

Maîtrise Notre-Dame de Paris
Orchestre de musique ancienne des Conservatoires
Supérieurs de Paris, Lyon, Genève et Bruxelles
Classe de direction d'orchestre du CNSMDP

Mardi 30 novembre 2010
Cathédrale N-D de Paris

Johann Sebastian Bach (1685-1750) ***Weihnachtsoratorium BWV 248***

Cantates pour le premier, le deuxième et le troisième jour

La composition de l'*Oratorio de Noël*, qui date de 1734, intervient pendant le cantorat de Bach à Leipzig, dernier poste officiel qu'occupera le compositeur. Nommé à cette fonction depuis 1723, Bach non seulement compose et dirige la musique des deux principales églises de Leipzig, Saint-Thomas et Saint-Nicolas, mais supervise également l'ensemble des manifestations musicales de la ville, s'occupe de la copie manuscrite des partitions, et enseigne à la Thomasschule. C'est pendant cette période que le compositeur, en tant que responsable de la musique liturgique, constitue la majeure partie de son répertoire d'église. Ainsi ces années voient notamment la composition de quelques trois cents *Cantates* sacrées (dont un tiers est aujourd'hui perdu), du *Magnificat*, de la *Messe en si* et des *Passions*. A partir de 1729 Bach raréfie progressivement sa production, et entreprend la révision complète et le remodelage de son Oeuvre. C'est dans ce contexte de relatif silence - probablement dû à la reprise de la direction du Collegium Musicum fondé par Telemann ainsi qu'à la dégradation des relations avec les autorités princières de Leipzig - que naît en 1734 l'*Oratorio de Noël*. Celui-ci, qui sera suivi en 1735 par les *Oratorios de Pâques* et de *l'Ascension*, semble s'intégrer dans une trilogie qui, donnée lors d'une seule et même année liturgique, constitue en quelque sorte une vie du Christ en trois volets. Œuvre ayant toute sa place dans le temps liturgique, on suppose que cette œuvre fut redonnée du vivant de Bach ultérieurement à sa création à Saint-Thomas de Leipzig, répartie en six jours entre le 25 décembre 1734 et le 6 janvier 1735.

L'œuvre s'articule en effet en six cantates correspondant au six journées du temps de Noël.

I) 1 ^{er} jour de Noël	Recensement à Bethléem et Naissance de Jésus
II) 2 ^{ème} jour de Noël	Annonciation aux bergers
III) 3 ^{ème} jour de Noël	Adoration des bergers
IV) Nouvel an	Circoncision de Jésus
V) Dimanche après nouvel an	Arrivée des Rois Mages à Jérusalem
VI) Epiphanie	Adoration des Rois Mages

Le texte qui sert de support à l'oeuvre suit chronologiquement l'Evangile : celui de Luc pour les quatre premières cantates et celui de Matthieu pour les deux dernières. Il articule en fait trois sources différentes : les citations évangéliques, dans les récitatifs et certains airs ; les vers libres de Henrici, dit Picander, très probablement en collaboration avec Bach lui-même, qui concernent les chœurs et quelques airs ; et enfin l'apport luthérien des chorals, avec des strophes de Paul Gerhardt, Johann Rist et Martin Luther lui-même. Au sein de la succession de ces différents types de narration, les citations évangéliques, substance même du discours, jouent le rôle de transitions et de fil conducteur. Pour Alberto Basso (*J-S Bach*, Fayard, 1958), les récitatifs y ont pour fonction la « médiation entre la *lectio* de l'évangéliste, l'aria du fidèle en prière et le [choral] communautaire, expression de la *pietà* collective ». On observe en tous cas un schéma récurrent, selon lequel le récitatif introduit l'air, le chœur ou le choral qui le suit et qui constitue son commentaire.

Les trois premières cantates seulement étant données ce soir, elles feront donc l'objet d'une étude spécifique. Force est de constater la cohérence du premier groupe constitué par les trois journées de Noël. Nous sommes en présence d'un triptyque, à l'intérieur duquel les cantates I et III, similaires, encadrent une cantate centrale (II) contrastante. Les première et troisième parties participent en effet d'une même atmosphère globale, celle d'une Nativité festive et glorieuse, puissamment exprimée lors des chœurs par la tonalité principale de *ré* majeur, par l'utilisation de trompettes et timbales, et par une écriture fondamentalement rythmique. La partie centrale présente, elle, un autre aspect de la Naissance du Christ, plus intimiste et pastoral. Utilisant la tonalité principale de *sol* majeur, son effectif instrumental préfère à l'éclat des trompettes et timbales la lumière douce et chaude des hautbois d'amour et *da caccia*. Cette atmosphère pastorale est immédiatement installée par la *sinfonia* instrumentale remplaçant le traditionnel chœur d'ouverture. Construite sur une sicilienne - forme associée à la « pastorale » ou « jeu des bergers » - mettant en valeur les hautbois, cette pièce est le seul moment purement instrumental de l'*Oratorio*, et montre ici que Bach enrichit la simple narration par une démarche résolument picturale. Au sein de ce groupe cohérent, on observe également l'unité de ses parties. Celles-ci se structurent en effet chacune selon une organisation propre, et se concluent avec les éléments sur lesquelles elles s'étaient ouvertes, le choral final de la deuxième reprenant des bribes

de sa *sinfonia* initiale, et la troisième se concluant par la reprise de son chœur d'ouverture.

L'*Oratorio de Noël*, comme les deux autres *Oratorios*, use largement de la « parodie », principe très courant à l'époque consistant en une réutilisation de pièces extraites de compositions précédentes. La plupart des chœurs d'ouverture et presque tous les airs sont ainsi issus des *cantates profanes BWV 213 et 214*, composées en 1733 en l'honneur des anniversaires respectifs de Friedrich Christian de Saxe et de Maria Josepha, reine de Pologne. On oublie à quel point les transpositions d'œuvres profanes dans le domaine religieux étaient en effet fréquentes à l'époque de Bach. « Pour l'esprit du baroque, l'idée de Dieu et l'attitude vis-à-vis du souverain sont si étroitement liées, et la conception hiérarchique tellement marquée, qu'une identification des deux figures ne paraissait nullement blasphématoire. Dieu était pour ainsi dire le seigneur suprême. » (Gilles Cantagrel, *Les Cantates de J-S Bach*, Fayard, 2010). On est cependant en droit de se demander dans quelle mesure l'incursion du profane dans le sacré pourrait également figurer ici la dimension humaine du Christ. Bach adhère en effet totalement au dogme luthérien selon lequel Jésus est tout aussi complètement dieu que complètement homme, conception explicitée par le texte même du dernier choral de la troisième cantate : « *eurer Heil ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren* » (« notre sauveur est né à la fois dieu et homme »).

Pour J-F Labie (*Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard, 2010), la démarche de Bach dans sa mise en musique de la Nativité, au lieu de se limiter à une simple narration, fait de cet oratorio « un commentaire d'ensemble plus large, dépassant les épisodes de la naissance et de la petite enfance pour s'appliquer à la grandeur du mystère lui-même de la rédemption de l'humanité toute entière. ». Or « chanter cette incarnation ne peut se résumer à un éclat de joie puisqu'elle porte en elle et annonce la douleur de la croix. ». Bach met donc en miroir la naissance et la mort du Christ (ce pourquoi il est né), dans une dialectique qui apporte à l'œuvre une puissante dimension théologique. Pour ce faire, il a recours à un moyen musical récurrent et parfaitement intelligible pour les fidèles de l'époque : le choral, base de la culture luthérienne commune. En effet, « connus, aimés, compris de tous », constituant « l'armature de la prière collective [...], leur catalogue thématique forme le cadre de référence obligé du discours spirituel. » Aussi, « Bach se permet souvent l'emploi de la mélodie d'un choral apparemment étranger au sujet qu'il traite. Ce qui est pour lui une façon d'introduire, dans l'esprit des fidèles qui connaissent parfaitement le répertoire des chorals, des sentiments et des images que ne fournit pas le livret. » Ainsi, les textes des chorals relatifs à la Nativité vont fréquemment être associés à des mélodies de chorals dévolus au temps de la Passion. C'est le cas notamment du premier choral de la première cantate, utilisant la musique du célèbre *Cantique de la Passion*, ainsi que du deuxième choral de la troisième cantate, usant de la musique de « *Warum sollt ich mich denn grämen ?* » (« Pourquoi donc me faut-il me désoler ? »), que l'usage affecte au temps d'affliction. Dans la même perspective, le chœur de la

cinquième cantate qui intervient juste après l'évocation d'Hérode est issu de la *Passion selon Saint-Marc* (aujourd'hui disparue). Quant au choral concluant la sixième cantate et ainsi l'œuvre toute entière, il associe le *Grand Choral de la Passion* de Hassler à une musique triomphale. La symbolique est clairement signifiée : l'incarnation doit aboutir à la rédemption par la crucifixion.

Il est intéressant de constater que la cinquième partie ne respecte pas le temps liturgique du jour concerné, qui est celui de la Fuite en Egypte et du Massacre des Innocents. Dans cette liberté prise par Bach - probablement favorisée par le fait que le dimanche après nouvel an se plaçait chronologiquement avant l'épiphanie cette année-là - se manifeste clairement la volonté d'unifier le propos de l'*Oratorio* en le centrant exclusivement sur la Nativité, faisant de ce cycle un tout cohérent et indivisible.

Ces six parties, abusivement nommées « cantates » de nos jours mais que Bach intitule pourtant « pars », se substituent bien aux « Kirchenmusiken » (cantates d'églises) traditionnellement dévolues à ces journées liturgiques. Mais si elles en reprennent l'organisation interne - consistant en l'alternance de chœurs, d'airs, de récitatifs et de chorals - leurs dimensions sont beaucoup plus amples, et elles se distinguent fondamentalement par leur structure narrative continue. De surcroît, les éléments poétiques et musicaux qui les relient entre elles les unifient dans une seule et même macrostructure. Pour Jean-François Labie, cette œuvre apparaît en fait « dans une double perspective : séquence liturgique de six cantates destinées à des fêtes bien précises, et composition unifiée offrant à la fois un récit des événements de Bethléem et un commentaire sur le mystère de Noël. » (*Le visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard, 2010)

Pierre de BUCY