

Cantates pour le vingt-deuxième dimanche après la Trinité

All Saints, Tooting (Londres)

Chacune des trois Cantates de Bach pour le vingt-deuxième dimanche après la Trinité – BWV 89, 115 et 55 – découle de la parabole du débiteur impitoyable telle que relatée dans l'Évangile du jour (Matthieu, 18, 23-25). Entendue pour la première fois en 1723 à Leipzig, la plus ancienne des trois, *Was soll ich aus dir machen, Ephraim?* (« Que dois-je faire de toi, Éphraïm ? »), BWV 89, pourrait provenir d'un matériau plus ancien remontant aux années de Bach à Weimar. La colère de Dieu – plus nostalgique qu'explosive – est un élément clé de l'air initial pour basse, deux hautbois, cordes et cor de chasse (noté « Corne du Chasse » dans la partition). Le texte provient ici de l'Ancien Testament (Osée, 11, 8), où le courroux de Dieu est dirigé contre Éphraïm et ses affidés, adorateurs de faux dieux en Israël. Il est suggéré par un mouvement agité de doubles croches au continuo, ligne au-dessus de laquelle les cris plaintifs des cibles choisies par Dieu émergent en tierces parallèles des hautbois. En effet, Dieu est en train d'évaluer si Israël mérite d'être préservé – peut-être dans l'immédiat, mais dans le futur, s'ils réitèrent l'offense ? Faudrait-il les détruire, comme il advint d'Adma et Çeboyim [deux des cités de la Pentapole], villes perverses de la plaine, à l'instar de Sodome et Gomorrhe ? Les violons traduisent cette question persistante à travers la manière dont leur arpeggio ascendant de cinq notes se termine sur un brusque intervalle descendant de quinte, neuvième ou septième. Les trois motifs instrumentaux, si essentiels à la restitution générale du climat, s'associent, se heurtent et se troquent, mais sans résolution. Entre-temps, la musique parvient à un répit temporaire au terme de chaque question angoissée posée par la voix de basse, représentant l'esprit partagé de Dieu. Son ton s'adoucit sur les mots « *Aber mein Herz ist anders sinnes* » (littéralement : « Mais mon cœur est d'un autre avis »),

bien que Bach laisse habilement planer le doute quant à l'issue en persistant dans ses marmonnements orchestraux.

Le thème passe ensuite à la parabole du débiteur impitoyable avec le récitatif et l'air d'alto (n°2 et 3), que caractérisent trilles ardents et gestes dramatiques ainsi qu'une dénonciation obstinée du créancier délictueux. Il faut attendre le récitatif de soprano (n°4) pour nous souvenir que le devoir qui nous lie est de « pardonner ceux qui nous offensent ». Un frémissement de culpabilité pour les fautes passées précède un retour contrit vers Jésus dans une section lente de type arioso. Compte tenu du caractère sérieux du texte – où l'on fait le bilan des péchés commis en regard des gouttes du sang rédempteur de Jésus – l'air pour soprano et hautbois qui s'ensuit (à 6/8 et en si bémol) semble étonnamment profane par sa gaieté et son euphonie scarlatienne. Le choral de conclusion met en musique la septième strophe de l'hymne de carême (1630) en sol mineur de Johann Heermann *Wo soll ich fliehen hin* (« Où dois-je m'enfuir »), remarquable par sa sonorité dominante de soprano doublée par le cor, les deux hautbois et le premier violon.

Les raisons de supposer que les origines de la Cantate *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* (« Moi malheureux homme, moi misérable pécheur »), BWV 55, sont à chercher du côté de Weimar sont encore plus probantes – il s'agit de l'unique Cantate de Bach pour ténor parvenue jusqu'à nous –, ou du moins ses trois derniers mouvements, lesquels pourraient provenir d'une cantate-Passion perdue. La partition autographe et les parties originales laissent penser que seuls le premier air et le récitatif qui s'ensuit furent nouvellement composés pour Leipzig en 1726. Dans son tableau d'introduction, Bach semble avoir en tête le débiteur impitoyable (« misérable pécheur ») convoqué devant son maître, qu'il approche d'une démarche hésitante et le cœur au désespoir. Voix et instruments (singulier mélange de flûte, hautbois d'amour, deux violons et basse continue) ne se doublent que rarement,

si bien qu'une écriture à six parties est ici la norme. Seul Bach pouvait relever un tel défi avec autant de naturel et une telle intensité, mais sans démonstration gratuite d'érudition. Quatre idées alternent : un passage pour vents de quatre mesures en sixtes exprimant la plus extrême misère ; une figure dérivée, ondulante, aux violons en tierces ; une phrase se hissant lentement, pour flûte et hautbois d'amour ; enfin une extension de la figure ondulante en tierces rampant par demi-tons ascendants. C'est là un Bach qui préfigure Schumann. La phrase vocale initiale apparaît lestée d'une profonde angoisse. Le double énoncé (« Er ist gerecht, ich ungerecht » – « Lui est juste, moi inique ») est à dessein contrasté : si l'une des incisives monte, l'autre descend, et vice-versa, nous aidant ainsi à suivre le processus faisant que le créancier au cœur de pierre sera transformé en pénitent.

Le second air est en ré mineur, avec une partie élaborée de flûte obligée. C'est l'une des pages saisissantes de Bach sur « Erbarme dich » (« Prends pitié »), les mêmes paroles revenant dans le récitatif qui fait suite, avec un motif comparable à celui que Bach devait utiliser dans le récitatif d'alto (n°51) de la Passion selon saint Matthieu. En cours de répétition, je trouvai les deux claviéristes, Howard Moody et Paul Nicholson, en train de discuter intensément du chiffrage manquant de la basse de cet air : doit-il renforcer la sus-tonique bémolisée tombant sur la deuxième croche ou bien laisser celle-ci « ouverte » de manière à ce que le mi bémol de la flûte puisse entrer directement en conflit avec le ré de la basse et ainsi le contredire ? Je me demande quel autre grand compositeur pourrait susciter un débat aussi passionné sur les lacunes de sa notation musicale. Aussi splendides soient les deux récitatifs et ce second air, c'est le choral harmonisé de conclusion en si bémol, sur la sixième strophe du Werde munter, mein Gemüte (« Sois enjoué, mon cœur ») de Johann Rist, qui fascine l'oreille. L'harmonisation de Bach convient si parfaitement à cette adaptation qu'aucune autre n'y serait parvenue – pas même celle en la

majeur, somptueuse, de la Passion selon saint Matthieu (n°40) –, quand dans le même temps elle fait en sorte d'assurer l'auditeur que le pénitent a enfin trouvé la paix.

La plus remarquable de ces trois Cantates est incontestablement *Mache dich, mein Geist, bereit* (« Tiens-toi prêt, mon esprit »), BWV 115, du deuxième cycle de Bach à Leipzig. Les dix strophes de l'hymne (1695) de Johann Burchard Freystein condensées en six numéros sont le garant d'une Cantate libre de toute surcharge (« nul encombrement qui résulterait d'une question inutile ou problématique », commente Whittaker). Dans la fantaisie de choral d'introduction en sol majeur, l'orchestre est à quatre parties, comprenant flûte, hautbois d'amour, violons et altos à l'unisson et basse continue, avec un cornetto noté en sol ajouté pour doubler la mélodie détachée de l'hymne en notes longues des sopranos. L'écriture instrumentale est subtile et requiert un équilibre très minutieux, du fait notamment que violons et altos à l'unisson peuvent aisément dominer flûte et hautbois d'amour. Les cordes commencent sur un saut d'octave, par la suite associé à l'injonction « tiens-toi prêt, mon esprit » exposée par les trois voix les plus graves du chœur. On trouve là un canon à intervalle de septième et de quarte inférieure, entre flûte, hautbois et violons-alto enlacés. Cela tient lieu de ritornello entre les lignes du texte, souvent brisées à mi-phrase, l'idée surmontant chacune de ces ruptures. En dépit des mises en garde implicites du texte, c'est là un portrait assuré du croyant, confiant et refusant d'être détourné de sa voie par « la ruse de Satan » ou la sonnerie de la dernière trompette.

Aussi originale et robuste cette fantaisie de choral indéniablement soit-elle, les deux airs avec *da capo* qui suivent sont à la fois longs, immensément exigeants et formidablement envoûtants : l'un pour alto, lent siciliano à 3/8 en mi mineur avec hautbois d'amour et cordes, l'autre en si mineur, encore plus lent (*molto adagio*), pour soprano avec flûte et violoncello piccolo. Dans le premier air, les croches mettant à

peine en vibration le mi bémol répété de la basse dépeignent le lourd sommeil de l'âme. Au-dessus, le hautbois d'amour commence par doubler le premier violon puis aspire à se libérer, tissant une figure ascendante et descendante faisant penser aux mouvements ou étirements involontaires de quelqu'un en train de rêver. Le chanteur semble investi à la fois du rôle de l'âme somnolente et de celui de l'observateur avec ses réprimandes, saisissante superposition rendant l'encouragement à « se ressaisir » d'autant plus laborieux qu'il est chanté comme depuis un profond sommeil. Cette injonction incite à cinq reprises la basse continue à un saut d'octave, « comme si l'indolent était secoué de force » (Whittaker). Après cent neuf mesures, la musique offre vingt-deux mesures allegro nourries de vives mises en garde quant au prix à payer pour tout manque de vigilance – ce n'est là rien moins que la perspective de l'éternel oubli, alors de nouveau évoqué sur tempo adagio à travers des harmonies sombres et tortueuses, l'alto se hissant jusqu'à un ré aigu sur un accord 7#5 de mi dièse [accord de septième avec quinte augmentée]. Pathos, somnolence et lutte intérieure au sein de ce superbe siciliano sont hypnotisants. Eurent-ils pour autant l'impact escompté sur l'auditoire de Bach lors de l'office dominical ? Les fidèles écoutèrent-ils avec une attention mêlée d'émerveillement (comme le fit notre public tant à l'abbaye de Bath qu'à la chapelle de Eton College), dans le sens d'un sursaut de la passivité à la participation, ou bien fallut-il la brusque harangue de la basse solo (n°3) pour les réveiller ? « Le monde entier et ses membres / ne sont que faux frères », proclame-t-il, « mais ce faisant ta chair et ton sang / n'attendent d'eux rien d'autre que flatterie ».

Plus beau encore se révèle l'air de soprano (n°4), dans lequel l'accent est déplacé de la nécessité d'être vigilant à celle de la prière. On pourrait difficilement imaginer palette de timbres plus subtile et plus délicatement diversifiée que celle réunissant soprano, flûte et

violoncello piccolo : ainsi associés, ils suggèrent l'aspiration infinie de l'âme à la miséricorde divine. Le continuo ne fait que peu de choses si ce n'est marquer les temps, laissant le trio flotter librement. La manière dont ces trois parties réussirent à fusionner – Joanne Lunn, d'une sérénité extatique et d'une angélique pureté de timbre lors de ses implorations réitérées sur « Bete » et « Bitte », la flûte somptueuse bien que « fragilement » baroque de Rachel Beckett, enfin le magique violoncello piccolo de David Watkin – me sembla représenter un sommet à ce stade de notre pèlerinage : trois remarquables musiciens extraordinairement engagés dans l'accomplissement de leur tâche, chacun témoignant tant de la maîtrise technique requise que d'une sensibilité à l'autre. Les musiciens et le public qui les écoutaient étaient manifestement captivés. Après quoi le choral de conclusion n'en parut que plus en situation par sa simplicité toute de dignité et l'injonction à perpétuellement « veiller, implorer, prier / parce que peur, nécessité et danger / sans cesse se rapprochent ».

Pâques intervenant si tard en l'an 2000, nous nous trouvions confrontés à un reliquat de Cantates écrites pour la fin de la saison post Trinitatis – c'était donc l'occasion d'insérer ici la Cantate O Ewigkeit, du Donnerwort (« Ô éternité, parole retentissante »), BWV 60, composée en 1723 pour le vingt-quatrième dimanche après la Trinité. Bach la qualifie de « dialogue entre Crainte et Espoir », titre reflétant une inhabituelle focalisation sur deux voix solistes seulement (un alto et un ténor), à l'image de l'âme écartelée, d'un côté dévastée par la peur de la mort et ébranlée par la sonorité terrifiante de la « parole retentissante » d'éternité, de l'autre soutenue par la simple confiance en la grâce de Dieu – « la main du Sauveur me protégera ». Une telle rigide dichotomie théologique formulée en des termes aussi ouvertement allégoriques pourrait sembler, de prime abord, ne pouvoir toucher qu'un nombre limité d'auditeurs. De nos jours, cette tension pourrait être exprimée plus conventionnellement telle la confrontation

entre les truismes enjoués d'un optimisme spontané et la tentation pessimiste de se dérober devant les dures réalités de la vie et ses déceptions, en développant une couche supplémentaire de protection. Bach semble presque suggérer une telle interprétation, plus contemporaine et nuancée. Comme si souvent dans les Cantates, les signes de ce que l'on pourrait qualifier de « progressivité » se révèlent dans la complexité de sa pensée et un empressement (peut-être un besoin) de combiner l'ancien et le nouveau.

La fantaisie de choral initiale est saisissante. Clairement associées à la personnification de la Crainte, les figures des cordes supérieures sur tremolo (en toutes notes) de doubles croches semblent prendre le relais là où le stile concitato (« style agité ») de Monteverdi s'arrête, tout en regardant simultanément en direction de Beethoven (réitérations nerveuses, aux cordes graves, de la figure que nous associons à l'exorde de la Cinquième Symphonie). Tout aussi imposant est ce surcroît de chatoiement qu'apporte le cor tandis que l'alto proclame la mélodie de choral. Ces deux éléments s'associent pour créer d'emblée une atmosphère d'intense crainte. En manière de contraste, et plus porteuse d'espoir, semble la figuration en cascade introduite en imitation canonique par les deux hautbois d'amour. Le ténor solo répond avec la prière de Jacob sur son lit de mort : « Seigneur, j'attends Ton salut ». Mais cette « passionnante dramatisation de la peur existentielle » (selon la formule de Stephen A. Crist) ne mène nulle part : l'Espoir seul ne peut vaincre la Crainte ; seule la Foi en Christ peut conduire au salut.

Les deux instruments solistes du duo (n°3) ont clairement des rôles différenciés : l'allié de l'Espoir, le violon, tente au moyen de ses souples arabesques d'adoucir les angles du hautbois d'amour, lequel fait cause commune, via une rythmique sous-tendue de crainte, avec le continuo. Dürr fait remarquer que les parties d'alto et de ténor, qui à première vue semblent thématiquement à l'opposé l'une de l'autre, sont

en fait unie par la variation. Ce qui apparaît symptomatique de la manière dont Bach veille à ce que la progression de la Cantate et l'intense interaction entre Crainte et Espoir soient entremêlées. Il n'y a pas là de da capo – l'Espoir a toujours le dernier mot et s'ingénie à résoudre l'instabilité chromatique de la Crainte à travers d'apaisantes harmonies diatoniques. Le duo s'achève en un mouvement parallèle synchronisé, la gamme descendante de la Crainte au hautbois se trouvant pour ainsi dire rejetée par le geste ascendant du violon, tel le flottement d'un foulard de soie.

Dans l'avant-dernier mouvement, un récitatif-arioso (n°4), la Crainte seule se traîne péniblement, la mort ayant presque entraîné l'Espoir dans les profondeurs (« reißet fast die Hoffnung ganz zu Boden »). Une basse soliste fait alors pour la première fois son apparition dans la Cantate en tant que Vox Christi, sur les paroles consolatrices de l'Apocalypse (14, 13) : « Selig sind die Toten » (« Bienheureux sont les morts »). Au cours de ce nouveau dialogue, qui compte pas moins de cinquante-deux mesures, on peut retracer le cheminement par lequel Bach reflète le douloureux processus faisant que l'âme tremblante trouvera finalement l'apaisement (ou sera convertie) grâce à la paisible insistance des mystérieuses interventions de la basse. Initialement, deux des énoncés de la Crainte s'accompagnent d'un haussement de tonalité – d'une tonalité mineure à une autre : de mi mineur à fa dièse mineur, puis, avec un surcroît d'intensité, de fa dièse mineur à sol dièse mineur (tonalité rare chez Bach), symbolisant la peur extrême de l'enfer et la damnation éternelle. Cependant avec chacune des réponses de la Vox Christi, introduisant les consolations de la foi, on parvient à un aboutissement satisfaisant de l'idée initiale sous la forme d'un haussement vers une tonalité majeure (ré majeur la première fois, puis mi majeur). Intervient alors un changement de direction : repartant de mi majeur, la Crainte passe, par anticipation de la damnation éternelle, aux terreurs de la mort

proprement dite (dominante de mi mineur). Réintervenant pour la dernière fois, la basse proclame le texte complet de l'Apocalypse, culminant sur les mots « von nun an » (« à partir de maintenant »). La Crainte est enfin en mesure de saisir les implications de ce message capital. L'Espoir est rétabli tandis que l'âme peut tourner son regard vers l'éternité avec « confiance et sérénité » et même avoir un avant-goût de cette vie ici-bas par l'entremise du Saint-Esprit.

Bach nous invite à envisager une fin positive à ce « difficile chemin des ultimes combat et lutte » auquel la Crainte [alto, au tout début du n°2] se réfère. Ce qui s'accompagne fort logiquement d'une élévation de tonalité, une quinte plus haut qu'au début, dans le dernier mouvement, mais pas avant un bon vieux corps à corps et un emboîtement presque schoenbergien des deux chorals sur lesquels la Cantate repose : O Ewigkeit (1642) de Rist et Es ist genung (1662) de Franz Joachim Burmeister. Les quatre dernières notes de la première phrase du premier choral sont réutilisées sous une forme altérée pour devenir les quatre premières du second, le ré final devenant alors ré dièse. Ce que la phrase initiale du premier récitatif de la Crainte (« O schwerer Gang » – « Ô difficile chemin ») avait anticipé, les dièses (« Kreuz » en allemand, ou « croix ») ajoutés se présentant tel un jeu de mot imagé pour indiquer le chemin de la croix. Eric Chafe consacre douze pages à discuter des vingt mesures du choral de conclusion, Es ist genung, analysant ses composantes tonales et modales, ses harmonies audacieuses et mystérieuses. Bach conserve l'enchaînement initial de trois tons entiers (la-si-do dièse-ré dièse) – constituant le triton prohibé dénommé Diabolus in musica – et en amplifie les propriétés d'une manière que Vopelius et même Telemann modifient ou contournent. Alban Berg fut lui aussi fasciné par cette suite de tons entiers (même s'il semble avoir consulté une source fautive pour l'harmonisation de Bach), choisissant cette adaptation du choral comme principal symbole musical de son Concerto pour violon de 1935,

étape capitale dans l'histoire de la réception de Bach. Au second de nos deux concerts, le compositeur Hugo Wood me fit remarquer que la deuxième ligne du choral *Es ist genung* ressemble à la troisième ligne du choral d'introduction *O Ewigkeit* sous sa forme rétrograde, de sorte qu'outre la nature complémentaire des deux textes de chorals, on perçoit une logique purement musicale au fait que Bach les ait ici associés. Voilà qui corrobore la conclusion générale de Chafe pour qui, « en développant et en intensifiant des procédés traditionnels, voire archaïques, de compréhension de la musique [...] Bach les propulse loin dans l'avenir, soulevant des questions en termes d'analyse, d'interprétation et de composition musicale qui sont on ne peut plus de notre temps et sans doute atemporelles ».

Ce furent deux concerts exaltants et d'une forte charge émotionnelle – le premier à l'abbaye de Bath, l'autre à la chapelle d'Eton College, dont la splendide acoustique fut à intervalle régulier ruinée par le passage, juste au-dessus de nos têtes, d'avions décollant d'Heathrow. Ce fut dès lors une chance que d'avoir décidé, pour la seule et unique fois de l'année, de préenregistrer ces quatre Cantates le vendredi d'avant en l'église d'All Saints de Tooting, dans la banlieue sud de Londres, simulant les conditions du concert au moyen de longues « prises ».

Cantates pour le vingt-troisième dimanche après la Trinité

Winchester Cathedral

Pour notre dernier concert anglais de cette année de pèlerinage, nous prîmes la route de Winchester, qui en tant que lieu de pèlerinage de l'Angleterre médiévale ne s'incline que devant Canterbury. Comme la semaine précédente, trois Cantates de Bach ont survécu pour ce vingt-troisième dimanche, œuvres auxquelles nous avons ajouté une Cantate

pour le vingt-septième dimanche après la Trinité (BWV 140), lequel ne se présenta qu'à deux reprises durant les années de Bach à Leipzig (en 1731 et 1742) mais pas du tout en l'an 2000. L'Évangile du jour pour le vingt-troisième dimanche après la Trinité emprunte à Matthieu (22, 15-22), où les Pharisiens interrogent Jésus sur la légitimité du paiement du tribut à César. Pour son premier essai sur ce thème – Cantate Nur jedem das Seine! BWV 163 (1715) – Bach fit appel à un texte de Salomo Franck, son librettiste habituel du temps de Weimar, lequel était aussi numismate de la cour et de ce fait en charge de la collection ducale de monnaies. Franck exploite le potentiel allégorique de sa fonction – opposant à la monnaie dévaluée ou contrefaite l'irrésistible éclat de l'or pur – et offre un vivant portrait des deux, images reprises avec avidité par le jeune Bach. Ainsi, dès le deuxième numéro, trouvons-nous la phrase « Le cœur doit seul, Seigneur, être Ton tribut. Mais, hélas !, n'est-ce pas là mauvais argent ? Satan a dessus défiguré ton image, la fausse monnaie a perdu sa valeur. » Bach insère fort à propos des dissonances sur « schlechtes Geld » et « falsche Münze », et de façon plus mémorable encore dans l'air de basse (n°3) qui fait suite, dont l'instrumentation ne fait appel qu'à deux violoncelles obligés avec continuo et où il brosse l'irrésistible tableau de deux brunisseurs de métaux en plein travail, une sorte de sorcier du XVIIIe siècle stimulant son apprenti (« allons, travaille, fonds et frappe-la »), ou peut-être deux lutins penchés sur leur trésor amoncelé. Tandis que les deux violoncelles continuent de polir en mouvement contraire, faisant des sauts sur d'amples intervalles, on se souvient du propre intérêt de Bach pour les métaux précieux et les pièces de monnaie. Avait-il sous la main un quelconque modèle, quelque souvenir ayant stimulé son imagination musicale, peut-être une visite, à Meissen, de la fabrique expérimentale de porcelaine créée par Auguste le Fort, ou bien des rumeurs au sujet du but secret, alchimique, qu'il poursuivait – transformer le métal commun en or ? Dans quelle mesure Bach

partageait-il la fascination dont son cousin Johann Gottfried Walther témoigna sa vie durant pour ce qu'il qualifiait d'« art des plus élevés et des plus beaux », pour les liens occultes menant au contrepoint savant et la résolution de puzzles canoniques, où Bach s'imposa tel un maître ?

Cette Cantate s'ouvre de façon inhabituelle sur un air avec da capo pour ténor et cordes dont la texture se nourrit intensément de l'imitation. Il paraphrase la réponse de Jésus aux Pharisiens – « À chacun seulement son dû ! » – « Nur jedem das Seine! » –, aphorisme trouvant un inconfortable parallèle avec l'inscription surmontant les portes du camp de concentration de Buchenwald – « Jedem das Seine » (littéralement « À chacun son dû », ce qui métaphoriquement donne « chacun a ce qu'il mérite ») – à quelques kilomètres au nord de l'endroit où cette Cantate fut entendue pour la première fois. L'hypnotique air de basse est suivi de deux duos inhabituels pour soprano et alto, le premier en forme de récitatif de type arioso, sur deux tempos contrastés, le second d'« air » sur mètre ternaire construit telle une fantaisie de choral avec cantus firmus instrumental joué à l'unisson par violons et alto (choral *Meinen Jesum lass ich nicht* [« Je n'abandonne mon Jésus »] de Johann Heermann). D'après le livret, la dernière strophe d'un choral différent de Heermann (*Wo soll ich fliehen hin* – « Où dois-je m'enfuir ? »), sur une mélodie de Christian Friedrich Witt, enchaînait à cet endroit. Indiqué « Chorale in semplice stylo », tout ce qu'il nous en reste est la ligne de basse. Andreas Glöckner a découvert que celle-ci s'adapte parfaitement à une version de la mélodie figurant dans le livre de cantiques de Witt.

Perdue est également la partition autographe de la Cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* (« Bienheureux celui qui sur son Dieu [peut se reposer] »), BWV 139, avec laquelle débuta notre concert. Un jeu incomplet de parties séparées a survécu, utilisé lors de la première exécution de la Cantate, en novembre 1724. Par bonheur, nous avons

pu compléter ce matériau au moyen de la partie transposée, copiée de la main de Bach, du continuo figuré des deux derniers mouvements, réalisée lors d'une reprise en 1732-1735 ; de la partie de violon obligé rédigée en toutes notes par son futur gendre, J.C. Altnickol, pour l'air de basse (n°4) en 1744-1747 ; enfin de la probante reconstitution, faite à notre intention par Robert Levin, de la seconde partie de violon, manquante, de l'air de ténor (n°2). De telles lacunes dans le matériau originel de ces pages de circonstance, éphémères, ne sont malheureusement que trop courantes. La chance veut que nous ayons cependant toutes les parties nécessaires pour le chœur d'introduction, fantaisie de choral en mi majeur habilement construite. Fondant son matériau sur les trois segments de la forme du choral (AAB), d'égale longueur, Bach varie avec subtilité la distribution du matériau mélodique distribué entre les trois voix les plus graves et les instruments (cordes avec deux hautbois d'amour) réunis en un vigoureux discours concertante. Ce qui toutefois ne laisse d'impressionner, c'est à quel point la musique de Bach est d'un bout à l'autre d'une puissante inventivité. Le lyrisme pastoral caractérisant le premier segment, reflet de la confiance presque enfantine du vrai croyant, cède la place dans le deuxième à une provocante évocation – « tous les démons peuvent bien le haïr » – alors que pour le segment de conclusion (B) – « il n'en demeure pas moins en paix » – Bach égalise les proportions structurelles entre épisodes vocaux et instrumentaux afin de parvenir à une résolution satisfaisante.

Il poursuit avec un air puissant pour ténor et deux violons obligés, dans lequel les proclamations réitérées d'une confiance bien ancrée – « Dieu est mon ami » – sont rejetées par la musique agitée illustrant la rage, l'envie et la haine de l'ennemi. Sans doute est-ce l'un des rares exemples dans la littérature baroque où la musique tente de refléter une humeur facétieuse : « Oui, ne dites la vérité qu'avec parcimonie, soyez toujours faux, qu'est-ce que cela me fait ? Vous autres railleurs êtes

pour moi sans danger ». On sent Bach mettant en jeu toutes ses ressources afin d'adapter un style italianisant de sonate en trio aux exigences de ce texte provocateur et d'étayer le dilemme du ténor. Plus saisissant encore est l'air de basse (n°4) dont le violon concertant s'oppose aux deux hautbois d'amour à l'unisson et continuo, air dans lequel Bach passe d'une texture résolue et doublement pointée – forte et rapide – à la texture à 6/8 la plus nonchalante que l'on puisse imaginer sur les paroles « or soudain apparaît la main secourable ». Tout ceci sans la moindre rupture (et par trois fois), presque à la manière d'un fondu enchaîné cinématographique, faisant venir à l'esprit l'image de la main tendue de Dieu telle que Michel-Ange l'a représentée sur la voûte de la Chapelle Sixtine. Mais cela ne dure pas : ce n'est là qu'un prélude au retour de la rythmique résolue de « l'infortune » et aux deux passages où, tandis que le tempo ralentit et que les instruments concertants se retirent, un *arioso* décrit « la lumière du réconfort [qui] sur moi de loin resplendit ».

La Cantate pour soprano solo *Falsche Welt, dir trau ich nicht !* (« Monde fallacieux, je ne te fais confiance »), BWV 52, fut donnée en première audition le 24 novembre 1726. Sa *sinfonia* d'ouverture comprend une première version du mouvement d'introduction du Concerto brandebourgeois n°1, mais sans le violon piccolo. On pourrait spéculer sans fin sur ce qui incita Bach à recycler cette page splendide (peut-être était-elle trop réussie pour que l'on puisse tout simplement l'ignorer ?), au point même de voir dans la monstrueuse écriture des deux cors de chasse hurlants un symbole du « monde fallacieux » du titre de la Cantate, tandis que l'âme doit « résider parmi les scorpions et les faux serpents ». Quel que soit ici le propos, il n'est pas concevable que Bach ait pu théologiquement remettre en cause sa propre musique (profane). De plus, il met à profit les fonctions symboliques de leur utilisation ainsi que les associations temporelles de ces cors de chasse tel un tremplin pour l'envolée initiale de son soprano solo. Le premier de

ses deux airs est en ré mineur, avec basson et orgue en guise de continuo, au-dessus duquel une paire de violons joue tantôt à l'unisson, tantôt à la tierce, afin de souligner le contraste entre « Feind » (« ennemi ») et « Freund » (« ami »). Le second est un chaleureux mouvement faisant appel à trois hautbois, riche texture qui, traitée par Bach, sonne tel un primitif trio de saxophones, douceur et harmonie émanant de leurs glissements parallèles et des symboles de la sociabilité de Dieu – « Gott mit mir, und ich mit Gott » (« Dieu avec moi, et moi avec Dieu »). Bach rappelle tous les instruments de la sinfonia d'introduction pour son choral de conclusion à quatre parties, sur la première strophe de In dich hab ich gehoffet, Herr (1533 – « En toi j'ai espéré, Seigneur ») d'Adam Reusner, familier pour qui connaît l'Oratorio de Noël.

Compte tenu de toutes les surprises à couper le souffle et les découvertes de notre exploration, tout au long de cette année, des Cantates d'église de Bach parvenues jusqu'à nous, ce fut d'une certaine manière un soulagement que d'avoir confirmation à quel point la plus célèbre et la plus éternelle de toutes est vraiment remarquable : Wachet auf, ruft uns die Stimme (« Réveillez-vous, la voix nous appelle »), BWV 140, donnée en première audition à Leipzig le 25 novembre 1731. Pour Whittaker, elle représente « l'éclatante maturité [de Bach] [...] C'est une Cantate sans faiblesse, sans une seule mesure terne, techniquement, émotionnellement et spirituellement de tout premier ordre. » Une fois encore, la partition autographe manque à l'appel, mais par bonheur un ensemble complet de parties séparées du manuscrit de Bach, en vue de l'exécution de l'œuvre, a survécu. À en juger par le nombre de copies manuscrites de cette partition réalisées au cours des cinquante années qui suivirent la mort de Bach, cette Cantate, se jouant des modes changeantes du temps, conserva sa place au répertoire et fut aussi l'une des premières publiées, en 1847. Le climat festif et d'attente que Bach génère dans son chœur

d'introduction est probablement plus puissant et plus palpable que dans tout ce que nous avons pu rencontrer au cours de l'année. Il repose sur l'exploitation de l'inhérente antiphonie de la texture, avec ses deux « chœurs » de cordes (deux violons et alto) et d'anches doubles (hautbois I et II, taille de hautbois, une partie séparée de basson), et en extrapolant toute la majesté du style représenté par l'ouverture à la française, sur rythme doublement pointé et ternaire. Émerge alors une figure syncopée ascendante, ensuite reprise par les altos introduisant leur amusante figure sur Alleluia, ensuite adoptée par tous les autres chanteurs. Pour quiconque, dans l'univers bon ton de la musique classique, a jamais douté que Bach puisse être également perçu tel le père du jazz, en voici la preuve. Avec ses origines grégoriennes, la populaire mélodie ainsi que le poème (1599) de Philipp Nicolai constituent le fondement de l'invention de Bach. La manière dont Bach, dans la deuxième phrase, rehausse l'ensemble de la tessiture de ses forces est saisissante, geste plein d'optimisme à même, se dit-on, de faire sortir les plus timorés de leur hivernale morosité. Comme dans nombre d'autres Cantates, on a l'impression que plusieurs niveaux temporels se trouvent ici télescopés : un appel sans âge à la vigilance tandis que « le Fiancé vient », une évocation de la Jérusalem historique, avec le veilleur faisant ses rondes, et la structure contemporaine du Leipzig de Bach, métropole commerciale bourdonnante d'activité se préparant à la saison des fêtes de l'Avent et de Noël.

Ce climat revient dans les deux autres adaptations de chorals : le *Zion hört die Wächter singen* des ténors (« Sion entend chanter les veilleurs », n°4), avec son séduisant obligato pour violon et alto (et ses allusions à la joie du veilleur ainsi qu'une manière de jouer constamment avec les attentes de l'auditeur en accentuant le temps fort à mi-mesure), et le limpide mais formidablement approprié choral final, *Gloria sei dir gesungen* (« Gloire te soit chantée »). La sonorité cuivrée

du cor qui double les sopranos dans les chœurs encadrant les deux parties est l'une des composantes les plus exaltantes de ces mouvements, tout comme les doublures à l'octave des violons pour la mélodie de l'hymne du choral de conclusion, à l'imitation, splendide et éclatante de couleur, d'un jeu de deux pieds à l'orgue. Encadrés de ces envolées à caractère public, tels les piliers de l'œuvre, interviennent deux subtils récitatifs, l'un secco pour ténor, l'autre en forme d'accompagnato pour basse, ainsi que deux duos intimes pour soprano et baryton faisant instamment référence au Cantique des Cantiques. Le premier est un siciliano dans lequel le vacillement des lampes à « l'huile embrasée » se trouve parfaitement restitué par les arabesques du violino piccolo. Une riche tradition d'allégories musicales rehaussées d'une même sensualité, dont certains exemples remarquables dus au propre cousin de Bach, Johann Christoph, se dessine derrière cette page délicieuse. Le second duo (n°6), avec son hautbois obligé, est d'humeur plus enjouée. Pour refléter l'union de l'épouse et de l'époux, Bach n'a aucun scrupule à faire siens les atours des duos d'amours de l'opéra de son temps, ici suspensions enchaînées mais aussi tierces et sixtes parallèles.

En ce tournant crucial de l'année liturgique, où l'on passe de ce dernier dimanche post Trinitatis à la saison de l'Avent, il semble qu'il y ait, sous-tendant ces célébrations du milieu de l'hiver, des vestiges de mythologie païenne dont Bach, comme lui-même le laisse pressentir, avait conscience. C'est la période la plus sombre de l'année, lorsque les céréales ensemencées de l'automne – temps de la dormance des graines – reposent dans un état approprié appelé par les phytothérapeutes « vernalisation ».

Parvenir à une sonorité efficacement répartie dans l'espace, sans même parler d'un contrepoint de la complexité de celui de Bach, représente un véritable défi dans un lieu comme la cathédrale de Winchester. Bien que le temps fût froid et triste, l'accueil de l'évêque

nous fit nous sentir les bienvenus, de même les encouragements du directeur de la musique et la présence de quelque mille trois cents auditeurs assis dans nef et bas-côtés éclairés à la chandelle. Quelle sensation de solidité émane de cet édifice ! En fait, la cathédrale fut érigée sur une tourbière, et ses constructeurs du XIIIe siècle en établirent les fondations sur un train de bois d'œuvre qui, au XXe siècle, menaça de s'effondrer. Entre 1906 et 1911, travaillant seul et pratiquement dans l'obscurité, un intrépide plongeur, William Walker, manipula, selon les estimations, quelque vingt-cinq mille huit cents sacs de béton, cent quatorze mille neuf cents blocs de béton et neuf cent mille briques pour consolider les fondations. Il sauva l'édifice, si bien qu'en surface l'impression demeure celle d'une indestructible grandeur – mais en même temps d'une parfaite sérénité émanant de la solide assise des murs de la nef et de ces hauts fûts de colonnes, qui d'un jet s'élèvent jusqu'à la voûte et s'y ramifient, qualifiées par Pevsner de « massives, tels d'énormes troncs d'arbres ».

© John Eliot Gardiner, 2010

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

Traduction : Michel Roubinet