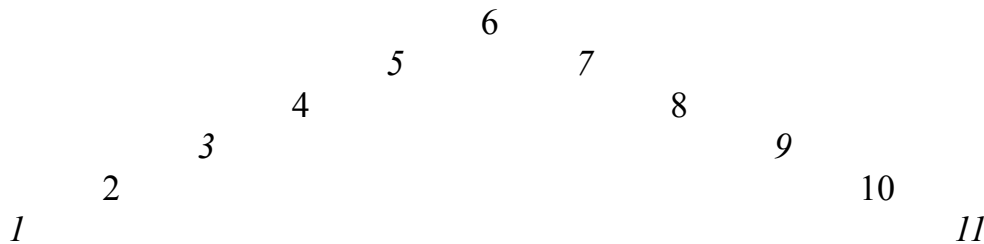


Johann Sebastian BACH

Motet BWV 227, *Jesu meine Freude*

On doit à Bach une série de six motets, tous différents les uns des autres et parmi lesquels on compte quatre motets à double chœur. Le plus important est sans doute celui qui sera chanté ce soir, *Jesu meine Freude*, « Jésus, ma joie ». On ignore tout des circonstances de sa première exécution : on a cru longtemps qu'il était destiné au service funèbre de l'épouse du maître des Postes de Leipzig, Johanna Maria Kees, morte en 1723 ; mais des documents récemment découverts infirment cette hypothèse. On peut supposer qu'il s'agit bien d'une musique accompagnant un service funèbre, comme le laissent entendre plusieurs passages, notamment la mention de la résurrection des morts dans le n° 10. Bach a utilisé un choral bien répandu dans l'Église luthérienne : les paroles sont de Johann Franck, la musique de Johann Crüger (1653). Mais les six strophes de ce choral alternent avec des versets du chapitre 8 de l'épître aux Romains.

Ce qui est très remarquable est la composition absolument symétrique de l'œuvre, avec, au centre, la majestueuse fugue du n° 6 ; on peut représenter ainsi sa structure (en italiques, les numéros des morceaux qui utilisent le choral) :



Les pièces 1 et 11 encadrent l'œuvre : il s'agit du choral lui-même, avec la même harmonisation à 4 voix dans les deux cas, tout à fait dans la manière des chorals conclusifs des cantates. Les n° 2 et 10 utilisent un thème semblable, caractérisé par ses silences. Les n° 3 et 9 harmonisent différemment le choral, avec un figuralisme important et une alternance de violence et de sérénité. Les pièces 4 et 8 sont toutes les deux à 3 voix ; elles respirent une quiétude remarquable, encore plus sensible après les violences des n° 3 et 7. C'est au contraire un climat tourmenté qui domine dans les pièces 5 et 7, qui disloquent rythmiquement le choral.

Cette symétrie rigoureuse met en valeur la portée du message véhiculé par les paroles : l'amour du Christ, qui a pour corollaire le mépris des valeurs matérielles, permet de surmonter toutes les douleurs de la vie, tous les obstacles (symbolisés en quelque sorte par Satan) que l'homme ne cesse d'affronter : la méditation sur les paroles intensément théologiques de Paul dans l'épître aux Romains donne un sens plus fort aux mots beaucoup plus simples et plus quotidiens du choral : ceux-ci disent l'itinéraire de l'âme dans laquelle le Christ est présent (thème majeur de la période de l'Avent) et la construction des paroles elles-mêmes en inclusion (les mêmes mots au début et à la fin, *Jesu meine Freude*) implique que tous les maux ont été surmontés et que cette joie demeure...

Bach met au service de ce « message » tout son art, toute sa maîtrise d'une écriture musicale à la fois variée et homogène. Comme dans les cantates, on est frappé par le figuralisme (la musique décrit les mots ou les idées) : écoutez la manière dont est traité le mot *nichts*, « rien », dans le n° 2, ou bien, dans le n° 5, le mot *trotz*, qui, au-delà d'une traduction plate « malgré », contient une idée de défi (et que notre traduction rend par

« fi ! »). Dans le n° 3 et dans le n° 7, on l'a dit, le rythme du choral est perturbé : nous entendons dans le n° 3 les grondements de Satan, puis le tonnerre et les éclairs (les verbes qui correspondent sont quasiment des onomatopées en allemand : *kracht und blitzt*) ; dans le n° 7, l'esprit est différent, il s'agit du renoncement aux vanités mondaines : les contretemps rythmiques de la première partie du choral expriment le mépris de l'âme croyante à l'égard de ces vains attraits, tandis que l'évocation des souffrances subies pour l'amour de Dieu est rendue par quelques mesures isorythmiques, avant qu'un rapide échange contrapuntique ne suggère la fermeté du croyant.

Bien sûr, comme l'indique la position centrale du n° 6, c'est l'écriture contrapuntique qui va dominer dans les pièces les plus travaillées, sur les paroles de l'épître aux Romains ; la magnifique fugue qui est au cœur de l'œuvre joue avec les doubles croches chantées successivement par toutes les voix ; mais on retrouve aussi une écriture aussi dense dans les pièces 2 et 10 (la seconde partie de chacune d'elles est une fugue), ainsi qu'à la fin du n° 8.

L'étude harmonique de l'œuvre permettrait des constatations similaires mais nous entrerions ici dans des considérations trop techniques : il suffit de relever l'emploi des accords de septième, particulièrement sur l'acclamation *trotz*, premier mot du n° 5.

On notera enfin l'écriture étrange du n° 9, *Gute Nacht*, qui, apparemment, semble être une berceuse bien calme – l'absence de la voix de basse créant un climat très particulier, une atmosphère « suspendue » en quelque sorte. La voix de ténor assure une sorte de continuité mélodique, avec un rythme immuable, au-dessus de laquelle planent les deux voix de soprano, la voix d'alto énonçant d'une manière discontinue le choral. Au-delà de la séduction que ne peut manquer de créer cette pièce, la lecture des paroles invite à s'interroger : le *Gute Nacht* n'est qu'une invitation à « déguerpir » lancée aux mondains, aux péchés, aux vices : nous ne sommes pas vraiment dans la thématique d'une berceuse mais plutôt dans celle du n° 5 (*Trotz*), dont la musique est radicalement différente. D'où un délicat problème d'interprétation, dont ne semblent pas avoir été conscients les interprètes de ce motet et que nous n'avons évidemment pas la prétention d'avoir résolu... (la même strophe du choral est utilisée en conclusion de la cantate 64, pour le 3^e jour de Noël).

Pour ce qui est de l'interprétation de ce soir, après bien des hésitations nous avons choisi une version *a cappella*, sans accompagnement donc, en sachant bien que la présence d'une basse continue est généralement requise : peut-être le caractère intimiste et humain de l'œuvre est-il alors privilégié.

Gilbert DAHAN DÉCEMBRE 2013