



MUSIQUES & SPIRITUALITÉS

Jean-Sébastien BACH
(1685-1750)

Au fil des œuvres chorales

BWV 92

*Ich hab in Gottes Herz
und Sinn*

Au cœur et à l'esprit de Dieu
1725

Cantate 92... *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (Au cœur et à l'esprit de Dieu), (BWV 92), est une cantate religieuse de Johann Sebastian Bach composée à Leipzig pour le Septuagésime et jouée le 28 janvier 1725 pour la première fois.

ICI

par

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

Rudolf Lutz – direction

Sibylla Rubens - soprano

Alexandra Rawohl - alto

Julius Pfeifer - tenor

Peter Harvey - bass

Histoire et livret

C'est une des plus riches cantates de Bach, tant du point de vue de la forme que du nombre de textes utilisés, pour une durée d'environ 30 minutes. Elle appartient au deuxième cycle annuel de cantates de Bach.

Le texte est de Paul Gerhardt pour les mouvements 1, 2, 4, 7 et 9 et d'auteur inconnu pour les mouvements 3, 5, 6 et 8. Le livret se rapporte à l'évangile selon Matthieu (20,1-16), la parabole des vignerons, et à la première épître aux Corinthiens (9, 24-10), qui étaient les lectures prescrites pour ce jour. Le thème du choral est basé

sur le psaume *Was mein Gott Will, das g'scheh allzeit* de Paul Gerhardt (1647)[2],[3]. La mélodie du psaume a été composée par Claudin de Sermisy (ca. 1495-1562) qui était un compositeur français connu tant pour sa musique sacrée que pour sa musique profane. La mélodie provient d'un recueil de chansons laïques pour quatre voix appelé « Trente et Quatre chansons », imprimé par Pierre Attaignant en 1528.

Musique

La cantate est écrite pour deux hautbois d'amour, deux violons, alto, basse continue avec quatre voix solistes (soprano, alto, ténor, basse) et chœur à quatre voix.

Il y a 9 mouvements :

1. chœur : *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn*
2. récitatif : *Es kann mir fehlen nimmermehr!*
3. aria (ténor) : *Seht, seht! wie bricht, wie reißt, wie fällt*
4. chœur : *Zudem ist Weisheit und Verstand*
5. récitatif (ténor) : *Wir wollen nun nicht langer zagen*
6. aria (basse) : *Das Brausen von den rauhen Winden*
7. chœur, récitatif : *Ei nun, mein Gott, so fall ich dir – So spricht der Gott gelassne Geist*
8. aria (soprano) : *Meinen Hirten bleib' ich treu*
9. chœur : *Soll ich denn auch des Todes Weg*

Klaus Hofmann note que le choix du choral est surprenant car c'est le même air qui est à la base de la cantate de la semaine précédente, *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* BWV 111. Dans le chœur d'ouverture, la soprano chante la mélodie du choral en tant que cantus firmus en longues notes. La mélodie apparaît dans une combinaison intéressante de phrases de longueur différente, deux mesures en alternance avec trois mesures. Les parties vocales sont intégrées dans un concerto pour orchestre indépendant, leurs motifs ne sont pas pris de la mélodie du cantique mais de l'orchestre. Le musicologue Julian Mincham note « la beauté chatoyante, translucide, apparente dès le début » du mouvement.

Bach essaye avec succès de donner forme aux cinq mouvements qui citent le choral en mots et en musique de façon différente pour chacun. Dans le récitatif de basse, le chanteur alterne entre rendre la

mélodie de choral et un récitatif libre. Par exemple *mit grausem Knallen die Berge und die Hügel fallen* (« avec grondements et terrible fracas doivent tomber montagnes et collines ») est représenté par une « séquence de descente très rapide dans les profondeurs - très semblable à la représentation de la voile du temple qui se déchire quand meurt Jésus » dans la *Passion selon saint Jean* et la *Passion selon saint Matthieu*. L'aria du ténor illustre un texte dramatique, *Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt* (« Vois, vois, comment [il] est déchiré, comment il se brise et tombe ») « dans le contour vraiment bizarre de la ligne vocale » et dans une « écriture orchestrale au rythme décousu ». La strophe suivante du choral est chantée par l'alto sur un trio indépendant des hautbois et continuo, avec le mot *traurig* (« triste ») rendu par des lignes chromatique dans les hautbois. Le message est la sagesse de Dieu, *Zeit, Ort und Stund bekannt ihm ist, und zu tun auch zu lassen* (« Il sait le temps, le lieu, l'heure pour agir ou ne pas agir »).

L'air de basse décrit « le hurlement et la rage des vents impétueux », image de la situation difficile d'un chrétien, par un « mouvement incessant » à la fois de la voix et du continuo. Dans le choral qui suit, le texte alterne de nouveau paroles du choral et poésie libre. Cette fois-ci, Bach alterne également les voix, le choral est chanté par le chœur, le récitatif par les quatre solistes selon la séquence basse, ténor, alto et soprano. Le dernier vers, *und ich kann bei gedämpften Saiten dem Friedensfürst ein neues bereiten Lied* (« Et, avec les cordes en sourdine, je peux préparer une nouvelle chanson pour le Prince de la Paix ») mène à l'aria de soprano qui suit, que Bach orne de pizzicati des cordes et sans continuo, aria sur lequel hautbois d'amour et soprano jouent une « gracieuse mélodie dansante et de poignants accords de sixièmes et septièmes ascendants ». John Eliot Gardiner note que dans la « conclusion enchanteresse », sur les mots *Amen: Vater, nimm mich an!* (Amen: Père recueille-moi!), « L'innocence, la confiance et la fragilité sont tout en un ». La cantate s'achève par une disposition en quatre parties du choral.

(Source : [Wikipédia](https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV92-Fre6.htm))

Paroles ici : <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV92-Fre6.htm>)

PETIT ABÉCÉDAIRE DE LA MUSIQUE SACRÉE

- LA LETTRE A : UN INSTRUMENT –

ENTRE LE VIOLON D'UN CÔTÉ, ET LE VIOLONCELLE ET LA CONTREBASSE DE L'AUTRE, IL PASSE SOUVENT INAPERÇU...

L'ALTO



L'Histoire

L'histoire de l'alto remonte à la création de la famille des violons au XVIème siècle en Italie. Il descend du Rebec, sorte de violoncelle plat à 3 cordes qui accompagnait les troubadours dans leurs déplacements. Les plus anciens modèles encore existants sont deux altos relativement grands, fabriqués par le luthier Gasparo da Salò.

Il fut très utilisé au début du XVIIe siècle. Dans un premier temps on distingue tout de même deux instruments : le ténor d'alto (*tenore viola*) et l'alto proprement dit (*alto viola*), qui tous deux ont la forme globale définitive de l'alto tel que nous le connaissons.

Le *Tenore Viola* disparaîtra au XVIIe siècle pour des raisons de jouabilité. En effet, son poids et son volume sont tels qu'il ne peut être

joué d'une façon aussi virtuose que le violon ou le violoncelle, créant ainsi des contraintes d'écriture difficiles à respecter pour le compositeur écrivant pour le quatuor à cordes.

L'*alto viola* s'est répandu dans toute l'Europe et correspond à l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. Cependant, l'*alto viola* n'est pas optimal et connaît des améliorations entre la période baroque et la période classique : le manche se voit allongé et affiné, afin de gagner en confort de jeu et d'approvoiser davantage le registre aigu. La mentonnière fait également son apparition, libérant de fait la virtuosité grandissante du musicien...

De nombreux pays le désignent par le terme *viola* mais d'autres comme la France préfèrent se référer à sa tessiture, c'est pourquoi les francophones le nomment « alto ».

Très utilisé dans des œuvres anciennes comme *Orfeo* (1607), l'opéra de Claudio Monteverdi, l'alto est passé au second plan à la fin du XVIIe siècle et au XVIIIe siècle, où on lui préféra des modèles plus petits.

ICI

Wolfgang Amadeus MOZART

Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mi bémol majeur, K. 364

I. Allegro maestoso

II. Andante

III. Presto

Orchestre Royal de Chambre de Wallonie

Gérard Caussé, direction et alto

Augustin Dumay, direction et violon

Avec le renouveau de l'alto dans des compositions telles que la symphonie pour alto et orchestre *Harold en Italie* (1834) d'Hector Berlioz et des œuvres en solo de Brahms et de Schumann, les grands altos revinrent sur le devant de la scène.

ICI

Hector BERLIOZ

Symphonie pour alto et orchestre (1834)

I-Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur, et de joie.

(Adagio – Allegro – Tempo I)

II-Marche de pèlerins chantant la prière du soir.

(Allegretto)

III-Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.

(Allegro assai – Allegretto)

IV-Orgie des brigands. Souvenirs des scènes précédentes.

(Allegro frenetico – Adagio – Allegro. Tempo I)

hr-Sinfonieorchester – Frankfurt Radio Symphony

Antoine Tamestit, alto

Eliahu Inbal, direction

L'alto a été considéré comme un instrument d'accompagnement, dans les orchestres de chambre (où sa sonorité chaude est très appréciée) et dans les quatuors à cordes jusqu'au XXème siècle, période où son répertoire en tant que soliste s'agrandit considérablement.

ICI

Dmitri Shostakovich

Sonate pour alto et piano Op.147

Andante

II. Allegretto

III. Adagio (à la mémoire de Beethoven)

Nobuko Imai, alto

Emanuel Ax, piano

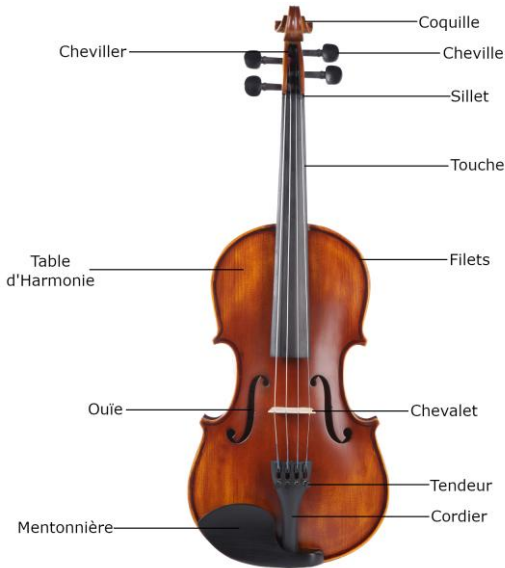
Il est aujourd'hui très rare de trouver d'authentiques instruments baroques, puisque la grande majorité a été « modernisée » au XIXe siècle.

Le métier artisanal de facteur d'instrument s'industrialisant avec l'apparition des productions de masse, l'alto modernisé est devenu la nouvelle norme.



L'alto n'a longtemps pas été considéré comme un instrument à part entière qui nécessiterait un apprentissage distinct de celui du violon. La première classe d'alto ouvre un siècle après la fondation du Conservatoire National de Musique alors qu'Hector Berlioz la réclamait depuis 47 ans.

Technique



L'alto est un instrument de la famille du violon, joué en appui sur l'épaule gauche et coincé à l'aide du menton.

Il a quatre cordes accordées en quintes : do (la plus grave) sol ré la. De deux à sept centimètres plus longs que le violon et accordé une quinte en dessous, les tailles de l'alto sont plus variées que celles du violon et du violoncelle.

Les cordes étaient auparavant faites en boyau mais sont de nos jours en acier. Les cordes en boyau produisent un son plus riche et plus chaleureux mais ont plus de mal à tenir l'accord car elles sont très sensibles à l'hygrométrie.

Le chevalet (une pièce de bois en érable) est situé entre les cordes et la table d'harmonie. Il sert à transmettre les ondes vibratoires des cordes jusqu'à la table. Cette dernière va alors amplifier l'onde sonore qui a été générée. Le chevalet sert également à maintenir l'espacement entre les cordes et à les maintenir à la bonne hauteur par rapport à celui-ci.

Le cordier est une pièce en plastique, ébène, buis ou palissandre qui permet de maintenir les cordes. Il est fixé au bouton de l'instrument par un attache cordier. L'âme est un petit bout de bois en cylindre

inséré dans la caisse de l'instrument et qui permet l'amplification du son. Cette dernière relie les deux tables et transmet les vibrations de la table d'harmonie à la table inférieure. Le son est ensuite projeté en dehors de l'instrument grâce aux ouïes

Les ouïes sont deux trous taillés dans la table de l'alto, qui permettent de faire sortir le son de l'instrument. Elles sont disposées symétriquement de part et d'autre de l'axe central formé par les cordes.

L'alto est constitué en trois parties : la tête ou la volute, le manche et la caisse de résonance. La tête ou volute se présente sous forme d'une spirale qui s'enroule. Des trous y sont percés afin d'accueillir les chevilles qui permettent de tendre ou détendre les cordes pour accorder l'instrument.

La touche, la partie noire posée sur le manche est constituée en bois très solide (l'ébène) afin de supporter les tapotements permanents des doigts des musiciens.

L'alto est joué avec un archet qui frotte les cordes, d'où le terme instrument à cordes frottées mais il peut également être joué en pizzicato, c'est à dire avec les doigts de la main droite. Un archet est une baguette de bois sur laquelle est fixée une mèche en crin de cheval. Son nom vient de sa ressemblance avec un arc (il était autrefois en forme d'arc). Le frottement de la mèche sur les cordes crée une vibration, un son amplifié par la caisse de l'instrument. L'archet comporte plusieurs pièces : la baguette, le crin, la hausse, pièce qui assure la tension du crin grâce à un bouton, une plaque de tête (elle protège la tête de l'archet en cas de choc) ainsi qu'une petite pièce nommée « recouvrement » glissée dans la hausse et qui cache le crin à l'intérieur de celle-ci.

Anne Gaurier ([Institut de Musique de Paris](#))