





LES CANTATES SACRÉES  
DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

**Collection Univers Musical**  
*dirigée par Anne-Marie Green*

La collection *Univers Musical* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine musical.

Son ambition est de proposer un panorama de la recherche actuelle et de promouvoir une ouverture musicologique nécessaire pour maintenir en éveil la réflexion sur l'ensemble des faits musicaux contemporains ou historiquement marqués.

**Dernières parutions**

GARANT Dominic, *Tristan Murail : une expression musicale modélisée*, 2001.

DALLET Sylvie et VEITL Anne, *Du sonore au musical, cinquante ans de recherches concrètes (1948-1998)*, 2001.

GIACCO Grazia, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, 2001.

CICCONI Louis, *Les musiciens aveugles dans l'histoire*, 2001.

VICHERAT Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001.

GILLES Clotilde, *Un univers musical martiniquais : les swarès bèlè du Nord atlantique*, 2001.

MAS Christian, *Cl. J. Rouget Lisle : une interprétation politique, entre lettres et musique*, 2001.

ROSSELOT Bernard, *Aventuriers et griots, de la galère à la profession*, 2001.

GUILLON Roland, *Le jazz de quatre cités, hard boppers de Chicago, Detroit, Pittsburgh et Philadelphie*, 2000.

BARAT Sylvie, *Jorge Donn par le ballet du XX<sup>ème</sup> siècle*, 2001.

PECOT-DOUATTE Sylvie, *A la recherche d'Edelmann, le musicien guillotiné*, 2001.

FAURE Michel, *José Serebrier, un chef d'orchestre et compositeur à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle*, 2002.

Leiling Chang Melis, *Métissages et résonances*, 2002.

JEDRZEJEWSKI Franck, *Mathématiques des systèmes acoustiques. Tempéraments et modèles contemporains*, 2002.

GOMES RIBEIRO Paula, *Le drame lyrique au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Hystérie et Mise en Abîme*, 2002.

HENRI BOYER

LES CANTATES SACRÉES  
DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

**L'Harmattan**

5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris – France

**L'Harmattan Hongrie**

Hargita u. 3  
1026 Budapest – Hongrie

**L'Harmattan Italia**

Via Bava, 37  
10214 Torino – Italie



## SOMMAIRE

PRÉFACE

AVANT-PROPOS

Première partie - *Les Cantates dans l'oeuvre de Bach.*

Deuxième partie - *Les Cantates de Bach dans leur contexte liturgique.*

Troisième partie - *Analyse détaillée des Cantates selon l'ordre du catalogue BWV.*

Quatrième partie - *Conclusion - Tableaux et Annexes.*

- BIBLIOGRAPHIE

- TABLE DES MATIERES

\*\*\*



## PREFACE

A quoi bon un livre sur les Cantates de Bach ? D'aucuns sont convaincus que Bach est fort bien servi par le livre, le disque et l'édition musicale. Certains même affirmeraient qu'il n'y a plus rien à dire sur les Cantates et que tous les recoins ont été explorés, époussetés et consolidés.

La situation réelle nous paraît différente. Si le bicentenaire de la mort de Mozart nous a fourni une intégrale discographique exhaustive, aucun anniversaire de Bach, naissance, décès ne parvient à nous donner une idée claire et absolue du monde du Cantor. Le phénomène n'est pas nouveau. A la mort de Bach, l'oeuvre sombra dans un oubli partiel ; le premier nécrologue, Nikolaus Forkel, en 1800, parlait d'une vingtaine de cantates. Mendelssohn en 1829 s'attaqua à la Passion selon Matthieu mais la Messe en si resta longtemps lettre morte. L'Édition de l'A.B.A. (Alte Bach Ausgabe) s'étala sur plus de soixante quinze ans et, en 1925, l'Art de la Fugue n'était toujours pas joué. La Nouvelle Édition (N.B.A.) fut plus rapide : commencée en 1950, elle permit de disposer enfin du catalogue Schmieder, hélas truffé d'erreurs et de lacunes. En 1985, deux intégrales discographiques (des Cantates) entrèrent en concurrence (Rilling et Harnoncourt) mais ne dépassèrent guère les frontières de l'Allemagne.

L'année 2000 a été marquée par différents travaux musicologiques et discographiques pour célébrer le 250ème anniversaire de la mort de Bach. Hélas, en exagérant quelque peu, on peut croire qu'il n'existe, sur les deux cents cantates de Bach, que deux extraits connus du grand public, le fameux

choral de la cantate 147 transcrit pour piano sous le fallacieux titre "Jésus que ma joie demeure" et le choral, également au piano, de la cantate 140, dans sa transcription par Busoni (Choral du Veilleur).

Il est difficile de croire que Bach ne puisse occuper aujourd'hui la place de choix qui lui revient dans l'histoire de la musique, c'est à dire la première. Il faut avouer que J.S.B. est rejeté par les producteurs pour des raisons très économiques. En effet, il est beaucoup plus facile de jouer, graver et diffuser quelque petite cantate de Clérambault ou quelque sonate de Domenico Scarlatti, beaucoup plus amusant de dégotter un contralto dans une cantate de Porpora, beaucoup plus "courageux" de reconstituer un aimable Telemann, que de s'attaquer à une intégrale Bach.

Le but de cet ouvrage est clair : rendre les cantates de Bach accessibles à tous, dans un langage compréhensible et complet. Ce travail avait été entrepris par Gérard et Philippe Zwang dans leur *Guide pratique des cantates de Bach* mais partiellement détourné de son objet par les polémiques hors propos que le livre suscitait. Il faut nous rendre à l'évidence : Bach est resté souvent la chasse gardée de "baroqueux querelleurs".

Faisons fi des querelles sordides qui animent les cercles restreints et redonnons à Bach un visage humain, celui des pionniers qui ne coupèrent pas les cheveux en quatre : le baron Swieten et Mozart qui ouvrirent les partitions disponibles, Nikolaus Forkel, le premier biographe, Mendelssohn à qui l'on doit la première reconstitution de la Passion selon Saint-Matthieu, la foule des romantiques qui apportèrent leur pierre à l'édifice Bach (Schumann, Liszt, Reger...), les musicologues Spitta, Schweitzer, Pirro et, au début du siècle, Karl Straube, Wolfgang Graeser, Hermann Scherchen, Roger Vuataz qui redonnèrent vie, entre autres, à l'Art de la Fugue.

Le développement du concert et de la radio après la seconde guerre mondiale, l'apparition du disque microsillon créèrent un fossé entre les chercheurs universitaires qui surent transformer la vieille édition Bach (A.B.A.) en N.B.A., et les mélomanes moyens confrontés à un catalogue "illogique" des Cantates. Plus près de nous, pensons à Antoine Goléa, Carl de Nys qui, sur les ondes, particulièrement le dimanche ("Cantates à Saint-Thomas") ou Claude Lehmann surent insuffler à un public avide de sensations leur savoir et leur enthousiasme. Je rendrai un hommage direct à Carl De Nys, à Roland de Candé qui sut donner de Bach une image saine, à Gilles Cantagrel

infatigable dans ses ouvrages, à Jacques Chailley si clair et si direct et à la famille Zwang qui créa la surprise en décapant Bach à sa manière.

Je remercie Alberto Basso dont l'ouvrage, s'il n'était si savant, pourrait suffire à remplir l'existence d'un honnête mélomane, monument qui m'a permis d'aborder les Cantates de manière rationnelle.

Il faudrait remercier, sans aucune ironie, Monsieur Schmieder qui, par son catalogue Bach, nous a obligés à d'infinites classifications (chronologique ou liturgique dans la mesure du possible) et nous a laissé le soin de quantifier, pondérer et mesurer les nombreux paramètres qui ornent un génie dont Bach avait conscience et la modestie de n'en rien dire.

Ma reconnaissance va naturellement à mon épouse Monette Rougier qui a contribué aux corrections et à la mise en page du manuscrit et à Christiane Courbey qui nous a aidés précieusement.

\*\*\*



## AVANT-PROPOS

### UNE PROBLEMATIQUE PERILLEUSE DEUX CENTS CANTATES INCONNUES

Les cantates de Bach occupent, dans le catalogue BWV, par l'effet d'un hasard incongru, les deux cents premiers numéros qui comportent quelques onze cents oeuvres. En temps réel, ces cantates représentent environ un tiers de la production du Cantor de Leipzig. Mais ces oeuvres sont jetées en pâture au mélomane dans un ordre tout à fait hasardeux. Il n'existe, dans ces deux cents numéros, aucun ordre chronologique, structurel, liturgique ou simplement alphabétique.

L'ouvrage que nous présentons au public comporte quatre parties.

**La première partie** ("Cantates dans l'oeuvre de Bach") est consacrée aux généralités : un court résumé de la création des cantates, de leur langage et de la terminologie employée.

**La deuxième partie** ("les Cantates dans leur contexte liturgique") explore l'organisation du travail de Bach dans le domaine de la musique sacrée. Les cantates sont ici classées par destination liturgique, de l'Avent à Noël, de Noël à Pâques, de Pâques à la Trinité, enfin le *corpus* des vingt sept dimanches de la Trinité, puis les fêtes particulières. Chaque cantate est liée aux péripécies de la fête envisagée ("Épître et Evangile") qui fournissaient au prédicateur l'essentiel de son sermon, Bach illustrant à sa manière le sermon ou la méditation du jour.

**La troisième partie**, d'un maniement plus pratique, permet de définir pour chaque cantate (dans l'ordre du catalogue BWV 001 à 200) schéma et structure. Le descriptif est passé sous silence<sup>1</sup>. Une "note brève" illustrée par quatre étoiles (\*\*\*\*) permet au lecteur pressé de se faire une opinion, soit sur un morceau précis, soit sur l'ensemble de la cantate.

Enfin **la quatrième partie** réunit tableaux, annexes, bibliographie et table des matières.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Par une charmante lettre du 22 mai 1999, Monsieur Basso nous autorisait à utiliser ou à citer son travail sur les cantates de Bach. Nous l'en remercions une fois encore. A. Basso : *Bach*, 2 vol. (Fayard).

**PREMIERE PARTIE**

**LES CANTATES DANS L'OEUVRE DE BACH**



L'étude des cantates d'église de J.S.B. ne peut guère être menée de manière rationnelle et exhaustive ; en effet, le *corpus* des quelques deux cents cantates ne constitue pas un tout homogène comme le "Clavier bien tempéré" ou "l'Art de la Fugue" (quoique inachevé) ou encore la "Messe en si" où même les "Passions". Le poids de ces oeuvres (deux cents numéros sur les quelques onze cents numéros du catalogue BWV, quelques soixante heures de musique) est énorme et ne constitue pas un cycle fermé. De très nombreuses cantates sont des refontes ("parodies") de cantates profanes dont on ne connaît qu'une très faible partie. Tout au plus peut-on dénombrer trois cycles dont le troisième est incomplet. Un seul de ces cycles forme un tout cohérent, les cantates de 1724-1725 sur "mélodie de choral".

L'hypothèse que des liasses entières de 1725 aient pu disparaître dans l'héritage du Cantor réduit à néant l'idée d'un classement par genres ou par styles. Les ambitions de Bach furent remises en question chaque dimanche dans la mesure où le Cantor devait s'adapter aux conditions de travail, aux chanteurs et aux instrumentistes dont il disposait.

Le terme de cantate était une appellation fallacieuse dans la musique d'Eglise où les morceaux de musique sacrée s'appelaient plus familièrement "Kirchenstücke", *dialogus*, "Geistlichekonzert", "Kirchenmusik", et les prédécesseurs de Bach à Saint-Thomas de Leipzig, Knüpfer, Schelle ou Kuhnau ont laissé quelques centaines de "Kirchenstücke". Alberto Basso<sup>2</sup> fait observer que Bach n'a utilisé que neuf fois le terme de "cantata" (BWV 030, 054, 056, 082, 084, 170, 173, 195, 197) et plus souvent *dialogus* et "concerto"

Quoi qu'il en soit, le "morceau d'église" comprenait le récit, l'arioso, l'aria, le chœur, le choral et empruntait dans un patchwork fantastique son texte à l'Ancien Testament, au

<sup>2</sup> Alberto Basso : *J.S. Bach*, Vol. II p. 284 et sq (Fayard).

nouveau Testament, à leurs paraphrases respectives, au cantique spirituel (choral) et à des formes libres de commentaires dits "madrigalesques" parce qu'ils étaient ficelés comme la poésie fort moyenne des madrigaux.

## 1 - LE CALENDRIER LITURGIQUE ET LA DESTINATION DES CANTATES

Le résumé du calendrier liturgique se trouve dans un tableau page 59. Bach se préoccupait donc de fournir pour chaque dimanche une cantate en cinq, six ou sept numéros, d'une durée d'environ 15 à 25 minutes. Mais sa préoccupation majeure fut certainement de constituer plusieurs cycles complets de cantates pour satisfaire le déroulement du calendrier liturgique. A Leipzig, la liturgie occupait tous les dimanches de l'année (sauf ceux de l'Avent et du Carême) et un grand nombre de fêtes autour de Noël, Pâques, Pentecôte, ainsi que les fêtes de quelques saints qui avaient été conservées au calendrier luthérien comme Jean-Baptiste et Michel.

L'année commençait, avec le premier dimanche de l'Avent qui était d'une certaine solennité, par l'annonce de la Venue du Messie, puis venaient trois dimanches de l'Avent qui ne devaient pas comporter de "musique figurée" c'est-à-dire de cantates avec "figurations instrumentales". Le Temps de l'Avent constituait un mini-Carême, une traversée du désert dans l'attente du Messie mais les offices comportaient des motets, des chorals...

La Fête de Noël se célébrait par trois jours consécutifs de festivités musicales, avec cantates mais aussi chants du Gloria, du Magnificat, du Sanctus. On gardait encore l'usage du latin pour certaines pièces.

Le Nouvel-An, fête profane, mais aussi fête de la Circoncision, était l'objet d'une grande cantate, ainsi que l'Epiphanie (venue des Rois Mages). Le culte normal reprenait avec les dimanches de l'Epiphanie, de la Septuagésime, de la Sexagésime et de la Quinquagésime (dit "dimanche d'Estomihi" qui était le premier mot de l'Introït). Le 2 Février avait eu lieu la fête de la Chandeleur, Présentation de Jésus au Temple et fête de la Purification de Marie, fête qui était restée très importante. Après le dimanche d'Estomihi venait le Carême qui, comme les dimanches de l'Avent, ne devait pas comporter de musique "figurée", donc pas de cantates.

Une exception existait pour la Fête de l'Annonciation (25 Mars) qui, bien que tombant en général en période de Carême, était fêtée avec soin. Pour la fête des Rameaux et la Semaine Sainte on s'occupait de donner des "Passions". Le cycle des cantates reprenait avec Pâques, célébré sur trois jours (Dimanche, Lundi et Mardi de Pâques). Les dimanches après Pâques sont désignés par le premier mot de leur Introït : "Quasimodo", "Misericordias", "Jubilate", "Cantate", "Rogate". Quasimodo est illustré par la première apparition de Jésus aux apôtres, Misericordias par la parabole du bon pasteur qui donne à ce dimanche une ambiance pastorale. Le Jeudi de l'Ascension était suivi du dimanche d'Exaudi et l'Evangile parle des persécutions que subiront les disciples. La Pentecôte était fêtée comme Noël et Pâques par trois journées successives. Ensuite venait le dimanche de la Trinité et les vingt-sept dimanches suivants. Quand Pâques tombait tardivement, les derniers dimanches de la Trinité n'étaient pas fêtés.

La liturgie de ces dimanches est très variable et fonction de l'Evangile du Jour : récits de miracles, parabole des Béatitudes, etc... Les derniers dimanches de la Trinité traitaient des fins dernières de l'homme, Eschatologie et Parousie.

## CANTATES AUTHENTIQUES

### 1 - Les cantates de Muhlhausen et de Weimar

La courte période que Bach passa à Muhlhausen (1707-1708) ne nous permet pas de faire d'inventaire au vu des quelques cantates qui nous sont parvenues (BWV 131, 106, 071, 004).

A Weimar, ce n'est qu'à partir de 1714 que Bach, devenu "Konzertmeister" fut choisi pour composer une cantate "mensuelle". Il convient de mentionner que la chapelle ducale à Weimar était petite et que la tribune de l'orgue, exigüe, ne permettait pas de grands effectifs. Bach écrivit, à quelques exceptions près, des cantates qui fleuraient la musique de chambre et il fut partiellement obligé de les modifier pour les faire resservir plus tard à Leipzig.

Basso définit les types de cantates que Bach écrivit à Weimar :

a) les cantates constituées seulement d'arias et de chorals, sans récitatif (modèle Salomon Franck) (BWV 182, 012, 172),

b) les cantates avec seulement récits et arias, (type

Neumeister) (BWV 054, 152, 199),

c) les cantates avec récits, arias, versets bibliques et chorals (type Neumeister des troisième et quatrième années du librettiste).

Au total la liste complète de Muhlhausen et de Weimar s'établit ainsi, selon la chronologie approchée :

BWV 131, BWV 106, BWV 150, BWV 071, BWV 004, BWV 196, BWV 143, BWV 018, BWV 063, BWV 182, BWV 012, BWV 172, BWV 021, BWV 054, BWV 199, BWV 061, BWV 152, BWV 031, BWV 165, BWV 185, BWV 161, BWV 162, BWV 163, BWV 132, BWV 155, soit vingt-cinq cantates dont certaines resserviront à Leipzig<sup>3</sup>.

## 2 - Leipzig, de la Trinité 1723 à la Trinité 1724

Avant de commencer son service régulier à Leipzig pour le 1er dimanche après la Trinité, Bach avait soumis au concours d'admission au poste de Cantor une cantate, BWV 022, exécutée le dimanche d'Estomihi (dernier dimanche avant le Carême). En réalité, il avait écrit pour cette date deux cantates BWV 023 et BWV 022. La cantate BWV 023 jugée trop "novatrice" fut gardée en réserve.

La première année réelle pour Bach commence donc du 1er dimanche de la Trinité 1723 (30 Mai) pour se terminer à la Trinité suivante, 1724.

Les cantates sont donc, en plus de BWV 022 et 023 (Estomihi), 075, 076, 021 et 185 (reprise de Weimar), 024, 147, 186, 136, 105, 167, 046, 179 et 199 (reprise de Weimar), 069a, 077, 025, 138, 095, 148, 048, 162 (reprise de Weimar), 109, 089, 163 (reprise de Weimar), 060, 090, 070, 061 (reprise de Weimar), 063 (reprise de Weimar), 040, 064, 190, 153, 065, 154, 155, 073, 081, 144, 181, 083, 023 (reprise de l'année précédente), 182, 004 ou 031 (trois reprises de Weimar), 066, 134, 067, 104, 012 (reprise de Weimar), 166, 086, 037, 044, 172 (reprise de Weimar), 173, 184, 165 (reprise de Weimar).

Liste à laquelle il faut ajouter BWV 194, cantate pour l'inauguration de l'orgue de Störmthal, créée le 2 Novembre 1723, cantate qui resservira pour la Trinité.

---

<sup>3</sup> De 1717 à 1723, Bach, musicien à Cöthen fief calviniste, n'eut pas à composer de cantates d'église.

### 3 - Leipzig, de la Trinité 1724 à la Trinité 1725

De la Trinité 1724 au dimanche d'Estomihi, Bach va construire un cycle pratiquement complet de cantates sur MDC (pour la définition de ce terme : voir page 34).

Après cette date, Bach abandonne, pour des raisons relativement obscures, la cantate sur MDC pour élaborer des cantates en général introduites par un *dictum* néotestamentaire ou vétérotestamentaire. Un certain nombre de ces textes sont dus à Marianne Von Ziegler.

Les cantates pour cette période sont :

**a) sur MDC :** 001, 002, 003, 005, 007, 008, 010, 020, 026, 033, 038, 041, 062, 078, 080, 091, 092, 093, 094, 096, 099, 101, 107, 111, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 133, 135, 139, 178, 180

**b) cantates libres :**

249 (première mouture de l'Oratorio de Pâques), 006, 042, 085, 103, 108, 087, 128, 183, 074, 068, 175, 176.

### 4 - Leipzig, fin 1725 et 1726

Un nouveau cycle aurait dû commencer avec la Trinité 1725. Or, les manuscrits sont absents des archives et l'on ne sait pas si Bach a écrit de nouvelles cantates dont la liasse complète aurait été perdue (par exemple liasse confiée à Wilhelm Friedemann Bach et dilapidée par ce fils aîné, peu scrupuleux). C'est l'hypothèse la plus séduisante. De ce "trou" surnagent trois cantates BWV 168 et 164 (respectivement 9ème et 13ème dimanches de la Trinité) et BWV 137 (12ème dimanche de la Trinité). Les deux premières, 168 et 164, auraient pu être des refontes d'oeuvres de Weimar, quant à BWV 137, il s'agit d'une cantate sur MDC (or, en 1724, il existe une absence à cette date...).

A la Noël de 1725 et en début de l'année 1726, la production de Bach réapparaît avec une série nouvelle (BWV 110, 057, 151, 028, 016, 032, 013 et 072), puis brutalement la série s'interrompt à nouveau mais nous avons la certitude que Bach a fait exécuter, de la Purification (2 Février) jusqu'au dimanche de Rogate 1726, des cantates de son cousin Johann-Ludwig Bach. La suite de l'année 1726 est plus compliquée, des productions nouvelles apparaissent, des "trous" existent, des cantates de Johann-Ludwig Bach sont parfois exécutées en parallèle avec des oeuvres du Cantor.

## **5 - Oeuvres tardives**

Au delà du 23ème dimanche de la Trinité 1726, la production devient aléatoire avec de nombreuses reprises, quelques oeuvres nouvelles en 1727, 1728, 1729, puis quelques cantates qui semblent compléter les trous de 1724-1725, dans le domaine particulier de la cantate sur MDC. Après 1734 (année des oratorios), on ne connaît pratiquement plus d'oeuvre nouvelle. La dernière oeuvre serait, dans l'absolu (1748 ?), BWV 069 pour l'élection du Conseil Municipal de cette année-là mais il ne s'agit que d'une refonte de BWV 069 a, écrite pour le 12ème dimanche de la Trinité de 1723.

## **CANTATES INAUTHENTIQUES**

### **1 - Les cantates apocryphes**

On sait que le catalogue BWV, fait en dépit du bon sens, attribua les cantates sacrées aux deux cents premiers numéros.

Cependant, six cantates se sont avérées ne pas être de la main de Jean-Sébastien, l'une BWV 015 est de son cousin Johann-Ludwig Bach (1677-1731), BWV 053 et BWV 189 reviennent à Georg-Melchior Hoffmann, BWV 141 et BWV 160 appartiennent à la production de Telemann. Quant à BWV 142, elle serait de la plume de Kuhnau, le prédécesseur de Bach à Leipzig.

Six autres cantates apocryphes sont cataloguées aux numéros BWV 217 à 222. Il s'agit de trois cantates d'auteurs inconnus, de deux cantates de Telemann et d'une cantate de Johann-Ernst Bach (1722-1777), neveu de Jean-Sébastien qui fut un temps son élève. Cette dernière cantate est loin d'être négligeable.

### **2 - Les cantates de J.L. Bach (1677-1731)**

Bach n'avait aucune honte à faire exécuter une oeuvre d'un parent, d'un ami, voire même d'un inconnu s'il jugeait la qualité de l'oeuvre suffisante. Or, c'est le cas de la plupart des cantates de son cousin Johann-Ludwig Bach utilisées allégrement en 1726. Il serait donc tout à fait nécessaire d'éditer et d'enregistrer ces oeuvres, complément indispensable à la chronologie des oeuvres du Cantor.

A. Basso<sup>4</sup> publie la liste des cantates de J.L. Bach qui ont été données à Leipzig en 1726 :

- 1- Fête de la Purification JLB 9
- 2- 4ème dimanche Epiphanie JLB 1
- 3- 5ème dimanche Epiphanie JLB 2
- 4- Dimanche de Septuagésime JLB 3
- 5- Dimanche de Sexagésime JLB 4
- 6- Dimanche d'Estomihi JLB 5
- 7- Fête de Pâques JLB = BWV 015
- 8- Lundi de Pâques JLB 10
- 9- Mardi de Pâques JLB 11
- 10- Dimanche de Quasimodo JLB 6
- 11- Dimanche de Misericordias JLB 12
- 12- Dimanche de Cantate JLB 14
- 13- Fête de Saint Jean-Baptiste JLB 17
- 14- Fête de la Visitation JLB 13
- 15- 6ème dimanche de la Trinité JLB 7 avec BWV 170
- 16- 11ème dimanche de la Trinité JLB 15
- 17- 13ème dimanche de la Trinité JLB 16

L'intérêt des cantates de Johann Ludwig Bach a été mis en évidence très tôt dans le paysage musical allemand par Karl Geiringer<sup>5</sup> et plus récemment par quelques enregistrements. Geiringer décrit quelques-unes de ces cantates, s'attarde également aux motets de ce Bach de Meiningen et à la grande Musique funèbre qui est, pour 1724, le pendant de ce que sera pour J.S. Bach l'Ode funèbre BWV 198.

\* \* \*

## 2 - LE LANGAGE MUSICAL DES CANTATES

La cantate doit être considérée à la fois comme un sermon et une prière. Sermon qui, la plupart du temps, commente les péripécies du Jour, Epître et Evangile, ou bien le texte du cantique affecté à la fête du jour, prière soit individuelle du fidèle, soit communautaire inspirée du cantique choisi.

---

<sup>4</sup> Alberto Basso : *J.S. Bach*, Vol. II p. 406-407 (Fayard).

<sup>5</sup> Karl Geiringer : *Bach et sa famille*, (Corréa 1955).

Le librettiste a donc élaboré un texte qui se présente comme un discours avec thèse, antithèse et synthèse, ou comme un petit drame qu'il faut dénouer. Pour nous faire comprendre, inventons un schéma très simple d'une cantate en six numéros : le premier chœur ou aria va dépeindre le chrétien en proie au péché et à la misère de sa condition, les deux numéros suivants (récit et aria) vont décrire les malheurs qui s'abattent sur lui (maladie, orgueil, Satan) ou sur la communauté (les infidèles, les Turcs, le Pape, Sodome). Un nouveau couple "récit-aria" qui sert d'antithèse à ces malheurs va nous démontrer que la fidélité à Jésus, à ses commandements, nous délivrera de tous les maux décrits dans l'*incipit* de la cantate, la communauté entonne enfin le choral final harmonisé pour remercier Dieu de ses bienfaits. Ce schéma très réducteur n'est jamais aussi simple car Bach s'attache à une peinture minutieuse de chaque détail, souvent mot par mot.

## 1 - Bach et la théorie des affects

Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, Ph. Spitta<sup>6</sup>, A. Schweitzer<sup>7</sup>, André Pirro<sup>8</sup> s'attachèrent à dénombrer les "affects" qui parcourent la musique de Bach, en particulier les cantates. Ces "affects" ne sont pas propres à Bach mais témoins communs du langage baroque. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages généraux qui traitent de ce sujet.

Donnons cependant quelques rappels d'exemples. La hauteur des sons traduit en règle générale Terre, Ciel et Enfer et leur combinaison décrit les mouvements ascendants et descendants. Dans la cantate BWV 047 (chœur initial), Bach utilise deux thèmes pour décrire la double affirmation de Luc ("car quiconque s'élève sera abaissé et quiconque s'abaisse sera élevé"), le premier thème s'élève pour ensuite descendre et le second s'abaisse pour ensuite monter.

Les thèmes de la démarche sont très nombreux, citons celui qui ouvre la première aria en duo de BWV 156 : "Ich steh mit einem Fuss im Grabe" ("Je me tiens un pied dans la tombe"), le saut de quarte ascendante et le déhanchement du rythme sont très évocateurs de cet homme avec un pied dans la

---

<sup>6</sup> Philippe Spitta : *J.S. Bach*, 2 vol. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1873, 1879.

<sup>7</sup> Albert Schweitzer : *J.S. Bach, le musicien-poète*, Breitkopf und Härtel, Paris, 1905.

<sup>8</sup> André Pirro : *L'esthétique de J.S. Bach*, Fischbacher, Paris, 1907.

tombe. Schweitzer cite dans les thèmes de la démarche la fameuse entrée de BWV 159 "Voici, nous montons à Jérusalem" par ce fragment de gamme qui monte et rechute aussitôt pour dépeindre l'hésitation.

Citons encore les nombreux thèmes ou phrases musicales qui illustrent les phénomènes météorologiques, la pluie (dans la sinfonia ouvrant BWV 018 à l'aide de notes répétées), les vagues (en BWV 056, en BWV 088, etc...), les vents, les orages, la terre qui tremble.

Schweitzer sépare de nombreuses catégories de thèmes, thèmes de la lassitude, de la quiétude, de la joie, de la terreur, de la douleur (avec des chromatismes fréquents).

Il s'agit, et Schweitzer a été suivi par des musicologues très pointus, d'un véritable travail de "mécano" que nous laissons à l'auditeur le soin de découvrir par lui-même.

Le langage de Bach dans les cantates est influencé par le texte à mettre en musique, cela va de soi, mais également par le thème du sermon prononcé par le prédicateur dont la parole était forte et imagée tant au XVIIIème siècle qu'au Moyen-Age. Comme les "figures" de Jérôme Bosch ont pu être expliquées par la prédication de quelques pères flamands, les figures musicales de Bach ont pu subir l'effrayante imagerie d'un pasteur qui aurait sévi à Leipzig, tout au moins dans les années 1724-1725 au moment où Bach s'attaque à composer ses cantates sur mélodies de chorals.

L'imagerie populaire, peintures, sculptures, décoration des églises et de la chaire en particulier jouaient un rôle dans la pensée du fidèle. Dans un ouvrage intitulé *Emblématique et drame de l'époque baroque* Albrecht Schöne<sup>9</sup> a analysé le cas d'un type d'imagerie, "les emblèmes" qui sévissent à l'époque baroque. Depuis la Renaissance, des emblèmes furent publiés dans de multiples collections ; ils faisaient partie de la culture générale et les allusions renvoyant à des figures connues et populaires étaient chose courante dans les textes dramatiques des auteurs baroques. Présupposant la connaissance de l'emblème chez le lecteur ou l'auditeur, le librettiste utilise des composantes provenant du texte ou de l'image d'un emblème comme figure poétique destinée à illustrer ou à renforcer sa pensée. "Seuls les chrétiens ressemblent à ces branches de palmiers que leur fardeau ne fait que s'élever plus haut" : ces vers de la cantate BWV 044 de Bach "Sie werden euch in den

---

<sup>9</sup> Cité par Detlef Gojowy in *Le langage des cantates de Bach*, in intégrale Teldec et par Basso : *J.S. Bach*, Vol. II p. 261 (Fayard).

Bann tun” ne peuvent être compris que si l’on connaît un emblème d’Andréa Alciati, très célèbre et fréquemment reproduit à cette époque qui montre un palmier chargé de poids et destiné, selon les idées communément admises, à pousser d’autant plus vigoureusement que ces poids l’accablent...

Le langage du Cantor est en effet souvent très proche de l’imagerie populaire mais encore est-il régi par des préoccupations plus théoriques. C’est le cas du domaine de la numérologie.

## 2 - Numérologie et symbolisme des nombres chez Bach

Les préoccupations de l’interprétation des signes (chiffres et lettres) étaient à l’époque baroque matière courante.

Bach fut confronté, par sa naissance, à l’examen de son nom, doublement symbolique. Bach en allemand signifie ruisseau et fournit en B-A-C-H quatre notes de la gamme en allemand : B = si bémol, A = la, C = ut, H = si naturel, motif et thème musical qui servira au Cantor de signature et de sujet de fugue (notamment dans l’Art de la Fugue).

En donnant une valeur chiffrée à chaque note de l’Alphabet, A = 1, B = 2, Bach découvrit naturellement que son nom était égal à :  $2 + 1 + 3 + 8 = 14$  et que la signature J.S. BACH donnait par le même calcul = 41.

Au-delà de ces deux constatations, les spéculations sur la numérologie dans l’oeuvre de Bach se développèrent au cours du XXème siècle jusqu’à satiété et conduisirent parfois à des interprétations délirantes. On trouvera dans notre bibliographie quelques références aux travaux en ce domaine. Pour des raisons de simplification, adoptons quelques lignes dues à Gunno Klingfors<sup>10</sup> :

1) l’alphabet numérique permet de remplacer des lettres par des nombres...

2) les nombres peuvent se rapporter à des passages spécifiques de la Bible, tels que versets, psaumes, prières etc...

3) les nombres se rencontrant dans le texte de la Bible peuvent être utilisés comme symboles d’événements particuliers, exemple :  $12 \times 12 = 144$  peut symboliser les 144 000 élus dans l’Apocalypse.

4) les nombres peuvent être utilisés selon la signification

---

<sup>10</sup> Gunno Klingfors : *Le symbolisme des nombres dans les cantates de Bach*, in intégrale Teldec.

qu'ils revêtaient dans l'Antiquité : 666 (animal charnel, la Bête de l'Apocalypse), 888 (cadran solaire).

Un nombre peut avoir une "image directe" : ainsi 123 pour symboliser la Trinité 1 = le Père, 2 = le Fils, 3 = le Saint-Esprit.

Au-delà de ces énoncés relativement simples, les musicologues ont essayé d'interpréter symboliquement toutes les parties chiffrées de l'oeuvre de Bach. Ainsi, Gunno Klingfors analysant la cantate BWV 050 justifie-t-il les 1125 notes que les hautbois doivent jouer et les 580 notes que la basse continue doit exécuter.

Un autre musicologue, Friedrich Smend, analysant la cantate BWV 088 relatant la pêche miraculeuse (Evangile de Jean 21/11) et le nombre de 153 poissons restant, trouve une relation avec le nombre de mesures et de notes employées par Bach dans ce passage :

Le langage utilisé à cette fin serait bâti sur la série :

- 1 = l'origine de toutes choses
- 2 = le Fils, le Christ
- 3 = la Trinité, Dieu, le Ciel
- 4 = la Terre, les éléments, le monde
- 7 = la pénitence, la grâce, la félicité céleste
- 10 = la loi divine, les dix commandements
- 12 = les Apôtres, l'Eglise
- 17 = 10 + 7 = La Loi et la grâce.

Ces chiffres peuvent se multiplier par 10 (7 ... 70), par eux mêmes (7 ... 49), s'additionner (7 + 10 = 17). Comme exemple de la combinaison additionnant 10 et 7, symbole de la félicité de ceux qui sont appelés par la Loi et l'Evangile, Friedrich Smend cite le nombre de 153 poissons péchés selon l'Evangile de Saint-Jean (21/11) ( $153 = 9 \times 17$ ) ou la somme de tous les nombres de 1 à 17. Et les musicologues de compter très scientifiquement le nombre de mesures et de notes symbolisant apôtres, pécheurs, poissons, etc..

Pour rester dans un domaine beaucoup plus raisonnable, citons par exemple dans le chœur initial de la cantate BWV 077 les dix entrées successives de la MDC exposée à la trompette pour illustrer les dix commandements que suggère la mélodie de choral exposée aux instruments "Dies sind die heiligen zehn Gebott" alors que l'*incipit* vocal de la cantate ne parle que d'un seul commandement "Tu dois aimer ton Seigneur Dieu."

### 3 - Le symbolisme du glas funèbre dans les cantates

Ce sujet, très souvent analysé et mis en évidence par Albert Schweitzer dès les années 1900 dans son remarquable ouvrage *Bach le musicien-poète*, peut être illustré à nouveau dans le cadre de notre travail sur les cantates du 16ème dimanche après la Trinité qui évoquent la mort et la résurrection par Jésus du fils de la veuve de Naïm puisque trois d'entre elles ont recours au procédé du symbolisme "Quand sonne l'heure bien-aimée, la douce Mort". Nous verrons par quelques autres exemples que Bach, dans des cantates fort diverses, sait mettre en évidence ce glas, notes répétées aux flûtes (à bec ou traversières), *pizzicati* des cordes ou de la basse continue.

Dans la cantate BWV 027 (1726), les paroles, méditations pieuses sur la Mort, ne se prêtant pas à l'évocation directe de l'heure dernière, nous n'avons noté aucun effet spécial.

En BWV 161 (1714), le récit n°4- évoque à un moment précis le glas "schlage doch du letzten Stunde", les flûtes s'animent d'un mouvement de notes répétées dans l'aigu, les cordes entament des *pizzicati* aériens. En BWV 008 (1724), les flûtes en notes répétées sont très présentes dans le chœur initial. Dans l'air n° 2-, air pour ténor et hautbois d'amour, la question se pose dramatiquement "Wenn meine letzte Stunde schlägt ?" ("Quand sonnera ma dernière heure ?").

Dès les premières mesures du morceau, le *continuo* est écrit en *pizzicati*, l'air se développe pour devenir vraiment interrogatif (mesure 35 et suivantes), pause du hautbois, question à nue du ténor, puis reprise mélodieuse de l'instrument soliste.

En BWV 095 (1723), l'aria de ténor n°4- va de nouveau poser l'interrogation : "Ach, schlage doch bald," ("Ah, ne tarde pas à sonner heure bénie, l'ultime glas...").

Dès la ritournelle des deux hautbois d'amour, les cordes sont en *pizzicati* constants.

Nous avons vu trois exemples de "glas funèbre" dans des cantates destinées au 16ème dimanche après la Trinité, mais les exemples ne se limitent pas à l'évocation de la mort du fils de la veuve de Naïm et de sa résurrection, ils vont mettre en cause directement la mort et la résurrection du Christ.

Dans la cantate pour le dimanche d'Estomihi 1725, BWV 127, c'est dans l'air n°3- pour soprano que Bach se voit confronter à la phrase "Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken" ("O glas funèbre ne tarde pas à sonner pour moi"). Bach

élabore un air pour deux flûtes, hautbois, cordes et basse continue. Si dans la ritournelle d'entrée les cordes se taisent, les flûtes dessinent rapidement un motif en notes répétées, sur un continuo en *pizzicati* ; à la mesure 31, sur les paroles concernant le glas, Bach fait entrer violons et alto, en *pizzicati*, sur un motif de notes répétées deux par deux, les flûtes continuant leurs sonneries statiques dans l'aigu.

Dans la cantate festive de Pâques BWV 031 (1715), alors que la résurrection a été illustrée par le chœur glorieux "Le Ciel rit, la terre jubile" et après six numéros joyeux, le climat s'oriente vers l'évocation individuelle de la mort. En n° 8-, l'aria de soprano commence par une ritournelle du hautbois sous forme d'une tendre berceuse en ut majeur, mais déjà le *continuo* s'exprime par des *pizzicati*. Dès les premiers mots, le texte exprime le désir de la mort "Letzte Stunde brich herein"..("Arrive donc dernière heure.."), Bach va souligner l'instant souhaité par une citation du choral "Lorsque ma dernière heure sera venue" ("Wenn mein Stündlein vorhanden ist"), confiée aux cordes. Très belle anticipation du choral final harmonisé, sur la même mélodie qui finit la cantate en n° 9-. Citons pour conclure une autre cantate BWV 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht" ("Seigneur n'entre pas en Jugement"), cantate non funèbre mais pénitentielle pour le 9ème dimanche de la Trinité (1723), destinée à illustrer la parabole de l'intendant infidèle (Luc XVI 1-9). Le librettiste inconnu ne tardant pas dans le récit de basse à évoquer l'heure de la mort "Wenn deine Sterbenstunde schlägt" ("Et quand sonnera ta dernière heure"), Bach, aussitôt sous le motif insistant des violons, confie le *continuo* (violoncelle) à des *pizzicati* caractéristiques.

Ce panorama du glas funèbre dans l'oeuvre de Bach n'est pas exhaustif, il faudrait également citer deux passages de la Passion selon Saint Matthieu et un certain récit de la Cantate BWV 198 (Ode funèbre) pour les funérailles de la Princesse Christiane Eberardine de Saxe. Récit d'alto n°4- "Der Glocken bebendes Getön..." ("Le son tremblant des cloches doit éveiller l'effroi de nos âmes assombries..."), mêmes procédés de *pizzicati* chers à Bach.

Sur ces exemples connus, la musicologie a commis une légère erreur en découvrant dans les papiers du Cantor la curieuse cantate BWV 053 "Schlage doch" qui se révéla inauthentique. Mais avant de rendre à son propriétaire ce petit bijou, Schweitzer avait cité cet exemple comme significatif du langage de Bach. Cela signifie tout simplement que les

compositeurs baroques étaient tous imprégnés de “la douce heure de la mort”. Rendons à G.M. Hoffmann (1684-1715) cette brève mais merveilleuse cantate pour alto solo, cordes et une “petite cloche” “*la campanella*” qui égrène ses notes aiguës comme un carillon à la fin de chaque verset.

#### 4 - Le symbolisme de la danse psychopompe dans les cantates

Alberto Basso<sup>11</sup> consacre quelques pages aux rythmes de danse dans les cantates sacrées de Bach et dresse une liste (non exhaustive) de quelques quatre vingt dix-sept morceaux sur *tempo* de danse. Parmi les danses relevées, la plupart appartiennent à la suite de danse baroque, allemande, bourrée, gavotte, passepied, gigue, polonaise, sarabande, sicilienne avec un maximum de danses d'origine française que Bach avait exploitées à Cöthen. Cependant les rythmes de danses ne dérivent pas uniquement de parodies de cantates profanes, Bach les crée pour donner vie à une harmonie spirituelle fondée sur la catharsis du corps et de l'âme à l'intérieur de l'Eglise. Il suffit de se rappeler qu'au Moyen-Age on dansait dans les églises et que les interdits eurent beaucoup de mal à faire reculer la scansion du corps liée au rythme de la voix.

Nous donnerons quelques exemples de la danse française dans les cantates :

a) Nous trouvons un rythme de **gavotte** in BWV 130 n°5- aria de ténor avec flûte à bec (Fête de la Saint Michel, 1724) : le texte nous propose :

“Veille, ô prince des Chérubins, que la noble légion de ces héros serve à jamais ceux qui croient en toi - fais qu'elle les élève vers les cieux dans le Char d'Élie”.

Il s'agit donc d'un rôle psychopompe de la danse : c'est en dansant qu'Élie et Michel nous élèvent vers le ciel : en apparence cette cantate n'est pas une parodie d'une cantate profane.

b) Dans la cantate BWV 025 (14ème dim. Trinité 1723) :

“Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe” (“il n'y a rien de sain dans mon corps”). Les péripécies du jour portent sur la guérison des dix lépreux et la rhétorique du livret est particulièrement baroque (souffrances, mal, hôpital, lèpre etc..).

---

<sup>11</sup> D'après Alberto Basso : *J.S. Bach*, Vol. II p. 273-274.

Or l'aria n° 5- est l'antidote de tout mal terrestre, aria de soprano avec 2 flûtes à bec, 2 htb, basson, cordes et bc, 3/8, ut majeur, elle est chantée sur un rythme de **menuet** :

“Ouvre à mes mauvais cantiques, Jésus, ton oreille bienveillante. Lorsque là-bas dans le choeur altier, je chanterai avec les anges, Mon chant d'actions de grâces aura meilleure résonance”.

Donc, dans l'optique de Bach, les anges chantent et dansent des menuets.

c) Pour la cantate BWV 030 (Saint Jean Baptiste, 1737 ou 1738), il s'agit ici d'une parodie de cantate profane, mais le texte de l'aria n° 3- s'adapte à une version sacrée :

“Loué soit Dieu, loué soit son nom - Loué soit Dieu qui a fidèlement tenu promesse et serment - Son fidèle serviteur est né - Depuis longtemps élu - Pour préparer la voie du Seigneur”.

Bach utilise un rythme de **passepied**, avec 2 violons et bc, 3/8, sol majeur) pour louer le Seigneur.

d) Un autre exemple de danse psychopompe est donné par le rythme du choral, “Jesu, nun sei gepreiset” en BWV 041 n°6- ou BWV 171/6 (Jour de l'An) où la procession ou marche à 4/4 bascule brutalement dans un rythme valsé à 3/4.

Il doit s'agir d'une ancienne coutume de danse dans les églises, esquissée pendant la procession ou le cortège.

La danse “psychopompe” est également présente dans toutes les cantates funèbres ; écoutez par exemple l'élaboration sur choral qui ouvre la cantate BWV 008 (16ème dimanche après la Trinité).

Enfin on peut inclure dans la danse, les **berceuses** (BWV 082 n°3-) ou les choeurs finaux des Passions Matthieu et Jean.

e) Mais dans quelques cas, la danse est une véritable danse des morts ou danse macabre ou danse satanique, pour exemple l'extraordinaire **bourrée** très lourde et très terre à terre pour basse et trois hautbois en BWV 026/4 qui évoque les “flammes de l'enfer et les flots bouillonnants”, en particulier la partie centrale composée de traits rapides et chromatiques.

Dans les cantates BWV 075 et 076, écrites par Bach dès son arrivée à Leipzig après son séjour à Cöthen, l'enchaînement des danses est si insistant qu'on peut confondre cantate et suite de danses, par exemple en BWV 075 l'aria du ténor n° 3- est sur un rythme de polonaise, celle de soprano 5- rythme de menuet, rythme de passepied pour l'aria d'alto 10- et selon

Basso<sup>12</sup>, l'aria 12- pourrait être celle d'une gigue à 4/4.

Parfois Bach, empruntant ses musiques à d'anciennes cantates profanes, ne modifie en rien le schéma rythmique des morceaux. C'est ainsi que BWV 173 provenant d'une sérénade écrite à Cöthen se termine par un chœur sur un rythme de danse, la cantate BWV 184 suit un parcours analogue et se clôt par un chœur sous forme de gavotte.

### 3 - LA STRUCTURE DES CANTATES

#### A - LES FORMES ET DIMENSIONS

##### 1 - Schéma et structure des cantates (abréviations employées)

Le schéma que nous avons retenu est un "compromis" entre la terminologie utilisée par Werner Neumann et par le Catalogue BWV<sup>13</sup>. La structure "résumé rapide de la cantate" fait appel à la terminologie suivante :

Comme la cantate peut se composer, au gré du temps dont dispose Bach et des solistes, choristes et instrumentistes utilisés, de plusieurs morceaux disparates, nous avons résumé succinctement les termes indispensables :

**SINF** (sinfonia) inclut les morceaux instrumentaux purs, sonatina, sonata, sinfonia, ouverture etc...

**A** = aria, air ou duo

**R** = récit ou récitatif ou arioso

**CH** = chœur libre de toute mélodie de choral.

Le choral, soit simplement harmonisé, soit élaboré de façon plus complexe, sera noté par son numéro. Le listing se trouve en fin d'ouvrage : exemple (109) I correspond à la mélodie de choral (MDC) 109 harmonisée selon le type I. Nous avons distingué six types d'élaboration (I, II, III, IV, V, VI) (voir plus loin page 37).

**S** définit la voix de soprano, **A**= alto, **T**= ténor et **B** = basse.

---

<sup>12</sup> D'après Alberto Basso : *J.S.Bach*, vol. II p. 284.

<sup>13</sup> *Bach Werke Verzeichnis. Kleine Ausgabe* (Breitkopf und Härtel, 1998).

## 2 - Emprunts à la musique profane

Bach, pressé par le temps, utilise et refond très souvent des cantates profanes, changeant les paroles dédiées au prince ou au maître en paroles sacrées adressées au Seigneur Dieu. C'est le principe de la "parodie".

Bach utilise aussi, pour ses sinfonias de cantates sacrées, des morceaux empruntés à sa propre musique instrumentale. Parfois l'original a disparu mais dans quinze cas au moins, on conserve la source :

Brandebourgeois N°1/1 (BWV 1046):	BWV 052/1
Brandebourgeois N°3/1(BWV 1048) :	BWV 174/1
Concerto clavecin BWV 1052/1 :	BWV 146/1
Concerto clavecin BWV 1052/2 :	BWV 146/2
Concerto clavecin BWV 1052/3 :	BWV 188/1
Concerto clavecin BWV 1053/1 :	BWV 169/1
Concerto clavecin BWV 1053/2 :	BWV 169/5
Concerto clavecin BWV 1053/3 :	BWV 049/1
Concerto clavecin BWV 1056/2 :	BWV 156/1
Concerto clavecin BWV 1059/1 :	BWV 035/1
Concerto clavecin BWV 1059/2 :	BWV 035/2
Concerto clavecin BWV 1059/3 :	BWV 035/5
Ouverture (Suite) BWV 1069 :	BWV 110/1
Partita violon solo BWV 1006 :	BWV 029/1
Sonate violon, clavier BWV 1019a :	BWV 120/4

## 3 - Relation entre les cantates et l'oeuvre d'orgue

Sans s'attarder sur les pièces d'orgue qui ont été utilisées dans les cantates, notons les six chorals transcrits pour orgue par Bach pour l'éditeur Schübler à partir de chorals vocaux solistes :

BWV 140/4	Choral Schübler BWV 645
BWV inconnu	Choral Schübler BWV 646
BWV 093/4	Choral Schübler BWV 647
BWV 010/4	Choral Schübler BWV 648
BWV 006/3	Choral Schübler BWV 649
BWV 137/2	Choral Schübler BWV 650

## B - LES “MÉLODIES DE CHORALS” DANS LES CANTATES

Les cantates sont écrites soit sur mélodies libres (thèmes ou sujets inventés de la main même de Bach), soit des mélodies déjà écrites de cantiques spirituels (chorals luthériens) que Bach organise en élaborations de types variés. Pour les chorals pour orgue, Jacques Chailley recensait<sup>14</sup> quelques vingt-quatre types de chorals en quelques 211 élaborations. Pour simplifier dans le domaine de la cantate, nous avons opté pour seulement six catégories sur 113 mélodies différentes (339 élaborations).

### 1 - Tableau des chorals dans les oeuvres vocales de Bach

Répertoire alphabétique de référence d'après Werner Neumann et Alberto Basso établi comparativement au *Catalogue BWV, Kleine Ausgabe*, Breitkopf und Härtel, 1998 :

Ce répertoire dont on trouvera la liste alphabétique en fin d'ouvrage<sup>15</sup> résume les mélodies de chorals répertoriées dans les cantates, l'Oratorio de Noël et l'Oratorio de Pâques.

Quelques cantiques différents sont bâtis sur la même mélodie : c'est ainsi que “Befiehl du deine Wege” (MDC = 012) est identique à “Herzlich tut mich verlangen” (MDC = 046) et à “O Haupt voll Blut” (MDC = 085).

Dans le même contexte, MDC (010) “Auf meine lieben Gott” se chantait à Leipzig sur la même mélodie que “Wo soll ich fliehen hin” (MDC 113).

Par contre, dans la cantate BWV 162, la MDC (006) “Alle Menschen müssen sterben” est différente de celle que Bach utilise dans l'Orgelbüchlein.

Enfin sur les mêmes paroles “O Gott, du frommer Gott”, on connaît deux mélodies différentes (082) et (083).

### 2 - Cantates sur mélodies de chorals

#### a - Définition “simplifiée” du choral

Sur les quelques mille deux cents morceaux répartis dans les cantates, 339 relèvent du cantique spirituel, mais nous

<sup>14</sup> Jacques Chailley : *Les chorals pour orgue de J.S. Bach*, (Leduc, 1974).

<sup>15</sup> Consulter la liste, page 362 et suivantes.

allons voir que le terme “choral” est trop simple pour définir toutes les formes magnifiées par Bach dans l’optique du cantique spirituel.

A vrai dire, une telle étude pourrait paraître banale si un problème insupportable (et non insurmontable !), un problème de terminologie ne venait point embrouiller la question dès le commencement. En effet, le langage des chorals appartenant exclusivement à la langue allemande et à l’église réformée, la langue française n’a su que dresser un tissu de confusions et de malentendus.

Dans la langue française le mot “choral” est l’objet d’aberrations fastidieuses qu’il est nécessaire de rappeler :

*Adjectif* “choral, chorale” se rapporte à une composition pour chœur et l’on parle de masse chorale, de composition chorale, d’ensemble choral. Mais dans un esprit de pure confusion, les musicologues ont associé l’adjectif choral au domaine de la cantate et, en un cas bien particulier, parlent de “cantate chorale” ou de “cantate de choral” pour désigner une composition dont le texte est entièrement écrit sur la base d’un cantique spirituel.

*Substantif féminin* “chorale” désigne naturellement un ensemble de chanteurs et de chanteuses spécialisés dans l’exécution d’œuvres pour chœurs : motets, madrigaux, cantates, oratorios ...

*Substantif masculin* “choral” pose un grand nombre d’équivoques possibles : le terme a fini par désigner une composition musicale (texte et musique) issue du répertoire liturgique créé par les réformateurs luthériens au début du XVIème siècle. Désireux de fonder un répertoire liturgique de langue vernaculaire, Luther et ses épigones rassemblèrent d’abord un nombre restreint de chants d’église pour la communauté des fidèles. Le premier répertoire de “chorals” en 1524 comportait 8 cantiques spirituels sur seulement quatre mélodies différentes. Le succès de ces chants d’église allait croître rapidement jusqu’à devenir pléthorique à la fin du XVIIème siècle. En 1697, c’est à dire dans les années de jeunesse de Bach, on recensait plus de cinq mille cantiques spirituels différents. Le nombre des mélodies qui les portait était cependant moindre (plusieurs cantiques pour une même mélodie).

Devant une telle floraison et devant la confusion qu’une telle profusion peut entraîner, le terme de “choral” substantif masculin désigne deux éléments distincts :

a) les paroles du cantique spirituel portées par la mélodie musicale,

b) la “mélodie de choral” elle-même, support musical du cantique.

Notre étude délaissant le premier terme, celui du cantique ou des cantiques, nous l’avons axée sur le second élément du choral, son support musical, toujours désigné par le terme de :

### “mélodie de choral” (en abréviation MDC)

Quand nous serons obligés de faire référence au(x) texte(s), nous désignerons par le simple mot de “cantique” des entités voisines, chants d’églises, cantiques spirituels, lieder spirituels, traductions pâles des termes allemands “Geistliche Lieder” ou “Kirchenlieder”.

Issue, soit du répertoire grégorien, soit d’une chanson populaire, soit d’une création nouvelle et originale, la mélodie de choral peut, comme nous l’avons évoqué, porter selon les auteurs, les époques et les lieux, plusieurs dizaines de cantiques différents.

Quand la mélodie est d’origine profane, on peut comparer la formation du répertoire luthérien à la facture des messes catholiques des XVIème et XVIIème siècles, dites messes-parodies où le *cantus firmus* est emprunté à une chanson populaire (Messes de “l’Homme Armé”, Messes sur “Le Pont d’Avignon” etc...).

On peut également comparer cette formation du répertoire à celui qui existera au XVIIème siècle en France dans le domaine des “Noëls” où les mélodies sont souvent issues de chansons libertines (Noël “Une jeune pucelle” évoquant le culte marial !).

Mais, quelle que soit son origine, grégorienne, profane ou construction libre, la mélodie de choral va progressivement envahir le domaine de la musique savante des XVIème et XVIIème siècles, non seulement les oeuvres vocales (Passions, Cantates, Oratorios, Motets...), mais également le vaste domaine de la littérature pour orgue (chorals pour orgue des maîtres allemands : Buxtehude, Pachelbel, Bohm, etc...).

Chez Bach, la mélodie de choral va circuler dans une importante partie de l’oeuvre tant instrumentale que vocale (211 chorals pour orgue selon Chailley) (339 élaborations dans le cycle des cantates et une centaine d’élaborations diverses dans les Oratorios, Passions, Motets et pièces isolées). On verra

la mélodie de choral, sous-jacente en bien des points de l'oeuvre profane, réapparaître au moins une fois de manière spectaculaire dans le domaine instrumental pur : c'est le cas célèbre du thème de fugue de la sonate pour violon seul, BWV 1005, emprunté à la mélodie de choral "Komm heiliger Geist" (N° 063 de notre répertoire ).

### b - Types d'élaborations sur mélodies de chorals

Nous avons classé les élaborations sur Mélodies de Chorals en 6 types :

**TYPE I** : le choral harmonisé : la forme la plus simple déjà décrite plus haut, la mélodie de choral, est confiée au *superius* (soprano), les autres voix harmonisant le *cantus firmus*. De très nombreux chorals harmonisés se parent d'une cinquième voix (instrumentale) supplémentaire ou d'un *corpus* important (cas de cantates "festives").

Le choral sous sa forme harmonisée (type I) est la forme la plus courante utilisée par Bach. Il conclut un grand nombre des cantates. Parfois un choral supplémentaire conclut la première partie de l'oeuvre quand celle-ci est bipartite. Quelques cantates comportent plusieurs chorals harmonisés, le cas le plus curieux et unique étant **BWV 153** qui commence et se termine par un type I, un troisième choral harmonisé occupe le centre de l'oeuvre.

**TYPE II** : le choral "incrusté" (les termes encastré, enrobé, figuré, peuvent passer pour synonymes) désigne, dans notre nomenclature, une mélodie de choral élaborée à l'intérieur d'un ensemble vocal et instrumental indépendant. Ce terme correspond à la terminologie allemande de "Choralchorsatz".

On peut distinguer trois catégories dans le type II :

a) le choral harmonisé "incrusté" dans une ritournelle d'orchestre indépendante (souvent continue, parfois discontinue). Nous désignons ce type II par technique de "ponts instrumentaux", ces ponts reliant les versets du choral exposés de manière discontinue.

Ce procédé est utilisé fréquemment par Bach au début de la première année de Leipzig 1723 (**BWV 024, BWV 167, BWV 147, BWV 025, BWV 138, BWV 186** etc... ). Il n'est pas une invention de Bach mais avait été utilisé assez souvent par son prédécesseur à Leipzig, Kuhnau, ou par le cousin de

“Meiningen” Johann-Ludwig Bach. Cette forme disparaît pratiquement à partir de 1724. Il occupe systématiquement la fin de l'oeuvre ou la fin d'une partie (cantates en deux parties).

b) le choral “incrusté” dans une forme “concerto” (ou dans une ouverture à la française) avec exposé du *cantus firmus* à l'une des voix est la forme principale du type II. Elle règne en maîtresse pendant la production de cantates sur “**mélodie de choral**” des années 1724-1725. Ce type II occupe essentiellement le chœur d'ouverture de la cantate

c) le choral élaboré sous une forme motet est plus rare. L'exemple le plus frappant est celui du chœur d'ouverture de BWV 121.

**TYPE III** : ce type associe le “choral” à la forme du récit. W. Neumann dans son *Handbuch der Kantates Bachs* désigne ce type par la formule “Choral + Rezitativ”. Il s'agit d'une forme particulière de “Choralbearbeitung” (élaboration sur mélodie de choral).

Les types III, chorals mélangés de récits (on en dénombre dix-sept) occupent des places intermédiaires dans les cantates sur MDC de 1724. Leur production s'échelonne entre le Nouvel An 1724 (**BWV 190**) et disparaissent après la Sexagésime 1725 (BWV 126/3).

**TYPE IV** : ici la mélodie de choral est associée à une aria et l'élaboration prend la forme d'un duo concertant entre le *cantus firmus* et une aria libre et indépendante. Il s'agit encore d'une forme de “Choralbearbeitung”.

Le choral en duo type IV (on en recense quinze) apparaît dès l'époque de Mulhausen et de Weimar (en **BWV 131, 106, 071, 004**).

On en connaît quelques exemples en 1723 (en **BWV 060**) en 1724 (**BWV 037, 080...**). Les cas les plus prestigieux nous semblent être le n° 3- de **BWV 137** (1725) où la mélodie de choral est exposée en canon par les deux protagonistes, et en n°6- de **BWV 049** (1726) où un combat s'instaure entre la basse (*vox Christi*), aria libre, et la frêle MDC portée par la voix de soprano.

**TYPE V** : dans cette forme, la mélodie de choral est confiée, d'une façon exclusive, à un ou plusieurs instruments, sous forme de citation discontinue ou continue, à l'intérieur d'un contexte toujours complexe (aria, récit ou chœur).

L'exposition de la MDC aux instruments (25 cas) est typique des années de Mulhausen-Weimar. Un tiers de cette forme appartient à cette période (**BWV 106/5**, **BWV 143/6**, **BWV 012/6**, **BWV 172/5**, **BWV 031/8**, **BWV 185/1**, **BWV 161/1**, **BWV 163/5**).

Les autres cas s'échelonnent sur les grandes années productrices (1723, 1724, 1725, 1726) pour culminer une ultime fois dans le chœur d'entrée de **BWV 014** (1735).

**TYPE VI** : le choral est confié à un soliste ou à la rigueur à l'ensemble des voix d'une seule tessiture, les trois autres parties vocales absentes, le réseau "libre" est confié à un ou plusieurs instruments. Les types V et VI appartiennent toujours au groupe de la "Choralbearbeitung".

Les chorals solistes (vingt exemples) apparaissent en milieu de cantate de façon spectaculaire, naturellement dans des cantates solistes, très nettement dans deux chefs-d'oeuvre voisins par leur forme mais très éloignés par leurs dates (**BWV 199** (1714) et **BWV 051** (1730)). Ces chorals chantés par un soliste ou par l'ensemble des voix d'une même tessiture ont d'autres exemples célèbres : citons en 1723, **BWV 095/3** soulignée par deux hautbois d'amour ou encore **BWV 006/2** avec violoncelle piccolo, et de nombreux autres cas dans les cantates sur MDC de l'année 1724-1725.

### 3 - Rôle et apogée des mélodies de chorals

Du premier dimanche de la Trinité 1724 au dimanche d'Estomihi 1725, Bach polarise son attention sur la présence du choral dans les cantates qu'il écrit. C'est le cycle des cantates appelées improprement "cantates de choral". Mais le travail sur MDC avait commencé dès les années de Weimar et se poursuit jusqu'à la mort du Cantor.

On peut classer les cantates en fonction du rôle occupé par la MDC.

a) **Le premier groupe** est constitué d'oeuvres diverses (cantates de solistes ou cantates contenant indifféremment des chœurs) mais dont la caractéristique absolue est de se clore par un seul et unique choral harmonisé (type I).

b) **Le second groupe** de cantates que nous nommerons "anormales" par rapport au troisième groupe, très homogène, réunit des cantates où la MDC est élaborée une ou plusieurs fois, en début ou au cours de cantates dans les formes les plus