

## **Cantates pour le jour de Noël et pour l'Épiphanie**

### **Herderkirche de Weimar, Nicolaikirche de Leipzig**

En arrivant à Weimar, nous trouvâmes les cabanes du Marché de Noël soigneusement disposées sur les pavés de la Marktplatz, encerclant un épicéa de près de trente mètres de hauteur. On pouvait voir sur l'un des côtés de cette place du marché la maison du peintre Lucas Cranach, avec en vis-à-vis le Rathaus néogothique [Hôtel de Ville, 1841] aux façades de granit ; à 90° au nord se trouvait jadis le Rotes Schloß (« Château Rouge »), où Bach était employé en tant qu'organiste ducal ; au sud l'hôtel tricentenaire (1696) « Zum Elephanten », où nous résidions. C'était le lieu habituel de rencontre, celui où l'on venait boire un verre, de Bach, Goethe et Schiller, avec un balcon duquel Hitler fit des discours qui enflammèrent les foules. Juste à quelques pas de là, sur un mur, se trouve une plaque en l'honneur d'Adam Weldig, un chanteur de la cour ducale qui était aussi le logeur de Bach à l'époque où virent le jour ses deux fils aînés. Une telle juxtaposition est symptomatique des contrastes douloureux auxquels on se heurte dans cette petite ville compacte située au cœur de la Thuringe, réputée pour ses héros de la culture – tantôt proclamant sa réputation de foyer de civilisation, l'instant d'après vous faisant désespérer au plus profond de la dépravation humaine. Car à moins de huit kilomètres de cette place du marché, là-haut dans les collines couvertes de hêtres [Buchen en allemand] où Franz Liszt aimait aller chercher l'inspiration en se promenant, se trouve l'ancien camp de concentration de Buchenwald. C'est l'un des lieux les plus lugubres que l'on puisse imaginer, un endroit où aucun oiseau ne chante, ainsi que plusieurs d'entre nous le remarquèrent le matin de notre visite, la veille de Noël 1999.

Le jour de Noël, nous nous retrouvâmes dans l'église paroissiale pour lancer notre pèlerinage, unis dans la foi que la musique de Bach est l'une des pierres de touche de la civilisation, qu'il convient de

révéler chaque fois que nous l'entendons ou la faisons retentir.

« Chrétiens, gravez ce jour dans le métal et dans le marbre ! », telle est l'injonction donnée dans son titre par la Cantate Christen, ätztet diesen Tag, BWV 63. Comment pourrions-nous en l'occurrence faillir ? La musique de Bach est l'irréfutable témoignage de la force et de la capacité de résilience de l'esprit humain, de son refus d'être réduit au silence ou écrasé. Notre quête de sens, de réponses à ces contradictions flagrantes et à ces énigmes insondables, laquelle se manifestait implicitement dans le simple fait d'interpréter sa musique, nous a en tout premier lieu conduits ici. Les camps de la mort du milieu du XXe siècle furent, selon George Steiner, « le transfert de l'enfer des profondeurs de la terre vers sa surface ». Cela suffit à rendre plus intelligible pour nous cette sinistre notion d'une humanité, pour reprendre les propres termes du librettiste de Bach, devenue « race déchue [...] emprisonnée et entravée par les chaînes [la faisant] esclave de Satan ».

Il nous sembla tout indiqué de débiter notre pèlerinage avec cette œuvre exaltante, très probablement entendue pour la première fois à Weimar le jour de Noël 1714, la réancrant ainsi dans le lieu même de ses origines. De caractère festif, elle l'est assurément, bien que différemment de l'Oratorio de Noël, postérieur d'une vingtaine d'années, que nous allons également donner à Weimar. La Cantate ne présente aucun des thèmes usuels de la Nativité : pas de berceuse, pas de musique pour les bergers ou pour les anges, pas même les habituels chorals de Noël. C'est une œuvre énigmatique que Bach devait reprendre dans ses années de Leipzig, sur un texte que l'on suppose de Johann Michael Heineccius, pasteur de renom en poste à Halle, lequel n'avait pas ménagé ses efforts pour y attirer Bach en 1713. Ce livret fut par la suite réutilisé dans le cadre des cérémonies du bicentenaire de la Réforme, en 1717. Si la partition autographe n'a pas survécu, il nous reste cependant un jeu de parties séparées, de la main

de Bach et de son élève Johann Martin Schubart. Son instrumentation opulente – trois hautbois et basson et pas moins de quatre trompettes avec timbales, en plus des pupitres de cordes – montre à l'évidence que l'œuvre appartient à cette poignée de Cantates de grande envergure dont le format excédait les possibilités de la tribune dévolue au chœur dans la Himmelsburg [« Forteresse céleste »], la chapelle ducale où la plupart des Cantates de Bach de l'époque de Weimar furent données. Il semble que de temps à autre le duc, peut-être las du prédicateur de la cour, décidait de se joindre à l'assemblée des fidèles en assistant aux offices de l'église de la ville, bien plus vaste, dédiée aux saints Pierre et Paul. Bach pouvait alors compter sur les forces mêlées de la Capelle ducale et des musiciens municipaux, autorisant des effets d'apparat impossibles dans l'espace exigu de la tribune de la chapelle.

Il s'agit d'une œuvre symétrique : deux chœurs imposants, d'introduction et de conclusion, tenant l'équilibre entre danse profane (pour les instruments) et style motet (pour les voix) au sein d'une structure à da capo, encadrent des récitatifs jumeaux de type accompagnato, l'un pour alto, l'autre pour basse, deux duos, le premier avec un obligato de hautbois développé, le second en forme de duo dansé pour alto et ténor sur rythme ternaire, avec au centre de l'œuvre un récitatif de ténor nous disant que « le lion de la lignée de David est apparu / son arc est bandé, l'épée est déjà aiguisée ». Le premier accompagnato (n°2), ravissant mouvement pour alto et cordes, passe imperceptiblement d'un arioso méditatif à la déclamation pour ensuite revenir à son point de départ, le tout réparti sur trente-deux mesures. Le soin évident que Bach prodigue à ce mouvement apparaît clairement, d'abord par la manière, à la suite d'un passage tortueux dans lequel voix et continuo luttent pour se libérer des « chaînes de Satan », dont Bach négocie une transition à couper le souffle de mi mineur à la majeur évoquant le baume longtemps espéré de la naissance de Jésus,

puis par son recours à une tierce diminuée pour réaliser une surprenante chute libre de la mineur à fa majeur reflétant la situation de l'humanité déchue (« nach dem Verdienst zu Boden liegen »).

Le chœur final est une superbe mosaïque de structures et de climats entremêlés. Il s'ouvre pompeusement sur une brève fanfare des quatre trompettes et timbales annonçant l'arrivée de quelque dignitaire – le duc lui-même, peut-être ? – et pourra surprendre qui n'aurait l'idée de s'attendre à des marques d'humour dans la musique d'église de Bach. Font en effet suite de petits rires irrévérencieux des trois hautbois, lesquels passent ensuite, comme par une sorte de bouche à oreille déformant, aux cordes. Est-ce que sa perruque était de travers ? De grands arcs étirés d'exubérantes gammes en doubles croches précèdent l'entrée du chœur sur le motif en fanfare « Höchster, schau in Gnaden an » avant la première des deux fugues en permutation. Les deux sujets de fugue rappellent les motets à double chœur de Bach, Der Geist hilft (BWV 226) et Fürchte dich nicht (BWV 228), et toutes deux commencent de façon méditative avec les voix seules avant de croître, au moyen de doublures instrumentales, jusqu'à une éclatante apothéose dominée par la trompette. Juste avant le da capo intervient un grotesque trille collectif sur le mot « quälen », pour décrire la futilité des tentatives de Satan pour nous « tourmenter ». Ainsi que Schweitzer le dit, « le diable attirait puissamment le musicien Bach ». Tout comme Cranach, aurait-il pu ajouter. Car il est représenté dans le splendide tableau dominant l'autel de la Herderkirche – et même en fait doublement : au second plan chassant l'homme dans les feux de l'enfer, tandis qu'au premier plan, foulé au pied, il a la langue transpercée par la crosse de l'étendard de la victoire du Christ. Dans cette interprétation luthérienne de la Crucifixion, le Christ aussi apparaît deux fois : l'une sur la Croix, avec un jet de sang qui jaillit de son flanc transpercé sur la tête de Cranach lui-même (représentant l'ensemble des croyants), l'autre tel le Christ ressuscité, piétinant à la fois la mort et

le diable. C'est là presque une représentation allégorique de l'histoire en dents de scie de la ville, lutte incessante entre les forces du bien et du mal, laquelle nous apparut telle la toile de fond idéale pour le captivant récit que Bach fait de l'histoire de la victoire du Christ sur le démon et des bienfaits de sa naissance pour l'humanité, thème innervant chacune des trois Cantates de Noël qu'il réunira à Leipzig en 1723 (BWV 63, 40 et 64). Aux yeux du réalisateur filmant pour la télévision notre prestation dans l'Oratorio de Noël, la peinture de Cranach apparut néanmoins « inappropriée » s'agissant d'un spectacle télévisé de Noël : il alla jusqu'à suggérer qu'elle soit déposée ou bien dissimulé pour le tournage ! Les cicatrices de Weimar ne se laisseront pas aussi facilement éradiquer.

Le chant des anges à la naissance de Jésus constitue le texte principal, d'après l'Évangile de Luc (2, 14), de la musique latine de Noël, parvenue jusqu'à nous sous la forme de la Cantate Gloria in excelsis Deo, BWV 191. L'occasion la plus probable de sa première audition serait un office particulier d'action de grâces tenu dans l'église de l'Université de Leipzig le jour de Noël 1745 pour célébrer la Paix de Dresde. La Deuxième Guerre de Silésie venait juste de toucher à sa fin, seule époque de toute la vie de Bach où il fit directement l'expérience des horreurs et des souffrances de la guerre lorsque les troupes prussiennes, à l'automne 1745, occupèrent Leipzig et dévastèrent les environs. Trois ans plus tard, il s'en souvenait encore comme du « temps où, hélas !, nous avons l'invasion prussienne ». Pris en sandwich entre l'office du matin à Saint-Thomas et celui de l'après-midi à Saint-Nicolas, cet office se présentait telle l'une des rares occasions où des membres des deux meilleures Kantoreien avaient la possibilité de se produire ensemble. Il saisit l'occasion pour faire entendre à son public de Leipzig trois mouvements (Gloria – Domine Deus – Cum Sancto Spiritu) de sa prodigieuse Missa à cinq voix (BWV 232i) composée en 1733 pour la cour de Dresde, hâtivement réassemblée et

condensée en un nouveau triptyque. Si le Gloria demeura pratiquement inchangé, les deux autres mouvements furent adaptés et pourvus de nouveaux textes, non sans quelque maladresse. Il est par ailleurs presque certain que son Sanctus à six voix de Noël 1724 fut repris en cette même occasion. Celle-ci fut-elle dès lors le déclic qui, stimulant l'énergie créatrice de Bach, conduisit à l'achèvement de l'œuvre que nous connaissons en tant que Messe en si mineur ? La doxologie de conclusion, *Sicut erat in principio* (originellement *Cum sancto*) prend son envol en un formidable sursaut d'énergie, un peu comme dans un grand huit où, sans rien laisser paraître, on avale lentement la côte avant de dévaler, parvenu au sommet, la pente d'un seul coup. C'est le signal d'une célébration tant par la danse que le chant, la vibrante pulsation d'une seule et même note passant aux cordes supérieures, aux trompettes et pour finir aux bois, avec une sensation croissante, cumulée, de propulsion et d'effervescence.

Leipzig, pour beaucoup soi-disant La Mecque de la tradition et de la religion Bach, ne pouvait qu'être l'un des points culminants de notre pèlerinage et l'un de ses plus grands défis. Nous nous y produisîmes pour la première fois le 6 janvier, jour de l'Épiphanie, dans la Nikolaikirche du XIIIe siècle, église officielle de la ville du temps de Bach et, dans les années 1980, foyer d'espoir de changement. C'est ici que le charismatique pasteur Christian Führer officiait, animant les rencontres, ouvertes à tous, de la prière du lundi. Le 9 octobre 1989, au plus fort de la répression contre dissidents et manifestants, il eut la surprise de trouver les bancs de son église garnis d'un millier d'officiels du parti et de membres de la Stasi soucieux de prévenir troubles et invasion par ceux que l'on qualifiait de « voyous ». Mais il ne se passa rien. Au lieu de cela, le pasteur Führer récita à son assemblée aux couleurs de la Stasi les Béatitudes du Sermon sur la Montagne. Pendant ce temps, la galerie s'était progressivement remplie de pacifistes et finalement, après la bénédiction de l'évêque et un appel

insistant à la non-violence, deux mille personnes quittèrent l'église, accueillies à l'extérieur par des dizaines de milliers d'autres tenant des bougies. Situation qu'un membre du parti au pouvoir résuma ainsi : « Nous avons tout prévu. Nous étions préparés à toute éventualité. Mais pas aux bougies ou aux prières. » Onze ans plus tard, l'accueil que le pasteur Führer nous réserva n'aurait pu être plus chaleureux ou plus cordialement sincère. Luxe suprême, nous disposions de trois jours en ce lieu, source d'inspiration, pour nous préparer au concert du jour de l'Épiphanie, avec un programme comprenant les parties V et VI de l'Oratorio de Noël encadrées de deux des Cantates de Leipzig les plus marquantes de Bach : Liebster Immanuel BWV 123 et Sie werden aus Saba alle kommen BWV 65.

Jamais Bach n'offrit musique plus évocatrice de temps anciens et d'un climat plus oriental qu'avec le chœur d'introduction de la Cantate Sie werden aus Saba alle kommen (« Ils viendront tous de Saba »), BWV 65, composée en 1724. Il utilise le haut de la tessiture des cors pour suggérer un caractère majestueux et antique, les flûtes à bec pour illustrer les sonorités aiguës souvent associées à la musique orientale et les hautbois da caccia (dans leur registre de ténor) pour restituer les instruments à anche double du Proche-Orient apparentés au chalumeau (salamiya et zurna). Le ritornello initial met en valeur de façon optimale l'éclat chatoyant de son orchestre, avec pour finir un énoncé à l'unisson du thème réparti sur cinq octaves. Avant même que les voix n'entrent en ordre canonique, Bach fait défiler sous nos yeux la majestueuse procession des trois Rois mages et la « multitude des chameaux » (mentionnée dans la strophe omise d'Isaïe) chargés de présents. Cette imposante fantaisie de choral se referme sur une reprise du thème à l'octave et à l'unisson, cette fois par toutes les voix et tous les instruments tandis que la caravane s'immobilise devant la crèche. Se produit alors un changement complet d'ampleur et d'atmosphère, de la pompe extérieure de la procession royale à

l'intimité de la modeste étable et aux offrandes faites à l'enfant dans son berceau, cependant que le chœur entonne la sobre version allemande du *Puer natus est in Bethlehem* latin (1545), traditionnellement chantée à Leipzig pour cette fête. S'ensuit un récitatif secco, exemplaire par sa prosodie, sa mélodie en arche et ses riches harmonies chromatiques, culminant dans un émouvant arioso. Lequel conduit à son tour à un air de basse (n°4) où les deux hautbois da caccia engagent un triple canon avec le continuo, de toute évidence censé représenter les triples présents : l'or, l'encens et la myrrhe. Un second récitatif fait suite, cette fois pour ténor : en échange de « mon cœur que je t'apporte humblement [...] donne-toi toi-même aussi à moi ». Pour décrire « la plus grande abondance de richesses » dont le chrétien héritera, Bach opte pour l'instrumentation la plus opulente qui soit dans le merveilleux air de ténor sur rythme ternaire (n°6). Flûtes à bec, violons, cors et hautbois da caccia par paires s'exécutent à la fois indépendamment et en consort, s'échangeant des micromotifs d'une mesure en une diversité kaléidoscopique de timbres. Pour des oreilles anglaises, la mélodie principale présente plus qu'une vague ressemblance avec la comptine *Lavender's blue*, tandis que le fervent choral de conclusion (10ème strophe de l'hymne de Paul Gerhardt *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*, 1647), sur une mélodie française profane du XVIIe siècle, nous est familière – il s'agit de l'hymne *O God, our help in ages past*.

Tout aussi remarquable, bien que de façon assez différente, est la Cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (« Très cher Emmanuel, prince des croyants »), BWV 123, composée pour l'année suivante (1725). Elle s'ouvre sur un chœur élégant à 9/8, petite réminiscence d'une danse en provenance de la cour d'Elizabeth Ière, avec flûtes traversières, hautbois et violons par paires présentés en alternance. Les interjections du chœur constituent une sorte de proto-chant d'amour romantique qui une fois entendu vous reste en tête

pendant des jours. Ce qui vient ensuite est encore plus mémorable : un air de ténor (n°3) avec deux hautbois d'amour décrivant le « difficile périple de la croix » jusqu'au Calvaire, à la démarche lourde et d'un pathos presque insoutenable contredisant les mots « [cela] ne m'effraie pas ». Quatre mesures sur un tempo plus rapide pour évoquer « quand la tempête fait rage » se dissolvent en un paisible retour au tempo lente, tandis que « Jésus d'en haut m'envoie salut et lumière ». S'ensuit alors l'un des airs assurément les plus désolés que Bach ait jamais écrits : Laß, o Welt, mich aus Verachtung (« Laisse-moi, ô monde, en proie à ton mépris, [en une douloureuse solitude] »). Il est pour basse avec flûte et basse continue staccato (n°5). La ligne vocale, fragile et lugubre à force de solitude, est contrebalancée par la flûte accompagnant le chanteur tel un ange gardien consolateur, lui insufflant volonté et détermination. Même la section B (« Que Jésus, qui s'est fait chaire et a accepté mon offrande, reste avec moi à jamais ») n'offre qu'un répit temporaire, du fait du retour, da capo, de la section A et de sa texture oppressante. Le choral terminal, sur un rythme ternaire chevauchant les barres de mesure, est l'un des rares pour lesquels Bach ait spécifié une conclusion piano. Le silence dans la Nikolaikirche, tant ici que dans les deux airs précédents, était palpable – pour nous le premier signe de cette qualité d'écoute du public est-allemand, si différente de ce à quoi nous sommes habitués à l'Ouest. C'était comme si les auditeurs avaient manifesté le véritable désir d'être là – les plus âgés, ceux d'âge moyen et les jeunes, apparemment pas (encore) rassasiés jusqu'à l'écoeurement par la télévision – et nous étions reconnaissants (à l'évidence dans certains cas) de notre visite et de l'approche que nous proposons de leur musique. Nous-mêmes, en retour, étions naturellement reconnaissants du privilège de pouvoir nous produire en ce sanctuaire Bach des plus illustres dès l'orée de notre pèlerinage, les deux attitudes se nourrissant l'une l'autre.

Le pasteur Führer nous déclara qu'il était ravi que son église ait

pu être le cadre de la première (« et peut-être la meilleure », se risqua-t-il) des célébrations de l'Année Bach à Leipzig. De façon touchante, il avait allumé les cierges de l'autel et exposé sur une table, au milieu de la nef centrale, les personnages de terre cuite des Mages et de la Sainte Famille, petites figurines représentant ces mêmes sages que nous évoquions dans *Sie werden aus Saba alle kommen*. Ce fut, ainsi que Nicolas Robertson l'écrivit alors, « comme si (renversant la hiérarchie habituelle) il nous disait que ce n'était pas là un concert ordinaire ». Tandis que je saluais, une dame s'avança pour m'offrir des fleurs, avec une prière et une bénédiction pour tous les musiciens et notre pèlerinage. L'extrême intensité de la situation – la synchronisation de date et de lieu, les souvenirs du passé récent de l'édifice et par-dessus tout la puissance de la musique de Bach – était littéralement bouleversante.

## **Cantates pour le premier dimanche après l'Épiphanie**

### **Hauptkirche St. Jacobi, Hambourg**

Après l'atmosphère de cocotte-minute de Leipzig et l'intensité du concert de l'Épiphanie à la Nikolaikirche, nous avons vraiment besoin d'un long voyage en train pour purifier l'air et pourvoir à une transition physique entre notre dernière destination en date et la suivante. En cours de route, nous repassâmes par la banlieue de Berlin (où au début du nouveau millénaire nous avons donné deux programmes de Cantates de Bach pour le Nouvel An) et arrivâmes dans les environs cossus de Hambourg. Nous prîmes la direction de la Jakobikirche où Bach aurait pu obtenir le poste d'organiste en 1720 si, de manière bien compréhensible, il n'avait rejeté les termes d'un contrat où il était demandé à l'organiste de financer le chœur de l'église de ses propres deniers. Saint-Jacques, l'une des cinq églises principales

(Hauptkirchen) de Hambourg, remonte au XIVe siècle ; son austère intérieur gothique, aujourd'hui blanc rehaussé de colonnettes et de nervures d'une chaleureuse teinte brique, fut dévasté par les bombes de la Seconde Guerre mondiale. La longue réverbération de l'église vide nous sembla un peu redoutable au début, mais église pleine, avec le public, l'acoustique en deviendrait plus claire. Inutile d'être un passionné d'orgue pour apprécier le magnifique instrument érigé par Arp Schnitger (achevé en 1693 et restauré à l'identique trois siècles plus tard – bien que dans un buffet entièrement neuf, l'original, non démonté à temps, ayant été détruit par les bombardements), avec ses soixante jeux et ses quatre mille tuyaux, instrument que Bach eut donc lui-même l'occasion de jouer. Le Kirchenmusikdirektor et organiste actuel, Rudolf Kelber, nous fit non seulement une brillante démonstration de son exceptionnelle palette de timbres mais accepta sportivement de tenir le piano lors de notre seule et unique répétition avec chœur et de transposer d'un demi-ton vers le bas, au diapason « baroque ».

Adolescent, Bach fit plusieurs fois le voyage à pied de Lunebourg à Hambourg [ca.50 km], essentiellement, selon la formulation de son biographe Johann Nikolaus Forkel, afin de « tout faire, voir et entendre ce qui, d'après ses conceptions d'alors, pouvait contribuer à le faire progresser ». Il est généralement admis que cela signifiait avant tout aller entendre Johann Adam Reincken (1623-1722), le doyen des organistes nord-allemands. Mais il n'y a aucune raison d'en déduire que Bach limita ses visites à Hambourg à celle de ses églises, fuyant délibérément son nouveau Theater am Gänsemarkt, foyer de ce qu'un homme d'église conservateur appelait « le serpent retors de l'opéra ». Pour un musicien en herbe de la génération de Bach, l'Opéra de Hambourg se dressait tel un phare en termes de possibilités et d'emploi. Pour Johann Mattheson, c'était une « université musicale », un laboratoire où mener des expériences comme interprète et

compositeur. Pour Haendel, ce fut le tremplin de la renommée pour l'étranger, l'assise de sa carrière en devenir – aventureuse mais richement récompensée. Avec des contacts comme Reincken et Georg Böhm, tous deux en lien étroit avec l'Opéra de Hambourg, le moins que l'on puisse présumer est que la curiosité musicale naturelle de Bach l'aura attiré, comme auditeur, dans son orbite, même si, une fois dedans, une réserve innée devait le tenir à l'écart d'un milieu sous pression tout entier voué à la satisfaction individuelle de la vanité de ses différents interprètes et où l'entregent était indispensable pour réussir. Il y a aussi une autre façon de voir les choses : plongeant un doigt de pied dans ces eaux théâtrales, Bach a un mouvement de recul, non pas en raison d'une quelconque prudence luthérienne mais simplement parce que la musique qu'il y entend le laisse froid. Avec dès lors pour conséquence sa volonté de garder ses distances envers une évolution de carrière que la plupart des compositeurs de sa génération semblaient déterminés à suivre. À aucun moment il ne s'est trouvé isolé, ou ignorant, de ce qui avait trait au monde de l'opéra de son temps, et moins encore réticent à recourir par la suite à de telles techniques dans le cadre de son propre travail quand cela pouvait servir ses desseins. Bach avait un penchant naturel pour une forme « opératique » d'expression et un sens dramatique de la gestion du temps musical et des contrastes, lequel se révèle non seulement dans les Passions mais dans maintes pages de ses Cantates, ainsi que nous en avons fait l'expérience cette année : des qualités peut-être goûtées de nombre de ses premiers auditeurs et que nous apprécions aujourd'hui, mais que désapprouvaient le clergé de son temps.

La variété et les degrés d'expression dramatique sont si grands dans les Cantates de Bach que l'on a le sentiment de choses exprimées de façon unique, de choses que l'on ne pourrait en fait exprimer en d'autres termes. Prenons le cas de la Cantate *Meinen Jesum lass ich nicht* (« Je n'abandonne pas mon Jésus »), BWV 124,

de son deuxième cycle de Leipzig. À première vue, elle semble être la continuation de la Cantate Liebster Immanuel, BWV 123, que nous avons donnée le dimanche précédent à Leipzig : même structure d'ensemble, une fantaisie de choral en guise d'introduction, un livret en six mouvements, dont les première et dernière strophes conservées intactes (mélodie comprise), des mouvements médians anonymement paraphrasés et des récitatifs d'une exceptionnelle beauté. Mais là s'arrêtent les ressemblances. Mettant en musique l'hymne de Christian Keymann (1658), Bach opte pour un ton de voix tendre, presque naïf, pour refléter le caractère de soumission du texte. Ce n'est que dans le mouvement central, un air pour ténor avec hautbois d'amour et cordes (n°3), qu'il ouvre les vannes pour un déferlement d'effets dramatiques à l'image de « la crainte et l'épouvante » accompagnant « le rude coup mortel » : une vibrante basse staccato, un battement de quatre notes aux cordes supérieures, un contour au rythme puissamment pointé pour la partie vocale et, en guise de contraste appuyé, une mélodie largement déployée pour le hautbois d'amour, telle une confession : quoi qu'il adienne, scande le croyant, « je n'abandonne pas mon Jésus ». La fantaisie de choral en mi majeur qui introduit la Cantate est dans le style d'un menuet mais disposée tel un enchaînement inhabituel de type Ai-Aii-Aiii, avec ritornelli d'orchestre au début, au milieu et à la fin. Bach confère un rôle concertant, saillant et hautement virtuose, au hautbois d'amour. La manière dont ses figures rapides en doubles croches semblent s'enrouler sur elles-mêmes suggère la volonté de traduire ce que tout randonneur connaît, à savoir l'extraordinaire ténacité des capitules de bardane (le texte parle du devoir du chrétien, qui est de « s'accrocher à Lui telle la bardane ») – également la manière dont les trois voix inférieures à l'unisson s'accrochent au si sur toute la durée (trois mesures) du mot « kleben » (« coller », « être suspendu »).

Parmi les talents de Bach se révélant dans ses Cantates d'église,

le moindre n'est certes pas celui du compositeur de récitatifs qui, bien souvent, sont beaucoup plus dramatiques que ceux figurant dans les opéras de ses contemporains. Dans le récitatif de basse (n°4), Bach énonce au continuo un enchaînement de sept notes consécutives de la gamme chromatique pour mettre l'accent sur la question : « ma poitrine douloureusement outragée ne va-t-elle devenir un désert et un lieu de souffrance par la perte si cruelle de Jésus ? ». En un contraste acéré, le duo en la majeur qui fait suite, pour soprano et alto avec continuo, est conçu telle une gigue avec une joyeuse désinvolture (tous ces sauts de dixième au continuo) célébrant la libération de toutes les choses d'ici-bas (« Échappe-toi au plus vite, mon cœur, de ce monde »).

L'harmonisation du choral de conclusion, sur une mélodie d'Andreas Hammerschmidt (1658), présente au continuo une figure récurrente, sorte de rotation, pour souligner l'importance des mots « Jesum », « Christum » et « selig » (bienheureux).

Les deux Cantates suivantes font montre de liens beaucoup plus étroits avec la lecture de l'Évangile (Luc, 2, 41-52), centrée sur la recherche de Jésus, âgé de douze ans, que l'on finit par trouver au temple de Jérusalem, « assis au milieu des docteurs de la Loi : il les écoutait et leur posait des questions ». Sa réponse aux reproches de sa mère, mouvement de type arioso – non pas, comme on pourrait s'y attendre, pour un dessus mais pour une basse adulte et pleine d'autorité – intervient à mi-parcours de la Cantate *Mein liebster Jesu ist verloren* (« Mon bien-aimé Jésus est perdu »), BWV 154. Ici le continuo reste en imitation avec la voix, tout comme, symboliquement, Jésus s'était efforcé d'imiter son Père céleste, tandis que les répétitions de la question se prolongeant sur vingt-deux mesures renforcent le climat de reproche et de tension. Ce numéro fut ajouté pour la première exécution de cette Cantate à Leipzig, en 1724, alors que trois autres mouvements (n°1, 4 et 7) semblent avoir pour origine une œuvre plus ancienne remontant à ses années de Weimar. Le premier mouvement

est un air exalté en si mineur pour ténor et cordes, un cousin lent de l'air du remords de Pierre, dans la scène du reniement (« Ach mein Sinn ») de la Passion selon saint Jean, mais donc sur un tempo moins frénétique, offrant un autre exemple de la manière inventive dont Bach savait mettre en œuvre à des fins expressives la manière si pleinement héroïque de l'ouverture à la française sur rythme pointé. À un moment donné, il offre une évocation quasi picturale de comment vibre l'oreille : « Ô parole qui à mes oreilles retentit ». Ainsi que Dürr l'explique, « ce ne sont plus les parents de Jésus, mais plutôt l'homme, prisonnier du péché, qui a perdu son Jésus et qu'en dépit d'une ardente recherche il ne peut retrouver ». Après un bref récitatif vient une simple harmonisation d'un choral du XVIIe siècle de Martin Jahn sur la mélodie de « Werde munter, mein Gemüte » (« Sois enjoué, mon cœur ») de Johann Schop (1642), prélude à un air touchant et mélodieux à 12/8 pour alto et deux hautbois d'amour en la majeur (n°4). Le registre aigu du continuo d'accompagnement, connu sous l'appellation bassetchen, confié aux violons à l'unisson avec alto et le clavecin du continuo, représente symboliquement Jésus perdu ou caché au pénitent, dont il est séparé par « les épais nuages » de ses péchés représentés par les roulades que s'échangent les deux hautbois d'amour (qui peut-être représentent également la recherche angoissée de Jésus par ses parents). La joie de l'avoir enfin trouvé emplit le duo en ré majeur pour alto et ténor, proche de la danse, « Wohl mir, Jesus ist gefunden » (n°7), lequel s'engage tel un canon tout d'agilité à 3/8 avec une claire réminiscence thématique de la figure de type roulade employée précédemment dans le n°4, avant une reprise du ritornello d'introduction. Sur une basse roulante, le choral final fait entendre la sixième strophe de l'hymne de Christian Keymann (et sur la même mélodie) qui avait servi de base à la Cantate BWV 124.

Donnée pour la première fois le 13 janvier 1726 à Leipzig et mettant en musique un livret de Georg Christian Lehms publié en 1711,

la Cantate Liebster Jesu, mein Verlangen (« Bien-aimé Jésus, mon désir »), BWV 32, est agencée tel un Concerto in Dialogo. Bien que Lehms ne précise pas quels sont les deux personnages de ce dialogue, il apparaît très vite clairement que ce ne sont pas ses parents angoissés qui sont à la recherche de Jésus (basse), mais l'Âme chrétienne (soprano), avec laquelle nous sommes censés nous identifier. Elle s'ouvre sur un air en mi mineur dans lequel le soprano se met à tisser, avec le hautbois solo en guise de compagnon, la plus ravissante des cantilènes dans l'esprit d'un mouvement lent de concerto de Bach. Les cordes supérieures pourvoient à un accompagnement obstiné constitué d'arpèges de trois notes indiqués piano e spiccato, auxquels le continuo ajoute son propre rythme hésitant, « comme si le chrétien était sans cesse en mouvement à travers le monde recherchant le Sauveur » (Whittaker). Il n'y a là plus rien du caractère angoissé que nous avons trouvé dans l'air de ténor ouvrant la Cantate précédente. Toujours enclin, dans une série de Cantates, à donner d'une même péripétie biblique ou d'un même thème un point de vue nouveau, Bach s'arrête sur le mot « Verlangen » (« désir ») pour libérer ses réserves d'invention et d'improvisation : la musique laisse clairement entendre que l'Âme trouvera bel et bien le Sauveur ainsi que la sécurité dans son étreinte. Si la réponse de Jésus (une fois encore c'est un enfant de douze qui parle, mais avec la voix grave d'un homme mûr) est brusque de prime abord – quatre mesures de récitatif en lieu et place des vingt-deux du BWV 154 n°5 – elle poursuit sur un ton beaucoup plus doux dans un air en si mineur avec da capo (n°3). Le violon obligé encercle la voix de ses triolets et de ses trilles, de caractère bienveillant pour l'essentiel mais se voilant lorsque la voix bifurque vers le mode mineur sur les mots « ein betrübter Geist » (« un esprit troublé »). L'un des moments les plus saisissants de la Cantate intervient dans le récitatif en dialogue (n°4) : en réponse à l'admonestation de Jésus – « si tu maudis les frivolités du monde / et ne

viens qu'en cette demeure » –, l'Âme rétorque en citant le Psaume 84 : « Wie lieblich ist doch deine Wohnung » (« Comme ta demeure est donc aimable »), dans un arioso évocateur sous-tendu d'un vibrant accompagnement de cordes. Stylistiquement, il révèle un Bach à mi-chemin entre Schütz et Brahms, qui l'un et l'autre ont laissé de mémorables adaptations de ce Psaume. Avant de conclure par un choral sur la douzième strophe de l'hymne de Paul Gerhard Weg, mein Herz, mit den Gedanken (1647 – « Assez, mon cœur, avec ces pensées »), Jésus et l'Âme étant désormais joyeusement réunis, Bach célèbre l'événement en combinant les instruments obligés qui leur sont associés (hautbois et violon), entendus jusqu'alors séparément. C'est l'un de ces duos (on pourrait également citer le délicieux « Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten » de la Cantate BWV 78) où Bach semble renoncer à toute prudence, rivalisant avec les conclusions façon lieto fine (« joyeux dénouement ») des opéras de son temps, mais avec bien plus d'adresse, de substance et même de panache. Le public hambourgeois ne cacha pas son plaisir, de sorte qu'il nous sembla légitime de redonner le duo en guise de bis dans cette ville où l'opéra fut toujours un tel aimant et une attraction.

© John Eliot Gardiner, 2010

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

*Traduction : Michel Roubinet*