

Bach

Grands Chœurs de Cantates

L'inépuisable et fascinant périple que constitue l'exploration des Cantates de Bach – et les grands chœurs qui sont le cœur de leur message – tient avant tout à la profondeur, la richesse et la diversité de la réponse de Bach au rythme ininterrompu de l'année liturgique. Les événements spécifiques du calendrier luthérien relèvent soit de la contemplation, soit de la célébration, et cependant Bach, traitant les attentes des divers temps de l'année, s'écarte radicalement de la convention dans ses presque deux cents Cantates d'église conservées, écrites entre 1703 et les années 1740.

Enregistrés durant le *Bach Cantata Pilgrimage* de l'an 2000, les quatorze chœurs ici réunis révèlent toute l'envergure de la personnalité artistique de Bach : une richesse émotionnelle presque insondable, à laquelle répond une dimension intellectuelle de même envergure, reposant sur une invention, une signification et une beauté inépuisables. Comment de tels chefs-d'œuvre ont-ils pu être conçus, semaine après semaine, au milieu du tumulte des obligations quotidiennes de Bach à Leipzig – charges d'administration, d'enseignement et de conseil, le musicien devant aussi se produire, accueillir, héberger, éduquer ?

Chacun de ces chœurs nous rappelle que la profondeur et l'originalité de Bach résultent avant tout de sa manière de se confronter aux textes et de les interroger, transcendant la routine par la multitude des réponses qu'il apporte, musicalement plus éblouissantes de créativité les unes que les autres. Sa motivation artistique sous-jacente se trouve fréquemment induite par une simple idée ou un état émotionnel dicté par l'Évangile ou le texte poétique. Une image ou une métaphore frappe son imagination et il s'élance, telle une flèche, offrant un commentaire pénétrant du thème du jour.

Dans le schéma habituel de la cantate, le chœur d'introduction fait entendre un *concerto* associant de manière complexe chanteurs et instruments, suivi d'une série d'airs et de récitatifs pour voix solistes puis, pour finir et à l'adresse de l'assemblée des fidèles, d'un choral strophique (ou hymne). Chaque chœur, cependant, peut aussi représenter une sorte de microclimat à l'intérieur de la structure narrative globale de l'œuvre, univers quasi autonome reflétant, comme nous le verrons, des paysages d'une extraordinaire diversité. La plupart des Cantates ici évoquées furent composées en un phénoménal jaillissement de créativité au cours des trois premières années consécutives à l'installation de Bach à Leipzig, en mai 1723, et font partie des imposants *Jahrgänge* l'ayant alors occupé, d'abord avec une étonnante intensité puis, plus on allait vers la fin de la décennie, avec une régularité décroissante.

Deux pages splendides font appel à l'orchestre au complet pour suggérer une imagerie éclatante et extrêmement évocatrice. Dans le cas de *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* (BWV 34), le dimanche de Pentecôte est placé sous le signe d'un prodigieux ensemble mené par la trompette. Il s'agit d'une œuvre tardive, modelée sur une cantate de mariage antérieure exaltant les « flammes célestes de l'amour », désormais transformées de manière à évoquer la fournaise chauffée à blanc de l'embrasement de Pentecôte. De même, *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19) se lance en grand appareil dans une joute fuguée et largement déployée entre ciel et enfer tandis que saint Michel, dont l'œuvre célèbre la fête, défie le vindicatif « serpent enragé et dragon infernal ». Le malin est expédié en moins de quatre minutes de trompettes combattives se répondant l'une l'autre et d'intenses roulades chorales.

L'exploration de l'instinct dramatique de Bach se poursuit à travers trois hymnes radieuses sur la base desquelles il érige des fantaisies de choral particulièrement tortueuses et singulières. Le

chœur *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (BWV 101) est une aventure résolument malaisée. Si l'Évangile prophétise la destruction de Jérusalem, Bach fait s'affronter d'un côté des résonances ésotériques et doctrinales du choral *Vater unser* de Luther (le « Notre Père »), de l'autre des références aux Dix Commandements (mélodie de l'hymne *Dies sind die heiligen zehn Gebot*). À grand renfort de dissonances mordantes, d'appoggiatures saillantes et de phrases segmentées entre les onze parties, « épidémie, feu et grande douleur » sont violemment évoqués tout au long d'une vision stupéfiante.

Aucun chœur ne restitue le cri de guerre de la réforme luthérienne avec plus de ferveur que *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80). Enregistré à Wittenberg, là même où Luther placarda ses quatre-vingt-quinze thèses, cet ardent édifice contrapuntique s'affirme telle une fantaisie de choral virtuose où le moindre élément mélodique est mis à contribution pour soutenir la puissante forteresse de cette hymne de granit et les strettes redoublant de puissance de la basse. De même *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20) témoigne dans son traitement du concept vertigineux d'éternité d'un puissant respect mêlé de crainte, mais aussi d'une terreur subliminale du jugement de Dieu. Une ouverture à la française conduit à une fugue animée et confiante (aveuglement délibéré de la part de Bach ou véritable espoir de rédemption ?), après quoi le choral anguleux retrouve son état antérieur de tension et d'agitation.

Il arrive fréquemment que Bach fasse appel aux pouvoirs de l'antithèse. Dans le cas de *Ihr werdet weinen und heulen* (BWV 103) se fait jour une juxtaposition désorientante entre sentiments de joie en lien avec le dimanche de *Jubilate* et idée de lamentation. Si la musique respire de prime abord une éclatante bonne humeur, ce n'est que pour mieux revêtir les entrées du choral d'une sombre succession de mélismes chromatiques en cascade et de motifs tortueux. Un *Adagio* médian doux-amer aura finalement un effet cathartique, sinon

véritablement transfigurant, cependant que Bach transforme avec ingéniosité et de façon presque imperceptible l'abattement en exaltation inspirée. *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* (BWV 176) est conçu selon des principes similaires, manifestant en l'occurrence une irascibilité affirmée à l'encontre de ces défauts jumeaux de l'être humain que sont l'obstination et la faiblesse – le tout en moins de deux minutes. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12), autre Cantate pour le dimanche de *Jubilate*, fut composée à Weimar en 1714 et remaniée une décennie plus tard – ici, cependant, à aucun moment le climat de tristesse ne se laisse fléchir. Bach adapta ce mouvement pour en faire le célèbre *Crucifixus* de sa Messe en *si* mineur.

Les chœurs de Bach peuvent créer toutes sortes d'univers en partant d'idées simples, comme le montre *Brich dem Hungrigen dein Brot* (BWV 39) et la miséricordieuse distribution du pain. Le chœur parle d'une seule voix au nom des disciples, pour servir et protéger les pauvres, le rituel des bonnes œuvres et de la générosité étant ponctué avec légèreté par flûtes à bec et hautbois. Une telle simplicité dans l'expression se poursuit dans la merveilleuse péroraison doctrinale énonçant que quiconque nourrit les affamés aura part à la gloire du Seigneur. *Ärgre dich, o Seele, nicht* (BWV 186) puise son inspiration dans le récit évangélique du pain distribué aux quatre mille affamés, mais ce chœur délicieux et subtil en manière de rondeau joue sur l'idée de la propension de l'âme à se laisser aisément distraire, à s'alarmer tout en s'en tenant aux apparences, alors que Dieu, souvent, est caché « sous les traits d'un serviteur ». *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (BWV 178) témoigne d'un éclairage non moins singulier, mettant en regard d'un traitement syllabique de fait – « Si Dieu n'est pas de notre côté [...] alors tout est perdu » – une intraitable palette orchestrale rehaussée de motifs pointés et de doubles croches précipitées, afin de restituer une vision désolée des ennemis se déchaînant contre nous.

Les œuvres dans lesquelles le thème de la mort et de la

préparation à la mort inspira à Bach des sommets de lyrisme à la fois élégiaque et sublime constituent un sous-genre à part entière. Trois œuvres somptueuses, provenant de chacun des trois cycles de Leipzig, sont unifiées par diverses références au temps qui passe, suggérant de façon évocatrice notre propre mortalité. *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?* (BWV 27) et *Liebster Gott, wenn werd ich sterben?* (BWV 8), usent respectivement et avec délicatesse d'images sonores où retentissent mécanismes d'horloges et cloches funèbres (sur un doux pizzicato). La dolente résignation de ce dernier résulte de textures douces et fragiles, tandis que l'âme implorante se met en route, s'accrochant à la foi et à l'espoir, vers une sphère nouvelle. Dans l'une et l'autre œuvres, les hautbois plaintifs sont empreints d'un caractère mélodique proche de l'univers des Passions de Bach, mais dans le BWV 27 un récitatif accompagné génère un passage auréolé sur « fais seulement que ma fin soit bonne » – à l'instar d'un autre grand chœur « de mort », dans la Cantate BWV 125 *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (« En paix et avec joie je quitte ce monde »), Bach explore des régions harmoniques tranchées pour traduire ce moment capital qu'est le passage de vie à trépas.

Il émane de *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95), qui occupe une place à part dans cette triade d'œuvres, une reconnaissance plus résolue de la lutte qui se joue tout au long du voyage de la vie, jusqu'à la mort, et sous-tend deux chorals distincts parfaitement en situation – le second intervenant au terme d'un dramatique récitatif central. S'ensuit une section singulièrement agitée, mêlée dans laquelle les hautbois d'amour sont rejoints par un *cornetto* au caractère désuet des plus désorientants – musique pleine de fantaisie, comme venue d'un autre monde, dont le caractère éphémère offre un autre et exceptionnel instantané de l'inventivité chorale apparemment illimitée de Bach.

Jonathan Freeman-Attwood, 2009

Traduction : Michel Roubinet