

MUSIQUES & SPIRITUALITÉS



Jean-Sébastien BACH
(1685-1750)
Au fil des œuvres chorales

BWV 77
*Du sollt Gott,
deinen Herren, lieben*
*Tu aimeras le Seigneur,
ton Dieu*
1723

Cantate 77... *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* (Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu), (BWV 77), est une cantate religieuse de Johann Sebastian Bach composée à Leipzig en 1723.

ICI

par

le chœur et l'Orchestre de la Fondation J.S. Bach sous la direction de
Rudolf Lutz

avec

Miriam Feuersinger - Soprano

Michaela Selinger - Alto

Raphael Höhn - Ténor

Jonathan Sells - Basse

Histoire et livret

Bach écrivit cette cantate durant sa première année à Leipzig à l'occasion du treizième dimanche après la Trinité et la dirigea le 22 août 1723. Pour cette destination liturgique, deux autres cantates ont franchi le seuil de la postérité : les BWV 33 et 164. Les lectures prescrites pour ce dimanche étaient Gal. 3: 15–22, l'enseignement de Paul l'apôtre sur la loi et la promesse et Luc 10: 23–37, la parabole du

bon Samaritain[1]. Selon Christoph Wolff, le texte de Johann Oswald Knauer qui a servi pour la cantate est paru à Gotha en 1720 dans les « Gott-geheiligt Singen und Spielen »[2]. Le texte est étroitement lié aux lectures, en particulier dans la narration de l'histoire du bon samaritain. À la question de savoir ce qu'il faut faire pour accéder à la vie éternelle il est répondu qu'il faut aimer Dieu et son prochain. Ce thème de la charité constitue le texte du premier mouvement. En conséquence le texte qui suit est divisé en deux parties : un récitatif traitant de l'amour de Dieu et symétriquement, une aria sur l'amour de son prochain. Le texte du choral final est perdu. Carl Friedrich Zelter a suggéré que ce pût être la huitième strophe du choral Wenn einer alle Ding verstünd (1657) de David Denicke[3]. Werner Neumann a quant à lui proposé la huitième strophe du O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ du même Denicke(1657)[4].

Musique

La cantate est écrite pour quatre solistes (soprano, alto, ténor, basse) et chœur à quatre voix, tromba da tirarsi (trompette à coulisse), deux hautbois, deux violons, alto et basse continue avec basson.

chœur : *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*

récitatif (basse) : *So muss es sein!*

aria (soprano) : *Mein Gott, ich liebe dich von Herzen*

récitatif (ténor) : *Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz*

aria (alto) : *Ach, es bleibt in meiner Liebe*

choral : *Herr, durch den Glauben wohn in mir*

Le premier mouvement, le chœur d'ouverture, transmet l'interprétation de Bach du commandement qui est, selon le parallèle dans Mat. 22 : 34–40, « en conformité avec la Loi et les prophètes ». Ce parallèle se retrouve dans le message divin : « Tu aimeras Dieu ton seigneur, de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de tout ton esprit et tu feras de même avec ton prochain ». Bach avait déjà traité le thème du dualisme de l'« amour de Dieu et l'amour du prochain » dans sa monumentale cantate en quatorze mouvements, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, (BWV 76), au début de son premier cycle. Afin de montrer l'universalité de la loi, Bach introduit le choral de Luther *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (Tels sont les dix

commandements) en référence aux commandements de l'Ancien Testament pour servir de fondation à la structure du mouvement. L'air est joué en strict forme canonique, la loi musicale la plus rigide, comme un symbole supplémentaire. Le canon est joué par la trompette dans la gamme la plus élevée, le continuo représentant la gamme basse. Le tempo de la trompette est deux fois plus rapide que le tempo du continuo ce qui permet à la trompette de répéter les premières lignes et finalement toute la mélodie du choral. La trompette entre dix fois pour symboliser une fois encore la complétude de la loi. Les voix, représentant la loi de l'Ancien Testament, s'engagent dans une imitation d'un thème dérivé de l'air du choral et joué d'abord par les instruments. John Eliot Gardiner, qui présente une analyse approfondie de ce mouvement, conclut : « Le résultat final est un puissant mélange d'harmonies modales et diatoniques, de ceux qui laissent une impression inoubliable à l'oreille de l'esprit, et dans le contexte nous propulse en avant dans le monde du Requiem allemand de Brahms et, par-delà, dans celui du Quatuor pour la fin du temps de Messian ».

Un court récitatif secco mène à une aria accompagnée des deux hautbois obligés qui jouent fréquemment en tendres tierces parallèles. Le deuxième récitatif est une prière qu'intensifie le jeu des cordes.

Dans la dernière aria pour alto qui prend la forme d'une sarabande, Bach transmet l'« Unvollkommenheit » (imperfection) de la tentative des hommes à vivre selon la loi de l'amour, en choisissant une trompette obligée et en composant des « intervalles maladroits » et des « notes sauvagement instables » qui ne pouvaient que sonner imparfaitement sur les instruments à vent sans clapet de l'époque. Cependant, il écrit dans la section centrale un long solo de trompette d'une « ineffable beauté », comme un « aperçu glorieux du royaume de Dieu » selon John Eliot Gardiner.

Le choral final est une disposition pour quatre voix sur l'air du choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* de Martin Luther (1524).

(Source : [Wikipédia](https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV77-Fre6.htm))

Paroles ici : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV77-Fre6.htm>)



DE CARÊME À PÂQUES

V

Les Passions de Jean-Sébastien Bach

La Passion selon saint Matthieu

BWV244

de Jean-Sébastien BACH

(1685-1750)

ICI

(avec sous-titres en français)

par

le Collegium Vocale Gent

sous la direction de Philippe Herreweghe

avec

Christoph Prégardien, ténor

Tobias Berndt, baryton

Dorothee Miels, soprano

Hana Blažíková, soprano

Damien Guillon, contreténor

Robin Blaze, contreténor

Colin Balzer, ténor

Hans Jörg Mammel, ténor

Matthew Brook, basse

Stephan MacLeod, basse

Genèse de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach

LEIPZIG. Au moment où il s'installe à Leipzig, au printemps 1723, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) sort d'une longue phase de création au cours de laquelle ses obligations professionnelles de musicien à la cour de Coethen, strictement calviniste, l'ont incité à n'écrire presque exclusivement de la musique instrumentale et orchestrale. Sa nomination comme Cantor à Leipzig va de nouveau lui donner accès à la musique d'église, comme à Weimar quelques années plus tôt (1708-1717).

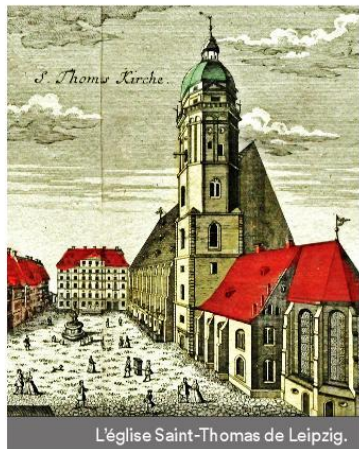
SOUFFLE PUISSANT. La composition des deux *Passions* (*Saint Jean* : 1722-1723, *Saint Matthieu* : 1728-1729) promeut non seulement un genre nouveau dans l'évolution stylistique de Bach, mais le fait parvenir à sa pleine maturité d'auteur de grands cycles (recueils de clavier, grandes cantates « chorales », variations, messes, *Offrande musicale* et *Art de la fugue*), relevant tous d'un seul et même souffle puissant forgé vraisemblablement au contact de la conduite narrative des *Passions*, et participant d'une inspiration modelée et enrichie par la fusion des divers genres d'écriture chorale, vocale, instrumentale et organistique imposés par l'élaboration musicale du drame du Golgotha. Si l'on prend en compte tous les remaniements et compléments apportés à l'œuvre de rédaction en rédaction, entre 1728 et le milieu des années 1740-1750, on constate avec étonnement que la mise au point définitive du manuscrit de la *Passion selon saint Matthieu* occupe Bach presque jusqu'à la fin de sa vie ; malheureusement sa genèse historique reste obscure.

CRÉATION ET REMANIEMENTS. La première exécution de la *Passion selon*

saint Matthieu se déroule pendant l'office religieux du Vendredi Saint, le 15 avril 1729 [voire le 11 avril 1727] ; cette première version se signale principalement par le fait que les deux chœurs, requis dans la version définitive, ne sont pas encore totalement séparés et autonomes, et les récitatifs sont accompagnés d'accords ininterrompus, comme ceux de Jésus (mais sans les cordes) ; le chœur final de la première partie ne figure pas encore dans l'œuvre, alors même qu'il a été composé quelques années plus tôt et prévu pour la *Passion selon saint Jean* ; en outre les vents n'exercent pas la fonction prépondérante qui caractérisera la version plus tardive, et certains chorals n'y figurent pas non plus. Sept ans plus tard,



vers 1736, une deuxième version semble avoir été exécutée à l'église Saint-Thomas de Leipzig, dans laquelle les deux chœurs, les deux orchestres et les deux continous (groupes réduits d'instruments mélodiques et à claviers assurant la basse continue) se trouvent désormais séparés et disposés sur les deux tribunes est et ouest dont est alors dotée la grande église de Leipzig.



L'église Saint-Thomas de Leipzig.

VERSION DÉFINITIVE. C'est finalement aux alentours de 1740 que Bach, à la suite de moult remaniements et d'expérimentations répétées, donne forme au manuscrit définitif de l'œuvre longuement mûrie et minutieusement conçue. La double rédaction biblique et versifiée [cette dernière comprenant les récitatifs et arias, ainsi que le chœur initial et le chœur final, établis par le poète allemand Picander, de son vrai nom Christian Friedrich Henrici, 1700-1764] se redouble à son tour d'une double écriture musicale, puisque les continous, les chœurs, les airs et toutes les parties orchestrales I et II se trouvent pourvues de leurs propres chiffrages, de leurs propres textes et de leurs propres lignes mélodiques ; de même chacune des

interventions lyriques solistes est assignée à une place et à une fonction spécifique dans l'un des deux groupes I ou II.

L'AVANT ET L'ARRIÈRE. L'œuvre s'est donc peu à peu démultipliée dans l'espace acoustique, au cours de plusieurs années d'exécutions et de reprises, non pas de manière scénique et stéréophonique, selon une double origine sonore latérale faisant face à l'auditeur, mais bien plutôt de manière enveloppante et englobante : la bipartition de la *Passion* plaçait en effet l'auditeur à l'entre-deux de sa double source sonore, et le situait ainsi entre l'avant et l'arrière (chœur I et chœur II) d'un axe longitudinal instaurateur du dialogue et des échanges musicaux exigés par la double écriture de l'œuvre. L'église Saint-Thomas, pourvue de ses deux tribunes rapprochées se faisant face, rendait possible de tels jeux acoustiques de bipartition sonore qui plongeaient l'assistance au centre du déroulement musical de la *Passion*, en la cernant au cœur de son événementialité sonore, sans prise de distance possible comme lors d'une exécution focalisée au devant de l'auditoire.

THÉOLOGIE. En filigrane de ses préoccupations de clarté scripturale et auditive exceptionnelles dans sa production, Bach fait preuve, au-delà de son attachement manifeste à sa *Passion selon saint Matthieu*, d'un engagement prononcé dans les contenus chrétiens de l'orthodoxie luthérienne centrée sur l'authenticité absolue du Verbe divin : il respecte et donne à entendre les textes évangéliques dans toutes leurs charges syllabiques, dramatiques et théologiques, s'inscrivant par-là dans le droit fil de la tradition apostolique (transcendance de Dieu le Père, inspiration divine des Écritures, filiation divine de Jésus Médiateur, signification rédemptrice de sa mort, etc.). Cette théologie implicite se voit véhiculée musicalement aussi bien dans le soulignement rhétorique des

figures motiviques et thématiques convoquées par les contenus évangéliques qu'au travers des finesses d'interprétation sémantique interactives dans la construction lyrique parallèle au récit. Chaque fois qu'il en a l'occasion, le compositeur rehausse l'idée dogmatique du texte chanté, souligne mélodiquement, тонаlement ou rythmiquement les conjonctions expres-

sives entre mots et musique, l'ordonnance progressive imprimée à la construction dramaturgique de son œuvre; il donne ainsi, sans relâche, corps aux textes bibliques, du fait de la mobilité des lignes vocales chantées par les récitants et grâce à la force massive et abrupte des chœurs de foules, mais aussi voix à l'émotion et à l'effusion lyriques dans les parties solistes.

Les formes constitutives de l'œuvre

CHANT CONTINU. La *Passion selon saint Matthieu*, mis à part quelques rares introductions ou interludes instrumentaux, est chantée d'un bout à l'autre de ses 2 800 mesures : son chant ininterrompu est confié à 22 protagonistes différents : les séquences bibliques font appel à 13 personnages, les séquences lyriques nécessitent pour leur part huit solistes (double quatuor vocal des soprano, alto, ténor et basse associés aux chœurs I ou II), et les parties chorales se répartissent presque également entre les deux types de séquences précitées. Chacune de ces séquences représente une unité énonciative et musicale tenue par un des actants du cheminement musical de l'œuvre, variant en genre et en développements selon ses attributions, son mode rhétorique et sa forme musicale et suivant le moment de son surgissement; on peut ainsi distinguer, par ordre chronologique d'entrées, les types de formes suivants :

1. un **choral** (partie lyrique-liturgique chorale) : sous forme contrapuntique harmonisée ou figurée, il vient ponctuer le double message évangélique et poétique de la *Passion*, en distribuant ses indices textuels et mélodiques en contrepoint du récit, par association d'idées ou d'après le sens des épisodes et la prégnance du moment;
2. un **récitatif** (partie biblique soliste) : chanté par l'Évangéliste seul ou couplé avec Jésus ou l'un des 11 autres pro-

tagonistes bibliques, il se charge de l'élocution et de la conduite littérales du récit de la Passion;

3. un **chœur de foule** (partie biblique chorale) : incarnant prêtres et anciens, peuple ou soldats, il traduit les paroles et les états des rassemblements collectifs suscités par leurs divers besoins de se débarrasser de Jésus;

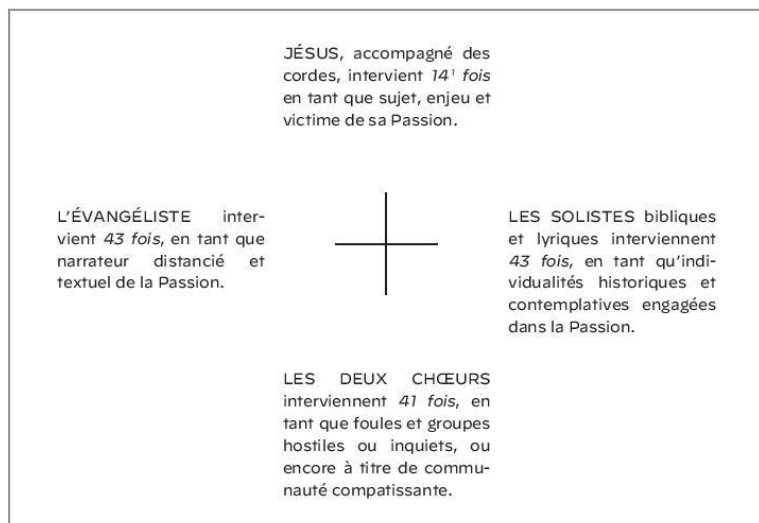
4. un **chœur de groupe** (partie biblique chorale à un seul chœur) : incarnant les disciples ou « quelques-uns »;

5. un **arioso** (partie lyrique soliste) : chanté en prélude à l'air qui le suit obligatoirement par l'un des huit solistes lyriques commentant le déroulement de la *Passion*;

6. un **air** (partie lyrique soliste ou chorale) : couplé à l'arioso qui le précède, ou surgissant comme chant isolé sans récitatif-arioso, ou encore comme chœur (dernière séquence), il développe des lignes mélodiques et des figures thématiques exprimant l'affect des mots chantés suscités par la contemplation ou la réflexion des épisodes qu'il vient lyriquement commenter à l'aide de son propre « dire » vocal et instrumental solidement élaboré;

7. un **chœur lyrique** : traité comme répondant communautaire d'un soliste à l'intérieur d'un ariosso ou d'un air, ou bien comme entité autonome radicalement spécifique.

Le schéma quadripartite suivant condense de manière cruciforme les répartitions proportionnelles et les fonctions expressives imparties aux protagonistes musicaux de l'œuvre :



¹ Les nombres 14 et 41 sont récurrents chez Bach et liés à son nom. Ainsi, si A=1, B=2, C=3, etc., les lettres I et J, d'une part et U et V, d'autre part, étant représentées par un même nombre (en l'occurrence, 9 et 20), il est facile de substituer des nombres aux lettres d'un mot ou d'un texte quelconque. La valeur numérique de B+A+C+H est ainsi égale à 14 (2+1+3+8), et celle de J+S+B+A+C+H à 41 (nombre qui est le rétrograde de 14), tandis que le nom complet JOHANN SEBASTIAN BACH égale 144+14 c'est-à-dire 158 (or 1+5+8=14 comme 1+4+4+1+4=14).

NOMBRE DE VERSETS. Il en résulte que les 22 actants musicaux requis par l'œuvre y interviennent au total 141 fois; si cette somme globale mérite attention, c'est parce qu'elle correspond exactement au nombre des versets bibliques contenus dans les 26^e et 27^e chapitres de l'Évangile de Matthieu (75 + 66) qui racontent la Passion; dans le texte musical de Bach, on retrouve presque « littéralement » 76 interventions bibliques en récitatif soliste et 65 interventions chorales et lyriques : les unes portent le récit au fil monodique de leur chant minimal et quasi parlé, les

autres lui donnent les amplitudes musicales et polyphoniques dont Bach entend le revêtir à travers son imagination musicale créatrice de formes et de forces à leur intensité maximale.

VARIÉTÉ. Pour bien saisir la puissance et la mobilité étonnantes manifestées dans les séquences chorales de la *Passion*, il s'agit de porter attention aux rôles et spécifications que Bach leur réserve; un second schéma cruciforme permet de saisir la variété de leurs usages et de leurs distributions :

LE CHŒUR I chante 4 fois, incarnant les disciples et les témoins de la crucifixion (4 séquences bibliques).

LE DOUBLE-CHŒUR chante 12 fois (9 séquences bibliques et 3 séquences lyriques), incarnant la foule turbulente et le peuple chrétien révolté.

$$12 + 12 + 17 = 41$$

LE CHŒUR II chante 8 fois, incarnant un groupe dénonciateur ou répressif (2 séquences bibliques), ou alors la communauté confessante et solidaire s'interposant dans des ariosos et airs chantés par les solistes du chœur I (6 séquences lyriques).

LES DEUX CHŒURS À L'UNISSON chantent 17 fois, incarnant la foule unanime (4 séquences bibliques) ou la communauté liturgique (dans les chorals harmonisés).

CLAMEUR ET TUMULTE. Les 12 doubles-chœurs (équivalant à la somme des séquences chorales issues des deux chœurs séparés I et II) constituent le noyau choral et les pages les plus actives et originales de la *Passion selon saint Matthieu* : dans les neuf chœurs de foule bouillonnant de complot, de railleries et d'outrages à l'encontre de Jésus, les deux chœurs s'affrontent en imitations canoniques et s'échangent de courts motifs incisifs qui les tiennent prisonniers de leurs rivalités et de leur violence mimétiques; Bach transpose dans l'espace musical avec un génie éclatant les multiples jeux de renvois et de redoublements accompagnant les clameurs et le tumulte provoqués par la personne de Jésus, en composant des chœurs brefs et rapides, écrits dans des structures polyphoniques très labiles, réparties par blocs turbulents enfermés dans un chassé-croisé redondant et répé-

titif. Les doubles-chœurs ne procèdent point par division mais par interactions duplicatrices entre deux masses vocales explosant de leurs chants chargés de haine ou de mépris à l'égard de Jésus.

EFFETS SAISISANTS. Les trois séquences lyriques chorales à double-chœur se situent à l'ouverture, au tournant dramatique et à la clôture de la *Passion* : le premier est même un triple-chœur contrapuntique (renforcé effectivement par un troisième chœur en *ripieno* [ndlr groupe soliste] venant exposer en valeurs longues la mélodie d'un choral), appelant la foule des hommes à la contemplation du « Fiancé » devenu par amour « Agneau de Dieu sur le tronc de la croix » ; le second s'intercale entre la dénonciation de Jésus par Judas qui le fait arrêter et la fuite consécutive des disciples : il s'agit du célèbre fugato « Sind Blitze, sind Donner... »

appelant l'enfer à engloutir « le traître perfide » et « le sang meurtrier » de Judas. Le troisième double-chœur lyrique est l'aria da capo final de la *Passion*, appelant cette fois les « membres épuisés » de Jésus au repos sépulcral de son sommeil pré-pascal. En prélude, au cœur et à l'issue du récit de la *Passion*, Bach dispose un choral d'un type bien particulier, une fugue quasi symphonique d'un effet dramatique et émotionnel saisissant, et un air non plus pour solistes, mais à double-chœur, soit chaque fois un morceau de facture et d'apparence spécifiques. Chaque séquence chorale motive un geste de piété spécifique (interrogation, invite, exclamation, confession, compassion, supplication, prière, édification, etc.).

FLEUVE FINAL. Ouverte par un choral de facture tout à fait spécifique, la *Passion selon saint Matthieu* se referme ainsi sur un aria da capo pour double-chœur et double-orchestre tout aussi spécifique;

la mélodie de l'air se déroule en une sara-bande ample et solennelle (à 3/4) dont le thème ruisselle de notes fluant par vagues roulantes (de larmes, suivant le texte) ; son écriture à 4 voix instrumentales et chorales, à l'unisson des deux chœurs, se dédouble lors d'effets dynamiques d'écho et de renvoi, à la manière du Vénitien Gabrieli. Ce chœur final n'invite plus à la contemplation du périple de Jésus au long de sa Passion, il se tient plutôt en arrêt devant sa sépulture scellée, incliné en larmes et appelant au repos ses « *membres épuisés* ». L'œuvre s'achève sur cette étrange vision du sommeil extatique de Jésus, reposant « *là où suprêmement ravis sommeillent les yeux* ». Toute l'énergie lyrique, mélodique, vocale et instrumentale accumulée auparavant se déverse alors en un puissant fleuve thématique tourbillonnant, et coule en figures sinueuses chargées de pulsions rythmiques et cadenciellées.

JEAN-LUC BOURGEOIS (ERATO)



Saint Matthieu. Gravure de F. Vernon, 1851, d'après L. Kulpel.