

Gilles Cantagrel

BACH
n'a pas écrit
D'OPÉRA



LES BELLES LETTRES

Gilles CANTAGREL

BACH N'A PAS ÉCRIT
D'OPÉRA

Paris
Les Belles Lettres
2023

© 2023, Société d'édition Les Belles Lettres
95, bd Raspail, 75006 Paris
www.lesbelleslettres.com

ISBN: 978-2-251-45444-3

Quel dommage que Bach n'ait pas écrit d'opéra ! C'est ce que ne cessent de répéter tous ceux, à mesure plus nombreux, qui aiment et cultivent sa musique.

Mais d'abord, est-ce si regrettable ? Un opéra de plus ?... Les textes de ses cantates parlent en son nom, et plus encore, évidemment, le traitement musical dans lequel le musicien les exprime. Et cela dans tous les registres de sa pensée, théologique, spirituelle, bien sûr, qui cernent une conception du monde ; mais aussi et tout autant dans les allégories fondées sur les évocations amoureuses empruntées au *Cantique des cantiques*, par exemple, très populaire à l'époque, et jusque dans la caractérisation psychologique des personnages et des situations, la vivacité de certains dialogues, le réalisme des propos, et les notations les plus simplement humaines de la tendresse, de la colère, voire de la caricature, qui font de Bach un prodigieux compositeur d'opéra en puissance. Qu'il suffise d'écouter la cantate du *Combat entre Phébus et Pan* BWV 201¹, ou de le voir (et l'entendre) se mettre

1. Cf. G. Cantagrel, *Les Cantates de J. S. Bach*, Paris, 2000, p. 1552.

en scène lui-même avec beaucoup d'esprit et d'autodérision sous les traits du barbon de la *Cantate du café*, ce Père train-train, *Schlendrian*¹-*Sebastian*, ce Monsieur La-Routine, « qui grogne comme un ours² ». Écoutons aussi la tempête se déchaîner sur le lac de Tibériade dans la cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (Jésus dort, que dois-je espérer?) BWV 81. L'orage s'est levé sur le lac, la tempête fait rage, d'une rare violence, l'ensemble des cordes se déchaîne. Staccatos de la basse, tous en doubles croches, et les premiers violons en mouvements furieux de triples croches, descendant comme pour engloutir la barque, puis remontant, tourbillons cinglants, en sifflant sur des ponctuations rageuses. C'est alors que le Christ, debout dans la barque, tel qu'on l'a vu si souvent représenté de Giotto à Delacroix, s'adresse aux flots, et ordonne aux éléments naturels de ne faire aucun mal à ses enfants. N'est-ce pas là une véritable scène d'opéra³? Ou à l'opposé, dans la célèbre et délicieuse cantate « du café », où la jeune fille s'exclame « Qu'enfin au lieu de café, en allant au lit, j'attrape un amant vigoureux! ».

1. *Schlendrian* signifiant en allemand « routine », ou « train-train ».

2. Cf. G. Cantagrel, *Les Cantates de J. S. Bach*, op. cit., p. 1566.

3. Cf. G. Cantagrel, *ibid.*, p. 353.

BACH ET L'OPÉRA DE SON TEMPS

La naissance d'un répertoire d'opéra en Allemagne est une histoire qui remonte très loin. De longue date, en effet, on s'est préoccupé d'illustrer, de représenter, de commenter, de décrire, même, les grands événements de la Bible. Dès avant les jeux liturgiques et les « mystères » du Moyen Âge, musique et textes ont cherché à évoquer la Nativité et la Passion du Christ dans les multiples accents de musiques éloquentes. Mais à en croire Albert Schweitzer, évoquant la situation en Allemagne au XVII^e siècle, « à nulle époque de la musique, on ne trouverait conditions plus favorables à l'éclosion d'une musique descriptive¹ ». C'est qu'au fil des cantates et des oratorios, les compositeurs avaient développé et maîtrisé, avec le *stile rappresentativo*, les ressources expressives de la musique, principalement en figuralismes, c'est-à-dire en figures rythmiques et mélodiques connotées à divers registres d'expressions, à quoi s'ajoutaient les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation.

1. A. Schweitzer, *Bach, le musicien-poète*, Lausanne, 1905, p. 40.

Selon le vœu même de ses fondateurs, l'opéra se devait de traiter de sujets religieux, ce qui était également le fait des représentations sacrées du Moyen Âge, fussent-elles alors mêlées d'accents populaires. Tout comme plus tard en Allemagne avec les histoires sacrées de Schütz, ou en France avec les opéras de collège, dont il demeure un unique et admirable spécimen avec le *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, en 1688, mais surtout comme la tradition s'en était imposée dans certaines cours allemandes. Ainsi à Weimar, où le duc entretenait une « chapelle », c'est-à-dire un orchestre, mais vouée à donner des spectacles à thèmes exclusivement religieux.

Or il n'y avait pas à l'origine de salles de spectacle pour représenter les œuvres d'un genre aussi nouveau que l'opéra naissant. Il a donc bien fallu en créer, et d'abord, se débrouiller avec les moyens disponibles. Faute de mieux, la première représentation de l'*Euridice* de Peri avait eu lieu, en 1600, au palais Pitti, à Florence. Et déjà, la même année 1600, à l'oratoire des Philippins de Rome, aujourd'hui *Chiesa Nuova*, on exécutait une œuvre destinée également à être jouée, représentée et même dansée en public, la *Rappresentazione di anima et di corpo* de Emilio dei Cavalieri, représentation de l'âme et du corps dont la page de titre, gravée précise qu'elle est nouvellement mise en musique par Emilio dei Cavalieri, pour être déclamée en chantant, *per recitar cantando*. Et voici les mots importants : *per recitar cantando*. Il était aussi prévu que l'œuvre, en costumes, fût également dansée, dans l'église même.

Quant à *L'Orfeo* de Monteverdi, il fut produit et présenté en 1607 dans une salle du palais ducal de Mantoue, et pas encore dans un théâtre lyrique, puisqu'il

n'en existait toujours pas. En langue italienne, bien sûr, avec le concours de castrats dans les principaux rôles et d'un important ensemble instrumental de près de quarante musiciens. Il en alla de même pour la représentation publique de la *Dafne* de Schütz, premier opéra allemand, produit et représenté. L'auteur du livret était le Florentin Ottavio Rinuccini, mais cette fois on chantait en allemand, dans une traduction due au célèbre écrivain Martin Opitz, aujourd'hui considéré comme le « père de la poésie allemande » à l'âge baroque, et ami du compositeur. Cette « première » eut lieu en 1627 dans une salle du château de Hartenfels, à Torgau, en Saxe, au cœur de l'Allemagne centrale. Le sujet mythologique, rapporté par Ovide au premier livre des *Métamorphoses*, de Daphné poursuivie par Apollon, avait déjà été traité en musique par Jacopo Peri, à la fin du XVI^e siècle, et le sera par Marco da Gagliano au début du XVII^e. À la même époque que Schütz, en 1625, Gian Lorenzo Bernini allait tirer de la légende mythologique l'admirable et célèbre groupe de marbre que l'on peut aujourd'hui admirer à la galerie Borghèse à Rome. Daphné, telle que la décrit Ovide, y est saisie dans sa fuite pour échapper à Apollon et se métamorphose en laurier au moment où le dieu s'approche d'elle et s'apprête à la saisir.

Un opéra sans théâtre

Mais il n'y a toujours pas de théâtre d'opéra. C'est alors qu'à Rome, la fastueuse famille Barberini, qui compte parmi ses membres Urbain VIII, pape de 1623 à 1644, protecteur des musiciens, des artistes, de l'opéra, et

grand bâtisseur sous l'Éternel, va faire édifier un théâtre de quelque trois mille places, sur la colline du Quirinal (édifice aujourd'hui disparu). Venise devait suivre, en se peuplant de plusieurs théâtres d'opéra, dont le premier, Teatro San Cassiano, dès 1637, et devenir une véritable capitale mondiale du théâtre lyrique. Puis, après Venise, suivront Mantoue, Florence, Naples, bientôt rivale de Venise, et d'autres. Le moment est venu où les éléments épars de ce que l'on joue, chante, danse et représente ici et là vont se cristalliser pour devenir ce spectacle total que sera l'opéra à compter des années 1640.

Mais il est trop tôt alors pour que l'Allemagne participe d'une manière ou d'une autre à cette éclosion. Car en ces années de la première moitié du XVII^e siècle, les terres germaniques sont ravagées par les combats fratricides et ô combien meurtriers d'une guerre qui s'éternise. Peu après la guerre de Trente Ans, conclue par les traités de paix de Westphalie à Münster et Osnabrück en 1648, l'Allemagne centrale commence à peine à se relever du massacre. Et c'est Hambourg, au nord, heureusement épargnée, qui sera la première ville à se doter en Allemagne d'un théâtre d'opéra et à susciter la production d'œuvres nouvelles. Mais alors que les bâtiments spécialisés se multiplient en Italie, il aura donc fallu attendre 1677, quarante ans après Venise, pour que l'on édifie en Allemagne, à Hambourg, un théâtre d'opéra de ville et non de cour, public, sur l'emplacement d'un marché de la cité dont il a pris le nom (*Oper Am Gänsemarkt*, l'opéra du marché aux oies), de même que l'opéra de Londres a pris le nom du lieu où il est édifié, le jardin du couvent de l'abbaye de Westminster (*The Royal House of Covent Garden*).

La construction de l'édifice est confiée à l'architecte vénitien Girolamo Sartorio¹. Parfaitement intégré au milieu urbain et aux maisons environnantes, il est bâti en pans de bois, mais richement décoré intérieurement. La scène en est fort étendue, et la salle de vastes dimensions. Le théâtre est doté d'une importante machinerie, occupant un volume au moins aussi important que la partie destinée au public : voilà qui dit bien le prix que l'on attachait à la part visuelle de ces spectacles. L'affaire est rondement menée, puisque le bâtiment est officiellement inauguré moins d'un an plus tard, dès le 2 janvier 1678. Le premier directeur en est alors, à ses frais, l'avocat Gerhard Schott, qui deviendra plus tard bourgmestre de Hambourg, mais qui pour lors se consacre exclusivement à la gestion du théâtre. Son ambition est bien de créer un opéra national allemand, puisqu'il exige dès l'origine que l'on ne représente sur la scène de son théâtre que des ouvrages en langue vernaculaire, et non en italien. L'ouverture du théâtre est faite avec un ouvrage fondé sur un livret de Christian Richter, *Adam und Eva, Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch* (Adam et Ève, Création, Chute et Relèvement de l'homme), livret que Marcel Beaufils nous dit « à la fois pieusard et canaille ». Le sujet de cette œuvre qui se veut hautement moralisatrice dit bien la préoccupation spirituelle à quoi elle tentait de répondre.

1. Frère de deux compositeurs du même nom, Girolamo Sartorio mourut à Venise en 1707. On lui confia également la construction de l'opéra de Leipzig, ouvert en 1693, mais dont on verra que l'établissement dut cesser toute activité de production en 1720, à une époque où il n'était de toute façon pas envisagé que Bach vînt s'établir à Leipzig et qu'il pût être tenté par le genre nouveau.