

Cantates pour le deuxième dimanche après la Trinité Basilique de Saint-Denis (Paris)

Le Psaume 12, adapté par Luther en forme d'hymne allemande, déplore la facilité avec laquelle l'homme se laisse emporter par l'hérésie. C'est sur elle que repose la Cantate ***Ach Gott, vom Himmel sieh darein*** (« Ah ! Dieu, du ciel regarde ici-bas »), BWV 2, la paraphrase de ses strophes intermédiaires enchaînant sans rupture un double récitatif & air. Contrastant fortement avec la série d'introductions instrumentalement élaborées, de type fantaisie de choral, de son deuxième cycle de Leipzig (1724-1725) et incontestablement aiguillonné par cette sombre représentation de croyants isolés et repliés sur eux-mêmes au sein d'un monde païen de persécution, Bach choisit de mettre en musique la première strophe de Luther sous la forme d'un archaïque choral-motet (choral figuré). À l'intérieur de cette texture austère à dominante vocale, le *cantus firmus* se détache en notes longues aux altos, doublés par une paire de hautbois donnant plus de mordant et d'éclat à la mélodie du choral. Chaque ligne du texte est anticipée par une succession d'entrées fuguées aux autres voix, doublées par *cornetto*, trois trombones et cordes. L'augmentation progressive du nombre de lignes vocales et instrumentales conduisant à chaque nouvelle entrée du *cantus firmus* confère à ce mouvement « une dynamique particulière structurellement conditionnée » (Alfred Dürr). À l'instar d'autres Cantates recourant au style archaïque du motet, telle la BWV 121 *Christum wir sollen loben schon* (« Nous devons louer Christ »), elle arbore la séduisante qualité d'un culte ritualisé, équivalent musical de ces visages graves et émaciés que l'on rencontre dans la peinture religieuse flamande du XV^e siècle. Le moyen auquel Bach recourt pour tempérer la sévérité de l'imposante fugue en *ré* mineur, avec sa descente chromatique sur intervalle de quarte

(*passus duriusculus*), consiste à insérer son contraire – une ligne chromatique ascendante – dans la partie de continuo.

Tel un prédicateur extrapolant son thème de l'hymne précédemment chantée par l'assemblée des fidèles, le ténor fulmine contre la troupe des idolâtres – « *Sie lehren eitel falsche List* » (« Ils enseignent de vains et perfides artifices »). Comme on pouvait s'y attendre, c'est de nouveau Luther, et sur la même mélodie anonyme de choral, que Bach cite en lent canon avec le continuo. Est ici visée la « *törichte Vernunft* » (« folle raison ») dont les hommes font leur « compas », ce qui conduit à une virulente condamnation des tentatives futiles de l'homme à faire reposer son salut sur ses propres et frêles efforts : « Ils ressemblent à ces tombes des morts qui, bien que belles de l'extérieur, ne renferment que puanteur et décomposition et ne laissent voir qu'immondices ».

Le soudain basculement, pour l'air d'alto avec violon obligé, vers le style *concertante* le plus actuel pour l'époque fait l'effet d'un choc, bien que l'invective appuyée contre hérétiques et intrigants soit toujours présente – on la perçoit dans les belliqueux enchaînements de doubles croches en triolet de la partie de violon, le jeu staccato provoquant du continuo et la manière dont la mélodie de choral refait surface dans la section B de l'air (mes. 56-59). Le pitoyable appel à Dieu lancé par le pécheur accablé trouve sa réponse là même où le second récitatif (n°4) se transforme en *arioso*. Et l'on nous dit comment Dieu répond : « *Ich muss ihr Helfer sein! Ich hab ihr Flehn erhört [...] Ich will mich ihrer Not erbarmen* » (« Il me faut leur venir en aide ! J'ai entendu leurs implorations [...] J'aurai pitié de leur détresse. »), en une série de phrases ou gammes ascendantes contrebalançant la structure tonale, globalement descendante, de cette courte Cantate. L'air de ténor (n°5), par son énergie, prolonge cette disposition récurrente de lignes ascendantes au niveau des parties supérieures des cordes et hautbois en opposition à une série de figures à contre-courant au continuo. Bach

exploite l'analogie de « l'argent [...] purifié par le feu » pour signifier la (re)conversion du chrétien purifié par la Croix. L'allusion, et la manière dont Bach suggère le mouvement liquide ou l'écoulement du métal en fusion, rappelle non seulement l'intérêt que lui-même portait aux pièces et métaux précieux mais aussi la quête, alors très contemporaine, de la pierre philosophale menée par toute une lignée d'apothicaires et alchimistes travaillant sous le manteau pour Auguste le Fort à Dresde, dans l'espoir de transformer le métal commun en or et qui finalement découvrirent le secret (*Arcanum*) de la porcelaine.

Deux semaines après la première audition de la Cantate BWV 2, le 18 juin 1724, Bach fit entendre sa Cantate ***Meine Seele erhebt den Herrn*** (« Mon âme glorifie le Seigneur »), BWV 10, pour la fête de la Visitation – cinquième œuvre de son deuxième cycle de Cantates pour Leipzig. Il devait la tenir en suffisamment haute estime pour la redonner au moins une fois dans les années 1740. Destinée à la liturgie des vêpres à Leipzig, son librettiste inconnu y fait entendre le *Magnificat* allemand sans modification dans les mouvements 1 et 5 et sous forme de paraphrase dans les mouvements 2, 3, 4 et 6, avec en guise de conclusion chorale la « petite doxologie » [formule de louange] plutôt qu'un choral proprement dit. Pour le texte exempt de modifications, Bach trouve le moyen d'insérer le *tonus peregrinus*, psalmodie entonnée par l'assemblée des fidèles sur ces mêmes paroles dans la tradition luthérienne. Il en résulte un fascinant repoussoir à son *Magnificat* latin (BWV 243), donné en première audition (avec interpolations en lien avec la Nativité) le jour de Noël de l'année précédente. D'une instrumentation moins flamboyante et moins ouvertement théâtrale, la Cantate ne le cède en rien devant le « Cantique de la Vierge », qu'il s'agisse de métier musical avisé ou de figuralisme. Le défi auquel Bach est ici confronté tient à la nécessité de proposer une synthèse viable entre caractère modal du *tonus peregrinus* et atmosphère festive du texte, et ce que cela lui inspire en

termes d'effervescence chorale et instrumentale. On trouve un même élan rythmique dans la fantaisie de choral initiale (indiquée *vivace*), avec ses arpèges dans le style du concerto de violon à l'italienne aux cordes supérieures et la vigoureuse déclamation des trois parties graves du chœur. Pour le deuxième verset, le *tonus peregrinus*, désormais assigné aux altos, migre vers la sous-dominante avant un entrelacement d'une caractéristique habileté entre introduction de la *Sinfonia* et texture du choral, mais cette fois sans le *cantus firmus*.

Le deuxième mouvement, air festif et *concertante* en *si* bémol pour soprano, maintient l'élan rythmique pour décrire le Seigneur, « *stark und mächtig* » (« fort et puissant »). La comparaison entre la partition autographe et les différentes parties originales laisse supposer que les hautbois à l'unisson, qui complètent la texture à quatre parties lorsque le chanteur marque une pause, ont pu être ajoutés après-coup, lorsque Bach recopia les parties individuelles. Le récitatif de ténor (n°3) culmine sur un mélisme de trente-six notes pour évoquer ceux qui, « tout orgueil et arrogance », sont dispersés comme la paille, sorte d'écho au motif empreint d'affliction de l'Évangéliste, quelque quatre mois plus tôt dans la *Passion selon saint Jean*, qui aura peut-être suscité un sourire de reconnaissance parmi l'auditoire de Bach. Vient ensuite un air fastueux et implacable pour basse, lequel met l'accent sur l'énergique rejet des orgueilleux à travers les notes martelées de la basse continue descendant jusqu'au plus profond du « *Schwefelfuhl* » (« sulfureux borbier ») et conduisant à une description pleine d'esprit des riches que Dieu laisse « *bloß und leer* » (« nus et vides »). Voilà qui suggère une étrange comparaison avec le *Deposuit* du *Magnificat* latin. Comme dans le *Suscepit Israel* de cette œuvre, Bach réintroduit le *tonus peregrinus* (confié à la trompette), désormais en tant que faire-valoir d'un duo alto/ténor d'une sensibilité et d'un lyrisme extrêmes (n°5).

Mais peut-être a-t-il gardé le meilleur pour la fin : un récitatif de ténor (n°6) commencé *secco* puis enrichi d'un accompagnement ondulant de doubles croches aux cordes supérieures pour décrire comment la semence de Dieu « devait se répandre comme le sable à la mer et les étoiles au firmament », paraphrase du verset 14 du Prologue de l'Évangile de Jean (« Et le Verbe s'est fait chair ») couronnant cette Cantate d'une merveilleuse et enrichissante promesse de réconfort et de grâce. La doxologie évoque Heinrich Schütz par la vigueur déclamatoire du choral – c'est ainsi que Bach semble savourer l'alternance d'accents forts et faibles de la langue allemande.

Schütz (1585-1672) est le héros sous-estimé faisant le lien entre Monteverdi et Bach. C'est à travers lui, me semble-t-il, que transita cette riche veine d'expression musicale et d'exploration quasi scientifique des passions humaines initiée par Monteverdi et que Schütz transmet à ses disciples, tels Jonas de Fletin ou Johann Christoph Bach, et de ce dernier à son grand cousin issu de germain, Johann Sebastian. Plus que tout autre compositeur baroque, Schütz sut reconnaître les rythmes, la composante sensuelle et la force rhétorique de l'allemand chanté. Qu'on le place à côté de Bach et la comparaison se fera au détriment de ce dernier, dont la manière de mettre en musique la langue allemande n'est pas toujours heureuse, ni même sa préoccupation principale. Pour Bach, d'autres priorités l'emportaient, bien que, lorsqu'il le veut, il sache se montrer lui-même non seulement parfaitement capable de clarté et de sensibilité dans son traitement du mot, mais aussi un maître rhétoricien.

Le superbe motet de Schütz ***Die Himmel erzählen die Ehre Gottes***, publié en 1648 et dédié au chœur de Saint-Thomas de Leipzig, m'apparaît d'une éternelle fraîcheur à travers son alternance équilibrée de passages faisant entendre des versets à l'instrumentation allégée entrecoupés de refrains entonnés par le chœur au complet et semblant requérir un élargissement de la palette instrumentale (ce à que Schütz

aurait lui-même souscrit). Sans doute ai-je fait connaissance de cette page vers l'âge de six ou sept ans, et j'entends encore mon père, de sa voix retentissante de ténor, proclamer « *und dieselbige gehet heraus / wie ein Bräutigam aus seiner Kammer / und freuet sich, wie ein Held zu laufen* » (« et celui-ci [le soleil] sort / tel un époux de sa chambre / et se réjouit de courir comme un héros »). Se peut-il que Bach l'ait connu ? Sa propre Cantate ***Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*** (« Les cieux racontent la gloire de Dieu »), BWV 76, fut la deuxième à être donnée après sa prise de fonction comme *Thomaskantor* durant l'été 1723. Elle se situe presque exactement au milieu de l'année liturgique luthérienne, à la croisée entre « temps du Christ » (de l'Avent à l'Ascension) et « temps de l'Église » (saison dite « après la Trinité », dominée par l'inquiétude des croyants à l'idée de vivre dans un monde privé de la présence physique du Christ, bien que sous la conduite de l'Esprit saint). Ce qui ici est intéressant, c'est la manière dont Bach choisit de mettre à profit cette conjonction non seulement pour souligner l'important tournant de l'année liturgique qu'elle constitue, mais aussi pour se présenter lui-même à ses nouvelles assemblées de fidèles de Leipzig à travers son approche personnelle de la manière dont la musique peut interpréter et recouper la doctrine. Cette Cantate est manifestement plus qu'un simple prolongement de celle du dimanche précédent, *Die Elenden sollen essen* (« Les pauvres doivent [pouvoir] manger », BWV 75, SDG Vol.1) : ensemble, elles forment un diptyque révélant une continuité thématique qui s'étend sur deux semaines, quantité de références croisées entre les deux blocs Évangile/Épître allant bien au-delà des parallèles évidents entre l'injonction à se montrer charitable envers les affamés (BWV 75) et l'amour fraternel se manifestant par l'action (BWV 76). Fait inhabituel chez Bach, ces deux œuvres se trouvent être de substantielles cantates bipartites, chacune comprenant quatorze mouvements divisés en deux parties égales. Après un verset de psaume en guise d'introduction, chacune d'elles

poursuit en l'interprétant en référence à la parabole énoncée par l'Évangile du jour et en précisant comment la présence de Jésus sur terre fut l'accomplissement d'un *dictum* de l'Ancien Testament. Dans la Seconde Partie, ces thèmes se trouvent rattachés au croyant *via* une interprétation typiquement luthérienne de la Première Épître de Jean – le lien entre foi et amour, entre amour et bonnes actions. Les deux paraboles de l'Évangile (toutes deux selon saint Luc) sont pleines de métaphores à propos du boire et du manger : la table de l'homme riche, dont Lazare tente de recueillir les miettes tombées (BWV 75) s'opposant au « grand souper » et à l'invitation de Dieu, *via* le Christ, au banquet de la vie éternelle (BWV 76). Il va de soi que, durant la préparation de ces œuvres et alors qu'il était encore à Cöthen, Bach dut intensément réfléchir à la thématique traitée, également discuter avec son librettiste inconnu et peut-être même avec des représentants du clergé de Leipzig, avant de déterminer le style, le ton et la narration de ces deux œuvres impressionnantes.

Le premier mouvement de la Cantate BWV 76 se déploie telle une entrée festive de type concerto enchaînant sur une fugue imposante menée par les *Concertisten*. Nous n'avons aucun moyen de savoir quel accueil lui fut alors réservé, mais rien dans la musique conservée de Johann Kuhnau, le prédécesseur de Bach, ne saurait se mesurer à cette double introduction en termes de complexité et d'énergie allant continuellement de l'avant. Nouveau également, pour les fidèles de Leipzig, fut assurément le poids musical conféré par leur nouveau Cantor au récitatif – ou la manière, par exemple, dont un discret *accompagnato* pour ténor (n°2) peut s'épanouir en un *arioso* dans lequel un maniement mimétique des violons évoque l'esprit de Dieu se mouvant au-dessus de la surface des eaux. Mais Bach ne complique pas *tout* le temps la tâche pour ses auditeurs : il semble s'adresser à eux de façon très directe dans l'air de soprano avec violon obligé qui s'ensuit : « *Hört, ihr Völker, Gottes Stimme* » (« Écoutez, ô

peuples, la voix de Dieu », n°3), avec son souple balancement et sa ligne de continuo en imitation canonique.

Bach introduit alors sa basse soliste pour fulminer contre Béliel, esprit du mal vers lequel les foules souvent se tournent, thème qu'il élabore dans l'air suivant, avec trompette et cordes (« Va, secte idolâtre ! »). Ce qui est significatif ici tient moins à la robuste description d'un monde sens dessus dessous (« *die Welt gleich verkehren* » – « le monde devrait-il à l'instant se retourner ») qu'à la référence au Christ comme « lumière de la raison », interprétation luthérienne de la raison absolument à l'opposé de celle que nous avons entendue dans la Cantate BWV 2. Elle y était perçue tel un obstacle au salut, alors qu'elle est ici interprétée dans un sens passif : dans le sens de l'illumination par la foi, don de Dieu à l'être humain pour l'aider à endurer ses vicissitudes terrestres.

Si la Première Partie s'ouvre sur la sonorité exaltante de la trompette célébrant la gloire de Dieu en tant que créateur de l'univers, Bach introduit, pour sa Seconde Partie évoquant la « *brüderliche Treue* » (« fraternelle fidélité »), sans doute exécutée après le sermon et durant la communion, une sonorité parfaitement nouvelle et intime, une viole de gambe dialoguant avec un hautbois d'amour. Tout d'abord entendu dans une avenante *sinfonia*, en fait une *sonata da chiesa*, puis dans l'air d'alto (n°12), ce duo instrumental s'inscrit dans la stratégie d'un Bach désireux de faire valoir un large éventail de ses capacités de compositeur et non de se tenir en retrait, ainsi qu'il l'avait fait en février lorsque, concourant pour le poste de *Thomaskantor*, il avait produit deux œuvres d'une moindre exigence sur le plan de l'écoute (BWV 22 et 23). Comme dans la Première Partie, deux mouvements apaisants et mélodieux précèdent un déchaînement acrimonieux, confié cette fois au ténor (n°10) sur une basse obstinée, en forme d'invitation masochiste : « Haïs-moi, haïs-moi fort, engeance ennemie ! ». Bach ajoute une ligne sinueuse évoquant, en langage contemporain, un « tremblement » (un

violent accès de vibrato) sur la première entrée dissonante du ténor. Cette atmosphère de délectation à se trouver abhorré de ses adversaires persiste dans la section médiane, seuls les mélismes du chanteur sur « *umfassen* » (« embrasser ») et « *Freude* » (« joie ») venant en adoucir l'expression. Ce n'est que dans la section *arioso* du récitatif d'alto qui s'ensuit (n°11), avec sa référence à la manne céleste et à la consolidation de la communauté, que le climat de « fraternelle fidélité » sera rétabli. Celui-ci tient lieu de prélude à l'air *Liebt, ihr Christen*, en *mi* mineur et à 9/8, dont les phrases souples suggèrent l'étreinte du Christ à l'adresse de ses « frères », mais aussi, étonnamment, une réminiscence de la chanson de Prévert et Kosma *Les feuilles mortes*. Combien d'auditeurs, me suis-je dit, parmi notre public français, auront perçu ce lien improbable retentissant de manière si étrange dans l'immensité solennelle de la basilique gothique de Saint-Denis ?

Les strophes sur lesquelles le chœur referme l'une et l'autre parties trouvent leur origine dans l'hymne de Luther *Es woll uns Gott genädig sein* (1524), présentée sous une forme déroutante : chaque incise de la mélodie est annoncée par la trompette (laquelle fait penser à un clairon entonnant la « sonnerie aux morts ») sur l'accompagnement de lignes syncopées délicatement entrelacées aux cordes supérieures et sur une basse constamment fragmentée. L'effet général en est à la fois spirituel et teinté de mélancolie – plus proche de la prière que de la célébration.

Nous avons donné cette suite de Cantates tout d'abord dans l'église luthérienne Saint-Guillaume de Strasbourg, point de rencontre entre Allemagne et France et porte d'entrée de la musique de Bach en France au tournant du XX^e siècle (en grande partie grâce à Albert Schweitzer et à son neveu le chef d'orchestre Fritz Münch [frère de Charles Munch]), avant de repartir pour l'un des hauts lieux de l'architecture catholique en Europe, dédié à l'un des saints patrons de la

France et de la capitale : la basilique Saint-Denis, ce premier des grands édifices gothiques, à la périphérie nord de Paris, mausolée national où depuis le X^e siècle et jusqu'à ce qu'éclate la Révolution tous les rois de France furent inhumés, et dont les volumes immenses menaçaient d'engloutir la musique de Bach. Nous fûmes accueillis par une assistance de plus de douze cents personnes le soir même où la France affrontait l'Italie à l'occasion de la finale du Championnat d'Europe de football (Euro 2000/UEFA). L'*Amen* final de la prodigieuse Cantate BWV 76 de Bach s'évanouit sous les voûtes quelques secondes avant l'annonce de la victoire française après prolongation et la cacophonie de klaxons qui devait s'ensuivre.

Ce concert, à mi-parcours de notre pèlerinage des Cantates de Bach, coïncidait avec des craintes grandissantes quant à la poursuite de l'entreprise dans le cas où nous ne serions en mesure, au cours des trois semaines suivantes, de procéder à une nouvelle injection de fonds, la question étant également – un vrai dilemme – de comment présenter la situation à tous ceux qui jusqu'alors avaient eu foi en notre projet : chanteurs, instrumentistes, bienfaiteurs et tous ces auditeurs qui avaient sillonné l'Europe à nos côtés. C'est là que le télescopage entre les mouvements de Cantates de Bach les plus empreints de contrition et les événements de la vie réelle peut se révéler d'une particulière intensité. Le fait de se consacrer à la musique d'un seul et même compositeur durant toute une année a pour conséquence que, avec un tel degré de familiarité, on commence à connaître (ou l'on *s' imagine* connaître) aussi bien les méandres de son esprit que le rythme et l'agencement de ses réponses parfaitement adaptées aux sollicitations théologiques (également dans ces moments où il fait du hors-piste !). Nous nous trouvions face à un être dont l'expérience de vie avait été marquée par une succession de tragédies personnelles et de revers professionnels, mais dont la foi inébranlable et le courage manifestés en tant qu'homme et musicien l'avaient conduit à explorer jusqu'au

tréfonds l'éventail complet des émotions humaines. À travers l'étourdissante maîtrise de son art, la richesse et l'inventivité de ses réponses musicales, Bach nous dévoilait, deux cent cinquante ans après sa mort, des moyens inusités d'affronter le versant épineux de la vie, pointant du doigt la fin du désarroi et la perspective d'une délivrance après tant de déconvenue et de frustration. Sans cet étonnante transfusion sanguine hebdomadaire par la musique, je me demande si j'aurais été capable de faire face à toutes ces incertitudes et d'assumer la responsabilité de faire en sorte que notre pèlerinage garde le cap.

Cantates pour le troisième dimanche après la Trinité

Fraumünster, Zurich

J'ai dirigé pour la première fois la Cantate ***Ich hatte viel Bekümmernis*** (littéralement : « J'avais beaucoup d'affliction [en mon cœur] »), BWV 21, en 1979. Elle m'était alors apparue telle l'une des œuvres vocales les plus extraordinaires et inspirées de Bach, et elle le reste encore aujourd'hui, maintenant que je suis infiniment plus familier de toutes ses autres Cantates. Les importantes lacunes quant aux sources du matériel parvenu jusqu'à nous font de la genèse de cette Cantate de Weimar en deux parties un sujet de controverse entre spécialistes de Bach. La plupart seraient aujourd'hui prêts à accepter une chronologie dans laquelle une version plus courte aurait précédé sa première exécution attestée (Weimar, 17 juin 1714), par la suite augmentée jusqu'à devenir une œuvre en onze mouvements « *per ogni tempo* », peut-être en vue d'une exécution à Halle en décembre 1713. Elle fut ensuite révisée par Bach durant ses années de Cöthen (transposée d'un ton vers le haut, peut-être fut-elle donnée en lien avec sa candidature au poste d'organiste de la Jacobikirche de Hambourg en

novembre 1720) avant d'atteindre la forme que nous lui connaissons : ce fut la troisième Cantate que Bach fit exécuter (13 juin 1723) après sa prise de fonctions à Leipzig, où elle fut sans doute redonnée en plus d'une occasion au cours des années ultérieures. Dans chacune de ses versions, ce sont les chœurs sur versets de psaume (n°2, 6 et 9) qui soutiennent la structure d'ensemble de l'édifice. Leur proche ressemblance, *via* les changements de tempo et de texture de leurs différentes sections, avec les chœurs (également inspirés des Psaumes) de deux de ses premières Cantates (BWV 150 et 131) semble indiquer qu'ils furent conçus peu après l'installation de Bach à Weimar, en 1708 (bien que le corpus des Cantates qu'il y composa soit censé avoir débuté quelque cinq années plus tard), impression renforcée par la ressemblance du dialogue entre l'Âme et Jésus (n°8) avec l'*Actus tragicus* (BWV 106), et de l'arrangement du choral à la manière d'un motet (n°9) avec les deuxième et cinquième mouvements de la Cantate BWV 4. C'est toutefois la juxtaposition de ces styles antérieurs et de deux airs « modernes » italianisants (n°3 et 5) ainsi que d'*accompagnati* (n°4 et 7) qui, précisément, fait de cette Cantate une œuvre aussi fascinante, véritable pivot dans l'œuvre de Bach.

Elle s'ouvre sur une *Sinfonia* en *ut* mineur d'une miraculeuse intensité, le hautbois et les premiers violons échangeant des arabesques par trois fois entrecoupées, pas moins, d'éloquentes suspensions pleines de pathos. Il en résulte que, avant même l'entrée des voix, l'idée de « *Bekümmernis* » (« affliction ») s'impose fermement à l'esprit de l'auditeur, climat qui perdure au travers des six mouvements de la Première Partie, dont cinq ancrés de façon quasi obsessionnelle dans le ton d'*ut* mineur. La manière cavalière dont Bach ignore la métrique de la poésie et sa propension à laisser les textures instrumentales rivaliser entre elles, voire même à submerger la mélodie vocale, constituait une cible facile pour le théoricien Johann Mattheson. Ce fut avant tout sa manière de violenter les sacro-saintes conventions

de l'adaptation musicale d'un texte qui, en l'occurrence, provoquèrent le courroux de Mattheson et le conduisirent à s'en prendre ainsi à Bach dans une attaque virulente dénonçant la réitération des « *Ich* » qui précèdent la présentation fuguée du chœur d'introduction. On peut toutefois s'étonner qu'il n'ait pas saisi l'intention rhétorique se cachant chez Bach derrière cette répétition – le but étant ici de souligner la culpabilité du pécheur et le désespoir sans fond dont seul le réconfort de Dieu est à même de le sauver. Cela vaut plus encore pour la version de la Cantate que Mattheson dut entendre à Hambourg (amputée de sa *Sinfonia* initiale) : l'intention de Bach est de préparer l'auditeur au traitement fugué du texte pénitentiel en insistant sur la nature personnelle de l'affliction du pécheur – « *J'étais dans une profonde affliction* ».

Peut-être l'irritation de Mattheson fut-elle moins provoquée par la triple répétition de « *Ich* » que par celle, gratuite, de phrases entières, ici comme dans les n°3 et 8. C'est pourtant là une stratégie délibérée et efficace : en introduisant les voix sous forme d'entrées fuguées, Bach brosse un portrait composite de l'affliction personnelle distribuée entre les chanteurs, eux-mêmes rejoints par les instrumentistes toutes les trois mesures seulement, de manière à coïncider avec les mots « *in meinem Herzen* » (« dans mon cœur ») et à renforcer le climat d'anxiété et d'oppression pesant sur le cœur du pécheur. Le problème ne tient pas ici, comme le suggère Laurence Dreyfus, à la disproportion chez Bach de la première partie du verset de psaume et son prolongement « *in meinem Herzen* », pas davantage au fait qu'il aurait « échoué à [le] mettre en musique de manière convaincante ou intelligible sur le plan de la déclamation ». En fait seule une mauvaise exécution peut permettre aux instruments de noyer les voix ou de masquer l'intelligibilité des paroles en ce moment précis de l'œuvre.

La musique marque une pause sur le mot « *aber* » (« mais »), sur tempo *adagio* – pont conduisant à une section optimiste, notée *vivace*,

où les consolations de Dieu sont accueillies tel un réconfort de l'esprit accablé (« *erquicken meine Seele* » : « [mais tes consolations] rafraîchissent mon âme ») en un *melisma* s'étirant sur trois mesures et demie, pour voix et instruments au complet. Loin d'offrir un contraste trop superficiel ou facile, Bach ralentit à nouveau le tempo – *andante* – pour un ultime énoncé de « *deine Tröstungen* » (« tes consolations ») avant un retour implicite au *vivace* pour la phrase sur « *erquicken* » qui referme ce tableau d'introduction dévolu au chœur.

Vient ensuite un air pour soprano avec hautbois, toujours en *ut* mineur, « *Seufzer, Tränen, Kummer, Not* » (« Soupir, larmes, souci, détresse »), lamentation tragique reproduisant le geste d'une danse lente à 12/8 où tout semble s'enraciner dans les sept mesures d'introduction du hautbois. Dans sa concision et sa profondeur émotionnelle, cet air s'impose tel l'ancêtre, pas si éloigné que cela, du *Ach, ich fühl's* de Pamina dans *La Flûte enchantée*. Cette partition fut-elle l'une de celles que Mozart étudia lors de son voyage à Leipzig en 1789 ? Il semble que pour au moins une exécution de l'œuvre, Bach ait confié l'*accompagnato* qui s'ensuit (n°4) au soprano (l'« âme »). L'air de ténor (n°5) en *fa* mineur est synonyme de chausse-trappes pour les imprudents : si l'on se méprend sur la structure de la phrase jusqu'à synchroniser l'accentuation naturelle de la mélodie et les harmonies de la basse, on peut en fin de compte en venir à accentuer un mot sans importance tel que « *von* » (quand bien même pourrait-on y voir une bonne blague faite à Mattheson !), avant de réaliser que Bach a fait prendre aux violons et altos une croche d'avance en regard de la ligne vocale afin de renforcer la liquidité schubertienne de ces « ruisseaux de larmes salées ». Divers arguments invitent à restituer l'*adagio* faisant suite à la tumultueuse section médiane, *allegro*, sur un tempo légèrement plus lent que le *largo* initial, pour mettre plus encore l'accent sur « *dies trübsalvolle Meer* » (« cette mer chargée de désolation »), avant de revenir au tempo pour le *da capo*.

Ce sont maintenant des paroles empruntées au Psaume 42 (verset 12), « *Was betrübst du dich, meine Seele* » (« Pourquoi t'affliger, mon âme »), que Bach met en musique en les confiant au quatuor soliste, adaptation se rapprochant, sur le plan de l'expression, du motet pénitentiel tel que pratiqué par la génération précédente (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns ou encore le cousin de Bach, et son aîné, Johann Christoph). Chœur et orchestre reprennent le tout avant un énoncé fugué et animé de « *und bist so unruhig* » (« et t'agites-tu ainsi [...] », indiqué *spirituoso*) ne s'apaisant que sur les mots « *in mir* » (« [...] en moi », *adagio*). « *Harre auf Gott* » (« Espère en Dieu ») précède quatre mesures délicieuses d'harmonies instrumentales soutenues sur pédale de *si* bémol, laissant ainsi le hautbois, véritable voix de l'esprit tourmenté tout au long de cette Cantate, serrer le cœur de l'auditeur avant que les voix n'entrent à nouveau, proclamant par deux fois « *denn ich werde ihm noch danken* » (« car je veux encore le remercier [...] »). Il s'ensuit une « fugue de permutation » sur « *dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist* » (« car il est le salut de ma face et mon Dieu »), avec par ordre d'entrée les quatre *Concertisten*, suivis du hautbois, puis des cordes supérieures, l'une après l'autre, avant que l'ensemble au complet ne les rejoignent, le tout culminant sur un majestueux *adagio* et une cadence de caractère (provisoirement, nous le verrons) péremptoire en *ut* majeur.

C'est là qu'intervient le sermon, d'où un certain laps de temps durant lequel le croyant peut à loisir songer au moment où Dieu dévoilera, par Jésus, Sa grâce salvatrice. La seconde partie de cette étourdissante Cantate – drame musical à part entière *via* la manière dont elle passe des tribulations d'ici-bas à une vision de l'éternité – s'ouvre dans le ton du relatif majeur et sur un exemple mémorable de ces dialogues, fréquents chez Bach, entre l'« âme » (soprano) et Jésus (basse) – ici en forme d'*accompagnato* d'une ampleur quasi

mozartienne en termes d'expressivité vocale et d'opulence harmonique, lequel conduit à un duo (avec continuo) suggérant une imagerie sexuelle à peine voilée (n°8). « *Komm, mein Jesu, und erquicke* », chante l'âme ; « *Ja, ich komme erquicke* », répond Jésus. La dévotion et la chair se mêlent en une électrisante confrontation. La séparation est infime entre ce dialogue et le duo réunissant Diane et Endymion (n°12) dans la Cantate BWV 208, dite « de la chasse », composée en février 1713. On y trouve des exemples de réprimande au ton enjôleur (« *Nein, ach nein, du hassest mich!* »), des moments de capitulation et une danse de joie sur mètre ternaire, avant un retour tronqué à la musique initiale et une euphonique réunion des esprits tandis que les deux voix, parallèles, évoluent à intervalle de douzième. Une ultime et émouvante phrase du continuo confirme que l'union, « ou rafraîchissement », a bel et bien été conclue.

Ce climat de bien-être et de sérénité se prolonge dans un mouvement en *sol* mineur (n°9) de belle ampleur dans lequel trois des quatre voix solistes échangent ces mots : « *Sei nun wieder zufrieden* » (« Sois maintenant de nouveau comblée, mon âme »), empruntés cette fois au Psaume 116, phrases apaisées, agencées en manière de *fugato* tandis que la voix de ténor entonne un choral qui, manifestement, était parmi les préférés de Bach : *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (« Or qui se laisse guider par le bon Dieu ») de Georg Neumark. Ce n'est qu'au terme de la deuxième strophe que les cordes (soutenues à Leipzig par les *Ripienisten*, le hautbois et quatre trombones) reprennent le choral, lequel passe aux sopranos pour l'affirmation d'un sentiment plus optimiste : « *Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel* » (« Le temps à venir changera beaucoup [de choses] / et à chacun fixera son but »). Un air de ténor débordant de joie s'ensuit, dans lequel le chanteur contredit délibérément l'*hemiola* non équivoque du continuo, signifiant « affliction » et « douleur », *via* un accent décalé (anticipé) sur la première syllabe de « *verschwinde* » (« disparaïs ! ») :

l'humour selon Bach dans ce qu'il a de plus efficace. La section B renferme un jeu de mots sur « *verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein* » – « transformez-vous, pleurs, en véritable vin ».

Cette idée de « transformation » – de la tristesse en joie mais aussi du modeste ensemble hautbois et cordes de Bach en orchestre céleste mené par trois trompettes et timbales – innerve le tableau final, libérant le croyant de la morosité qui l'accablait. Il débute sur un passage de l'Apocalypse (5, 12-13) : « *Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig [...]* » (« L'agneau qui a été immolé est digne [...] ») que *Le Messie* de Haendel nous a rendu familier (« *Worthy is the Lamb that was slain* »). (On peut se demander si Haendel, avec son œil exercé pour ce que l'on a qualifié d'« imitation transformatrice », ne s'en est pas servi comme d'un exemple profitable pour son grand chœur de conclusion : on y trouve les mêmes blocs imposants de déclamation homophonique et cette manière d'exaltation croissante mettant à profit les outils les plus élémentaires et les plus irrésistibles qu'un compositeur du XVIII^e siècle avait à sa disposition.) Ce chœur d'exception culmine dans une autre *Permutationsfuge* renversant symboliquement la tonalité, l'instrumentation et le caractère rythmique de celle qui avait refermé la Première Partie ; même si Bach l'ajouta à un stade plus tardif de l'élaboration, elle semble faire pleinement partie de sa conception générale et de la mise en œuvre de la structure telle un tout. À la différence, par exemple, du glissement instantané d'*ut* mineur vers *ut* majeur dans le Finale de la Cinquième Symphonie de Beethoven, Bach tient à ce que nous fassions, avant d'être libérés des inéluctables tourments de la vie terrestre, l'expérience de cet angoissant atermoiement et que nous percevions dans cette modulation comment celles-ci finiront par se dissiper, résultante des *Trost* (réconfort) et *Erquickung* (rafraîchissement) de Dieu et anticipation du moment où nous le verrons, « face à face ».

L'unique autre Cantate de Bach pour ce dimanche, ***Ach Herr, mich armen Sünder*** (« Ah ! Seigneur, pauvre pécheur que je suis »), BWV 135, fut composée et probablement répétée en juin 1724, avant qu'il ne se rende à Gera pour y expertiser un orgue, ce qui veut dire qu'il n'eut jamais l'occasion de la superviser ou de la diriger lui-même. Cette brève et concise Cantate de pénitence – la quatrième de son deuxième cycle de Leipzig – s'inscrit dans une impressionnante série d'œuvres s'ouvrant sur la Cantate BWV 7, avec fantaisie d'introduction de type concerto pour violon et *cantus firmus* au ténor, se poursuivant avec la Cantate BWV 20, avec ouverture à la française et *cantus firmus* au soprano, et la BWV 2 de la semaine dernière, qui elle-même débute tel un motet à la manière ancienne avec *cantus firmus* à l'alto. Elles constituent un éventail fascinant et contrasté d'introductions de type fantaisie de choral.

Dans le tableau initial, Bach entrelace deux hautbois planant au-dessus de la mélodie de ce choral de la Passion énoncée de façon linéaire et à l'unisson par les cordes supérieures (pas à la basse comme précédemment !), avant qu'elles aussi ne se laissent prendre dans le lacis des hautbois. C'est alors qu'entre la basse, sur le thème en diminution joué par violoncelle, contrebasse, basson et trombone basse. Tout concourt ici à renforcer un portrait lent et ritualiste du pécheur repentant et en quête d'un répit, page profondément émouvante, notamment lorsque Bach décuple l'angoisse du pécheur par une succession en forme d'autoflagellation et à l'état de premier renversement : « *Mein Sünd* [péché], *mein Sünd, mein Sünd...* ».

Un même climat se poursuit dans le récitatif de ténor (n°2), lequel implore du « médecin des âmes » la guérison du pécheur malade et faible. L'apaisement viendra de l'air de ténor, avec ses deux hautbois, décrivant comment tout dans la mort est silence (« *alles stille... stille... stille* »). Un récitatif d'alto débute *adagio*, comme un air – « Je suis las des soupirs » – avant de poursuivre : « Mon esprit n'a ni force ni

vigueur, car toute la nuit [...] en grande sueur et larmes je gis. J'en suis presque à mourir de chagrin et suis vieilli par la désolation [...], paroles qui me frappèrent par leur douloureuse concordance avec notre dilemme financier du moment. Je pus d'autant mieux m'identifier à l'air magnifiquement provocateur de basse, dont les premiers violons se comportent tels de virtuoses pétrels-tempête – « *Weicht, all ihr Übeltäter* » (« Disparaissez, vous tous malfaiteurs ! »). C'est là véritablement une superbe musique de colère dans laquelle Bach fulmine et s'emporte contre délinquants et malfaisants (il en rencontra suffisamment durant sa vie professionnelle). Et de conclure sur un retentissant « Gloire à Dieu », sur le même choral de la Passion signé Cyriakus Schneegaß (1597).

Avec seulement deux Cantates conservées pour ce dimanche, il nous restait suffisamment de temps pour donner le Triple Concerto de Bach, BWV 1044, œuvre qui en dépit d'une ressemblance superficielle (du moins en termes d'instrumentation) avec le *Concerto Brandebourgeois* n°5 semble relever d'un contexte stylistique différent de celui des autres Concertos de Bach – en fait beaucoup plus proche de celui de ses fils aînés. Peter Wollny, spécialiste de Bach, est venu à la rescousse en montrant comment les sources conservées (copies réalisées par deux élèves de Bach, Agricola et Müthel), le rôle d'intermédiaire du *concertino* (flûte et violon) entre clavecin soliste et *ripieni* (cordes), également l'usage sans précédent du jeu en cordes multiples et pizzicato pour les cordes du *tutti*, bref comment tout cela suggère une même conclusion : il s'agirait là d'une tentative chez Bach de se mesurer au style orchestral berlinois des années 1740. Wollny conclut que les remarquables adaptations du Prélude et Fugue en *la* mineur BWV 894 pour clavecin seul (mouvements extérieurs du Concerto) et de la Sonate en trio n°3 BWV 527 pour orgue (mouvement central) furent très probablement réalisées en lien avec l'un des voyages de Bach à la cour de Berlin (où son fils puîné Carl Philipp

Emanuel était employé), soit en 1740, soit en 1747. Les doutes quant à savoir si Bach réalisa lui-même (ou simplement supervisa) la transcription de ce Concerto pourraient difficilement concerner le mouvement central : la manière dont celui-ci passe de trois à quatre parties nous vaut un remarquable exemple du plaisir que Bach prenait à réélaborer « séance tenante » (selon C.P.E. Bach) des trios en authentiques quatuors d'une bien plus grande complexité de texture. Avant de passer à la flûte, la quatrième voix se trouve assignée au violon – figure d'accompagnement en pizzicato destinée à imiter les sonorités pincées du clavecin.

L'histoire du Fraumünster de Zurich, édifice remontant à 1250 et affecté à l'Église évangélique réformée, est sans doute l'une des plus œcuméniques qui soient : d'abord couvent bénédictin à l'usage des femmes de la haute noblesse d'Allemagne du sud, jusqu'à ce que sa dernière abbesse se convertisse au protestantisme en 1524, il fut ensuite utilisé comme lieu de culte par des réfugiés de la Valteline et autres Huguenots, puis par l'Église russe orthodoxe et de nouveau par les catholiques. En dépit de son enthousiasme et de son talent musical, Ulrich Zwingli, qui fit adopter la Réforme à Zurich, devait bannir toute musique à l'église en raison de son habileté à séduire les sens. De même le mépris de Calvin pour les « chansons vaines et frivoles » réduisit le chant communautaire à la pratique monodique du Psautier de Genève (1543), exigeant de la musique « qu'elle ne soit point instrument de paillardise ni d'aucune impudicité [...] car à peine y a-t-il en ce monde chose qui puisse plus tourner ou fléchir çà et là les mœurs des hommes. Et de fait [...] elle a une vertu secrète et quasi incroyable pour émouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre [...]. » Ironie de l'histoire : c'est là, bien que non intentionnellement, l'une des observations les plus avisées et les plus positives faites sur la musique à cette époque.

© John Eliot Gardiner, 2010

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

Traduction : Michel Roubinet