

Notes de programme

Lorsqu'au début de la vingtaine, Johann Sebastian Bach aborda la cantate, pouvait-il prévoir qu'un jour il serait nommé *Cantor* de la prestigieuse ville universitaire de Leipzig où, durant 27 ans, dimanche après dimanche, il aurait la responsabilité musicale des quatre principales églises luthériennes, composant durant ses cinq premières années une cantate par dimanche et par jour de fête ? En écoutant ses premières œuvres sacrées, au programme de ce concert, on peut se demander comment Bach a pu maîtriser, si jeune, l'alliance entre la Parole divine et sa mise en musique.

Les années d'apprentissage

Orphelin de mère et de père à dix ans, Bach est confié à son frère aîné, l'organiste et maître d'école Johann Christoph (1671-1721), un disciple de Johann Pachelbel. Après cinq ans d'apprentissage, il part à la découverte de l'Allemagne du Nord et de ses organistes et séjourne près de trois ans à Lünebourg, ville réputée pour sa vie musicale. Sa belle voix de soprano lui permet d'être accepté à l'école Saint-Michel, où il perfectionne non seulement ses connaissances musicales, mais également le latin, la rhétorique et la théologie. À 18 ans, il entre brièvement comme violoniste et ... laquais à la cour de Weimar, où il retournera en 1708 cette fois comme organiste, musicien de chambre puis *Konzertmeister*. Entre les deux séjours à Weimar, c'est à l'orgue qu'il fait ses vrais débuts professionnels, d'abord à Arnstadt (1703-1707) puis à Mülhausen (1707-1708) où s'affrontent luthéranisme et piétisme. Dans les deux villes, on compte implicitement sur lui pour s'occuper du chœur, ce qui explique ses premières cantates.

« Et pour un coup d'essai, ce fut un coup de maître ! » (Pierre Corneille, *Le Cid*)

Dès son enfance, Bach avait été en contact avec la musique sacrée luthérienne, notamment grâce à ses oncles Georg Christoph et Johann Michael qui

ont laissé quelques motets et brèves cantates avec solistes. Leurs œuvres suivaient le chemin tracé par Heinrich Schütz (1585-1672) dont les psaumes et les motets polyphoniques ainsi que les petits « concerts spirituels » ont posé les jalons de la cantate. Les années de Lünebourg, l'influence de Pachelbel sur le milieu familial et la fréquentation en 1705 de l'organiste de Lübeck, Dietrich Buxtehude, compositeur de cantates, ont élargi ses horizons.

Les premières cantates de Bach datent des années 1707-1708, et leurs livrets anonymes, peut-être compilés par lui, suivent assez rigoureusement les Saintes Écritures. Ce qui frappe dans ces œuvres de jeunesse, c'est qu'elles ne possèdent ni récitatifs de liaison ni airs en *da capo* (A-B-A), et que les titres de leurs mouvements montrent déjà son intérêt pour la musique italienne. Elles expérimentent diverses possibilités, allant du concert vocal de ses prédécesseurs à la variation sur un choral. À 22 ans, le jeune homme a assimilé le style français, qu'il a eu l'occasion de découvrir durant ses années à Lünebourg, l'art d'exploiter le choral luthérien et la portée spirituelle des textes qu'il met en musique. On notera dans trois de ces cantates une présence tour à tour grave et sereine de la mort : Bach, très jeune, avait appris à l'accepter, puisqu'entre 1692 et 1707, pas moins de huit proches parents, dont son père et sa mère, avaient quitté ce monde.

Cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich*, BWV 150

La cantate BWV 150 est destinée au 3^e dimanche après la Trinité. Elle a été chantée pour la première fois à Mülhausen le 10 juillet 1707, soit moins d'un mois après la nomination officielle de Bach au poste d'organiste de l'église Saint-Blaise. Elle cite et paraphrase le psaume 25 qui met en Dieu la confiance du croyant. Bach, encore fortement influencé par le madrigalisme du XVII^e siècle, illustre les mots-clés par des procédés qui ont fait leurs preuves, tels le chromatisme et les généreuses vocalises. Comme Schütz, il joue

sur les changements rapides de tempo au sein d'un même mouvement.

Cette cantate est en *si* mineur, une tonalité que Bach abordera souvent avec solennité comme il le fera dans l'imposante *Messe* du même ton. Elle comprend sept mouvements et, contrairement aux trois autres cantates, elle ne possède pas de choral. Sa *Sinfonia* d'introduction exploite un chromatisme descendant traditionnellement réservé à la tristesse, à l'abandon et à la mort. L'intention de Bach est claire : montrer ce que l'homme éprouve sans l'aide de Dieu.

Le premier chœur commence avec un saut d'octave s'élevant vers Dieu (*Nach dir*) suivi d'une descente chromatique prolongeant l'atmosphère de la *Sinfonia*. Deux accords saisissants (*Mein Gott*) interrompent la prière pour laisser libre cours à un flot de vocalises fuguées qui, dans un autre contexte, décriraient la joie, mais ici, traduisent les humiliations endurées par le croyant.

Les trois mouvements suivants réaffirment, au moyen de dialogues concertants entre voix et instruments, les embûches qui sillonnent la vie humaine et le secours apporté par le Seigneur.

Dans l'avant-dernier mouvement pour chœur, les élégantes guirlandes instrumentales, au rythme parfois bancal, montrent comment l'homme captif se débarrasse, avec l'aide de Dieu, du filet qui l'emprisonne.

C'est sur une chaconne, donc sur une danse digne des compositeurs français ainsi que de leurs admirateurs Buxtehude et Pachelbel, que prend fin cette cantate : une basse obstinée de quatre mesures (*si-do dièse-ré-mi-fa dièse-si*) est suivie de 21 variations tour à tour chorales et instrumentales. Leurs modulations dans différentes tonalités illustrent bien le sens du texte. Ainsi, après le premier vers consacré à la souffrance humaine, une longue vocalise en *ré* majeur s'attarde sur le mot *Freude* (joie).

Cantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131

Également composée à Mülhausen en 1707, cette cantate pour quatre solistes, chœur et un petit ensemble instrumental, pourrait être la toute première de Bach. Elle a été commandée à Bach par un de ses amis, le pasteur luthérien Georg Christian Eilmar. Elle exploite le psaume 130 (*De profundis*) et deux strophes du choral *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (Seigneur Jésus-Christ, toi le bien suprême) de Bartholomaüs Ringwaldt (1588). Son caractère pénitentiel pouvait la destiner à des funérailles ou à exprimer l'affliction qui régnait à Mülhausen après l'incendie qui ravagea une partie de la ville en mai 1707, juste avant l'arrivée de Bach.

Une lente *Sinfonia* en *la* mineur introduit le chœur qui souligne la profondeur (*Tiefe*) de l'angoisse et l'appel du pécheur (*rufe ich zu dir*). L'*allegro* fugué et concertant qui suit insiste sur la prière qui s'élève vers Dieu (*höre meine Stimme*). Sans transition lui succède un *Arioso* pour basse en duo avec le hautbois auquel se superpose, au soprano et en *cantus firmus*, le verset 2 du choral. Le 4^e mouvement sera traité de la même manière, avec l'*Arioso* riche en vocalises du ténor et le choral de l'alto.

Le 3^e mouvement est un diptyque dans lequel on reconnaît l'organiste improvisateur qu'est Bach : un prélude harmonique entrecoupé de vocalises figuratives montre l'attente fébrile du pécheur (*ich harre*). Suit une fugue dramatique dont les notes répétées se prolongent en une longue plainte, avant de se résoudre dans une cadence plagale à l'ancienne. L'émotion qui se dégage de cette richesse polyphonique prépare le terrain à la cantate BWV 21 et au *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*.

Le chœur final joue sur les alternances entre de brefs *adagios* et de généreux passages fugués et chromatiques montrant comment Dieu a pardonné les fautes de son peuple.

Cantate Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106 « Actus Tragicus »

Cette cantate composée à Mülhausen a pu être chantée lors de funérailles, soit d'une personnalité de Mülhausen, soit d'un membre de la famille Bach. Elle puise ses textes dans de brefs passages des Ancien et Nouveau Testaments et met en parallèle la mort inévitable, à laquelle il faut se résigner – l'*Actus Tragicus* – et l'espoir de la vie éternelle annoncée par Jésus.

Comme la précédente, cette cantate est destinée à une petite formation : trois voix avec ou sans chœur, deux flûtes à bec, deux violes de gambe et basse continue, ce qui lui confère une couleur intimiste. Elle est dans la lignée des concerts vocaux de Schütz et de Buxtehude : une délicate *Sonatina en fa* majeur est suivie de trois mouvements subdivisés en plusieurs sections et faisant intervenir trois chorals.

Un chœur plein de fraîcheur introduit un *Arioso* de ténor, un air vif pour basse, tous deux avec flûtes à bec, et une fugue pour chœur dont l'intervalle descendant de 7^e diminuée en deux sauts (*ré-mi* bémol-*do-fa* dièse-*sol*) rappelle constamment que tous les hommes doivent mourir. Pour contrer cette fatalité, l'alto appelant Jésus s'intercale entre les divers épisodes fugués, tandis que les flûtes à bec font entendre la mélodie du choral *Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt* (J'ai mis mon sort entre les mains de Dieu). Au comble de l'extase, une pirouette à caractère instrumental de l'alto appelle une dernière fois Jésus.

Le 3^e mouvement, chanté successivement par l'alto et la basse, est entièrement consacré à Jésus : c'est d'abord son abandon à la volonté divine (« Entre tes mains je remets mon esprit »), puis ses paroles consolatrices au bon larron, auxquelles se greffe, en *cantus firmus*, le *Cantique de Siméon* (Avec paix et joie je pars). Destiné à la fête de la Purification de la Vierge, ce cantique est de circonstance lors de funérailles.

Dans le 4^e mouvement, qui se termine dans l'allégresse, le quatuor instrumental, ponctué par la basse continue, commente le 7^e verset du choral en *fa* majeur *In dich hab'ich gehoffet, Herr* (En toi j'ai espéré, Seigneur).

Cantate Christ lag in Todes Banden, BWV 4

La cantate BWV 4 est destinée à la fête de Pâques et repose sur un choral de Martin Luther, *Christ ist erstanden* (le Christ est ressuscité), lui-même issu de la séquence pascale grégorienne du XI^e siècle, *Victimae paschali laudes*. Bien qu'il évoque la joie rattachée à la résurrection de Jésus, la plupart des compositeurs, incluant Bach, ont respecté sa rigueur et son austérité grégoriennes, sauf dans l'*Halleluja* qui conclut chaque strophe.

Composée en 1707 ou en 1708, la cantate BWV 4 n'a pu être exécutée qu'un dimanche de Pâques, soit le 24 avril 1707, alors que le compositeur était encore à Arnstadt, soit le 8 avril 1708, alors qu'il était organiste à Mülhausen. Dans les deux cas, elle fut probablement chantée dans cette ville. En effet, depuis 1705, le torchon brûlait à Arnstadt entre le bouillant organiste et ses supérieurs, l'amenant deux ans plus tard à postuler à Mülhausen, se faisant entendre « en épreuve », justement à Pâques. Comme les précédentes cantates, elle peut être chantée avec ou sans chœur et, dans sa version originale, est accompagnée par les cordes et la basse continue. Bach l'a révisée en 1724 à Leipzig, et a fait doubler les voix par un cornet à bouquin (*cornetto*) et trois trombones.

Les sept mouvements de cette cantate forment une série de variations à l'image des partitas pour orgue que Bach avait composées à Arnstadt. Ils utilisent intégralement les paroles de Luther et ont peut-être pour modèle une cantate de Pachelbel sur le même sujet. Après la *Sinfonia en mi* mineur, la Résurrection est célébrée par un chœur traitant le choral de façon fuguée et en *cantus firmus* au soprano. On reste surpris devant les syn-

copies et la fragmentation de l'*Halleluja*, digne des « hoquets » rythmiques du Moyen-âge.

Avec de subtiles dissonances, un duo soprano et alto constate que les humains n'échappent pas à la mort, ce qu'appuient les sauts d'octave de la basse continue, dont Bach se souviendra dans l'*Aria* de la suite en ré majeur pour orchestre.

Dans la 3^e strophe, le ténor, joyeusement accompagné par le mouvement perpétuel des violons, célèbre la rédemption par le sacrifice de Jésus. Une coupure dramatique et un bref adagio sur *dem Tod* (de la mort) confirment le triomphe de Jésus sur la mort.

Le chœur central, avec choral à l'alto, décrit à la manière des pittoresques « Batailles » vocales et instrumentales très en vogue depuis la Renaissance, le combat entre la vie et la mort.

La 5^e strophe, pour basse, est consacrée au sacrifice de l'agneau et traite le choral avec une certaine liberté, tel le spectaculaire intervalle de 12^e diminuée (*si-mi* dièse) qui semble vouloir envoyer la mort (*dem Tode*) aux oubliettes.

Dans l'avant-dernier mouvement, un duo pour soprano et ténor célébrant le triomphe de la vie sur la mort, les instruments unissent le rythme pointé à la française à la légèreté de la gigue italienne. En 1724, Bach a remplacé le dernier mouvement – perdu – par un choral harmonisé.

Irène Brisson



VOS NOUVELLES DESTINATIONS MUSICALES



SAISON
2024-2025

CONCERTS À VENIR EN 2025



Pierre-Laurent Aimard, piano
Lundi 10 mars 2025, 19 h 30



Martin Fröst, clarinette
Antoine Tamestit, alto
Shai Wosner, piano
Mercredi 26 mars 2025, 19 h 30



Thomas Hampson, baryton
Wolfram Rieger, piano
Samedi 26 avril 2025, ** 16 h **

Palais Montcalm, salle Raoul-Jobin
Billetterie du Palais Montcalm
418 (1 877) 641-6040
clubmusicaldequebec.com



leSoleil

