

### La loi et la loyauté

Il est naïf d'en appeler aux "lois de la République" pour "vivre ensemble". Les lois sont des méthodes pour gérer ou prévenir les désaccords, aussi, comme le pensait Hobbes, présupposent-elles toujours un horizon de conflits. De tout autres loyautés nous lient et façonnent nos conduites, elles passent par des gestes, des mots, de minuscules et invisibles rites quotidiens dont on ne prend conscience que lorsqu'ils font défaut. L'habitude et la décence règlent invisiblement la plupart des conduites communes et permettent d'échanger entre voisins, même de cultures très étrangères, quelques signes d'amitié : *bonne année, Joyeuses Pâques !* Une norme impartiale et neutre ne lie pas les hommes, elle est d'ailleurs impuissante à se faire obéir. Ainsi lorsque la loi n'est plus soutenue par une coutume, elle ne paraît que sous son jour repres-sif. Les "lois de la République" n'ont eu d'apparente efficace que par l'héritage historique et religieux dont elles prétendaient pourtant s'affranchir. Ce terreau épuisé, sont-elles autre chose que des conventions sans autorité ? Il n'y a pas de patriotisme de la neutralité.

Il s'agit de vivre en paix dans une société complexe où différentes croyances coexistent ? Mais on n'accueille pas dans une salle polyvalente neutre aux couleurs pisseuses, même si le règlement intérieur affiché sous plastique exige que chacun laisse au vestiaire ce qui lui est le plus cher. Quand la loi lutte contre la coutume elle devient détestable, comme le signale Montesquieu en évoquant les volontés réformatrices de Pierre le Grand qui se fit haïr en faisant raser leur barbe aux trop rudes Boyards. La sottise proposition de "déchristianiser les fêtes religieuses", cette autre proposition non moins sottise de proscrire toute expres-sion religieuse dans les écoles et les lieux d'éducation, la démolition des statues religieuses sur la place du village, mettent en lumière ce qu'une certaine compréhension de la laïcité comporte de persécution inavouée.

Habermas, qui est pourtant un important penseur de la sécularisation, invite ceux de nos concitoyens qui, comme lui, n'ont pas "*l'oreille religieuse*" (comme on dit "*l'oreille, musicale*") à faire leur "*autocritique*" et à ne pas se croire émancipés parce qu'ils sont sans ferveur. Il soutient que la laïcité n'aura de sens que lorsque les incroyants s'interrogeront aussi sur leur propre surdité. Au lieu de considérer avec condescendance ou hostilité des traditions dont ils n'entendent plus le chant, ils seront plus avisés de considérer que les communautés de croyants conservent quelque chose qui se perd dans une société sécularisée.

Or la laïcité refoulant le religieux ne correspond pas à la réalité d'une société. Des milliers, des millions d'hommes et de femmes par le monde prient, agissent et se réunissent, ils contribuent à la paix sociale, à l'éducation, à la solidarité. Faut-il les faire taire ? On ne compte pas en France le nombre des institutions caritatives, éducatives et sociales, d'inspiration chrétienne, qui patiemment recousent le tissu déchiré. Sans elles le pays se porterait moins bien.

Jean-Noël DUMONT



### SOMMAIRE

Edito	1
Trois Cantates de J.S. BACH	2
par Marie LERBRET Guillaume BUNEL	
Agenda	8

# Trois cantates de BACH : BWV 93, BWV 152, BWV 196

Échos de l'atelier de lecture proposé par le Collège Supérieur durant le premier semestre 2015  
Transcription revue par les auteurs

rendez-vous sur le site du Collège Supérieur pour écouter les cantates en ligne

**Marie Lerbret**, agrégée en philosophie  
**Guillaume Bunel**, agrégé en musicologie

## Un véritable commentaire biblique

Le Collège Supérieur a proposé cette année un nouveau cycle de conférences consacré à Jean-Sébastien Bach. La musique de Bach (1685-1750) se prête en effet particulièrement à une démarche d'analyse : d'abord parce qu'elle jouit d'une immense notoriété, mais aussi parce que, tout en étant immédiatement saisissante et accessible à l'oreille, elle recèle une très grande complexité de structure, à la fois dans la composition de la musique et dans l'utilisation du texte. Faire entendre cette complexité pour enrichir l'écoute de la musique, tel a été l'enjeu de "l'atelier BACH" qui s'est déployé sur six séances d'une heure trente, consacrées à l'analyse de trois cantates : "*Wer nur den lieben Gott lässt walten*" ("Celui qui laisse notre Dieu régner sur sa vie", BWV 93), "*Tritt auf die Glaubensbahn*" ("Marche sur les sentiers de la foi", BWV 152), "*Der Herr denkt an uns*" ("Le Seigneur se souvient de nous", BWV 196).

La production musicale de Bach dans le domaine des cantates est absolument colossale : ce sont près de 300 cantates sacrées qui ont été composées pour accompagner le culte chaque dimanche. Le choix des trois cantates étudiées lors de l'atelier a permis de donner un aperçu des différentes formes et manifestations de la cantate chez Bach. Les trois cantates répondent d'abord à une progression chronologique, puisque chacune a été écrite à une période de composition différente. La première est une cantate de jeunesse, composée à Mühlhausen en 1708 ("*Der Herr denkt an uns*", BWV 196), la deuxième a été composée en 1714 à Weimar pour le dimanche après Noël ("*Tritt auf die Glaubensbahn*", BWV 152), et la troisième ("*Wer nur den lieben Gott lässt walten*", BWV 93) a été écrite à Leipzig en 1724 pour le cinquième dimanche après la Trinité. Ces trois cantates diffèrent ensuite par l'écriture musicale et par la place que Bach a donné au texte biblique et à son interprétation.

Le chœur d'ouverture de la cantate 93 ("*Wer nur den lieben Gott lässt walten*", "Celui qui laisse notre Dieu régner sur sa vie") plonge directement l'auditeur dans le style de la cantate, un genre musical qui apparaît au début de l'époque baroque (qui s'étend, en musique, de 1600 à 1750 environ) et constitue l'un des principaux genres de la musique vocale au XVII<sup>e</sup> siècle. Le mot "*cantate*" vient de l'italien *cantare* et signifie "chanter" : on appelle "*cantate*" une pièce musicale où les instruments sont là pour souligner, accompagner, dialoguer avec la voix, par opposition à des pièces exclusivement instrumentales, notamment la sonate (de l'italien "*suonare*", jouer d'un instrument). Le chœur d'ouverture de la cantate 93 est saisissant d'abord par son imposant effectif. Bach fait jouer et chanter de concert l'ensemble des instruments et chanteurs exigés pour la cantate : deux hautbois, deux violons, un alto, un violoncelle, un orgue, un violone (contrebasse baroque) et un chœur à quatre voix (Soprano, Alto, Ténor, Basse). Le texte chanté dans ce premier mouvement correspond à la première strophe d'un cantique luthérien qu'on appelle aussi un "choral" bien connu des fidèles luthériens de l'époque ; il a été composé par Georg Neumark, un écrivain et compositeur de chorals du XVII<sup>e</sup> siècle qui est à la source d'un grand nombre de textes de cantates de Bach. Ce choral est désigné par Neumark comme étant un "chant de consolation parce que Dieu se soucie de chacun".

Voici ce que dit la première strophe du choral :

**Wer nur den lieben Gott lässt walten und hoffet auf ihn allezeit,**

Celui qui laisse régner notre Dieu sans partage et espère en lui en tout temps,

**Den wird er wunderbarlich erhalten in allem Kreuz und Traurigkeit.**

Dieu le protégera miraculeusement dans toutes les épreuves et dans sa tristesse.

**Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, Der hat auf keinen Sand gebaut.**

Celui qui fait confiance à Dieu, le Très-Haut, il n'a pas bâti sur le sable.

**S**crupuleusement fidèle au texte du choral, Bach choisit aussi d'en adopter la *mélodie*, de sorte que l'ensemble de ce premier mouvement se trouve structuré autour de cette mélodie fondatrice, très facilement reconnaissable car familière aux fidèles et de ce fait porteuse d'une force didactique immédiatement efficace : pour ceux qui connaissent le choral, les paroles viennent avec la mélodie et incluent les fidèles dans l'exécution de la cantate. À l'écoute du chœur d'ouverture, on reconnaît en effet quatre moments bien distincts où les chanteurs, littéralement, "citent" tous en même temps la mélodie et le texte du cantique d'origine, tandis que les instruments ponctuent le chœur par des phrases musicales complexes et concertantes. L'ensemble de cette ouverture peut être entendue comme une orchestration ou une variation sur le thème de la première strophe du cantique de Neumark.

**À la suite de ce chœur d'ouverture, tous les autres mouvements de la cantate** comportent la présence de la mélodie et du texte d'origine. C'est ce qui vaut à la cantate BWV 93 l'appellation de "cantate-choral", car elle reprend à chaque mouvement le cantique de Neumark en lui donnant une forme particulière : tantôt le choral entier est découpé en périodes, chacune de celles-ci développée en variations (premier mouvement), tantôt le texte et la mélodie du choral sont partiellement cités (mouvements 2 et 4), tantôt sa mélodie est évoquée avec un autre rythme (mouvements 3 et 5), tantôt enfin le choral est cité in extenso, harmonisé à quatre voix (mouvement 7).

**Mais plus encore, c'est comme un véritable commentaire biblique** que la cantate 93 peut être entendue. Car, si Bach a choisi le texte et la mélodie de ce cantique pour donner sa structure à l'ensemble de la cantate, c'est en raison de son lien fort avec les lectures du jour où la cantate a été jouée, à savoir le cinquième dimanche après la Trinité de l'année 1724. À l'époque de Bach, toutes les cantates sacrées trouvent leur place au cours du culte et s'intègrent à la liturgie luthérienne, encadrant la prédication du pasteur. La cantate a ainsi pour vocation de célébrer, souligner, ou même *compléter* par la musique le commentaire des lectures du jour.

La cantate 93, quant à elle, entre en résonance avec deux textes bibliques : une épître d'abord (l'épître de Pierre, chapitre 3, versets 8 à 15) ; l'évangile du jour ensuite, à savoir le récit de la pêche miraculeuse (Luc, chapitre 5 versets 1 à 11). En confrontant le texte du cantique mis en musique par Bach aux deux lectures du jour, on peut noter au moins trois liens thématiques forts : l'incitation à l'espérance d'abord, explicitée dans la première phrase du cantique et qui renvoie à la dernière phrase de l'Épître de Pierre, qui exhorte le croyant à "[sanctifier dans son cœur] Christ le Seigneur, étant toujours prêt à [le] défendre, avec douceur et respect, devant quiconque [lui] demande raison de l'espérance qui est en [lui]" ; le thème du

miracle ensuite, ou plus exactement de la protection miraculeuse que promet le Seigneur, qui réapparaît dans la suite de la cantate (cinquième mouvement, récitatif de la basse) et qui renvoie au passage de l'Évangile du jour racontant la pêche miraculeuse. L'exhortation enfin à espérer et à croire pour se libérer du mal et être sauvé, de sorte que, dans la théologie luthérienne, la foi distingue le croyant, sauvé au cœur même de sa souffrance, du non-croyant qui est au contraire accablé par sa souffrance sans espoir de salut.

Les six autres mouvements de la cantate 93 suivent fidèlement le texte du cantique de Neumark, en utilisant une strophe par mouvement, mais Bach complexifie considérablement la construction musicale et textuelle de son œuvre, lui conférant une dimension interprétative à plusieurs niveaux. À cet égard, les deux récitatifs pour voix de basse, qui correspondent aux mouvements 2 et 5 de la cantate, sont absolument remarquables. Rappelons avant de poursuivre qu'un récitatif est un genre musical qui s'oppose à l'"aria" : tandis que, dans une aria, toute la place est donnée au déploiement de la mélodie et de l'expressivité musicale, laissant le texte au second plan, le récitatif permet au contraire au chanteur soliste de "réciter" un texte sur une mélodie qui suit les inflexions de la parole et vise à l'énoncer dans toute sa théâtralité.

Les deux récitatifs de la cantate 93 suivent une structure très singulière : dans le texte du cantique de Neumark (respectivement la strophe 2 pour le deuxième mouvement et la strophe 5 pour le cinquième mouvement) viennent s'intercaler des commentaires ou des ajouts qui ne font pas partie du cantique d'origine, et qui ont pour fonction d'explicitier le texte, de le compléter, d'y répondre s'il pose une question, etc. Nous reportons ci-dessous le texte d'origine de la deuxième strophe du cantique de Neumark, confronté au texte tel qu'il est proposé par Bach dans le deuxième mouvement de sa cantate (récitatif de Basse) :

*Texte d'origine  
du cantique  
de Neumark (str. 2)*

**À quoi nous servent les  
lourds soucis ?  
À quoi nous servent le  
malheur et l'inquiétude ?  
À quoi nous sert, chaque  
matin,  
Notre croix et notre souffrance ?**

*Texte complet du  
mouvement 2  
de la cantate :*

**À quoi nous servent  
les lourds soucis ?**  
Ils ne font qu'oppresser  
mon cœur de lourds  
supplices, de mill  
angoisses et douleurs.  
**À quoi nous servent  
le malheur et l'inquié-  
tude ?**  
Cela ne nous apporte  
que d'amères épreuves.  
**À quoi nous sert, chaque  
matin, de nous lever  
en soupirant et d'aller  
au lit  
pour la nuit, le visage  
en larmes ?**  
**Notre croix et notre  
souffrance, nous ne  
faisons  
que les accroître par  
notre tristesse. Voilà  
pourquoi un chrétien fait  
beaucoup mieux, il porte  
sa croix avec une sérénité  
chrétienne.**

La confrontation des deux textes met en évidence l'usage tout à fait étonnant que Bach fait du texte : à chaque question du cantique, un librettiste inconnu, ou peut-être Bach lui-même, propose une réponse qui n'est pas dans le texte d'origine, mais qui vient le compléter et lui répondre clairement. Or, ces ajouts textuels correspondent à des ajouts mélodiques précis : si l'ensemble du deuxième mouvement est désigné comme un récitatif, il présente en réalité une alternance entre des phrases mélodiques très chantées, qui s'inspirent librement de la mélodie du cantique et reprennent fidèlement son texte, et des phrases "récitées" très théâtrales, qui correspondent aux ajouts du librettiste.

Enfin, l'expressivité délibérée dont Bach entoure certains mots du récitatif permet d'insister encore un peu plus sur le message qu'il faut retenir : par exemple, sur les mots "schweren Sorgen", "lourds soucis", la mélodie est comme cassée, découpée ; sur le mot "Seufzen", "souples", la rythmique est coupée, aspirée, comme pour imiter l'idée de soupir ; sur "Kreuz" enfin, "la croix", Bach a recours à un chromatisme descendant, procédé chargé d'une symbolique forte dans la musique de cette époque, et qui signifie la souffrance, la misère, la peine, parce que les notes du chromatisme descendent avec lenteur et rentrent en dissonance avec l'accompagnement.

Ainsi, **l'ensemble de la cantate BWV 93 est à entendre comme une longue méditation sur le cantique de Neumark**, dont le texte et la musique sont complétés, commentés, interprétés par Bach, afin de transmettre aux fidèles un message théologique clair qui est directement une explicitation des textes bibliques du jour. Ce message est livré dans son entier dans le mouvement central de la cantate, à savoir le quatrième mouvement, dont nous rapportons le texte ci-dessous :

**Er kennt die rechten Freudesstunden,**

Il connaît la bonne heure pour la joie,

**Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;**

Il sait bien, quand c'est nécessaire,

**Wenn er uns nur hat treu erfunden**

Si seulement il nous a trouvés fidèles

**Und merket keine Heuchelei,**

Et ne trouve aucune hypocrisie,

**So kömmt Gott, eh wir uns versehn,**

Alors Dieu vient, sans que nous nous y attendions,

**Und lässet uns viel Guts geschehn.**

Et permet à beaucoup de bien de nous arriver.

On retrouve dans ce texte les traces de la théologie luthérienne, fondée sur les 4 piliers que sont l'Écriture seule, la foi seule, la grâce seule et le Christ seul. Si l'ensemble de la cantate est chantée en allemand, dans la langue du peuple, c'est pour que l'assemblée comprenne plus immédiatement le message qui lui est adressé, c'est-à-dire l'annonce d'un salut promis à celui qui se fonde sur "la foi seule" ("Si seulement il nous a trouvés fidèles Et ne trouve aucune hypocrisie"), et qui délivre le croyant par la "grâce seule" de Dieu ("Dieu vient sans que nous nous y attendions"). La fin du récitatif qui suit le réaffirme : il "ne suffit que de se tenir en repos", c'est-à-dire de croire sans inquiétude, pour être sauvé.

La cantate BWV 196 ("Der Herr denkt an uns", "Le Seigneur se souvient de nous") est en tous points distincte de la cantate 93 : d'abord par sa datation, puisqu'elle est une des premières cantates composées par Jean-Sébastien Bach. Jouée en 1708 à Mühlhausen, lors de sa première période de composition des cantates, elle revêt, dans l'écriture musicale, un caractère archaïque marqué :

- d'abord par l'absence de récitatif, contrairement aux deux autres cantates étudiées dans l'atelier. Le récitatif s'intègre à la musique baroque allemande suite à l'influence de la musique italienne, et n'apparaît que tardivement dans la musique de Bach, à partir des années 1713-15.
- ensuite par le recours à un procédé d'écriture cher aux compositeurs de la Renaissance, qui consiste à faire dialoguer ensemble plusieurs groupes d'instruments et de voix qui se répondent et s'imitent. Le deuxième mouvement de la cantate 196 donne à entendre des cellules imitatives en homorythmie entre les instruments et les chanteurs. On retrouve cette technique musicale dans des œuvres de Gabrieli (1554-1612) par exemple, où des chœurs polyphoniques spatialisés se répondent en écho.
- enfin, c'est aussi et surtout par son écriture contrapuntique, elle aussi héritée de la musique de la Renaissance, que se distingue la cantate 196. Le terme de "contrepoint" désigne une manière de penser la musique non comme une succession d'accords, consonants ou dissonants, mais comme une superposition de lignes mélodiques autonomes. Une vision horizontale, par opposition à une vision verticale qui est celle de l'"harmonie" : celle-ci consistant à considérer la musique comme une succession de sonorités instantanées, d'accords. Tout l'art du contrapuntiste consiste donc en la superposition des lignes mélodiques, de sorte que chacune d'elles présente une valeur intrinsèque et entre en consonance avec les autres lignes. La musique de Bach procède le plus souvent selon une logique contrapuntique : chacune des lignes qui s'y superposent présente généralement un intérêt mélodique, rythmique, qui la distingue des lignes qui l'entourent, et la rend indispensable à l'édifice polyphonique.

Dans la cantate 196, c'est dans **la brève fugue du deuxième mouvement** que se fait entendre le travail contrapuntique si cher à Bach. Au Moyen-Âge et à la Renaissance, le terme de fugue désigne un simple canon, c'est-à-dire une œuvre dans laquelle deux voix, ou davantage, chantent une même ligne mélodique en imitation, c'est à dire en décalé. Le terme "fugue" vient du latin "fuga", "fuite", en latin : les parties du canon semblent en effet se "poursuivre", se "chasser". Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, l'écrit-

ture en canon se complexifie, et donne naissance à une forme musicale à part entière, régie par ses propres codes. On nomme désormais " fugue " une œuvre dans laquelle un thème mélodique, appelé " sujet ", est énoncé par une première voix, seule, suivie d'une autre qui l'imité, et énonce à son tour le thème sous une autre forme, appelée " réponse ", pendant que la première voix se poursuit librement, et accompagne la seconde. Un nombre variable de voix s'ajoutent ainsi les unes aux autres, en une succession de " sujets " et de " réponses ". Durant la fugue, le sujet est généralement développé, amplifié, complexifié, et parfois suivi d'un deuxième, ou d'un troisième sujet, lui-même développé et superposé à l'exposition du premier.

Dans le chœur d'ouverture de la cantate 196, le sujet est très simple : un saut de quarte ascendante (entouré d'un cercle) suivi de six notes conjointes descendantes (entourées d'une ovale).



Les parties entrent une par une, en énonçant l'une ce sujet, l'autre la réponse à ce sujet. Une fois qu'elles ont terminé de chanter le sujet ou la réponse, elles poursuivent leur chant en accompagnant le sujet ou la réponse d'une autre partie.

L'usage du texte de la cantate 196 tend également à la distinguer de la cantate 93 : la source du texte est le psaume 115, dont Bach utilise seulement trois versets répartis sur l'ensemble de la cantate, et auxquels il n'ajoute que le " Amen " final, sans aucune forme de commentaire du texte biblique. Nous rapportons le texte ci-dessous :

**Der Herr denket an uns und segnet uns. Er segnet das Haus Israël, er segnet das Haus Aaron.**

Le Seigneur se souvient de nous et nous bénit. Il bénit la maison d'Israël, il bénit la maison d'Aaron.

**Er segnet, die den Herrn fürchten, beide, Kleine une Grosse.**

Il bénit ceux qui le craignent le Seigneur, les petits et les grands.

**Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder.**

Que le Seigneur vous bénisse toujours plus, vous et vos enfants.

**Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat. Amen**

Soyez bénis par le Seigneur qui a fait le ciel et la terre. Amen

Dans la cantate 196, contrairement à la cantate 93, la visée de Bach n'est pas d'interpréter le texte ou d'éclairer sa compréhension : exactement à l'inverse de la cantate 93, le texte est très bref, tandis que l'inventivité musicale très développée. La cantate 196 fait, certes, partie des cantates de jeunesse, dans lesquelles, d'une manière générale, Bach ajoute moins de commentaires que dans les cantates plus tardives ; mais on peut supposer que c'est aussi et surtout l'occasion à laquelle cette can-

tate a été donnée qui permet d'expliquer l'usage que Bach fait du texte : probablement créée pour le deuxième mariage d'un pasteur et ami de Bach, Johann Lorenz Stauber, la musique a ici pour but d'orner, d'embellir le sacrement, de magnifier le rituel, et non de l'expliquer. Le texte est en somme ici un « prétexte » pour animer une cérémonie sacramentaire festive très codée, à l'opposé de la cantate 93, où l'importance du texte était exigée par une démarche prosélyte et une intention didactique.

Dans le chœur final de la cantate 196 (cinquième mouvement), on peut noter combien Bach s'amuse avec les contrastes du texte pour créer de l'expressivité musicale, mais sans intention explicative particulière : le texte est répété, et non reformulé.

Le symbolisme utilisé par Bach est, qui plus est, très simple, schématique, presque caricatural, très loin de la complexité des images musicales de la cantate 93, de sorte que le contenu textuel reste sommaire, comme en témoigne l'usage que Bach fait des mots " Erde " et " Himmel " (" la Terre et le Ciel "), rendus musicalement par une opposition tranchée très facile à entendre : " Himmel " (ovale plein) est chanté dans le registre aigu des voix, " Erde " (ovale en pointillé) dans le registre grave.



**La thématique récurrente de la "pierre angulaire"**, qui jalonne toute la cantate, apparaît avec une insistance particulière dans cette aria, où l'âme interpelle le Christ en ces termes : "Pierre qui surpasse tous les trésors !". Dans l'Ancien Testament, la thématique de la pierre angulaire est souvent employée pour annoncer la venue du Messie. Ainsi, dans le livre d'Isaïe, on retrouve cette image à deux endroits : lorsque Isaïe fait mention de *"la pierre d'achoppement et [du] rocher qui fait tomber les deux maisons d'Israël"*, et plus loin, lorsque Yahvé dit : *"Voici que je vais poser en Sion une pierre, une pierre de granit, pierre angulaire, précieuse, pierre de fondation, bien assise : celui qui s'y fie ne sera jamais ébranlé."*

## Une prière

**E**nfin, la cantate 152 (*"Tritt auf die Glaubensbahn"*, "Marche sur les sentiers de la foi"), écrite à Weimar en 1714 pour le dimanche après Noël, présente elle aussi des caractéristiques propres qui lui confèrent sa singularité.

**Son instrumentation d'abord** : elle est écrite pour deux chanteurs seulement (soprano et basse), accompagnés par une flûte à bec, un hautbois, une viole d'amour, une viole de gambe, et la basse-continue assurée par l'orgue. Ces instruments au timbre doux et déjà archaïque pour l'époque (flûte à bec, viole d'amour et viole de gambe commencent déjà à tomber en désuétude à l'époque de Bach) donnent à la cantate la sonorité d'un concerto de chambre intimiste et propice à une grande expressivité. En témoignent les premières mesures de la Sinfonia d'ouverture de la cantate : notes étirées, expressives, tension harmonique forte, ornements rapides et expressifs échangés à toutes les voix.

**Cette expressivité se retrouve dans le texte de la cantate qui se colore d'une forte dimension piétiste** : tiré d'un recueil de Salomon Franck, un des librettistes les plus importants de Bach, le texte de la cantate 152 se présente comme un dialogue entre une voix de soprano, incarnant "l'Âme" et une voix de basse, incarnant Jésus. Le quatrième mouvement de la cantate, une aria de soprano avec flûte à bec et viole d'amour, fait grand cas de l'expressivité et de la sensibilité du croyant. C'est en effet à la première personne que le texte est énoncé, sous la forme d'une prière d'exhortation et de louange de l'Âme au Christ, dans un climat de sérénité et d'extase exprimés par les longues tenues de la flûte auxquelles répondent harmonieusement la voix et la viole d'amour :

" Stein, der über alle Schätze, hilf, dass ich zu aller Zeit durch den Glauben auf dich setze meinen Grund der Seligkeit, und mich nicht an dir verletze !  
Stein, ert über alle Schätze ! "

" Pierre qui surpasse tous les trésors, aide-moi, pour qu'en toute occasion par ma foi je puisse placer sur toi la fondation de mon salut et que je ne me blesse pas moi-même sur toi, Pierre qui surpasse tous les trésors "

L'annonce de cette pierre fondatrice n'est autre que l'annonce d'une autre terre que la terre des hommes, non pas instable et temporaire comme celle des hommes, mais une pierre stable, pérenne, sur laquelle on peut fonder un royaume sans craindre sa chute, puisqu'il ne s'agit pas d'une royauté humaine et politique mais du Royaume de Dieu. Dans le Nouveau Testament pour que le terme devienne métaphorique de la personne du Christ, comme en témoigne le psaume 118 où le Christ est assimilé à « la pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs [et qui] est devenue la tête de l'angle », phrase reprise dans l'Évangile de Matthieu. Il faut rappeler enfin que Pierre est le nom que Jésus donne à Simon lorsqu'il devient son disciple. Au contact de Jésus, Simon en effet devient "Kephass", en Hébreu "le roc", la pierre, sur laquelle le Christ fondera l'Église.

Or, dans ce quatrième mouvement de la cantate 152, le mot "pierre", "Stein", est chanté avec insistance par la soprano, toujours sur de longues notes tenues qui évoquent la stabilité et la durabilité de cette fondation. Plus encore, on remarque qu'au fil de l'aria, la note tenue ne cesse de monter à chaque fois qu'elle est reprise par la flûte ou la voix, pour devenir de plus en plus aiguë. Ce n'est pas un hasard : Bach a choisi ici de montrer par la musique que cette "pierre angulaire" qu'est le Christ est un socle dynamique et non statique, une fondation qui élève l'âme vers le haut, l'arrache du sol terrestre, l'augmente, pour lui donner accès à une terre céleste, divine.

**Dernière singularité de cette cantate 152, le duo final (mouvement 6)** fait se rencontrer les deux voix qui animent l'ensemble de la cantate : Jésus et l'Âme. C'est dans ce mouvement que le dialogue personifié esquissé depuis le début de la cantate devient véritablement explicite, puisque Bach précise sur la partition que la soprano tient le rôle de l'Âme et la basse celui du Christ. La forme donnée à ce duo, là encore, dépend du texte du livret : il s'agit d'un jeu de questions-réponses entre l'Âme et le Christ, ponctué par une ritournelle instrumentale.

Les instruments jouent tous à l'unisson une première grande phrase musicale, qui se trouve répartie ensuite sur l'ensemble du duo, comme pour distinguer clairement les quatre questions de l'Âme auxquelles correspondent les quatre réponses de Jésus.

**La thématique du dialogue entre Jésus et l'Âme** est récurrente chez Bach, et apparente la cantate 152 à plusieurs autres, parmi lesquelles la fameuse cantate "Ich hatte viel Bekümmernis" ("J'étais plongé dans l'affliction", BWV 21), qui contient elle aussi un dialogue très sensuel de l'Âme avec le Christ, auquel elle s'adresse comme à son amant, et qui donne à plusieurs cantates de Bach un climat piétiste fort, où la foi en Jésus revêt une dimension charnelle et humaine, expression du cœur et non produit de la raison.

Nous rapportons ces quatre moments ci-dessous :

[grande ritournelle instrumentale]

**Âme : Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?  
Jésus : Du musst dich verleugnen und alles verlassen!**

[ritournelle instrumentale – partie 1]

**Âme : Wie soll ich erkennen das ewige Licht?  
Jésus : Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!**

[ritournelle instrumentale – partie 2]

**Âme : Komm, lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!  
Jésus : Komm, Seele, durch Leiden zur Freude zu gehen!**

[ritournelle instrumentale – partie 3]

**Âme : Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!  
Jésus : Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach.**

[ritournelle instrumentale en entier]

[grande ritournelle instrumentale]

Âme : Comment vais-je t'embrasser, Bien-Aimé des âmes ?  
Jésus : Tu dois te renier toi-même et renoncer à tout.

[ritournelle instrumentale – partie 1]

Âme : Comment reconnaitrai-je la lumière éternelle ?  
Jésus : Reconnais-moi dans la foi et ne te fâche pas !

[ritournelle instrumentale – partie 2]

Âme : Viens, apprend-moi, Sauveur, à mépriser la terre !  
Jésus : Viens, âme, avance à travers la souffrance vers la joie !

[ritournelle instrumentale – partie 3]

Âme : Ah, entraîne-moi, mon Bien-Aimé, que je puisse te suivre !  
Jésus : Je pose sur toi la couronne après l'affliction et la disgrâce.

[ritournelle instrumentale en entier]



Ce parcours musical permet d'apercevoir trois manifestations différentes de la cantate chez Bach, et avec elles trois manières bien distinctes de mettre en musique un texte religieux :

- la cantate 93 nous a renseignés sur un premier usage du texte, où le chant est conçu comme une glose du cantique. Or, le cantique étant lui-même une libre méditation sur l'Évangile, la cantate devient ici partie intégrante de la liturgie luthérienne et de la prédication, en proposant un discours rhétorique construit, appelé à transmettre une clé de lecture claire et accessible aux fidèles qui l'écoutent et participent au culte. La musique est ici convoquée dans sa capacité à être un discours, une « pensée » mélodique et harmonique, chargée de symboles et de théâtralité.
- la cantate 196, ensuite, nous a renseignés sur un tout autre usage du texte musical, sans doute moins spécifiquement luthérien et plus généralement chrétien, où la musique est l'occasion de la célébration d'un rite, sans travail d'interprétation particulier, où le compositeur exploite au contraire sa dimension ornementale, expressive,

répétitive, afin de donner plus de poids aux mots et magnifier le sacrement par un interlude chanté.

- la cantate 152, enfin, nous ouvre à une troisième manière de mettre en musique un texte religieux : l'œuvre y est pensée comme le vecteur d'une profession de foi et un moyen d'inciter les croyants à demeurer fidèles au Christ. La musique n'est alors ni un commentaire, ni une simple célébration du texte biblique, mais une prière à part entière, en première personne, qui exprime directement l'expressivité du cœur, plus apte à guider le croyant sur les sentiers de la foi que la raison et la démonstration. On retrouve dans ce dernier usage de la musique l'exhortation bien connue de Luther : "chanter, c'est prier deux fois".

Nous souhaitons remercier Jean-Noël Dumont qui a décidé de transmettre le flambeau en tant que directeur du Collège après de nombreuses années d'engagement et de service. A cette occasion, nous sommes heureux de vous inviter au cocktail qui sera donné en son honneur :

**mardi 30 juin à partir de 19h00**

Le Collège Supérieur  
17 rue Mazagran 69007 Lyon

Merci de confirmer votre présence par mail à [contact@collegesuperieur.com](mailto:contact@collegesuperieur.com) avant le 20/06/2015

dimanche 10 & mardi 12 mai

COMMANDEZ VOS BILLETS  
EN LIGNE SUR LE SITE  
[www.collegesuperieur.com](http://www.collegesuperieur.com)

Ces deux concerts viennent clore l'atelier de lecture "trois cantates de Bach" animé par Marie LERBRET (agrégée de philosophie) et Guillaume BUNEL (agrégé en musicologie) :

**10 mai à 18h**

Temple de Change - Lyon 5<sup>e</sup>

**12 mai à 20h**

Eglise de la Rédemption - Lyon 6<sup>e</sup>

### SOLISTES

Soprano - **Marie Remandet**  
Alto - **Axelle Verner**  
Ténor - **Eymeric Mosca**  
Basse - **Anass Ismat**

Violons : **Yoko Kawakubo, Anaëlle Blanc-Verdin**  
Flûtes à bec : **Guillaume Bunel, Marie Lerbret**  
Alto : **Véronique Bouilloux**  
Violoncelle : **Sacha Dessandier**  
Viole de gambe et violone : **Louise Bouedo-Mallet**  
Orgue : **Mathilde Mugot**

Le Collège Supérieur

Cantates  
BWV 93, 152, 196  
J.S. BACH

avec l'ensemble **L'Archivolte**  
(membres et anciens élèves du CNDMCS)

SOLISTES : Soprano - Marie Remandet  
Alto - Axelle Verner  
Ténor - Eymeric Mosca  
Basse - Anass Ismat

concerts

dimanche 10 mai - 18H	mardi 12 mai - 20H
<b>Temple du Change</b>	<b>Eglise de la Rédemption</b>
2 Rue de la Loge - Lyon 5 <sup>e</sup>	Place Puvis de Chavannes - Lyon 6 <sup>e</sup>
<small>Patroage : Saint Jean du Rempart</small>	<small>Patroage : Jeanne d'Albion</small>

Billetterie en ligne sur notre site  
[www.collegesuperieur.com](http://www.collegesuperieur.com)

	plein tarif	sur place
PLEIN TARIF	12 €	15 €
TARIF REDUIT	6 €	8 €

Tél. 04 72 71 84 23  
[contact@collegesuperieur.com](mailto:contact@collegesuperieur.com)



17, rue Mazagran 69007 LYON - Tél. 04 72 71 84 23 -  
[contact@collegesuperieur.com](mailto:contact@collegesuperieur.com)  
Centre de réflexion et de formation n° 82 69 07 602 69  
[www.collegesuperieur.com](http://www.collegesuperieur.com)