

**Préface au Guide Pratique des Cantates de Bach, de Philippe et Gérard Zwang
(Éditions Robert Laffont, 1982)**

par Gérard Zwang

" Nous demandons à l'œuvre d'autrefois quels sont ses titres à revivre, et, une fois son caractère d'actualité établi, elle nous appartient au même degré que l'œuvre écrite cette année ; nous n'avons pas deux sortes de sensibilité, une pour les anciens, une pour les modernes, dont nous puissions nous servir tour à tour. "

Paul Dukas (1)

Il n'y a pas de génie créateur méconnu. Sinon des ignorants. Reste à savoir si les " noms illustres " que l'on cite dans les Encyclopédies, les devoirs d'élèves ou les conversations mondaines correspondent à un simple article de dictionnaire ou couvrent un champ esthétique parfaitement exploré et toujours fructueux, vivifiant.

Le cas de Jean-Sébastien Bach est assurément particulier. Écrivant des fugues à quatre et six voix quand les Napolitains de son temps inscrivaient quelques ploum-ploum sous d'écervelées roucoulades, approfondissant le style sévère et l'écriture obligée tandis que ses propres enfants mettaient au monde le style galant et la forme sonate, *der alte Bach* passait volontiers, en fin de carrière, pour une vieille perruque bigote, rigide, honorable - et même aux yeux de Frédéric II - mais parfaitement dépassée, passée de mode.

Il en fut ainsi de son œuvre, et pendant longtemps, comme d'un iceberg. Grâce à quelques " fans " comme van Swieten, les Viennois dits classiques - et même l'épouse Mozart née Weber - entrevirent le faite de la calotte flottante du vieux maître, C'était bien peu, et Wolfgang-Amédée ignorait que les Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré*, obéissant à une rigoureuse progression de leur tonalité, n'étaient pas transposables (2).

N'eût-il fait que réinsuffler vie à la *Passion selon saint Matthieu* et lancer l'idée de la *Bach-Gesellschaft* que Félix Mendelssohn aurait droit à notre reconnaissance éternelle. Grâce à lui, une part notable de l'énorme massif immergé revit le jour ;, mais beaucoup, hélas, se contentèrent d'une rapide vision touristique.

Pendant presque cent ans, on crut faire le tour de Jean-Sébastien Bach avec quelques concertos (parfois brandebourgeois), deux Passions, une messe, deux Suites, un Magnificat, " la " toccata et fugue pour orgue, et des morceaux de piano trop rébarbatifs pour servir à autre chose que délier les doigts des débutants.

Incroyable et déplorable lacune. Car chacun de nous peut mourir en paix sans avoir accordé plus qu'un éventuel coup d'oreille poli aux diluviens opéras de Galuppi, Porpora, Jomelli *e tutti quanti*, aux frivolités de Telemann, aux babioles de Froberger. Mais quand il s'agit de la plus importante production d'un des plus hauts sommets de notre art occidental, quand il s'agit des plus de deux cents *Cantates* du plus génial *Cantor* que connut jamais Saint-Thomas de Leipzig, o a peine à s'imaginer que nos prédécesseurs aient pu " faire l'impasse " sur un tel Himalaya de musique.

Car si Jean-Sébastien Bach a pu satisfaire son goût du brillant instrumental dans ses Concertos, sa puissance et son agilité d'exécutant dans ses œuvres pour orgue, sa passion didactique dans son *Clavier bien tempéré* et son *Art de la fugue*, il donna le meilleur de lui-même dans ses " œuvres vocales avec chœur, orchestre et orgue ". C'est-à-dire, sans oublier les apothéoses des deux grandes *Passions*, dans ces *dramma per musica* qui furent pour lui l'occasion de manifester à la face du monde, avec le maximum d'exécutants, avec la plus riche palette de timbres et de sentiments, et dans le maximum de durée, sa fierté d'être un compositeur émérite, plein de force, d'imagination, de sensibilité, de subtilité et de savoir-faire - ce savoir-faire dont Igor Stravinsky nous rappelle à juste titre qu'il s'épelaient en grec : poésie.

À preuve le prodigieux surgissement de puissance créatrice qui lui permettra de composer quasiment une cantate par semaine, et pendant plus de deux ans, dès sa nomination à ce cantorat de Saint Thomas qui lui paraissait la fonction la plus convenable à sa destinée.

Certes les Cantates de Jean-Sébastien Bach manifestent aussi sa foi - *Soli Deo Gloria* - et il serait malhonnête d'esquiver le côté profondément croyant du personnage. Mais il était déjà un aussi bon chrétien réformé quand il composait ses cantates à Weimar. La sève créatrice, la force de conviction, la science compositionnelle y apparaissent sans conteste moins radieuses que dans les cantates écrites à Leipzig, quand Jean-Sébastien se sentit au mieux dans sa peau de *compositeur*, d'artiste transmettant les émotions par le code symbolique de la musique. Le Cantor intronisé à Saint-Thomas n'était ni plus ni moins pieux qu'au temps de Cöthen, mais il était vraiment *devenu lui-même*... d'ût-il pour cela lutter pied à pied contre les mesquineries du Chapitre.

Religieux, politique, philosophique, le *prétexte* d'une œuvre d'art ne peut lui fournir l'essentiel de sa substance. L'anecdote mythologique, l'élucubration dogmatique, le " message " politico-social perdent inéluctablement la force temporaire de leur actualité. Seul demeure ce qui fait le prix *artistique* de l'œuvre. Les cantates de Bach sont des œuvres musicales à prétexte religieux, mais ce qui nous attache à elles ne peut être que *l'usage qu'il fit* du prétexte initial, qu'il s'agisse *de la mise en forme*, qu'il s'agisse *des affects véhiculés*. Il ne suffit pas de bons sentiments pour faire une bonne œuvre d'art, il ne suffit pas d'inscrire S.D.G. sur une partition pour que le sigle soit un brevet de génie. J'y reviendrai.

La forme de ses cantates, Jean-Sébastien Bach ne l'a certes pas plus " inventée " que celle de *l'aria da capo*. Depuis plus de cinquante ans, depuis au moins le retour de Venise d'Heinrich Schütz (3), on exécutait dans les lieux du culte réformé des compositions musicales où alternaient les parties instrumentales, les chœurs à voix nues ou avec orchestre, les arias à un ou deux solistes, les récits chantés commentant ou citant les Écritures, les chorals consacrés plus ou moins enrichis d'harmonie et instruments. De même que le genre ne s'éteignit pas avec notre cher Jean-Sébastien ; comme le fait justement remarquer Carl de Nys, jusqu'à nos jours encore le compositeur a recouru et recourt aux voix et instruments mêlés lorsqu'il a quelque chose d'important à dire, pour émouvoir le cœur de l'homme (4).

Dans les deux cents et quelques Cantates que nous pouvons entendre on peut répertorier des cantates de soliste, des cantates de choral, de grands épanouissements formels et des raccourcis saisissants. Toujours est-il que LA cantate d'église de Jean-Sébastien Bach, telle qu'elle se présente le plus souvent pendant l'apogée de 1723-1726, avec son flamboyant chœur d'entrée, ses airs chatoyants entrecoupés de récitatifs, son austère choral conclusif, atteint un équilibre, une force de persuasion qui nous comblent. Ainsi se manifeste le classicisme de Bach. Même sachant qu'elle serait morcelée par l'office, Bach composait, concevait sa cantate hebdomadaire d'une seule traite, comme nous l'entendons désormais en tant qu'œuvre autonome, " *selbständig* ". Modelant sous sa poigne souveraine les proportions, les alternances, les couleurs de la cantate héritée de ses aînés, Bach la conduit alors à ce sommet d'épanouissement formel à la fois *original et exemplaire* qui est le propre de l'œuvre classique. Rien ne ressemble à une Cantate de Bach (sinon superficiellement), rien ne nous assouvit autant dans ce genre des voix et instruments

concertants... et peut-être même dans toute la Musique, Mozart n'eût-il pas existé... À ceci près, et toutes proportions gardées, que chaque cantate ressemble à l'une de ces cerises dont Madame de Sévigné disait que La Fontaine emplissait son panier : à peine une est-elle savourée que nous appétons de dévorer la suivante, et ainsi de suite, *sine ullà satietate*. Ainsi se manifeste l'empreinte du génie.

Environné de musiciens composant pour la scène, éclipsé par eux de son vivant, tancé par le despotique Chapitre pour l'excessif dramatisme de la *Saint Jean*, et peut-être tenté, lui aussi, par la célébrité facile et rentable des feux de la rampe, comme en témoignent ses nombreux voyages à Dresde, faut-il regretter que Jean-Sébastien Bach ne soit pas devenu compositeur d'opéras ? Je ne le pense pas un instant. Là n'est pas le genre, précisément, de son génie.

Jean-Sébastien Bach n'est pas le compositeur de la fièvre dramatique, de la passion mobile et haletante qui charpente musicalement l'irrésistible progression d'*Idomeneo* ou de *Don Giovanni*. Bien sûr, on peut arguer de tel ou tel récitatif de cantate tout ponctué de *Ach* tout farci de chausse-trappes harmoniques qui transforment les basses en sables mouvants, tout parcouru de gammes montantes et descendantes à grand fracas de scenic-railway... Même si Jean-Sébastien Bach avait pris au sérieux ces exclamations, ces effets expressionnistes, la main sur le cœur, ils nous émeuvent moins qu'ils ne nous font souvent sourire. Sous sa plume, de tels procédés ne sont pas dramatiques (au sens noble), mais *théâtraux*, avec tout ce que cela implique d'outré, de convenu et de superficiel.

Jean-Sébastien Bach est le musicien de la plénitude dans la continuité, de la pâte musicale inépuisable et nourrissante, incandescente et ininterrompue comme la coulée de métal d'un haut-fourneau. Par là nous captive-t-il inlassablement, capable *satietate sine ullà* (encore!) de nous abreuver de la même géométrie sonore sans faiblissement ni relâche répétée, enrichie, variée, ornée, réinventée de l'intérieur, capable de nous emplir sans nous gaver du même aliment affectif à pleins bords effusé-transfusé (5). Comme le disait avec une admiration quelque peu étonnée Beethoven élève d'Albrechtsberger, ce Monsieur Duruisseau est assurément un fleuve de musique...

Ce qu'il nous prodigue à foison, et ce que nous lui demandons encore et encore, pleins d'amour et de confiance, c'est cet assouvissement incomparable, cet envoûtement dynamique, cette adhésion à la fois éblouissante et roborative, ce *charme* - au sens fort de Valéry qui fait de nous des auditeurs captivés et fortifiés, lavés du tourment, rassérénés au contact vivifiant de la Beauté et de la Bonté. Et quelle que soit l'émotion qu'il nous transmet, et fût-elle la plus attristée ou la plus agitée.

Jean-Sébastien Bach ne saurait ainsi briller dans l'instantané ou l'inattendu (6). Qu'importe ! Aucune cantate, quel que soit le nombre de ses numéros, ou l'imposant nombre de mesures de tel chœur, de tel air, ne paraît jamais trop longue. Même quand pourrait sembler épuisé le suc d'une figuration musicale, épuisé le suc d'un timbre, le plus scrupuleux des *da capo* laisserait notre cœur redemander *encore*... *s'il* ne savait qu'un autre émerveillement l'attend à la page suivante.

Alors, pourquoi *dramma in musica*, pourquoi *oratorio* (ou *concerto*, car Bach n'a que fort rarement employé le terme *Kantate*) ? Parce que l'action dramatique existe. Mais pas comme l'ont réalisée les compositeurs pour la scène. À leur exemple, Bach a ses personnages, mais ce sont des personnages *musicaux*. Dominant tout le monde, le chœur, la *turba* - où peuvent légitimement figurer de petits enfants ! - personnifie la communauté rassemblée. Et devant lui les très habituellement quatre voix solistes, deux féminines, deux masculines, qui tiennent chacune son *rôle*, comme elles viennent à *tour de rôle* exprimer leur compassion devant la dépouille du Christ la fin de la *Saint Matthieu* !

La soprano angélique chante la félicité innocente et les joies célestes. L'alto poignante figure

l'humanité charnelle, frémissante et vulnérable, le cœur battant d'amour et le corps résigné à la souffrance. Le ténor véhément se fait l'écho anxieux de nos alarmes et vibre de bonnes intentions. La basse paternelle prodigue l'apaisement des certitudes et n'hésite pas à parler d'égal à égal avec Dieu en personne - quand elle ne lui prête pas sa voix.

Et il ne faut pas omettre le rôle de personnification symbolique que peut revêtir face aux voix l'orchestre ou l'orgue, la voix instrumentale véritablement intervenante de tel ou tel pupitre parlant littéralement avec le (la) chanteur (euse), la fanfare guerrière de Saint-Michel archange (7), les trompes rameutant les pèlerins de **Saba** (8), la flûte gazouillant au chevet de l'Enfant Jésus à peine né de deux jours (9), l'implacable trompette de l'Apocalypse (10), les violons houleux agitant la barque de la vie humaine (11), les hautbois cornemusant des bergers trop timides pour causer (12).... etc.

Chantant ensemble ou séparément, brillant à tour de rôle ou conversant à deux, trois ou plusieurs, superposant parfois le choral rituel, les commentaires vocaux et la partie orchestrale, suivant un discours parfaitement éloquent mais si " honnêtement " - harmonieusement -agencé qu'ils ne se coupent jamais la parole, ces personnages font accomplir à la cantate *un parcours affectif proprement dramatique* qui trouve son dénouement dans la leçon morale du choral final - et là gît la supériorité formelle, par leur plus haut symbolisme, des cantates d'église sur les bien moins cohérentes cantates profanes.

Car débarrassé de son occasion liturgique et de son vernis circonstanciel, et quelles que soient les nombreuses variantes que Jean-Sébastien Bach a fait subir à son schéma de base, le *dramma* que conte chaque cantate n'est-il pas finalement celui de la vie de chacun de nous? Somme toute, comme celui de chaque être humain, le destin de chacune d'elles débute par l'éclat natif du chœur d'entrée et s'achemine *in fine*, après les joies et les peines retracées par les airs et les récits, vers le choral conclusif dont la gravité, le caractère sentencieux, sévère et quelque peu inéluctable sont plus ou moins tempérés, adoucis ou assombris par la façon dont l'habillage orchestral, harmonique, fait le résumé des péripéties parcourues. Chaque chose, chaque créature vient ici-bas à sa fin. Heureux qui aura vécu dans la dignité. Amen !

Ici faut-il - et il le faudra encore - plaindre quelque peu Jean Sébastien Bach quand on songe aux conditions d'exécution réelles dans lesquelles il entendit ses cantates. On ne sait que trop combien le cantorat de Leipzig, malgré la satisfaction d'amour-propre des premières années, lui réserva de déceptions sans lui assurer véritable fortune ni véritable célébrité, passant les frontières " allemandes ". Parmi les contraintes qu'il dut subir figure évidemment le veto qui chassait les femmes " solistes " de la tribune en pays protestant.

Bach était l'héritier de cette polyphonie occidentale à quatre voix, gloire de notre art musical, qui avait groupé en deux registres naturels les hommes et les femmes en fonction de leur tessiture grave ou élevée - leur accord sur quatre notes, redoublant la tonique fondamentale, offrant le symbole de la perfection. La partie de soprano, la partie d'alto, sont des parties conçues, écrites pour les voix féminines. Malheureusement le puritanisme phallocratique féroce de la hiérarchie catholique, repris par la misogynie " pragmatique " des réformés, fussent-ils résolument antipapistes luthériens, bannit du champ culturel les femmes " tentatrices " au profit... des petits garçons, ou des rares hommes capables de chanter en " altus ". Même pas question de petites fille : Satan leur arrondit de bonne heure les fesses et les tétons !

Ce déplorable appauvrissement rendit tabou la moitié de l'humanité quand il s'agissait, au contraire, d'évoquer toutes les facettes du genre humain, en particulier pour chanter la gloire de Dieu créateur de l'homme... et de la femme. Chétives, essoufflées, asexuées, " blanches ", les voix des garçonnets sont bien incapables de transmettre l'émotion par laquelle Bach comptait captiver ses auditeurs : " On n'exprime bien que ce que l'on a déjà ressenti ", dit Yehudi Menuhin (13) Quand ce genre de " petit chanteur " aux goûts artistiques infantiles, à l'expérience vécue

étriquée, exécute une aria pour soprano ou alto, il fait descendre la musique, des sommets de l'art, au niveau du plancher du patronage, sur l'estrade des ventes de charité.

Le plus doué de ces chers " petits anges blonds " (ou châains !) n'aura jamais la force expressive, le phrasé, le souffle, le pouvoir émotionnel communicatif d'une véritable chanteuse " en bon état de marche ", capable de nuances raffinées, écarts de voix, longues périodes sans respiration, notes de bravoure ou de tendresse. Capable de dialoguer vraiment avec le ténor ou la basse, capable de " tenir tête " à la trompette qui exalte Dieu (ZK 180 - BWV 5 1), le " merveilleux petit prodige " tentant de réussir cet exploit ne sera, au mieux, qu'un singe savant.

Composée le lundi et le mardi, copiée en milieu de semaine et répétée le samedi, on n'ose imaginer comment était chantée la cantate du dimanche par les garnements pensionnaires de la Thomas-schule auxquels Bach devait en outre apprendre le catéchisme, quand il ne leur servait pas de " surgé ". Le " Direktor musices " dut piquer de belles colères, dont sa correspondance nous fournit de nombreux échos, atténués mais râleurs!

Écrivant ses parties vocales de soprano et d'alto, parfois nommément figuratives de vertus au nom féminin - et flirtant ouvertement avec la vox *Christi*, Jean-Sébastien Bach les entendait chantées par des femmes de la même façon que Beethoven entendait ce qu'il composait malgré sa surdité. Les gamins lui étaient imposés par contrat, et quelle n'eût pas été sa joie de pouvoir régulièrement diriger des chanteuses expérimentées (14) ! L'homme n'était rien moins que misogyne, lui qui dédaigna la demoiselle Buxtehude montée en graine avant de contracter ses deux mariages avec de bonnes " femelles " *qui étaient aussi des sopranos*, lui qui faisait chanter tout le monde, épouse, hommes, femmes, enfants, aussi bien à la maison que chez les amis ou au café Zimmermann. Dans le lit ou dans la vie courante, il ne lui fallait pas de femmes empêtrées ; on peut aimer le pot-au-feu et travailler avec la poétesse Mariane von Ziegler. La délurée Lieschen n'aurait-elle donc pas raison contre papa-barbon ?

Quant à la voix de haute-contre, qu'il s'agisse du fruité, de la profondeur, du registre émotionnel, elle est aux antipodes de la voix féminine grave. Il est impossible, quand un tel acrobate de la pleurnicherie se substitue à une femme, d'oublier qu'il est là parce que de redoutables antiféministes avaient imposé, pendant quatre siècles, cette espèce d'ersatz, parfois suspectement mignoté si *ce n'est châtré*. L'interdiction était d'ailleurs astucieusement et largement tournée en France, Italie, Espagne, par l'institution musicale de nombreux couvents de femmes, où chantaient nonnes et grandes dames " déçues par le monde " : les hautes-contre n'ont rien à faire dans la musique d'église de Lully, Couperin, Rameau, M. A. Charpentier, Haendel, Vivaldi, etc.

Peut-on enfin sans escroquerie faire chanter par une voix masculine ou infantile la " fille de Sion ", la femme de Pilate ou même les servantes moqueuses de Pierre ? Car après tout chacune des deux grandes *Passions* peut être considérée comme le parangon amplifié de LA cantate de Jean-Sébastien Bach ; que les femmes y soient indispensables indique combien il est légitime qu'elles chantent *leur* partie dans les cantates.

Depuis Mendelssohn et la reviviscence qu'il infusa à la musique du Cantor, et jusqu'à Günther Ramin, et jusqu'à Hans Grischkat, les merveilleuses arias pour soprano et pour alto ont été restituées aux voix des femmes auxquelles le cœur comme l'esprit de Jean-Sébastien Bach les avait destinées. Ce qui fut ainsi fait fut bien fait *wohlgetan* !

Hélas sous prétexte d'authenticité, et loués par de fort toxiques pédants arrivistes, ou des " esthètes " aux goûts sexuels non dissimulés -puisque'ils n'ont guère celui des dames (15)! -, de farouches réactionnaires (16) tendent de nouveau à ravir aux femmes le domaine auquel elles ont droit dans les cantates de Bach, et font à nouveau cultiver comme plantes en pot les " adorables petites voix (17) ". C'est une mauvaise action, tant envers le genre féminin qu'envers les mélomanes. Et c'est aussi une erreur artistique. Les petits garçons de Saint-Thomas étaient "

authentiques ". Mais autant que les castrats napolitains. Autant que les grosses dondons dont Wagner régala de son temps les abonnés de Bayreuth, et dont personne ne voudrait plus aujourd'hui... à moins qu'on ne contraigne désormais, sous couleur d'authenticité, les postulantes Isolde ou Brunehilde à souffler suffisamment leur embonpoint pour pouvoir réenfiler les costume " d'époque " sortis du garde-mites (18). Quel progrès musicologique ! Et l'on enrage, quand les mêmes qui récusent la fine fleur féminine de l'art vocal occidental voudraient nous faire pâmer au platitudes musicales des Iroquois ou des Barbaresques, sous l'effet d'une mode tiers-mondiste tout juste bonne à minimiser notre propre patrimoine.

Jean-Sébastien Bach, à l'inverse, est précisément le type du créateur fier de sa tradition, sûr de son fait, sûr de lui-même, constant dans sa démarche, méprisant les modes et les engouements passagers. Seul pour lui comptait son art. Aussi devons-nous envisager dans la même optique de pérennité insensible aux ukases des modes comme aux dogmatiques périssables l'adhésion affective à ses cantates.

Les souffrances du Christ, les doutes du Chrétien, les triomphes doxologiques, l'évangile du jour, s'ils fournissent son anecdote, sont aux sentiments exprimés par la cantate ce que les sels minéraux du sol sont à la rose épanouie. Même si Jean-Sébastien Bach, s'inspirant de la dogmatique chrétienne, use de savants systèmes symboliques établis par les scolastes de son temps pour définir les proportions numériques de ses morceaux, pour utiliser le binaire ou le ternaire, pour faire monter ou descendre la ligne mélodique, pour précipiter ou ralentir le débit du récitant, il n'en reste pas moins tributaire, en dernier lieu, du code sonore proprement musical qui donne à l'œuvre sa présence au monde.

Aucune note de musique, aucun système de composition musicale ne sont en eux-mêmes porteurs d'idéologie précise, dogmatisante, catéchisante, politiquante, philosophante. L'art - la musique transmet les émotions, non les idées. Nous indiquons scrupuleusement, dans ce petit livre, les références les plus précises possibles quant aux sources " péricopiques " de chaque cantate : c'est pour situer le prétexte compositionnel dans sa teinte émotionnelle - on n'en sait jamais trop sur ce qu'on aime. Mais d'une certaine façon il nous paraît salubre d'écouter les Cantates de Bach comme des francophones... et comme des incroyants.

J'ai fait ma communion, j'ai appris l'allemand au lycée (19) comme j'y ai appris le chant, et je ne me fais pas faute, tel jour où j'écoute (religieusement !) une cantate la partition sur les genoux, de chanter ma partie de basse avec les chanteurs enregistrés. Mais je me réjouis d'entendre les bondieuseries, les paroles de " bien-pensants " picandérisées dans une langue qui ne m'est pas maternelle - et de plus allégrement disloquée par les vocalises de Jean-Sébastien. Alors que le germanophone luthérien élevé dans l'intimité des chants rituels peut finir par trouver à ces " piétitudes " un petit air d'excessive familiarité - leçons de catéchisme rabâchées, homélies barbifiantes de pasteur, relents d'enterrement et d'interminable office - qui peut lui gâcher l'émotion quand il respire son fade remugle au détour d'une œuvre " religieuse ". Nous sommes, *hie et nunc*, suffisamment loin de la *lettre* des livrets musiqués par les cantates de Bach pour que grandeur de son œuvre en soit définitivement décantée. Nous n'avons plus le nez dans le missel, ni dans la sacristie, et nous respirons le grand vent du génie.

Car finalement seule demeure, et seule importe l'émotion en elle-même, telle que Bach compositeur nous la fait ressentir. Il eût été un bien piètre artiste s'il n'avait écrit que de la musique " religieuse ", ou " luthérienne ", et il est bien malhonnête de parler de cette musique en traitant d' " ancienne ", voire, horreur, de " baroque ". Il faut la délivrer de ces trois sortes de " rapetissements ".

Jean-Sébastien Bach n'a pas écrit de la musique " ancienne ". Ce terme est profondément irritant quand il s'agit d'esthétique. Artiste mettant en forme pertinente les messages sonores, Bach n'est ni plus ni moins " ancien " par rapport à Pierre Boulez que Josquin ou Ciconia ne l'étaient pour

lui. Pour son époque, sa musique était parfaitement " contemporaine " : si les amateurs de spectacle la trouvaient retardataire, le Chapitre se déclarait choqué par ses audaces. Il offrait ce qu'on pouvait réaliser de plus accompli en la matière, avec les ressources conceptuelles et matérielles du premier demi-XVIII^e siècle. Et si " ancien " signifie vieillot, naïf, bête, " sous-développé ", on injurie Bach tout bonnement. Porté par le flot de son génie, *der alte Bach* a survécu, et survivra, à toutes les modes, y compris la baroque.

Jean-Sébastien n'a pas écrit de la musique " baroque ". Si l'on tient à catégoriser historiquement certaines aires esthétiques, les subdivisions " ancienne ", " romantique ", " moderne ", etc., sont inopérantes. " Ancien " par rapport à Bach, Guillaume de Machaut serait ainsi " moderne " par rapport à Pérotin, et Bach serait furieusement <<romantique " par rapport au désert affectif des musiciens <<galants ". Mieux vaut s'en tenir à l'alternance systolique diastolique des périodes classiques de grand épanouissement aux productions pérennes, et des périodes de remise en question tâtonnement. Avec ses exacts contemporains Rameau, Haendel, Domenico Scarlatti, Jean-Sébastien Bach forme un de ces *pôles de référence classique* - comme plus tard Fauré, Debussy, Ravel, ou Roussel, Honegger, Milhaud - qui n'ont pas à être jugés par ce qu'ils ont suscité de " plus grand " ou de " plus beau " qu'eux chez leurs successeurs.

Le francophone ouvrant le *Littré* à " baroque " y lira : " d'une bizarrerie choquante ", et il se demandera en quoi cet adjectif péjoratif peut bien s'appliquer à la musique de Bach. La mauvaise habitude s'est malheureusement établie, chez les musicologues germanophones, d'appeler *barock* la musique contemporaine du baroque architectural austro-allemand (20). Mais alors baroque devrait qualifier un art d'une exubérance outrée, surchargé d'ornements, décadent par rapport à la sobriété, au bon goût, à la perfection formelle des classiques. Bach serait-il ainsi de mauvais goût ? Son art serait-il décadent par rapport à ses prédécesseurs Schütz, Schein et Scheidt, ou pire - par rapport à ses successeurs viennois ? Par leur goût du contraste, la mobilité de leur orchestration et de leur harmonie, l'exubérance de leurs cadences de solistes, ceux-ci ne feraient-ils pas plutôt figure de " baroques " - en particulier ce M. Beethoven dont le goût effréné pour un bithématisme conflictuel et structurel jure avec la sévérité monothématique et toute classique de J.-S. B. ? Voilà qui est absurde (21).

Prétendu baroque par les cuistres, Jean-Sébastien Bach, par-delà la génération de Gluck et de ses fils aînés, fournira à Haydn et Mozart ce sérieux compositionnel, cette fermeté de langage qui éclate, par exemple, dans les grandes *Messes* de l'un, les *Quintettes à cordes* de l'autre. Et jusqu'à Hindemith, jusqu'à Bartok, et finalement jusqu'à chacun de nous, pour qui l'écriture serrée en polyphonie contrapuntique signifie la roborative et inexpugnable assise de toute démarche musicale *classique*, l'*esprit* de Bach plane et veille encore sur nous.

Jean-Sébastien Bach, enfin, n'a pas écrit, avec ses *Cantates*, une musique à destination *religieuse fonctionnelle*. Hachant l'office et je l'ai déjà dit - hachée par lui, la cantate s'était pratiquement insinuée comme un corps étranger dans la célébration sacrificielle. Retrouvant la logique de sa continuité, extirpée de son contexte rituel *perturbant*, la cantate peut apparaître à nos yeux éblouis dans toute sa radieuse majesté. Il serait aussi stupide d'interdire son écoute aux mécréants qu'il est ridicule de l'infantiliser par des voix impubères.

En notre siècle d'œcuménisme pleutre où il est de bon ton d'englober Allah-Jehovah-Bouddha-Krishna - et caetera dans le même " respect " papalard sans jamais assister au moindre office dominical, on nous permettra d'avouer franchement ne plus croire à l'incarnation ponctuelle du Dieu que Bach révérait. Le Dieu qui l'inspira était dans sa tête et dans son cœur, dans son génie et dans son honnêteté, dans son perpétuel souci de toujours mieux faire, toujours plus convaincant, plus évident, plus universel. Le certificat de baptême n'est pas exigé pour avoir le droit d'aimer passionnément sa musique.

Comme ailleurs les péripéties d'un poème symphonique, ou la légende des Niebelungen, le fond

mythologique chrétien - et il faut reconnaître à Bach comme à ses librettistes un très louable cantonnement dans les généralités - fournit au compositeur les grains de sable autour desquels il élabora ses perles. On pourrait même dire, en " poussant " un peu, que Pentecôte-Visitation-Saint-Michel offrirent des " occasions festives " du même mode anecdotique que les installations de professeurs, anniversaires princiers, mariages de bons bourgeois qui déterminèrent les cantates profanes. On doit ainsi convenir que Bach fit resservir sans vergogne les vertueux états d'âme du jeune Hercule à la célébration de la Nativité du Christ. Bon chrétien charitable mais pas gaspilleur !

Ne faisons pas un mauvais procès à Bach. Le passage profane sacré ne s'est pas produit plus de dix fois, et pour des œuvres que leur grande qualité initiale autorisait à accéder à l'inscription permanente dans le répertoire. La munificente générosité artistique de Bach nous permet de contempler bien plus de mille perles *originales* dans l'ensemble de ses cantates. Irisées, chatoyantes, elles brillent de toutes les couleurs de la palette affective humaine, luxuriances foisonnantes, arcs-en-ciel multiples, perles enchâssées dans une poétique compositionnelle dont la profusion imaginative dépasse de loin le codage symbolique quelque peu stéréotypé repéré par Albert Schweitzer. Et puisqu'il s'exprime en musique, Bach sait faire résonner en nous autrement plus de nuances qu'on ne pourra jamais en écrire avec les mots. Tout est touché, ému, du spectre émotif de notre être sensible, les fibres qui vibrent à la joie, à la tendresse, à la compassion, à la mélancolie, à la résolution, à l'espérance, à l'inquiétude, à l'euphorie, à l'amour - bien sûr, et parfois le plus pressant ! sans oublier, propre à Jean-Sébastien, cette étonnante, âcre et quelquefois effrayante jubilation à l'appréhension d'une mort souhaitée comme une délivrance (22).

On peut raffiner sur les termes, épuiser le dictionnaire des synonymes, on n'en dira jamais autant que dans cette prolifération fastueuse de chœurs, arias, duos, terzettos, récits, chorals, symphonies qui composent dans quasi deux cent cinquante cantates les éléments d'une mosaïque colossale, et pourtant partout à la mesure de l'homme.

Et ici encore nous pouvons apprécier la chance que nous avons, trois cents ans après la naissance du futur Cantor, de bénéficier des progrès de la technique instrumentale. Car au rebours de nombreux de ses plus proches prédécesseurs qui écrivaient indifféremment tel " dessus " pour la flûte, le violon ou le hautbois, Jean-Sébastien Bach a très méticuleusement harmonisé la teinte affective de chaque morceau avec la teinte instrumentale donnée par tel ou tel timbre. Ce n'est pas par caprice ou commodité qu'il utilisait la trompette, la taille de hautbois ou la traversière.

Chaque timbre instrumental est d'origine porteur de sa spécificité émotionnelle. Nous n'en sommes pas encore, en plein XVIII^e siècle, aux subtilités d'orchestration d'un Ravel ou d'un Webern, et ce n'est certainement pas cette polychromie miroitante, cet émiettement du " discours de timbres " que nous attendons de l'orchestre de Bach ; mais une fois de plus cette continuité dans la plénitude qui nous régale sans nous lasser, au-dessus de l'immuable corps charnu des cordes et continuo, de la saveur spécifique du hautbois d'amour, des trois trompettes, du cor anglais, des flûtes traversières, des deux cors ou deux violons concertants, de l'orgue soliste, etc., que Bach a choisis pour leur éclat, leur langueur, leur chaleur ou leur douceur insinuante.

Quand on entend les poussives et maladroites exécutions de ces parties si essentielles de la substance sonore des cantates fournies par les instruments dits d' " époque ", on plaint Jean-Sébastien Bach d'avoir dû se contenter de cornets à bouquin qui n'avaient pas plus de puissance qu'un pipeau, de hautbois cancanant comme en basse-cour, de bassons enrhumés, de flûtes chevrotantes, d'archets mous provoquant le mal de mer, de cors " de chasse " tout juste bons à chasser les auditeurs de la salle de concert. Pour une fois, toute cette antiquaillerie " baroque " mérite bien son sobriquet !

Depuis l'adoption du système Böhm et de l'archet droit, depuis les progrès décisifs et *irréversibles*:

sans déchoir accomplis dans la facture instrumentale aux XIXe et XXe siècles, nous pouvons jouir pleinement du fruité si goûteux différenciant les timbres des divers cuivres, bois et cordes, mais aussi d'une précision dans l'agilité que Jean-Sébastien avait manifestement pressentis et qui l'auraient comblé. Il semblait à l'évidence - lui qui bricolait assidûment ses clavecins sensible autant à la sensualité auriculaire qu'au perfectionnement instrumental autorisant la virtuosité comme la plénitude sonore et la décantation des timbres.

Que l'on songe, pour la bravoure, aux nombreuses sonneries pour trompettes et timbales, aux trombones puissants de la ZK 125 (BWV 68), lugubres de la ZK 77 (BWV 135), au solo époustouflant d'un cor altissime dans la ZK 36 (BWV 105), à la trompette gambadante (non précisée sur l'autographe mais évidente) de la ZK 51 (BWV 90). Quant à la jouissance de l'oreille Bach sait la flatter aussi bien par le timbre - les si caressants hautbois d'amour de la ZK 58 (BWV 154), n° 4 - que par l'harmonie - les si câlins frottements de seconde des cordes sous le choral n° 7 et n° 14) de la ZK 29 (BWV 75), merveille de tendresse et de bonté. Et l'on prétend que cet homme n'était pas sensuel, qu'il écrivait en théoricien frigide, appliquant des recettes de théologie mathématique!

Jean-Sébastien Bach ne dut guère, de son temps, obtenir grande satisfaction de ses instrumentistes. Il y avait bien, à Weimar, Leipzig et autres lieux, des souffleurs de trompette, cor, trombone, hautbois, etc., attachés à la localité - quand on voit les reliques qu'ils ont laissées, on se demande bien ce qu'ils pouvaient en " tirer ". Peut-être, de temps à autre, un soliste exceptionnel, à cette époque où l'intuition de Bach coïncidait avec l'émergence d'un instrumentaire encore mai dégrossi, put-il satisfaire le Cantor d'une exécution exemplaire. Privée de cet artiste de passage, la reprise réglementaire de la cantate du jour, exécutée avec les moyens du bord, a dû causer à Bach bien des tracasseries.

Pour Jean-Sébastien Bach, comme pour tous les artistes - et comme pour les chirurgiens - l'instrument n'est somme toute qu'un intermédiaire, un outil dont on attend le meilleur rendement technique, la meilleure obéissance à la main - à l'esprit - et non l'objet morbide d'un culte fétichiste tout à fait étranger à l'esprit de Bach. L'homme était entier, exigeant... et emporté (23): il faisait partie de ceux qui n'hésitent pas à " balancer " les mauvais pianos par la fenêtre, à casser sur la tête d'un méchant instrumentiste son méchant instrument, eût-il été construit en 1690 par un luthier dont on a repéré sur le registre paroissial le prénom de la grand-mère et le nombre de gendres. C'est donc faire à Jean-Sébastien Bach injure rétrospective que de recourir à des instruments plus ou moins bien rapetassés dont le perfectionnement des descendants l'aurait émerveillé. C'est faire également injure à nos exécutants vivants que les prétendre incapables de jouer, avec leurs instruments parfaitement accomplis et leur technique de virtuoses, ces parties écrites pour flûtes d'écho, tromba da tirarsi, viola pomposa, violino piccolo, etc., dont Bach se servait faute de mieux; la désuétude de ces fossiles est à la fois méritée et irrémédiable, pour cause d'excentricité et de précarité. Orgue, cordes, cuivres ou bois, il fallait à Bach du robuste, du persuasif et du précis.

L'évocation des fantômes n'est malheureusement pas le seul péché de la mode " baroque " : elle commet encore un plus grand méfait, *en ne jouant pas au diapason*. De la durée d'une heure, de la longueur du mètre, du nombre de cordes d'un violon, on ne discute pas. On ne discute pas de la hauteur du diapason. Depuis le début du XIXe siècle, le diapason existe, et contrairement aux jérémiades des durs de la feuille, il n'a pas bougé depuis, oscillant entre 435 et 440 Hz, le La 3. Il existe parce qu'il a été fixé, et que contrairement aux arguments des sophistes il n'existe pas un diapason " ancien " qui serait, par exemple, plus bas que le nôtre d'un demi-ton.

À l'époque de Jean-Sébastien Bach il n'existait pas de vrai diapason (authentique !) mais une anarchie complète qui faisait opter ici ou là pour telle ou telle hauteur de référence, sans tenir compte du voisin. D'un bout à l'autre de l'Europe, chacun n'en faisait qu'à sa tête : on jouait haut (et toujours maintenant!) à Berlin, on jouait bas à Saint-Petersbourg, et encore plus bas à Milan.

La flûte fabriquée à Strasbourg n'était pas sûre de se marier avec celle de Prague sans transposition (24) sans notes manquantes dans le haut ou le bas; encore heureux si la différence était sécable en demi-tons, car les variations du quart ou du tiers de ton, impossibles à rattraper, faisaient grincer les oreilles de tout le monde. Là où il n'y avait pas d'instrument à notes fixes, chacun allait à hue et à dia, les basses voulaient qu'on chante moins haut, les altos moins bas, les archétistes tiraient sournoisement sur leurs chevilles pour jouer plus brillant et faire enrager les chanteurs. Quant au maître à danser, il réglait sa pochette au gré de sa fantaisie.

Dans la même ville, les claviers n'étaient pas tous à la même hauteur. On n'avait pas le même La à l'opéra, à l'église, à la cathédrale, à l'orchestre ou à la maison. Dans la même église, il était courant que le petit orgue guide-chant accompagnant les ensembles réduits soit accordé plus haut (le *Kammerton*) que le grand orgue dont on se servait avec l'orchestre et le chœur complet (le *Chorton*, de tribune). Tant pis si l'organiste avait l'oreille absolue !

L'oreille absolue, c'est cette faculté naturelle-cultivable qui permet de reconnaître les notes, en " dictée musicale de tête " sans avoir besoin d'un guide-âne de référence. Bon nombre de musiciens en bénéficient, et manifestement Jean-Sébastien Bach en jouissait. Sinon, pourquoi serait-il resté à Saint-Thomas ? Par " miracle ", en effet, le Chorton et le Kammerton étaient les mêmes à la Thomaskirche (25). Enfin, après les acrobaties d'accord dont il pâtissait dans ses fonctions précédentes, il pouvait entendre les mêmes La et les mêmes Ré dans le chœur et à la tribune, la semaine et le dimanche. Ce diapason unique fut pour Bach un tel progrès qu'on conçoit qu'il ne put envisager de renoncer à ses bienfaits - ainsi peut-on expliquer, au moins en partie, qu'il soit resté fixé (comme le diapason !) dans une situation par ailleurs bien tracassante. Il aurait évidemment accueilli avec enthousiasme l'unification du diapason, à peu près réalisée environ 1800, sous la pression des exécutants excédés par les fantaisies diapasoniques qui faisaient de leurs " tournées " en province, à l'étranger, de véritables casse-tête, casse-souffle, casse-voix, casse-oreille. On ne peut plus revenir sur ce progrès aussi salutaire que le système métrique.

Quelque cent ans plus tôt (1691) un autre progrès, que Jean-Sébastien Bach contribua activement à répandre, avait fait opter pour le tempérament " égal (26) " ; c'est-à-dire pour la note altérée unique (cinq commas d'un côté, quatre de l'autre) entre deux notes séparées d'un ton entier sur le clavier. On comptait obtenir - et l'on obtint - une plus grande commodité de construction instrumentale (nous en profitons encore), une plus grande souplesse d'exécution et la facilitation " universalisante " du discours harmonique. Mais on obtint en plus ce bénéfice inespéré : du jour où elles ne furent plus superposables physiquement, les différentes tonalités (nous sommes là en période d'affirmation du système total) ne furent plus superposables affectivement.

Le sol majeur devint candide, le sol mineur pathétique, le ré majeur triomphal, le fa majeur pastoral, etc. Jean-Sébastien Bach s'empara avidement de cette possibilité expressive supplémentaire ; sans vouloir l'enfermer dans une catégorisation mécaniste, on peut repérer ce qu'il attendait des couleurs tonales : l'ut majeur décidé (ZK 125 - BWV 68, no 4), l'ut **mineur attristé** (ZK 15 - BWV 199, no 1), le la mineur tourmenté (ZK 56 - BWV 153, no 6), le mi majeur fervent (ZK 107 - BWV 124), le si bémol majeur confiant (ZK 86 - BWV 78, no 2; **ZK 184 - BWV 140, no 6; ZK 93 BWV 180, no 5**), merveille de bonheur amoureux, le fa dièse mineur hardi et sophistiqué pour " ennui distingué " (ZK 147 - BWV 45, no 5; **ZK 69 - BWV 86, no 3**), le mi mineur d'une dureté intransigeante toute médiévale (ZK 4 - BWV 4)... cent autres exemples montreraient que les tonalités ne lui étaient pas équivalentes et prouveraient encore qu'il possédait l'oreille absolue. Car on ne peut pas transposer affectivement l'ut majeur sur le si majeur quand le diapason est mauvais ou quand la platine du tourne-disque ne tourne pas à la bonne vitesse. Ceci devrait incliner, quelle que soit l'habitude prise, à jouer définitivement dans le leipziger-Ton les cantates que Bach transcrivit en Saxe pour les entendre à bonne hauteur (**ZK 8 BWV 18 ; ZK 12 - BWV 172**).

Ceux de nos contemporains qui possèdent aussi l'oreille absolue, et que l'on peut considérer

comme les plus émérites des mélomanes (27), ne peuvent supporter d'entendre la musique autrement qu'au diapason seul et unique qui est le nôtre. Ils ressentent une insurmontable et définitive réaction de rejet si l'on chante *Christ lag in Todesbanden* en mi bémol mineur, *Einfeste Burg* en ré bémol, *Jesus bleibet meine Freude* en fa dièse : ils préfèrent se boucher les oreilles qu subir telle défiguration de la substance sonore, selon le miroir déformant de l'*injustifiable diapason* à 415, le La 3, cri de ralliement du terrorisme baroque - objet pour nous d'un inextinguible ressentiment. Nous n'avons pas deux " sensibilités diapasoniques ", dont l'une conviendrait à la musique de Brahms, et l'autre à la musique de Bach...

L'ironie veut que ceux qui se couvrent du manteau de l' " authenticité " pour régler leurs instruments non sur le la mais sur le sol dièse - la damnation soit sur eux auraient cassé les oreilles à Jean-Sébastien Bach lui-même. À Leipzig, le diapason unifié n'était pas celui du Monomotapa, ni celui d'**Amsterdam... il était à 440** le La 3, tout *comme le nôtre* (28), si bien que les instruments défectueux dont on nous vante le pedigree souabe ou hennuyer n'auraient pu jouer chez le Cantor de Saint-Thomas!

Finalement, les bataves et autres arrogants pseudo-puristes qui voudraient monopoliser l'exécution de l'œuvre de notre bien-aimé Jean-Sébastien ne nous auront rendu qu'un seul service, mais de taille : celui de nous faire entendre ses cantates, avec des solistes inadéquats, des instruments périmés, un diapason frauduleux - triple *faute* - comme il ne faudrait plus jamais les jouer (29).

Le service que nous attendons des artistes de notre temps (de ceux qui n'ont pas d'œillères aux oreilles), c'est de nous faire entendre *toutes* les cantates... au moins celles qui restent, car il s'en perdit une bonne cinquantaine.

Bach disait avoir composé cinq années complètes de cycle liturgique, et l'on s'effare, une fois de plus, devant la méconnaissance si longue d'un si considérable monument. On évite même de trop se plaindre, quand on se rend compte de quel émerveillement ont été privés Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Saint-Saëns (30), Fauré... Au début du xxe siècle, un " jeune Strasbourgeois (31) " en était encore à dire que le Bach des cantates restait à découvrir.

Certes, la publication progressive de la *Bach-Gesellschaft* avait permis à certaines formations chorales habituellement germaniques d'exécuter pour leur usage telle ou telle cantate ne demandant pas d'excessive difficulté d'exécution aux solistes et instrumentistes, et c'est ainsi qu'Albert Schweitzer put se pénétrer de leur chatoyante diversité, de leur prodigieuse richesse. Le méloman " du commun " dut attendre la diffusion du disque microsillon, et plus précisément du disque stéréophonique - tant ces cantates sont écrites de façon à emplir l'espace sonore - pour redécouvrir ce fabuleux trésor.

La tâche était considérable, à la mesure de cet énorme massif musical, et l'on peut citer telle firme de disques, spécialement fondée pour enregistrer toutes les Cantates et qui périclita faute de moyens : la mode n'était pas encore lancée. La mode baroque donna évidemment un coup de fouet au renouveau d'intérêt pour ces cantates, mais malheureusement au presque seul profit de son optique déformante. Si bien qu'à l'heure où nous écrivons nous n'avons pas encore entendu toutes les Cantates de Jean-Sébastien Bach, toutes ne sont pas enregistrées, et dans sa pesante lenteur, la *Neue Bach Ausgabe* n'en a encore publié qu'une petite moitié.

Ce petit livre ne peut donc être l'ouvrage exhaustif, musicologique, esthétique, historique, critique, qu'il faudra écrire un jour. Il répond modestement à trois objectifs.

Premier objectif : mettre de l'ordre dans l'inventaire. On pourrait même dire qu'avant les autres mélomanes nous l'avons écrit pour nous. Pour établir un ordre chronologique précis corrigeant

l'incroyable désinvolture du classement BWV. Le vénérable Schmieder ne se contenta pas d'inclure dans son catalogue des œuvres que Bach n'avait manifestement pas composées (BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217 à 222) ; il entérina pour les cantates un classement numérique parfaitement controuvé et abracadabrant et n'hésita pas à leur attribuer des dates de création hautement fantaisistes, presque toujours après 1730 ! Il n'est plus possible de se contenter de ce répertoire j'menfichiste et pour au moins deux raisons :

Fervents héritiers de Jean-Sébastien Bach, nous nous devons au plus grand respect de son esprit. Bien que poète, Bach était un esprit " systématique, qui doit être étudié systématiquement (32) ". On commençait, à son époque, à établir les catalogues d'" opus ". La pratique n'en était pas encore passée des pays latins aux brumes du Nord, mais Bach n'en vivait pas moins au contact permanent de ses cantates. Il en avait établi le plan " quinquennal ", il les reprenait, polissait, enrichissait pour telle ou telle occasion d'une orchestration nouvelle. Il réutilisait telle ou telle bonne pièce d'une éphémère cantate profane, comme il incorporait dans sa musique d'église des pièces instrumentales ou concertantes auxquelles il tenait. Ainsi édifia-t-il à son usage une sorte de répertoire raisonné de ses meilleures compositions. Il nous appartient, munis des moyens scientifiques dont nous disposons désormais, de dresser un bilan le plus exact possible de cette production artistique sans égale.

En second lieu, et probablement le plus important, il faut remettre en ordre chronologique l'énorme legs culturel de l'œuvre de Bach. Pour qui vénère un artiste, il n'est pas indifférent de connaître la courbe temporelle de sa pensée créatrice. Il est hors de propos, pour nous, d'établir notre numérotation des Cantates d'après un classement chronologique complet du style Köchel - mais il sera très facile de l'y intégrer le jour où un tel travail historique aura pu être mené à bien. Pour ne pas " se mouiller ", la prudente *Neue Bach Ausgabe* a adopté un classement suivant le calendrier liturgique, mais pas plus que le BWV il ne saurait contenter les fervents de Jean-Sébastien Bach artiste.

Cette mise en ordre chronologique est particulièrement édifiante et donne un saisissant relief aux quatre grandes périodes productrices de cantates :

* La période de Mülhausen-Weimar-Cöthen où les œuvres " dramatisées-expressionnistes " de la jeunesse du compositeur voisinent avec des œuvres plus fades (ZK 1 à ZK 28).

* Le feu d'artifice éblouissant des premières années de Leipzig (Z K 29 à ZK 154) : 126 cantates

* La période " d'accalmie " riche en cantates de solistes (ZK 155 à ZK 180).

* Les retombées en " queue de comète " qui illuminent la fin de la vie de l'artiste (ZK 181 à ZK 202).

Grâce aux travaux d'Alfred Dürr, de Werner Neumann et d'Arthur Hirsch, tous malheureusement publiés à l'étranger, les éléments de ce catalogue étaient réunis. Nous nous réjouissons d'être les premiers à en faire bénéficier les mélomanes francophones. Certes, il y a encore quelques points litigieux, et nous avons pris quelques risques, avec deux options : ne décompter que les cantates *jouables*, mais toutes, sans numéro de variante, et choisir, en cas de doute, la date de composition la plus ancienne - au rebours donc de Schmieder ! Il est peu probable, en tout état de cause, que la numérotation que nous proposons soit un jour profondément remise en question.

Pour ne pas mélanger les genres, nous avons répertorié séparément les cantates d'église (avec les oratorios) et les cantates profanes. Nous faisons précéder le numéro d'ordre de deux lettres-code. Pour toutes un Z (*Zeitrechnung*, oder *Zwang Verzeichnis*), suivi d'un K (*kirchlich*) pour les cantates d'église, d'un W (*weltlich*) pour les cantates profanes. Comme indiqué, il ne fera aucune difficulté, éventuellement, de transformer la ZK 30 en *Trentième Cantate d'église*, la ZW 7 en

Septième Cantate profane.

Outre la date de composition - repère chronologique déterminant - nous nous sommes efforcés de fournir le maximum de renseignements historiques et musicologiques pour situer chaque cantate et ses différentes parties. Nous signalons bien entendu l'utilisation que Bach fit de certains morceaux venus d'ailleurs ou transposés hors des cantates. Nous indiquons enfin l'éventuel écho que ces musiques eurent dans l'œuvre des successeurs de Bach.

Deuxième objectif : encourager tous ceux qui " produisent " des documents sonores, artistes, organisateurs de concert, firmes de disques, directeurs de radio, non seulement à nous faire entendre ces merveilleuses cantates au diapason, de les jouer, de les enregistrer, de les diffuser de façon à combler notre intelligence et notre sensibilité, mais aussi à nous les fournir *toutes*. Sans se cantonner paresseusement à tel " numéro " célèbre (" la " 147, " la " 80), ou à telle cantate de soliste au facile lancement publicitaire. Sans se laisser intimider ou contaminer par les tenants d'une " authenticité " rétrograde parfaitement abusive et spoliatrice. Nous aurons ainsi, au vu des lacunes discographiques, accompli notre rôle de " guides ". Non pour lancer-relancer la " mode " des Cantates de Bach, mais pour rendre disponible à tous les amoureux de musique, grâce aux moyens techniques dont dispose désormais notre civilisation, l'ensemble de ce superbe trésor artistique.

Tertio et perfecto modo : profiter de l'occasion qui nous est donnée, en établissant ce respectueux et tout partiel *inventaire d'héritage*, d'exprimer à l'égard de cet homme, de cet artiste incomparable, et devant un si prodigieux monument de pensée et de sensibilité, tout notre enthousiasme, tout notre amour et toute notre ferveur.

G. Z., Venise, mars 198 1.

1. *L'exacte interprétation* (1896), o.c p. 345.
2. *C'est ainsi que le K.V. 404 a contient quelques-unes des rarissimes erreurs artistiques de Mozart.*
3. *L'Histoire de la Résurrection* date de 1623.
4. O.c., p. 124.
5. Après quelques semaines de séjour " hors du monde " dans la maison sous-marine du commandant Cousteau, les chercheurs scientifiques ne pouvaient plus supporter d'autre musique que celle de J.-S. Bach (au diapason !).
6. Ses plus efficaces effets de surprise, il les réserve pour les connaisseurs, lorsque sous le monotone déroulement rythmique d'un choral, l'harmonisation glisse un subtil enchaînement modal, ou une modulation bouleversante - par exemple ZK 50 (BWV 60) n° 5, ZK 51 (BWV 90), n° 5.
7. ZK 89 (BWV 130), no 3.
8. ZK 57 (BWV 65), no 1.
9. ZK 134 (BWV 15 1), no 1 ; les petites notes du Faune ne sont pas loin !
10. ZK 52 (BWV 70), no 9.
11. ZK 60 (BWV 81), no 5.
12. ZK 191 (BWV 248-II), no 1.
13. Entretiens avec Armand Panigel, août 198 1. La réflexion est savoureuse dans la bouche d'un ancien enfant prodige.
14. Brahms fut plus heureux à Hambourg.
15. L'un d'eux décréta tout bonnement à une tribune radiophonique française que Pour lui " les femmes dans Bach, c'est l'horreur ! ".
16. Pour Nikolaus Harnoncourt, tous les malheurs des arts commencent à la Révolution française in Jacobson, o.c., p. 54).

17. La palme des enfants martyrs revient aux Petits chanteurs de Tölz, et à ceux du Royal College of Cambridge, malheureuses victimes du diapason baroque, auxquels on fausse le gosier et les oreilles dès leur âge tendre. Ceux qui les maltraitent ainsi aiment-ils vraiment les petits garçons ?
18. Les mêmes qui ne voudraient pas que l'on ôte la moindre fausse note des premières auditions à Saint-Thomas portent aux nues les pires extravagances de mise en scène infligées à la Tétralogie. Il faut relire l'excellente préface de Tristan dans laquelle Wagner, en véritable artiste, accepte l'inéluctable modernisation des cors à piston ; les instrumentistes lui ont donné raison.
19. Notre arrière-grand-père Eugène-François Zwang a quitté l'Alsace dès avant la guerre de 1870.
20. Cf. Claude Rostand, o.c., p. 44 sq.
21. Arnold Schoenberg, Charles Ives, John Cage, etc. il ne manque pas de compositeurs baroques pour les amateurs.
22. Cf. par exemple la ZK 162 (BWV 82), n° 5.
23. N'ayant pas peur des gros mots: *Der Mensch fis Kot*, etc., musica-t-il dans la ZK 154 (BWV 47), n° 3.
24. C'est ainsi que lorsqu'une partie instrumentale à vent d'une cantate est notée à la tierce ou à la seconde sur l'autographe cela ne concerne que l'instrumentiste de la première exécution, et non l'ensemble de l'œuvre, pour une hypothétique transcription globale dont Bach n'était pas friand.
25. Cf. Dürr, o.c., p. 343.
26. L'égalisation ne vaut que pour le compromis de réalisation technique, unifiant les notes intermédiaires des tons entiers du tétracorde. Fabriquant les instruments à clavier, puis les vents, on a opté au XVII^e siècle pour le do dièse entre do et ré, pour le ré dièse entre ré et mi, au détriment des bémols. Réalisé sous le contrôle de l'oreille humaine, tout tempérament sera ainsi à jamais inégal, en raison de l'incapacité de **notre appareil** auditif à couper en deux parties égales l'écart d'un ton. A l'époque de Bach, on savait partager le ton en neuf commas, quantum d'intervalle le plus répandu et repérable grâce à la mesure physique de la résonance naturelle : le do dièse est un do haussé de cinq commas, note différente du ré bémol qui est un ré moins cinq commas ; seuls les instruments autorisant le glissando (cordes, coulisse) peuvent les différencier à l'exécution. Nos moyens perfectionnés de biométrie cognitive peuvent explorer les micro-intervalles perceptibles pour certaines physiologies individuelles privilégiées : elles coupent néanmoins toujours en nombre impair (13, 19) l'intervalle du ton. Ceci explique la dissymétrie des tonalités comme leur résonance perceptive-affective différente, base de l'acquisition de l'oreille absolue. Ceci explique aussi l'échec conceptuel du dodécaphonisme, car seuls les instruments construits *physiquement*, comme le synthétiseur, sont capables de donner (au moins dans le médium) de véritables demi-tons tous égaux, mais au prix d'une étrangeté perceptive déboussolant l'adhésion affective.
27. Le don d'oreille absolue n'étant pas des plus répandus, il n'est que trop facile, pour qui en est démuné, d'ironiser sur les incommunicables souffrances de ceux qui la possèdent quand on leur piétine la cochlée.
28. Geiringer, o.c., p. 148.
29. Les questions d'époque, d'auteur, d'authenticité sont si étroitement mêlées, dans les esprits, avec la valeur esthétique à laquelle elles sont en elles-mêmes étrangères, qu'il est presque impossible de les en séparer. Le phénomène du snobisme, dans ses variantes les plus grossières comme les plus subtiles, remonte toujours à une confusion de ce genre. Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimède*, tr. fr. édit. Calmann Lévy, p. 386.
30. Il fut un des rares Français à souscrire à la première *Bach Ausgabe*.
31. C'est ainsi que Charles-Marie Widor appelle Albert Schweitzer, o.c., p. VIII.
32. Albert Schweitzer, o.c., p. 168 (la phrase n'est pas de Jacques Prévert !).

NOTICE DISCOGRAPHIQUE

Toute discographie est vouée à la désuétude, sauf à être renouvelée périodiquement - ce qui demeure notre propos. Nous espérons surtout faire prendre conscience des lacunes persistantes dans l'enregistrement des Cantates de Bach alors que les concertos de Vivaldi ou les symphonies

de Mahler font florès, malgré leur nombre ou leur volume...

Le projet ambitieux de l'Intégrale n'a encore été réalisé jusqu'ici par aucun éditeur, et pourtant, à quelques exceptions près, c'est le chemin dans lequel se sont avancées la plupart des firmes, persuadées que les " fans " de Bach achèteraient hardiment tout quand les autres dédaigneraient ces " vieilleries rococo ". Il faut dire que certaines versions isolées, certaines petites séries comme celle d'H. Winschermann ou celle de M. Corboz sont néanmoins de grande qualité.

Ceux qui étaient partis pour " tout faire " n'ont habituellement pas eu de chance. Fritz Werner a pris sa retraite avant d'en avoir fini. Le Bach-Studio fit faillite. *La Voix de son maître* allemande (E.M.1.) et la série DA CAMERA se sont essouffées. Hans Grischkat et Karl Richter sont morts sans prévenir, les traîtres !

Restent en lice le courageux Helmuth Rilling (Claudius Verlag, Hänssler-Verlag, Erato) et les baroquais de Telefunken, qui espèrent parvenir à bonne fin.

Il serait éminemment souhaitable que d'autres chefs, d'autres formations, d'autres firmes, secouant l'emprise paralysante du " néobaroquisme ", et enfin touchés par un sain esprit de compétition, nous donnent à admirer de nouvelles versions, brillantes et émouvantes. Les cantates de Bach appartiennent à tous ceux qui les aiment, il ne faut pas les laisser accaparer par d'ombrageux sectaires. Un des points faibles de la plupart des enregistrements (ô combien nous manque Kathleen Ferrier !) est tout particulièrement le pupitre de la soliste contralto - à de superbes exceptions près, comme Julia Hamari ou Helen Watts ; passé la mode garçonnet, il y a là matière à une belle et bonne émulation.

Les rares enregistrements monophoniques des Cantates - comme les rarissimes 78 tours (1) - ne peuvent plus figurer qu'au musée du disque. Nous nous sommes donc limités - hormis quelques réimpressions disponibles - aux enregistrements stéréophoniques, souhaitant qu'ils demeurent tous au catalogue.

Nous n'avions pas le vaste projet de fournir une discographie critique méticuleuse... souvent hélas *sine materia*. Nous indiquons seulement, ici ou là, quelques particularités notables de tel ou tel enregistrement quant à ses interprètes ou sa composition instrumentale. Nous proposons un classement selon nos critères *esthétiques*, clairement exposés *supra*. La première place revient presque toujours à K. Richter et H. Rilling, et bien que l'un soit parfois trop impétueux quand l'autre paraît plus compassé, les départager n'est pas tâche facile. La situation est encore compliquée lorsque interviennent les si excellents Michel Corboz ou Helmuth Winschermann, car il faut vraiment " faire exprès " de mal jouer une musique aussi limpide et évidente - les baroquais, hélas, ne s'en privent pas !

Nous donnons résolument le bonnet d'âne à Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt, car le snobisme et la mode ne sauraient toujours imposer *urbi et orbi* leurs diktat. Il faut répéter les raisons de ce blâme :

- Irrecevabilité diapasonique : nous ne sommes plus à l'âge des lampes à huile, des perruques dissimulant les larves de poux, du *Chorton* et du *Kammerton*, le diapason est fixé une fois pour toutes, et quand Bach a écrit un ré, nous devons entendre un ré, sous peine de filouterie, tromperie sur la marchandise.

- Parti pris anti-esthétique : seraient-elles jouées au diapason, que ces exécutions pécheraient par leur souci archéologique prédominant, basé sur ce que l'historiographie peut avoir de plus borné et de plus laborieux. La musique, l'art, doivent rester vivants, d'une génération à l'autre, sous peine de devenir momies. Ces enregistrements pourraient, à la rigueur, figurer au département de documents ethnographiques ou pittoresques, mais ne plus se trouver à la rubrique artistique des

catalogues.

Nous signalons évidemment, à chaque fois qu'il se présente, le diapason d'enregistrement incorrect. Bien que les pratiquants de cette altération délibérée tentent d'en escamoter le caractère fautif, il serait temps que ce diapason non conforme soit indiqué réglementairement sur chaque pochette ou album de disques ; il s'agit de la plus élémentaire honnêteté.

Contenu des coffrets qui ne sont pas détaillés dans le livre

Le numéro BWV du catalogue de Schmieder est suivi, entre

parenthèses, du numéro chronologique ZK. Ces coffrets ne comportent pas de cantates profanes. Comme pour les autres disques, seul le chef d'orchestre est indiqué.

Helmuth Rilling disques Erato

Volume 1 : 20 (74) - 40 (53) - 70 (52) - 75 (29) - 88 (144) - 150 (6) - 168 (128).
Volume 2 : 19 (152) - 58 (161) - 63 (9) - 72 (139) - 81 (60) - 109 (47) - 151 (134) - 155 (25) - 187 (146) - 191 (201).
Volume 3 : 12 (11) - 34 (200) - 66 (64) - 73 (59) - 74 (124) - 77 (40) - 91 (101) - 102 (148) - 122 (104) - 178 (81).
Volume 4 : 41 (105) - 48 (46) - 69 (202) - 96 (91) - 113 (84) - 120 (166) - 125 (111) - 146 (140) - 156 (175).
Volume 5 : 61 (16) - 94 (82) - 97 (189) - 110 (132) - 114 (90) - 130 (89) - 167 (32) - 179 (38) - 181 (63) - 192 (181).
Volume 6 : 4 (4) - 18 (8) - 54 (14) - 71 (3) - 106 (2) - 131 (1) - 143 (7) - 172 (12) - 182 (10) - 196 (5).
Volume 7 : 21 (13) - 31 (18) - 80 (95) - 152 (17) - 161 (21) - 162 (22) - 165 (19) - 185 (20) - 199 (15).
Volume 8 : 147 (33) - 163 (23) - 173 (72) - 184 (73) - 186 (34).
Volume 9 : 22 (27) - 23 (26) - 59 (28) - 132 (24) - 134 (65) - 194 (49).
Volume 10 : 24 (31) - 46 (37) - 60 (50) - 76 (30) - 90 (51) - 138 (43) - 148 (45).
Volume 11 : 25 (41) - 64 (54) - 89 (48) - 95 (44) - 105 (36) - 119 (42) - 136 (35) - 190 (55).

Seuls sont encore au catalogue *Erato* les volumes 7 à 11. La maison *Erato*, qui reprenait des enregistrements réalisés en R.F.A. (*Claudius Verlag puis Hänssler Verlag-Laudate*), arrête là (momentanément ?) sa deuxième série des "Grandes (sic) cantates de J.-S. Bach". La première série, dirigée par Fritz Werner, comprenait 29 disques, tous supprimés du catalogue, numérotés volume 1 à volume 29, mais il s'agissait, par "volume", d'un seul disque. Six de ces cantates ont cependant été rééditées dans un coffret économique (ERA 9211) : 4 (4) - 34 (200) - 78 (86) - 90 (51) - 140 (184) - 147 (33).

Helmuth Rilling poursuit ses enregistrements en Allemagne où ils sont tous disponibles en disques séparés; une édition en coffrets a commencé en 1981. Ces coffrets contiennent les partitions des cantates enregistrées utilisant la notation admise aujourd'hui avec les parties vocale de S, A et T en clé de sol.

Souhaitons longue vie à Helmuth Rilling et à la firme qui l'enregistre pour que soit achevé le programme prévu de la (quasi) intégrale des cantates qui se terminera en 1985, pour le 300^e anniversaire de la naissance de Jean-Sébastien Bach.

Karl Richter disques Archiv

Volume 1 - Avent et Noël : 13 (138) - 28 (135) - 58 (161) - 61 (16) 63 (9) - 64 (54) - 65 (57) - 81 (60) - 82 (162) - 111 (109) - 121 (102) - 124 (107) - 132 (24) -171 (174).

Volume 2 - Pâques : 1 (114) - 4 (4) - 6 (116) - 12 (11) - 23 (26) - 67 (66) - 87 (121) - 92 (110) - 104 (67) - 108 (120) - 126 (112) - 158 (173) - 182 (10).

Volume 3 - Ascension-Pentecôte-Trinité : 10 (78) - 11 (197) - 24 (31) - 30 (199) - 34 (200) - 39 (143) - 44 (71) - 68 (125) - 76 (30) - 93 (79) - 129 (142) -135 (77) - 175 (126).

Volume 4 - Dimanches après la Trinité I : 9 (187) - 17 (151) - 27 (153) - 33 (85) - 100 (188) - 102 (148) - 105 (36) - 137 (129) - 148 (45) - 178 (81) - 179 (38) - 187 (146).

Volume 5 - Dimanches après la Trinité II : 5 (92) - 26 (98) - 38 (94) 70 (52) -80 (95) - 96 (91) - 115 (96) - 116 (99) - 130 (89) - 139 (97) - 140 (184) - 180 (93).

Gunther Ramin disques Eurodisc

Volume 1 : 36 (185) - 42 (117) - 43 (141) - 57 (133) - 67 (66) - 73 (59) - 106 (2) - 111 (109) - 128 (122) - 131 (1).

Volume 2 : 24 (31) - 65 (57) - 72 (139) - 78 (86) - 92 (110) - 95 (44) - 119 (42) - 138 (43) - 144 (62) - 177 (186).

Il s'agit d'une sélection des cantates que l'ancien Cantor de Saint-Thomas de Leipzig avait enregistrées sur le vif, pendant l'office du dimanche matin. La prise de son et le jeu des instrumentistes (trompettistes aux lèvres durcies par le froid ...) sont parfois défectueux. Les enregistrements originaux avaient été faits sur bandes et diffusés par la radio allemande. Nous signalons les cas où le repiquage sur microsillon (monophonique) est fautif.

Helmuth Winschermann disques Philips

Le coffret intitulé " Dix cantates de fête " comprend : 32 (137) - 51 (180) -57 (133) - 74 (124) - 128 (122) - 134 (65) - 147 (33) - 151 (134) - 173 (72) - 191 (201).

Octobre 1981.

1. En dehors de quelques naïfs et émouvants fragments, la seule cantate intégralement enregistrée en 78 tours fut la ZK 57 (BWV 65), en 1947, par *l'anthologie sonore*.