

tif du texte par le  
insi d'autant plus  
arias et récitatifs;  
cannique restèrent  
uther.

squ'à un certain  
on *cantus firmus*  
l'écriture vocale  
Par contraste, le  
niveau sont courant.  
aux instruments:  
e orchestrale sty-  
te pour le violon  
los identiques se  
il semble cepen-  
doublee en exé-  
solo sont assument  
ils assument  
une plus grande

spéciale devrait  
l'imme liess sich  
io 4). Avec deux  
ngues parties du  
io instrumental,  
danse fortement  
vement de suites  
rinité, la combi-  
du Saint Esprit;  
e place spéciale  
l'écriture instru-  
st aussi en trois  
ent le chiffrage  
divisées en trio-  
ues, est 9/8. La  
tions solos sont  
dans les ritour-  
e – trois formes  
loit évidemment  
ite Trinité. Une  
cations pour un  
ld der Tauben  
ombe»). Dans

l'évangile de saint Matthieu, le texte se lit ainsi: « Aussitôt baptisé, Jésus remonta de l'eau; et voici que les cieux s'ouvrirent: il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui ». L'Esprit de Dieu – visualisé sous la forme d'une colombe – semble aussi avoir inspiré le compositeur. Dans la littérature sur Bach, les figures ascendantes au violon au début de la ritournelle sont parfois interprétées comme le battement des ailes d'une colombe et il est aussi souligné que, avec les paroles « Der Geist erschien im Bild der Tauben » (« L'Esprit apparut sous la forme d'une colombe »), la direction de ces figures au violon change, comme si l'Esprit de Dieu descendait vraiment d'en haut.

Le récitatif de basse « Als Jesus dort nach seinen Leiden » (« Quand Jésus après sa passion », no 5) possède une gravité théologique; suivant le modèle de la strophe du cantique sur lequel il repose, il paraphrase le but de la mission de Jésus – qui est aussi un but baptismal – d'après Marc 16, versets 15-16: « Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden; wer gläubet und getauft wird auf Erden, der soll gerecht und selig werden » (« Allez par le monde entier, proclamez la Bonne Nouvelle à toute la création. Celui qui croira et sera baptisé, sera sauvé »). Le solo d'alto qui suit, « Menschen, glaubt doch dieser Gnade » (« Humanité, crois donc en cette grâce », no 6), sert de commentaire sur cela, une aria pensive mais chantante qui, pour favoriser la correspondance directe de contenu, se passe de prélude instrumental et commence *illico* avec la partie vocale (ceci aussi fait partie de « l'expérience » qu'était l'année des cantates sur un choral). Un arrangement riche-ment et harmoniquement bien équilibré de la strophe finale du cantique mène la cantate à sa fin.

### Was frag ich nach der Welt BWV94

#### Qu'est-ce que je demande à ce monde

La cantate de Bach sur un choral pour le 9<sup>e</sup> dimanche après la Trinité en 1724 (6 août) repose sur un hymne du même nom de Balthasar Kindermann (1664) sur la mélodie « O Gott, du frommer Gott » (Regensburg, 1675). Comme le cantique, le remaniement du texte par un auteur inconnu repose sur la transformation variée d'un seul concept fondamental dans la forme d'une antithèse: d'un côté on a le « monde », de l'autre le chrétien fidèle avec son amour sincère pour Jésus. La cantate est un unique rejet du monde. Le « monde » dans ce contexte signifie tout ce qui est terrestre, matériel, trop humain

en termes d'émotions et de désirs, égoïsme, ambition et exigence d'ostentation, poursuite du profit, fausseté et vanité. Le texte nous dit que toutes ces choses terrestres sont fragiles et éphémères; le salut se trouve en Jésus qui concrétise la paix de l'âme, la confiance et le refuge, qui garantit l'honneur véritable et l'authentique richesse intérieure.

La cantate de Bach a dû surprendre les connaisseurs de l'assemblée des fidèles de Leipzig dès les premières mesures. Préfacé par un unique accord au continuo, le chœur d'ouverture commence avec un solo virtuose de flûte sans accompagnement; ce n'est qu'après lui que le reste de l'orchestre entre, entraînant la flûte solo dans ce qui pourrait être appelé un long dialogue animé duquel, cependant, l'instrument à vent s'élève constamment avec des figurations solos. Dans cette activité de concert, on entend la première strophe du choral, ligne par ligne, commençant au soprano (avec la mélodie) et accompagnée par une écriture détendue, parfois librement polyphonique et parfois d'accords pour alto, ténor et basse. Il est évident à partir des parties de la flûte dans les œuvres de l'année de cantates sur un choral qu'à partir de juillet 1724, Bach dut disposer d'un flûtiste exceptionnellement doué pour lequel, les mois suivants, il composa régulièrement de la musique exceptionnellement difficile. La partie de flûte dans l'aria d'alto « Betörte Welt » (« Monde victime d'illusions », no 4) aussi atteste de la virtuosité remarquable du flûtiste inconnu sur un instrument qui était encore une nouveauté; en même temps cependant, elle prend en considération sa capacité d'expression artistique et le met au défi avec toutes sortes de déviations harmoniques, avec des intervalles diminués et augmentés dans la mélodie faisant allusion aux paroles « Betrug und falscher Schein » (« tromperie et apparence fausse ») du texte.

Les innovations de Bach sont nombreuses et variées. Deux mouvements sont particulièrement intéressants du point de vue de la forme: le solo de ténor « Die Welt sucht Ehr und Ruhm » (« Le monde recherche l'honneur et la renommée », no 3) et le récitatif de basse « Die Welt bekümmert sich » (« Le monde se fait du souci », no 5). Dans chaque cas, l'auteur du texte de Bach a pris la strophe originale du cantique dans son entier et a seulement inséré ses propres lignes nouvelles de texte entre les originales, développant ainsi les concepts présentés dans la strophe du cantique. Bach suit cette alternance de lignes originales et de texte nouveau sur un

niveau musical: les lignes du cantique sont entendues avec la mélodie du chant sous diverses formes tandis que les insertions textuelles sont présentées comme une déclamation récitée libre. Dans le solo pour ténor, les lignes du cantique sont de plus enchâssées dans une texture accompagnatrice de deux hautbois d'amour, dans le style d'un menuet heureux et plaisant, présumément une caractérisation de la sphère « terrestre ». Dans le récitatif pour basse, d'un autre côté, les lignes du cantique sont appesanties par une ligne chromatique à la basse, une allusion aux mots-clés « Kummer » (« Souci »), « Pein » (« peine »), « leiden » (« souffrir ») et « Traurigkeit » (« tristesse »).

Après cela cependant, Bach frappe une note plus claire – d'abord dans une captivante aria pour ténor (no 6) où la voix illustre « Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Eitelkeit » (« ravissement et joie, ... ces illusions de méprisable vanité ») avec vigueur et de brillantes coloraturas, et ensuite dans l'aria dansante pour soprano « Es halt es mit der blinden Welt » (« Qu'il prenne soin du monde aveugle ») où le hautbois d'amour, comme si souvent chez Bach, est utilisé en accord avec son nom qui convient bien aux paroles « Ich will nur meinen Jesum lieben » (« Je veux n'aimer que mon Jésus »). La cantate se termine avec les deux dernières strophes du cantique en simple arrangement à quatre voix. L'attrayante mélodie du cantique en tonalité majeure pourrait avoir contribué au fait que les paroles de rejet de la vie terrestre dans la cantate de Bach ne sont pas présentées sur des notes excessivement sombres et au fait que beaucoup de la splendeur et l'animation du « monde » est contenu dans la musique. La musique du monde à effet brillant, trouvée dans le chœur initial et, par exemple, dans l'aria pour ténor, ne pourrait pas avoir été écrite par quelqu'un qui n'aurait pas aussi sincèrement aimé le monde !

## NOTES SUR LA PRODUCTION

### Omission (*tacet*) de la partie d'orgue dans le BWV 94

Un problème auquel on doit faire face en rapport avec une exécution de la cantate BWV 94 est celui de l'indication *tacet* qui apparaît dans la partie d'orgue. Le propre manuscrit de Bach (P 47) et les parties originales (Archives Bach, Leipzig) sont conservés mais seuls les premier, troisième, cinquième, sixième et huitième mouvements sont présents dans la partie d'orgue et l'indication *tacet* (silencieux) apparaît dans les autres second, quatrième et septième mouvements. Quelle est la signification de cette omission de l'orgue – l'instrument qui devrait occuper la place centrale dans le groupe de continuo des cantates – dans ces mouvements ?

L'indication *tacet* apparaît dans les parties d'orgue des cantates dans un total de seize œuvres (BWV 5, 9, 14, 26, 33, 42, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 129, 130, 139 et 177). Dans les parties d'orgue de ces cantates, l'indication *tacet* ne fut ajoutée avant 1725 que dans quatre des cas (BWV 26, 42, 95 et 130). Dans les douze autres œuvres, l'indication est trouvée si les cantates furent rejouées à partir de 1732 ou si elles furent en fait composées après cette date. Cela signifie que l'indication *tacet* apparaît dans la grande majorité des cas de l'an 1732 ou après. De plus, à l'exception des BWV 42 et 95, l'indication apparaît exclusivement dans les mouvements centraux des cantates sur des chorals, dans de la musique à la texture clairsemée avec usage très limité d'instruments obligés.

Si l'orgue reste silencieux, on doit considérer quel instrument harmonique devrait être utilisé ou s'il est acceptable de ne pas en avoir du tout. Vu les instruments obligés utilisés dans les seize cantates mentionnées ci-dessus, l'orgue est marqué *tacet* dans tous les mouvements centraux renfermant des solos de flûte. Les indications *tacet* apparaissent aussi fréquemment, mais non pas invariablement, dans des pièces avec des parties solos pour un ou deux hautbois ou violons. On les trouve aussi dans jusqu'à 17 mouvements considérés comme des exemples de l'*aria secco* (une aria chantée avec des parties obligées fournies par le continuo-seul) et du récitatif. Vu sous ce jour, il est nettement impossible d'éviter l'emploi d'un instrument harmonique dans chaque cas. Les

deux seules possibilités d'instrument harmonique sont un clavecin ou un luth.

En admettant que le clavecin ou le luth devrait fournir l'harmonie quand l'orgue se tait, toute indication à cet effet date généralement de la seconde exécution des œuvres. Nous devons décider de suivre soit l'indication employée au moment de la première exécution ou celle utilisée quand une cantate en particulier fut rejouée. Tout ce que nous pouvons faire dans ces circonstances est de choisir ce que nous croyons être la meilleure solution en nous basant sur notre goût et notre jugement. En ce qui me concerne, vu que je n'aurai qu'une seule chance d'enregistrer cette œuvre, mon choix tombera sur le désir de transmettre la plus grande variété possible à l'expression musicale. A partir de cette opinion, je trouve qu'une plus grande variété est obtenue en suivant la seconde indication de Bach et en omettant l'orgue.

© Masaaki Suzuki 2003

Ce disque compact fut enregistré à la Chapelle de l'Université Féminine Shoin qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le Collegium Bach du Japon se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exécution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui

Les trois cantates de cet enregistrement, les BWV 110, 57 et 151, nous renvoient à la période de Noël de l'année 1725, c'est-à-dire à la troisième année de Bach à son poste de Leipzig. Elles appartiennent à un groupe de huit cantates du temps de Noël se succédant rapidement et prévues pour la période autour du passage de l'année 1725 à 1726. Dans cette série de cantates, Bach fait preuve de sa prédilection pour les textes du poète de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms (1684-1717) alors que six des livrets sont extraits de son cycle parut en 1711 *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* qui avait été écrit pour être mis en musique par les musiciens de la cour Christoph Graupner et Gottfried Grünewald et dont certains furent mis en musique par Bach au cours de sa période weimaroise (notamment les BWV 54 et 199). Les trois cantates de Noël réunies ici appartiennent à ce recueil et sont apparentées non seulement par leur origine et leur construction communes mais également d'un point de vue littéraire.

#### UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110 QUE NOTRE BOUCHE S'EMPLISSE DE RIRES

Cette cantate qui fut entendue pour la première fois le jour de Noël 1725 lors de l'office du matin à l'église Saint-Nicolas de Leipzig et l'après-midi à Saint-Thomae, célèbre la naissance du Messie avec une somptueuse musique festive. Une ouverture à la française, comme celle qui était autrefois jouée pour accompagner l'entrée du roi, salue symboliquement l'arrivée au monde du roi des cieux. Ni l'évangile du jour, Luc 2, 1 à 14 qui raconte le récit de la naissance de Jésus ni l'an-

nonce aux bergers ne sont évoqués dans le livret de la cantate jusqu'au vers conclusif avec le chant de louange des légions célestes : « Ehre sei Gott in der Höhe... » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] (cinquième mouvement). Le point de départ du librettiste est une paraphrase des versets 2 et 3 du Psaume 126 qui annonce aussitôt le sujet de la cantate : la joie des humains et les chants de louange à Dieu qui nous a « fait merveilles » (Grosses an uns getan). Le grand geste de Dieu cependant, tel que l'expriment les deux airs suivants, est que son fils est devenu homme pour que nous – tombés sous « l'enfer et Satan » (4<sup>e</sup> mouvement) soyons sauvés et puissions devenir les « enfants du ciel » (2<sup>e</sup> mouvement). Le chant de gloire à Dieu selon les vers de l'Ancien Testament, « Dir, Herr, ist niemand gleich... » [Nul n'est comme toi, Yahvé] (Jérémie 10, 6, 3<sup>e</sup> mouvement) et le chant des anges « Ehre sei Gott in der Höhe » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] (5<sup>e</sup> mouvement) servent de réflexion sur ce mystère exprimé dans ces deux mouvements alors que le dernier air est un appel à chanter des chants de joie. La strophe de choral conclusive constitue en quelque sorte l'exécution par toute l'assemblée de cet appel.

Le chœur introductif reprend la forme d'une ouverture française à la Lully avec ses solennelles parties extrêmes au rythme pointé caractéristique alors que la fugue *allegro* au centre n'est pas une composition originale. Bach a plutôt recours ici à une suite pour orchestre datant de la fin de sa période weimaroise ou du début de sa période à Köthen. Cette œuvre que l'on connaît dans sa forme ultérieure en tant que *quatrième Suite pour*

*orchestre* BWV 1069 était alors, dans sa version originale, sans flûte, trompette ni timbales. Bach ajouta ces parties à l'occasion de la fête de Noël et les introduisit dans la partie centrale fuguée des voix dans le mouvement initial, une magistrale leçon de composition qui donne l'effet d'être tout d'un bloc et qui ne saurait mieux traduire musicalement les paroles. La représentation du rire, que Bach ajouta à sa pièce instrumentale, a dû longtemps résonner dans les oreilles de l'assemblée leipzigoise.

Après la brillante ouverture, l'air de ténor (2<sup>e</sup> mouvement), plus méditatif, à l'instrumentation « calme » et avec son intense travail motivique à la flûte nous tourne vers l'intérieur. Après un court *accompagnato* de basse (3<sup>e</sup> mouvement), qui évoque la sublimité de Dieu, l'air d'alto (4<sup>e</sup> mouvement) détourne à nouveau notre regard et l'amène vers une humble prière : Dieu, pourquoi fais-tu tout cela pour nous ? La réponse, presque cachée dans le texte est : « par amour ». Cette réponse a vraisemblablement appelé chez Bach le recours au hautbois d'amour en tant qu'instrument soliste et dont la sonorité ravissante et quelque peu voilée donne le ton à la couleur instrumentale de ce mouvement.

Le choix de Bach de ne pas retourner aux trompettes et aux timbales dans le cinquième mouvement, « Ehre sei Gott in der Höhe » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] pourra surprendre. Il choisit plutôt un effectif « de chambre » et se limite à un duo simplement accompagné par la basse continue. En fait, il reprend ici une composition plus ancienne, une pièce que l'on avait pu entendre, deux ans auparavant dans le *Magnificat*

BWV 243a avec le texte « Virga Jesse Floruit » à l'occasion des Vêpres du Christ à Leipzig. Bach a remanié la musique en profondeur pour la faire correspondre au texte de telle manière que l'on pourrait croire que ce joyau débordant de joie est une pièce originale.

Après autant de musique de chambre, le signal de la trompette au début de l'air de basse (6<sup>e</sup> mouvement) provoque tout un effet. Le motif sur un accord parfait à l'allure de signal qui retentit aux mots de « Wacht auf, wacht auf » [Réveillez-vous, réveillez-vous] chantés par la basse donne le ton au mouvement entier (qui rappelle l'air « Grosser Herr, o starker König » [Toi le plus grand et roi tout puissant] que l'on entendra neuf ans plus tard dans l'*Oratorio de Noël*) avec ses coloratures « joyeuses » animées où participent la voix, les trompettes et les cordes. La strophe de choral (de Kaspar Fügler, 1592) conclut la cantate dans l'esprit de ses mots introductifs avec un joyeux hymne de louange à Dieu.

#### SELIG IST DER MANN, BWV 57 BIENHEUREUX L'HOMME

Le lendemain de Noël est selon l'ancienne tradition liturgique également la commémoration du martyr de Saint Étienne et c'est ainsi qu'il fut célébré le 26 décembre 1725 à Leipzig lors de la création de la cantate. La mort des premiers martyrs chrétiens est évoquée à l'épître (Actes des Apôtres, 6 et 7) alors que l'évangile raconte la prédiction de Jésus au sujet des persécutions de ses disciples qui débouche sur la plainte : « Jérusalem, Jérusalem, toi qui tues les prophètes et lapides ceux qui te sont envoyés » (Matthieu 23, 34-

violons et les altos sont à l'unisson. L'austérité du mouvement provient du texte qui évoque les conditions modestes dans lesquelles Jésus est né, sa pauvreté (« Armut ») et son état misérable « schlechter Stand ». Le chœur ne joue ici qu'un rôle modeste : celui de conclure la cantate avec la dernière strophe du cantique bien connu « Lobt Gott, ihr Christen alle gleich » de Nikolaus Herman (1560).

© Klaus Hofmann 2008

#### NOTES DE LA PRODUCTION

##### UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

Le matériel principal de la cantate BWV 110 se compose de la partition autographe de Bach de la partition (P 153) et des parties séparées (St 92) conservées à la Bibliothèque d'état de Berlin. Comme nous le savons, le premier mouvement de cette cantate est une parodie de la *quatrième Suite pour orchestre* BWV 1069 et le duo du cinquième mouvement utilise le duo en latin prévu pour Noël (« Virga Jesse ») inséré dans le *Magnificat* en mi bémol majeur, BWV 243a.

Il est intéressant d'observer à quel point l'ouverture française qui constitue le début de la Suite BWV 1069 a été adaptée pour figurer dans la Cantate BWV 110. Nous n'avons pas l'espace pour tout décrire en détail mais il est important de souligner que non seulement l'instrumentation est différente mais qu'en plus, afin de s'assurer que la musique dans la section centrale corresponde à la tessiture du chœur, Bach a également modifié l'ordre de l'entrée des voix entre les mesures 24

et 28. Ces cinq mesures réapparaissent plus tard dans ce mouvement (mesures 147 à 152), une insertion ayant comme résultat la récapitulation complète qui ne faisait pas partie de l'œuvre originale.

Les signes d'articulation sur les triolets qui constituent la plupart de la section centrale de ce mouvement sont, comme d'habitude, écrits en détail non pas dans la partition autographe mais dans les parties. L'usage courant, bien que pas systématiquement exclusif, était de relier cinq croches par une liaison entre le premier et le second temps de la seconde mesure du thème. Il s'agit d'un élément intéressant car il est possible que cette articulation ait été ajoutée lors de la composition de la parodie. Cependant, comme il n'existe pas de document original de taille significative relié à la *quatrième Suite*, il est impossible d'en être assuré.

##### SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151

Le matériel principal de la cantate BWV 151 se compose de la partition autographe de Bach conservée dans la collection du musée Veste Coburg (V.1109,2), et les parties originales conservées à la Bibliothèque d'état de Berlin (St 89). Ce matériel indique qu'il est possible que la partie de flûte traversière du premier mouvement ait été tenue par le violon lorsque la cantate fut reprise en 1728 ou en 1731. Pour notre interprétation, nous employons la flûte traversière qui respecte l'instrumentation de la création. Nous nous référons cependant à l'articulation indiquée dans la partie de violon utilisée dans les interprétations ultérieures.

© Masaaki Suzuki 2009

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2008, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la

## HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

SEIGNEUR, TES YEUX VEULENT DÉCOUVRIR LA FOI

L'évangile du dixième dimanche après la Trinité (Luc, 19, 41 à 48), raconte la Lamentation sur Jérusalem de Jésus, de sa vision de la destruction de la ville par la colère divine et l'aveuglement et l'entêtement du peuple juif. Depuis longtemps, l'église commémorait en ce dimanche la destruction de Jérusalem en 70 après Jésus-Christ et consacrait son prêche au destin du peuple juif. Les paroles du prophète de l'Ancien Testament au début de la cantate (Jérémie, 5, 3) font également partie de la Lamentation sur Jérusalem et sur le peuple juif. Le librettiste de la cantate, en bon luthérien, place l'évangile et la parole du prophète dans une perspective chrétienne et évoque son entêtement et son absence de contrition plutôt que de les laisser dans une perspective qui ne serait que juive.

Les fidèles qui ont assisté à la création de la cantate le 25 août 1726 ont assurément été impressionnés par l'ampleur du chœur initial. Bach unifie le texte, long et complexe, en un concept formel qui est en majeure partie soutenu par les thèmes et les motifs de l'accompagnement instrumental et qui est, pour ainsi dire, tantôt dissimulé en arrière-plan, tantôt clair et par endroits dominant ainsi que lié aux différents passages du texte. Aux mots de «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» [Seigneur, tes yeux veulent voir la foi], le chœur fait son apparition, le plus souvent en blocs de quatre voix qui reviennent occasionnellement sous forme de refrain alors que les sections du texte «Du schlägest sie...» [Tu les as écrasés...] et «Sie haben ein härter Angesicht...» [Ils se sont fait un front plus dur que le roc...] sont traitées comme des fugues. Malgré la complexité de sa technique d'écriture, Bach ne perd jamais une occasion d'illustrer le texte par des images musicales. Pensons au madrigalisme aux mots de «Du schlägest» ou au triton qui survient à deux reprises dans le

thème de la fugue aux mots de «Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels» dans lequel l'intervalle de quarte, traditionnellement considéré comme non mélodique, devient ici un moyen expressif représentant une dureté inhumaine.

Un «Weh!» [Malheur!] théâtral et de mise en garde ouvre l'air d'alto (troisième mouvement). Riche en soupirs inquiets, le mouvement fait entendre le hautbois, à la mélodie ample, qui participe à la plainte exprimée par la voix. Le quatrième mouvement, un extrait de la lettre de Paul aux Romains (Romains, 2, 4 à 5) est, inhabituellement pour un extrait de la bible, composé à la manière d'un air. Par le recours à la voix de basse, Bach semble vouloir placer ce texte dans la bouche même de Jésus. La voix déclame avec expression et une grande passion. Aux mots de «Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigkeit Herzen» [Par ton endurcissement et l'impénitence de ton cœur], la voix évoque, avec la répétition insistante des motifs, l'entêtement.

Exhortation et avertissement font également partie de l'air de ténor (cinquième mouvement). Bach parvient ici à illustrer la peur qu'il évoque par une mélodie interrompue par des silences qui ouvrent la partie vocale. Dans le récitatif qui suit ce mouvement, aux mots de «den Augenblick, der Zeit und Ewigkeit scheidet» [l'instant qui sépare la vie temporelle de l'éternité], Bach évoque par le biais des deux hautbois ce moment précis au moyen d'un motif qui peut aussi bien évoquer le clignement d'un œil que la progression de l'aiguille des secondes. Dans le premier des deux chorals de strophe (Johann Heermann, 1630), le ton prévenant du prêche est repris mais le second choral conclut la cantate avec une prière urgente.

Cette cantate a dû être prise par Bach lui-même car une dizaine d'années après sa composition, il reprendra le chœur initial qu'il remaniera librement dans le *Kyrie* de sa *Messe en sol mineur* BWV 235 alors que les airs

du troisième et cinquième mouvements seront repris dans le *Gloria* de sa *Messe en fa majeur* (BWV 233).

## ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45

ON T'A DIT, HOMME, CE QUI EST BIEN

Cette cantate pour le huitième dimanche après la Trinité et créée le 11 août 1726, tire son thème théologique de l'évangile de ce dimanche, Matthieu 7, 15 à 23. Dans les paroles conclusives du Sermon sur la montagne, Jésus met en garde contre les faux prophètes et promet: «Ce n'est pas en me disant <Seigneur, Seigneur>, qu'on entrera dans le Royaume des Cieux, mais c'est en faisant la volonté de mon Père qui est dans les cieux». Le sujet du livret de la cantate est l'obéissance à Dieu. Le texte extrait de l'Ancien Testament et utilisé dans le chœur initial (Michée 6, 8) évoque la manifestation de Dieu aux humains et résume efficacement leurs devoirs en trois points: réaliser les commandements de Dieu, être bon et marcher humblement avec Dieu. Le récitatif et l'air suivants nous emmènent ailleurs et sont liés à la parabole de Jésus sur le serviteur resté fidèle à son maître (Luc 12, 42 à 47) mais l'air évoque le danger de ne pas accomplir la volonté de Dieu. La seconde partie de la cantate commence par les deux versets conclusifs de l'évangile (quatrième mouvement) avec le passage à l'effet que Jésus écartera tous ceux qui commettent l'iniquité. Le cinquième mouvement continue: Jésus se déclarera pour celui «qui confesse sa foi en Dieu du plus profond de son cœur» (d'après Matthieu 10, 32). Le récitatif affirme que Dieu lui-même aidera les fidèles qui veulent accomplir sa volonté et la strophe de choral conclusive prie pour parvenir à un tel état.

Les fidèles leipzigois en ce huitième dimanche après la Trinité ont pu entendre de la grande musique: dans le chœur initial, Bach déploie le texte tiré de la bible dans un sermon musical fait d'une extraordinaire expression rhétorique. Il développe l'ensemble de cette construction musicale à partir d'un seul thème sur plus de

deux cents mesures. Le principe de composition de Bach a recours à ce motif pour modifier, de l'association d'un mouvement sans construction hautement le texte avec une image «gesagt» [On t'a dit échelon et répété à vient de la tête du calement la fugue - ment évoquer le motif la fugue, scandé ] illuminant le lien u nouveau texte «un

Après tout ce mouvement) semble aspect sérieux voire inquiet lant une polonaise. reprend les paroles tie de la cantate a é traditionnelle. Les la passion qui anime revanche, l'air d' mouvement) semblerait tranquille musique reprenant le texte sobriement cette car

## WER DANK OPFER

QUI OFFRE L'ACTION

Le thème de cette cantate est l'offrande des mains envers Dieu. Le huitième dimanche après la Trinité Jésus guérit le boiteux pour le remercier. Il dit au vers «qui offre l'offrande» Psaume 50 et attira

fonie de l'*Oratorio de Noël* qu'Albert Schweitzer avait intitulé «rythme angélique». Le *cantus firmus*, cité par la trompette dans cet air, présente une particularité comme on n'en trouve que chez Bach : les auditeurs savaient qu'il s'agissait d'une mélodie de choral, «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr» [Ô Seigneur, je t'aime de tout mon cœur] et de la troisième strophe que citent les instruments «Ach Herr, lass den lieb Engelein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen...» [Ah, Seigneur, laisse ton ange / emporter à la fin mon âme / dans le sein d'Abraham]. Le choral conclusif (de Freiberg, 1620) poursuit cette réflexion. Les trompettes et les timbales concluent la cantate dans une atmosphère de fête.

© Klaus Hofmann 2009

#### NOTES DE LA PRODUCTION

##### HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

Le premier problème auquel nous faisons face dans la cantate BWV 102 concerne le choix de l'instrument pour la partie obligée de l'air de ténor qui constitue le cinquième mouvement de l'œuvre. L'indication «Traverso solo» apparaît dans le manuscrit de Bach de la partition complète ce qui, en principe, devrait résoudre le problème. Mais il existe également une version dans laquelle cette partie est confiée au *violino piccolo*. De plus, cette partie ainsi qu'une copie de la partition complète, les deux de la main de S. Hering (un collègue de C.P.E. Bach) contiennent la mention «Fl : Tra ; o violin Piccolo». Si l'on se fie à ce matériel, il est clair que la partie obligée a également été tenue par le *violino piccolo*. On doit se pencher d'un peu plus près sur cette question non seulement d'un point de vue musicologique seul mais également du point de vue de l'instrument le plus approprié pour cette musique au texte si austère qui énonce un avertissement urgent aux âmes qui aspirent à la paix et à

la tranquillité. Il n'est en aucune manière aisé pour la flûte traversière de jouer d'une façon qui semble appropriée au texte, en particulier si l'on conserve à l'esprit que la partie est écrite en sol mineur, une tonalité peu commode pour l'instrument. La section commençant à la mesure 54 en particulier dans laquelle l'instrument soliste joue le thème en mi bémol majeur ne peut être rendue avec conviction par la flûte traversière.

En revanche, cette tonalité convient parfaitement au *violino piccolo* qui est plus petit et est accordé une tierce plus haute qu'un violon normal. Le recours à la corde à vide sur le troisième temps du thème est particulièrement efficace et convient parfaitement à la musique bien qu'il faille admettre que cette note spécifique n'est pas inappropriée pour la flûte traversière non plus.

Puisque la note la plus grave de l'œuvre est ré', il est évident que Bach avait à l'origine conçu cette partie pour la flûte traversière. Cependant, il est clair que Bach lui-même fut mêlé à la préparation de la partie de *violino piccolo* puisque les parties transcrites par Hering sont basées sur les propres parties de Bach qui ont été perdues. Il est difficile de juger si ces parties existaient au moment de la création ou si elles ont été préparées pour une exécution ultérieure. Bach modifiait souvent l'instrumentation de ses cantates lorsqu'elles étaient jouées à nouveau mais les seules œuvres pour lesquelles l'instrumentation a été modifiée pour faire place au *violino piccolo* sont les BWV 96 et BWV 102/5. Dans le cas du BWV 96, Bach semble avoir procédé au changement en raison de la tessiture aiguë de la partie. Cependant, dans le cas du BWV 102/5, la partie aurait très bien pu être tenue par un violon normal ce qui implique que Bach se soit tourné vers le *violino piccolo* pour des raisons musicales spécifiques et non pas en raison d'un compromis parce que le flûtiste n'était pas disponible pour l'exécution. Nous avons ainsi décidé de créer deux versions lorsque nous avons réalisé cet enregistrement pour ensuite opter pour la version avec violon.

Un autre problème auquel nous faisons face avec la cantate BWV 102 concerne le travail de C.P.E. Bach qui utilisa la partition complète manuscrite et ajouta de nombreuses annotations dans la partition. Ainsi, dans le premier mouvement, on ne peut déterminer qui de J.S. Bach ou de C.P.E. Bach ajouta les indications d'expression, en particulier pour le *staccato* qui apparaît à la mesure 38 et à partir de la mesure 45. Pour cette exécution, nous avons demandé au spécialiste de Bach, Yoshitake Kobayashi d'examiner le manuscrit de la partition complète. Professeur Kobayashi est venu à la conclusion qu'il était hautement probable que ces indications soient de la main de Johann Sebastian Bach (le détail de ses découvertes peut être consulté dans les notes de programme (en japonais) du quatre-vingt-sixième concert du Bach Collegium Japan). Nous avons ainsi été convaincu que les indications de *staccato* à l'endroit où le mot «schlägest» [frappe] apparaît sont de la main de Johann Sebastian Bach lui-même et avons ainsi respecté ces indications dans notre interprétation.

© Masaaki Suzuki 2010

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2010, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre