



Jean-Sébastien BACH

(1685-1750)

Au fil des œuvres chorales

BWV 27

*Wer weiß,
wie nahe mir mein Ende?*

*Qui sait
combien ma fin est proche ?*
1726

Cantate 27... *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?* (*Qui sait combien ma fin est proche ?*) (BWV 27), est une cantate religieuse de Jean-Sébastien Bach composée à Leipzig en 1726 pour le seizième dimanche après la Trinité qui tombait cette année le 6 octobre, date de la première exécution. Pour cette destination liturgique, trois autres cantates ont franchi le seuil de la postérité : les BWV 8, 95 et 161.

[ICI](#)

par

le Choeur et l'Orchestre de la Fondation J. S. Bach

sous la direction de Rudolf Lutz

avec

Soprano – Lia Andres

Alto – Margot Oitzinger

Ténor – Sören Richter

Basse – Markus Volpert

[ICI](#)

*Une version ancienne (1976-1977) dirigée par le grand Karl Richter
entouré des plus belles voix du moment :*

avec

Soprano – Edith Mathis

Alto – Julia Hamari

Ténor – Peter Schreier

Basse – Dietrich Fischer-Dieskau

Le Münchener-Bach Chor

Le Münchener-Bach Orchester

sous la direction de Karl Richter

Histoire et livret

Les lectures prescrites étaient Éphésiens 3, 13-21 et Luc 7,11-17.

Le texte du premier mouvement est issue de la première strophe du *Sterbelied* ou *Cantique de la mort* de Émilie-Julienne de Schwarzbourg-Rudolstadt. Le troisième mouvement est un texte de Erdmann Neumeister et le choral final vient d'un cantique de Johann Georg Albinus. On ne connaît pas les auteurs des autres mouvements.

Le thème du choral *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (Zahn 2778) a été écrit par Georg Neumark à Léna mais on trouve déjà la mélodie à Kiel en 1641.

Structure et instrumentation

La cantate est écrite pour cor, trois hautbois, hautbois da caccia, orgue obligé, deux violons, alto et basse continue, quatre solistes vocaux (soprano, alto, ténor, basse) et chœur à quatre voix.

Il y a six mouvements :

Chœur : *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?*

Récitatif (ténor) : *Mein Leben hat kein ander Ziel*

Aria (contralto) : *Willkommen!*

Récitatif (soprano) : *Ach, wer doch schon im Himmel wär!*

Aria (basse) : *Gute Nacht, du Weltgetümmel!*

Chœur : *Welt, ade! ich bin dein müde*

(Source : [Wikipédia](#))

Texte

1 – Choral et Récitatif [S, A, T] - Continuo

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

Qui sait combien ma fin est proche ?

Soprano:

Das weiß der liebe Gott allein,

Le bon Dieu seul sait

Ob meine Wallfahrt auf der Erden

Si mon pèlerinage sur la terre

Kurz oder länger möge sein.

Sera bref ou long.

Hin geht die Zeit, her kommt der Tod,

Le temps s'enfuit, la mort approche,

Alto:

Und endlich kommt es doch so weit,

Et voilà enfin le moment arrivé

Dass sie zusammentreffen werden.

Où ils se rencontrent.

Ach, wie geschwinde und behände

Ah, combien rapidement et promptement

Kann kommen meine Todesnot!

Peuvent survenir les trances de ma mort !

Ténor:

Wer weiß, ob heute nicht

Qui sait si ma bouche

Mein Mund die letzten Worte spricht.

Ne prononce pas aujourd'hui ses dernières paroles.

Drum bet ich alle Zeit:

C'est pourquoi je prie à tout moment :

Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,

Mon Dieu, je t'en prie par le sang du Christ,

Mach's nur mit meinem Ende gut!

Veille seulement à ce que j'aie une bonne fin !

2 - Récitatif [Ténor] - Continuo

Mein Leben hat kein ander Ziel,

Je n'ai dans ma vie d'autre but

Als dass ich möge selig sterben

Que de mourir dans la félicité

Und meines Glaubens Anteil erben;

Et d'hériter de la part de ma foi ;

Drum leb ich allezeit

C'est pourquoi je vis toujours

Zum Grabe fertig und bereit,

Prêt et disposé à descendre à la tombe

Und was das Werk der Hände tut,

Et mes mains accomplissent leur ouvrage

Ist gleichsam, ob ich sicher wüsste,

Comme si je savais sûrement

Dass ich noch heute sterben müßte:

Que je dois mourir dès aujourd'hui:

Denn Ende gut, macht alles gut!

Car une bonne fin fait que tout est bien !

3 - Air [Alto] - Oboe da caccia, Organo obbligato, Continuo

Willkommen! will ich sagen,

Bienvenue ! c'est là ce que je veux dire

Wenn der Tod ans Bette tritt.

Lorsque la mort surgira à mon chevet.

Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,

À son appel je veux la suivre joyeusement

In die Gruft,

Au tombeau,

Alle meine Plagen

Emportant avec moi

Nehm ich mit.

Tous mes tourments.

4 - Récitatif [Soprano] - Violino I/II, Viola, Continuo

Ach, wer doch schon im Himmel wär!

Ah, si l'on pouvait déjà être au ciel !

Ich habe Lust zu scheiden

J'ai grande envie de trépasser

Und mit dem Lamm,

Et d'aller goûter la félicité

Das aller Frommen Bräutigam,

Avec l'agneau,

Mich in der Seligkeit zu weiden.

Fiancé de tous les innocents.

Flügel her!

Qu'on me donne des ailes !

Ach, wer doch schon im Himmel wär!

Ah, si l'on pouvait déjà être au ciel !

5 - Air [Basse] - Violino I/II, Viola, Continuo

Gute Nacht, du Weltgetümmel!

Adieu, tumulte du monde !

Itzt mach ich mit dir Beschluss;

J'en finis maintenant avec toi ;

Ich steh schon mit einem Fuß

J'ai déjà un pied

Bei dem lieben Gott im Himmel.

Dans le ciel auprès du bon Dieu.

6 - Choral [S, A, T, B] - Corno e Oboe col Soprano I, Violino I col Soprano II, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Continuo

Welt, ade! ich bin dein müde,

Monde, adieu ! je suis las de toi,

Ich will nach dem Himmel zu,

Je veux monter au ciel

Da wird sein der rechte Friede

Où seront la paix véritable

Und die ewge, stolze Ruh.

Et le repos éternel et suprême.

Welt, bei dir ist Krieg und Streit,

Monde, tu n'offres que guerre et querelle,

Nichts denn lauter Eitelkeit,

Rien que vanité,

In dem Himmel allezeit

Dans le ciel règnent à jamais

Friede, Freud und Seligkeit

Paix, joie et félicité.

Traduction française de Walter F. Bischof – Mise en format interlinéaire par Guy Laffaille (Source : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV27-Fre6.htm>).

...et des œuvres pour orgue...

BWV 651-668

Préludes de chorals II – Chorals de Leipzig (3^{ème} partie)

BWV 662 « Allein Gott in der Höh' sei Ehr' »

BWV 663 « Allein Gott in der Höh' sei Ehr' »

BWV 664 « Allein Gott in der Höh' sei Ehr' »

BWV 665 « Jesus Christus, unser Heiland »

BWV 666 « Jesus Christus, unser Heiland »

BWV 667 « Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist »

BWV 668 « Vor deinen Thron tret' ich hiermit »

L'Autographe de Leipzig – A la disparition du musicien, on a retrouvé dans ses papiers une liasse manuscrite de pièces pour orgue aujourd'hui baptisée « Autographie de Leipzig ». S'y rencontrent successivement les Six Sonates en trio jadis destinées à l'éducation de son fils aîné, Wilhelm Friedemann, puis un ensemble de 17 chorals (les deux derniers copiés par son gendre, Altnickol), les Variations canoniques et un ultime choral Vor deinen Thron, noté par un copiste inconnu. En ses dernières années, Bach prend le temps de publier quelques recueils qui lui tiennent à cœur. Après les quatre volumes de Clavier-übung, il donne alors à la gravure l'Offrande musicale et L'Art de la fugue, ainsi que les Variations canoniques (qui précisément figurent dans l'Autographe). Il est bien possible qu'il ait songé à publier aussi les Sonates en trio, et ces chorals « de Leipzig ».

De la plupart d'entre eux, on connaît des rédactions antérieures*, dont les plus anciennes remontent toutes à l'époque de l'Orgelbüchlein, à Weimar. Ces chorals anciens, il les retouche, les amplifie, parfois jusqu'à les refondre complètement. Délaissant les séductions du figuralisme, il y travaille une écriture plus spéculative, dans une grande diversité de genres : six chorals ornés, trois en trio, un choral varié, deux chorals figurés, un contrapuntique et cinq fantaisies. Etpure et concentration, profondeur presque abstraite du commentaire théologique et de la réflexion formelle. La méditation spirituelle du vieux musicien atteint ici à l'épure.

Il semble bien – mais on ne le saura sans doute jamais – que Bach ait imaginé ici un cycle, selon un ordonnancement spirituel et symbolique

précis, placé sous le signe de l'Esprit Saint, comme il avait placé le précédent cahier de chorals, celui de la Clavier-Übung III, sous celui de la Trinité. Le premier choral est précédé des lettres J.J., pour Jesu Juva, « Que Jésus nous aide ! ». C'est une paraphrase de Veni Sancte Spiritus, les deux grandes invocations à l'Esprit divin encadrant le recueil.

** Pour ne pas alourdir notre présentation, nous ne reprendrons pas ces rédactions antérieures ci-dessous.*

BWV 662 - *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, choral en la majeur pour orgue

[ICI](#) par sur l'orgue (2013) Chiminelli Bottega Organaria, dans la chapelle The Most Holy Crucifix, Breno (Italie)

[ICI](#) par Aude Schuhmacher à l'orgue de l'église Saint-Jacques de Lunéville

[ICI](#) par Reitze Smits à l'orgue Johann Heinrich Hartmann Bätz 1762 de l'Eglise luthérienne, The Hague

BWV 663 - *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, choral en sol majeur pour orgue

[ICI](#) par Reitze Smits à l'orgue Johann Heinrich Hartmann Bätz 1762 de l'Eglise luthérienne, The Hague

[ICI](#) par Benoît Mernier sur l'orgue Goynaut-Westenfelderde l'église Notre Dame au Sablon, Bruxelles

[ICI](#) par Aude Schuhmacher à l'orgue de l'église Saint-Jacques de Lunéville

BWV 664 – Trio super *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, choral en la majeur pour orgue

[ICI](#) par Aude Schuhmacher à l'orgue de l'église Saint-Jacques de Lunéville

[ICI](#) par Jean-Baptiste Dupont aux orgues Jürgen Ahrendt du Musée des Augustins à Toulouse, France

[ICI](#) par Els Biesemans sur l'orgue de l'église St-Nicolas, Gand

Suit un nouveau triptyque, trois paraphrases sur le choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (« *A Dieu seul dans les cieux soit la gloire* »), la doxologie luthérienne.

La première, le BWV 662, s'applique à la première strophe du cantique, glorifiant Dieu le Père. C'est à peine si, au soprano, l'on reconnaît le

thème du cantique sous ses luxuriantes efflorescences, tandis que le commentaire brode l'intonation du cantique en figures dactyliques, signe de joie, et que la basse ponctue en croches majestueuses.

Le second, le BWV 663, loue le Fils dans un magnifique réseau contrapuntique aux rythmes multiples, le chant apparaissant au ténor dans une merveilleuse ornementation baroque. A la fin de la sixième période, on n'entend plus que le *cantus* à découvert, avant que le choral ne se transforme en une sorte de cadence pour la septième période, « *Aie pitié de nous* ».

Enfin, le BWV 664 s'adresse au Saint-Esprit, troisième personne de la Trinité, d'où son écriture à trois voix et la grâce ailée, la ductilité de son discours.

BWV 665 - *Jesus Christus, unser Heiland*, choral en mi mineur pour orgue

[ICI](#) par Leo van Doeselaar sur l'orgue 15^{ème}–19^{ème} siècles, restauré par Flentrop 2013 de l'église Ste Catherine, Hambourg

[ICI](#) par Jean-Baptiste Dupont aux orgues Jürgen Ahrendt du Musée des Augustins à Toulouse, France

BWV 666 - *Jesus Christus, unser Heiland*, choral en mi mineur pour orgue

[ICI](#) par Massimo Gabba sur l'orgue Rieger (19^{ème}) dans l'église de Besenello, Italie

[ICI](#) par Jean-Baptiste Dupont aux orgues Jürgen Ahrendt du Musée des Augustins à Toulouse, France

BWV 667 - *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, choral en sol majeur pour orgue

[ICI](#) par Bálint Karosi sur l'orgue Aeris Orgona (2017), Budapest

[ICI](#) par Reitze Smits sur l'orgue Arp Schnitger, vers 1700, sur l'orgue de l'église de Uithuizen

Les trois chorals suivants, qui concluent le recueil « de Leipzig », évoquent la délivrance du mal et la venue de l'Esprit Saint.

Choral-paraphrase, le BWV 665 (« *Jésus-Christ, notre Sauveur* ») est le dernier de la main même de Bach, et aussi l'un des plus complexes. Fondé sur un contrepoint rigoureux à quatre parties, avec *cantus*

firmus à la basse, il réserve un traitement particulier à chacune des quatre périodes du cantique : grave méditation pour évoquer le mystère de la Rédemption, puis désordre contrapuntique pour la colère de Dieu, douloureux chromatismes des souffrances du Christ, enfin l'éprouvance polyphonique de la délivrance finale.

Un second, le BWV 666, recopié par Altnickol, apparaît comme une « petite version » du précédent pour traiter, semble-t-il, la deuxième strophe du cantique, « *Afin que nous ne puissions jamais oublier Qu'il nous a donné son corps à manger* ».

Toujours dans la copie de Altnickol, le BWV 667 (« *Viens, Dieu, Créateur, Esprit Saint* »), le *Veni Creator* dans l'adaptation en allemand de Martin Luther, pourrait bien être la conclusion du cycle qu'avait ouvert le *Veni Sancte Spiritus*. Ici et là, symétriquement, sorte de toccata en grad plein jeu, avec thème énoncé majestueusement au pédalier, sous les dessins de doubles croches figurant la présence de l'Esprit Saint et la plénitude de son souffle, dans un trio aérien aux manuels.

BWV 668 - *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*, choral en sol majeur pour orgue

[ICI](#) par Ton Koopman sur l'orgue Zacharias Hildebrandt, 1746 de la Stadtkirche St Wenzel, Naumburg, Allemagne

[ICI](#) par Matthias Maierhofer sur l'orgue Michaels (Metzler, 2008) de la Cathédrale de Fribourg

[ICI](#) par Benoît Lebeau sur l'orgue Kleuker de l'église du Chant d'Oiseau (Conception Jean Guillou (1981)), Bruxelles

Et [ICI](#) dans une très belle transcription pour quatuor à cordes avec chœur par le Danish String Quartet et le Danish National Girls' Choir

Reste, ajouté à la fin du cahier par une main non identifiée, le choral BWV 668 (« *Vers ton trône je m'avance* »). Selon les témoignages légendaires, Bach, aveugle, l'aurait dicté quelques jours avant sa fin, sur la mélodie du cantique *Wenn wir in höchsten Nöthen sind* (« *Quand nous sommes dans la plus grande détresse* »). A la veille de sa mort, il se serait ravisé et aurait changé les paroles par celles d'un autre cantique qui se chante sur la même mélodie, *Vor deinen Thron tret' ich*

hiermit. On en peut reconstituer la genèse avec quelque vraisemblance. Ce cantique, qu'il avait déjà traité dans l'*Orgelbüchlein*, Bach le retravaille à Leipzig en un nouveau choral pour orgue. Le manuscrit est perdu, mais on en a l'édition gravée, puisque les éditeurs ont eu l'idée de le faire figurer en dernière page de *L'Art de la fugue*, à titre de compensation pour l'inachèvement du dernier Contrepoint. Sentant sa fin prochaine, il est très possible que Bach se soit fait jouer ce choral, qu'il ait dicté quelques corrections et changé le titre. Ces modifications ont été notées, puis le choral a été recopié, dans sa nouvelle version et avec un nouveau titre, à la fin du cahier de Leipzig. Chaque période fait l'objet d'un traitement contrapuntique en fugato aux trois autres voix pour amener l'énoncé du choral, dans sa nudité. Le matériau de cet « accompagnement » est tout entier issu de la mélodie même du cantique. Le ténor fait sonner la mélodie de la période en diminution, suivi de l'alto en mouvement contraire, puis de la basse en mouvement droit : ce sont très précisément les procédés mis en œuvre dans *L'Art de la fugue* contemporain. Quant au *cantus firmus*, Bach l'a enrichi de sept notes d'ornementation, portant la première période à 14 notes (chiffre de B.A.C.H.) et la mélodie entière à 41 (chiffre de J.S. B.A.C.H.). Ainsi, semble-t-il dire, au moment ultime, « C'est moi, Bach, moi, J.S. Bach, qui m'avance à présent vers ton trône ». Quoi qu'il en soit, cette page frappe l'auditeur par sa concentration, son absence de tout figuralisme, son caractère de méditation, d'une gravité presque abstraite, dispensant une intense et profonde sérénité.

Gilles Cantagrel

Livret de l'intégrale Olivier Vernet (extraits)
(sauf indications contraires)

Sans oublier de flâner
au hasard des plus grands...



Les grands anniversaires musicaux en
2025

Aujourd'hui

VII
Bernard de VENTADOUR
(vers 1125 - 1195)

Après avoir évoqué le 500^{ème} anniversaire de la naissance de **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594), puis le 300^{ème} anniversaire du décès d'**Alessandro Scarlatti** (1660-1725), et le 200^{ème} anniversaire du décès d'**Antonio Salieri** (1750-1825), ou le 150^{ème} anniversaire de la naissance de **Maurice Ravel** (1875-1937), ou encore le 100^{ème} anniversaire de la naissance de **Pierre Boulez** (1925-2016) et le 50^{ème} anniversaire du décès de **Dmitri Chostakovitch** (1906-1975), aujourd'hui, pour achever notre série d'anniversaires, un grand bond dans le temps (900 ans !) pour retrouver **Bernard de Ventadour...**

*Pour découvrir... laissez-vous simplement bercer
par ces mélodies venues d'un autre temps...*

[ICI](#)

Can vei la lauzeta mover

par

**Emmanuel Bouquey, Olivier Marcaud,
Jean-Paul Rigaud, Evelyne Moser**

[ICI](#)

Can l'erba fresch

Par l'Ensemble Céladon :

**Paulin Bündgen, contre-ténor - Nolwenn Le Guern, vièle à archet
Gwénaél Bihan, flûte à bec - Ludwin Bernaténé, percussion
Florent Marie, luth médiéval**

BERNARD DE VENTADOUR

Bernard de Ventadour est né de parents appartenant à la Seigneurie du XIIe siècle. Son père est soldat et sa mère servante, fille de cuisine. La famille des vicomtes développe et sait transmettre l'art littéraire et artistique. Une école a été fondée par le vicomte Ebles Ier, Seigneur du château de Ventadour. Le jeune Bernard, doué en chant et féru de poésie depuis sa tendre enfance, est bientôt remarqué, puis formé par le vicomte Ebles II, surnommé Lo Cantador (le chanteur).

Après 1150, une troisième génération de troubadours débute avec Bernard de Ventadour. Sa formation de compositeur poète terminée, le chansonnier entame une carrière de troubadour, déjà fort apprécié lors des fêtes mondaines. Il évolue de cour en cour : on le retrouve, en 1154, en Angleterre pour le couronnement du roi Henri II et de son épouse Aliénor d'Aquitaine, puis, entre autres pied-à-terre, à la cour du comte de Toulouse Raymond V. Le poète écrit des œuvres à la demande, qui rendent hommage spécialement à des dames, notamment la comtesse Ermengarde de Narbonne, protectrice des troubadours.

Virtuose reconnu des chansons (cansos) d'amour courtoises, il s'associe au groupe de troubadours les plus célèbres de son époque : Giraut de Bornelh, troubadour moraliste austère à la cour du vicomte Adémar V, Peire Rogier, l'Auvergnat poète officiel de la vicomtesse Ermengarde de Narbonne, le comte Raimbaut d'Orange, bienfaiteur, Peire Raimon, fils d'un bourgeois toulousain, Peire Vidal, poète à la cour de Raymond V puis poète attitré d'Alphonse II roi d'Aragon (1162-1196) et le riche marchand Folquet de Marseille. Ensemble ils créent des musiques de forme nouvelle, élevant le langage des chansons profanes au rang d'art musical. Il suit le mouvement de composition et perfectionne la mélodie appelée polyphonie existant depuis le IXe siècle mérovingien. La musique est improvisée beaucoup plus en harmonie avec la voix et

les paroles des chansons, les notes de musique représentées sur les partitions par des points carrés. Bernard de Ventadour a sûrement joué de tous les instruments à cordes utilisés au Moyen Âge : l'orgue portatif très courant aux événements festifs, la harpe surtout employée par les jeunes seigneurs, le psaltérion sorte de harpe miniature, le tympanon ancêtre du piano, le luth d'origine arabe et la vielle à roue apparue au XIIe siècle.

Le poète professionnel raconte sa vie dans ses chansons, ce qui est exceptionnel car les troubadours de niveau social pauvre et même modeste de cette ère médiévale n'ont pas de vidas-mémoires[Quoi ?]. Quelques strophes qu'il a écrites ont été mal interprétées lors de leur traduction, déformées au cours des siècles. Certains ont confondu les amies qu'il chantait, telles que Bel Vezer-Bel aspect et la comtesse de Ventadour. D'autres vers ont été transposés par l'imaginaire des successeurs littéraires, tel Uc de Saint-Circ, pour faire de sa vie une intrigue romanesque. L'auteur a recueilli une description d'une partie de sa vie auprès du Vicomte Ebles IV de Ventadour, descendant d'Ebles II, poète protecteur de Bernard. Son épouse, Agnès de Montluçon, et Bernard ont peut-être eu une liaison poétique qui aurait duré longtemps, si les médisants n'avaient perdu le poète dans l'esprit de son Seigneur. Ebles II, exaspéré par ses frasques, restreignit son affection envers Bernard par de la froideur. Ebles III lui demanda de s'exiler quelques mois. Il n'est jamais revenu dans le Limousin, préférant exercer son métier librement au-dehors des terres de la vicomté. Bernard de Ventadour ne fut pas trop marqué par cette aventure mais il se plaignit toute sa vie des exagérations provocantes de ses rivaux.

La Satire du troubadour, écrit de Pierre d'Auvergne - Bernard était son aîné - sous-entend dans des vers moqueurs qu'il n'était peut-être pas issu de serviteurs, mais le bâtard du seigneur Ebles II de Ventadour ou de Guillaume IX d'Aquitaine.

L'auteur de sa *vida* imagine que Bernard a commis une erreur de jeunesse qui ne lui sera jamais pardonnée, il aimait en secret la jeune vicomtesse de Ventadour, épouse d'Ebles III. Tous les deux furent disgraciés du château par le vicomte Ebles III, jaloux. Ses pas le mènent

à Montluçon puis à Toulouse. Auparavant, il a été reçu et hébergé à la cour d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, dont il fut obligé de partir, un départ imposé par une vie mouvementée à la recherche de seigneurs, de château en château. Aliénor, duchesse d'Aquitaine et reine d'Angleterre, était la petite-fille du duc d'Aquitaine et comte de Poitiers (1071-1126), Guillaume IX d'Aquitaine surnommé le troubadour, auteur de plusieurs poèmes chantés en langue d'oc. Protectrice, d'un caractère gai et enjoué, Aliénor avait hérité de son grand-père un grand savoir pour la poésie, de la sympathie en faveur des poètes, ainsi chantée par les ménestrels et les troubadours. En 1152, devenue l'épouse du futur roi d'Angleterre, Henri II Plantagenêt, duc de Normandie et comte d'Anjou, la duchesse d'Aquitaine suit son mari en Angleterre où Bernard de Ventadour a œuvré lors du couronnement du roi d'Angleterre en 1154. Il revient dans le Comté de Toulouse au service de Raymond V de Toulouse puis il séjourne à Narbonne et, selon sa vida, il finit par rejoindre l'ordre de l'abbaye de Dalon après la mort du comte de Toulouse en 1194. Il y termine sa vie en retraite ayant abandonné la création de chansons et renoncé aux plaisirs du siècle.

Bernard de Ventadour cultive et partage la musique en composant des chansons essentiellement inspirées de sentiments réellement vécus au long de ses voyages à travers les chemins du midi de la France, jusqu'aux Pyrénées et le Rhône, dans un style toujours sincère, sensible et délicat, à la tonalité parfois triste, mélancolique, travaillant dans une forme à strophes courtes de huit vers brefs huit syllabes par décasyllabes⁹. Son style poétique est simple, clair, d'une rare musicalité sonore, agrémentée d'images sublimées et vertueuses. Les poésies qu'il chantait lui-même sont riches, idéalistes, variées et d'une harmonie gracieuse.

Troubadour précurseur de la chanson française, Bernard de Ventadour fut le créateur incontesté de la poésie lyrique. Son talent, approuvé par ses pairs, lui permit de poser les bases du genre de la chanson. Il retranscrit dans ses chants le contenu de son existence, riche d'expériences sentimentales personnelles (notamment ses conquêtes amoureuses, transposées derrière d'autres noms). Lui-même se

qualifiait avec humour comme le grand chantre de l'amour. Le poète et écrivain italien Giosuè Carducci (1835-1907) lui a consacré une étude, intitulée Bernard de Ventadour un poète de l'amour, démontrant qu'il n'existe que l'amour qui puisse lui donner de l'inspiration pour écrire ses poèmes. Dans un répertoire d'œuvres achevées, on peut compter les strophes appelées (par les historiens et érudits) *La Chanson de l'Alouette*, la plus célèbre de toutes.

Ses quarante-cinq chansons dont vingt écrites en occitan, riches et limpides, nourries de sentiments personnels, font allusion aux personnages historiques : le Reis Engles, le roi d'Angleterre, le seigneur de Beaucaire ou Raynard V, le comte de Toulouse. On le considère comme l'un des meilleurs musiciens de son temps et parmi les plus grands poètes de l'amour en langue d'oc.

(Source : [Wikipédia](#))