

## L'orgue selon la Foi et la Raison

Le choral est, par excellence, la forme sublime de la musique allemande. Suscitant tout le répertoire organistique, il puise ses sources dans le *Kirchenlied*, un substantif neutre allemand assez difficile à traduire en français. En effet, le mot « cantique » peut parfois prêter à confusion. Disons que le *Kirchenlied* associe, à égalité, un texte à une mélodie, le tout constituant le terreau à partir duquel le compositeur va penser et élaborer son choral, qu'il soit vocal ou instrumental. Les sources renvoient aussi et, surtout, aux références bibliques. De ce fait, tout va se construire à partir de la prédication, mise en perspective de la Parole divine, du *Logos*. Le vaste répertoire, constitué plus spécifiquement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, s'est enrichi jusqu'à nos jours, le *Kirchenlied* et le choral étant des expressions à jamais vivantes. Les autres pièces, de composition dite « libre », Préludes, fugues, chaconnes, etc., sont par conséquent à placer dans un contexte scripturaire même si les péripécies ne sont pas citées d'emblée. Le riche programme de cet enregistrement ne saurait séparer les sphères sacrées et séculières tant les compositeurs retenus étaient imprégnés de religiosité, dépassant souvent, à leur insu, toutes les formules dogmatiques de la rhétorique ou d'une théologie abstraite.

Né dans une famille de musiciens du Schleswig-Holstein, **Nikolaus Bruhns** (1665-1697) a été, à Lübeck, l'élève de Buxtehude avant de passer quelques années à Copenhague. Il a été unanimement élu à la tribune de la *Stadtkirche* de Husum, en mars 1689. Sa formation a notamment été marquée par l'influence de Michael Praetorius (ca 1571-1621) et d'Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675). L'art techniquement très élaboré de Bruhns exprime une tension entre l'Esprit divin et l'intellect humain généralement attribué à un style nordique très théâtral. Pour autant, tout dépend de quel type de théâtre il s'agit. La liturgie constitue justement une dramaturgie destinée à provoquer la *catharsis* de l'assemblée. En ce cas, l'Esprit et l'intellect se réconcilient.

Martin Luther (1483-1546) a composé son *Pfingstlied* (cantique de Pentecôte), *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (« Maintenant, nous invoquons le Saint-Esprit »), en quatre strophes, entre mai et juin 1524. Il s'agit d'un chant de louange dont l'intitulé précise : « un cantique de prière au Saint Esprit pour la foi, l'amour, la reconnaissance du Christ et la persévérance ». Le Réformateur s'est inspiré de la strophe initiale du XIII<sup>e</sup> siècle pour développer sa théologie de la Pentecôte dans les trois strophes suivantes. Il a repris une mélodie, en mode de *sol*, déjà attestée au XIII<sup>e</sup> siècle. L'*Urkantor* Johann Walter (1496-1570), son principal collaborateur musical, l'a adaptée au texte. Florence Rousseau et Loïc Georgeault ont choisi, pour ce *Kirchenlied*, trois mises en musique de trois compositeurs différents : **Georg Böhm** (1661-1733), **Johann Heinrich Buttstett** (1666-1727), et **Johann Gottfried Walther** (1684-1748).

**Böhm** a pratiquement tout appris de son père Johann Balthasar (1636-1675), organiste et maître d'école, attestant, en cela, de la qualité spirituelle et artisanale inhérente à la transmission des valeurs et des pratiques. Après des études à

Goldbach, Gotha, Jena et Hamburg, il a exercé sa profession d'organiste, dès 1698, en la *Johanniskirche* de Lüneburg. Johann Sebastian Bach a, peut-être, été son élève entre 1700 et 1702.

Fils de pasteur, **Buttstett**, également théoricien de la musique assez contesté, faisait également partie d'une famille de musiciens. Son maître, à Erfurt, a été le fameux Johann Pachelbel (1653-1706). En 1690, il accédait enfin à la tribune de la *Predigerkirche* qu'il occupera jusqu'à sa mort. C'est son élève Walther qui recopiera ses 36 Préludes de choral (*Choralvorspiele*).

**Walther**, apparenté à Bach, était organiste à Erfurt (1702) et à Weimar (1707/45). Sa riche contribution à la réflexion théorique – *Musicalisches Lexicon* – a été publiée, à Leipzig, en 1732. Il fut un intellectuel protestant dans l'esprit de son presque homonyme et prédécesseur, l'*Urkantor* Johann Walter.

**Matthias Weckmann** (1619-1674) était fils de pasteur et organiste. Dès 1630, Heinrich Schütz (1585-1672) s'est chargé d'une partie de son éducation, à Dresden. Le *Sagittarius* lui conseilla ensuite de se rendre à Hamburg afin de se perfectionner auprès de Jacob Praetorius (1586-1651). Weckmann a terminé sa riche carrière au poste d'organiste de *St Jacobi* dans la cité hanséatique. Il est l'une des figures les plus emblématiques qui forme le trait d'union entre Schütz et Bach.

L'art du Danois **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) est associé à la notion théologique de *Frömmigkeit*, autre mot difficile à traduire fidèlement. Autrement dit, Buxtehude apparaît véritablement comme le chantre du Piétisme dans sa tendance à favoriser l'intériorité. Ce constat s'oppose à une vision virtuose et purement baroque de son langage. Comme Bach, après lui, il s'est largement inspiré de la pensée du pasteur et théologien de Rostock, Heinrich Müller (1631-1675), et de son magnifique concept de *SeelenMusik* (« Musique de l'âme »). La dimension mystique de la musique de Buxtehude se cristallise dans sa manière de tisser le lien entre la souffrance et la jubilation, caractéristiques de la *Frömmigkeitsbewegung*, mouvement piétiste favorable à l'introspection individuelle, autre forme de l'Église invisible, non dogmatique. Johann Sebastian Bach a hérité de cette tradition. La *Passacaglia* in d, BuxWV 161, témoigne sensiblement de la pensée piétiste de Buxtehude. Elle est la forme de l'introspection par excellence qui libère l'émotion face au mystère de la Création. Le mode mineur en ton de *ré* confirme ce sentiment. Sa mise en musique, BuxWV 196, du *reformatorisches Gebetslied* (cantique de la Réforme pour la prière), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (« Je t'appelle, Seigneur Jésus-Christ »), du prédicateur Johann Agricola (1492/94-1566) et de sa mélodie, en mode de *ré* authentique, publiée dès 1529, à Wittenberg, par Joseph Klug († 1552), met en évidence la notion de « Fantaisie ». Il s'agit indubitablement ici d'une exégèse destinée probablement à enrichir la prédication du jour. La *Predigtmusik* faisait partie de la culture musicale allemande issue de la Réforme. L'improvisation se fixe progressivement jusqu'à atteindre le joyeux sentiment inhérent au « comprendre » (*der Verstand*) luthérien.

**Georg Böhm** a mis en musique (BO 23) le *Vertrauenslied* (cantique de confiance), *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (« Celui qui laisse seulement régner le Dieu bien-aimé »), du poète, violiste, claveciniste, bibliothécaire et compositeur Georg

Neumark (1621-1681), avec son émouvante mélodie en *sol* mineur. Ce *Kirchenlied*, en sept strophes, a été composé, à Kiel, en janvier 1642, dans d'étranges conditions. Son auteur venait d'être dévalisé. Sa foi ne fut toutefois point ébranlée comme en témoigne l'intitulé à propos de ce « chant de consolation, parce que Dieu se soucie de chacun, en son temps, selon le proverbe : sollicite le Seigneur qui, alors, y pourvoira ».

La mise en musique de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) pour *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* (« Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous »), BWV 709 (ca 1700/17), est fondée sur le *Gottesdienstlied* (1648), attribué au duc de Saxe-Weimar Wilhelm II (1598-1662), et sur une mélodie attestée dans un *Cantional* de 1628. Ce prélude de choral appartient à l'esprit de l'*Orgelbüchlein* (1713/15). Dans la *Passacaglia*, en *ut* mineur, BWV 582 (1710/12 ?), l'esprit piétiste de Bach se retrouve dès les premières mesures du motif *ostinato*.

Le répertoire retenu pour cet enregistrement illustre parfaitement la remarquable synthèse entre la Foi et la Raison issue de la Réforme luthérienne, qui réconcilie l'émotion et la réflexion.

James Lyon