

Cantates pour le dix-septième dimanche après la Trinité

Allhelgonakyrkan, Lund

Ce fut véritablement difficile de se sortir de la tête la magnifique musique de la semaine passée – quatre superbes cantates (BWV 161, 27, 8 et 95), toutes traitant de la douleur et de la consolation – et de passer à autre chose. Si à première vue les trois Cantates pour ce dimanche ne semblaient pas des plus stimulantes, chacune avait au moins un mouvement dont l'effet était immédiat. Dans celle qui, sans doute, est chronologiquement la première, ***Bringet dem Herrn Ehre seines Namens***, BWV 148, il s'agit du premier chœur, lequel s'ouvre sur un *ritornello* d'une longueur exceptionnelle, de type fanfare, pour trompette solo et cordes (implicitement doublées par les trois hautbois, appelés à jouer un rôle de premier plan dans le reste de la Cantate). Celui-ci sert de tremplin à l'entrée du chœur sur une galvanisante proclamation homophonique du verset biblique (Psaume 29, 2) « Apportez au Seigneur la gloire de son nom, adorez-le dans son éclat de sainteté ».

C'est alors que le jeu commence. En répétant les trois premières mesures du choral – dix mesures ayant entre-temps retenti à l'orchestre seul – Bach dissimule le fait que la première de ses fugues est déjà en marche ! Ce n'est qu'au moment où les deux voix supérieures se détachent elles-mêmes du reste que l'on comprend sa stratégie consistant à enchaîner deux expositions fuguées consécutives, une pour chaque incise du verset de psaume, l'une et l'autre émanant du matériau instrumental, l'une et l'autre passant de quatre lignes vocales à cinq parties par adjonction de celle, indépendante et les dominant toutes par sa tessiture, du *clarino*. C'est là un édifice impressionnant, et lorsque Bach superpose d'un côté son chœur, de l'autre une reprise de la *Sinfonia* instrumentale, on se dit que l'ensemble est promis à une imposante conclusion – or tout s'arrête de manière assez abrupte, deux

mesures plus tôt qu'on ne s'y attendrait. Peut-être Anna Magdalena, depuis la cuisine, venait-elle d'appeler pour dire que le repas était sur la table et que la soupe allait refroidir.

La première partie de l'Évangile du jour (Luc, 14, 1-11) traite du bien-fondé de soigner un jour de sabbat, l'accent étant mis ici sur la nécessité d'en respecter l'inviolabilité – situation toujours quelque peu difficile pour un musicien d'église (il s'agit du jour le plus chargé de sa semaine) et que Bach contourne adroitement dans l'air de ténor (n°2) en proclamant non seulement l'avantage qu'il y a assister à l'office du dimanche, où l'on peut entendre « les enseignements de la vie », mais la bienséance de sa « joyeuse musique [...] pour louer le Très-Haut ». On estime que, du temps de Bach, environ 9000 Leipzigeois (ou Lipsiens), sur une population de 30000 habitants, se rendaient le dimanche matin à l'église. Bach dépeint ce joyeux empressement à travers la manière dont le violon s'affaire, inlassablement, du début jusqu'à la fin – on peut aussi se demander si Bach ne fait pas là référence à ses courses incessantes à travers la ville, de Saint-Thomas à Saint-Nicolas (chacune ayant une capacité d'environ 2500 personnes), et inversement, dimanche après dimanche.

Beaucoup plus poignante est la manière dont il semble faire sienne la quête de sérénité dans l'*accompagnato* pour alto et cordes (n°3), avec cette note longuement tenue sur « *mein Ruhebette* » (« mon lit de repos ») juste avant la reprise de l'air pastoral pour alto (n°4). Avec ses trois hautbois d'accompagnement (deux *d'amore*, un *da caccia*), c'est une page inhabituelle, du fait notamment que le continuo (nous avons opté pour basson et orgue) se tait lorsque l'alto commence à chanter – symbole, peut-être, du désir de l'âme d'échapper à la gravitation du monde (emblématiquement représenté par la basse). Dans la section B, les contours de la ligne vocale sont entrecoupés de petites pauses ou soupirs, avec une allusion passagère à cet érotisme entériné par l'Église et que nous avons rencontré ailleurs chez Bach,

dans les dialogues entre l'âme, jouant le rôle de la promise, et Jésus, dans celui de l'époux. Une nouvelle aspiration à l'union éternelle avec Dieu survient dans le récitatif de ténor, dix brèves mais éloquentes mesures dans lesquelles Bach réoriente son canevas de modulations pour cette Cantate, d'abord en passant de *ré* majeur à *si* mineur puis *sol* majeur, puis de manière ascendante de *mi* mineur à *fa* dièse mineur, en réponse à l'évocation de l'Esprit saint.

L'hymne finale nous est malheureusement parvenue dépourvue de texte. Les spécialistes de Bach ont proposé différentes solutions, mais dans la mesure où la mélodie en est traditionnellement associée à une hymne bien connue, *Auf mein lieben Gott*, nous avons décidé de ne pas chercher plus loin et de nous en tenir à sa strophe initiale, avec son engagement, bien en situation, de soumission à la volonté de Dieu. Même cet incomparable découvreur de nouvelles dates, en matière de chronologie des Cantates de Bach, qu'est Alfred Dürr n'a pu trancher : l'œuvre appartient-elle au premier cycle de Leipzig de Bach – elle aurait été donnée en première audition le 19 septembre 1723 – ou bien a-t-elle suivi la publication, deux ans plus tard, du livret de Picander ?

Nulle incertitude de cet ordre autour de ***Ach, lieben Christen, seid getrost***, (« Chers chrétiens, soyez confiants »), BWV 114, Cantate-choral du deuxième cycle de Bach à Leipzig entendue pour la première fois le 1^{er} octobre 1724. Ce qui frappe immédiatement dans sa fantaisie de choral initiale, mouvement à 6/4 en *sol* mineur indiqué *vivace*, c'est qu'elle renferme en son sein la même et émouvante mélodie de Justus Jonas utilisée par Bach de façon mémorable dans la Cantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, BWV 178, bien que traité ici très différemment. Là (en *la* mineur), elle était belliqueuse, superbe diatribe contre hypocrites et faux prophètes ; ici, elle est beaucoup plus nuancée. Bach fait sienne l'opposition des climats dans la première strophe de l'hymne (1561) de Johannes Gigas, sur laquelle repose la Cantate tout entière : deux lignes de consolation en forme de main

tendue – « comme vous perdez courage » – suivies d'un quintuple et suggestif « la punition, nous l'avons bien méritée ». Ce puissant contraste est audible avant même qu'un mot soit chanté. Bach énonce deux thèmes simultanément, l'un autoritaire et sur le ton de la réprimande, dérivé de la mélodie de l'hymne et confié aux deux hautbois et aux premiers violons, l'autre plus enlevé et reposant sur un motif de type *figura corta* (vv–vv–vv–vv–), joué initialement par les seconds violons et le continuo. À cela, il ajoute ensuite une série de croches répétées destinées au premier hautbois et aux premiers violons, d'abord staccato et avec trilles sur le temps fort, puis modifiées aux cordes supérieures – croches pulsées sous la vibration de l'archet, procédé qui immédiatement traduit l'angoisse craintive du croyant contrastant avec la main tendue et secourable de Dieu (au moyen de la *figura corta*). Une fois le chœur lancé, les sopranos, doublés par le *cornetto*, entonnent la mélodie de Jonas tandis que les trois voix inférieures s'engagent dans des échanges plus actifs et variés, subdivisant les lignes d'abord par une vigoureuse déclamation homophonique, puis en contrepoint imitatif, toujours inventives dans leurs commentaires et exigeant de l'auditeur une vive attention, en particulier lorsqu'elles en viennent aux cadences.

Le contraste entre découragement et consolation persiste dans le deuxième mouvement pour ténor, flûte obligée et continuo. C'est là l'un de ces airs désolés mais hypnotiques reflétant l'âme assiégée dans lesquels Bach excelle. L'austérité prévisible de la texture est compensée par la puissante rythmique d'une ouverture à la française à 3/4 prenant appui sur des *ré* lents et lancinants, marqués *pianissimo*, sur les deux premiers temps de chacune des cinq premières mesures avant de devenir appoggiatures. Bach resserre la tension au moyen de dissonances grinçantes et d'un phrasé de type hémiole. La pièce crée sa propre atmosphère concentrée de douloureux abattement. Une figure pointée à l'envers, ou « lombarde », se suivant de près à la flûte

et au continuo – croches staccato et enchaînement ascendant d'accords à l'état de premier et deuxième renversement – est la seule lueur d'optimisme sans paroles dans ce paysage hivernal, lueur qui dut suffisamment s'ancrer dans son esprit pour que Bach, des années plus tard, la cite dans son choral pour orgue *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682. Le point d'interrogation à la fin de la strophe initiale et récurrente – « Où dans cette vallée de larmes / mon esprit trouvera-t-il refuge ? » – implique que notre ténor-pèlerin n'arrive jamais à la tonique. Après ces variations d'angoisse durant toute la section A, un changement de climat et de mètre s'impose, mais je n'imagine pas que quiconque d'autre que Bach aurait en cet instant précis opté pour une fugue *vivace* à 12/8, en dépit du soulagement qu'elle apporte, pour une section B dans laquelle les paroles poursuivent sur le ton découragé de la résignation (« Sinon je ne sais vers où me tourner »). La sortie du *Slough of Despond* [le « marais du découragement » évoqué dans son *Voyage du Pèlerin (The Pilgrim's Progress, 1678)* par le prêcheur et allégoriste anglais John Bunyan (1628-1688)] semble assuré, mais comme il s'agit d'un air à *da capo*, tout sursis ne peut qu'être temporaire.

Autre mouvement exceptionnel : le choral (n°4) sur un texte d'après moisson (« nul fruit le grain de blé ne porte / à moins qu'il ne tombe dans la terre ») – ou, pour mieux dire, la mise en garde faite au cultivateur qui doit bien choisir la période pour semer ses céréales d'hiver. Confié à un continuo *unisuolo*, l'accompagnement est tout entier constitué d'une figure de dix notes séparées par deux silences (demi-soupirs). Le terme nous a semblé signifier les deux claviers réunis et, tel que, cela a sonné de façon saisissante, offrant une métaphore plausible du petit mouvement sec que fait le poignet du semeur. S'ensuit un air d'alto avec hautbois et cordes sur un thème rappelant les quatre méditations sur la mort de la semaine passée, bien que très différemment sur le plan du climat et du traitement : il nous faut

vaincre notre peur de la mort en y voyant une source de liberté nous permettant, tel Siméon, de partir en paix. Bach écrit une séquence chromatique ascendante pour l'approche de la mort (« *es muß ja so einmal gestorben sein* » – « il faut bien un jour être mort »), l'alto évoluant en sixtes avec le hautbois sur la pulsation, au continuo, d'une pédale de *fa*. Il la répète ensuite aux cordes enrichies d'une série brahmsienne de lignes contrapuntiques, sombres et soutenues, tandis que la ligne de hautbois descend en de plaintifs accords de septième. L'effet, sinistre et à donner la chair de poule, en contraste marqué avec les séduisantes sonneries de cloches de la semaine passée (*cf.* Vol. 8), n'est pas le moins du monde source de consolation.

La plus consistante et remarquable de ces Cantates demeure ***Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden***, BWV 47, et ce en dépit du fait que ses trois mouvements centraux reposent sur un texte de peu de poids provenant d'un recueil de Johann Friedrich Helbig, fonctionnaire à la cour ducale de Saxe-Eisenach. Celui-ci tourne parfois purement et simplement aux vers de mirliton ; nul étonnement à ce que Bach (à la différence de Telemann) n'ait mis les paroles de Helbig qu'une seule fois en musique. Donnée pour la première fois le 13 octobre 1726, l'œuvre s'ouvre sur une citation de saint Luc, en l'occurrence l'homélie refermant la parabole contre l'orgueil, dans la seconde partie de la lecture de l'Évangile – « Qui lui-même s'élève, qu'il soit rabaissé, et qui lui-même s'abaisse, qu'il soit élevé ». Whittaker affirme que Bach écrivit peu de chœurs « aussi imposants et monumentaux » que ce mouvement d'introduction, ce que l'on ne saurait que difficilement contester. Il commence telle une variante, sur tempo plus rapide, du Prélude en *ut* mineur BWV 546 pour orgue transposé une quinte plus haut, avec de brusques échanges, à la manière d'un double chœur, entre les cordes et les deux hautbois, mais ce n'est qu'à la mesure 186, lorsqu'il revient au chœur en tant que « bloc harmonique » (écriture verticale ou homorythmique), que l'on

comprend d'abord comment sa disposition initiale répond aux exigences naturelles du *Spruch*, ensuite comment sa continuation (aux hautbois, mesure 12) constitue le noyau d'un sujet de fugue s'élevant tandis que la poitrine de « qui s'élève lui-même » se gonfle de suffisance – avant de redescendre au moment où celui-ci reçoit sa juste « récompense ». La seconde section de texte (au sujet des humbles) tient lieu de contre-sujet et se referme sur sa propre incise doucement ascendante (« qu'il soit élevé »). On trouve là des épisodes marquants – renversements d'entrées vocales lors d'expositions parallèles, « résumés » homophoniques et retour ultime du *ritornello* élaboré d'introduction avec adjonction du chœur lors de la reprise du texte tout entier. Il se peut que ce ne soit pas la plus attractive ou la plus aisément assimilable des fugues chorales d'introduction de Bach, mais elle s'impose petit à petit, au point que lors du *bis* du second concert, elle eut un impact considérable tant sur les interprètes que (à ce qu'il sembla) sur les auditeurs.

Le deuxième mouvement est un air de soprano à *da capo* en *ré* mineur avec orgue ou, lors d'une reprise ultérieure, violon obligé – c'est cette version que nous avons choisi de donner, laquelle invite à déployer des trésors de lyrisme et de poésie dans la première partie mais aussi de bravoure dans la seconde. Son thème est en forme de simple contraste entre l'humilité chrétienne et l'orgueil diabolique. Il n'est pas certain que Bach l'ait inséré dans sa Cantate lors de la première audition, en 1726. Peut-être l'essaya-t-il avant de la mettre de côté au dernier moment, les interprètes s'étant sentis dépassés par ses exigences. Cela pourrait expliquer pourquoi le mouvement suivant semble rester sur le même terrain ; en fait, si l'on retirait ce mouvement, la Cantate, sur le plan narratif, n'en perdrait pour autant sa cohérence. Mais quelle perte ce serait ! Au violon échoit une figure planante, comme un battement d'ailes, qui de prime abord semble purement décorative mais qui, à mieux y regarder, se pare des insaisissables

attributs de l'humilité que les chrétiens sont invités à observer. Puis dans la section B, Bach déploie une partie de violon en doubles cordes pour évoquer les diaboliques *Hoffart* (arrogance ou présomption) et *Stolz* (orgueil). Avec ces accords brisés rudes et obstinés (v – –), on se sent soudain très proche des concertos pour violon de Bartók et de Khatchaturian. Entre-temps, le soprano se lance dans de furieux échanges imitatifs avec la basse (« *Gott pflegt alle die zu hassen* » – « Dieu a coutume de haïr tous ceux [qui ne renoncent à leur entêtement et à leur arrogance] »).

C'est là une représentation hautement théâtrale du pire des péchés mortels, de quoi faire sursauter, ne peut-on s'empêcher de penser, le paisible auditeur sur son siège. L'air donne pour une fois tout son sens au système du *da capo*, sa longue section A développant le besoin d'humilité tandis que sa section B offre une véhémence dénonciation de ce vice qu'est l'arrogance. Après quoi, comme il se doit, on s'en revient à la section A, le thème de la *Demut* (humilité, soumission) faisant appel à toutes les qualités d'abnégation d'un bon musicien de chambre. La péroraison offre la représentation la plus éloquente de l'humilité que l'on puisse imaginer, harmonie et figuration se trouvant en parfaite symbiose. Comment un prédicateur pourrait-il dès lors rivaliser ?

Pourtant, il – ou plutôt Bach en son nom – s'y emploie, embarrassé non seulement par l'écrasante éloquence de la page précédente mais aussi par la banalité d'un texte commençant ainsi : « L'être humain est fange, puanteur, cendre et terre ». Ce sonore récitatif de basse en forme d'*accompagnato* n'en constitue pas moins l'un des sermons en musique de Bach parmi les plus élaborés et les plus subtils, à tel point que l'on met aisément de côté la crudité du texte pour admirer le soin que Bach apporte au moindre détail de l'inflexion verbale : sa partition autographe montre, par exemple, comment il aiguise le rythme du mot *Teufelsbrut* (« engeance du démon ») pour en

rendre l'impact encore plus abrupt et brutal. Lui fait suite un air en *mi* bémol dans lequel le même chanteur, maintenant accompagné d'un violon et d'un hautbois obligés, implore humblement « Que par ma faute je ne perde mon salut / comme le premier feu de l'enfer ». On a peu à peu le sentiment que sa lutte récurrente avec l'orgueil finit par s'apaiser – ou même s'estomper – à travers le duo instrumental, à l'exception des trois endroits où ils le rejoignent dans son abomination de l'orgueil.

Whittaker nous met en garde devant tout jugement hâtif qui condamnerait Bach pour avoir mis en musique des textes aussi « vindicatifs ». « La bataille que Luther avait engagée contre des ennemis sans scrupules fut reprise par lui-même et ses successeurs tel un modèle dans leur confrontation avec les éléments contraires en leur propre cœur, les éléments néfastes, dans ce mélange de bien et de mal que l'on trouve en chacun de nous, étant qualifiés des mêmes termes de puissances hostiles, sacrées ou profanes ». Mais est-ce bien là l'essentiel ? Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'impact que peut avoir la musique de Bach – l'adresse qu'il déploie pour dépasser l'indéniable médiocrité du texte en organisant son matériau musical de manière à en articuler le contenu émotionnel (que l'on peut certes analyser mais qui, en cours de route, risque de disparaître comme de l'eau dans le creux des mains). Il semble, nous qui ne sommes pas luthériens, nous inviter dans son univers et susciter en nous une réponse positive envers l'homélie sous-jacente, et la manière dont sa musique l'infléchit – à savoir que cet excès d'orgueil est en toutes circonstances inacceptable, quand il y a de la dignité, pas seulement du mérite, dans l'humilité. Hegel reconnaissait à la musique un « contenu indéterminé », mais pour Mendelssohn (qui connaissait Hegel) « ce n'est pas que la musique soit trop imprécise pour les mots, mais au contraire trop précise ». Bach semble anticiper et justifier cette conviction de Mendelssohn que la musique peut révéler l'essence même de significations si souvent obscurcies pas les mots.

Notre programme se referma sur le motet pour double chœur le plus instrumentalement conçu de Bach, ***Der Geist hilft unser Schwachheit auf*** (« L'Esprit vient en aide à notre faiblesse »), BWV 226, qui se trouve être le seul pour lequel ont subsisté les parties originales de vents et de cordes doublant les voix. Il fut donné en octobre 1729 lors des funérailles du recteur de la Thomasschule, Johann Heinrich Ernesti, mort à un âge avancé (il était né en 1652), lequel pourrait en avoir lui-même compilé le texte sévère, d'après saint Paul, et dont les goûts musicaux se trouvent peut-être reflétés par le traitement hiératique de Bach, qui ne s'adoucit qu'à l'évocation des « ineffables soupirs » de l'Esprit et dans le ravissant choral *a cappella* sur lequel il s'achève.

L'*Allhelgonakyrkan* (église de Tous les Saints) de Lund (Suède) est une sombre église néogothique (1891) à l'acoustique terriblement réverbérée. Nous nous y produisons dans le cadre du *Stemmer i 1000 år, Vokalfestival* à la fois danois et suédois. Tous les délégués de ce congrès international de chefs de chœurs vinrent à notre concert avant de prendre part à un somptueux banquet, typiquement scandinave, dans l'hôtel même où nous résidions. Il s'agissait de leur grande fête annuelle, et avant même d'avoir fini le premier plat, ils se mirent à entonner des arrangements à quatre parties de chants traditionnels pleins d'enjouement et de bonhomie. Ils y étaient encore quelques heures plus tard lorsque nous revînmes de notre souper. Cela n'empêcha pas qu'une bonne centaine d'entre eux nous accompagnent le lendemain, à travers le gigantesque pont-tunnel franchissant l'Øresund (détroit du Sund), assistant à notre répétition et à notre concert pour la seconde fois. Celui-ci eut lieu à la Garnisonskirke, une église baroque de Copenhague, si pleine à craquer que certains délégués durent s'asseoir en tailleur à même le sol de la nef principale.

Cantates pour le dix-huitième dimanche après la Trinité

Thomaskirche, Leipzig

Il est singulier que les deux églises principales de Leipzig – qui furent vingt-sept années durant les pôles jumeaux des activités musicales de Bach – puissent offrir une différence d'atmosphère aussi marquée. En allait-il de même de son temps ? À vrai dire, on nous avait prévenus qu'il ne fallait pas nous attendre à un accueil officiel aussi exceptionnellement chaleureux qu'à la Nicolaikirche en janvier précédent, mais je doute que quiconque parmi nous (y compris nos deux solistes masculins *ex-Thomaner*) aurait imaginé devoir entendre un sermon sur la chance que nous avons de nous retrouver à la Thomaskirche (ce que, bien entendu, nous savions déjà), laquelle nous fut présentée tel « l'unique endroit où subsistait l'authentique tradition interprétative des œuvres de Bach ». Soit... ! Notre souhait explicite de ne pas nous produire au fond de l'église, sur la galerie dévolue aux chanteurs (donc cachés à près des trois quarts du public), mais à proximité des marches donnant accès au chœur, avait déjà été accueilli avec réticence. Si l'on voulait se targuer d'authenticité, alors sans doute fallait-il nous y autoriser, car l'actuelle galerie, érigée au XIX^e siècle et depuis longtemps dépouillée de son mobilier baroque, est aujourd'hui très différente, d'aspect comme de taille, de celle que connut Bach. Au cours du siècle dernier, la tendance fut d'accentuer le caractère gothique tardif de cette « église-halle », avec à la clé une inévitable modification du rapport acoustique entre interprètes et auditeurs. En comparaison de la douce ambiance rococo de la Nicolaikirche, l'atmosphère perturbée et dérangeante du lieu se manifesta par toute une palette de bruits perturbateurs – sonneries de téléphone, portes claquées, cliquetis d'échafaudages, bruit sourd d'un générateur électrique à l'extérieur, et même deux personnes bricolant dans le nouvel orgue latéral – durant tout le temps, le samedi soir, où nous

essayâmes de répéter. La situation fut un peu plus calme le dimanche matin cependant que de beaux rayons de lumière automnale coulaient à flots par les hautes fenêtres gothiques.

Notre programme s'ouvrit sur la Cantate ***Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*** (« Seigneur Christ, fils unique de Dieu »), BWV 96. Le titre de la Cantate-choral de Bach pour ce dimanche semble être, à première vue, son principal lien avec l'Évangile du jour, à savoir le récit selon Matthieu (22, 34-46) de la dispute théologique entre Jésus et les Pharisiens à propos de la signification de l'épithète « Fils de David ». Un rapport beaucoup plus intime se fait toutefois jour avec une hymne déjà vieille de deux cents ans, signée Elisabeth Cruciger (ou Creutziger), poétesse issue d'une famille aristocratique polonaise. Elle-même ainsi que son mari étaient si proches de Luther qu'il plaça son hymne en tête de son premier *Gesangbuch*. En tant que louange du Christ perçu telle l'Étoile du Matin (*Morgenstern*), cette hymne semble mieux convenir au temps de l'Épiphanie, et de fait ce n'est qu'à mi-chemin du premier récitatif (n°2) – qui à l'instar des quatre mouvements intermédiaires de la Cantate est une paraphrase des diverses strophes de l'hymne d'Elisabeth Cruciger – que le lien avec l'Évangile s'affirme, « le puissant Fils de Dieu que David déjà en son esprit honorait tel son Seigneur ».

Dans son mouvement d'introduction, une fantaisie de choral d'une divine beauté, Bach rend le lien avec l'Épiphanie immédiatement sensible en ajoutant, couronnant son orchestre en formation de base : deux hautbois, cordes et continuo, une flûte à bec *sopranino* en *fa*. La scintillante figuration suggère l'Étoile du Matin guidant de son éclat les Mages à travers un paysage pastoral assurément plus saxon que proche-oriental. Pour restituer au mieux la délicate palette instrumentale de Bach, nous avons essayé de placer Rachel Beckett à quelque distance – dans la chaire située en contrebass, environ au tiers de la nef, d'où sa flûte à bec étincelait, séduisante, à la manière dont une couleur

particulière, dans un manuscrit enluminé, est utilisée pour mettre en relief une ligne spécifique. On nous signifia alors que la chaire était interdite aux musiciens de passage. Rien, cependant, ne put empêcher ce soudain et fascinant glissement vers *mi* majeur que Bach négocie au moment de mentionner la *Morgenstern*. Normalement la plus extrême des tonalités diésées du spectre tonal des Cantates de Bach, et dans le contexte d'un mouvement ancré dans *fa* majeur, cette tonalité symbolise l'humanité stimulée par la vision éblouissante de l'Étoile du Matin, « qui déploie son éclat plus loin que les autres étoiles ». Bach ajoute un *cornetto* (« *corno* » étant l'abréviation usuelle pour « *cornetto* ») pour soutenir le *cantus firmus* qu'il attribue en l'occurrence aux altos, leur entrée précédant toujours celle des trois autres voix en contrepoint imitatif.

Deux récitatifs de type *secco*, l'un pour alto (n°2), l'autre pour soprano (n°4), se révèlent en tous points exemplaires, même en regard des standards de Bach, par leur économie de moyens et leur richesse d'expression, le premier telle une méditation sur le mystère de la naissance de la Vierge, le second telle une prière pour que le chrétien soit guidé tout au long du chemin de la vie. Bach, pour l'air de ténor (n°3) décrivant la timide progression de l'âme, demande à son instrumentiste de passer de la flûte à bec à la flûte traversière. C'est l'une des douze Cantates de l'automne 1724 comportant d'imposantes parties de flûte obligée, à l'évidence conçues pour mettre en valeur l'adresse d'un flûtiste exceptionnellement talentueux dans lequel certains spécialistes ont voulu voir Friedrich Gottlieb Wild, un étudiant en droit. Il ne faudrait pas se laisser induire en erreur par le style *galant*, un peu accrocheur, de cet air : sous ses apparences affables, on perçoit l'intention de Bach de formuler des observations profondes sur l'ardeur de l'âme et sa soif de foi. Cela se traduit par la manière dont il insère plaintives dissonances et éphémères appoggiatures, introduites par sixtes et septièmes descendantes, pour représenter la lutte

acharnée de l'âme chrétienne, tiraillée d'un côté par les « liens de l'amour », de l'autre par les attraits de ce monde.

Le deuxième air (n°5) est pour basse avec accompagnement, en « chœurs » contrastés, de hautbois et de cordes. On y trouve une nouvelle illustration de la lutte interne exprimée dans l'air de ténor, ces pressions antinomiques, « tantôt à droite, tantôt à gauche », suivant à la trace le pèlerin tandis que, trébuchant, il parcourt le chemin de la vie. On songe alors aux damnés de *L'Enfer* de Dante, avançant à l'aveugle et titubants, la tête tournée vers l'arrière – également à la technique des *cori spezzati*, cette manière de faire s'affronter deux chœurs de voix ou d'instruments l'un en face de l'autre, expérimentée à Venise à la fin du XVI^e siècle puis imitée et rapportée en Allemagne par des compositeurs de passage comme Heinrich Schütz. Comme on aimerait que les galeries jumelles de la Thomaskirche aient été conservées comme au temps de Bach, ces *Stadtpfeiferemporen* surélevées et se faisant face l'une l'autre qui lui servaient à déployer ses vents et ses cordes de part et d'autre de ses chanteurs et qui, ici même (comme dans la *Sinfonia* de la Cantate BWV 169), auraient renforcé, tant sur le plan auditif que visuel, cette sensation de contraste résultant de la disposition en deux chœurs opposés. La manière dont les rythmes pointés sont hissés puis lâchés en une succession d'accords à l'état de premier ou deuxième renversement suggère une autre origine stylistique, nous remettant en mémoire la confrontation de Bach adolescent avec le caractère déclamatoire du style héroïque français, qu'il dut entendre pour la première fois, peut-être, à l'opéra de Hambourg ou joué par l'orchestre du duc de Celle, à Lunebourg. Arrivé à la troisième ligne du texte (« *Gehe doch, mein Heiland, mit* » – « Viens donc, mon Sauveur, avec [moi] »), Bach les aplanit entièrement, comme un avion retrouvant le calme au sortir d'une zone turbulence, si bien que ce dont nous sommes témoins traduit cette conscience qu'à l'âme d'une nouvelle direction sous la conduite avisée de Jésus. Mais le sursis n'est que

temporaire, pour preuve le retour bondissant du chromatisme sur rythme pointé tandis que l'âme implore de ne pas sombrer dans le danger (« *in Gefahr nicht sinken* »).

Vint ensuite la Cantate ***Gott soll allein mein Herze haben*** (« Dieu seul doit avoir mon cœur »), BWV 169, la dernière des Cantates de Bach pour alto solo et, à mon avis, celle dont la beauté est la plus consistante. À l'instar de la Cantate BWV 35 d'il y a six semaines, celle-ci incorpore des mouvements issus d'un concerto instrumental antérieur ici arrangé pour orgue obligé. Ce sont en l'occurrence le prélude et le deuxième air (n°5) dont l'origine remonte à l'œuvre perdue, peut-être pour hautbois, flûte ou hautbois d'amour, et que Bach devait par la suite réviser sous la forme d'un Concerto pour clavecin en *mi* majeur bien connu, BWV 1035 (il se peut aussi qu'elle ait refait surface tel un véritable concerto pour orgue, dont Bach aurait été le soliste, écrit pour l'inauguration du nouvel orgue Silbermann érigé en 1725 dans la Sophienkirche de Dresde). L'imposante *Sinfonia* d'introduction, qui inclut trois nouvelles parties de hautbois partiellement indépendantes, apporte un surcroît de poids à cette Cantate. L'écriture pour orgue obligé est ici sensiblement plus assurée et convaincante que, par exemple, dans *Vergnügte Ruh*, BWV 170. À ce jour, les spécialistes n'ont pu déterminer si Bach se mit activement en quête de livrets de cantates lui semblant convenir à un traitement vocal soliste pour les six Cantates pour voix seule qu'il composa dans la perspective de l'Avent 1726, et dans quelle mesure il intervint dans leur élaboration, ou bien si leurs textes lui furent imposés par le clergé et, dans la mesure où ils mettent l'accent sur la piété individuelle, ne lui laissèrent d'autre possibilité que de les traiter sous forme d'œuvres solistes. Par son discernement dévotionnel et son extrême simplicité, le premier *arioso* vocal avait tout pour séduire même les piétistes les plus austères de Leipzig. Il s'ouvre sur un *motto* de la basse continue repris par l'alto solo et tenant lieu de motif de rondo, encadrant l'extrapolation du livret

anonyme de l'Évangile du dimanche traitant de l'amour de Dieu, puis réapparaissant sous forme librement renversée au début du premier air (n°3), avec sa partie ornementée d'orgue obligé poursuivant sur rythme de menuet dans une tonalité pour l'essentiel diatonique. Dürr a suggéré que Bach et son librettiste devaient avoir étroitement collaboré pour la formulation même de ce *motto*, d'où cette unité d'ensemble résultant d'une seule et même idée d'inspiration rhétorique (*propositio*) autorisant un dialogue implicite entre cette figure – le « Dieu seul doit avoir mon cœur » réitéré – et la glose (*confirmatio*) qui lui est ajoutée sous forme de récitatif. C'est là un parfait exemple du talent de Bach, s'en tenant aux admonestations des théoriciens contemporains de la musique, à « saisir le sens du texte » (Mauritius Vogt, 1719) afin de parvenir à « une expression musicale raffinée en lien avec le texte [...] véritable finalité de la musique » (Johann David Heinichen, 1711). Son climat de douce et insistante piété reposant sur l'observation des deux commandements de Jésus offre un contraste extrême avec la manière sévère et inoubliablement imposante dont Bach assenait ces mêmes préceptes trois ans plus tôt dans *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* (« Tu dois aimer Dieu, ton Seigneur »), BWV 77.

Tout aussi impressionnante se révèle la manière dont Bach ajoute une partie vocale flambant neuve au *siciliano* préexistant pour cordes (n°5), autrement dit le mouvement lent de son concerto antérieur pour hautbois, ou orgue, ou clavecin. Avec son thème de l'adieu à la vie en ce monde, sa prosodie irrégulière et son schéma de versification, il semble aller dans le sens de David Schulenberg soutenant que le texte « doit avoir été écrit, ou du moins adapté, pour être spécifiquement utilisé dans le présent *contrafactum* ». Il est tout aussi habile, et à maints égards aussi bien trouvé, que les quatre nouvelles lignes vocales venant se greffer de façon similaire par dessus son Concerto en *ré* mineur dans la Cantate *Wir müssen durch viel Trübsal*, BWV 146. Ce rejet richement développé des tentations de ce monde en faveur de

l'amour de Dieu est suivi d'un bref rappel du deuxième commandement (« Soyez loyaux envers votre prochain ! ») en forme de récitatif (n°6), inséré telle une réflexion après coup servant en même temps de prélude à la prière de l'assemblée sur le même sujet – troisième strophe du *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (« Maintenant prions le Saint-Esprit », 1524) de Luther.

À l'époque de Bach, les cycles de cantates s'organisaient en fonction du calendrier de l'Église luthérienne, l'année liturgique étant régie par les deux fêtes de Pâques (mobile) et de Noël (fixe). La période *post Trinitatis* devait s'achever quatre semaines pleines avant Noël, de sorte qu'en une année comme 1724, où Pâques tombait assez tard, on ne dénombrait que vingt-cinq dimanches après la Trinité, sur vingt-sept possibles, avant le début du *tempus clausum*, c'est-à-dire la période entre le premier dimanche de l'Avent et la veille de Noël, durant laquelle ni cantates ni musique « concertée » ne pouvaient être données. L'an 2000 relevait d'un même cas de figure, de sorte qu'il nous fallut trouver le moyen d'insérer dans nos programmes antérieurs les six Cantates de Bach destinées à la fin de la saison *post Trinitatis* parvenues jusqu'à nous. Ainsi notre concert de Leipzig nous offrit-il la possibilité d'inclure la superbe Cantate-choral ***Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*** (« Toi Prince de paix, Seigneur Jésus Christ »), BWV 116, donnée en première audition le 26 novembre 1724 en guise d'ultime cantate du temps *post Trinitatis* de la deuxième année de Bach. Les thèmes théologiques luthériens en cette arrière-saison de l'année liturgique traitent fréquemment d'Armageddon [« colline de Megiddo » où, selon le Nouveau Testament, eut lieu le combat final entre le bien et le mal], du second avènement du Christ ou de « l'abomination de la désolation » [prophétie de Daniel, cité par Matthieu, 24, 15]. Bien que le texte de l'hymne (1610) en sept strophes de Jakob Ebert, conservé mot pour mot dans les deux mouvements extérieurs mais paraphrasé dans les quatre pages intermédiaires, se concentre sur les méfaits de

l'homme et se réfère à « un pays effroyablement tourmenté », son mouvement d'introduction évoque Jésus en tant que Prince de paix vers lequel l'humanité se tourne « dans le besoin, dans la vie et dans la mort ». Voilà qui rejoint les indications figurant au-dessus de la mélodie dans les recueils d'hymnes de l'époque : « en [temps de] détresse universelle » (« *in allgemeiner Not* »), et notamment l'appel « en temps de guerre [à] implorer la paix » (« *zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten* »). Le *ritornello* orchestral pour cordes accompagnées de deux hautbois d'amour fait l'effet d'un mouvement modifié de concerto en *la* majeur : étonnamment positif, plein d'assurance et de vie, impression confirmée par les lignes vocales du choral d'introduction, harmonisées verticalement, note contre note, en regard d'un matériau instrumental indépendant. Ce n'est qu'avec l'avant-dernière ligne de l'*Abgesang* (partie B d'une structure de type *Barform* – AAB) qu'il est fait allusion au jugement dernier à travers la manière dont les trois voix inférieures répondent au *cantus firmus* (soprano et *cornetto*) via un commentaire nerveux, brisé et homophonique allant de pair, en imitation, avec les lignes instrumentales.

L'épouvante que ressent l'âme terrifiée, convoquée pour être jugée, est plus perceptible dans l'air d'alto accompagné d'un hautbois d'amour obligé aux lignes tortueuses (n°2). Voix et hautbois s'entremêlent thématiquement en un vrai duo, la portée expressive sous-jacente du mot se trouvant constamment reflétée par la ligne du hautbois, réplique parfaite au mot d'esprit d'un Beaumarchais : « ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante ». Certains, notamment ceux qui sont plus familiers de ses œuvres pour clavier que de ses Cantates et accusent Bach (ou s'en félicitent) d'une austère noblesse dans le contrôle formel de ses compositions, seront peut-être surpris par la brusque intensité de ce cri passionné d'angoisse. Il est absolument de son temps dans sa manière de faire plein usage de la tessiture chromatique du hautbois d'amour alors récemment

développée et de sa capacité à parcourir des tonalités d'une instabilité extrême comme *sol* dièse mineur, laissant l'auditeur dans l'incertitude quant à la direction que la modulation est censée prendre, en même temps qu'il nous ramène vers ces modes d'expression librement expérimentaux explorés par Johann Christoph, cousin plus âgé de Bach.

Un rappel de la position centrale de cette hymne d'Ebert se fait jour dans l'introduction (continuo) du récitatif dévolu au ténor (n°3) invoquant Jésus en tant que « Prince de paix ». En lieu et place d'un second air, Bach organise cette confession humaine (« nous reconnaissons notre faute ») en trio vocal (une relative rareté dans ses Cantates) soutenu par le continuo, tout comme il l'avait fait quatre semaines plus tôt dans *Aus tiefer Not*, BWV 38. Dans les deux trios, Bach semble s'être délibérément imposé des défis compositionnels épineux : dans le premier en établissant un lien réciproque et hautement improbable entre tribulation (*Trübsal*) et réconfort (*Trost*), ici même en sapant le potentiel thématique du motif de son *ritornello* d'introduction dont il explore les permutations sous couvert de modulations *via* un cercle de quintes descendantes, guidant l'auditeur au travers d'un vaste réseau de tunnels souterrains dont le point de sortie reste toujours incertain. Ayant respecté une certaine normalité en achevant sa section B dans le relatif mineur (*ut* dièse), il fait en sorte que l'on s'attende à un *da capo* modifié de la section A, qu'il restitue en définitive sous une forme inchangée à laquelle il adjoint une reprise écourtée de la section B, nous ramenant à l'endroit d'où nous étions partis, soit la tonalité principale de *mi* majeur. Peut-être trouvera-t-on un indice à même d'éclairer ces circonvolutions – et ces motifs de type ascendant/descendant que Eric Chafe qualifie d'« allégorie tonale » – dans les mots de la section centrale : « Ton cœur miséricordieux ne s'est-il brisé lorsque la douleur de l'homme déchu t'a conduit jusqu'à nous en ce monde ? », que Bach met en musique avec un *pathos*

exceptionnel. Il fait de nouveau appel à son pupitre de cordes pour l'avant-dernier mouvement, l'alto implorant que la paix puisse nous guider, désormais avec une lueur d'espoir, réintroduisant la sérénité du ton de *la* majeur pour une prière collective en quête d'illumination et d'édification.

Il semblait tout indiqué de terminer notre concert en gagnant le chœur de cette grande église, véritable épice centre des vingt-sept dernières années de la vie et de l'activité de Bach, où il avait connu joies et peines, et de nous y déployer en fer à cheval autour de sa dernière demeure, entourés de portraits de théologiens en longues robes noires rehaussées de collerettes blanches, dont peut-être certains de ceux qui l'avaient tant tourmenté. De là, nous entonnâmes *a cappella* ce qu'une pieuse légende présente comme ayant été sa dernière œuvre, le **Choral** dit « **du lit de mort** », BWV 668. Cette page à quatre voix, ainsi que F.W. Marpurg le relate dans sa seconde édition posthume (1752) de *L'Art de la Fugue*, Bach l'aurait « dictée, étant devenu aveugle, à la plume de l'un de ses amis ». Ce récit romantique se trouve écorné par l'existence d'au moins deux versions antérieures d'un prélude de choral pour orgue (BWV 641 et BWV 668a). Le fait que Bach se soit préoccupé d'œuvres inachevées durant sa maladie finale étant attesté, il est de fait possible qu'il ait « dicté » au moins les passages en imitation de la section à trois voix (qui ne figure pas dans BWV 641), la suppression d'une partie de l'ornementation en filigrane de la voix supérieure, également une certaine et subtile décantation, ainsi dans la délicieuse coda de conclusion. Quoi qu'il en soit, rien ne saurait amoindrir la beauté à couper le souffle des deux strophes de cet *envoi* dont les paroles originales – « *Wenn wir in höchsten Nöten sein* » (« Lorsque nous sommes dans la plus extrême détresse ») – ont été à bon escient transformées en « *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* » (« Devant ton trône ainsi je comparais »), formulation à laquelle la mélodie était aussi fréquemment associée. Cela a le mérite de sonner

juste : l'homme dont toute la vie créatrice fut consacrée à tendre vers la perfection en musique fait ici même ses ultimes corrections et ajustements dans ses tout derniers moments de conscience, consacrés à préparer sa propre « bonne » mort, selon une tradition typiquement luthérienne. S'y trouve résumée cette « sérénité étrangère à ce monde » dans laquelle Edward Said voyait la marque de son style et de ses œuvres ultimes.

Tandis que la cadence finale flottait encore dans l'air, le silence total qui s'ensuivit fut extraordinaire : pas d'applaudissements, aucune précipitation pour gagner au plus vite la sortie, juste le silence. C'était comme si le public avait tacitement compris que c'était là notre hommage collectif au génie dont la musique avait été la *Morgenstern* guidant nos pas tout au long de cette année de pèlerinage. Finalement les applaudissements se mirent à fuser et les gens à manifester leur reconnaissance, visiblement émus et guère désireux de se retirer. On aurait vraiment dit que les diabolins tutélaires avaient été mis en déroute durant le concert, que « *der alte böse Feind* » (« le vieil et méchant ennemi ») de Luther avait lui-même reçu un méchant coup sur le derrière et s'était enfui la queue entre les jambes.

© John Eliot Gardiner, 2009

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

Traduction : Michel Roubinet