projet établissant les répartitions nécessaires pour remédier aux défauts de l'orgue, et satisfait en outre avec passion aux devoirs de la charge, ce n'est cependant pas sans hostilité que j'ai pu m'acquitter de tout cela, et comme il n'y a présentement pas la moindre apparence que la situation puisse changer, quand bien même les âmes de cette paroisse pourraient à l'avenir en tirer quelque agrément, je dois humblement faire remarquer que mes conditions de vie sont devenues si difficiles que, du fait du loyer que je dois

payer et des autres dépenses indispensables que je dois assurer, j'ai grand'peine à vivre.

Or, il a plu à Dieu que me soit inopinément offerte l'occasion de changer de poste, où je vois la promesse d'une existence meilleure et l'occasion de mener à bon port le but que je me suis fixé concernant une musique d'église régulière, sans rencontrer de difficultés de la part des autres. Son Altesse Sérénissime le prince de Saxe-Weimar m'a gracieusement offert d'être admis comme maître de chapelle et musicien de la Chambre du Prince.

Ainsi donc, ayant, en tout respect et en toute obéissance, tenu mes très affectionnés patrons au courant de cette proposition, je leur demande en même temps de bien vouloir se déclarer satisfaits du temps pendant lequel j'ai apporté à l'église mes modestes services, et de me faire la grâce de m'accorder une favorable et bienveillante attestation de démission. Si je peux contribuer par la suite à rendre de quelque manière service à cette église, les faits mieux que les mots le prouveront ma vie durant (BD I, 1).

Après avoir composé là ses premières cantates, parmi les plus remarquables (BWV 4, 71, 131), Jean-Sébastien Bach quitte, en 1708, Mühlhausen pour Weimar où, engagé comme *Hoforganist* et *Cammermusicus*, il assurera à la fois le service d'église et le service de cour dans les salles du château. A Weimar, Bach compose en tout genre et se lie d'amitié avec Georg Philipp Telemann, le compositeur le plus célèbre d'Allemagne. Soumis à une importante charge de travail (en 1713, il est nommé *Concertmeister*), Bach compose pour la chapelle ducale, il compose aussi pour les salles du château. Tout est sur place, les lieux sont voisins. A la chapelle comme dans les salles, il travaille avec les mêmes musiciens, les mêmes chanteurs, tous d'un niveau excellent, dit-on. Ceux qui vont écouter les concerts dans les salles du château sont les mêmes que ceux qui vont à l'office dans la chapelle ducale. Une telle proximité ne peut que favoriser échanges et mutations. Bach n'hésite plus à convoquer le récitatif et l'aria dans le service liturgique. Voix et instruments sont alors traités d'une manière similaire. Bach, ici, forge un style, une technique de composition. Ici, se fixe une référence.

A Weimar, il constitue un important répertoire de musique sacrée. Chacune de ses compositions est une œuvre de circonstance, jouée une seule fois et rarement réitérée. Par contre les emprunts, les collages, les re-compositions sont incessants. Au point que l'on ne distingue plus guère, du point de vue d'une syntaxe musicale, entre un concerto et une cantate, une suite et un choral pour orgue. Un même thème peut être travaillé dans une partita ou dans un prélude de choral, dans l'adagio d'une suite d'orchestre

ou dans la sinfonia d'une passion. A Weimar, Bach efface les barrières qui pouvaient encore rendre une *musica figuralis* étanche à toute musique profane. Les six années qu'il passe ensuite à Cœthen (1717-1723) ne feront que renforcer cette absence de considération pour une frontière des genres. Tel apparaîtra Bach au moment de sa candidature à Leipzig, briseur de frontières, jouant à tout moment avec les limites de l'autorité, s'efforçant sans cesse d'éprouver la licéité des lois, des règlements et des contraintes. Posant sa candidature à la succession de Kunhau à Leipzig, Bach est précédé par sa réputation. Et alors que Kunhau affirmait, dans sa Préface à l'édition des cantates de l'année liturgique 1709-1710, qu'il cherchait à élever le sens exact et le poids des mots de Dieu à la manière d'un prédicateur⁵⁷, la personnalité du candidat inquiète. Sa candidature sera soumise au plus scrupuleux des examens. La procédure durera des mois. Leipzig se mérite.

LE PERIL D'UN BACH CANTOR

Leipzig n'est pourtant pas ville de cour. Elle est sous la tutelle de Dresde, capitale de l'Electorat de Saxe. Elle est une ville marchande, l'une des plus importantes villes d'Allemagne. L'administration municipale est dirigée par un *Burgmeister*, qui est assisté de deux proconsuls lui succédant tour à tour pour une durée d'un an. Cette direction s'appuie sur un conseil communal, *Rat*, formé de trente membres, élus à vie, et répartis en trois collèges, de dix membres chacun. Chaque collège siège pendant un an. Il est, alors, considéré comme étant «en session» alors que les autres sont «en vacances». Pour les actes importants de la vie municipale, la présence de tous est cependant requise. La nomination du cantor de Saint-Thomas est de ceux-là. L'élection exige une séance plénière.

Lorsque, le 5 juin 1722, meurt Johann Kunhau, «*Director Musices* des deux églises principales de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas, ainsi que de l'église Saint-Paul de l'Université, et Cantor de la *Tomasschule*, âgé de soixante-deux ans et deux mois, homme cultivé, expert dans son art, et qui non seulement possédait une bonne connaissance de l'hébreu, du grec et du latin mais encore, en plus de sa musique, était un parfait mathématicien et avait été, avant d'assumer la charge de Cantor, un docte avocat»⁵⁸, une procédure de recrutement est engagée par le Conseil communal. Le 14 juillet, six candidatures sont parvenues, parmi lesquelles celle de Georg Philipp Telemann, qui a quitté Leipzig et se trouve, depuis 1721, directeur

général de la musique à Hambourg⁵⁹. Le 11 août, le Conseil approuve à l'unanimité sa nomination. Telemann sera, cela ne fait aucun doute pour le Conseil, le musicien de la situation. Mais s'il est un compositeur qualifié, Telemann est aussi un habile négociateur. En réalité, il se sert de la confiance du Conseil de Leipzig pour faire valoir sa compétence auprès des autorités de Hambourg, et, en toute logique, réclamer une augmentation de salaire. Le Conseil de Leipzig repère la tactique. Les enchères montent. Telemann effectue de nombreux voyages en Saxe. Mais Hambourg finit par céder, Telemann ne viendra pas à Leipzig. Le poste reste vacant, une nouvelle procédure est engagée. Deux organistes postulent en plus des cinq candidats restants⁶⁰.

Les candidatures sont examinées par le Conseil communal dans sa séance du 23 novembre 1722. Le conseiller Abraham Christoph Platz, en charge du dossier de recrutement, propose de retenir trois candidats: Fasch, Rolle et Tufen. Le bourgmestre, Adrian Steger, appuie cette proposition, Jacob Born propose de retenir un quatrième candidat, Kauffmann. Chacun sera convoqué pour passer, à la fois, une épreuve musicale et une épreuve pédagogique. Le 21 décembre 1722, le Conseil communal se réunit à nouveau et mentionne la présence de deux nouveaux concurrents: Johann Christoph Graupner, *Kapellmeister* à Darmstadt et Johann Sebastian Bach, *Kapellmeister* à Köthen. Le poste se jouera, désormais, entre ces candidats de la dernière heure.

Le 15 janvier 1723, le nouveau bourgmestre, Gottfried Lange, se prononce en faveur de Graupner, dont un magnificat a été donné à entendre à la veille de Noël. Graupner est bien connu à Leipzig. C'est un ancien de Saint-Thomas. Entre 1696 et 1705, il a été l'élève de Schelle et de Kunhau avant d'entamer des études de droit à l'Université. En 1706, il est parti pour Hambourg avant de devenir, en 1712, maître de Chapelle à la cour de Darmstadt. Sa candidature draine un fort courant de sympathie, et les conseillers Jacob Born et Johann August Hölzel appuient la décision de Lange. Gottfried Wagner se montre lui aussi favorable à Graupner, mais il suggère tout de même que Rolle et Bach puissent passer à nouveau une épreuve (BD II, 121), ce qui advint, mais plus tard. Le 17 janvier, Graupner fait donc entendre deux cantates, l'une pour chœur sur le psaume *Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir*, l'autre, avec solistes, sur le psaume *Lobet den Herrn alle Heiden*. Il emporte la décision. Le poste est pour lui. Encore faut-il qu'il obtienne congé de la part de son employeur du moment, le Landgrave de Darmstadt. Dans l'attente du nécessaire *nihil obstat* du

Landgrave, le Conseil convoque toutefois les candidats restants pour une épreuve ultime. Chacun fait entendre l'une de ses compositions: Kauffmann et Schott le 2 février 1723, Bach le 7 février, avec sa cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22). Le Landgrave tarde à donner sa réponse. Bach s'efforce alors de faire pression. Il multiplie les voyages à Leipzig, au mois de mars.

Au début du mois d'avril, la réponse vient de Darmstadt: le landgrave Ernst-Ludwig préfère accorder à Graupner une substantielle augmentation de salaire plutôt que de le laisser partir pour Leipzig. Le scénario est, en tous points, semblable à celui du mois de juillet lors de la candidature de Telemann. Dépité, le Conseil communal se réunit à nouveau, le 9 avril (BD II, 127). La situation est d'autant plus dramatique qu'aucun des trois candidats restants (Bach, Kauffmann et Schott) ne paraît apte à l'enseignement. Faudrait-il séparer les deux fonctions (composition, enseignement) jusqu'alors été exercées par Kunhau? Le Conseiller Christoph Platz s'élève violemment contre cette proposition: «Puisque nous ne pouvons pas avoir le meilleur, s'écrie-t-il, il faudra nous contenter d'un médiocre» (BD II, 127). Et il propose Bach. C'est dans sa séance du 22 avril que le Conseil communal prend sa décision définitive. Voici un extrait du compte rendu de séance:

Dominus Consul Regens Dr. Lange, lors de la réunion conjuguée des trois sections du Conseil, rapporte, comme chacun sait, que l'on avait pensé offrir le poste de Cantor de Saint-Thomas à Mr. Telemann, et que celui-ci avait promis de faire tout ce qu'il fallait mais qu'ensuite, il n'avait pas tenu sa promesse. Son intention avait alors été de se mettre d'accord en privé avec Mr. Graupner, *Capellmeister* à Darmstadt, lequel toutefois n'avait pu obtenir son congé. Sur ces entrefaites, s'étaient présentés Bach, Kauffmann et Schott. Bach était *Capellmeister* à Cöthen et excellait dans les instruments à clavier. Outre la *musica*, il devrait pourvoir à l'enseignement, et puisqu'il revenait également au Cantor d'enseigner les *Colloquia Corderi* et la *Grammatica*, il était également disposé à assurer cette tâche. Il avait émis des réserves sur le fait d'enseigner non seulement en public mais également en privé. Dans le cas où Bach serait choisi, on pourrait se consoler de la conduite de Telemann.

Dominus Consul, Dr. Platz: après une vacation aussi prolongée, il est temps de procéder à un choix. Il souhaiterait avoir également une entrevue avec le troisième candidat (Bach). Il pourrait se ranger au fait qu'il assure l'enseignement de la jeunesse. Bach serait certainement apte à cette fonction, et il veut bien s'en charger; donc, il lui donne son Vote.

Dominus Consul, Dr. Steger: se félicite de tout le sérieux; on l'a informé des raisons pour lesquelles on avait pensé à d'autres, et du motif pour lequel on veut prendre Mr. Bach. En tant que personne, Bach serait mieux que Graupner. Il se serait lui-même déclaré prêt à s'attacher finalement à l'école Saint-Thomas non seulement comme Cantor mais également comme *Collega*. En tant que *Collega quartus*, il lui faudra se mettre d'accord avec les autres précepteurs qui devront lui servir d'adjoints. Lui aussi a voté pour Bach, et a exprimé la volonté que ses compositions n'aient pas un caractère théâtral (BD II, 129).

Voilà donc le mot lâché, en fin de séance, juste avant le vote et l'unanimité requise: que les compositions de Bach «n'aient pas un caractère théâtral», que sa musique ne soit pas *theatralisch*. Voilà le mot lâché, le mot qui avait fait la réputation hasardeuse de Bach, le mot que Fux et Bernhard avaient près d'un siècle plus tôt livré au lexique musical allemand: *theatralisch*. Sur ce mot, se jouait à nouveau, dans l'enceinte du Conseil communal, la vieille opposition entre *stile antico* et *stile moderno*, c'est-à-dire: l'autorité du Conseil et sa maîtrise de la profération culturelle de la Parole de Dieu. Au-delà des querelles de personnes et du cours méandrin d'une élection exceptionnellement longue, n'était-ce pas cela, l'enjeu principal: sceller la victoire de la religion sur les *œuvres des ténèbres* au moment, propice, où le théâtre de Leipzig fermait ses portes?

Mais dans le Leipzig de 1723, une telle posture ne pouvait faire l'unanimité du Conseil communal. Comme l'a suggéré Hans-Joachim Schulze, loin de former un bloc homogène, le Conseil communal de Leipzig était divisé en deux tendances que Ulrich Siegele désigne comme *Kantorenpartei* (parti du Cantor) et *Kapellmeisterpartei* (parti du maître de chapelle)⁶¹. Le *Kantorenpartei*, c'est le parti de ceux qui «conçoivent la nouvelle fonction dans le sens académique traditionnel»⁶². Le *Kapellmeisterpartei*, c'est le parti de ceux qui «conçoivent la nouvelle fonction dans le sens d'une musique moderne et municipale» (*id.*). L'opposition tenace entre *stile antico* et *stile moderno* ne se joue donc pas seulement dans les termes d'une rhétorique musicale; elle se joue tout autant dans les termes, politiques, d'une idée de gouvernement. Si l'art de conduire les âmes est, grâce au pouvoir de son art, le propre du musicien, il fait aussi la vertu du *regimen* progressivement politisé au long du Moyen Age sur l'axe de ce qui deviendra une théologie morale et qui, en ce début de XVIII^e siècle, nous place au seuil de la raison d'Etat⁶³. Bach est élu sur la promesse de ne pas composer de musique théâtrale. Le vœu a été exprimé par le *Dominus Consul* Dr. Steger dans la séance du Conseil communal, il sera scellé par l'article 7 du contrat que Bach signe ce 23 mai 1723:

Le Très-Sage Conseil de la Ville de Leipzig m'ayant accepté comme Cantor de l'école Saint-Thomas, et désirant de moi que je ratifie une contre-lettre sur les points suivants:

1° que je donnerai aux garçons l'exemple d'une vie et d'une conduite honnête, que je m'occuperai avec zèle de l'école et que j'instruirai loyalement ces garçons,

2° je ferai tout mon possible pour développer au mieux la musique dans les deux principales églises de cette Ville,

3° je manifesterai à l'Honorable et Très-Sage Conseil tout le respect et l'obéissance qui lui sont dus, et je défendrai en tous lieux, autant que je le pourrai, son honneur et sa réputation; de même, si l'un des Messieurs du Conseil souhaite avoir les garçons pour une musique, je les lui procurerai sans difficulté, mais ne permettrai pas par ailleurs qu'ils sortent de la Ville pour des enterrements ou des mariages sans en avertir au préalable et demander le consentement au Bourgmestre en exercice et à Messieurs les Directeurs de l'école,

4° j'obéirai comme je le dois aux Honorables Inspecteurs et Directeurs de l'école en chacune de toutes les instructions que ceux-ci ordonneront au nom de l'Honorable et Très-Sage Conseil,

5° je n'admettrai à l'école aucun garçon qui n'ait déjà quelques bases de musique ou qui n'ait au moins une aptitude à recevoir une formation, et je ne le ferai sans en avertir au préalable et demander le consentement aux Honorables Inspecteurs et Directeurs,

6° afin que ces églises ne soient pas chargées de dépenses inutiles, j'instruirai avec zèle ces garçons non seulement dans la musique vocale, mais aussi dans la musique instrumentale,

7° pour contribuer au maintien du bon ordre dans les églises, j'aménagerai la musique de telle sorte qu'elle ne dure pas trop longtemps, qu'elle soit aussi de nature telle qu'elle ne paraisse pas sortir d'un théâtre (*opernhafftig*), mais bien plutôt qu'elle incite les auditeurs à la piété,

8° je procurerai à l'Eglise-Neuve de bons élèves,

9° je traiterai les garçons amicalement et avec ménagement, mais, au cas où ils ne voudraient pas obéir, je les châtierai avec modération et en avertirai qui de droit,

10° je m'acquitterai loyalement de l'instruction à l'Ecole, et plus généralement de ce qui m'incombe,

11° et, si je ne pouvais m'en occuper moi-même, je m'arrangerais pour que cet enseignement soit donné par quelque autre personne compétente, sans dépense pour l'Honorable et Très-Sage Conseil,

12° je ne sortirai pas de la Ville sans l'autorisation de Monsieur le Bourgmestre en exercice,

13° lors des enterrements, je marcherai toujours autant que possible et selon l'usage aux côtés des garçons,

14° je ne voudrai ni devrai accepter aucun office auprès de l'Université sans le consentement du Très-Sage Conseil,

je m'oblige et m'engage en vertu de la présente contre-lettre à observer fidèlement tout ce qui précède et à ne pas agir là-contre, sous peine de perdre ma charge.

En foi de quoi j'ai signé de ma propre main cette contre-lettre et l'ai certifiée de mon sceau. Fait à Leipzig, le 5e de mai 1723 (BD I, 92).

Le mode d'élection du Cantor et le texte du contrat d'engagement font clairement apparaître les prérogatives du Conseil communal pour le contrôle du culte et de l'enseignement dispensé dans les écoles. D'autant que les membres du conseil communal ont par ailleurs fonction d'inspecteurs. Mais en matière d'administration ecclésiastique et de réglementation scolaire, les décisions qu'il prend sont soumises à l'approbation d'une assemblée de religieux et de laïcs formée, elle aussi, de dix personnalités: le Consistoire, dont le Surintendant administre l'ensemble du diocèse.

L'administration de la Parole divine (le culte) est répartie en deux pôles (le pasteur et le cantor) sous le double contrôle du Conseil communal et du Consistoire. Ce contrôle s'exerce à deux niveaux: 1°) au niveau de l'engagement du Cantor (choix en amont), la signature de l'acte visant ici à engager la profération ritualisée de la prière sur une voie prescriptive (*cf.* notamment les articles 6 et 7); 2°) examen constant de la façon dont est administré le culte (contrôle en aval), l'évaluation se faisant ici, nécessairement, par voie jurisprudentielle⁶⁴. Ainsi le contrôle que le Consistoire et, par délégation, le Conseil communal exercent sur la musique du culte se fait-il au prix d'un va-et-vient incessant entre les compositions entendues lors du culte (fonctionnement jurisprudentiel) et les prescriptions contenues dans le contrat du 23 mai 1723. Mais les prises de décision ne sont pas autocratiques, et le Conseil (aussi bien que le Consistoire) est perméable à bien des influences. De même, la musique d'église n'est-elle pas une sphère close, propre au culte hebdomadaire. Tout communique: le Conseil est en lien étroit avec la vie de la cité, et la musique d'église n'est pas séparée de la vie musicale de la cité. Or, à Leipzig, les temps ont changé.

Dans le sombre appartement qu'il occupe au premier étage de l'école Saint-Thomas où il enseigne depuis son arrivée à Leipzig le 23 mai 1723, Jean-Sébastien Bach travaille. Au terme de l'article 2 de son contrat, il s'est engagé à «développer au mieux la musique dans les deux principales églises de cette ville» (BD I, 92), ce qui signifie: composer une cantate nouvelle pour chaque dimanche et jour de fête du calendrier liturgique, assurer les enterrements, les mariages et autres fêtes privées pour lesquelles il pouvait être sollicité à tout moment, agrémenter de musique les cérémonies municipales. Composer de la musique, cela signifie aussi, pour Bach, copier les partitions pour les instrumentistes de l'orchestre et pour les chanteurs du chœur, organiser les répétitions, procurer à ses élèves un niveau de formation musicale et de maîtrise technique suffisant pour qu'ils puissent interpréter ses compositions, présenter enfin, le dimanche venu, sa cantate inédite.

A Leipzig, Bach hérite d'une double charge. Cantor de l'église Saint-Thomas, il forme les élèves qui aident à la réalisation des musiques du culte. *Director musices* de la ville de Leipzig, il dirige le programme musical des deux principales églises, Saint-Nicolas et Saint-Thomas. Il alimente ainsi en musiques nouvelles les pratiques cultuelles d'une ville dans laquelle on chante encore les monodies composées, deux siècles plus tôt, par Johann Walter, ou les polyphonies verticales du XVI^e siècle, toutes consignées dans le *Neu Leipziger Gesangbuch* que le cantor de Saint-Nicolas, Gottfried Vopelius, avait publié en 1682 et qui était encore en vigueur à l'arrivée de Bach: un répertoire disparate d'œuvres jugées sans pathos, c'est-à-dire conformes à l'idée que le consistoire se fait d'une Musique de culte⁶⁵. Statutairement, Jean-Sébastien Bach est le musicien le plus important de la ville, cela se sait peu. Les honneurs le laissent indifférent, cela lui sera utile.

L'opéra lassait Bach. Sans doute son prédécesseur, Johann Kuhnau, en avait-il composé suffisamment pour qu'il s'autorisât à en faire l'économie. Jamais Bach ne composa d'opéra, il investit, dans la seule musique d'église, les ressources d'une rhétorique musicale des passions et des états de l'âme qu'exploitait toute musique vocale. Cela se fit d'autant plus aisément que l'opéra commençait à lasser même le public. La vague qui avait déferlé sur l'Allemagne était retombée. En quittant Hambourg pour Londres, Hændel avait donné le signal. La fréquentation des salles baissait, le coût des spectacles, lui, ne cessait d'augmenter.

A Leipzig, l'*Opernhaus auf dem Brühl* fit faillite peu avant l'arrivée de Bach. L'activité lyrique avait pourtant été fort intense dans la ville. Inauguré en grande pompe, le 8 mai 1693, avec une œuvre de son directeur Nikolaus Adam Strungk, *Antigona delusa d'Alceste*, l'opéra de Leipzig avait été l'un des pôles importants de la diffusion du genre en Allemagne. Depuis son ouverture jusqu'à 1720, 104 opéras avaient été représentés, dont les deux-tiers en italien. Il y eut parfois jusqu'à cinq créations dans une même saison, et Telemann, qui dirigea l'*Opernhaus* de 1702 à 1704, composa lui-même une vingtaine d'opéras pour cette scène. Mais le Consistoire et l'influente *Deutschübenden poetischen Gesellschaft*, la société littéraire de Johann Christoph Gottsched, avaient été, pour des mobiles forts distincts, les porte-drapeaux d'une contre offensive efficace⁶⁶. Il faudra désormais attendre 1744 pour que la compagnie italienne de Pietro Mingotti se produise à nouveau à Leipzig, jusqu'en 1751. Pour lors, les *œuvres des ténèbres* étaient contenues aux portes de la ville.

Parallèlement à l'opéra, elle avait développé un mode original de convivialité musicale. Leipzig n'était pas une ville de cour. Pas de cour, pas de ballets, pas de salons, pas de musique de cour. Elle était une ville importante de 29.552 habitants, et surtout: une ville commerçante qui ouvrait l'Europe occidentale à la Hongrie et au monde slave. Pour n'être pas exceptionnelle dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, la situation à la fois politique et confessionnelle de Leipzig n'en paraît pas moins paradoxale⁶⁷. Luthérienne, elle fait partie du duché de Saxe. En 1697, au moment de devenir Auguste II, roi de Pologne, le duc Friedrich August I^{er} renonce au luthéranisme. Au risque de récuser ouvertement le principe *cujus regio, ejus religio* dont la réactivation avait en 1555 permis de sceller la Paix d'Augsbourg, il n'impose pas pour autant l'abjuration à son peuple: à chacun de se déterminer. Dès lors, Leipzig, ville luthérienne, sera gouvernée par une cour catholique qui siège à une centaine de kilomètres sur la route de l'est, à Dresde.

Leipzig, ville des Lumières

Leipzig, ville luthérienne, Leipzig, ville francophile aussi. Gottsched, avec sa prestigieuse société littéraire et son incontournable revue, *die vernünftigen Tadlerinnen* (les "censeuses" raisonnables), travaillait à la diffusion des idées des Encyclopédistes et des Lumières françaises.

Traducteur de Bayle et de Fontenelle, il cherchait vigoureusement, dans son combat contre les spectacles scéniques présentés à l'opéra, à promouvoir, grâce à la collaboration de l'actrice Friedericke Caroline Neuber, les tragédies de Racine, qu'il traduisait lui-même, ou les comédies de Molière, que traduisait son épouse, Luise Kalmus. Il n'était pas le seul à draîner un courant francophile. Déjà, à la fin du siècle précédent, avant de devoir quitter Leipzig en 1690 pour se réfugier à Halle en raison de ses positions piétistes, Christian Thomasius (1655-1728) avait, du haut de sa chaire de philosophie de l'Université, constamment exhorté ses étudiants à imiter les usages français qui, selon lui, constituaient des modèles de comportement⁶⁸.

Les métiers du livre étaient l'un des points forts de l'économie de Leipzig depuis le XVI^e siècle. Leipzig vient au premier rang des villes allemandes par le nombre d'éditeurs (*Verleger*) recensés entre 1500 et 1700⁶⁹. Au XVIII^e siècle, cette activité s'enrichissait d'une activité musicale avec la création, en 1777, des éditions Breitkopf⁷⁰. Fondée en 1409 à la suite d'une scission de l'Université de Prague, son Université était l'une des plus anciennes d'Allemagne. Elle attirait un grand nombre d'étudiants qui alimentaient une vie intellectuelle dynamique. Leibniz était leipzigois et avait étudié à l'Université de 1661 à 1663. Christian Wolff divulguait les grands principes de sa pensée philosophique, et la revue *Acta Eruditorum*, fondée sur le modèle des grandes revues européennes, diffusait les idées de l'*Aufklärung*. Lessing et Klopstock passeraient eux aussi par l'Université, et Leipzig serait de 1765 à 1768 la première étape de l'itinéraire de Goethe. Les étudiants fréquentaient l'Université, ils fréquentaient aussi les cafés de la ville. Un guide de 1725 mentionne huit cafés littéraires d'importance. Les étudiants se réunissent pour parler philosophie. A ces réunions on donne volontiers le nom de *convivia philosophica*. Sur ce modèle, un groupe d'étudiants avait eu l'idée, dès la fin du XVI^e siècle, de faire ensemble de la musique. A ces réunions, ils donnèrent le nom de *convivia musica*. Un regard rétrospectif avait érigé ces réunions musicales en tradition, et il était d'usage que le *Musikdirektor* de la Neukirche en prît la direction.

A son arrivée à Leipzig en 1701, Georg Philipp Telemann donna une impulsion décisive à ces activités musicales en voie d'institutionnalisation et qui recevaient déjà des subventions municipales. En 1702, il baptise son groupe d'étudiants *Collegium Musicum*, donne à entendre des œuvres théâtrales et propose même ses services au cantor de Saint-Thomas, Johann

Kuhnau, pour les temps forts de l'année liturgique. Lorsque Telemann quitte la ville en 1725, le *Collegium Musicum* compte une quarantaine d'instrumentistes et donne, sous la direction de Georg Melchior Hoffmann, trois concerts par semaine. Ces concerts ont lieu en soirée, de vingt heures à vingt-deux heures: le mercredi au café Lehmann sur la place du marché, le vendredi et le samedi dans la salle de bal de la Peterstrasse. Plus tard, le *Collegium musicum* se produira également au café Hellwig, le jeudi, et au café Zimmermann, le vendredi soir. Parfois en été, lorsque le temps le permet, l'ensemble joue le mercredi de seize heures à dix-huit heures dans les jardins de la *Windmühlengasse*. A son arrivée à Leipzig, Bach participa volontiers à ces soirées de concert. Il lui arriva pour l'occasion de sortir de ces bagages quelques suites ou concertos composés à la Cour de Köthen ou même de composer des cantates profanes. En 1729, l'année-même de la Passion selon saint Matthieu, il prendra lui-même la direction du *Collegium Musicum*.

Faut-il voir dans cette correspondance calendaire une simple conjonction biographique? Tout de même, dans les premières années de la vie de Bach à Leipzig, cette activité dans les cafés était demeurée annexe. Pourquoi donc, à partir de 1729, s'est-il attaché à participer à d'autres formes de sociabilité musicale qu'à celles liées strictement à ses fonctions de *Director musices* et de Cantor? Pourquoi, à partir de 1729, précisément, cherche-t-il à nouer des relations de travail avec des étudiants fréquentant ces cafés? D'autant que, dès 1728, son engouement pour les compositions religieuses s'estompe d'une façon notoire. Cette année-là, il ne compose en effet que cinq cantates. Pour la musique des offices, il se contente de reprendre des cantates déjà jouées. Hebdomadaire jusqu'alors, la composition de cantates nouvelles devient désormais une activité intermittente, elle ne sera bientôt plus qu'exceptionnelle. C'est que le parcours institutionnel de Bach à Leipzig a été parsemé d'embûches de tous ordres. Faudra-t-il s'en étonner? Les vingt-cinq années de sa vie qu'il passe dans la ville sont jalonnées de querelles incessantes. Il entre tour à tour en conflit avec l'ensemble du dispositif institutionnel de la ville: avec l'Université (1725), avec le Consistoire (1726), avec le Conseil communal (1730), avec les écoles (1734) et avec ses anciens élèves (une polémique artistique l'opposera à Scheibe en 1737). On lui reproche ses exigences, ses négligences dans son enseignement, ses choix artistiques peu judicieux, les cantiques qu'il entend faire chanter aux vêpres. En chaque conflit, Bach semble jouer la provocation, et en chaque occasion l'enjeu reste le même:

la maîtrise de la musique du culte, c'est-à-dire l'administration de la Parole divine.

On pourrait imaginer, en 1728, Bach gagné par les malheurs familiaux. De fait, cette année aura été de tristesse et de difficultés après la mort, au premier novembre de l'année précédente, d'Ernestus Andreas, né d'Anna Magdalena et décédé vingt jours après son baptême. Le 21 septembre 1728, Christian Gottlieb décède à son tour, à l'âge de 3 ans et demi. A ces drames, s'ajoute la certitude acquise désormais que Gottfried Heinrich, né en février 1724, est bien atteint d'une maladie mentale. Il en gardera trace *ad vitam æternam*. Quinze jours plus tard, Anna Magdalena met au monde avant terme Regina Johanna. Malade et fragile, elle mourra quatre ans plus tard. A la fin de cette année 1728, le 27 décembre, Bach perd sa sœur, Maria Salome Wiegend. A cette série de deuils s'ajoutent des difficultés croissantes avec les autorités religieuses.

Il était d'usage à Leipzig de confier au Cantor le choix des cantiques à chanter pendant l'office, y compris ceux que les fidèles chantent après l'homélie. Or, le sous-diacre de Saint-Nicolas, Gottlieb Gaudlitz, souhaitait imposer les cantiques à chanter à l'office⁷¹. Il tenta de convaincre Bach, qui restait sourd. Chacun entendait s'assurer la maîtrise du choix des cantiques. Le sous-diacre porta plainte devant le Consistoire le 7 septembre 1728 (BD II, 245), lequel promulgua aussitôt, le 8, une ordonnance précisant que le prédicateur était seul maître du choix des chorals (BD II, 246). Bach devrait-il désormais se soumettre aux choix du prédicateur? Sa virulente réponse est datée du 20 septembre (BD I, 19). Il fait remarquer aux autorités qu'elles lui ont «recommandé de toujours observer fidèlement les usages jusqu'alors pratiqués en matière de service liturgique public, et de n'y introduire aucune nouveauté». Or, «à la place des Lieder employés conformément au présent usage ecclésiastique», le sous-diacre Gaudlitz «a prescrit d'autres chorals». Bach, s'en indigne. Il invoque l'usage contre la volonté d'hégémonie du sous-diacre, il joue la concision de l'office contre les longueurs auxquelles un sous-diacre inexpérimenté pourrait se laisser aller, exposant l'office à de graves désordres, il joue la compétence du Cantor contre celle du Prédicateur. En bref: il se réfère à l'article 7 de son propre contrat, pour rester maître de la profération cultuelle. Les archives ne livrent pas la décision du Consistoire, mais tout se passe comme si la Passion selon saint Matthieu du temps pascal suivant avait été une exacerbation de ces tensions: Bach ferait long, causant des désordres dans le culte par l'excès de figures rhétoriques outrées. Un opéra! s'écrie-t-on le

vendredi 15 avril 1729 à l'audition de cette Passion. Les sanctions ne se fera pas attendre.

Sanctions diffuses

Dès la semaine qui suit le vendredi saint, à l'occasion des examens de Pâques 1729, le corps enseignant de Saint-Thomas déclare neuf élèves inaptes à poursuivre. Ils étaient parmi les meilleurs choristes. Bach se plaint de ce que les critères d'aptitude à la musique et au chant n'entrent pas en ligne de compte dans l'évaluation. Trente-trois enfants se présentent au nouveau concours. Trop peu, selon lui, sont aptes à la musique. Comment, dans ce cas, assurer le service dans les cinq églises de la ville, alors que quarante-quatre enfants sont nécessaires? Bach le dit à l'inspecteur et conseiller communal Christian Ludwig Stieglitz, qui le note dans son rapport du 18 mai 1729: «ledit (Bach) ainsi que M. le recteur prient, comme les nécessités l'exigent inéluctablement, que l'on veuille bien choisir, la prochaine fois que l'on pourvoira aux places vacantes, des candidats aptes à la musique et au chant» (BD II, 262). Il n'y aura pas de réponse.

A la rentrée d'automne, Bach n'a plus les moyens d'assurer un service musical correct. Le décès du recteur de l'école Saint-Thomas, Johann Heinrich Ernesti, entraîne l'élection d'un nouveau directeur. Au cours des séances du conseil communal, Johann Matthias Gesner est élu recteur de Saint-Thomas avec le vœu, formulé par le proconsul Johann August Hölzel, qu'il se montre meilleur que ne l'était le Cantor Bach (BD II, 278). Tout au long de l'année scolaire, Bach sera suivi à la trace par les inspecteurs de l'école. Le résultat des filatures est publiquement exposé dans la séance que le Conseil communal tient le 2 août 1730. Bach est accusé de négligence. Il avait naguère obtenu d'être dispensé d'enseignement. Pour le Conseil communal, cette situation est intolérable désormais: Bach s'occupe trop de musique, pas assez des élèves: «Non seulement le Cantor ne fait rien, affirme le conseiller Steger, mais il ne veut pas même fournir d'explications à sa conduite» (BD II, 180). Le Conseil propose une diminution de salaire. En réponse, Bach réclame et des subventions et des musiciens. Le 23 août 1730, il adresse au Conseil communal un *Bref mais indispensable exposé de ce que l'on doit entendre par musique d'église bien réglée, avec quelques modestes considérations sur sa décadence* (BD I, 22). Il dénonce dans ce mémoire de cinq pages le

manque de qualification de ses interprètes et les difficultés qu'il y a à recruter des instrumentistes pour l'orchestre. Selon ses estimations, un orchestre devrait comprendre vingt instrumentistes. Or il ne dispose que de sept musiciens. Et encore, précise-t-il, «j'éviterai par discrétion de me prononcer sur leurs qualités et leurs connaissances musicales». Dans le domaine de la musique vocale, la situation n'est pas meilleure. Quand la formation d'un chœur convenable dans chacune des trois principales églises de la ville exigerait la présence de trente-six chanteurs ayant de bonnes connaissances musicales, il n'en trouve jamais, malgré une comptabilité serrée, que «17 utilisables, 20 non encore utilisables pour l'instant et 17 inaptes».

Cette pénurie de musiciens perturbe certes l'organisation du service dominical ordinaire. Mais, les jours de fête, «l'absence des éléments nécessaires devient encore plus évidente, puisqu'il faut aller chercher dans l'autre chœur les élèves qui savent jouer de tel ou tel instrument, et qui pourraient être bien utiles ailleurs». Bach rédige ce rapport le 23 août 1730, soit une année à peine après une Passion selon saint Matthieu pour laquelle il avait programmé un doublement des effectifs habituellement requis: deux chœurs, deux orchestres, deux orgues. D'après les chiffres qu'il mentionne dans son rapport, on peut estimer à cinquante-sept le nombre minimum de musiciens nécessaires à l'interprétation de sa Passion. Or, il ne dispose que de vingt-quatre instrumentistes et choristes. Une provocation? Le rapport de Bach restera lettre morte. On ne lui répond pas sur la musique d'église, on le prie de bien vouloir privilégier l'enseignement du latin et de veiller à la formation de ses élèves. Considérant qu'il a négligé la fonction pédagogique qui lui est impartie en tant que Cantor de Saint-Thomas, le Conseil communal décide, le 25 août, de diminuer son salaire. Bach cherche à quitter Leipzig.

Le 28 octobre 1730, il écrit à son ami Georg Erdmann qui vit à Dantzig: «Etant donné que 1) je trouve que ledit poste est très loin d'être aussi agréable qu'on me l'avait laissé entendre, 2) que divers honoraires rattachés à ce poste m'ont été retirés, 3) que la vie ici est très chère et 4) que les autorités sont bizarres et peu enclines à la musique, je vis en conséquence dans un état de quasi perpétuel énervement, envié et persécuté, et je me vois contraint, avec la grâce du Très-Haut, de chercher fortune ailleurs» (BD 1, 23). Ne trouvant pas d'autre emploi, il se résigne. Mais, alors, il ne composera plus une cantate par dimanche, comme il en avait l'habitude depuis son arrivée à Leipzig en 1723. Le cycle de cantates

de l'année liturgique 1728-1729 sera le dernier. Il mobilisera désormais des compositions déjà écrites (la Passion selon saint Matthieu sera réélaborée en 1736 puis en 1744) ou, de préférence, dirigera des œuvres composées par d'autres⁷². En d'autres termes, Bach se désinvestit de ce combat qui semblait, au moins jusqu'à la Passion selon saint Matthieu de 1729, le hanter: maîtriser la musique du culte, c'est-à-dire maîtriser la mise en voix de la Parole de Dieu dans un ministère réduit par Luther au seul service de la Parole. Il renonce à sa fonction de Cantor comme médiateur de la Parole divine, il renonce à ajuster lui-même une croyance éternelle en Dieu aux pratiques cultuelles des fidèles à Leipzig. Il renonce à sa fonction d'auteur et se soumet, réduit le rôle de Cantor à une fonction purement signalétique, technique. Mais alors ce n'est plus seulement une *sécularisation de la musique religieuse* qui se produit dans le Leipzig de la première moitié du XVIII^e siècle, mais bien, en une certaine manière, une *sécularisation de la fonction même de Cantor*. Bach entre dans sa quarante-cinquième année. En choisissant de se soumettre à la double autorité du Consistoire et du Conseil communal, il se désengage sciemment de situations énonciatives explicitement conflictuelles. Il s'investit ailleurs, dans son *Collegium musicum* et dans la composition d'œuvres que musiciens et musicologues seront, au XX^e siècle, unanimes à considérer comme le sommet de sa production musicale: Variations Goldberg (1742), Dix-huit Chorals pour Orgue (1745-47), l'Offrande musicale et les Variations canoniques (1747), l'Art de la Fugue (1740-48), la Messe en si (1747-49). *Soli Deo Gloriam*.

Bach, compositeur, se passe fort bien désormais du culte. A ses yeux, la composition n'obéit plus à une prérogative définie par une prière communautaire. Il se passe même (à l'exception notoire de la Messe en si) de choristes, c'est-à-dire d'un texte. Bach se passe des voix, bientôt il se passera aussi des instruments. La partition de l'*Offrande musicale* et celle de son *Art de la Fugue* ne contiennent, en effet, aucune instrumentation. Les hypothèses abondent aujourd'hui. Sur quels instruments Bach prévoyait-il une interprétation de ces œuvres? Peut-être ne prévoyait-il d'ailleurs aucune interprétation. Seules comptaient pour lui les proportions agencées dans l'espace graphique, qui est un espace acoustique intérieur. Le fait de donner à entendre ces proportions le laissait indifférent, la communication se fait d'âme à âme, un dialogue en intériorité.

Musica speculativa, disent ses héritiers, qui couvrent ses dernières compositions de syntagmes latins⁷³. Les contingences d'un service cultuel sont, désormais, pour lui une pure tâche administrative. L'essentiel est

ailleurs. Une manière de marquer l'autonomisation de la musique comme l'une des variables de l'activité humaine. Bach se détourne de l'espace de la représentation où toute musique est référée à une passion de l'âme et se consacre à cette dimension arithmétique d'une combinatoire des sons qui est aussi une mise en ordre du monde, la construction d'un monde de proportions, d'une harmonie, à la seule gloire de Dieu. Retour à Leibniz? Préfiguration d'une téléologie kantienne? A chacun de construire à rebours sa cohérence.

Bach avait-il été réellement sacrilège ce 15 avril 1729? On comprendra que l'enjeu de la question est moins dans l'improbable réponse qu'elle n'attend plus, que dans le fait que cette question ait été posée ce jour-là. Car le sacrilège (comme le blasphème qui valut à Jésus sa crucifixion) ne sanctionne pas un état des choses, des êtres ou des situations. C'est avant tout une opération de qualification. De disqualification en l'occurrence. C'est au moment où l'une des fidèles entend cette passion de Bach comme un opéra et réclame la protection de Dieu que pointe le sacrilège, en régime d'énonciation et comme acte de parole illocutoire. Dieu ne réagit pas, le Consistoire non plus, du moins pas directement. Après tout, Bach n'a pas trahi la Parole divine, il a rapporté les propos de l'Évangile. Seule a choqué la manière de dire. Une forte mobilisation émotionnelle programmée à l'appui de la profération rituelle est venue masquer l'activité culturelle. L'expérience émotionnelle a déstabilisé l'activité de jugement. Bach a bouleversé le dispositif d'évaluation en fonction dans l'activité rituelle, mais il n'a pas pour autant trahi la Parole. Comment le sacrilège pourrait-il être avéré en ce cas? Nous sommes après tout dans l'espace de la représentation, c'est-à-dire des *adiaphora*. Or, rien d'essentiel (Luther *dixit*) ne se joue sur le terrain des *adiaphora*.

Seulement voilà: nous sommes en 1729 et, en 1729, tous les arts ne se valent plus dans l'ordre de la représentation. Ce que les théories des passions sont en effet unanimes à considérer, désormais, c'est l'indéniable supériorité de la musique en ce domaine⁷⁴. Si, pour Luther, nul n'était assez obtus pour confondre un crucifix avec le Christ mais «le tient seulement pour un signe grâce auquel il pense au Seigneur Christ et à sa souffrance»⁷⁵, il n'est plus impossible, en 1729, que le fidèle de Saint-Thomas confonde le récit de la Passion avec la Passion du Christ, dès lors qu'il est mis en musique par Bach. Nul autre mieux que le Père Yves André dans son *Essai sur le Beau* (1741) n'aura su démontrer en quelques mots ce

primat de la musique sur la peinture: «Que la peinture représente une bataille, vous croyez la voir. Mais par la musique, vous croyez y être».

La force prêtée à la musique tient à ceci, qu'elle nous place au cœur de cette bataille au point que nous croyons y être. A Saint-Thomas, la musique de Bach ne se contente pas de représenter la scène qui, dans le récit de la passion, fait de Jésus un blasphémateur, elle nous transporte au cœur du drame. Ce qui s'est joué, ce vendredi saint de 1729, c'est le passage d'une représentation de la Passion à sa présentification. La musique ne se contente plus de représenter les mécanismes diffamatoires qui ont conduit à la mise à mort du Christ, elle rend présents, dans l'espace culturel, le Christ et son cortège de souffrances.

Les fidèles seraient-ils donc en présence du Christ et de sa crucifixion? Sacrilège! s'écrie-t-on. Car le compositeur capable de transporter l'auditeur dans la scène qu'il devrait simplement représenter, le compositeur capable de transporter le spectateur au cœur de l'action dramatique, au lieu de se contenter de le maintenir dans l'action rituelle, est bien un auteur d'opéra. *Auteur* et non plus *Cantor*.

Or, si Bach transporte les fidèles au cœur de la Passion, c'est en sachant pertinemment qu'il ne s'agit que d'une simulation. Jamais les œuvres des hommes n'égalèrent celles de Dieu, jamais nos paroles n'égalèrent Sa Parole. Il y a incommensurabilité entre la Cité de Dieu et notre *Civitas*. Ce qui, du même coup, place les techniques de représentation sur la voie d'une autonomie possible: nous restons dans l'ordre des *adiaphora*. Pour le Consistoire au contraire, l'espace de la représentation est *mimesis* de la Parole de Dieu. La technique de représentation doit être transparente à «l'objet» représenté, Dieu. Transparente, c'est-à-dire conforme à des comportements rituels érigés par l'habitude en tradition, et devenus tellement familiers qu'ils sont inaperçus. Au nom du système de croyance qui régit l'existence du groupe dont il s'éprouve responsable, le Consistoire ne saurait tolérer que la stratégie de persuasion d'un Cantor rende le montage rhétorique de l'énonciation saillant dans l'énoncé. Pour le dire autrement, il ne saurait tolérer une autonomie de l'espace de représentation. Mais l'espace culturel n'est pas étanche à la société civile; à quelques reprises déjà, les autorités ecclésiastiques avaient négocié des concessions. C'est ainsi, par exemple, que les instruments de l'orchestre avaient, entre 1717 et 1724, peu à peu fait leur entrée dans les pratiques culturelles de Leipzig. Le Conseil comprit que la disqualification du Cantor ne pouvait être explicite. Il n'y avait pas de quoi en faire une affaire. Pas de

convocation, pas de dénonciation, pas de procès. Mais un contrôle accru, budgétaire avant tout, de l'espace de représentation. Une manière de rappeler le Cantor à l'ordre maîtrisé d'une éthique du langage musical.

Bach ne lutte pas, préserve son autonomie. A la fin de sa vie, il se rapproche de Gottsched et de la Société Mizler qui répandent, à Leipzig, ces idées que Christian Wolff enseigne à l'Université et que l'on désigne bientôt du nom d'*Aufklärung*. Ainsi que la société Mizler l'exige de ses nouveaux membres, Bach fait réaliser son portrait par Elias Gottlieb Haussmann, peintre de la Cour de Saxe et de la ville de Leipzig, portrait aujourd'hui conservé au *Stadtgeschichte Museum* de Leipzig. Le tableau représente Bach en perruque, visage adipeux, regard sombre, asymétrique, paupières lourdes à blépharite, sourcils froncés, bouche charnue et double menton: Bach âgé de 61 ans, Bach en père. Le portrait rend disponible une figure de Bach, une figure que ses biographes (et Johann Nikolaus Forkel, dès 1802) érigeront en figure du génie.

Félix Mendelssohn en 1829 s'empare à son tour de la figure et fait sonner cette Passion selon saint Matthieu: passion d'un mercredi après-midi, 11 mars à dix-huit heures, un millier de spectateurs rassemblés dans la salle de la *Singakademie* de Berlin construite deux ans plus tôt, 47 sopranos, 36 altos, 34 ténors, 41 basses, soit 158 chanteurs, et 7 solistes, bien loin des 57 musiciens (au total) que Bach était difficilement parvenu à rassembler un siècle plus tôt. Cette fois à Berlin, la Passion selon saint Matthieu est «de» Bach, elle est un concert et non plus un instrument pour le culte du vendredi saint⁷⁶. Ce concert de 1829 marque l'émergence d'un «Bach» qui n'est plus le Cantor de Leipzig, mais un «Bach» fondateur d'une musique allemande dont l'historique doit instituer le singulier d'une nation. La figure de Bach est annexée au dispositif sémantique d'un horizon d'attente façonné par des passions (artistiques, politiques) romantiques. «Bach» sera désormais disponible pour bien d'autres aventures du sens, et des sensations.

A chacun son Bach, en somme. Et à chacun sa musique. Car loin de vivre isolé dans un monde séparé du monde, séquestré dans un présent éternel, Bach aura composé dans cette tension double qui, d'une part, conduit des pratiques artistiques vers une autonomie relative et, d'autre part, scelle une sécularisation des pratiques culturelles⁷⁷. Sous la poussée de la première moitié du siècle, le dispositif d'évaluation de la musique change. Chabanon entérinera ce mouvement d'autonomisation en publiant en 1785, à Paris, son traité *De la Musique considérée en elle-même*. Mais,

en 1753 déjà, Carl Philipp Emmanuel Bach, l'un des fils, publie à Berlin son *Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen*, essai dans lequel il loue les capacités techniques des interprètes, exige d'eux une fidélité au texte et codifie, à la manière scrupuleuse de Quantz dans son *Essai* pour la flûte à bec (Berlin, 1852), les règles d'ornementation qui gouvernent une musique faite désormais d'improvisations. On ne parle plus en termes de référence mais en termes de contenu. L'idée d'imitation cède la place à la notion d'œuvre.

Ainsi Bach participa-t-il à sa manière, sans mots et sans traités mais en faisant de son œuvre un exemplum, au déploiement d'un espace critique inédit qu'il sut soustraire au primat de la puissance ecclésiastique et qui, bientôt, serait retiré à celle du prince, en état d'alerte. Encore y fallait-il un nom. Un nom qui entérine l'audace et convie à la grandeur de l'énigme. Au moment où Bach s'éteint à Leipzig en 1750, non loin de là, à Francfort, Alexander Gottlieb Baumgarten balise cet espace enfin constitué et le couvre d'un mot: esthétique.

¹ Cette recherche n'aurait pu être menée sans l'appui constant de la Mission historique française en Allemagne. Je remercie l'ensemble des membres de la Mission, à Göttingen, et son directeur, Patrice Veit, pour leur aide précieuse et leurs conseils avisés. Je tiens également à remercier le Professeur Klaus Hofmann, directeur de l'Institut Bach de Göttingen, et toute son équipe pour m'avoir permis de conduire la plupart des recherches documentaires et pour m'avoir volontiers secouru dans un espace bibliographique au cours méandrin. Je remercie enfin les chercheurs du *Max Planck Institut für Geschichte*, et notamment Hans-Erich Bodeker, pour leurs lectures critiques des versions antérieures de ce travail et je sais gré à l'*Internationale Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung* de m'avoir permis d'exposer quelques aspects de ce dossier à l'*Internationale Bachakademie de Stuttgart*.

² Les trois lettres BWV, *Bach Werke Verzeichnis*, renvoient au catalogue thématique des œuvres de Bach établi en 1950 par Wolfgang Schmieder chez l'éditeur Breitkopf und Härtel. Pour une comparaison systématique de l'ode de Cöthen et de la Passion selon saint Matthieu, voir la minutieuse étude comparative menée par Detlev Gojowy: «Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäus-Passion», *Bach-Jahrbuch*, 51 (1965), Evangelische Verlagsanstalt Berlin, p. 86-134. Cet article mit en 1975 Joshua Rifkin sur la piste d'une première Passion selon saint Matthieu composée en 1727: J. Rifkin, «The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion», *The Musical Quarterly*, LXI (1975), p. 360-87. On consultera par ailleurs le travail d'édition de la Passion selon saint Matthieu mené par Alfred Dürr pour la *Neue Bach Gesellschaft*, la nouvelle société Bach.

³ L'étude des procédés parodiques chez Bach tient lieu d'une haute spécialisation philologique. En ce domaine érudit, chacun se montre fasciné par l'alacrité du Cantor, son habileté à jongler avec les contrepoints, les textes et les harmonies. C'est dans les chorals que Bach se montre le plus habile. Le *Gesangbuch* est connu de tous les fidèles et les références sont bien assurées... d'où le plaisir qu'il y a à dérouter. Car l'intention de Bach est manifeste. Comment croire le geste hasardeux, assurent ses exégètes? Et

derrière l'anodine permutation texte/musique, ils traquent le commentaire de christologie luthérienne. Dès 1907, André Pirro consacrait à ce procédé une part importante de son étude pionnière (A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Librairie Fischbacher, 1907, p. 328-351). Plus récemment, Paul Brainard («Bachs Parody Procedure and the Saint Matthew Passion», *Journal of American Musicology Society*, XXII (1982), p. 241-60), Arthur Mendel («Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions», *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel, Bärenreiter, p. 31-48) ou Eric Chafe («J. S. Bach's St. Matthew Passion: Aspects of Planning, Structure, and Chronology», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXXV, 1 (Spring 1982), p. 49-114) ont repéré les transformations à l'œuvre dans la Passion selon saint Matthieu.

⁴ Bach a composé trois «versions» (comme l'on dit aujourd'hui que son singulier est établi) de la Passion selon saint Matthieu: 1727, 1729, 1736 (reprise en 1744). Un élève de Bach devenu copiste, Johann Christoph Altnickol, aura l'idée, entre 1744 et 1748, de recopier la version de 1727. La partition de 1729 n'est pas conservée. Karl Philip Emmanuel Bach, l'un des fils, conserva le manuscrit de 1736 reçu en héritage. Déposé à Berlin, il permit la première édition imprimée de la partition en 1841. C'est cette version qu'Alfred Dürr a retenue pour la *Neue Bach Ausgabe*, c'est donc cette version qui fait autorité et que nous connaissons. Cette partition de 1736 ne diffère d'avec celle de 1727 que de cinq manières: 1/ insertion du choral *Ich will hier bei dir stehen* (n°17); 2/ remplacement du choral *Jesum lass ich nicht von mir* (sixième stoppe de *Meinem Jesum lass ich nicht* de Christian Keymann, 1658) à la fin de la première partie par le choral figuré *O Mensch, beweine deine Sünde gross* (n°29) repris de la seconde version de la Passion selon saint Jean (1725); 3/ remplacement de la partie de luth par une partie de viole de gambe dans le récitatif *Ja freilich will in uns Fleisch und Blut* (n°56) et l'aria *Komm, süßes Kreuz* (n°57); 4/ octroi à chacun des deux chœurs d'une partie spécifique pour le continuo (en 1727, le continuo est le même pour les deux orchestres); 5/ réduction des valeurs de notes du continuo dans les récitatifs de l'évangéliste. Le continuo étant déjà dédoublé en 1729, il s'ensuit que cette version de 1729 différait peu de la Passion de 1736 qui est aujourd'hui donnée à entendre.

⁵ Saint-Thomas, *Thomaskirche*, et Saint-Nicolas, *Nikolaikirche*, étaient les plus importantes des six églises de Leipzig. Depuis 1724, le culte du vendredi saint se déroulait en alternance dans l'une de ces deux églises. Saint-Nicolas était extérieurement plus grande, son clocher culminait à 75 mètres. Saint-Thomas était, dans son corps fondamental, plus vaste: trois nefs d'une longueur de 39 mètres pour une largeur totale de 25 mètres, et un toit de 45, 75 mètres de hauteur. La Thomaskirche était la seule église de la ville à compter deux orgues. Un grand orgue avait été installé dans la nef centrale dès 1420. Il fut remplacé en 1525 par un orgue provenant de l'église Sainte-Marie d'Eicha. Un second, plus petit, construit par Blasius Lehmann, avait été installé dans une galerie ouest en 1489. Il connut de nombreuses restaurations jusqu'à ce qu'en 1740 le Consistoire demande à Johann Scheibe de le démolir pour construire, à partir de ces matériaux, un orgue pour l'église Saint-Jean. Lorsqu'en 1744 Bach fit une dernière fois entendre sa Passion selon saint Matthieu, il remplaça l'orgue manquant par un transportable. La vie liturgique à Leipzig au temps de Bach a été remarquablement analysée par Arnold Schering. Nous renvoyons ici à son incontournable ouvrage: A. Schering, *Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jht*, Leipzig, Kistner & Siegel, 1941.

⁶ Les archives Bach portent témoignage de cette querelle opposant Bach aux autorités de Leipzig. Ces archives sont publiées par les éditions Bärenreiter sous le titre *Bach Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig* (3 Bände), Kassel, Bärenreiter, 1963. C'est à ces *Bach Dokumente* que renvoie la mention BD, suivie de la to maison et

du numéro correspondant au document cité. Les traductions sont miennes ou empruntées à Simone Wallon et Edith Weber dans leur traduction de W. Neumann et H. J. Schulze, *Les Ecrits de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Editions Entente, 1976. Ainsi, pour cette querelle, voir: BD I, 10 et 12 pour la plainte à Friedrich August; BD II, 202 pour la lettre de J. Ch. Hölzel; BD II, 227 et 228 pour les incidents qui suivirent.

⁷ Lassé des difficultés qu'il rencontre à Leipzig, Jean-Sébastien Bach cherchera à quitter la ville. Le 28 octobre 1730, il demandera à un ami de Dantzig, Georg Erdmann, de l'aider à trouver du travail ailleurs. Et Bach d'expliquer, à l'appui de sa demande, le pari qu'un employeur pourrait tirer de sa propre famille: «De ce premier mariage, sont en vie un fils et deux filles. Mon fils aîné est *studiosus juris*, les deux autres fréquentent encore l'école, l'un en première, l'autre en seconde, et mon aînée n'est pas encore mariée. Les enfants du second mariage sont encore petits, et le plus grand a six ans. D'une façon générale, ce sont des musiciens nés, et je puis vous assurer que l'on peut avec ma famille former un concert vocaliter et *instrumentaliter*, d'autant que ma femme actuelle a une jolie voix de soprano et que ma fille aînée ne chante pas mal non plus» (BD I, 23).

⁸ F. Vouga, *Résonances théologiques de la musique*, Genève, Editions Labor et Fides, 1983, p. 13.

⁹ Né à Weida (Vogtland) le 14 septembre 1677, Salomon Deyling avait obtenu, en 1710, un doctorat de théologie de l'Université de Wittenberg. Après avoir occupé plusieurs charges de surintendant (à Pegau puis à Eisleben), il avait été appelé au poste de pasteur de l'église Saint-Nicolas de Leipzig avant d'être, en 1721, nommé surintendant à l'administration ecclésiastique la ville. Il le resta jusqu'à sa mort, le 5 août 1755. Cette nomination le plaçait au plus haut rang de la hiérarchie communale, au même niveau que le Bourgmestre, le gouverneur de la place militaire et le président de la Haute Cour de justice. Ardent défenseur de l'orthodoxie luthérienne, il fut l'un des rares membres de l'autorité leipzigoise à ne jamais entrer en conflit notoire avec Jean-Sébastien Bach.

¹⁰ Dans les années qui suivirent la Paix d'Augsbourg, qui, en 1555, avait scellé l'existence d'un Saint-Empire romain germanique multiconfessionnel, l'opposition entre luthériens et calvinistes devint implacable. Ainsi Jacques Andreae (1528-90), chancelier de l'Université de Tübingen, attaque-t-il violemment les positions calvinistes sur la révélation dans l'*Epitome* qui résume le Livre de Concorde publié le 25 juin 1580 à Dresde: «Ceux qui présentent la doctrine de l'élection par la grâce de Dieu en vue de la vie éternelle de telle façon que, loin de rassurer par elle les chrétiens troublés, ils ne peuvent que produire en eux-ci la faiblesse d'âme ou le désespoir et confirmer les impénitents dans leur vie déréglée, ne traitent pas cette doctrine selon la Parole et la volonté de Dieu, mais selon la raison et sous l'impulsion de Satan». Nous utilisons la traduction établie par Emile G. Léonard, *Histoire générale du Protestantisme* (3 t.) Paris, P.U.F., II (1961-4), p. 27, d'après l'édition critique de I. G. Tappert, *The Book of Concord. The Confessions of the Evangelical Lutheran Church*, Philadelphie, 1959.

¹¹ Né à Magdebourg le 14 mars 1681, Georg Philipp Telemann découvrit très tôt, à Braunschweig puis à Hanovre, la musique française et l'opéra italien. En 1701, il entame des études de droit à Leipzig. Le Conseil communal lui propose de composer des cantates pour les dimanches de Saint-Thomas. Telemann renonce au droit. Avec des étudiants de l'Université, il fonde en 1702 le *Collegium musicum*, prend la tête de l'*Opernhaus*, l'opéra de Leipzig, et compose de nombreux opéras. En 1706, il quitte Leipzig pour Eisenach où il devient Maître de Chapelle de la Cour. En 1712, il est à Francfort, directeur de la musique dans la ville et maître de chapelle. A la mort de Kunhau en 1722, les autorités leipzigaises font appel à lui, mais Telemann vient en 1721 d'entrer au service de la ville de Hambourg comme directeur de la musique et

cantor du *Johanneum*. Il y resta ensuite, assurant, de 1722 à 1737, la direction du prestigieux opéra. Il mourut à Hambourg, le 20 juin 1767, comblé d'honneurs.

¹² Cette question est abordée dans quelques travaux conduits récemment, auxquels nous référons ici: M.-D., Audbourg-Popin, «Eléments d'une sémiotique rationnelle du discours musical. Bach prédicateur», *Revue de Musicologie*, 70, 1 (1984), p. 86-94; M. Geck, «Bachs Matthäuspasion als Symbol des Fortschritts», *Neue Zeitschrift für Musik*, 1968, p. 164-5; *Johann Sebastian Bach Mattäus-Passion. Vortrage der Sommerakademie J. S. Bach 1985*. Stuttgart: Internationale Bachakademie. Sur l'articulation des théories prescriptives et des conduites descriptives dans l'analyse musicale, voir l'essai de Célestin Deliège, «En exil d'un Jardin d'Eden. Essai sur la relation entre l'invention musicale et ses théories», *Revue de Musicologie*, 81/1 (1995), p.87-119.

¹³ Christian Friedrich Henrici (1700-64) avait pour pseudonyme Picander. Né à Stolpen, en Saxe, il étudia le droit à Wittenberg et vécut à Leipzig à partir de 1720 comme précepteur, puis comme *Oberpostcommissarius* (employé des postes) avant de devenir percepneur. Ami de Jean-Sébastien Bach (sa femme était marraine d'une fille des Bach), il se consacra à l'écriture de poésies de circonstance et fut, à partir de 1725, le principal auteur de textes de cantates de Bach. Son principal recueil, *Cantaten auf die Sonn-und Fest-Tage durch das gantze Jahr*, fut publié à Leipzig en 1728. L'évocation du faible intérêt littéraire de ses poèmes est l'un des méchants exercices critiques auxquels les biographes de Bach se livrent avec délectation. Dans la première recension de la Passion selon saint Matthieu publiée en France, le critique Charles Bannelier fournit en 1874 un paradigme de cette posture: «Les paroles des soliloquia, airs, recitatifs et chœurs, sont l'œuvre d'un rimeur d'imagination assez pauvre, dont on a pourtant imprimé plusieurs fois les œuvres complètes: Chrétien-Frédéric Henrici». Et le critique de la Gazette musicale de s'en consoler: «Cette poésie était sans doute ce qu'on désirait alors pour un semblable sujet», Ch. Bannelier, «La Passion selon saint Matthieu, de J.-S. Bach», *Revue et gazette musicale de Paris*, 13 (1874), p. 100.

¹⁴ Conflit régulièrement réactivé. Parmi les repères célèbres: la Bulle *Docta sanctorum* promulguée en 1324-25 par le pape Jean XXII (contre l'*Ars Nova* de Guillaume de Machaut) ou le Concile de Trente, convoqué à trois reprises par le pape Paul III à l'initiative de Charles Quint entre 1545 et 1563 (contre la Réforme). Luther, pour sa part, accordait peu d'importance au chant à l'office. Le ministère devait selon lui se réduire au seul service de la parole. C'est pour que chacun demeure éveillé quand il énonce la Parole de Dieu qu'il préconisait le chant. Dans cette perspective, il avait écrit les paroles des *geistliche Lieder* dont son ami Johann Walther, Cantor de la cour de Saxe, composa les mélodies. Ce chant spirituel qui alimente les pages du livre de chant, *Gesangbuch*, fut en 1564 baptisé par Walther: choral. Ces chorals seront harmonisés chaque fois d'une manière différente, afin que nul ne se laisse gagner par l'inertie de l'habitude ou la monotonie de l'uniformité. Le chant est en l'entier service de la Parole. Pour une étude approfondie de l'attention que Luther portait à la musique, voir P. Veit, *Luther et le chant. Etude critique, thématique et sémantique des cantiques du réformateur 1524-1545*. Thèse de doctorat de 3e cycle, Paris, Sorbonne, 1980, ainsi que son article, «Martin Luther, chantre de la Réforme. Sa conception de la musique et du chant d'église», *Positions luthériennes*, 1 (1982), p. 47-66. Pour une mise en perspective du rapport entre foi et musique dans le culte protestant, lire E. Bizer, *Fides ex auditu. Eine Untersuchung über die Entdeckung der Gerechtigkeit Gottes durch Martin Luther*, Neukirchen, Verlag der Buchhandlung des Erziehungsvereins, 1958.

¹⁵ Le thème musique et liturgie dans Bach a stimulé, en Allemagne, d'abondantes recherches, dont s'inspire le type d'attention que nous lui portons: E. Axmacher, «*Aus Liebe will mein Heyland sterben*». *Untersuchungen zum Wandel des*

Passionsverständnis im frühen 18. Jahrhundert. Neuhausen, Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1984; W. Blankenburg, *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*; Göttingen, 1979; T. Göllner, «'Barrabam'. Zur Gleichzeitigkeit der Passionen von Walter und Bach in Leipzig», in H.-J. Schulze, Ch. Wolff (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bachs*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1991, p. 25-38; Ch. Wolff, *Bach. Essays on his life and music*, Harvard University Press, 1991. La monographie que Günther Stiller a consacrée au service religieux à Leipzig au temps de Bach constitue par ailleurs une aide de premier ordre: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin, Lizenzausgabe der Evangelischen Verlagsanstalt GmbH. (1970).

¹⁶ *O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Allzeit erfund'n geduldig, Wiewohl du warest verachtet, All Sünd hast du getragen, Sonst müssten wir verzagen; Erbarm dich unser, o Jesu! O Agneau de Dieu sans péché, Sacrifié sur le tronc de la Croix Toujours trouvé patient Même quand tu étais dans l'opprobre, Tu as porté tous nos péchés. Sinon, il nous eût fallu désespérer. Aie pitié de nous, ô Jésus!*

¹⁷ Après avoir vécu comme moine cistercien dans les couvents autrichiens de Melk et Swett, Jacobus Gallus (1550-91) fit partie de la Chapelle de la cour de Vienne (1574) et fut maître de chapelle de l'évêque d'Olmütz de 1580 à 1585. Devenu jésuite en 1581, il vint ensuite à Prague comme *regens chori* de l'église Saint Jean. Auteur de nombreuses messes et de motets polyphoniques, il est considéré comme l'initiateur des productions monodiques du début du baroque.

¹⁸ Telle est du moins la version selon saint Matthieu. C'est aussi celle de saint Marc. Saint Jean indique cependant que le groupe armé était en réalité infiltré par des gardes romains (Jn 18, 3).

¹⁹ Jacques Chailley, *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris, P.U.F., 1963, p. 333.

²⁰ Dès les débuts de la polyphonie médiévale, cet intervalle de trois tons (triton) a préoccupé les théoriciens de la musique. Intrigués par sa position intermédiaire entre les intervalles naturels de quarte (2 tons et 1/2 ton) et de quinte (3 tons et 1/2 ton) justes, ils l'ont très tôt soupçonné d'être un *diabolus in musica*. C'est ainsi que l'hagiographe et musicien Hucbald de Saint Amand (840-v.930) le baptise dans son *De Harmonica Institutione*.

²¹ Et encore, «il ne suffit pas de faire entendre la dissonance, précise par exemple Rousseau dans l'article *Dissonance* de l'Encyclopédie, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille, que pour la flatter ensuite plus agréablement». La consigne était affichée par Werkmeister déjà dans son *Harmonologia* publiée, en 1702, à Francfort et à Leipzig, reprise par Walther dans son traité de 1708, plus tard par Mattheson en 1739. Bach ne résoud pas l'accord de 7^e diminuée qui scande «Barrabas».

²² J. Chailley, *op. cit.*, p. 407.

²³ E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1991, p. 15.

²⁴ C. Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, 1732, p. 284.

²⁵ Le mot «affaire» est à entendre ici dans l'acception que lui confère Elisabeth Claverie, dans le chapitre qu'elle a rédigé pour le présent ouvrage.

²⁶ On use ici du mot «sacrilège» pour qualifier cet acte d'irrévérence à Dieu imputé à Bach dans la dénonciation de la dame outragée. En l'absence d'une condamnation officielle des autorités religieuses, il ne s'agit pas de comprendre ici le mot sacrilège dans l'acception qui serait la sienne dans le cadre d'une théologie luthérienne au cœur du XVIII^e siècle. Sur le mécanisme de dénonciation que l'on voit ici mis en œuvre, voir

l'étude conjointe de L. Boltanski, Y. Darre et M.-A. Schiltz, «La dénonciation», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 52 (1984), p. 3-40.

²⁷ La théologie de la Parole qu'élabore Luther ne se réduit pas, toutefois, à une pure théophanie (sa Parole comme simple manifestation de Dieu). Dieu s'engage dans sa Parole. Luther fait de cet engagement la pierre angulaire de son ecclésiologie dès la publication, le 27 mars 1522, de sa *Sincère admonestation à tous les chrétiens*: «faites que votre bouche soit la bouche de l'esprit du Christ [...]. Tandis que par la lumière de la vérité, en montrant que le papisme est opposé au Christ et que sa doctrine est opposée à l'Evangile, alors, alors il s'écroulera et sera anéanti sans peine ni labeur. Voyez comment j'ai agi: n'ai-je pas, de la bouche et, sans aucun coup d'épée, fait plus de tort au pape, aux évêques, aux curés et aux moines que dans le passé tous les empereurs, rois et princes avec tout leur pouvoir? Et pourquoi cela? Parce que, comme le dit Daniel 8: «Ce roi sera détruit sans l'aide d'aucune main». Et saint Paul: «Il sera détruit par la bouche du Christ». Or, chacun de ceux qui parlent la parole du Christ peut, comme moi, se vanter que sa bouche est la bouche du Christ. Je suis bien certain que ma parole n'est pas ma parole, mais la parole du Christ; ainsi, ma bouche ne peut être que la bouche de celui dont elle dit la parole», *Luther et l'autorité temporelle, 1521-1525*, Paris, Aubier Montaigne, 1973, p.49-51.

²⁸ Luther, *La Liberté du Chrétien*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 43 (traduction du texte allemand de 1520).

²⁹ Luther explicite en maintes occasions sa doctrine de la justification. Nous nous référerons à ce passage de son vaste commentaire de l'épître de saint Paul aux Galates. Cette exégèse fit son enseignement de l'année 1516 à l'Université de Wittenberg. Etonné de sa propre prolixité, Luther accepta de la publier une première fois en 1519 puis, remaniée, en 1523: «Le temps de la grâce : lorsque le cœur est redressé par la promesse de la miséricorde gratuite de Dieu et qu'il dit : 'Pourquoi es-tu triste, mon âme et pourquoi me troubles-tu?' Tu ne vois donc rien de plus que la loi, le péché, la terreur, la tristesse, le désespoir, la mort, l'enfer et le diable? La grâce n'est-elle pas là, elle aussi, et la rémission des péchés, et la justice, et la consolation, et la joie, et la paix, et la vie, et le ciel, et Dieu, et Christ? Cesse donc, mon âme, de me troubler. Qu'est la loi, que sont le péché et tous les maux, en comparaison de ces choses? Espère en Dieu, qui n'a pas épargné son propre Fils mais qui l'a livré à la mort de la croix pour tes péchés. Cet emprisonnement sous la loi se rapporte à la chair, il n'est pas pour toujours, mais en vue de Christ, qui vient. Quand donc tu es terrifié par la loi, voici ce que tu dois dire: Dame loi, il n'y a pas que toi, tu n'es pas tout mais il y a, au-delà de toi, quelque chose de plus grand et de meilleur: c'est la grâce, c'est la foi, la bénédiction, etc. La grâce ne m'accuse pas, elle ne me terrifie pas ni ne me condamne mais elle me console, elle m'ordonne d'avoir bon espoir et me promet une victoire certaine et le salut en Christ. Il n'y a donc pas lieu, pour moi, de désespérer», Luther, *Œuvres* (17 tomes), Genève, Labor et Fides, XVI (1973), p. 52.

³⁰ *Sacrae rei signa, nuda signa*, proclame Carlstadt (v.1480-1541) dans son pamphlet iconoclaste *Von Abtuhung der Bilder* (1522). Il se rapprochait ainsi des thèses de Zwingli, tout en s'éloignant irrémédiablement de Luther qui répond en 1524-25 par son *Contre les prophètes célestes, touchant les images et les sacrements*. En choisissant un tel titre, Luther entend afficher ce lien établi entre iconoclastie et rejet de la présence réelle dans l'Eucharistie. Or, pas plus qu'il ne mettait en question le sacrement de la messe, Luther ne rejetait les images. Voilà qui le différenciait fondamentalement des fanatiques. Nous renvoyons à la très convaincante analyse menée par D. Colas, *Le Glaive et le Fléau. Généalogie du fanatisme et de la société civile*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1992, p. 93-139, ainsi qu'aux pages de E. Terray, *Une Passion allemande*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 21-77.

³¹ L'opposition est récurrente dans les joutes que se livrent partisans et détracteurs de l'opéra. Ulrich Schreiber en a fait le titre du remarquable chapitre qu'il consacre à ces luttes de principes dans son histoire de la musique théâtrale avant la révolution française: U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1988.

³² Version littérale française de *Heiliges römisches Reich deutscher Nation*, que l'on traduit couramment, et approximativement, par Saint-Empire romain germanique.

³³ Ayant terminé ses études de droit en pays de Hesse, Heinrich Schütz (1585-1672) obtint une bourse pour étudier la musique à Venise auprès de Giovanni Gabrieli (1557-1612), organiste à Saint Marc. Là, il se familiarisa avec cette technique de composition pour deux chœurs dont Gabrieli avait fondé le principe en utilisant les possibilités qu'offrait l'architecture intérieure de l'église Saint-Marc. Après trois années à Venise, Schütz utilisa ce principe vénitien d'une polychoralité dans ses œuvres religieuses. En 1629, il retourna en Italie et travailla avec Monteverdi. Organiste de la cour de Kassel puis à Dresde, il diffusa cette technique stéréophonique dans les pays germaniques, avant d'être appelé, en 1633, à Copenhague comme maître de la chapelle du roi de Danemark. Schütz ne se voua pas exclusivement à la musique religieuse. En 1627, il composa une tragi-comédie pastorale, *Dafne*, adaptée de la *Dafne* italienne d'Ottavio Rinuccini, dont les musicologues considèrent rétrospectivement qu'elle marque, avec la *Seelewig* de Sigmund Theophil Staden (Nuremberg, 1644), la naissance de l'opéra allemand.

³⁴ Né à Castelfranco, en Vénétie, en 1654, Agostino Steffani fut dignitaire de l'Eglise, diplomate et compositeur. Après des études à Padoue et à Venise, il entre en 1667 au service du prince-électeur de Bavière. Ordonné prêtre en 1680, il compose en 1681 son premier opéra: *Marco Aurelio*. Nommé en 1688 à la tête de l'Opéra de Hanovre, il mène une double carrière de compositeur et de diplomate. Chargé en 1696 du dossier de la succession d'Espagne, il est en 1709 nommé vicaire apostolique pour l'Allemagne du nord. Mort à Francfort en 1728, Steffani est communément considéré comme l'un des compositeurs italiens les plus influents dans l'Allemagne de la fin du XVII^e siècle. Au panthéon des compositeurs d'opéras, il a sa place entre Giacomo Carissimi et Alessandro Scarlatti, une place d'ambassadeur.

³⁵ Un regard rétrospectif fait de ces deux œuvres scéniques deux tentatives isolées qui consacraient la forme ancienne du lied allemand, plus qu'elles n'annonçaient l'opéra dans la forme qu'il recouvrira à la fin du XVII^e siècle. Ainsi la norme tire-t-elle son évidence des usages et l'attente lettrée sa cohérence d'une mise en série des usages. A posteriori, c'est aussi une manière pour le musicologue de construire une cohérence à rebours, de céder à la magie nomologique du mot *opera* en en repérant des formes annonciatrices (ou pas), c'est-à-dire en construisant une cohérence d'une manière nécessairement anachronique (comment parler du passé autrement qu'en le parlant au présent, c'est-à-dire en le rendant actuel?) en prenant le point d'aboutissement comme référence et non le point origine. Sur le drame baroque allemand, on lira la célèbre étude de Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985 (trad. de l'éd. all. de 1974).

³⁶ Nous empruntons la traduction française du traité de Feind à A. A. Abert, «L'opéra allemand baroque», Roland-Manuel (sous la direction de), *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, 1960, p. 1797.

³⁷ D'après A. A. Abert, *op. cit.*, p. 1798.

³⁸ Né à Ribeauvillé (Alsace), en 1635, Philipp Jacob Spener fut successivement prédicateur à Strasbourg, Francfort (1666), à la Cour de Dresde (1685) puis pasteur à l'église Saint-Nicolas de Berlin (1691). Son traité, *Pia Desideria oder Herzliches*

Verlagen nach Gott gefälliger Besserung der Wahren Evangelischen Kirchen (1675), qui prône six «pieux désirs», donne son étymologie à «piétisme» et fait de Spener l'initiateur de ce mouvement qui encourage la piété et le sentiment personnels pour remédier aux dérives d'une société laïque et sacerdotale. Edités en 1675, les *Pia Desideria* sont aussitôt réédités avec les mémoires de Jean Henri Horb et de Joachim Stoll et simultanément dénoncés, au nom de l'orthodoxie luthérienne, par Balthasar Menzel, premier prédicateur de Hesse-Darmstadt. Spener est perçu comme allié des Jésuites et ennemi de l'empereur. Il s'en défend dans deux traités: *Le Sacerdoce spirituel, brièvement exposé selon la Parole de Dieu* (1677) et *Théologie générale des chrétiens fidèles et des vrais théologiens* (1680). Il est nommé à la Cour de Saxe, à Dresde, dont l'électeur était, depuis 1686, chef du *Corpus evangelicorum* d'Allemagne, c'est-à-dire primat du luthéranisme germanique. Des disciples de Spener sont alors pris à parti dans le duché de Saxe même, à Wittenberg et, surtout, à Leipzig. Suivant le premier des six vœux émis par Spener, August Hermann Francke, Paul Anton et Gaspard Schad fondent à l'Université de Leipzig un *Collegium philobiblicum* qui s'oppose au *Collegium biblicum* de Johann Benedict Carpzov. Carpzov admit mal la fuite de ses étudiants vers les séminaires piétistes. Il déposa plainte. En 1689, le Consistoire supérieur de Dresde interdit Francke d'enseignement et ferme les conventicules. Spener, qui est encore en poste à Dresde, propose alors une réforme universitaire en publiant dans la seule année 1690 deux traités: *Des Etudes théologiques et de la préparation au saint ministère*, puis *Des Obstacles à la théologie*. Il appelait à la création d'une Faculté de théologie dans laquelle l'enseignement de la philosophie et la scholastique seraient remplacés par l'exercice de la piété. Spener est nommé à Berlin, mais Breithaupt et Francke, ses disciples, sont chargés de l'enseignement à l'Université de Halle. Ils forment 6.000 pasteurs des Etats brandengourgeois. Acusé d'illuminisme, Spener perd ses appuis leipzigois lorsque son ancien collègue, Valentin Alberti, se démarque de lui: Leipzig était acquise à l'orthodoxie luthérienne.

³⁹ Sans doute n'est-il pas inopportun de rappeler, ici, que dès la réformation, le service des pasteurs (et de Martin Luther en tout premier lieu) a revêtu pour l'essentiel la forme d'un enseignement universitaire. L'Université est le lieu par excellence de l'enseignement ecclésiastique, c'est-à-dire le lieu par excellence de toutes les controverses. Nous renvoyons sur ce point à l'éclairante perspective dans laquelle Gerhard Ebeling situe son approche de Luther comme avènement de langage. Voir notamment G. Ebeling, *Luther. Introduction à une réflexion théologique*, Genève, Labor et Fides, 1983 (traduction de l'édition allemande de 1963), p. 19-29.

⁴⁰ Ces travaux sont récurrents dans l'Europe du XVIII^e siècle, comme en témoigne l'ouvrage coordonné par Michèle Duchet et Michèle Jalley, *Langues et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, U. G. E., 1977, ainsi que celui de Marcel Belaval, *Etudes leibniziennes*, Paris, Editions Gallimard, 1976. Mais les musiciens vont plus loin. Car si le mot est transparent à l'idée, si la déclamation traduit les états de l'âme, un musicien maîtrise ce savoir qui lui permet d'engager une musicalisation de toute expression sonore. Ces mêmes questions se posent à Rome comme à Vienne, à Leipzig comme à Versailles, à Londres ou à Pampelune. Les rivalités entre cours et entre chapelles dessinent, par artistes interposés, des problématiques communes. Nombreux sont les échanges. Les aller retour incessants de Heinrich Schütz ou d'Agostino Steffani, par exemple, entre Italie et Allemagne (et jusqu'au Danemark) témoignent de la mobilité des trajets biographiques et d'une contagion des idées musicales. Aussi la question du rapport texte/musique dans le fonctionnement de l'œuvre vocale n'est-elle propre ni à la passion-oratoire allemande, ni à l'opéra français ou italien. C'est une constante de l'émancipation de l'opéra dans l'Europe entière, comme en témoigne les travaux conduits par Heinz Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz Musicus Poeticus*,

Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1985 (1ère éd. 1959) ou par Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991. Pour une application de ces analyses à la Passion selon saint Matthieu de Bach, cf. D. Laborde, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould, magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁴¹ Luther, *Œuvres*, t. X (1957-75), p. 57-8.

⁴² Le volume 35 de l'édition de Weimar (WA) rassemble la plupart des préfaces de Luther. C'est à cette édition que nous nous référons ici: WA 50, p. 371.

⁴³ WA, BR3, n. 698.

⁴⁴ H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ Nous renvoyons pour cela aux travaux de Carl Dalhaus, «Musica poetica und musikalische Poesie», *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIII (1966) et de H. H. Eggebrecht, *op. cit.* Mais on lira avec le plus grand intérêt les pages que Martin Petzoldt consacre à ce thème dans son *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastians Bachs*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, ainsi que le remarquable ouvrage de Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens. Studien zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main, Verlag Josef Knecht, 1994.

⁴⁶ Lire la présentation rédigée par Frédéric de Buzon à sa traduction du *Compendium musicæ* de Descartes (Descartes, *Abrégé de musique*, Paris, P.U.F., 1987, trad. du manuscrit de 1618), ainsi que l'article d'Olivier Revault d'Allones, «L'esthétique de Descartes», *Revue de Sciences humaines*, 1951, n° 61.

⁴⁷ H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 72-3.

⁴⁸ *Sermons*, 218, I. Cf. sur ce sujet Chailley, *op. cit.*, p. 12 et sq., et la présentation éclairante que Solange Corbin propose du *De musica libri sex* de saint Augustin, in S. Corbin, *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 192 et sq.

⁴⁹ Reprise au quatrième siècle par saint Augustin, la figure du *musicus* - «savant connaissant la musique» - avait été façonnée dans la Grèce antique. Dans son *De musica*, saint Augustin oppose ce théoricien de la musique à l'instrumentiste et au chanteur qui ne font, eux, qu'imiter des gestes. Au dixième siècle, Gui d'Arezzo (v. 990-v. 1050) précisera cette dichotomie: «Entre les musiciens et les chanteurs, il y a une grande distance. Ce qui constitue la musique, les seconds l'accomplissent, mais les premiers le savent. Or, mettre en pratique quelque chose dont on ne connaît pas la théorie est propre à l'animal» (in S. Corbin, *op. cit.*, p. 49). D'un côté la théorie, de l'autre l'office. Dans son *Traité des offices*, Isidore de Séville (570-636) entérine la distinction mais en inversant le rapport de force: pour lui, la pratique prévaut sur le savoir. A partir du XV^e siècle, l'entrée en liturgie de la polyphonie entraîne une complexification de la syntaxe musicale. Le chant de l'office ne peut plus alors faire l'économie d'une composition musicale programmée par un «spécialiste». Le *musicus* devient indispensable.

⁵⁰ Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) a publié, en 1712, à Hambourg un poème de la Passion: *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* (Jésus martyrisé et mort pour les péchés du monde). Plusieurs fois réédité ce poème fut largement diffusé au long du XVIII^e siècle. Il connut un franc succès auprès des compositeurs, qui furent nombreux à le «mettre en musique». Citons notamment Keiser, en 1712, puis Telemann (1716), Haendel (1716), Mattheson (1718), Fash (1723), Stölzel (1725), Bachofen (1759). Lors de la semaine sainte de 1719, Mattheson a dirigé à Hambourg les quatre premières versions musicales de ce poème. Sur cette performance notoire, voir H. Friederich, *Das Verhältnis von Text und Musik in der Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns, und Matthesons*, Munich, E. Katzschichler, 1975.

⁵¹ Notons qu'il existe par ailleurs des oratorios, mais c'est autre chose. *Les sept Paroles du Christ*, que Heinrich Schütz (1585- 1672) compose vers 1645 par exemple, ou *La Résurrection* (1708) de Georg-Friedrich Haendel (1685-1759), ne sont pas des passions. Leurs thèmes respectifs sont certes empruntés au récit de la passion, mais le texte évangélique n'y figure pas dans son intégralité. Ce ne sont pas des formes musicales destinées à promouvoir la liturgie de la semaine sainte. La Passion-oratorio, façon Haendel, n'est pas la Passion oratoire de Bach. Voir Edith Weber, *La Musique protestante en langue allemande*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1980.

⁵² Johann Walter (1496-1570) fut musicien de la Chapelle du prince électeur de Saxe, à Torgau. Il fut le premier cantor protestant. En 1526, il travailla avec Luther à l'adaptation musicale de la *Deutsche Messe*.

⁵³ Le *Leipziger Gesangbuch*, que Vopelius publie en 1682, est une importante anthologie de 415 chants (dont 305 mélodies harmonisées à 4, 5 ou 6 voix) à usage liturgique. C'est une réserve dans laquelle Bach puisa allègrement de quoi alimenter sa production personnelle. Nous renvoyons sur ce point à l'étude d'Emil Platen: «Zur einiger Choralsätze J. S. Bachs», *Bach Jahrbuch*, LXI (1975), p. 50-62.

⁵⁴ Carl Dalhaus et al. (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig 1966*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1970, et C. Dalhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, 1985.

⁵⁵ Nicolas Gretry, *Essais sur la musique*, Paris, 1804, p. 311.

⁵⁶ *Id.*, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁷ Nous renvoyons à l'édition critique des textes de Johannes Kunhau relatifs à la musique religieuse, «Texte zur Leipziger Kirchen-Musik (1709-1710)», *Monatshefte für Musikgeschichte*, XXXIV, 1902, p. 148 et sq.

⁵⁸ Ainsi que Johann Salomon Riemer l'écrit à l'année 1722 dans sa Chronique manuscrite de la ville de Leipzig qu'il publie en 1771, T. 1, p. 107.

⁵⁹ Les autres candidats étaient Johann Friedrich Fasch (1688-1758), ancien élève de Kunhau et fondateur en 1708 à Leipzig d'un *Collegium Musicum*; Georg Lembke (?-1744), Kantor dans un village proche de Leipzig (qui sera élu à Weissenfels en 1725); Christian Friedrich Rolle (1681-1751), nommé Stadtkantor à Quendlinburg en 1709 et à Magdebourg depuis 1721; Georg Balthasar Schott (1686-1736), organiste de la Neukirche à Leipzig; Johann Martin Steindorff (1663-1744), Cantor à Zwickau et Georg Philipp Telemann (1681-1767).

⁶⁰ Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735), *Musikdirektor* à Mersebourg, et Andrea Christoph Tufen (dont nous ne connaissons pas les dates), Cantor à Brunswick.

⁶¹ H. J. Schulze, *op. cit.* 1977.

⁶² U. Siegele, «Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit», *Bach-Jahrbuch*, Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1983, p. 8.

⁶³ Nous nous référons ici à l'étude conduite par Michel Senellart sur ce passage du concept patristique de *regimen* au vocabulaire juridico-administratif qui, au XVII^e siècle, constitue l'Etat moderne: M. Senellart, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Editions du Seuil, 1995. Par ailleurs, l'étude monographique conduite par Etienne François sur Augsburg au XVII^e siècle ouvre des perspectives heuristiques capitales pour une étude du prolongement de cette notion dans la formation des cultures confessionnelles: E. François, *Protestants et catholiques en Allemagne. Identités et pluralisme. Augsburg, 1646-1806*, Paris, Albin Michel, 1993 (traduction de l'édition allemande de 1991). La lecture de cette monographie s'est avérée déterminante pour le type d'attention que nous avons porté sur les sources documentaires concernant Leipzig, et en particulier sur l'étude magistrale qu'Arnold Schering a publiée sur la vie musicale à Leipzig au XVIII^e siècle: A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*,

Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1941. Enfin, l'ouvrage que Michael Walzer a consacré au radicalisme puritain dans la révolution anglaise du XVII^e siècle demeure ici une référence constante: M. Walzer, *La Révolution des saints. Ethique protestante et radicalisme politique*, Paris, Belin, 1987 (traduction de l'édition américaine de 1965).

⁶⁴ Philippe Charru et Christoph Theobald ont représenté de manière suggestive l'espace social de l'église de Leipzig au temps de Jean-Sébastien Bach. Nous nous permettons de renvoyer au schéma par lequel ils représentent les rapports hiérarchiques qui régissent alors une administration de la Parole de Dieu et que nous allons développer ici: Ph. Charru, Ch. Theobald, *La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, Paris, Cerf, 1993, p. 48.

⁶⁵ Gottfried Vopelius (1645-1715), Cantor à l'église Saint-Nicolas de 1677 à sa mort, auteur en 1682 du *Neu Leipziger Gesangbuch*. Ce livre de chant à l'usage des fidèles de Leipzig sera réédité en 1729 pour enrayer l'expansion des usages liturgiques de Dresde promus par Gottlieb Gaudlitz, sous-diacre à Saint-Nicolas, qui se référait au *Gesangbuch* publié par Christoph Heckels, à Dresde en 1726, pour contester à Bach le choix des cantiques à chanter pendant l'office.

⁶⁶ A Leipzig, depuis 1724, Johann Christoph Gottsched est senior de la *Deutschübenden poetischen Gesellschaft*. Réformateur de la langue et de la culture du XVIII^e siècle, il est une éminente personnalité de l'*Aufklärung* allemande. Hostile aux courants orthodoxes du luthéranisme, ennemi acharné du piétisme, il s'affiche laïc, interprète la religion et la théologie à la lumière de la raison, et se montre le chef de file ambitieux et sans rival de la société mondaine et savante des rives de la Pleisse. Il fonde en 1725 une revue, *Die vernünftigen Tadlerinnen*, les «censeuses» raisonnables, qui comptera jusqu'à 2000 abonnés et sera par trois fois publiée en recueil. Cet outil lui permet de diffuser les idées des Lumières et le goût français à Leipzig. Sur la relation Gottsched-Bach, cf. l'article de référence écrit par Walter Blankenburg (in Petzoldt, *op. cit.*, 1985: 97 et sq.).

⁶⁷ Mais certes pas unique. Travaillant à partir du cas d'Augsbourg, Etienne François repère de très nombreux cas de cohabitation dans l'Allemagne de l'après 1648: l'enclave catholique de l'Eichsfeld au centre de l'Allemagne protestante, Cologne la catholique accueillant les protestants, les très luthériennes Francfort ou Hambourg tolérant calvinistes et catholiques, à quoi vient s'ajouter le cas des villes paritaires d'Allemagne du sud, ou celui, «plus bizarre encore, de l'évêché d'Osnabrück où la paix prévoyait l'alternance, à la tête de la principauté épiscopale, d'un évêque catholique et d'un administrateur épiscopal protestant», E. François, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸ Christian Thomasius avait en effet soutenu les positions piétistes affichées à Leipzig par Auguste-Hermann Francke (1663-1712), disciple de Spener. D'où la nécessité dans laquelle il s'était trouvé, en 1690, de quitter cette ville qui était pourtant la sienne et dans laquelle son père, Jacques Thomasius (1622-1684), avait lui-même enseigné la Morale, la Dialectique et l'Eloquence à l'Université, succédant en 1652 à Frédéric Leibniz (le père de Wilhelm Gottfried Leibniz), qui occupa cette chaire, dès 1640, avant d'être nommé actuaire de l'Université. En 1670, Jacques Thomasius fut pour sa part nommé recteur de Saint-Nicolas, il devint en 1676 celui de Saint-Thomas. La publication à Leipzig en 1665 de son ouvrage *Schediasma historicum...* lui vaut d'être aujourd'hui considéré comme le fondateur en Allemagne d'une histoire de la philosophie (voir Belaval, *op. cit.*, p. 31 et sq.). Les biographes de Leibniz considèrent que l'influence de Jacques Thomasius sur Leibniz, qui fut, en 1662, son étudiant à l'Université, fut considérable. Contraint de quitter Leipzig en raison de ses sympathies piétistes, Christian Thomasius (1655-1728), le fils, ne sera pas plus heureux à Halle. Ses paradoxes en faveur du suicide, du divorce et du libertinage cadrèrent aussi mal avec le puritanisme de Halle que son déisme avec le traditionnalisme des théologiens

leipzigois. Il participa de ce vaste mouvement qui permit de renouveler la problématique du droit, et notamment d'une philosophie du droit naturel. En faisant du droit naturel une sphère distincte de la révélation, il rapportait le droit naturel à la nature humaine, où se trouve, selon lui, le fondement des droits et des devoirs. Christian Thomasius apparaît aujourd'hui, aux côtés de Leibniz, comme l'un des précurseurs de l'*Aufklärung* allemande. Dans le champ de la philosophie du droit, il a sa place aux côtés de Samuel Pufendorf (1632-1694) et de Christian Wolff (1679-1754), cet autre professeur de l'Université de Leipzig (R. Vierhaus, *op. cit.*, p. 107-13).

⁶⁹ Cf. Josef Benzing, «Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Neubearbeitung», *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 1977 (XVIII), col. 1077-322.

⁷⁰ La librairie Johann Caspar Müller fondée en 1542, transformée en maison d'édition en 1777, deviendra les éditions Breitkopf, pionnières dans l'édition des compositions de Bach, auxquelles on doit le catalogage en BWV (voir note 2).

⁷¹ Né à Leisnig le 17 novembre 1694, Gottlieb Gaudlitz fit sa carrière ecclésiastique à Leipzig. Après avoir exercé les fonctions de sous-diacre de l'église Saint-Nicolas, siège de la surintendance, puis à Saint-Thomas, il fut nommé pasteur, en 1741. Gaudlitz travaillait sur la base du *Gesangbuch* publié à Dresde en 1725: *Das Privilegierte Ordentliche und Vermehrte Dressdnische Gesangbuch*. Ce *Gesangbuch* de Dresde était connu à Leipzig puisque dans ses *Anmerkungen über die Ordnung der Schule zu St. Thomas* qu'il publie en 1732, Johann Matthias Gesner précise que chaque élève de Saint-Thomas avait en sa possession la Bible et le *Gesangbuch*. Un autre *Gesangbuch* était cependant en usage à Leipzig, depuis 1682, celui de Gottfried Vopelius, *Gesangbuch* qui allait connaître une réédition en 1729.

⁷² Une Passion selon saint Luc en 1730, puis des passions de Telemann (1732, 1739), de Carl Heinrich Graun (1743), de Hændel (1747), de Keiser (1748).

⁷³ Comme la tradition humaniste qualifiait tour à tour la musique *ars rhetorica*, *ars amatoria*, *ars dicendi*, *ars prædicandi*, *ars memorativa*, *ars combinatoria*, *ars poetica*, Alberto Basso, au second tome de sa biographie de Bach, parle d'*Ars domestica* pour présenter le *Klavierbüchlein* (Basso, *Jean-Sébastien Bach*, 2, Paris, Fayard, 1985, p. 745), d'*Ars artificialis* pour commenter les Variation Goldberg (*id.*, p. 759), d'*Ars canonica* pour les Variation canoniques (*ibid.*, p. 771), d'*Ars rhetorica* pour analyser l'Offrande musicale (*ibid.*, p. 779), d'*Ars perfecta* pour l'Art de la fugue (*ibid.*, p. 792).

⁷⁴ Voir les travaux de Manfred F. Bukofzer, *La Musique baroque*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982 (traduction de l'édition américaine de 1947); Béatrice Didier, *La Musique et les Lumières*. Paris, P.U.F., 1985; Enrico Fubini, *Les Philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983, ainsi que le chapitre que Rudolf Vierhaus consacre à ce thème dans son *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

⁷⁵ Luther, *op. cit.*, IX, p. 84.

⁷⁶ Sur l'historique des reprises de la Passion selon saint Matthieu, voir M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1967, ainsi que A. Heinze, *Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. Musikhistorische und Interpretationsgeschichtliche Werkbetrachtungen*, Diplomarbeit, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden (1988) et E. Chafe, «Die Entstehungsgeschichte der Matthäus-Passion», in *Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion*, Stuttgart, Internationale Bachakademie, 1990, p. 76-93.

⁷⁷ Voir Carl Dalhaus, «Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie», in D. Berke, D. Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik und ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel, Bärenreiter, Bd. 1 (1987), p. 18-26.