

La première Passion de Bach à Leipzig

Il fut un temps, pas si lointain, où la familiarité du public avec la musique d'église de Bach se trouvait cantonnée à quatre œuvres majeures : la Messe en *si* mineur, l'*Oratorio de Noël* et les deux adaptations de la Passion ayant survécu. Des deux, celle *selon saint Jean* tendait à passer pour le parent pauvre – elle était considérée comme plus fruste et moins finement ouvragée que l'emblématique *Passion selon saint Matthieu*. On peut douter que Bach ait eu la même perception des choses. Depuis le début de son premier cycle de Cantates de Leipzig, en mai 1723, il s'était assigné la tâche herculéenne de composer chaque semaine une musique nouvelle pour toutes les fêtes de l'année liturgique, son but initial ayant été de livrer un minimum de deux cycles annuels complets, chacun couronné d'une adaptation de la Passion. La *Passion selon saint Jean*, composée pour le vendredi saint 1724, allait être le joyau central de la parure de Cantates qu'il avait jusqu'alors élaborées.

Durant la période, tout au long de l'an 2000, où nous avons donné et enregistré l'intégrale des Cantates d'église conservées de Bach, nous avons pu prendre conscience du flux inépuisable de créativité de ses deux premières années à Leipzig, des moyens subtils et pleins de ressources mis en œuvre pour refléter et retracer les thèmes théologiques de chaque fête de l'année, et cette manière de les relier par deux, trois ou quatre pour assurer la continuité d'une semaine sur l'autre. Nous avons réalisé combien Bach, à travers son choix de textes de cantates et son éventail de chorals sur la période précédant le carême de 1724, avait pris soin de préparer ses auditeurs au commentaire contemplatif dont les chorals seraient les porte-parole, le vendredi saint, dans sa première adaptation de la Passion. Notre familiarité avec ces Cantates nous servit également à modifier et à enrichir notre interprétation de l'œuvre lorsque nous la reprîmes en 2004. Tout invitait à voir en cette *Passion selon saint Jean* une

affirmation, en forme d'apogée, de nature très personnelle, dans laquelle Bach aura cherché à cristalliser nombre de thèmes et de techniques qu'il avait développés de façon systématique dans ses Cantates durant l'année précédente, expérimentant différentes manières de combiner et d'ordonner chœurs, chorals, récitatifs et airs.

Au cours de sa première année à Leipzig, et en préparation à la Passion, Bach s'était lui-même révélé à ses employeurs et auditeurs de Leipzig, en des termes puissants et sans compromis, tel un créateur de « sermons en musique ». Avec un programme liturgique réduit au minimum le vendredi saint (vêpres seulement), sa musique allait pouvoir occuper, pour la première fois, une place centrale et constituer en elle-même « l'harmonieux service divin » (pour reprendre les termes de Telemann à propos de ses propres cycles de Cantates). Cela faisait vingt ans qu'il attendait une telle occasion, afin de montrer à grande échelle ce que la musique moderne – sa musique – pouvait faire pour circonscrire et affermir la foi. Il s'agissait de sa plus grande œuvre en date, constituée de quarante mouvements séparés pour une durée de plus d'une heure et quarante minutes – dans la mesure où elle excédait grandement toutes nécessités ou directives liturgiques, on peut comprendre le point de vue d'un John Butt la jugeant « manifestement surdimensionnée ».

Pour resituer la *Passion selon saint Jean* dans son contexte, peut-être faudrait-il commencer par une vue d'ensemble de l'offre musicale, d'une diversité considérable, accessible aux fidèles durant la saison de la Passion dans toute la Saxe vers cette époque. À Leipzig le vendredi saint 1717, par exemple, une Passion-oratorio (auteur et compositeur inconnus) avait été donnée pour la première fois durant l'office du matin à la *Neukirche*. Plus haut dans la rue, à Saint-Thomas, habitude consacrée par l'usage, les *Thomaner* donnaient discrètement l'adaptation, pour l'essentiel monodique, de la *Passion selon saint Jean* traditionnellement attribuée au conseiller musical de Luther, Johann

Walther, tandis qu'à quelques kilomètres plus à l'ouest, en l'église du château de Gotha, Bach en personne avait fait le voyage depuis son poste de Weimar pour remplacer le compositeur en résidence de la cour, indisposé, et diriger une musique de la Passion stylistiquement au goût du jour. Est-ce que Bach, en 1717, dirigea la musique de quelqu'un d'autre, ou bien la sienne – peut-être une première version de sa *Passion selon saint Marc* aujourd'hui perdue ? Ni la musique ni le texte n'ont été retrouvés mais les adaptations de la Passion données au cours des quelques années qui suivirent nous donnent une indication des goûts qui prévalaient alors à la cour du duc de Saxe-Gotha, avec son public restreint trié sur le volet, ainsi qu'à d'autres cours similaires à travers l'Allemagne. En 1719, une méditation sur la Passion de Reinhard Keiser sur un livret de Hunold fut donnée à Gotha, tandis qu'en 1725, un an après la *Passion selon saint Jean*, le nouveau *Kapellmeister*, Stölzel, proposait sa propre version de la Passion de Brockes. Le langage de Hunold et de Brockes est physiquement explicite, tour à tour cru ou mielleux, mais il correspondait clairement à un type de littérature dévotionnelle non liturgique en vogue dans les cours ducales et dans une ville cosmopolite comme Hambourg. Jusqu'où Bach s'engagea-t-il sur cette voie avec sa Passion de 1717 pour Gotha (à supposer qu'une telle œuvre ait jamais existé), voilà qui reste difficile à dire, bien que certains spécialistes soient d'avis que quelques mouvements en furent recyclés dans sa deuxième mouture, de 1725, de la *Passion selon saint Jean*.

Dans les premières années du XVIII^e siècle, un appétit pour les méditations du temps de la Passion s'était manifestement développé sous toutes sortes de formes. Ainsi s'offrirent aux compositeurs de nouvelles opportunités de répondre à cette demande, tout comme cela s'était produit pour les peintres, des deux côtés de la fracture confessionnelle, au siècle précédent (les deux figures clés étant alors, bien sûr, Rubens et Rembrandt). Pour certaines parties du clergé, ces

innovations devaient être accueillies avec circonspection, du fait que « la dévotion [...] doit toujours être renouvelée, stimulée autant que ravivée, sans quoi le sommeil s'ensuit ». Et le prédicateur de la cour de Gotha d'écrire en guise d'introduction à la Passion de Stölzel sur le livret de Brockes : « Cette histoire est si diligemment présentée que le Christ est en quelque sorte portraituré aux yeux mêmes de ses auditeurs et de nouveau crucifié parmi eux. » Sans doute touche-t-on là à l'essentiel. La musique nouvelle pouvait désormais être rattachée à des textes dans lesquels l'Histoire de la Passion était restituée en termes graphiques, voire même effroyables, avec de récurrentes éruptions de violence et de protestation – sortes d'interpellations mouvementées par les témoins contemporains du drame – insérées dans la narration.

Ainsi tous les ingrédients pour une création explosive de l'œuvre de Bach étaient-ils réunis ce 7 avril 1724. Les fidèles de Leipzig témoignaient d'une sensibilité particulière pour ce qu'ils pensaient convenir, en termes musicaux, à la célébration de l'office le plus important de l'année luthérienne, et leur scepticisme enraciné n'aurait pu en aucun cas les préparer à l'aventureuse pensée musicale et religieuse de Bach. Lui-même devait par la suite confesser aux autorités que sa musique était « incomparablement plus difficile et complexe » que toute autre musique exécutée à l'époque et exigeait, de ce fait, des musiciens de meilleure qualité – et en plus grand nombre. Un document de 1732 a survécu, lequel nous donne une idée de la manière dont ses contemporains purent réagir. Ainsi le pasteur piétiste Christian Gerber décrit-il comment :

« Il y a cinquante ans et plus, l'usage voulait que le dimanche des Rameaux, à l'église, l'orgue demeure silencieux, de même qu'en ce jour, parce que la semaine sainte alors commençait, aucune musique n'était donnée. Or depuis on a peu à peu commencé de donner l'Histoire de la Passion, jusqu'alors chantée en simple plain-chant sur

fond d'humilité et de recueillement, avec toutes sortes d'instruments et d'une manière des plus élaborées, et parfois en y insérant quelques strophes de chants de la Passion que l'ensemble de l'assemblée puisse chanter, après quoi les instruments en nombre refaisaient leur entrée. Ainsi lorsque dans une ville d'importance cette musique de la Passion, avec douze violons, quantité de hautbois, bassons et autres instruments en sus, était donnée pour la première fois, nombreux étaient ceux qui s'en étonnaient, ne sachant bien comment se comporter. Dans le banc d'église d'une noble famille se trouvaient réunis divers hauts *Ministri* et nobles dames, lesquels chantèrent le premier chant de la Passion dans leurs livres de chants et avec beaucoup de dévotion. Mais lorsque la musique théâtrale débuta, toutes ces personnes furent en proie au plus grand étonnement, se regardèrent les unes les autres et dirent : "Qu'advient-il de cela ?" ».

Si nous ne pouvons être certains que ce texte se réfère à Bach à Leipzig (certains spécialistes pencheraient davantage pour Dresde), le compte rendu de Christian Gerber révèle néanmoins l'un des extrêmes de l'éventail critique. Il n'existe malheureusement aucun témoignage direct de l'accueil réservé à l'adaptation par Bach de la Passion, mais compte tenu de l'importance des célébrations du vendredi saint dans le calendrier social et religieux de Leipzig et de la relative nouveauté de la musique figurée (alors autorisée et acceptée par les membres du conseil municipal depuis trois ans seulement), on peut être certain qu'elle suscita la controverse. Comment aurait-il pu en être autrement ? Nul contemporain de Bach, et assurément aucun de ses prédécesseurs, n'avait d'ambitions pour une musique exégétique à une échelle comparable. Sans doute parvint-il en la circonstance à ce que son texte de la Passion échappe à un examen rigoureux du Consistoire, mais en prenant lui-même les choses en main – il en annonça l'exécution à la *Thomaskirche* alors que c'était le tour de la *Nikolaikirche*

–, il ne fit probablement, par inadvertance, que mettre les membres du Conseil et le clergé sur leurs gardes. La simple lecture du livret aurait pu suffire à les indisposer à son encontre avant même d’avoir entendu une note de sa musique. Cela ne faisait assurément que présager d’autres polémiques, plus véhémentes encore et pour la plupart non documentées, au sujet de la *Passion selon saint Jean* durant les quelque quinze années suivantes. Elles le conduisirent à la réviser pas moins de quatre fois : deux fois lorsqu’il lui fallut s’incliner sous la pression du clergé, contraint d’en modifier ton et angle d’approche doctrinale au prix de réajustements d’importance dans la musique ; une fois, en 1739, avant de l’abandonner pour encore une dizaine d’années, puis lors d’un ultime sursaut, faisant revivre une dernière fois, peut-être deux, l’œuvre audacieusement rétablie dans son état originel. Peut-être était-ce là le retour qu’il escomptait – non seulement compte tenu de l’exceptionnel effort artistique déployé lors de la composition initiale de l’œuvre, mais aussi de la somme de réflexion investie dans la conception et la réalisation de l’un de ses projets les plus complexes, toutes œuvres majeures confondues.

L’une des décisions initiales parmi les plus fondamentales (et probablement les plus sujettes à conflits) fut de donner une importance particulière à la figure du Christ, qui domine la *saint Jean* de manière bien plus forte que ce n’est le cas de la *saint Matthieu*. Contrastant avec l’image du Christ que nous ont transmise les Évangiles synoptiques, lesquels mettent l’accent de façon réitérée sur son humanité, il est représenté dans cette version telle une figure majestueuse, *Christus victor* ayant d’avance connaissance de son destin et le contrôlant, totalement concentré sur sa mission et apparemment non affecté par les vicissitudes de son épreuve. Ayant choisi de refléter l’accent mis par Jean sur l’autorité du Christ, Bach poursuit en explorant les implications pour l’humanité, suivant le thème de la glorification de Jésus à travers l’humiliation. Cette approche présentait un pedigree

parfaitement respectable que les théologiens faisaient remonter jusqu'à la conception de l'expiation développée par les pères grecs de l'Église des premiers temps. Il s'agissait, qui plus est, d'une acception approuvée par Luther lui-même, lequel proclamait que « l'Évangile de Jean est d'une beauté inégalée et, en vérité, le principal Évangile, bien supérieur aux trois autres et digne de leur être préféré ». On y trouve un « compte rendu magistral de comment la foi en Christ vainc le péché, la mort et l'enfer – et donne la vie, la vertu et le salut ».

Mais pourquoi faudrait-il que cette approche ait tant soulevé la controverse à Leipzig en 1724 ? Envisagée de notre perspective moins théologiquement nuancée d'aujourd'hui, il semble incompréhensible que le clergé de Leipzig ait pu avoir de quelconques inquiétudes quant au caractère théologique de la *Passion selon saint Jean* de Bach. Prenons sa décision de faire suivre le sublime chœur de conclusion, *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*, d'un ultime choral. Lors d'une exécution de l'œuvre, le choral nous permet de toute évidence de revenir au présent et d'écarter les derniers vestiges de douleur et d'incertitude. La première moitié du choral, se concentrant sur la paix du tombeau, est d'une sobriété parfaitement en situation. Mais lorsque sont évoqués le « dernier jour », la résurrection des corps et la vie du monde à venir, Bach fait monter la tension. Des espaces entre les quatre voix commencent d'apparaître et Bach trouve, de la façon la plus magistrale, son rythme de croisière. Six des sept cadences à venir sont « parfaites » et en mode majeur, conférant à la musique une puissance colossale. L'unique exception, en mineur, est réservée à l'imploration répétée « *erhöre mich... erhöre mich* » (« exauce-moi... exauce - moi... »). Pâques ne suivrait que deux jours plus tard, mais déjà l'affirmation est ici positive et définitive. Et ce pourrait être là l'erreur la plus sérieuse de Bach, à tout le moins du point de vue du clergé de Leipzig : anticiper la Résurrection et le « dernier jour » revenait à mettre à mal l'atmosphère à prédominance sombre des commémorations

traditionnelles du vendredi saint.

Pour nous, bien que peut-être pas pour les auditeurs contemporains de Bach, il est clair que la *Passion selon saint Jean*, à l'instar de tant d'œuvres occidentales du millénaire écoulé, peinture et musique mêlées, fut conçue à la fois telle une œuvre d'art et tel un acte de dévotion à part entière. De quelle autre manière pourrions-nous expliquer l'extraordinaire gravité et ce sens résolu de finalité qui s'en dégagent ? L'absolue conviction de la vision de Bach, son intense spécificité, inspirée, comme on le pensait alors, du récit de Jean témoin oculaire de l'Histoire de la Passion, s'impose dès le tout début. Le prologue, *Herr, unser Herrscher* (chœur), semble tout balayer devant lui. Même en l'approchant de la position privilégiée des Cantates d'église précédentes, avec leur étonnant déploiement de mouvements d'introduction individualisés, ce *grand tableau* est sans précédent, tant en termes d'ampleur que d'*Affekt*. Tout comme les prologues de deux ouvrages plus tardifs, la *Passion selon saint Matthieu* et la Messe en si mineur, les mesures d'introduction de la *Passion selon saint Jean* portent en elles les germes de l'œuvre tout entière. Comme chef d'orchestre, je ressens combien l'entier déroulement tant de la narration que des mouvements contemplatifs de l'œuvre qui s'ensuivent repose sur ce temps fort initial. La façon de le gérer peut induire beaucoup plus que les seuls tempo et rythme de ce mouvement : cela peut affecter l'intonation et le climat de l'œuvre dans sa globalité – et le degré, éventuellement, de réussite pour ce qui est d'inciter l'auditeur à une participation active durant l'exécution tout en élargissant portée et signification au-delà même des intentions Bach.

Pour ce jour si crucial de l'année liturgique, Bach développe une structure, équilibre subtil entre le narratif et le contemplatif, qu'aucun autre compositeur n'avait jusqu'alors osé mettre en place. Son but semble avoir été de juxtaposer d'un côté une reconstitution vivante et dramatique, de l'autre un agencement des scènes incluant des sections

d'exposition convaincante de sa signification pour l'auditeur. Il instaure pour ce faire un échange de propos tridimensionnel entre l'Évangéliste, Jésus, les rôles mineurs et la foule. Il témoigne d'un sens instinctif du moment approprié pour briser ce moule et ralentir l'allure, également pour intercaler des airs solistes établissant un lien personnel avec la suite des événements. Un tel dessein ne manquait pas de solides précédents théologiques dans la manière dont les luthériens apprenaient d'abord à lire leur Bible, puis à méditer sur sa signification, enfin à prier – dans cet ordre. Jean expose clairement que consolation (« *Trost* ») et joie (« *Freude* ») représentent l'issue finale de la victoire de Jésus sur la mort ; le plan de Bach est de retracer cette victoire durement remportée à travers un récit du compte rendu fait par Jean de la Passion du Christ, en restant d'une extrême fidélité aux mots qu'il emploie – sans les paraphraser comme avec les versions de Brockes et d'autres encore –, et de ponctuer la narration d'abord d'un commentaire spirituel, au moyen de pages de type *arioso* et d'airs, puis de suspensions pour une contemplation collective sous forme de chorals. Les auditeurs pouvaient y formuler (et entendre formulées) leur réponse collective, avec le soutien de paroles et de mélodies familières depuis l'enfance – la forme la plus directe de supplication entre le croyant et son Dieu.

Comme le sait quiconque a fait l'expérience de la *Passion selon saint Jean*, participant soit de l'extérieur en tant qu'auditeur soit de l'intérieur en tant qu'exécutant, l'emplacement des chorals est au cœur même de l'expérience dans sa globalité – avec leurs mélodies symétriques et solidement tracées et les harmonisations d'une merveilleuse clarté et cohérence qu'en propose Bach. Il serait vain de tenter de dissocier leur richesse harmonique du merveilleux entrelacs des trois parties inférieures, chacune d'elles se révélant en elle-même une mélodie. L'intersection de ces plans, l'un vertical l'autre horizontal, est cruciale – au sens originel du terme – pour l'expérience que l'on en

fait. Indépendamment des convictions religieuses que l'on peut avoir, les chorals tirent l'action du côté du présent, vous obligeant à en examiner la signification. Après la narration gorgée d'action, ils apparaissent comme autant d'îlots de saine stabilité et telle une réaction bienvenue aux incessantes interventions de la foule. La férocité et la méchanceté de ces emportements est à glacer d'effroi, d'autant qu'ils nous reflètent tous, et pas seulement Juifs et Romains. Du point de vue de Luther et peut-être de Bach, nous sommes tous *simul iustus et peccator*, « à la fois justes et pécheurs », et dès lors inéluctablement impliqués dans la brutalité furieuse et gratuite de la populace.

Les théologiens ont attiré l'attention sur la manière dont Jean inscrit la présence du Christ « ici-bas » – notre monde terrestre – dans un mouvement de balancier. Commençant son mouvement descendant avec l'Incarnation, celui-ci atteint son point le plus bas, ou *nadir*, avec la Crucifixion, qui elle-même est le point de départ du mouvement montant conduisant à l'Ascension, ou retour dans le monde d'« en haut ». Bach prend grand soin de restituer ce mouvement pendulaire dans la disposition tonale de sa Passion, mais aussi de le compléter (s'il n'est pas nécessaire d'être à même de repérer toutes les modulations, il serait néanmoins difficile de ne pas avoir conscience de leur trajectoire générale). C'est à mi-parcours de la Passion que Bach place son air le plus développé, *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* (n°20 – « Considère combien son dos couvert de sang »), lequel évoque l'arc-en-ciel, symbole de l'ancienne alliance entre Dieu et Noé après le déluge. Ainsi trace-t-il son propre arc symétrique, reflétant la courbe de la présence du Christ sur terre. La tonalité, perçue en tant que système de vingt-quatre tons circulant librement, était encore de conception très récente, cristallisée dans cette approche encyclopédique de Bach qu'est *Le Clavier bien tempéré* (1722). Il s'agissait de ses outils les plus récemment développés pour organiser structure et contours de sa

Passion, et il s'en sert en termes de contrastes : pour amplifier la narration poétique existante, mettre l'accent sur certaines composantes et varier la fréquence des changements de tonalité aux endroits clés. Cela pouvait aussi bien servir à accroître la tension dans la scène centrale de la présentation devant Pilate, *via* un enchaînement plus rapide des tonalités contribuant à propulser sans cesse l'action jusqu'à en perdre le souffle – presque en temps « réel », que servir à la retenir, ainsi pour la narration de la crucifixion de Jésus, de sa mort et de sa mise au tombeau, comme pour compenser le récit écourté qu'en fait l'Évangile de Jean.

Eric Chafe a identifié neuf régions tonales différenciées divisant l'œuvre par « ambitus » tonaux, avec au centre une « région diésée » et en périphérie des « régions bémolisées ». Son argumentation est que Bach s'en sert pour souligner les oppositions fondamentales au sein même de la théologie de Jean, de sorte que, par exemple, les souffrances de Jésus sont associées aux tonalités bémolisées, cependant que leurs bienfaits pour l'humanité s'articulent en tonalités diésées. « Tandis que les événements physiques de la narration tendent vers le bas, jusqu'à conduire à la mort de Jésus [...] la direction ultime tend vers le haut, suggérant que Jean perçoit la crucifixion telle une élévation. » Ainsi « l'allégorie générale dans les chœurs de *Jesus von Nazareth* est indéniablement l'aptitude de la foi à voir la vérité à travers les apparences ». Si Chafe a raison, il nous faut en conclure qu'une telle et ingénieuse stratégie d'ensemble de code et de symbole ne saurait avoir été conçue que par un esprit pénétrant et religieusement motivé.

Le tremplin de la réussite de Bach dans cette œuvre scripturalement inspirée, plus encore que dans la *Passion selon saint Matthieu*, est son interaction directe avec l'Évangile lui-même : ses thèmes sous-jacents, antithèses et symboles. Les symboles prennent vie chaque fois que la musique est exécutée et nous aide à donner un

sens à la violence et à la douleur de la souffrance, aux contradictions et aux embarras de l'Histoire de la Passion. Bach reste en permanence en phase avec l'humanité fondamentale du récit de Jean et la fait remonter à la surface avec tout le réalisme compatissant d'un Caravage ou d'un Rembrandt. L'équivalent de leur magistral coup de pinceau est son sens hautement développé de la narration dramatique et sa perception infallible de l'échelle et de la « tonalité » convenant à chaque scène. Semblable à la priorité que l'un et l'autre peintres accordaient à l'axe de l'obscurité et de son contraire s'affirme la manière dont la musique de Bach est baignée d'une lumière qui, même en regard de ses propres standards, est exceptionnelle dans sa transparence.

Il est particulièrement difficile pour nous de saisir le degré de maîtrise et de production formelle dans une œuvre aussi complexe que la *Passion selon saint Jean*. Quelle que soit la connaissance fragmentaire du contexte que l'on est à même de rassembler, elle ne reproduit – et ne saurait le faire – l'expérience des auditeurs de la toute première exécution, même si cela peut servir à aiguïser notre propre réponse à la musique. L'esprit qui originellement l'habitait est irrémédiablement perdu. Mais chaque fois que l'œuvre est donnée et de nouveau entendue, nous nous l'approprions : nous l'ancrons dans notre temps et, ce faisant, entrons en contact avec la fécondité atemporelle de l'inventivité de Bach. Sans jamais attirer l'attention sur les procédés techniques qui sous-tendent son art de la composition, Bach nous a laissé une musique tour à tour évocatrice, exaltante, jubilatoire et profondément émouvante, une musique qui capte notre attention du début jusqu'à la fin. En cela, il a trouvé sa propre première et triomphale justification à l'injonction de Luther proclamant que « la Passion du Christ doit être appréhendée non à travers des mots ou des formes, mais à travers la vie et la vérité ».

John Eliot Gardiner, 2011
Traduction : Michel Roubinet