

La Maison-Dieu, 164, 1985, 31-55

Nicolas SCHALZ

L'ACTUALITÉ DE
LA « PASSION
SELON SAINT-MATTHIEU »
DE JEAN-SEBASTIEN BACH

LE mot « actualité » peut dérouter. Je sais bien que la « Passion selon Saint-Matthieu » (abrégée désormais : PSM) est et restera une œuvre « actuelle », l'un de ces dix ou vingt chefs-d'œuvre supérieurs, dans lesquels l'humanité puisera toujours des vérités fondamentales sur sa condition, des connaissances essentielles, des visions d'espérance. Non, il ne s'agit pas de discuter la valeur universelle de la PSM. Il s'agit de savoir *comment* elle est fondée. Or les motifs que propose à ce regard la réception de l'œuvre depuis sa redécouverte par Félix Mendelssohn-Bartholdy en 1829, révèlent des intérêts souvent discutables, allant à l'envers des motifs dont Bach est parti et faussant donc ses perspectives originales, ses buts majeurs. Bien sûr est-il légitime de jeter un regard subjectif sur une œuvre qu'on aime, l'interprétant donc de façon tout à fait personnelle ; toutefois le respect des couches et dimensions profondes de cette œuvre exigera de toute interprétation non privée qu'elle s'y approche avec autant d'objectivité et de fidélité que possible, ne réduisant pas à des intérêts personnels ce qui était une vision vaste, ne rendant pas à l'apparence accidentelle ce qui était contenu substantiel. Pour ce qui est de la PSM, j'ai pu me

rendre compte, durant les trois années où elle ne m'a pratiquement pas quitté, que sa renommée tient au mythe et qu'il faut un travail intense pour la dé-mythifier, c'est-à-dire pour pénétrer les couches idéologiques et les clichés d'interprétation qui s'y réfèrent et pour accéder au centre, au vrai visage. Le résultat de cette recherche — et c'est aussi la thèse de cet article — est le suivant : la PSM est une œuvre « oppositionnelle », l'opposition de par l'intérieur (opposition contre les conventions compositionnelles du temps de Bach) appelant à une actualité oppositionnelle (dressée contre les clichés de réception et d'interprétation entassés depuis le 19^e siècle jusqu'à notre temps).

Pour ne pas encombrer la présentation de cette thèse, je vais la concentrer au maximum ; là où elle demandera, pour rester compréhensible, des analyses plus détaillées, des explications ultérieures, j'insérerai ces « commentaires » (imprimés en petits caractères) entre le texte « normal » : Ainsi l'image même de la page révélera-t-elle la démarche entre l'essentiel et l'additionnel.

Pour éviter aux lecteurs des recherches inutiles, il me paraît indispensable de citer tout d'abord l'index des différents numéros de la partition ; je suivrai la numérotation de la Nouvelle Édition Bach (Éd. Bärenreiter, Kassel & Bâle, Miniature Scores 196) qui est reproduite aussi dans les livrets des enregistrements nouveaux (Corboz, Herreweghe, Schreier).

INDEX DE LA PARTITION

Abréviations (en général et pour les différentes colonnes) :

PSM = Passion selon Saint-Matthieu

N. = Numéro (au singulier et au pluriel)

Colonnes :

1. numérotation (selon la Nouvelle Edition Bach)
2. ensemble (la PSM est conçue pour deux ensembles, chacun ayant son propre appareil musical : chœur, solistes, ensemble instrumental ; les nombres 1 et 2 désignent les ensembles respectifs ;

- 1,2 = les deux ensembles forment un tutti dialoguisant à 8 voix ;
 1+2 = les deux ensembles sont réunis pour un chœur à 4 voix ;
3. titre
4. la participation concrète concernant chaque numéro ;
 abréviations :
- TURBA (1) = chœur de foule, ensemble 1
 TURBA (2) = chœur de foule, ensemble 2
 TURBA (1,2) = les deux chœurs de foule en dialogue (8 voix)
 TURBA (1+2) = les deux chœurs de foule « à l'unisson » (4 voix)
- CHORI = double-chœur (texte de Picander)
- J CHORUS = tutti choral à 4 voix (texte de Picander)
 Choral = choral de l'assemblée, à 4 voix
 Sop. in Rip. = soprani in ripieno (choral inséré, N. 1 et 29)
 R = recitativo secco (Evangelista, Jésus, autres)
 Acc. = recitativo accompagnato (arioso et instruments)
- S = Soprano, A = Alto, T = Ténor, B = Basse
5. tonalité : majuscule = majeur, minuscule = mineur
 (exemple : Mi = mi majeur, mi = mi mineur) ; b = bémol, d = dièse

PREMIÈRE PARTIE

| | | | | |
|----|-----|-------------------------------------|-------------------|----|
| 1 | 1,2 | Kommt, ihr Töchter (+ Choral) | CHORI (+ Sop.) | mi |
| 2 | 1 | Da Jesus diese Rede vollendet hatte | R | |
| 3 | 1+2 | Herzliebster Jesu | Choral | si |
| 4a | 1 | Da versammelten sich | R | |
| 4b | 1,2 | Ja nicht auf das Fest | TURBA (1,2) | do |
| 4c | 1 | Da nun Jesus war zu Bethanien | R | |
| 4d | 1 | Wozu dienet dieser Unrat | TURBA (1) | la |
| 4e | 1 | Da das Jesus merkete | R | |

| | | | | |
|-----|-----|--|----------------------------------|---------|
| 5 | 1 | Du lieber Heiland du | Acc. (A) | si |
| 6 | 1 | Buß und Reu | Aria (A) | fa d |
| 7 | 1 | Da ging der Zwölfen einer | R | |
| 8 | 2 | Blute nur, du liebes Herz | Aria (S) | si |
| 9a | 1 | Aber am ersten Tag der süßen Brot | R | |
| 9b | 1 | Wo willst du, daß wir be- reiten | TURBA (1) | sol |
| 9c | 1 | Er sprach : Gehet hin | R | |
| 9d | 1 | Und sie wurden sehr be- trübt | R | |
| 9e | 1 | Herr, bin ich's? | TURBA (1) | fa |
| 10 | 1+2 | Ich bin's, ich sollte büßen | Choral | la b |
| 11 | 1 | Er antwortete und sprach | R | |
| 12 | 1 | Wiewohl mein Herz | Acc. (S) | mi-do |
| 13 | 1 | Ich will dir mein Herze schenken | Aria (S) | sol |
| 14 | 1 | Und da sie den Lobgesang | R | |
| 15 | 1+2 | Erkenne mich mein Hüter | Choral | mi |
| 16 | 1 | Petrus aber antwortete | R | |
| 17 | 1+2 | Ich will hier bei dir stehen | Choral | mi b |
| 18 | 1 | Da kam Jesus mit ihnen | R | |
| 19 | 1,2 | O Schmerz (1) (+ Choral, 2) | Acc. (T) + Choral | fa/do |
| 20 | 1,2 | Ich will (1) | Aria (T) + CHORUS (Choral, 2) | do/sol |
| 21 | 1 | Und ging hin ein wenig | R | |
| 22 | 2 | Der Heiland fällt | Acc. (B) | ré-si b |
| 23 | 2 | Gerne will ich mich be- quemmen | Aria (B) | sol |
| 24 | 1 | Und er kam zu seinen Jün- gern | R | |
| 25 | 1+2 | Was mein Gott will | Choral | si |
| 26 | 1 | Und er kam und fand | R | |
| 27a | 1,2 | So ist mein Jesus (1) (+ CHORUS, 2) | Aria (S, A) + CHORUS | mi |
| 27b | 1,2 | Sind Blitze, sind Donner | CHORI | si-mi |
| 28 | 1 | Und siehe, einer aus denen | R | |
| 29 | 1+2 | O Mensch, beweine dein Sünde groß | Choral (Sop.) | mi |

DEUXIÈME PARTIE

- | | | | |
|-----|------|---------------------------------------|--------------------------|
| 30 | 1, 2 | Ach, nun ist (1) (+ CHORUS, 2) | Aria (A) + si CHORUS |
| 31 | 1 | Die aber Jesum gegriffen hatten | R |
| 32 | 1+2 | Mir hat die Welt trüglich gericht' | Choral si b |
| 33 | 1/2 | Und wiewohl/Er hat gesagt | R + Bicinium (ré) |
| 34 | 2 | Mein Jesus schweigt | Acc. (T) ré |
| 35 | 2 | Geduld! | Aria (T) la |
| 36a | 1 | Und der Hohepriester antwortete | R |
| 36b | 1, 2 | Er ist des Todes schuldig | TURBA (1, sol 2) |
| 36c | 1 | Da speieten sie aus | R |
| 36d | 1, 2 | Weissage | TURBA (1, ré-fa 2) |
| 37 | 1+2 | Wer hat dich so geschlagen | Choral fa |
| 38a | 1 | Petrus aber ließ draußen | R |
| 38b | 2 | Wahrlich, du bist auch einer | TURBA (2) ré |
| 38c | 1 | Da hub er an, sich zu verflu- chen | R |
| 39 | 1 | Erbarme dich | Aria (A) si |
| 40 | 1+2 | Bin ich gleich von dir gewi- chen | Choral la |
| 41a | 1 | Des Morgens aber hielten | R |
| 41b | 1, 2 | Was gehet uns das an? | TURBA (1, mi 2) |
| 41c | 1 | Und er warf die Silberlinge | R + Bicinium do-si |
| 42 | 2 | Gebt mir meinen Jesum wieder | Aria (B) sol |
| 43 | 1 | Sie hielten aber einen Rat | R |
| 44 | 1+2 | Befiehl du deine Wege | Choral ré |
| 45a | 1, 2 | Auf das Fest aber (1) + Barabbam! | R + TURBA (mi) (1, 2) |
| 45b | 1, 2 | Laß ihn kreuzigen! | TURBA (1, la 2) |
| 46 | 1+2 | Wie wunderbarlich | Choral si |
| 47 | 1 | Der Landpfleger sagte | R |

- | | | | | |
|-----|------|--|-----------------------|-------|
| 48 | 1 | Er hat uns allen wohlgetan | Acc. (S) | mi-do |
| 49 | 1 | Aus Liebe will mein Hei- land sterben | Aria (S) | la |
| 50a | 1 | Sie schrien aber noch mehr | R | |
| 50b | 1, 2 | Laß ihn kreuzigen! | TURBA (1, si 2) | |
| 50c | 1 | Da aber Pilatus sahe | R | |
| 50d | 1, 2 | Sein Blut komme über uns | TURBA (1, si-ré 2) | |
| 50e | 1 | Da gab er ihnen den Barab- bam los | R | |
| 51 | 2 | Erbarm es Gott! | Acc. (A) | fa-ré |
| 52 | 2 | Können Tränen meiner Wangen | Aria (A) | sol |
| 53a | 1 | Da nahmen die Kriegsknechte | R | |
| 53b | 1, 2 | Gegrüßet seist du | TURBA (1, ré 2) | |
| 53c | 1 | Und speieten ihn an | R | |
| 54 | 1+2 | O Haupt voll Blut und Wunden | Choral | ré-Fa |
| 55 | 1 | Und da sie ihn verspottet hatten | R | |
| 56 | 1 | Ja freilich will in uns | Acc. (B) | fa-ré |
| 57 | 1 | Komm, süßes Kreuz | Aria (B) | ré |
| 58a | 1 | Und da sie an die Stätte kamen | R | |
| 58b | 1, 2 | Der du den Tempel Gottes zerbrichst | TURBA (1, si 2) | |
| 58c | 1 | Desgleichen auch die Hohe- priester | R | |
| 58d | 1, 2 | Andern hat er geholfen | TURBA (1, mi 2) | |
| 58e | 1 | Desgleichen schmäheten ihn auch | R | |
| 59 | 1 | Ach Golgatha | Acc. (A) | la b |
| 60 | 1, 2 | Sehet, Jesus (1) (+ CHORUS, 2) | Aria (A) + CHORUS | mi b |
| 61a | 1 | Und von der sechsten Stunde an | R | |

| | | | | |
|-----|------|---------------------------------------|-------------------------|------|
| 61b | 1 | Der rufet den Elias | TURBA (1) | Si b |
| 61c | 1 | Und bald lief einer | R | |
| 61d | 2 | Halt! Halt! Laß sehen! | TURBA (2) | sol |
| 62e | 1 | Aber Jesus schrie abermal laut | R | |
| 62 | 1+2 | Wenn ich einmal soll scheiden | Choral | la |
| 63a | 1 | Und siehe da, der Vorhang | R | |
| 63b | 1+2 | Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn | TURBA (1 + 2) | la b |
| 63c | 1 | Und es waren viel Weiber da | R | |
| 64 | 1 | Am Abend, da es kühle war | Acc. (B) | sol |
| 65 | 1 | Mache dich, mein Herze, rein | Aria (B) | si b |
| 66a | 1 | Und Josef nahm den Leib | R | |
| 66b | 1, 2 | Herr, wir haben gedacht | TURBA (1, 2) | si b |
| 66c | 1 | Pilatus sprach zu ihm | R | |
| 67 | 1, 2 | Nun ist der Herr (1) (+ CHORUS, 2) | Acc. (tous) + CHORUS | mi b |
| 68 | 1, 2 | Wir setzen uns mit Tränen | CHORI | do |

RÉCEPTION

Redécouverte en 1829, la PSM fut au 19^e siècle l'objet d'une renaissance triomphale, dont le succès jusqu'à nos jours n'a jamais été interrompu. Les motifs qui ont porté cette renaissance sont, avec des variations que je dois préciser, toujours les mêmes qui portent la plupart des interprétations (théoriques et musicales) modernes, à savoir : 1. La PSM est l'expression d'un romantisme national (= germanique); 2. La PSM est l'incarnation artistique par excellence de la religion chrétienne en tant que religion des sentiments; 3. La PSM est la réalisation musicale la plus grandiose d'un « chef d'œuvre idéal » (« Ideenkunstwerk »), voire d'une idée philosophique. Si le troisième motif n'a guère changé, le premier a viré dans le sens de : La PSM est l'expression d'une culture classique,

donc universelle, tandis que le second a adopté une signification telle que : La PSM est une « *confessio christiana* » appelant, pour son exécution, à l'identification religieuse. Parfois l'une de ces réceptions a enjambé sur une autre, les trois ne se sont guère superposées. Avant l'avènement de Nikolaus Harnoncourt bousculant d'un moment à l'autre l'interprétation musicale traditionnelle de la PSM, les lignes principales de la réception de la PSM se trouvaient pour ainsi dire résumées par les enregistrements de Otto Klemperer (la PSM en tant que « chef d'œuvre idéal », d'un classicisme universel) et de Karl Richter (la PSM en tant que « *confessio christiana* »). Les recherches musicologiques du 20^e siècle (sur symbolisme et rhétorique musicale : Schweitzer, Pirro, Chailley, Schering, Schmitz ; sur forme, harmonie, ordre et cycle musical, chronologie ; Smend, Blankenburg, von Dadelsen, Dürr, Wolff etc.) ont abouti cependant à une connaissance plus profonde de l'auteur comme de son contexte esthétique, culturel, social, bouleversant ainsi les images figées, celles de la praxis interprétative notamment, qui, en général, reflète assez fidèlement les stades de la connaissance. Aujourd'hui on n'a pas fini de découvrir Bach — et de dissoudre les clichés d'esthétique bourgeoise qui l'emprisonnent toujours.

Un exemple : Pourquoi refuse-t-on de voir dans le double-choeur dramatique N. 27b « *Sind Blitze, sind Donner* » une dimension de réalisme hautement politique ? La tristesse de l'âme voyant Jésus enchaîné (voir N. 27a « *So ist mein Jesus nun gefangen* ») — image musicale saisissante : deux voix de soprano « enchaînées » dans des rythmes complémentaires — se libère dans une terrible violence chorale envoyant à l'enfer tous les coupables, tous les traîtres qui vendent l'innocent pour quelques sous. Picander, le librettiste de la PSM, écrit littéralement : « O enfer ! Broie ! Détruis ! Engloutis ! Dévore d'une soudaine rage le faux traître, le meurtrier couvert de sang ! » Jésus emprisonné, lié, enchaîné, martyrisé, tué : il est le premier dans la cordée illimitée des innocents emprisonnés, liés, enchaînés, martyrisés, tués jusqu'à nos jours. La pièce chorale de Bach prend clairement parti pour eux, « les damnés de cette terre » ; elle est un accusateur redoutable de toute trahison et injustice : Comme

— ce que toute analyse détaillée prouverait sans peine — la musique est, en tout paramètre, composée de façon extrême, comme elle est « pointée » jusque dans les fibres les plus subtiles du tissu compositionnel, on ne peut pas douter de l'avis univoque, catégorique de Bach. Et l'interprétation musicale ne pourra pas, par conséquent, être réduite à des clichés culturels comme : Bach — l'honnête chantre de St. Thomas de Leipzig (y correspondrait une exécution superficielle, amateuriste), ou : Bach — le compositeur « sacré », le « cinquième évangéliste » (y correspondrait une exécution d'émotionalisme identificatoire, romantique, de modèle « spectacle démoniaque », ou : Bach — le génie pur, intemporel, l'artiste virtuose (y correspondrait une exécution extérieurement certes très brillante et virtuose, mais ne tenant pas compte de la figuration rhétorique immanente et par conséquent de son caractère d'exégèse théologique).

Revenons à la thèse : L'actualité de la PSM a un fondement direct et immanent, à savoir : elle est ancrée dans la structure interne de la partition, partition « oppositionnelle » par rapport aux conventions musicales du temps. Précisons : Bach ne renonce pas à ces conventions ; insatiable, il se les approprie toutes. Mais il les transforme : ou il les tend jusqu'à l'extrême grâce à la radicalité de la facture, les rompant même le cas échéant, ou il les change en quelque chose de nouveau, d'autonome, grâce à la superposition complexe de plusieurs couches (structures, rythmes, gestes expressifs, etc.).

ORIGINES : OPPOSITIONS I

En 1725 au plus tard, immédiatement après la deuxième version de la « Passion selon Saint Jean », Bach doit avoir commencé la composition de la PSM qui, selon des recherches de Joshua Rifkin et de Walter Blankenburg, a été exécutée pour la première fois le Vendredi-Saint de l'année 1727 (non en 1729, comme on l'a cru jusqu'aujourd'hui), en une version originale non plus reconstruisible, refondue dans la version de 1729 qui a été conservée. Cette refonte, en 1729, a dû être substantielle, non seulement

élargissant considérablement la version de 1727, mais présentant déjà cette balance réussie entre les deux tonalités fondamentales de l'œuvre que Bach va perfectionner par la suite : mi mineur — tonalité d'une tristesse active, mouvementée, « pensive », « consolante » (Mattheson) — pour la première partie ; do mineur — tonalité des « ombres de la mort », du « sommeil de la mort » (voir chœur final) — pour la fin de la deuxième partie (à partir du N. 58e). La version de 1736, léguée en autographe magnifique, la base de toutes les éditions modernes de l'œuvre, présente cinq corrections substantielles par rapport à 1729, qui ont la fonction de préciser surtout et en définitive le symbolisme minutieusement ordonné des cercles de tonalité ; ainsi, par exemple, Bach introduit le choral en Mi bémol majeur N. 17 « Ich will hier bei dir stehen » qui va affermir la zone de do mineur comme îlot au milieu de la première partie ; la pièce finale originale de la première partie, le choral « Jesus laß ich nicht von mir » fait place à la partita chorale « O Mensch, beweine deine Sünde groß » que Bach sort de la « Passion selon Saint-Jean », tout en la transposant du Mi bémol majeur original dans le Mi majeur nécessité pour affermir le cercle de tonalité de mi prévu pour la première partie ; la monumentalité de cette partita sera d'autre part le digne pendant symétrique de la grande fresque initiale « Kommt, ihr Töchter ». 1740/41 finalement : dernières retouches de détails, surtout en ce qui concerne l'instrumentation, dont le symbolisme immanent est appuyé.

Bach a donc travaillé une quinzaine d'années à la PSM : elle n'est pas le résultat d'un acte de création singulier, comme une « esthétique du génie » démodée veut toujours le faire croire, mais est le résultat d'un *processus de création*.

Ce savoir chronologique est-il utile à l'interprète de notre temps qui a le privilège de pouvoir se servir d'une partition définitive ? (Ce qui n'est guère le cas pour des œuvres de Monteverdi ou même de Haendel.) Sur un plan superficiel, ce savoir ne sert à rien. Cependant : Bach peut-il être interprété de façon superficielle ? N'est-il pas parmi les compositeurs les plus complexes, les plus

énigmatiques de l'histoire de la musique qu'on ne saurait guère comprendre, si on ne les a pas étudiés, analysés profondément — du point de vue du texte musical comme du contexte socio-culturel ?

Le fait que Bach a longuement et péniblement travaillé à la PSM, signifie d'abord qu'une idée en lui ne s'est développée que lentement, qu'elle n'a mûri que peu à peu vers cette perfection qui consistait pour lui à découvrir de façon valable la vérité recherchée. Le résultat esthétique se refuse à tout regard purement intuitif. Cela vaut pour toutes les grandes œuvres de Bach, que ce soient les sonates et partitas pour violon seul, les « Variations-Goldberg », « L'Art de la Fugue », la « Passion selon Saint-Jean », la Messe en si mineur, la « Clavierübung III » etc.

Bach luttait pour la plus haute transparence fonctionnelle de ses œuvres, des œuvres vocales en tout cas ; le paradoxe est que la plus haute fonctionnalité est le résultat de la plus haute autonomie musicale — une dialectique dont on doit tenir compte, si on veut pénétrer les couches intimes de la création extrêmement individualisée de cet auteur. J'y reviendrai.

FORME : OPPOSITIONS II

La forme musicale *commence*, pour Bach, par l'adoption des conventions établies. Respect de la fonctionnalité requise d'abord : Bach intègre sa Passion dans la liturgie luthérienne du Vendredi-Saint. Respect de la pratique, des obligations revendiquées ensuite : Bach est maître de chœur à Saint-Thomas de Leipzig — il écrira en premier lieu pour sa chorale et différenciera la palette des possibilités, partant du choral simple à 4 voix et aboutissant à la fresque chorale concertante pour double-chœur. Respect d'un principe typique de l'esthétique baroque : du principe de symétrie ; Bach en était déjà parti pour organiser la « Passion selon Saint-Jean », il en part de même ici, groupant les parties chorales autour d'un centre préétabli, à savoir : les deux doubles-chœurs de foule

identiques par le texte et l'écriture technique (même harmonisation), les N. 45b et 50b « Laß ihn kreuzigen ! », qu'il dispose cependant de façon différente de par leur tonalité, N. 45b en la mineur et N. 50b en si mineur ; à noter que ce sont là les deux dominantes de la tonique mi mineur, ce qui révèle clairement un trait d'autonomie musicale, en dehors du côté dramatique accru par l'élévation de la tonalité.

Le graphique suivant montre bien l'architecture formelle symétrique du centre de la PSM (et à la base de toute l'œuvre). Les numéros qui ainsi sont liés entre eux, sont en général liés au-delà du seul rapport causé par le même genre musical (choral, aria, chœur de foule...) ; on y trouvera des rapports de tonalité, de rythme, d'« affetto » etc. plus ou moins forts.

| | | | | |
|-----|------------------------|-------------|-------|---|
| 36b | Er ist des Todes | TURBA (1,2) | Sol | } |
| 36d | Weissage | TURBA (1,2) | ré-Fa | |
| 37 | Wer hat dich | Choral | Fa | } |
| 38b | Wahrlich, du bist | TURBA (2) | Ré | |
| 39 | Erbarme dich | Aria (A) | si | |
| 41b | Was gehet uns das an | TURBA (1,2) | mi | |
| 45b | LASS IHN KREUZIGEN | TURBA (1,2) | la | |
| 46 | Wie wunderbarlich | Choral | si | |
| 48 | Er hat uns allen | Acc. (S) | mi-Do | |
| 49 | Aus Liebe | Aria (S) | la | |
| 50b | LASS IHN KREUZIGEN | TURBA (1,2) | si | |
| 50d | Sein Blut komme | TURBA (1,2) | si-Ré | |
| 51 | Erbarm es Gott | Acc. (A) | Fa-ré | |
| 53b | Gegrüßet seist du | TURBA (1,2) | ré | |
| 54 | O Haupt voll Blut | Choral | ré-Fa | |
| 58b | Der du den Tempel | TURBA (1,2) | si | } |
| 58d | Andern hat er geholfen | TURBA (1,2) | mi | |

La forme musicale *finit*, pour Bach, par l'éclatement des dites conventions dans une architecture complexe, ayant transposé la fonctionnalité dans l'autonomie, l'inspiration expressive dans l'exégèse théologique, la symétrie baroque dans une dialectique formelle quasi « classique ». Ulrich Meyer a désigné ce résultat esthétique par le terme particulièrement heureux d'« art théonome », ce qui veut dire : art autonome fondé (centré) théologiquement. Je dois expliquer ce qui vient d'être dit.

Bach part de trois niveaux textuels : du récit biblique de la Passion (selon l'Évangile de Saint-Matthieu), d'un choix de chorals luthériens de la Passion pour l'assemblée, du texte lyrique intitulé : « Erbauliche Gedancken... » (« Pensées édifiantes... ») de Christian Friedrich Henrici dit Picander.

Le texte de Picander, une suite de dialogues méditatifs entre la « fille de Sion » (signifiant l'Église) et les fidèles (ou le fidèle), déclenche la structure dialoguante de toute l'œuvre — caractère spécifique de la PSM par rapport à d'autres œuvres vocales de Bach (Passion selon Saint-Jean, Messe en si mineur, la plupart de ces cantates...). Cette structure se réalise dans l'échange et l'interaction quasi continuelle de deux chœurs, chacun à 4 voix, de même dans le dialogue des voix solistes avec le tutti des chœurs ainsi que dans le contenu « tutoyant » des monologues lyriques (accompagnati et arias). Picander est aussi responsable de l'ambiance générale de cette Passion : en adoptant le ton mystique des dialogues entre fiancé et fiancée du Cantique des Cantiques de l'Ancien Testament, il communique à sa poésie de la passion une « sonorité » amoureuse, une « tonalité » quasi érotique dont le centre incontestable est l'aria pour soprano N. 49 « Aus Liebe will mein Heiland sterben », d'ailleurs aussi le centre intime et théologique de toute l'œuvre ; elle est située entre les deux doubles-chœurs de foule « Laß ihn kreuzigen ! » (N. 45b et 50b) dont il vient d'être question ; la confrontation directe de sa tristesse amoureuse presque « aérée », où manque tout enracinement terrestre (le basso continuo se taît ici), avec la véhémence noire et brutale des cris « Crucifie-le ! » pose, de façon bouleversante, en un rassemblement des plus

étroits, le thème fondamental de la PSM : Regardez, humains, celui qu'on a crucifié ; c'est l'innocent qu'on a mis à mort ; on l'a tué parce qu'il s'engageait de façon inorthodoxe et radicale pour ceux qu'il aimait ; sa mort d'amour à la croix a fait le salut des hommes, a recréé la justice de Dieu sur terre, a refait la paix jadis offerte à l'humanité et lui sera signe d'espérance jusqu'à la fin des temps. Cette quintessence théologique de la PSM — on l'avait entendue déjà, telle une devise, dans le chœur monumental initial (N. 1), à l'aide de son choral « O innocent Agneau de Dieu sacrifié sur le bois de la croix ». Elle est reprise et variée dans les chœurs non-bibliques, dans les chorals et dans les arias, — un cycle immense de variations sur le « thème de la mort rédemptrice » naît et se répartit dans toutes les zones d'expérience humaine, étant servi par la totalité des niveaux de représentation : le niveau épique — dans le récit biblique de l'Évangéliste (et de Jésus, relevé par l'accompagnato auratique des cordes) ; le niveau dramatique — dans les chœurs de foule (bibliques), dans quelques moments de récitatifs, dans le « cas spécial » du double-chœur N. 27b « Sind Blitze, sind Donner » ; le niveau lyrique — dans la composition des textes de Picander (accompagnati et arias, grands chœurs d'encadrement, dialogues solo-tutti choral) en tant que méditations individualisées ou collectives ; le niveau, finalement, de la réflexion ou de la méditation théologique de l'assemblée — dans les chorals (simples, en général ; composés : N. 1 et 19 ; style « partita chorale : N. 29). L'ensemble des niveaux de représentation constitue un univers de l'expression musicale sautant temps et espace, reportant, dans sa somme, la convention baroque isolée dans la totalité quasi encyclopédique de l'esthétique du siècle des lumières. La « Divina Commedia » de la Passion biblique s'enfonce dans une « Humana Commedia » d'universalisme « classique ».

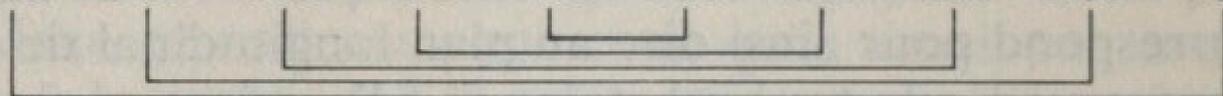
De même l'architecture dans sa globalité annonce l'avenir. Bach part certes, comme il a été dit, d'une convention primordiale de la forme musicale : du principe de symétrie ; il le réalise à l'aide de plusieurs axes structuraux. Le premier, l'axe principal, est constitué par

ladite disposition symétrique des chœurs de foule autour des deux double-chœurs de la crucifixion (N. 45b et 50b) ; cet axe, ensemble avec la chronique de l'Évangéliste, correspond pour ainsi dire au plan longitudinal de l'Église baroque : En le traversant, on fait l'expérience du temps. Certes Bach adopte aussi, grâce aux accompagnatis et arias, le principe contraire du plan central (avec coupole) de l'Église baroque : ici on perd l'expérience du temps, on est saisi par l'intemporel. Certes les deux plans réunis constituent aussi pour Bach l'espace baroque, décisif pour son architecture musicale. Mais sa synthèse de l'horizontal et du vertical, de l'axe longitudinal et de l'axe central s'ouvre à des dimensions qui ne permettent plus aucune comparaison avec les conventions assumées puisqu'elles appellent à des définitions d'anthropologie déjà moderne du rapport temps — espace (expériences du corps, des sentiments, de la conscience et du subconscient). Ainsi les grands chœurs d'encadrement et les vastes fresques de dialogue solo-tutti choral (N. 1 et 29, 30 et 68 d'un côté, N. 19/20, 67/68 ou 1-30-60 d'autre part) retiennent le temps, mais le saisissent à partir d'une perspective humaniste moderne, à partir du dialogue social. De même les chorals font oublier le temps, mais ils l'ouvrent aux profondeurs de la relation entre individu et société : chacun et nous tous ensemble sommes visés.

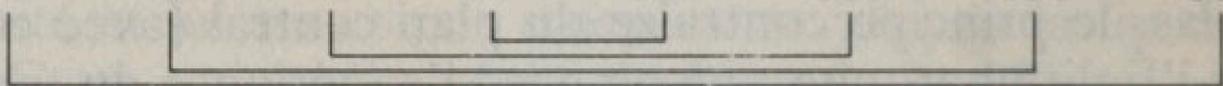
Dans la PSM se superposent, de façon irrégulière, trois axes structuraux, le premier étant constitué par les chœurs de foule, le second reposant sur les grands chœurs d'encadrement et les dialogues solo-tutti choral, le troisième se basant sur les chorals de l'assemblée. Tous sont organisés, à l'intérieur, par des principes d'autonomie musicale : soit par des rapports de couleur (ou d'instrumentation), soit par des rapports de distribution, soit par des rapports de tonalité (ou d'harmonie), soit par des rapports de l'« affetto » musical (ou de l'expression émotionnelle). Quelques graphiques auxquels s'ajoutent des commentaires vont illustrer ces plans formels :

Axe structural 1 : les chœurs de foule (textes bibliques)

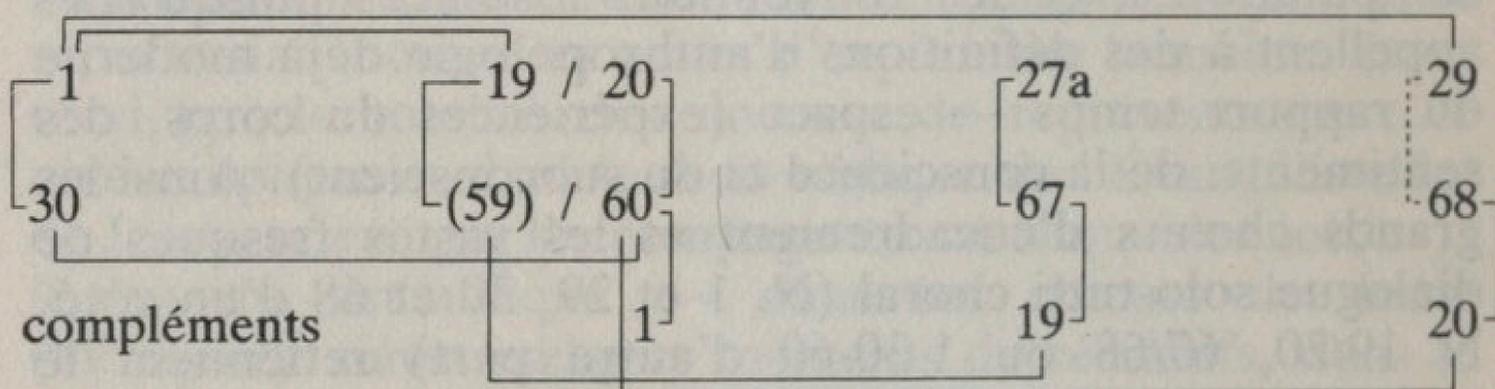
centre 36b - 36d - 38b - 41b - 45b - 50b - 50d - 53b - 58b - 58d



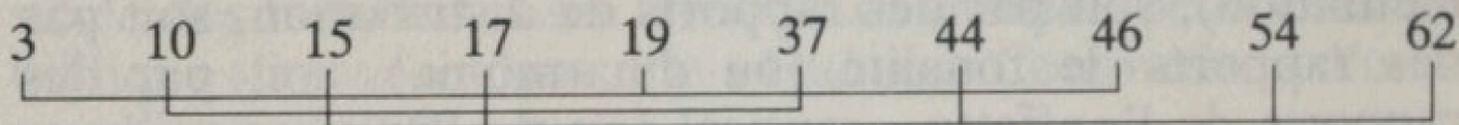
cadre 4b - 4d - 9b - 9e - 61b - 61d - 63b - 66b

**Axe structural 2 : les grands chœurs d'encadrement et les fresques dialoguantes solo-tutti choral (textes de Picander)**

rapports principaux

**Axe structural 3 : les chorals d'assemblée (15 en total, dont 12 harmonisés à 4 voix, 2 impliqués dans un tissu choral : N. 1 - choral à l'unisson, ou dans un tissu soliste : N. 19 - choral à 4 voix, 1 traité en partita chorale : N. 29)**

Voici le plan des trois chorals dont la mélodie est répétée plusieurs fois et qui forment donc un axe à part à l'intérieur de l'axe 3 :



La disposition tonale des cinq versions du choral « O Haupt voll Blut und Wunden » (N. 15, 17, 44, 54, 62) illustre bien l'autonomie musicale de Bach, fondée dans un pouvoir de symbolisme théologique stupéfiant :

Ces cinq mélodies constituent le centre de l'axe structural 3 ; elles commencent par une suite de tons en descente chromatique, de sol dièse à mi (voix de soprano) ; or cette descente chromatique est une « figure rhétorique » typique de l'esthétique musicale baroque ; elle est nommée « passus duriusculus » et signifie : « passage douloureux ». C'est-à-dire : les cinq mélodies reflètent dans leur ensemble le passage douloureux de la vie à la mort du Crucifié ; une irritation typiquement bachienne est donnée par le ton initial de la quatrième version qui ne commence pas avec le fa attendu, mais avec le ré ; toutefois l'harmonisation se passe en fa ; Bach insère toujours de ces petites irritations, pour ne pas trop systématiser et symétriser son organisation formelle.

En plus : Nous avons vu que la PSM se base sur le conflit harmonique de deux « tonalités de base » : mi mineur et do mineur. La cinquième version de la mélodie « O Haupt voll Blut und Wunden » (N. 62) sur le texte « Wenn ich einmal soll scheiden » — moment crucial de l'œuvre : après la mort de Jésus ; dernier choral — résume en une concentration géniale et insurpassable ce conflit harmonical central ; le choral est écrit en la mineur avec cadence finale en mode phrygien ; la mineur, c'est la sous-dominante de mi mineur (tonalité principale de l'œuvre), alors que la fin phrygienne en Mi majeur nous renvoie directement à la tonalité principale. Voilà donc, en pleine zone de do mineur (allant du N. 58e à la fin), comme un tout petit îlot, la tonalité de mi ! Un exemple qui montre comment Bach sait tenir en balance des tensions musicales initiales ; si la tonalité de mi mineur est tonalité de base de la première partie, si elle reste centrale pour les premiers deux tiers de la deuxième partie et que do mineur n'occupe donc que le dernier tiers de cette partie (un cinquième du tout), il en résulte que cette fin de l'œuvre doit avoir un poids affectif immense pour savoir contrebalancer la quantité massive de ce qui précède ; elle ne pourrait pas l'avoir, si Bach n'avait pas eu l'idée (précisée de 1729 à 1736) de faire peser sur l'œuvre, dès le début, ce do mineur, concrètement : de prévoir des îlots de do mineur dans les zones de mi mineur ; les plus explicites de ces îlots se trouvent dans la première partie : du N. 9d au N. 11 et surtout du N. 16 au N. 23, autour de la « pièce de cœur » de la première partie, les numéros 19/20 « O Schmerz, wie zittert das betrübte Herz » et « Ich will bei meinem Jesus

wachen » (solo de Ténor et chœur à 4 voix). La balance que Bach impose à son œuvre, est une balance entre structure et « affetto » : elle est parfaite.

Revenons à la thèse que le choral final de la PSM, N. 62, l'îlot de mi au centre du dernier cinquième de l'œuvre, résume, en une concentration géniale et insurpassable, le conflit harmonique central entre mi et do ; en effet, si la tonalité générale de ce choral appartient au cercle tonal de mi, il incorpore des moments de do mineur (« am allerbängsten » : Ténor ; à la fin : « Angst und... », Basse et Ténor avec un si bémol). Pas beaucoup, mais génial de par sa subtilité !

Une remarque encore concernant le terme de « pièce de cœur ». Son auteur est Friedrich Smend, un des meilleurs théoriciens de la partition. Smend renvoie, par ce terme, à la conception complexe, en général antithétique, de la forme musicale chez Bach. Bach pense de façon dualiste, superposant à une première idée une idée souvent contrastante. Ainsi ladite « pièce de cœur » de la première partie « O Schmerz » (+ aria suivante), débutant en fa mineur, mais notée en do mineur, fait pressentir, à l'intérieur de la vaste plage de tristesse (mi mineur !) de la première partie, le résultat final, la mort du juste innocent ; en faisant appel à l'antithèse, ce numéro associe donc la cause de la tristesse ! Vraiment une réflexion théologique, une fonction kérygmatisque ! Il n'y a que le chœur final (N. 68) qui saura donner la certitude définitive du sens de cette douleur causée par cette mort : le salut de l'humanité, donnant « au cœur angoissé » « un lieu de repos » et « la joie suprême », s'y est opéré. La devise du chœur initial, ainsi, s'affirme dans le chœur final — les bouts se tiennent. Le cycle réflexif, l'organisme théologique qu'est la PSM, est réalisé en tant que cycle musical.

L'œuvre tardive de J.S. Bach, quittant de plus en plus le vocal pour aboutir à l'instrumental pur (« Variations-Goldberg », « L'Offrande Musicale », « L'Art de la Fugue »), présente partout la superposition complexe de plusieurs axes structuraux, le développement d'une pensée qui est comme une somme dialectique, la synthèse du contrepoint et de la variation (Mozart et Beethoven hériteront de cet esprit de la variation), la perte de l'unidimensionalité (signe primordial de l'esthétique non-

dialectique des contemporains de Bach), l'émancipation de l'esprit de liberté (« inventio ») à travers l'esprit de l'« ordo » et de l'« harmonia ». Résistance, opposition contre les conventions, éclatement des conventions, construction du nouveau !

CONTENU : OPPOSITIONS III

J'ai déjà parlé de la totalité des niveaux de représentation du texte (récit biblique — épique et dramatique ; intériorisation lyrique — individualisante et collective ; méditation et conscientisation théologique de l'assemblée). J'ai aussi évoqué la totalité sociale qui s'exprime dans la PSM, cette tension entre l'individu et la société (avec différents stades de communication situés entre ces pôles) qui, surtout avec les chorals, pénètre la réalité humaine, s'enfonçant dans le rêve blessé du « peuple de Dieu » sur terre ; Bach gagne ici un réalisme intense faisant éclater le milieu piétiste dans lequel il vivait, devenant langage universel.

Je dois parler encore de la totalité émotionnelle, des « affetti » précisément qui portent, en grande partie, ce réalisme. Elle s'incarne dans deux dimensions-doubles surtout : la dimension allégorie — symbole » d'une part, la dimension « movere — docere » d'autre part.

J'introduis ici le terme « allégorie » au lieu de « figure rhétorique » (terme technique communément acquis) pour des raisons de connexion historique étroite entre ces deux catégories jumelées.

Le langage musical baroque, issu de la polyphonie vocale de la Renaissance, se base fondamentalement sur la parole, sur une « Klangrede » (Harnoncourt), un « instrumental parlant », une « rhétorique musicale » donc qui révèle partout « un rapport très serré entre la musique et le texte » (Herreweghe) et est liée à une théorie des « affetti », dans le sens que voici : « Le compositeur baroque ne se préoccupe nullement de décrire son état subjectif, mais il cherche à provoquer chez l'auditeur un ébranlement affectif temporaire, une succession d'états émotionnels dont il

maîtrise parfaitement les causes et les effets qu'il étudie et répertorie avec le plus grand soin. » (Philippe Herreweghe, *Bach et la rhétorique musicale*, pochette du disque, enregistrement Herreweghe.)

Exemple : la suite de deux demi-tons (Si bémol-la) constitue la « figure rhétorique » du soupir, de la plainte, issue du geste naturel de la lamentation vocale ou verbale. Une suite descendante de plusieurs demi-tons (ligne chromatique s'élargissant jusqu'à l'intervalle de la quarte) aggrave ce geste de la plainte, en fait une « figure rhétorique » spécifique que nous avons appelée « *passus duriusculus* », « passage douloureux » (voir ci-haut).

Bach ajoute souvent figure à figure, allégorie musicale à allégorie musicale ; ses lignes mélodiques sont entrecoupées de figures rhétoriques que l'interprète doit connaître, s'il ne veut pas rater l'image (esthétique, théologique) peinte par Bach. Il use d'une centaine de ces figures et, ce qui les rend si difficiles à saisir, il les individualise jusqu'à la plus dense complexité. Les symboles musicaux qu'il emploie sont encore plus mystérieux (symbole du nombre, symbole du nom B-A-C-H, symbole de la croix etc.), mais ils n'influencent pas si manifestement la praxis interprétative.

Quant à la chaîne « *movere-docere* » (émouvoir-instruire), Bach ne la dissocie pratiquement pas : L'émotion, l'« *affetto* », pour lui, ne trouve son sens profond que dans une dimension kérygmatisée ; cela le mettait en opposition nette avec les contemporains qui, ou bien, voulaient émouvoir (toucher) sans instruire, ou bien, instruire (éduquer) sans émouvoir.

Il est impossible de creuser ici le cosmos émotionnel et expressif de Bach. Deux exemples doivent suffire pour illustrer le phénomène :

Dans l'aria pour alto N. 52 « *Können Tränen meiner Wangen* », texte et ligne vocale sont au service d'une foule presque innombrable de figures pathétiques de la douleur et de la « *compassio* », associant une sphère assez extérieure de lamentation : L'âme humaine pleure le trésor qu'elle a perdu. La

ligne mélodique des cordes par contre y oppose une toute autre figuration rappelant l'image de flagellation que Bach avait soumise au recitativo accompagnato précédent (N. 51 « Erbarm es Gott ») ; cette figuration, reprise ici sous un rythme mitigé rappelant la sarabande, symbolise la passion du Christ (qu'on vient de flageller). Le fidèle ne se perd donc pas dans un apitoiement narcissique, mais pleure celui que le péché du monde a fait flageller ; Bach lie la dimension du « movere » pur au « docere » théologique ; son dualisme musical à la naïveté sentimentale des contemporains.

Regardons le double-chœur monumental qui ouvre la Passion : « Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen ». Le premier chœur, symbolisant la « fille de Sion » ou l'Église, invite le deuxième chœur symbolisant les fidèles (et les non-fidèles) qui ne comprennent rien de ce qui se passe, à s'ouvrir au salut opéré par la mort rédemptrice de Jésus. Mélodie et tonalité (mi mineur) associent le geste d'une tristesse active, mouvementée, alors que métrique, contrepoint et ostinato des basses instrumentales (point d'orgue sur le mi) expriment le geste de la Pastorale, donc d'une danse au rythme « Siciliano ». Comme pour l'aria N. 52 un dualisme est à la base de la structure musicale : d'un côté il y a une tristesse active, un appel, de l'autre côté il y a une tristesse presque pacifiée, « pastorale » pour ainsi dire, quasi objective. C'est-à-dire : on le sait déjà ici, au début de la Passion, au début de la partition, que la tristesse n'est pas vaine ; elle a un sens. Ce sens, c'est le choral inséré au milieu du tissu des deux chœurs « O Lamm Gottes, unschuldig », une troisième dimension donc, qui va l'expliquer : La mort du juste innocent (re-) crée le salut du monde.

Or Bach ajoute une quatrième dimension à ces données : il n'abandonne pas sa fresque à des niveaux de symétrie close, il lui donne une poussée dynamique, un développement se manifestant dans la répétition élargie et intensifiée de l'exposition à la fin de la pièce : Un processus a été décrit, le processus d'une « illumination » (« Aufklärung ») qui, à travers la reconnaissance de la propre culpabilité et la certitude du salut, finit dans la conviction de ceux qui, au début, n'avaient rien compris : « Voyez-le ! Le fiancé... Voyez-le ! Comme un agneau... » — Une musique utopique, une communication bâtie dans l'avenir.

Une citation d'Ulrich Meyer résume bien l'option de mon texte : « L'œuvre de Bach, en évoluant vers un visage personnel sur lequel on ne peut plus se tromper, fait apparaître de plus en plus ses dimensions bâties en profondeur. L'œuvre achevée de Bach se présente comme une synthèse stupéfiante d'autonomie musicale et d'hétéronomie théologique. Elle est, paradoxalement, de la musique pure, née des lois spécifiques qu'un créateur autonome et individuel s'est données, et en même temps, une musique symbolique, un art qui participe à la réalité de ce qu'il symbolise. Aux origines de cette musique il y a la fusion de la raison esthétique et de la raison spéculative (= théologique). Une interprétation de Bach qui intègre les aspects musicaux aux aspects théologiques est la seule qui soit congruente, appropriée, juste » (Ulrich Meyer, *J.S. Bachs Musik als theonome Kunst*, Diss. Mayence, 1976, p. 19). La musique de Bach donc : une musique « théonome » (Meyer).

Si Bach, à la fin de sa vie, après la Messe en si mineur, n'écrit plus de musique vocale et se libère de ses obligations de musicien d'Église, il n'écrit pas pour autant une musique ego-autonome (comme d'aucuns continuent de penser, sur-interprétant la symbolique B-A-C-H incluse dans « L'Art de la Fugue », ayant peur aussi des dimensions théologiques de Bach) ; cette musique finale continue de « représenter » quelque chose, ou les contenus des textes (dans les œuvres instrumentales se basant sur des « cantus firmi », telle la « Clavierübung III »), ou l'« ordo » et l'« harmonia » du monde, auxquels Bach n'a cessé de croire. Un ordre, une harmonie divins finalement, auxquels le caractère cyclique des dernières œuvres rend hommage.

La musique de Bach, synthèse de traditions lointaines et amalgame des conventions de son temps, doit être défendue, en tant que musique « moderne », « contre ses défenseurs », comme avait dit Adorno. La raison : parce que Bach a réalisé ce dont les « éclairés » avant et après lui ne font que parler ; grâce à une forme musicale extrêmement complexe, grâce à une expression radicalement différenciée pour ne pas dire dialectique, « il défie, sans

indulgence et sans compromis, l'auto-nomie et l'auto-faire de la conscience humaine » (Joachim Widmann, *Bach und die Gegenwart*, revue « Musik und Kirche », 1973, p. 21). *Voilà pourquoi* il est et restera *actuel*, voilà pourquoi il aura toujours à dire quelque chose d'essentiel !

« B-A-C-H » et « Soli Deo Gloria » : la double signature de Jean-Sébastien Bach. Un programme intitulé : « art théonome ». « B-A-C-H » : la foi en une subjectivité radicale qui se formait à l'opposition concrète contre métier, matériau musical, esprit « moderniste », superficiellement éclairé des contemporains (tout en acceptant les progrès des vrais modernes) — aujourd'hui elle serait dirigée contre les contraintes anonymes d'un monde de fonctionnaires et de conformistes.

« Soli Deo Gloria » : Il peut paraître difficile aux hommes sécularisés que nous sommes, de comprendre les allégories et les symboles hautement chiffrés du langage musical de Bach, d'entrer donc dans le cercle herméneutique qu'il présente sans aucun doute. Une aventure pour celui qui s'y lance, certes, je crois cependant : avec de bonnes chances d'en sortir. Avec des chances, par exemple, de savoir mieux résister contre les faux dieux de la terre. Car un plaidoyer pour Bach comme il est en vérité, me semble être toujours aussi un plaidoyer contre le monde tel qu'il est et — ajoutons — pour qu'il ne reste pas comme il est.

ÉPILOGUE SUR L'INTERPRÉTATION MUSICALE

Parmi les enregistrements sur disques disponibles actuellement, il n'y en a que deux qui correspondent à l'image de Bach en général et de la « Passion selon Saint-Matthieu » en particulier telle que je viens de la dessiner : celui, déjà un peu ancien, de Nikolaus Harnoncourt, celui, nouveau, de Philippe Herreweghe ; j'y dois revenir.

Les enregistrements de Klemperer et de Furtwängler sont tributaires, comme il a déjà été dit, de cette tradition du « chef-d'œuvre idéal » héritée du 19^e siècle ; celui de Karl Richter est le témoin de la tradition d'une « confessio

christiana » telle que les cantors protestants l'ont toujours défendue. Les enregistrements de Helmuth Rilling et de Peter Schreier (récent), s'ils renouvellent de beaucoup cette tradition, en sont toujours marqués : les côtés identificatoires (l'Évangéliste chez Rilling, Jésus chez Schreier) ne sont guère supportables. Les interprétations de Münchinger, Gönnerwein et Leppard sont insignifiantes, celle de Karajan est vilaine, un mensonge atroce. L'enregistrement de Michel Corboz est un bon compromis entre les conceptions de Rilling-Schreier d'un côté, Harnoncourt-Herreweghe de l'autre côté. Le nouvel enregistrement de Harnoncourt (avec l'Orchestre de Concertgebouw d'Amsterdam) est un compromis entre son ancienne conception et une orientation plutôt vers la tradition du « chef-d'œuvre idéal ».

Restent les deux interprétations déjà nommées qui ont entièrement renouvelé l'image de la « Passion selon Saint-Matthieu » ; celui de Harnoncourt de 1970 demeure révolutionnaire pour ce qui est de la conception générale, grandiose quant à la disposition des plans formels (différenciation des axes structuraux, dont la remarquable exécution des chorals sur une base de simplicité objective ; la meilleure réalisation du caractère de dialogue essentiel à la « Passion selon Saint-Matthieu » : entre les deux chœurs, entre solistes et chœurs), avec toutefois des faiblesses pour les performances solistes et chorales des voix de garçons et pour le rôle de Jésus. Herreweghe se place dans un même esprit, les prestations des instrumentistes, des solistes vocaux et des chœurs sont éblouissantes, meilleures que chez Harnoncourt ; il y a quelques maniérismes du côté de l'interprétation des chorals où la rhétorique me semble être poussée trop loin et du côté de l'altiste, pour le reste splendide. Personnellement je crois préférer Herreweghe.

Il semble paradoxal que les deux enregistrements qui suivent le plus près le contexte esthétique et socio-culturel de Bach, se fiant au son baroque (certainement pas « original ») et, surtout, à une gestique re-présentative, démonstrative, orientée à la « Klangrede », présentent les interprétations les plus modernes. Cela prouve qu'il ne suffit pas de connaître, d'accepter et de rendre audibles les

conventions musicales et théologiques-esthétiques dont Bach est parti : c'est seulement en respectant avec une fidélité absolue la volonté écrite (et déchiffrable) de l'auteur, en la travaillant jusqu'à la subtilité extrême, que l'on a des chances de comprendre et de mesurer comment et à quel degré il les a dépassées. Tout autre accès ne renforce que le fortuit, l'accidentel et réduit ou défigure le substantiel. Voilà la base ; que l'exécution musicale soit la meilleure possible — de cela on ne doit plus discuter. Écoutez la partita chorale N. 29 « O Mensch, bewein dein Sünde groß » dans l'enregistrement de Herreweghe : que pourrait-on lui opposer de mieux articulé et donc signifié, de plus « actuel » ?

Nicolas SCHALZ