

Cantates pour la Septuagésime

Grote Kerk, Naarden

À quelques semaines seulement du carême – période de jeûne, de « pénitence sous le sac et la cendre » – rien de plus naturel à ce que l'Évangile du jour se tourne vers la parabole des « ouvriers envoyés dans la vigne » telle que saint Matthieu la relate. La morale mise en exergue par le librettiste de Bach est sans équivoque : il faut accepter et se satisfaire de son sort, aussi injuste puisse-t-il sembler sur le moment. Elle innerve les six mouvements de la Cantate ***Nimm, was dein ist, und gehe hin*** (« Prends ce qui est tien, et va-t-en », Mt, 20, 14), BWV 144, que Bach conçut pour son premier cycle de Leipzig. Il serait difficile d'imaginer introduction de cantate plus directe et sans concessions que celle-ci. Commencant de but en blanc – elle ne comporte pas le moindre préambule instrumental – les ténors se lancent dans le *Spruch*, introduisant un motet fugué où deux hautbois et cordes doublent les lignes vocales sur une basse continue en partie indépendante. Dix ans après sa mort, à une époque où peu de gens en dehors du cercle à jamais conquis des anciens disciples connaissaient ou pouvaient se remémorer ses prodigieux programmes dominicaux de cantates d'église, on ne peut qu'être surpris de trouver une voix cultivée vantant les vertus de l'écriture fuguée de Bach pour les voix. En 1760, le théoricien berlinois de la musique Friedrich Wilhelm Marpurg distingua l'ouverture de cette Cantate, admirant la « splendide déclamation à laquelle le compositeur recourt dans la section principale et dans un petit jeu particulier sur les mots “*gehe hin*” ». La manière dont Bach met en œuvre un contraste en apparence tout simple entre le traitement syllabique du premier thème (en blanches et noires) et ce contre-sujet impérieux, rythmiquement propulsé, est admirable. Cela prouve aussi, comme Robert Marshall l'a montré dans son étude des esquisses et manuscrits, que Bach n'a pas composé des expositions

fuguées « répondant à une routine mécanique et prévisible », mais afin de donner au texte mis en musique un caractère spécifique. En fait, c'est un remarquable exemple de la manière économe et « circulaire » dont Bach traite son matériau, dans la mesure où il parvient à introduire la figure attachée aux mots « *gehe hin* » pas moins de soixante fois en soixante-huit mesures. L'effet n'est pas tant celui d'un renvoi brusque et cassant – « va ton chemin ! » – qu'une exhortation enjouée à assumer sans rechigner tout ce que la vie peut offrir. C'est aussi la réponse idéale à Charles Burney qui, préférant Haendel, écrivait : « Jamais je n'ai vu une fugue de cet auteur savant et solide [Bach] sur un *motivo* qui soit naturelle et *chantante* ». Il y a bien sûr une différence subtile entre Bach compositeur réputé de fugues pour clavier d'une diabolique difficulté et Bach compositeur de ces fugues chorales. À vrai dire, certaines parmi ces dernières sont également d'une diabolique difficulté (que l'on songe simplement, dans son *Magnificat*, au sujet sous-tendant les mots « *fecit potentiam* » sur lequel les ténors sont invités à faire leur entrée) – le plus souvent, néanmoins, elles se révèlent praticables et chantables, de même qu'elles sont conformes à ce que Marpurg qualifie de « vérité, caractère naturel et "exactitude" convenant parfaitement au texte ».

Le premier air est en forme de menuet pour alto sur un accompagnement « pulsatoire » des cordes représentant les bougonnements des chrétiens mécontents. Selon une copie de la partition due à Kirnberger, il devrait y avoir aussi deux hautbois pour doubler les violons, mais étant donné que ceux-ci descendent plus bas que le registre grave du hautbois baroque standard, nous avons pensé que la solution la plus plausible était de faire appel à un unique hautbois *da caccia* pour doubler la ligne du premier violon. Nul doute que le caractère plaintif de cette page s'en trouve renforcé. La réponse de Bach à l'injonction à ne pas se plaindre captive autant l'oreille (douce berceuse avec son accompagnement « murmuré » des cordes graves)

qu'elle l'exaspère (par son inflexible caractère répétitif). L'un dans l'autre, il y a quelque chose d'un peu facile dans la manière ingénieuse dont il renverse la sonorité des deux segments introductifs de huit mesures afin que le « murmure » soit toujours entendu dans le registre grave cependant que le « *lieber Christ* » (figure en forme de réminiscence évidente du motif de « *gehe hin* » du n°1) apparaît dans le registre supérieur. Si l'on creuse un peu, on se rend compte que Bach a délibérément cherché un moyen pour ainsi dire irritant de fixer dans l'esprit de ses auditeurs ce que les Allemands résument par « *meckern und motzen* » – « rouspéter et râler » devant un travail ingrat. Car derrière ces grommellements ou rouspétances des « ouvriers envoyés dans la vigne » et contrariés, se trouve l'injonction de saint Paul aux Corinthiens : « Et ne murmurez pas, comme le firent certains d'entre eux ; et ils périrent par l'Exterminateur » (1 Co, 10, 10), ou encore, en remontant le temps, le Dieu de l'Ancien Testament, exaspéré et ne supportant plus les gémissements d'Israélites ne lui témoignant aucune reconnaissance, alors qu'il les avait fait sortir sains et saufs d'Égypte où ils étaient retenus en captivité – « Jusqu'à quand cette communauté perverse qui murmure contre moi ? » (Nombres, 14, 27). Dans un passage du commentaire de la Bible de Calov qu'il avait souligné, Bach nous rappelle que lui-même n'était nullement étranger aux injustices découlant des obligations professionnelles : « Seigneur, je prends à cœur mes fonctions, je fais ce que tu m'as ordonné et veux bien volontiers m'exécuter et travailler ainsi que tu le veux, aide-moi seulement à tenir mon foyer et aide-moi à régler mes affaires » – ce qui à l'évidence lui semblait difficile à réaliser. En fait, le plus grand nombre d'annotations et de passages soulignés dans son exemplaire de Calov se trouve dans *L'Ecclésiastique*, livre faisant fréquemment référence à l'acceptation par chacun de son destin, plus importante que les succès en ce monde, également à l'idée que les gens intelligents sont ici-bas pour une vie de souffrance, mais nulle part à ce que le talent serait en

lui-même digne d'éloges, du moins pas plus que tel un simple moyen de s'acquitter de ses obligations.

En serré entre deux harmonisations remarquables d'hymnes pleines de résolution signées Samuel Rodigast (n°3) et Albrecht von Brandenburg (n°6), retentit un récitatif de ténor qui se referme sur une répétition des mots « *Was Gott tut, das ist wohlgetan* » (« Ce que Dieu fait est bien fait ») repris du choral précédent, lui-même suivi d'un air pour soprano et hautbois d'amour *obligato*. Ici, Bach utilise au mieux la séduisante irrégularité du phrasé. À la place du *da capo* attendu, il s'ingénie à ce que la troisième section de l'air, la plus longue, fasse entendre une reprise du texte tout entier mais sans reprise littérale de la musique lui étant associée. Il parvient si brillamment à varier cette forme conventionnelle, qu'il s'agisse de l'entrelacement contrapuntique du hautbois et de la voix ou de la manière dont l'ultime *ritornello* de hautbois se trouve propulsé tandis que la voix a encore quatre mesures de plus à chanter, que l'air donne finalement l'impression d'être constitué d'une libre succession de variations.

L'œuvre séduisante en cinq mouvements pour soprano solo, hautbois et cordes intitulée ***Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*** (« Je me réjouis de mon bonheur »), BWV 84, est bel et bien intitulée « Cantate », situation des plus inhabituelles dans la musique sacrée de Bach. Très probablement entendue pour la première fois le 9 février 1727, elle repose sur un livret anonyme présentant des liens avec un livret antérieur qu'Erdmann Neumeister avait produit pour le cycle de Telemann à Eisenach, également une parenté plus forte encore avec un texte que Picander devait publier en 1728. Le texte même qui sur la table de travail de Bach attendait d'être mis en musique était de nouveau ancré dans la parabole de la vigne, bien qu'il ne soit fait ici mention d'une main-d'œuvre mécontente, le soprano solo chantant simplement « Je me réjouis de mon bonheur que le bon Dieu m'a accordé ». Et l'Évangile du jour, selon saint Matthieu (20, 16), de

conclure : « Voilà comment les derniers seront les premiers, et les premiers seront derniers », sous-entendant que le contrat entre maître et employé garde toute sa validité quand bien même d'autres contrats, en parallèle, seraient plus favorables au bénéficiaire. Dans la mesure où Bach fut toujours sur le qui-vive, tout au long de sa carrière et avant d'accepter un nouveau contrat, devant le risque de se laisser distancer en matière de rémunération, sans doute eut-il un peu de mal à avaler l'homélie portant sur ce texte de cantate. Être satisfait de son sort est une chose – juste un cran au-dessus de « l'acceptation [sans contestation] de ma vocation » (ainsi qu'il est dit dans la citation de Calov qu'il souligna). Mais tant Neumeister que Picander vont plus loin, parlant de la satisfaction ou du bonheur découlant de « l'état » ainsi accordé. Bach était-il satisfait de l'« état » dans lequel il se trouvait à Leipzig ? Tout ce que nous pouvons glaner concernant sa position agitée de cantor suggère une lutte intérieure incessante entre d'un côté le désir de remplir sa mission, à travers une mise en œuvre de toutes ses compétences (pour la gloire de Dieu et l'édification de son prochain, ainsi qu'il l'aurait formulé), et d'un autre côté la nécessité de « devoir vivre presque sans cesse dans la contrariété, la jalousie et la persécution » (ainsi qu'il l'écrivit dans une lettre à un ami). Est-ce Bach, alors, qui ménagea ce changement dans le texte ? Difficile à dire. Même moyennant ce décalage d'accentuation, chercher une représentation sans équivoque de la sérénité dans le long air initial en *mi* mineur reviendrait non seulement à entrer en conflit avec tout ce que nous pourrions déduire de sa situation à Leipzig, mais aussi à sous-estimer l'ambivalence et la complexité de la musique – et surtout de sa musique – ainsi que sa capacité à décrire des climats de manière nuancée. S'il se peut que le contentement soit un état d'esprit plutôt statique, la musique de Bach suggère pourtant ici quelque chose de dynamique et de mouvant. Entrelacement chatoyant de la voix et du hautbois, rythmes pointés, cadencés, et syncopes expressives

fréquents, manière dont le *ritornello* d'introduction revient à maintes reprises sous différentes formes tandis que le soprano introduit de nouveaux motifs : tout contribue à l'enchantement de cette musique et à ses climats insaisissables – mélancolie, résignation, voire même élégie ?

Du fait de sa vivacité sans partage, le deuxième air (« *Ich esse mit Freuden mein weniges Brot* » – « Je mange avec joie mon peu de pain »), avec hautbois solo, violon et continuo, séduit de manière infiniment moins sophistiquée. Avec son intervalle ascendant de sixte, il suggère une inconsciente parenté avec l'air « *As when the dove* » du masque de Haendel *Acis et Galatea*. Le récitatif accompagné des cordes qui s'ensuit (n°4) ramène la Cantate vers les tonalités mineures, reflet des calmes pressentiments de mort émanant du texte, et constitue une parfaite transition vers le choral de conclusion : la douzième strophe de l'hymne d'Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt sur l'envoûtante mélodie de Georg Neumark. Il porte l'indication *a soprano solo e a 3 ripieni*, ce qui sous-entend qu'aucune des quatre parties vocales n'était censée être doublée par les instruments. Nous l'avons donc chanté *a cappella* et de façon assez posée. Ce « *Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kummernis* » (« Je vis cependant comblé en toi / et meurs sans tous les soucis ») m'est apparu très émouvant.

La troisième des Cantates de Bach conservées pour ce dimanche est ***Ich habe in Gottes Herz und Sinn*** (« J'ai remis dans le cœur et l'âme de Dieu »), BWV 92, cantate-choral en neuf mouvements de 1725 reposant sur une hymne de Paul Gerhardt. À la différence des deux Cantates précédentes, le texte, daté de 1647, ne se rattache pas spécifiquement à l'une ou l'autre des lectures convenues de la Bible mais exhorte la congrégation à se soumettre au cœur et à l'esprit de Dieu ainsi qu'à se fier en lui à travers le bien et le mal. Cela explique peut-être la ressemblance entre les contours et le climat mélodiques

initiaux du thème d'introduction au hautbois et l'air tout de tendresse pour soprano *Komm in mein Herzenshaus* de la Cantate BWV 80. La fantaisie de choral introductive est construite de manière élaborée, avec une série d'attaques et de répliques en manière d'imitations aux trois voix inférieures. C'est en vain que l'on cherche des traces de mélodie de choral, jusqu'à ce que l'on réalise que leur matériau se trouve dérivé des *ritornelli* instrumentaux qui ponctuent les lignes du choral. Le deuxième mouvement donne lieu à une audacieuse expérimentation dans laquelle Bach fait en sorte que la basse soliste interrompe son propre chant mesuré (deuxième strophe de l'hymne) pas moins de neuf fois à travers ses propres gloses en récitatif libre, illustrées par les commentaires pleins d'invention et de vie du continuo. En fait, tout cela ressemble un peu à un cours d'Écritures saintes : patiemment le maître de l'école du dimanche explique que lorsque la situation se révèle difficile, « c'est seulement parce que [Dieu] désire m'éprouver », d'où ces allusions fugitives à Jonas et à la baleine, que l'on peut identifier à travers le grondement sous-marin du continuo, et à la « foi dure comme le roc » de saint Pierre, restituée par le chant anguleux du chanteur dans sa difficile ascension, comme avec l'aide de crampons à glace, vers le sommet (*mi aigu*). Chemin faisant, chaque fois que la strophe principale de l'hymne est sur le point de revenir, Bach donne un signal à ses auditeurs en ce qu'il en préfigure (ou fait entendre simultanément) les contours en diminution au continuo. L'auditeur court cependant le danger d'être submergé par trop d'information, à l'instar de ces poteaux indicateurs que les automobilistes sont censés déchiffrer instantanément aux croisements de routes, la page tout entière s'en trouvant d'autant plus difficile à restituer.

Aucun problème de cet ordre avec l'air de ténor qui fait suite, *Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt*. Ici l'illustration picturale se fait à une toute autre échelle : une vigueur considérable s'y trouve générée par des coups de pinceaux d'une audacieuse ampleur, dans l'esprit d'un

Rubens, les *tirades* des premiers violons (avec de grands intervalles et des rythmes acérés) alternant avec des motifs de quatre notes aux voix intérieures et un continuo en mouvement contraire. Tout ici contribue à faire ressentir la fragilité de la vie et combien « se déchire, se brise et s'effondre / ce que le solide bras de Dieu ne tient » – ainsi que l'énoncent les deux premières lignes de l'air. Celui-ci est d'une extrême virtuosité pour le chanteur, impressionnant mais délibérément sans charme. La mélodie de choral, peu ornementée, réapparaît dans un quatrième mouvement exaltant « sagesse et raison » de Dieu tel le gardien suprême du temps (« Temps, lieu et heure sont connus de lui / pour agir ou laisser faire »). La présentation en est ici plus objective que dans certains modèles équivalents, suggérant un traitement à l'unisson plutôt que soliste pour les altos placés derrière l'appareil instrumental. Il en résulte que l'arrière-plan – deux hautbois d'amour confinés à des échanges fugués (sans trouver dans le texte de véritable moment pour respirer en cinquante-cinq mesures) et créant avec le continuo une sorte d'invention à trois voix – devient dès lors premier plan.

Des vents forts réapparaissent dans le sixième mouvement, évoqués à travers de vigoureux échanges entre violoncelle et chanteur (basse solo). Bach reprend ici une idée de sa toute première Cantate (BWV 150, n°5), où le même motif servait à décrire des cèdres battus par la tempête. Ici la comparaison est utilisée afin de renforcer le message de la section B – comment la « tourmente de la Croix porte ses fruits pour les chrétiens ». (L'une des significations de *Ungestüm* est « violence », ce qui, je suppose, se réfère à la brutalité de la mort par crucifixion.) L'image du « mugissement [et de la] rudesse des vents » conduisant à de « pleins épis [de blé] » me laisse perplexe. Le vent a généralement l'effet inverse pour les cultivateurs : l'une des choses que l'on doit le plus redouter à l'époque de la moisson est un coup de vent capricieux susceptible de coucher le blé sur pied et d'anéantir la récolte potentielle. Bach interrompt pour la seconde fois le

déroulement de l'hymne (n°7) en insérant un commentaire de type récitatif passant de la voix la plus grave à la plus aiguë. Au moment même où ce texte de l'hymne devient intensément personnel (« Voici, mon Dieu, que je tombe, confiant, en tes mains »), faisant que l'on s'attendrait à un traitement soliste (comme dans le n°2), Bach le restitue sous forme de choral à quatre parties sur une ligne de continuo en partie indépendante.

L'apaisement revient dans l'air pastoral de soprano avec hautbois et cordes *pizzicato*, *Meinem Hirten bleib ich treu* (« Je reste fidèle à mon berger », n°8). Les accents rythmiques y témoignent d'une délicieuse ambiguïté : Bach fait en sorte que l'on s'attende à une succession d'incises de deux mesures, puis soudain attache ensemble quatre mesures. Lorsque intervient la ravissante conclusion – «*Amen: Vater, nimm mich an!*» (« Amen : Père, accepte-moi ! ») – innocence, confiance et fragilité ne font plus qu'un.

Érigée à la fin du XV^e siècle, l'église Sint Vitus de Naarden, dans le nord de la Hollande, est devenue un lieu très prisé pour les concerts. Cela semble un peu étrange de voir café et alcools servis pendant les entractes ou les réceptions d'après-concert dans le sanctuaire. Cependant sa haute voûte de bois, rehaussée de panneaux peints inspirés de Dürer illustrant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'un et l'autre se faisant face, ainsi que son mobilier caractéristique des églises hollandaises contribuent à maintenir une atmosphère dévotionnelle, tellement importante et bénéfique pour interpréter ce genre de musique. Le public hollandais a écouté notre programme de cantates avec concentration et enthousiasme.

Cantates pour la Sexagésime
Southwell Minster

Cette semaine, le défi que nous avons à relever était de donner trois des Cantates d'avant-Carême de Bach parmi les plus originales et les plus singulièrement différentes. Malgré la diversité de leur provenance, cette trilogie pourrait néanmoins avoir été entendue à Leipzig en l'espace de douze mois : la BWV 18 fut l'objet d'une reprise le 13 février 1724, peut-être avant le sermon dans la Nikolaikirche, aussitôt suivie, ce même jour, de la BWV 181 nouvellement composée, la BWV 126 ayant suivi, moins d'un an après, le 4 février 1725. Le point de convergence des trois Cantates est le pouvoir irrésistible de la Parole (en tant que manne spirituelle venue du ciel) dans le processus de la foi, thème de l'Évangile du jour (Luc, 8, 4-15), exprimé dans les deux premières à travers la parabole du semeur. Même en regard de ses propres standards, Bach relève ce défi avec une intensité et une ingéniosité exceptionnelles. Chacune de ces Cantates est caractérisée par une vive inventivité picturale, un sens saisissant du drame et une musique, fraîche et puissante, qui vous reste en mémoire.

Composée à Weimar très probablement en 1713, juste avant que Bach ne soit promu du poste d'organiste de la cour à celui, tout juste créé, de *Konzertmeister*, la Cantate ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel*** (« Comme la pluie et la neige [tombent] du ciel »), BWV 18, en est un superbe exemple. Bien des aspects de cette Cantate se révèlent extraordinairement originaux et inhabituels, à commencer par une orchestration faisant appel à quatre violes et basse continue (celle-ci incluant un basson). La décision de Bach de réduire l'ensemble à cinq voix de cordes, traditionnel à Weimar, aux registres d'alto et de ténor reposait non pas sur l'irruption fortuite de deux violistes supplémentaires qui se seraient présentés à Weimar en quête de travail (il aurait sinon, pour cette Cantate, tout simplement demandé à ses violonistes habituels de se joindre au pupitre de violes), mais sur la sonorité aux teintes magiquement sombres que les quatre violes sont à même d'offrir. Je ne pense pas beaucoup m'aventurer en y voyant la

représentation, notamment dans les deux mouvements médians, du terreau, fertile et bien irrigué, constituant le semis idéal sur lequel la Parole de Dieu pourra germer et prospérer. Lorsqu'il reprit cette Cantate à Leipzig en 1724, Bach compléta son ensemble de cordes d'une paire de flûtes à bec pour doubler les deux parties supérieures de violes, auxquelles elles ajoutent une sorte d'auréole, tel à l'orgue un jeu de quatre pieds. C'est la version que nous avons choisie, transposée du *Chorton* de Weimar en *sol* mineur dans le ton de *la* mineur (les violes étant accordées à *la* = 465 et en s'en tenant aux parties originales en *sol* mineur).

La *Sinfonia* d'introduction, véritable ouverture par sa manière d'anticiper sujet et déroulement de l'œuvre, est un mélange intrigant et hybride de styles – on y entend une basse de type chaconne à la manière ancienne et d'abord jouée à l'unisson, laquelle tient ensuite lieu de *ritornello* dans une forme de type concerto italien à la dernière mode. Sur la basse ou *ostinato*, tissant un élégant entrelacs, les voix supérieures (doublées à l'octave par les flûtes à bec) tournoient telles des giboulées de pluie ou des rafales de neige. L'interprète se trouve confronté à un choix : soit ponctuer les répétitions structurelles de la basse obstinée, soit développer une dynamique répondant à la vive invention picturale à l'intérieur même du *ritornello* initial de quatre mesures et à l'unisson (deux mesures de pluie et deux de neige, si l'on veut, avec une autre « chute », sous-jacente et plus symbolique : celle de l'humanité).

En réponse aux paroles du titre (Isaïe, 55, 10-11), Bach compose son premier récitatif « moderne » dans une cantate d'église. Il apparaît d'emblée clairement que la coupe familière du récitatif tel qu'en usage dans l'opéra de son temps n'exerce sur lui aucun attrait. Ce qu'il recherche avant tout, c'est une mise en forme lucide du texte dans un style à la fois digne et hautement personnel, style émanant de l'*arioso* et s'épanouissant en cette forme. Ainsi la basse solo se fait-elle le fidèle

reflet du double mouvement, descendant (pluie et neige) et ascendant (les fruits qui jaillissent de la terre), suggéré par l'imagerie du texte et la manière dont Isaïe compare la graine, et l'impact des précipitations sur sa germination et sa croissance, à la Parole de Dieu.

Si le mouvement qui s'ensuit, comparativement, semble une inoffensive fusion de litanie et de commentaire, Bach n'en fait pas moins l'épicentre de sa Cantate. Conçu telle une fascinante tapisserie, unique dans ses Cantates, il est constitué de quatre périodes en récitatif accompagné (toujours avec cette instrumentation exceptionnelle et participant de manière intense), deux pour le ténor, deux pour la basse, entrelacés de quatre courtes prières. Celles-ci sont annoncées dans une incise archaïque de trois notes, le chœur tout entier leur répondant en citant des refrains de supplication empruntés à la litanie luthérienne connue sous le nom de *Litanie Allemande*. Typiques des litanies, ces passages demeurent musicalement invariables (se pourrait-il qu'ils renferment un rien de satire et de moquerie à l'encontre de la psalmodie monotone du clergé ?), à l'exception de la partie de continuo qui soudain se déchaîne lorsque Turcs et papistes « blasphémant et rageant » sont mentionnés. Dans l'intervalle, les sections de transition apparaissent *durchkomponiert* (élaboration continue, sans répétitions) et, lorsque besoin est, passent d'*adagio* à *allegro* (probablement « le double plus vite ») pour refléter le changement de sentiments du texte. Il est fait référence à ceux, nombreux, qui « renient parole et foi / et se détachent tel un fruit gâté » et comment « un autre ne se soucie que de sa panse ». Tout cela vient s'ajouter à une représentation pleine de vie, à la manière d'un Breughel, de la société rurale en action – le semeur, le goinfre, le diable en embuscade, sans oublier les coquins, Turcs et papistes de pantomime.

L'un dans l'autre, l'œuvre offre une fascinante comparaison avec celle composée par Telemann sur le même texte, spécialement écrit à son intention par Erdmann Neumeister pour son cycle de cantates de

1710-1711 à destination d'Eisenach. Si selon toutes probabilités Bach et Telemann, qui vivaient à seulement quatre-vingts kilomètres l'un de l'autre, ont entretenu des contacts réguliers durant les années que Bach passa à Weimar (Telemann était aussi le parrain de C.P.E. Bach), il est toutefois beaucoup plus difficile de prouver que Telemann eut un impact puissant sur l'évolution de Bach en tant que compositeur de cantates. Il ne fait aucun doute que le cycle de Telemann pour Eisenach fit sensation en Thuringe – exemple même de comment greffer les techniques musicales de l'opéra contemporain sur le vieux fonds de la cantate enchaînant chœurs et chorals – de fait, elle pourrait très bien avoir été donnée à Weimar en 1712-1713, où Telemann était apprécié du duc régnant, Ernst August, et donc à portée d'oreille de Bach. Mais si Telemann fut l'instigateur du style nouveau, Bach surpasse globalement son collègue à chaque instant. Ce mouvement, en particulier, en constitue un exemple de choix. Nous avons d'un côté Telemann, au souffle plus court et évitant les extrêmes, faisant de son mieux pour estomper la distinction entre psalmodie et récitatif proche du discours parlé ; de l'autre Bach, qui semble apprécier le contraste entre litanie archaïque et son nouveau style de récitatif, « moderne », dans lequel il charge ses deux solistes masculins d'énoncer un plaidoyer personnel en faveur de la foi et de la résolution face aux multiples ruses et provocations du malin, avec une virtuosité croissante en termes de *coloratura*, des modulations toujours plus aventureuses et une représentation picturale extravagante sur « *berauben* » (dépouiller), « *Verfolgung* » (persécution) et « *irregehen* » (vagabonder).

Un même climat se ressent en partie dans l'air, unique et bref (n°4), de cette Cantate. Les quatre violes à l'unisson (de nouveau doublées par les flûtes à bec à l'octave) confèrent un accompagnement sensuel et légèrement bucolique au soprano s'adressant à la Parole de Dieu comme s'il s'agissait de son bien-aimé. On y trouve un insistant motif ascendant sur « *Fort mit allen, fort, nur fort!* » (« Que tous s'en

aillent, loin, bien loin ! »), dans lequel la voix repousse tentations et pièges tendus par le monde et Satan. Pour couronner le tout, Bach nous offre ce qui apparaît telle la première d'une série de chorals harmonisés à quatre voix – où l'on pourrait voir une conclusion « type » de cantate – laquelle reprend en l'occurrence la huitième strophe de *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (« Par la chute d'Adam, tout a été corrompu », 1524) de Lazarus Spengler.

Tout aussi brillante et expressive est la Cantate ***Leichtgesinnte Flattergeister*** (« Esprits légers, cervelles de moineau »), BWV 181, composée une décennie plus tard à Leipzig (1724) – mais là où il y avait quelque chose de naïvement pittoresque, on trouve désormais un métier et une sophistication manifestes. Richard Stokes traduit *Leichtgesinnte Flattergeister* par « frivoles écervelés », allusion à ces gens superficiels et volages qui, tels les oiseaux du ciel auxquels il est fait allusion dans la parabole du semeur, dévorent la semence « tombée en chemin », invoquent le diable qui « dérobe la Parole de leur cœur, de peur qu'ils ne croient et soient sauvés ». On ne peut que s'émerveiller devant la manière dont Bach restitue avec vivacité les détails de la parabole : ligne mélodique fragmentée et rehaussée de trilles, articulation légère et *staccato* sur tempo *vivace*, instrumentation dans les dessus associant flûte, hautbois et violon, évoquant d'un côté Rameau, de l'autre ce style « galant » qui, avec la génération des fils de Bach, allait devenir à la mode. Tout cela suggère les mouvements nerveux, par à-coups, des oiseaux voleurs de graines, rivalisant d'avidité pour les graines tombées.

C'est l'une des Cantates relativement peu nombreuses dont le livret original (et anonyme) a survécu, et il apparaît évident, ainsi que Malcolm Boyd l'a montré, que Bach et non son poète fut responsable de cette structure inhabituelle, si ce n'est même unique de l'air : en termes de technique, ce qui commence tel un *da capo* adapté de la première section bifurque après seulement quatre mesures, transformé

en une reprise modifiée de la section B. « *Belial mit seinen Kindern* » (« Bélias avec ses enfants ») revient en lieu et place des paroles d'introduction que l'on attendrait et du thème qui leur est associé. Peut-être Bach ne pouvait-il renoncer à une nouvelle occasion de dépeindre ce prince des Ténèbres miltonien, démon du mensonge et de la faute, tout en insistant sur le fait que c'est Bélias, un ange déchu, qui effectivement torpille l'initiative de Dieu de faire que la Parole soit « utile ». C'est aussi sa manière de souligner que les oiseaux dévorant les graines sont désormais assimilés à Satan et à ses comparses. C'est là une évocation pleine d'esprit, façon Hitchcock, irrésistible d'invention et habile dans l'art de mettre les mots en musique. Elle pourrait presque servir de bande sonore pour un dessin animé : une troupe d'adolescentes étourdies et puériles flanquées à la porte d'une discothèque par Bélias et ses acolytes. Il est probable que même l'assistance dominicale pour laquelle Bach composait, aisément distraite et impatiente que le sermon commence, aura dressé l'oreille en entendant cela.

Le récitatif d'alto (n°2) en explicite la morale : la graine qui tombe sur un sol pierreux est comparée à ces incroyants au cœur dur qui meurent et gisent en terre pour y attendre la dernière parole du Christ – alors les grilles voleront en éclats et les tombeaux s'ouvriront. Il y a plus qu'une ressemblance passagère entre cette section de type *arioso* et *The flocks shall leave the mountains*, célèbre trio d'*Acis and Galatea*. Elle s'achève sur une descente délicieusement enjouée du continuo pour décrire avec quelle aisance l'ange fait rouler la pierre qui refermait le tombeau du Christ, également sur cette interrogation rhétorique : « Veux-tu, mon cœur, te montrer plus dur encore ? ». Dans la mesure où la partie obligée de l'air de ténor qui suit (n°3) est perdue, Robert Levin, à ma demande et bien dans sa manière, a proposé non pas une mais trois restitutions convaincantes de la partie de violon solo. Il a trouvé de brillantes solutions permettant au violon de compléter de

façon contrastée la voix comparant les épines qui étouffent la plante en train de croître aux soucis et aux désirs terrestres qui menacent la vie chrétienne. Et Bach de noter dans son exemplaire du commentaire de la Bible de Calov : « Qu'est donc ce monde sinon un vaste buisson d'épines dont il nous faut pas nous-mêmes nous extirper ! »

Un récitatif de soprano un peu quelconque (n°4) nous ramène des graines perdues à celles tombées sur un sol fertile, tandis que la Parole de Dieu, qui prépare le terrain fécond dans le cœur du croyant, est célébrée dans le mouvement final par toutes les forces réunies : chœur (avec un duo soprano/alto dans la section B), flûte, hautbois, cordes et, pour la première fois dans la Cantate, une trompette. En dépit de cette instrumentation festive, l'écriture vocale est d'une légèreté madrigalesque et d'une délicatesse parfaitement appropriées au message joyeux de la parabole et de la Cantate tel un tout.

On ne relève aucune trace de la parabole dans la Cantate ***Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*** (« Conserve-nous, Seigneur, fidèles à ta parole »), BWV 126, le trait commun demeurant l'accent mis sur la Parole de Dieu. Œuvre stupéfiante et combative, cette cantate-choral composée en 1725 repose sur la compilation de quatre strophes empruntées à Luther (n°1, 2 et 3 + première moitié du n°6), deux à Justus Jonas (n°4 et 5) et une à Johann Walter (seconde moitié du n°6), appelant Dieu à détruire Ses ennemis et à apporter paix et salut à Son peuple. Luther écrivit son hymne à destination des enfants, pour qu'ils la chantent « contre les deux archi-ennemis du Christ et de Sa Sainte Église » – le pape et les Turcs. Aussi politiquement incorrecte puisse-t-elle paraître, cette hymne retentissante de bataille, vue de Wittenberg en 1542 et tandis que la guerre à l'Est menaçait véritablement la stabilité de l'Europe, témoigne d'une force tenant au lieu et au contexte du moment : tant les Turcs que la papauté étaient alors considérés tels des ennemis d'État et une menace pour le droit international. C'était cette peur résiduelle d'une agression ottomane qui

avait initialement fait croire à Luther que les Turcs étaient les agents de Dieu, prêts à frapper au cœur de l'univers chrétien en raison de ses péchés. En fait les invasions ottomanes furent, paradoxalement, la diversion qui empêcha la révolte protestante d'être écrasée plus tôt, renforçant les craintes d'un bouleversement imminent et catastrophique, ce qui conduisit nombre de chrétiens à prêter attention au défi lancé par Luther à l'Église. Le fait que Heinrich Schütz, peu avant la fin de la Guerre de Trente Ans (1618-1648), ait mis en musique (*Symphoniae sacrae II*, n°14-15, 1644, publiées en 1647) le diptyque *Verleih uns Frieden* (« Accorde-nous la paix », Luther) et *Gib unsern Fürst'n* (« Donne à nos princes », Walter) est également compréhensible dans la mesure où les Turcs ne furent jamais très loin des frontières autrichiennes – et parvinrent même à assiéger Vienne en 1683, soit à peu près à l'époque où Buxtehude mettait à son tour en musique son triptyque *Erhalt uns/Verleih uns/Gib unsern Fürst'n*.

Pourquoi Bach éprouva-t-il le besoin, ou pourquoi y fut-il contraint, d'écrire une cantate aussi belliqueuse en 1725, alors que les hostilités avec les Turcs s'étaient apaisées, qui plus est à ce moment de l'année liturgique et non, par exemple, pour la Saint-Michel ou la Fête de la Réformation, voilà qui n'est pas tout à fait clair. Mais quelle œuvre éblouissante ! Le chœur d'introduction est plein de martiale provocation et de vigoureux rythmes anapestiques. Son instrumentation fait appel à trompette, deux hautbois et cordes. Bach « tire » sur son chœur tout comme il le ferait avec les registres de l'orgue : en l'occurrence pour exprimer une imploration cumulative et soutenir ou faire respecter la Parole de Dieu contre ces féroces papistes et autres Turcs. Le fréquent retour du signal initial de quatre notes proclamé par la trompette, lui-même pré-écho de la mélodie de choral, ainsi que les notes longuement tenues de la trompette et des voix font que les mots « *Erhalt uns, Herr* » (« Conserve-nous, Seigneur ») demeurent constamment au premier plan, technique qu'il utilise aussi pour le mot

de conclusion : « *Thron* », prolongé sur trois mesures entières pour attester que le trône de Dieu ne peut être ébranlé.

S'ensuit l'un des airs de ténor parmi les plus redoutables de Bach, tout d'abord affable et détendu, avant d'exploser en doubles croches *staccato* et en roulades de triples croches traduisant d'abord « l'allégresse » puis « la dispersion » des « railleries acerbes » des ennemis. Un récitatif *secco* pour alto et ténor (n°3) apparaît ponctué de quatre réexpositions lentes de la mélodie de choral, prière à « Dieu, Esprit saint, précieux consolateur » désormais restituée tel un touchant duo plein de douceur.

Le drame revient avec l'air de basse « *Stürze zu Boden* » (« Renverse à terre [l'orgueil boursouflé] »), avec accompagnement virtuose de violoncelle. Selon W.G. Whittaker, « jamais l'indignation vertueuse de Bach devant les ennemis de sa foi n'a été exprimée plus violemment que dans cet air ». Parmi les motifs sculptés des impostes protégeant du ruissellement les fenêtres qui surplombent le porche d'entrée de Southwell Minster figurent des « grotesques », dont une représentation de Judas avalé par Satan – un parallèle bien en situation. Dans le second récitatif *secco* (n°5), le ténor initie un changement de climat en guise de préparation au choral reprenant la prière pour la paix de Luther (1531), traduction allemande, en langue vernaculaire donc, du *Da pacem, Domine*, et son prolongement non métrique dû à Johann Walter. Rien de superficiel dans l'arrangement de Bach, avec sa vibrante imploration pour « *Fried und gut Regiment* (« la paix et un bon gouvernement ») et ses tendres espoirs d'une « vie calme et paisible ». En fait, la phrase la plus mémorable est réservée aux trois mesures de l'« *Amen* » final, miraculeuse fusion de la polyphonie de style Tudor et du contrepoint de Bach qui, sous la voûte en berceau et en bois de Southwell Minster, fut comme rehaussée d'une beauté transcendante.

Southwell, élevé au rang d'« église mère » du Nottinghamshire au cours du XII^e siècle, s'impose assurément tel l'un des meilleurs exemples d'architecture romane en Grande-Bretagne. En grès permien, les massifs piliers cylindriques des grandes arcades de la nef sont d'une chaude « couleur de lion ». Ils peuvent sembler un peu trapus en regard des hauts berceaux des voûtes de bois, mais se trouvent contrebalancés par les vastes ouvertures du triforium et, juste au-dessus, des fenêtres hautes, apparentées à celles de Romsey Abbey, à environ deux cents quarante kilomètres plus au sud, où nous étions un mois plus tôt. On ressent dans cette architecture « normande » (c'est-à-dire romane anglaise) un quelque chose qui évoque l'Égypte ancienne. Est-ce la couleur du grès, la subtilité des sculptures, l'audace des rouleaux et volutes des chapiteaux, des arcatures torsadées et autres motifs en zigzag ?

John Eliot Gardiner, 2009

d'après le journal tenu durant le « Bach Cantata Pilgrimage »

Traduction : Michel Roubinet