

L'ORGUE SILBERMANN DE GLAUCHAU SELON JOHANN SEBASTIAN BACH

La musique de Johann Sebastian Bach (1685-1750) est, par excellence, l'art de la consolation, de l'apaisement et du sens. En cela, elle ne saurait féconder une esthétique abstraite. Elle est une expression émouvante de l'*imagination* au sens anglais de ce mot tel que le comprenait et le définissait le génial artiste londonien William Blake (1757-1827). Autrement dit, à l'instar du texte biblique, sa musique – qu'elle soit sacrée ou séculière – se présente telle un « mythe sonore ». Elle en constitue, à la fois, un aboutissement et un point culminant.

En cette année 2017, commémorative du 500^e anniversaire de la Réforme, l'interprétation de Florence Rousseau et Loïc Georgeault nous aide à en comprendre la signification dans sa dimension la plus inspirée.



Martin LUTHER



Johann Sebastian BACH

Le choral, plus particulièrement selon Bach, est la forme suprême, mise en musique, sous de multiples traductions, d'un *Kirchenlied* (cantique) issu à la fois de la culture luthérienne et des diverses manifestations du Piétisme. Au XVI^e siècle, Martin Luther (1483-1546) a fondé sa Réforme sur la notion du *Singen und Sagen*, c'est-à-dire du « chanter » et du « proclamer » l'Évangile. Les Piétismes du XVII^e siècle ont plus spécialement insisté sur l'expérience intérieure en réaction à une orthodoxie desséchante pseudo-luthérienne. Au cours de sa propre évolution, Bach a réalisé – d'Arnstadt à Leipzig, en passant par Mühlhausen, Weimar et Köthen –, sa propre synthèse d'une « musique de lecture » et d'une « musique de prédication ». La première correspond au simple accompagnement destiné à stimuler le chant d'assemblée tandis que la seconde développe l'exégèse des textes. Sa lecture et son étude approfondie de la Bible (1678/81) du prédicateur de Halle, Johann Olearius (1611-1684), témoignent d'une approche nouvelle que peu de ses contemporains étaient capables de suivre tant elle annonçait déjà l'herméneutique romantique du philosophe et théologien berlinois Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1834). C'est grâce à cela que Bach a porté le choral, sous ses formes vocales et instrumentales, à son plus haut niveau de compréhension, défiant en quelque sorte tous les dogmes. La connaissance de sa pensée et de son langage renvoie naturellement à l'Histoire des Allemagnes, à la frontière psychologique entre un monde médiéval complexe et contradictoire et celui d'une Renaissance de l'Esprit

humain. De ce fait, la source poétique, mélodique et théologique du choral, en tant que *Kirchenlied*, importe d'autant plus que le public du XXI^e siècle en a le plus souvent oublié jusqu'à l'existence même. Bach a toujours su choisir des textes et des mélodies de qualité sans se soucier, d'abord, de leur fonctionnalité pour le chant d'assemblée. Seule la transmission du sens l'animait. De la source mélodique au *cantus firmus* du compositeur, l'itinéraire subjectif se révèle en permanence passionnant.

Le théologien et poète Tobias Clausnitzer (1619-1684) publiait, en 1663, à Altdorf, son *Gottesdienstlied* (cantique pour le culte), *Liebster Jesu, wir sind hier* (« Bien-aimé Jésus, nous sommes ici »), chanté « avant la prédication ». Un an plus tard, le *Kantor* et organiste de Mühlhausen, Johann Rudolf Ahle (1625-1673), composait une mélodie en *Si b* Majeur – révisée en 1687 par l'organiste et *Kapellmeister* Wolfgang Carl Briegel (1626-1712) – que Bach exploitera avec le cantique de Clausnitzer. Il ne faut pas oublier que sa musique d'orgue s'appuie autant sur la mélodie que sur le texte afin d'en transmettre la dimension symbolique. Il ne s'agit pas simplement de figuralismes esthétiques mais de sens pour lequel le symbole constitue la charpente. Clausnitzer a été aumônier militaire pendant la guerre de Trente Ans (1618/48). Sa sensibilité fut profondément heurtée par la violence de ce long conflit religieux. Sa poésie en témoigne incontestablement de même que la simplicité touchante de la mélodie de Ahle dont Bach a réalisé sept versions, la plupart destinées à l'orgue. Cet enregistrement en a retenu cinq essentiellement composées pendant la période de Weimar (1708/17). Son exégèse privilégie un ton de la Passion, de nature eucharistique, conçu dans l'esprit johannique de l'*agapê* particulièrement mis en évidence par l'adverbe *Liebster*. La comparaison attentive entre les différentes versions atteste d'une riche approche de l'analogie. Bach ne fige pas le sens caché du *Kirchenlied* dont la première référence biblique se trouve dans les premiers versets du chapitre 3 de l'Épître aux Colossiens. Tout à la fois, le compositeur l'intériorise (BWV 706, 633b, 731), l'extériorise (BWV 754), avant d'en forger une apothéose digne de conclure la prédication (BWV 730).



La *Fantasia und Fuge in c*, BWV 537, a peut-être été composée à Weimar vers 1716. Elle est connue grâce à un manuscrit (1751) du disciple de Leipzig, Johann Ludwig Krebs (1713-1780), portant la fameuse devise finale *Soli Deo Gloria* qui est bien davantage qu'un lieu commun ressassé. La convention ne saurait d'ailleurs jamais concerner un génie tel que Bach. Cette composition introspective se réfère à la notion éminemment paulinienne de « la mort au péché » laquelle s'oppose à « la mort par le péché ». La *Fantasia* commence douloureusement sur une pédale de tonique valorisant le degré nommé symboliquement « Père » tandis que la *Fuge* se déploie à

partir d'un merveilleux dynamisme de quinte sur la dualité « Père/Verbe », manifestation d'un élan vital dans son dépouillement le plus remarquable.

La traduction, en dialecte allemand, de l'*Agnus Dei*, *O Lamm Gottes, unschuldig* (« Ô Agneau de Dieu, innocent »), *Passionslied* (1522/23), du pasteur et *Kantor* de Königsberg, Nikolaus Decius (ca 1485-après 1546), a été éditée en 1531, à Rostock, en bas-allemand, dans le recueil du Réformateur de la ville, Joachim Slüter (ca 1490-1532). Fondé sur l'Évangile de Jean 1,29, Bach l'a incorporé (BWV 618) dans la première partie (*Choräle für Kirchenjahr*), en tant que choral de la Passion, de son *Orgel-Büchlein*, composé à Weimar entre 1713 et 1715. Il a mis en musique une mélodie, en mode de *Fa*, telle qu'elle avait été publiée, à Magdeburg, en 1545, dans le recueil du théologien, pasteur et musicien Johann Spangenberg (1484-1550). Le compositeur a adopté le ton de la sublimation qui est celui de l'acceptation et non de la résignation. La différence est importante comme en témoigne la sereine et joyeuse tonalité de *Fa* Majeur, expression d'une incarnation, tout le contraire d'une chute sentimentale.

L'*Auferstehungslied* (cantique de la Résurrection), *Jesus, meine Zuversicht* (« Jésus, ma confiance »), du Conseiller Otto von Schwerin (1616-1679), conçu en 1644, a été publié, en 1653, à Berlin, dans l'édition de Christoph Runge (1619-1681), tandis que la mélodie, en *Ut* Majeur, provenait peut-être de la fameuse collection du grand *Kantor* berlinois Johann Crüger (1598-1662), intitulée *Praxis pietatis melica*. La première strophe est fondée sur Job 19,25-27 où le héros se trouve dans l'attente de la réconciliation avec Dieu. Le BWV 728 est un *arioso* d'une grande douceur (*Süßigkeit*) copié, en 1722, dans le *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Le *cantus firmus*, au soprano, reprend avec délicatesse, la mélodie d'origine en l'ornant sans aucune affectation. L'*incipit* insiste spécialement sur le substantif féminin *Zuversicht*, ce qui en dit long après le lourd temps de guerre qui venait tout juste de s'achever dans ces Allemagnes alors entièrement ruinées et soumises à la plus terrible désolation spirituelle.



Le *Sterbelied* ou *Ewigkeitslied* (cantique sur la mort ou sur l'Éternité), *Valet will ich dir geben* (« Je veux te dire adieu »), du pasteur silésien Valerius Herberger (1562-1627), a été imprimé, en 1614, à Leipzig. Il avait été composé l'année précédente pendant une redoutable épidémie de peste ainsi que l'indique son introduction : *prière destinée aux habitants de Fraustadt afin qu'ils attendrissent le cœur de Dieu. En cela, c'est le chant consolateur d'un cœur pieux qui dit adieu à ce monde*. Il a été pensé dans

l'esprit de la Première Épître de Jean 2,15 pour laquelle le monde des conventions hypocrites ne peut que s'opposer au « Père », en l'occurrence symbole du discernement. Le *Kantor* Melchior Teschner (1584-1635) a composé, pour cette riche et complexe poésie, une mélodie en *Ut* Majeur que Bach a reprise six fois. Cet enregistrement en propose les versions des BWV 735 et 736 respectivement composés à Arnstadt (1703/07) et à Weimar (1708/17). La première mise en musique, *cum pedale obligato*, est une *Fantasia* sur l'aspiration à la « mort au péché » paulinienne élaborée dans un esprit tranquillement orchestrique. La seconde version, *choralis in pedale*, est une magistrale exégèse dans la simple forme d'une gigue exprimant le triomphe sur la « mort par le péché », avec la rare mesure, sinon insolite, à 24/16. Cette partition a été transmise à partir d'un manuscrit (*ca* 1780) de l'organiste, compositeur et pédagogue d'Erfurt, Johann Christian Leberecht Kittel (1732-1809), qui a été proche de Bach, à Leipzig, entre 1748 et 1750.

Le *Sterbelied über Simeons Lobgesang* (cantique sur la mort d'après le chant de louange de Siméon Luc 2,29-32), *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (« Dans la paix et la joie je m'en vais dans la volonté de Dieu »), de Martin Luther, a été publié, avec sa belle mélodie en mode de *ré*, à la fin de l'année 1524, à Wittenberg, dans le premier *corpus* polyphonique luthérien du proche collaborateur, l'*Urkantor* Johann Walter (1496-1570). Bach l'a incorporé dans la première partie (BWV 616) de son *Orgel-Büchlein*, sous l'intitulé poético-théologique *Mariä Reinigung* (« Purification de Marie »). Le *Nunc dimittis* est relatif à la *Présentation au Temple* en tant que l'une des toutes dernières étapes du cycle de Noël. Bach a essentiellement compris l'esprit de la berceuse mystique originellement initiée dans le poème et la mélodie du Réformateur. Le *cantus firmus*, au *superius*, disparaît presque dans le commentaire des autres voix. Il retourne, pour ainsi dire, au mystère.

Le *Präludium und Fuge*, BWV 895, est une partition dont l'authenticité est parfois mise en doute. Elle fait partie d'une anthologie que possédait alors le disciple de Leipzig, Johann Peter Kellner (1705-1772), par ailleurs *Kantor* de Gräfenroda, en Thuringe. Le *Präludium*, concis, pose de nombreuses questions que la *Fuge* résout avec une magnifique conviction. Contrairement à certains de ses contemporains, Bach, qui n'avait pas fréquenté l'Université, était doté d'une intuition exceptionnelle en matière d'herméneutique. Il avait su se cultiver lui-même comme l'atteste sa remarquable bibliothèque. Sa pensée et son œuvre sont l'expression d'une intelligence qui a été capable de réconcilier la Foi et la Raison. Sa lecture des textes s'est extra-consciemment opposée aux dogmes qui agitaient les débats de son temps entre les tenants d'une orthodoxie rigide et ceux, plus sentimentaux, qui sacrifiaient davantage à la superstition.

Le *Vertrauenslied* (cantique de confiance), *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (« Celui qui laisse régner seulement le Dieu bien-aimé »), du poète et compositeur Georg Neumark (1621-1681), a été composé à Kiel, Holstein, en janvier 1642, à la suite

de mésaventures subies par son auteur au cours de sa *peregrinatio academica*. Ayant surmonté sa peine, il fit preuve de sa foi indéfectible par la création du texte et de la mélodie de cet émouvant chant finalement publié, à Jena, en 1657. La première strophe s'appuie, notamment, sur le Psaume 55,23. Cet enregistrement en propose trois mises en musique. Le BWV 690, mouvement de *partita* en forme de variations, date de la période Weimar. Il provient du legs de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) qui a été l'élève de Bach, à Leipzig, de 1739 à 1741. Le motif rythmique – quart de soupir/trois doubles croches –, qualifié de *suspirans* n'est pas une simple figure de rhétorique mais une indication exégétique précise relative à l'aspiration profonde du chrétien en matière de confiance, *ici et maintenant*. Il s'agit, incontestablement d'une « musique de prédication ». Le très intime et introspectif BWV 691, *arioso* à 3 voix, composé vers 1720, à Köthen, a certainement été conçu dans l'esprit de la *Hausmusik* (« musique domestique ») chère à Luther et à Bach. Le BWV 642, pourvu de la notion de « tentation » (*Versuchung*), est issu de la seconde partie de l'*Orgel-Büchlein* (*Choräle für jede Zeit*) pour laquelle Bach a introduit un ton délibérément tragique au sens antique du terme.



La *Fantasia in C* a peut-être déjà été composée à Arnstadt vers 1704 ou, plus tardivement, pendant la période de Weimar (1708/17). Son incroyable douceur fait penser à une prédication piétiste sincère telle qu'elle pouvait être vécue, à Halle, dans la chaleureuse atmosphère de l'orphelinat (*Waisenhaus*) fondé par le théologien et pédagogue August Hermann Francke (1663-1727). L'omniprésence du rythme dactylique, en tant que symbole sonore, atteste d'une foi inébranlable qui ne saurait être compris comme une simpliste et mécanique figure de style.

Le *Gottesdienstlied, Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (« Seigneur Jésus-Christ, vers nous veuille te tourner »), partiellement attribué au duc de Saxe-Weimar, Wilhelm II (1598-1662) – érudit en mathématiques, géométrie et architecture, témoin, en 1620, de la fameuse bataille de la Montagne blanche –, est paru en 1648, sans nom d'auteur, dans le *corpus* du réfugié Tobias Hauschkonius (1600-1661). Ce texte, déjà écrit en 1643, se réfère à la venue du Paraclet dans l'Évangile de Jean 16,7.13. Il met en perspective l'« unité » (*Herr Jesu Christ*) et la « multiplicité » des chrétiens (*uns*). Bach l'a mis six fois en musique avec une mélodie, en *Sol* Majeur, attestée dans le *Cantionale Germanicum* de 1628. Elle débute sur un beau mouvement trinitaire ascendant. Pour son BWV 655a – extrait de l'*Autographe de Leipzig* (1739/42, 1746/47, 1750) –, magnifique *tricinium* de la période de Weimar, remarquable exégèse, il influe un dynamisme joyeux et apaisé teinté d'une légère tristesse christologique. Le riche contrepoint accapare mystérieusement la mélodie-source. Le BWV 709, à 2 claviers et pédale, de l'époque de Mühlhausen (1707/08) ou de Weimar, est un choral

particulièrement paisible, orné, qui valorise spécialement les points fondamentaux du *cantus firmus*. La densité du contrepoint en fait une remarquable « musique de prédication ». Il provient d'un manuscrit légué, en 1839, par l'historien Karl Heinrich Ludwig Pölitz (1772-1838) à la *Musikbibliothek der Stadt Leipzig*. Le BWV 726 pourrait appartenir à la période d'Arnstadt (1703/07), en tant que *choral-tocatta* très étonnant de par son extériorisation régulièrement ponctuée par une éloquente péroraison en triples croches jubilatoires dès lors que le chrétien « se tourne vers le Christ ». Autrement dit, il s'agit de la réponse inspirée de Bach à la proposition du *Kirchenlied*.

Le *Präludium und Fuge in C*, BWV 545, est une partition de longue haleine probablement commencée à Arnstadt ou à Mühlhausen. Véritable travail de recherche, Bach l'a reprise à Weimar puis à Leipzig. Elle couronne cet enregistrement telle une reconnaissance de la Parole, du *Logos*. Il est intéressant de savoir que le grand pianiste et compositeur tchèque Ignaz Moscheles (1794-1870) en possédait une copie anonyme réalisée vers 1730. Le *Prélude* commence par une descente au grave, du « Verbe » au « Père », symbole d'incarnation qui est aussitôt perturbé par les accords supérieurs tandis que la *Fugue* entame une ascension dénudée dans le sens inverse. En réalité, cette œuvre me fait penser à la *theologia crucis* luthérienne, clef de voûte de la pensée du Réformateur tout comme elle a été, au cours de son existence, celle du *Thomaskantor* Johann Sebastian Bach : la réconciliation et l'harmonisation de la verticalité et de l'horizontalité, du Ciel et de la Terre.

James Lyon