

Cantates pour le premier dimanche de l'Avent

St. Maria im Kapitol, Cologne

En définitive, aucun des cycles indentifiables de cantates de Bach ne commence avec l'Avent ou ne coïncide avec le début de l'année liturgique. Le fait que sa nomination comme *Thomascantor* ait eu lieu au cours de l'été 1723 suffit à expliquer que ses deux premiers cycles de Leipzig s'ouvrent sur la seconde moitié de l'année liturgique, saison *post Trinitatis* mettant théologiquement l'accent sur la manière dont les chrétiens devraient affronter le monde présent, avant de se tourner vers la première moitié, laquelle retrace les principaux événements de la vie terrestre du Christ. Cela ne diminue en rien l'importance exceptionnelle que Bach attachait au premier dimanche de l'Avent, ainsi que l'on pourra immédiatement en juger avec ses trois Cantates conservées et dédiées à ce jour particulier. Toutes les trois (BWV 61, 62 et 36) reposent d'une manière ou d'une autre sur le choral de l'Avent le plus prisé de l'époque : *Nun komm, der Heiden Heiland* (« Viens maintenant, Sauveur des païens »), adaptation par Luther (1524) de l'hymne de l'Avent *Veni redemptor gentium* de saint Ambroise de Milan (340-397). Ce choral témoigne d'un caractère sombre et imposant que Bach renforce – ou adoucit – à travers l'inventive variété de traitement qu'il met en œuvre.

Dans la plus ancienne des trois Cantates, BWV 61, composée à Weimar en 1714, Bach superpose à l'ancien plain-chant médiéval (dessus) la musique la plus d'avant-garde qu'il connaissait alors : l'ouverture à la française du compositeur tout-puissant de la cour de Louis XIV, Lully, conférant ainsi, avec toute la pondération requise, un certain parfum de majesté, de respect déférent et d'expectative à ce premier jour du calendrier liturgique. Une décennie plus tard, à Leipzig, son modèle pour la Cantate BWV 62 sera italien, en l'occurrence un mouvement de concerto pour violon plein d'enthousiasme rythmique et

de traits vivaldiens – tout aussi italienne se révèle la manière dont la musique suggère la vision d'un orchestre d'anges musiciens suspendu dans les airs, telle une fresque de Filippino Lippi. C'est sur cette toile de fond instrumentale et festive que les huit notes de l'hymne emblématique s'élèvent à la basse avant de passer aux hautbois puis aux voix, d'abord en diminution, n'atteignant leur plein développement qu'une fois proclamées par les sopranos (doublés par le *cornetto*). Sept ans plus tard, en 1731, Bach trouve de nouveaux moyens d'intégrer le choral dans sa Cantate BWV 36 : tout d'abord au niveau des trois composantes du duo soprano/alto sous-tendu d'une ligne élaborée de continuo, puis énoncé en notes longues par les ténors tandis qu'il se fraye un chemin à travers une texture de sonate en trio pour deux hautbois d'amour et continuo (n°6), enfin dans l'harmonisation à quatre parties de la septième strophe de l'hymne de Luther (n°8).

Outre cette commune allure festive, chacune de ces trois œuvres contrastées fait montre d'une sorte d'excitation ou d'émoi à l'orée de la saison de l'Avent. Cela peut tenir à la fois aux qualités inhérentes de la mélodie de choral en elle-même ainsi qu'à la place centrale que Bach confère aux paroles de Luther. En s'attelant à cette tâche avec autant de panache et de fantaisie, Bach répondait-il sciemment à une tradition locale et à l'attachement populaire envers cette hymne si prisée ? Le premier dimanche de l'Avent étant pour l'assemblée des fidèles la dernière occasion d'entendre avant Noël de la musique figurée à l'église, il inaugurerait du même coup une période d'anticipation et d'attente. On imagine volontiers ce que devait représenter pour les fidèles tant de Weimar que de Leipzig la perspective de tourner le dos à tous ces sentiments égocentriques de faute, de crainte, de damnation et de feu de l'enfer qui avaient dominé les dimanches de la saison *post Trinitatis*. Ce sentiment d'avoir enfin tourné une page se trouve résumé dans l'*accompagnato* pour soprano et alto « *Wir ehren diese Herrlichkeit* » (« Nous honorons cette gloire »), d'une radieuse douceur,

avant-dernier mouvement de la Cantate BWV 62. Les deux voix progressent sereinement, ensemble, en quarts et sixtes parallèles rythmiquement à l'unisson, avec juste une brève discordance pour évoquer l'obscurité du milieu de l'hiver, laquelle toutefois ne représente plus aucune menace pour le croyant.

C'est peut-être dans la version la plus ancienne de ***Nun komm, der Heiden Heiland***, BWV 61, que les étapes successives de l'Avent et les différentes perspectives que celles-ci donnent à l'incarnation de Jésus se manifestent le plus clairement. Suivant le modèle vif-lent-vif de l'ouverture à la française, l'imposante invocation que Bach fait retentir dans le chœur d'introduction se transforme en une fugue enlevée (avec l'indication « gai »), de type *stretto*, les courtisans aux mines contraintes de Louis XIV devenant « le monde entier » frappé d'émerveillement devant l'imminence de la naissance du Sauveur, avant une lente réaffirmation du dessein de Dieu dans ce miracle. Après quoi le ténor et *concertist* célèbre les gigantesques bienfaits pour l'humanité de Jésus fait homme, d'abord dans un récitatif et un *arioso*, via un entrelacs imitatif avec le continuo (n°2), puis dans un air lyrique à 9/8 offrant une texture à trois parties : voix, continuo et cordes aiguës, implorant Jésus d'entrer dans Son église et d'accorder une « bienheureuse nouvelle année ».

On assiste, à mi-chemin de cette Cantate, à une bifurcation des propriétés externes de l'Avent (la venue du Christ sur terre) vers ses propriétés internes (Son entrée dans l'âme du croyant, appréhendé individuellement, à travers le sacrement). Le Christ se tient à la porte de l'âme et frappe (n°4). Des accords pizzicato mesurés créent une toile de fond mystérieuse et immensément évocatrice de cette requête du Christ à être admis dans le foyer du croyant et à partager son repas du soir. L'évocation des pèlerins d'Emmaüs dans la Cantate BWV 6 de Bach et l'apparition du Christ à ses disciples, après sa Résurrection, dans la Cantate BWV 67, ou même l'entrée du Commandeur dans le

Don Giovanni de Mozart – autant de flashes qui vous traversent l'esprit, mais plus encore la manière dont nombre de recours, si inventifs chez Bach, à des motifs instrumentaux dans sa musique d'église tardive peuvent revendiquer comme origine ce petit *accompagnato* de dix mesures pour voix de basse – la *Vox Domini*. Le sentiment d'une intimité croissante avec Dieu, l'internalisation de la Parole *via* le sacrement (*Kanzel – Altar – Abendmahl* [« Chaire – autel – Cène »]), Bach s'en fait le reflet à travers un processus d'instrumentation décroissante, si bien que la touchante réponse du soprano aux paroles de Jésus n'apparaît plus sous-tendue dans le n°5 que de la basse continue. À travers cette économie de moyens et la manière dont il associe une montée de trois notes des plus simples au continuo puis à la voix (« *Öffne dich* » – « Ouvre-toi ») commençant sur le deuxième temps d'une mesure à 3/4 et s'élargissant en manière d'hémiole à 3/2 sur « *Jesus kommt und ziehet ein* » (« Jésus vient et entre »), et jusqu'à l'extatique et radieux « *O wie selig* » (« Ô quelle béatitude ») dans la section B, plus lente, Bach témoigne de sa dette envers cet autre grand miniaturiste qu'était son cousin Johann Christoph, à la fois son aîné et celui de la lignée des Bach que lui-même devait qualifier de compositeur « profond ». La Cantate s'achève de manière assez abrupte, non pas sur un choral harmonisé à quatre voix mais sur l'ultime strophe de l'hymne de Philipp Nicolai *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (« Comme elle resplendit, l'étoile du matin ! »). Dans ses quatorze mesures, Bach impose au violon de gravir trois octaves pour suggérer l'intensité du désir de l'âme (« *Verlangen* ») anticipant les joies de la vie future et la perspective du retour de Jésus à la fin des temps. Peut-être pourrait-on, dans l'iconographie bachienne, relier la référence ici faite à la « belle couronne de la paix » à la manière dont ses propres initiales se trouvent entrelacées, avec leur image en miroir, et surmontées d'une couronne dans le fameux monogramme gravé sur la superbe coupe de verre qui lui fut offerte au milieu des années 1730.

Sans doute la deuxième adaptation conservée de ***Nun komm, der Heiden Heiland***, BWV 62, ne peut-elle que souffrir de la comparaison avec la délicieuse fraîcheur et ce climat de l'Avent merveilleusement restitué par Bach dans sa Cantate de Weimar. Son charme tient en fait à ce qui précisément la différencie : la parfaite euphonie du duo soprano/alto (n°5) et le fascinant balancement de la fantaisie de choral initiale, bien sûr, mais surtout les deux airs à *da capo* pleins de caractère. Le premier, pour ténor et cordes avec deux hautbois en guise de doublures, repose sur un gracieux passepied et invite l'auditeur à s'émerveiller du grand mystère de la venue du Christ sur terre, lequel apporte avec lui toutes les délices du ciel, nourriture divine et prodigieuse pureté. Peut-être y a-t-il dans le second, pour basse et continuo doublé à l'octave supérieure par toutes les cordes à l'unisson (n°4), quelque chose de haendélien tenant à un caractère combatif et emphatique, mais j'y perçois avant tout une sorte d'étude préliminaire du « *Großer Herr* », le vibrant air de basse de la Première Partie de l'*Oratorio de Noël*, d'autant plus admirable que Bach parvient à surmonter une forme et un climat conventionnels par sa capacité à varier longueurs de phrases et inflexions du texte. Sans doute fut-il assez satisfait de cette Cantate car il la reprit pour le premier dimanche de l'Avent 1736, cette fois avec une nouvelle partie de *violone*, reportée dans chacun des six mouvements par Anna Magdalena, très certainement dans le but de mettre en valeur le « *große Violon* » (« *ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument* » : « un instrument de basse [sonnant] en seize pieds » – selon la description par CPE Bach de ce dont son père disposait habituellement à Leipzig) acquis aux enchères par la *Thomasschule* en 1735.

Il y a une certaine logique dans le fait de recycler une cantate profane d'anniversaire particulièrement remarquable en cantate d'ouverture de l'année liturgique – et c'est précisément ce que fit Bach avec ***Schwingt freudig euch empor*** (« Brandissez bien haut votre

joie »), BWV 36, sous la forme d'une œuvre d'abord en cinq mouvements, puis en huit mouvements et deux parties, version donnée en première audition le 2 décembre 1731. Pour en décrire le premier mouvement, sans doute le terme de « madrigal spirituel » est-il celui qui convient le mieux – fantasque, d'une texture légère et profondément gratifiant une fois que toutes les exigences de virtuosité ont été satisfaites : à savoir de redoutables fulgurances, sections et intervalles chromatiques à toutes les voix, ainsi que des cascades de figurations en triolets entre hautbois d'amour et premiers violons à l'unisson. L'heure n'était plus à dorloter les dessus, comme dans les cantates-chorals de 1724-1725, année durant laquelle leur principale fonction avait été d'entonner le *cantus firmus*, lentement et sous sa forme la plus simple, des fantaisies de choral d'introduction, soit que Bach ait recruté en 1731 un ensemble exceptionnellement aguerri de dessus, soit qu'il ait été disposé à prendre des risques en leur assignant des lignes aussi acrobatiques. Du moins les phrases sont-elles individuellement courtes ou séparées par des pauses favorables aux chanteurs, le mouvement tout entier se révélant une merveille de motifs adroitement rythmés, en imitation de voix en voix, avec en manière de contraste une restitution homophonique du texte égale sur le plan rythmique. Les petites figures sur « *Haltet ein!* » de la section B rappellent le « *Wohin?* » répété dans l'air de basse *Eilt, eilt* de la *Passion selon saint Jean* (BWV 245, 24).

Sous sa forme ultime, cette Cantate très remaniée présente une structure inhabituelle, son chœur initial et ses trois airs, remarquables, étant séparés non par des récitatifs mais par des strophes de choral. La première est en forme de duo pour soprano et alto, doublés par les hautbois d'amour, avec continuo. Elle se trouve subdivisée en séquences imbriquées de dix mesures (par deux fois), puis de onze mesures, enfin de seize mesures réservées à l'assertion la plus importante – « *Gott solch Geburt ihm bestellt* » ([« de sorte que le monde s'émerveille] / que Dieu ait ordonné pour lui une telle

naissance ») – avant de conclure sur un *ritornello* de trois mesures et demie. Tout de modération et sur mètre ternaire, l'air pour ténor et hautbois d'amour obligé (n°3) joue sur la conception populaire de l'âme (l'épouse) à l'égard de Jésus (l'époux) et le ravissement de l'une à la venue de l'autre ; lui fait suite, pour refermer la Première Partie de la Cantate, une harmonisation enthousiaste à quatre parties de l'hymne de Nicolai *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

On s'attendrait à ce que Bach confie l'air suivant au soprano, dans la mesure où il s'en tient au thème de l'âme dans le rôle de l'épouse, mais il a une autre idée en tête. C'est à la basse soliste que revient cet air plein d'entrain (n°5), avec ses échos du premier mouvement, son élaboration hautement sophistiquée (mais sans rien de prétentieux) et cette manière de contourner une structure régulière de type *da capo*. La sixième strophe de Luther, qui traite des péchés de la chair et de la mission du Christ venu racheter l'humanité, se trouve emportée dans un tourbillon de doubles croches indiqué *molt' allegro*, sorte de mouvement de sonate en trio pour les deux hautbois d'amour et continuo. Pur enchantement et évoquant une « berceuse », le dernier air (n°7), pour soprano, proclame comment la majesté divine peut être célébrée, « même avec des voix assourdies [et] faibles », sur un accompagnement de circonstance : violon avec sourdine. S'il n'y avait cette éphémère similitude avec l'air en écho *Flößt, mein Heiland* de l'*Oratorio de Noël*, on serait tenté de dire de cet air qu'il est unique dans le *corpus* des Cantates de Bach, par son lyrisme tendre, notamment, ses échanges en manière de confidence et l'inventif entrelacs du violon et de la voix, technique découlant d'un type de dialogue beaucoup plus ancien illustré par les *Zwiesengesängen* de Michael Praetorius. Le choral final fait entendre la huitième des strophes de Luther, vigoureuse proclamation publique en forme de louange.

Gravement endommagée durant la Seconde Guerre mondiale, la basilique romane St. Maria im Kapitol de Cologne a été depuis

reconstruite. Nous nous sommes déployés de manière à être en contact avec le public réparti dans chacune des trois absides (chœur et bras aux extrémités arrondies du transept). Si l'on tient compte de ses dimensions imposantes et de son agencement inhabituel (un peu comme un arbre stylisé dessiné par un enfant), avec un jubé fermant la nef juste avant la croisée, l'atmosphère d'intimité et de profond respect qui parvint à s'établir durant le concert n'en fut que plus étonnante. Les thèmes de la lumière et de l'obscurité qui sous-tendent ces Cantates s'en trouvèrent on ne peut mieux en situation.

Cantates pour le quatrième dimanche de l'Avent Michaeliskirche, Lüneburg

En cette ultime étape européenne de notre pèlerinage d'un an, il nous a fallu relever un véritable défi : interpréter trois des Cantates d'église de Bach parmi les plus captivantes, à cheval sur les limites de l'année liturgique. Toutes les trois sont issues de Cantates de l'Avent composées par Bach après sa promotion, en 1715, au poste de *Konzertmeister* de Weimar, de même que toutes reposent sur des livrets du poète, bibliothécaire et numismate de la cour, Salomo Franck. La période entre le premier dimanche de l'Avent et Noël n'était pas à la cour de Weimar, comme c'était le cas à Leipzig, un *tempus clausum* durant lequel aucune musique figurée ne devait être exécutée. Au contraire, un climat d'anticipation de la Nativité est palpable dans chacune de ces trois Cantates, pas seulement dans les BWV 132 et 147, initialement données à Weimar deux années de suite (1715 et 1716) le quatrième dimanche de l'Avent, mais aussi dans la Cantate BWV 70, originellement destinée au deuxième dimanche de l'Avent 1716 et qui traite, de façon peut-être surprenante à l'approche de Noël, de la seconde venue de Jésus en tant que juge du monde. Ces trois

œuvres attestent quelle période singulièrement prolifique de création ce fut pour Bach dans le domaine de la cantate – il venait de passer la trentaine –, un Bach à la croisée d'influences stylistiques, venues tant d'Italie et de France que de son Allemagne natale, qu'il sut parfaitement adapter dans le respect de ses racines et de son héritage musical tout en refusant de se laisser circonscrire par un genre nouveau de cantate, dit de « type Neumeister », avec sa structure caractéristique associant récitatifs et airs. Répondant aux textes de Franck, la musique resplendit d'inventivité, d'exubérance et de force dramatique et, contrairement à ce qu'affirment certains érudits, arbore une indéniable originalité qui suffit à la distinguer des cantates de n'importe lequel de ses contemporains. On n'en regrette que plus amèrement que tant d'autres Cantates du Bach de ces années-là (1713-1717) soient perdues – nul ne peut en dire précisément le nombre –, peut-être brûlées ou confisquées par son employeur, ce duc Wilhelm Ernst qui prenait si aisément ombrage, nous empêchant d'apprécier d'une part son œuvre vocale en regard de l'inestimable série de chefs-d'œuvre pour instruments à clavier de ces mêmes années (dont l'*Orgelbüchlein* ou « Petit Livre d'orgue »), d'autre part un *corpus* de Cantates qui, suffisamment important par le nombre et la qualité, aurait autorisé une comparaison avec les grands cycles de Leipzig du milieu des années 1720.

Notre programme de Lüneburg s'ouvrit sur ***Wachet! betet! betet!*** ***wachet!*** (« Veillez ! priez ! priez ! veillez ! »), BWV 70, dans la forme musicale sous laquelle cette Cantate a survécu : il s'agit de la version révisée par Bach pour Leipzig, où elle fut donnée le 21 novembre 1723 (26^{ème} dimanche après la Trinité), sur la base de celle, moins développée avec ses six mouvements, composée sept ans plus tôt à Weimar pour l'Avent (BWV 70a) et dont il ne reste que les trois parties supérieures de cordes. Le livret de Franck, ce faisant, n'eut guère à subir de modifications dans la mesure où le thème sous-jacent de ces

deux dimanches (la venue du Christ et le Jugement dernier) est pour ainsi dire le même en ce tournant de l'année, « la vieille année » se référant au temps d'Israël et la « nouvelle » à celui de la vie terrestre du Christ. Franck se fixe comme point de départ l'idée d'une progression depuis l'époque d'« Égypte » (période de la captivité du peuple hébreu) jusqu'à celle d'« Éden » : des souffrances d'ici-bas à la joie céleste, ce dont Bach rend compte par une trajectoire ascendante de modulations procédant par tierces (*la* mineur – *ut* majeur – *mi* mineur – *sol* majeur). Plus encore, Franck et Bach, de concert, mettent l'accent sur la juxtaposition entre temps humain, linéaire, et temps de Dieu, éternel et immuable. L'ajout d'un second choral et de quatre récitatifs (deux *secco*, deux *accompagnato*) paraphrasant l'Évangile (Matthieu, 25, 31-46) transforma leur Cantate initiale en une œuvre désormais en deux parties traitant de l'opposition entre destruction et restauration. Bach tente l'impossible : surmonter la façon séquentielle dont le temps musical (et donc humain) se déploie en suggérant par quels biais il se subordonne, jusqu'à s'y insérer, au temps éternel de Dieu. Ici et là, il laisse entendre à travers diverses allusions que sa préférence va à ce dernier, comme il le fait dans l'*Actus tragicus* et la *Passion selon saint Matthieu*, pas seulement par des procédés simplistes et imagés, comme soutenir certains mots clés tel que *bestehen* (littéralement « survivre », métaphoriquement « rester ferme ») dans l'air de soprano (n°5), mais par les moyens infinis – en fait atemporels – lui permettant de mettre en œuvre toutes les possibilités d'invention que peut contenir une succession d'idées musicales.

Le résultat en est une fusion unique de musiques prodigieuses empruntant à deux de ses périodes les plus fécondes en matière de composition de cantate, à savoir ces véritables tournants que furent les années 1716 et 1723. On pourrait certes prétendre discerner sur le plan stylistique les points de jonction entre les deux versions et les deux styles, mais ce serait jouer avec l'honnêteté. En fait, ce qui ici fait

grande impression, c'est la manière dramatique et convaincante dont le premier *accompagnato* (n°2, Leipzig) fait irruption à l'issue du chœur initial (Weimar), et comment la proclamation tout aussi dramatique du Jugement dernier (n°9, Leipzig) enchaîne sans la moindre suture apparente sur l'apaisant air de basse (n°10, Weimar). Joshua Rifkin suggère que la partie de trompette fut ajoutée au premier chœur et au dernier air seulement lors de la reprise de Leipzig et que le hautbois n'ajoute rien de substantiel à la conception musicale du premier mouvement – et de conclure qu'il sonne mieux avec juste les cordes, le dialogue entre trompette et voix dans le dixième mouvement (mesures 36-37) n'étant qu'une heureuse coïncidence. Soit... Même si les instrumentistes à vent (jouant probablement au *Kammerton* [« diapason de chambre »] français : *la* = 392 Hz) durent avoir quelques difficultés à s'adapter au diapason de l'orgue de Weimar, tant la trompette que le hautbois jouent un rôle crucial, une sorte de joute, dans le mouvement d'introduction comme dans l'alternance expérimentale à laquelle Bach se livre entre orchestre seul, chœur seul, puis chœur avec accompagnement d'orchestre et pour finir intégration des voix dans la reprise de la *sinfonia* instrumentale. Cette technique (*Choreinbau* – « insertion du chœur ») fait partie intégrante de la réussite de Bach évoquant sous nos yeux le moment terrifiant (repris de l'Épître du jour, 2 Pierre, 3, 10) : [lorsque] « les cieux se dissiperont avec fracas, les éléments embrasés se dissoudront ». Cette vision, on la pressent avant même que les amateurs de symbolique des nombres n'aient commencé de compter combien de fois la figure arpégée, ascendante et descendante, de la partie de trompette intervient – sorte de *diane* [sonnerie militaire du réveil] stimulant les appels sur « *Wachet!* » – pour finalement trouver qu'il y en a quatorze, nombre symbolique représentant l'Alpha & l'Oméga, métaphore (dérivée du *Livre de l'Apocalypse*) de Jésus en tant que début et fin de l'existence.

Ce qui me frappe le plus dans l'*accompagnato* qui s'ensuit (n°2), pour basse soliste, cordes, hautbois et trompette, ainsi que dans son jumeau (n°9), c'est l'empreinte opératique dont l'un et l'autre témoignent. Commencant sur des doubles croches répétées, martelées à la manière du *stile concitato* (littéralement « style agité ») de Monteverdi, ils anticipent à bien des années de distance les emportements suprêmement opératiques de deux des plus formidables héroïnes de Haendel : Déjanire, épouse démente dans *Hercules* (1745) (« *Where shall I fly?* » – « Où vais-je fuir ? »), et Storge, mère outragée dans *Jephta* (1752) (« *First perish you!* » – « Puissest-tu périr d'abord [et que périsse le monde entier] »). Mais ce ne sont pas simplement leurs ouvertures grand format qui font le lien entre ces vastes *scene* et la Cantate de Bach : ce dernier se montre un rival à la hauteur de Haendel par la déclamation vocale, les nuances raffinées de climat et le soutien dynamique de l'accompagnement orchestral qu'il conçoit pour faire écho à la destruction cataclysmique du monde et, pour finir, la séraphique transition (du récitatif à l'air de basse, n°10) tandis que Jésus guide le croyant – « Que Jésus me guide vers la paix / au lieu où la joie abonde » (« *Jesus führet mich zur Stille / An den Ort, da Lust die Fülle* »). Même les paroissiens de Leipzig les plus opposés à ce que retentisse à l'église de la musique inspirée de l'opéra ne purent qu'être saisis en reconnaissant la mélodie du choral de l'Avent proclamée par la trompette seule au-dessus des dévastations d'Armageddon – *Es ist gewisslich an der Zeit* (« Le temps viendra assurément ») : une hymne devenue un talisman, une sorte de *Dies irae*, durant la Guerre de Trente ans.

La précédente collaboration entre Bach et Franck pour l'Avent, puisant à la source de l'*Evangelisches Andachts-Opffer* de Franck (1715), avait été la Cantate ***Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!*** (« Préparez les chemins, préparez la voie ! »), BWV 132, œuvre intimiste dont l'effectif requiert quatre voix, hautbois, basson, cordes et

continuo, et qui enchaîne deux récitatifs, trois airs et un choral final. Pour qui est familier d'une autre œuvre plus directement inspirée d'Isaïe (40, 3), il est certes difficile de se sortir de l'esprit la fin de l'*accompagnato* d'introduction du *Messiah* de Haendel. Pour préparer la voie au Seigneur, le soprano de Bach se trouve néanmoins confronté, dans son air d'introduction, à une tâche autrement plus ardue que le ténor de Haendel, puisqu'il lui faut s'acquitter de vocalises comptant dans un premier temps pas moins de soixante doubles croches coulées dans un même souffle, puis quatre-vingt-quatre, avec chaque fois pour finir une note tenue sur cinq temps, tout cela avec la grâce insouciant et l'allégresse intangible qui siéent à une *gigue* retenue ou une *loure* à la française. Les défis interprétatifs s'étendent également au partenaire en duo du soprano, le hautbois. Ainsi que nous l'avons vu, l'accord de l'orgue de la chapelle ducale de Weimar relevait d'un *Chorton* aigu – sans doute un ton entier au-dessus du diapason habituel –, avec pour conséquence que si Bach pouvait demander à ses instrumentistes à cordes de se caler sur ce diapason aigu de l'orgue, il n'en allait pas de même pour les vents. La partition autographe montre une partie de hautbois notée en double clef : « clef de soprano » (clef d'*ut* première ligne) dans le ton de *la*, suivie d'une clef de *sol* (deuxième ligne) sans armure, ce dont on peut déduire que le hautbois était accordé selon un *Tief Kammerton* (« diapason bas de chambre ») et joué en *ut* majeur, cordes et orgue étant dans le même temps accordés selon le *Chorton* aigu et jouant en *la* majeur. Afin d'éviter ces complications et changements malaisés de diapason au sein d'un même programme, nous nous sommes rangés à ce que Bach aurait fait s'il avait repris cette œuvre à Leipzig : à savoir garder le ton de *la* majeur et assigner la partie de hautbois au modèle alors récemment mis au point, dit *d'amore* et accordé une tierce plus bas que le hautbois normal. Pour quelle raison, d'ailleurs, n'aurait-il pas repris une page aussi magnifique à Leipzig ? Il semble qu'elle ait été donnée à Zerbst en 1725, de sorte

qu'il faut peut-être la compter au nombre de ces Cantates perdues, réutilisées et adaptées pour un autre dimanche.

Bach, mettant en musique les vers de Franck, semble apprécier de façon optimale le moment où passer du récitatif *secco* à l'*arioso* – et retour – l'intention étant de rehausser la puissance expressive de « la couronne et l'honneur des chrétiens » (« *Der Christen Kron und Ehre* ») et de « se décharger des lourdes pierres du péché » (« *Wälz ab die schweren Sündensteine* »), ténor et continuo étant ici symboliquement enfermés dans un échange imitatif avant de fusionner, momentanément, pour suggérer Sauveur et pécheur « s'unissant dans la foi » (« *im Glauben sich vereine* »). Franck adapte l'interrogatoire de saint Jean-Baptiste par les prêtres de la lecture de l'Évangile – « *Werbist du?* » (« Qui es-tu ? ») – au Christ sondant les profondeurs de la conscience du chrétien, ce qui explique que Bach attribue le deuxième air (n°3) à sa basse soliste, dont la partie vocale se mêle à celles des instruments en charge de la basse – violoncelle, basson, *violone* et orgue. Il n'y a rien de très euphonique dans des clusters aussi graves, mais notre attention est maintenue en éveil par la détermination de Bach à exprimer tout ce que le texte implique : la dénonciation vigoureuse et déclamatoire du péché et de l'hypocrisie, avec ce recours insistant à une *figura corta* interrogative de quatre notes (procédé très présent dans la musique d'orgue et de clavier de sa première période), à laquelle seules les figures de violoncelle parviennent à échapper. Bach fait ensuite appel à son pupitre de cordes pour soutenir l'attitude contrite et pénitentielle de son alto solo dans un *accompagnato* développé, puis un *obbligato* de violon (que lui-même dut peut-être jouer) pour traduire l'effet purifiant de l'eau du baptême dans un air méditatif, également pour alto. C'est là que s'arrête la partition autographe, sans musique conservée pour le choral de conclusion. Le livret de Franck donne le texte de la cinquième strophe de l'hymne d'Elisabeth Creutziger *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (« Seigneur

Christ, fils unique de Dieu », 1524), pour lequel Bach livra une harmonisation *ad hoc* dans la Cantate BWV 164.

L'exemple le plus connu d'une œuvre antérieure composée à Weimar puis remaniée par Bach est la Cantate ***Herz und Mund und Tat und Leben*** (« Le cœur et la bouche, les actes et la vie »), BWV 147. Les qualités de lyrisme de Salomo Franck, son acuité théologique et son penchant à isoler des mots en particulier (quatre d'entre eux pour le seul chœur d'introduction) sont ici à l'honneur. Dans le processus d'extension de l'original, en six mouvements et destiné au quatrième dimanche de l'Avent (BWV 147a), en une œuvre comptant dix mouvements et dédiée à la fête de la Visitation (2 juillet 1723), la principale victime fut la représentation concise du message de l'Avent voulue par Franck à travers la progression de ses quatre airs coup sur coup : repentance, foi, préparation et conversion. Dans la nouvelle version, les airs sont conservés mais retouchés – cela va de quelques modifications verbales à un texte complètement différent (et qui n'est pas de Franck) pour l'air de basse (n°9). D'un autre côté, la version de Leipzig de cette Cantate gagne en richesse et en variété par l'ajout de trois récitatifs de liaison, le premier accompagné des cordes (n°2), le deuxième *secco* mais débouchant sur un dramatique *arioso* (n°4), dont le climat et la technique rappellent la première Cantate de ce programme (BWV 70), le troisième avec une paire de hautbois *da caccia* (n°8), anticipation des deux grandes mises en musique de la Passion. Mais, plus que tout, c'est l'adjonction de chorals musicalement identiques, de caractère pastoral et refermant chacune des deux parties de la Cantate (n°6 & 10), qui exercent la séduction la plus marquée. Dans une musique d'une telle mélodieuse beauté et qui paraît aussi naturelle, il est aisé de ne pas se rendre compte que le *melos* du célèbre *ritornello* de huit mesures – ce lacis dont Bach entoure la simple mélodie de choral (*Werde munter, mein Gemüte* [« Sois enjoué, mon

cœur »], de Johann Schop) – émane directement de la souche qu'il ornemente.

Dans son injonction au chrétien à « porter témoignage du Christ » (« *von Christo Zeugnis geben* »), comme le fit Jean le Baptiste préparant la venue de Jésus, Franck ne fait certes pas un cadeau à Bach avec le texte de son chœur d'introduction – et pourtant, quelle réussite sous la plume de Bach ! Plus encore que dans le chœur initial de BWV 70, intervenant à l'origine deux semaines plus tôt, il trouva le moyen de synthétiser l'ancien et le nouveau : et de créer une mosaïque sur la base (a) de *ritornelli* purement instrumentaux, générant à leur tour le matériau (b) d'expositions fuguées d'un genre on ne peut plus actuel pour l'époque (voix doublées par les instruments), (c) d'épisodes vocaux d'une merveilleuse élasticité (riches en rythmes croisés enjambant les barres de mesure) avec juste le continuo pour soutenir le chœur, à la manière ancienne du motet (en partie homophonique, en partie dialogué) qu'il avait développée depuis qu'il s'était lancé dans la composition de cantates, ainsi que (d) de nouveaux *ritornelli*, désormais rehaussés de la présence des voix intervenant par paires. Cette disposition des voix ouvre toute une série de petits échanges en formes de duos commençant dès la mesure 1 (entre trompette et basson) avant de passer et repasser à travers toute la palette de couleurs de son ensemble vocal et instrumental. Il prend même le temps d'incorporer un double écho (*f-p-pp*) dans une structure générale ramassée.

Le premier air, en fait un trio pour alto, hautbois d'amour et continuo (n°3), enjoint le croyant à ne pas avoir honte de professer sa foi en son Sauveur. Voilà qui serait des plus caractéristiques de Bach, ainsi qu'en parfaite adéquation sur le plan l'expression, si l'idée dont émane son motif rythmique irrégulier avait jailli dans l'esprit de Bach de ces audacieuses références, se traduisant par des hémioles, à la crainte et à l'hypocrisie insérées dans son chœur d'introduction. Un

autre trio, cette fois pour soprano, violon et continuo (n°5) traite de la manière de préparer la voie, bien que sans le surcroît d'efforts, jusqu'à en perdre haleine, de l'air initial de la Cantate BWV 132, composée pour le même dimanche un an plus tôt. En fait, les arabesques du violon s'élèvent en réponse au motif de tête, exactement comme elles le faisaient dans l'air d'alto de cette dernière Cantate (BWV 132, n°5), induisant un bonheur communicatif tandis que le chanteur convie Jésus à emprunter la voie (« *die Bahn* ») toute tracée de son cœur. Une autre formule caractéristique de Franck – « *Hilf, Jesu, hilf* » (« Aide, Jésus, aide[-moi] ») – lance l'air de ténor (n°7) en ouverture de ce qui est devenu la Seconde Partie de la Cantate, avec son accompagnement de continuo (violoncelle et *violone*) inhabituellement agrémenté à l'orgue de séries de triolets. L'air le plus imposant demeure néanmoins le dernier (n°9), destiné à la basse et recourant au même orchestre au complet, dominé par la trompette, que dans le mouvement d'introduction. Il serait aisé de voir dans l'ardente écriture concertante la réponse de Bach aux mots « par la puissance du feu sacré », mais l'on se souvient que cet air fut à l'origine écrit sur des paroles tout à fait différentes (de Franck) invoquant la voix de Jean le Baptiste pour qu'il vienne en aide au croyant et lui permette « de me convertir des ténèbres et de l'obscurité à la Lumière véritable » (« *von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich bekehren* »).

Nos deux concerts successifs furent donnés dans une Michaeliskirche comble, église à l'atmosphère si particulière où Bach, âgé de quinze ans, chanta en tant que membre du petit chœur en charge des offices du matin. Tous nous utilisâmes l'ancienne salle de la maîtrise pour nous changer, foulant les mêmes planches que Bach avait lui-même foulées lors des répétitions du chœur. Commencée en 1376, l'église est à la fois singulière et quelque peu irrégulière, avec ses piliers élancés mais penchant légèrement vers l'extérieur en raison de l'affaissement du sous-sol. Elle fut en effet édifiée au-dessus de mines

de sel : Lüneburg était au Moyen-Âge une importante *Hansestadt* [ville hanséatique] et avait le monopole de l'extraction du sel et de l'approvisionnement de l'Allemagne septentrionale. Avec l'effondrement de la Ligue hanséatique, la fortune de la ville déclina, avec pour résultat que le remarquable *Rathaus* [hôtel de ville] ne fut pas modernisé : il a survécu jusqu'à ce jour en parfait état de conservation – tout comme l'ensemble de la vieille ville, épargnée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale avant d'être occupée par l'armée britannique.

© John Eliot Gardiner, 2009

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

Traduction : Michel Roubinet