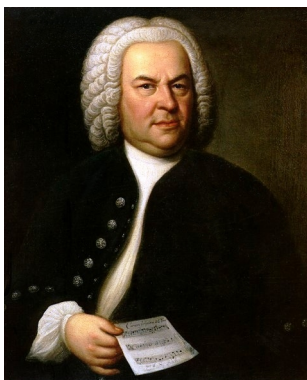




VIVE LE PCF (MLM) !

## Introduction à Jean-Sébastien Bach



### **La musique comme grâce**

L'évolution musicale est-elle le fruit de génie intervenant de l'extérieur sur le domaine musical, ou bien est-elle inhérente à la musique, dans sa nature même s'exprimant comme expression culturelle propre à différentes sociétés ?

Toute l'interprétation du sens et de la signification des œuvres et des compositeurs dépend de cette mise en perspective ; dans un cas, on aurait une création, dans l'autre une production.

C'est évidemment cette seconde vision des choses qui est juste. La musique se développe dans le cadre de la vie des êtres humains, dans le cadre de la reproduction de cette vie. Elle a ses particularités de développement, sa cohérence interne, et existe dans un cadre historique bien déterminé.

L'évolution de la musique vient ainsi de sa propre substance, mais les modalités de son expression, en tant que phénomène, ne peuvent pas être compris sans la saisie du mouvement interne le caractérisant dans un cadre matériel bien précisé.

De la même manière qu'on ne peut pas saisir Wolfgang Amadeus Mozart sans le relier aux Lumières s'affirmant dans l'Autriche féodale tentant le passage à une monarchie absolue de type éclairé (le « joséphisme »), il n'est pas possible de comprendre la portée de Jean-Sébastien Bach sans le relier au protestantisme et plus précisément à l'activité de Martin Luther.

En affirmant la raison personnelle et en insistant sur l'importance de la musique comme vecteur de paix intérieure, le protestantisme dans sa version exposée par Martin Luther, le luthéranisme, a révolutionné le domaine musical et cela aboutit directement à Jean-Sébastien Bach, comme fruit

synthétique de ce mouvement historique.

Que ce soit sur le plan de la forme ou du contenu, l'œuvre de Jean-Sébastien Bach ne fait pas que s'appuyer sur le luthéranisme, qui serait alors une « structure » ; elle en est l'expression la plus aboutie.

Il suffit de voir ce que dit Martin Luther sur la musique pour immédiatement en saisir la portée si l'on a déjà entendu des compositions de Jean-Sébastien Bach :

« La musique est le plus grand présent de Dieu. C'est le plus grand, oui véritablement un divin cadeau et pour cette raison entièrement refoulant Satan.

Par elle on parvient à chasser des tentations nombreuses et grandes. La musique est la meilleure consolation pour un être troublé, même s'il ne sait que peu chanter.

Elle est une maîtresse pleine d'enseignement, qui rend les gens plus modéré, plus empreint de douceur, plus raisonnable... »

Une note de Jean-Sébastien Bach écrite en marge de la Bible – traduite en allemand par Martin Luther – exprime bien cette mise en perspective thérapeutique – rationaliste.

Le passage concerné dit la chose suivante ; il se situe dans le cadre de la consécration du Temple, à Jérusalem, dans le second livre des Chroniques :

« [Alors Salomon assembla à Jérusalem les anciens d'Israël et tous les chefs des tribus, les responsables de famille des Israélites, pour faire monter l'arche de l'alliance de l'Éternel depuis la cité de David qui est Sion.

Tous les hommes d'Israël s'assemblèrent auprès du roi pour la fête, celle du septième mois (...).

Il n'y avait rien dans l'arche que les deux tables que Moïse y plaça en Horeb, lorsque l'Éternel conclut une alliance avec les Israélites, à leur sortie d'Égypte.

Au moment où les sacrificateurs sortirent du lieu-saint, - car tous les sacrificateurs présents s'étaient sanctifiés sans observer l'ordre des classes, et tous les Lévites qui étaient chantres, Asaph, Hémân, Yédoutoun, leurs fils et leurs frères, revêtus de byssus, se tenaient à l'est de l'autel avec des cymbales, des luths et des harpes, et avaient auprès d'eux cent-vingt sacrificateurs sonnans des trompettes,]

et lorsque ceux-ci sonnaient des trompettes et ceux qui chantaient, s'unissant d'un même accord pour louer et célébrer l'Éternel, firent retentir les trompettes, les cymbales et les autres instruments, et louèrent l'Éternel par ces paroles : « Car il est bon, car sa bienveillance dure toujours ! », en ce moment, la maison, la maison de l'Éternel fut remplie d'une nuée. »

A ce niveau, Bach, qui inscrit souvent sur ses partitions S.D.G (pour *Soli Deo Gloria*, à Dieu seul est la gloire), a écrit dans la marge :

« Dieu et sa grâce sont toujours présents quand la musique est recueillie. »

## Le contrepoint

Prenons une mélodie, écoutons là. Faisons de même, avec une seconde. Puis, de même avec une troisième, et même une quatrième. Si l'on regarde formellement, on aura alors quatre mélodies, ce qui aboutirait, en bonne logique, à plusieurs chansons, plusieurs compositions.

Or, en réalité, il peut exister un assemblage de ces plusieurs mélodies, qui en forment alors dialectiquement à la fois une seule, et plusieurs, l'aspect principal étant qu'elles n'en forment qu'une seule.

C'est là évidemment une démarche extrêmement difficile, exigeant une capacité à combiner non seulement la rencontre des mélodies à chaque moment, mais également les orientations d'ensemble de chaque mélodie, le tout devant disposer de sa propre cohérence.

Le principe musical d'assembler plusieurs mélodies, de les superposer, telle une forme générale avec des rapports dialectiques entre ses éléments, pour gagner en profondeur, en amplitude, en sensibilité, s'appelle le *contrepoint*.

La recherche de leur force mélodique forme une partie de ce qu'on appelle *l'harmonie* (à moins qu'on ne l'oppose, comme le feront justement les décadents, au contrepoint lui-même).

Le contrepoint et l'harmonie forment les deux pôles dialectiques du mouvement historique de la musique. La musique s'est développée à travers le développement tant de chacun des deux pôles que dans leur interaction.

Il faut ici saisir l'émergence de leur contradiction.

La base de la musique était ce qu'on appelle le plain-chant, c'est-à-dire le chant effectué de manière seule, avec comme seule base sa propre respiration pour parvenir à exprimer le texte de la manière la plus représentative possible.

La mélodie est ici définie par la réalité physique de la respiration. Cela accorde d'un côté une grande force de conviction, ce qui va d'ailleurs avec des formes lyriques comme les psaumes du judaïsme ou le chant grégorien.

De l'autre côté, les limites de l'expression mélodique, des capacités à rendre les choses plus complexes, plus denses, sont évidentes. Or, avec le développement des forces productives, l'approfondissement de la culture, le souci de complexité s'est révélé toujours plus grand.

Ce que les musiciens cherchant à avancer ont alors fait est relativement simple : ils ont ajouté une voix à une voix préexistante, c'est-à-dire qu'ils ont cherché un moyen quantitatif pour avancer. On n'a donc pas un saut qualitatif dans la voix de base, mais un ajout relevant de la quantité pour y parvenir.

Cela semble contourner le problème. Toutefois, ce faisant, les musiciens ont permis l'affirmation d'un mouvement et cela impliquait en soi un moment qualitatif, de par un développement toujours plus complexe dans le cadre d'une société faisant de la musique une valeur culturelle essentielle au développement des facultés humaines.

C'est là où le luthéranisme va jouer un rôle historique.

Le fait d'utiliser plusieurs voix s'appelle la polyphonie. On considère du point de vue des recherches historiques que c'est au tour du IXe siècle de notre ère que la démarche polyphonique commence à véritablement émerger.

Deux formes s'affirment alors comme voix secondaires :

- ce qu'on appelle le bourdon, c'est-à-dire une voix se focalisant sur une seule note basse, telle une sorte d'arrière-plan appuyant le chant principal ;
- ce qu'on appelle la voix organale, appuyant la voix principale en des points précis (pour les musiciens : à la quarte, la quinte ou l'octave seulement).

Puis, vers le XIe siècle la voix organale prit son autonomie, sous le nom de « déchant ».

Le déchant est toujours subordonné à la voix principale, mais il y a de plus en plus d'expérimentations dans sa manière d'appuyer celle-ci. Forcément le mouvement entraîne un effet d'entrain et une seconde voix d'appui se forme, puis une autre encore, etc.

Il faut également noter tout cela, ce qui apporte un saut dans la conscience de la théorie musicale.

Qui plus est, il y a un saut qualitatif de par l'existence de plusieurs lignes de chant. Au lieu de s'orienter exclusivement sur la respiration, car seul le chant principal comptait, il faut désormais avoir un rythme neutre pour mesurer les différents chants et les cadrer ensemble.

Avec le fait de battre la mesure apparaît le contrepoint comme principe théorique de l'écriture de la musique, c'est-à-dire le fait de mettre un point symbolisant une note contre un autre point symbolisant une note.

## L'harmonie

On peut se douter que l'écriture en contrepoint est extrêmement complexe, puisqu'il faut conjuguer plusieurs voix de telle manière qu'il en ressorte quelque chose de cohérent.

Pour cette raison, il va y avoir une division du travail entre les voix, pour gagner en clarté dans l'orientation de l'écriture musicale (il y a le ténor encore connu sous ce terme, le déchant qui devient le cantus qui lui-même donnera le soprano, l'altus qui donnera l'alto, la basse ou bassus qui donnera la basse).

Il y aura également, - voire principalement en raison de l'appréciation humaine de ce qui reflète, de ce qui est reflétée -, le phénomène que les voix secondaires se sont largement appuyées sur le principe de l'imitation.

C'est-à-dire qu'il y a eu la tendance à ce que les voix secondaires reprennent la mélodie de la voix principale. Cette imitation peut être conforme, inversée, modifiée par l'augmentation ou le ralentissement de la vitesse, etc. Tout a été essayé en ce domaine, jusqu'aux combinaisons les plus compliquées, fournissant par ailleurs un plaisir plus intellectuel à l'auditeur (forcément lui-même musicien) que musical comme sensation au sens strict.

Ce n'est pas tout. A partir du moment où il y a plus une grande expérience musicale, un plus grand matériau, un approfondissement du goût, alors inévitablement il va y avoir une amélioration de la saisie de la nature des sons nouveaux produits par les accords entre les notes.

Cette connaissance des sons dans leur multiplicité par leur rencontre et des choix à faire pour que cela « sonne » bien s'appelle l'harmonie.

L'harmonie n'apparaît donc pas comme un présupposé, comme une théorie d'origine divine se présentant comme un idéal (c'est le cas chez le mathématicien Pythagore qui élaborait une théorie « chiffrée » des sonorités musicales « harmonieuses »).

Dans l'introduction de son *Traité complet de contrepoint*, Ernest Friedrich Richter donne la définition suivante du contrepoint :

« Marche mélodique, indépendante, d'une partie, en relation avec une ou plusieurs parties également indépendantes et mélodiques, et cela d'après les lois de la progression harmonique ou enchaînements des accords ».

Voici ce qu'il précise également :

« A l'époque où se firent les premiers essais d'écriture musicale on se servit de points pour représenter les sons, de sorte qu'une série de sons formait une suite de points contre points (puncti contra punctum).

Le mot *Contrepoint* est donc une abréviation, une contraction, puisque les deux mots dont il est formé font naturellement supposer l'existence d'un autre point (...).

Ce mot *Contrepoint* doit tout d'abord éveiller en nous l'idée d'une simultanéité de sons produite par une série de notes formant une mélodie opposée à la série de notes d'une autre mélodie placée plus haut ou plus bas. »

Seulement donc, à l'époque où le contrepoint exprimé de cette manière émerge, nous sommes au moyen-âge et il ne s'agit alors que d'une simple rencontre de deux mélodies. A l'arrière-plan s'exprime encore la méconnaissance de l'accord c'est-à-dire du développement qualitatif de la mélodie, d'une voix seule.

C'est-à-dire qu'à l'origine, le contrepoint cherchait dans la rencontre de sons dans le temps, au moyen des intervalles, une certaine harmonie quantitative qui devait provenir en réalité de leur rencontre qualitative dans l'espace : on cherchait les bons emplacements pour que les voix s'accrochent les unes aux autres, mais ce faisant on en restait à une addition, on ne faisait qu'appuyer la mélodie, on ne la transformait pas.

Il s'agissait donc d'une recherche au moyen d'une addition, d'une perspective quantitative, au lieu d'un travail sur la qualité des sons produits ensemble. C'est là où intervient le luthéranisme et Jean-Sébastien Bach.

Voici comment le même auteur présente alors le sens de l'intervention historique de Jean-Sébastien Bach.

« Avec le 18e siècle, le mouvement musical se concentre tout à fait en Allemagne où

vivait le plus grand des maîtres contrapointiques : Jean-Sébastien Bach.

Ce que tous ses devanciers n'avaient pu, malgré leurs efforts, réussir à créer fut possible pour lui et par lui, à savoir un style homogène, l'indépendance mélodique des voix la plus complète, la plus absolue, ayant pour base naturelle la progression harmonique la plus riche. »

## L'exigence luthérienne de la musique

Pour qu'il y ait de la musique, il faut une vie intérieure active et reconnue. Sans cela, il n'y a pas l'énergie psychique pour un effort prolongé dans la combinaison de multiples voix ; on en resterait simplement à une mélodie basique, expression de sentiments basiques ou plus précisément d'impressions.

Exprimer davantage que des impressions est la preuve d'un art qui s'est développé au-delà de l'expérience immédiate comprise de manière subjective ou subjectiviste ; l'objectif est d'aller à la synthèse de ce moment, de passer du particulier à l'universel.

Né à Eisenach (comme plus tard Jean-Sébastien Bach), Martin Luther (1483-1548) joua un rôle historique dans la valorisation de la musique ; il va affirmer la thèse humaniste sur la musique, alors que l'Islam récuse celle-ci, que le catholicisme la réduit à une forme sans expression d'une vie personnelle, que la musique d'une Italie, pays ayant connu des avancées bourgeoises limitées avec la Renaissance, va se cantonner dans le plaisir harmonique.

Martin Luther avait valorisé la musique au point de la placer aux côtés de la théologie, comme le rapporte notamment la partie 69 de ses *Tischreden* (Conversations à table). Pour lui, il fallait qu'il y ait un esprit volontaire dans le chant et la musique, exactement de la même manière qu'il devait y avoir un esprit volontaire dans l'application de l'Évangile.

Chaque personne existe en soi, avec sa complexité ; elle peut saisir elle-même et d'elle-même les valeurs universelles, qui chez Martin Luther sont exprimées dans l'Évangile. Cet engagement rationnel ne peut qu'être exprimé dans une forme volontaire.

Sans cet esprit volontaire, on prendrait les choses formellement et tout comme un chanteur ne saurait pas moduler sa voix en fonction de la composition du chant, le chrétien ne saurait pas s'adapter aux lois posées par Dieu.

Dans une lettre envoyée au compositeur Ludwig Senfl le 4 octobre 1530, Martin Luther résuma cela de la manière suivante :

« De fait, je juge entièrement et je n'hésite pas à affirmer qu'exceptée la théologie, il n'est pas d'art qui puisse être mis sur le même plan que la musique, étant donné qu'exceptée la théologie, seule la musique peut produire ce que produit sinon seulement la théologie, à savoir une disposition calme et joyeuse. »

Pour cette raison, les théologiens et pasteurs du luthéranisme accordèrent une place immense à la musique. Lorsque le théologien Johann Schmid étudia la candidature de Conrad Küffer pour être musicien de la paroisse de Zwickau, il en salua le niveau musical, mais le rejeta en raison de son

manque de culture religieuse ; il valida par contre la candidature de Jean-Sébastien Bach à Leipzig, celui-ci ayant de solides connaissances en ce domaine en plus de son niveau de maîtrise de la musique.

Cette validation fut mise en action quelques jours plus tard, après une entrevue de Jean-Sébastien Bach avec le pasteur surintendant Salomon Deyling, où le compositeur signa la formule luthérienne de la Concorde, reconnaissant de ce fait le luthéranisme comme seule religion valable. Il put alors devenir le musicien des principales églises de la ville.

La famille de Jean Bach avait d'ailleurs dans ses rangs des musiciens depuis l'époque de Martin Luther ; au total on en dénombre 80, dont la moitié joueront de l'orgue. Jean-Sébastien Bach était considéré d'ailleurs comme un des meilleurs spécialistes de cet instrument et on le faisait souvent venir inspecter un orgue nouvellement acquis, étant l'un des rares à pouvoir l'étudier dans tout son potentiel.

Son père était violoniste ainsi que trompettiste à la cour, de même que musicien à l'église Saint-Georges et directeur de la musique municipale. Le luthéranisme avait provoqué une véritable vague musicale et Jean-Sébastien Bach se retrouvait en son cœur.

## **Le chant dans la cérémonie religieuse luthérienne**

Martin Luther avait lui-même eu dans sa jeunesse une éducation dans les domaines du chant et de la danse ; il s'intéressera toujours à la musique, ayant comme amis les musiciens Johann Walter, qui officiait alors à la cour de Saxe, et Ludwig Senfl, qui lui était présent à la cour de Bavière.

A Rome, il rencontra également le compositeur Josquin des Prez, une importante figure du contrepoint. Martin Luther dira à son sujet que :

« Les autres maîtres des chansons sont forcés de faire comme les notes l'exigent, mais Josquin est le maître des notes et elles doivent faire comme lui l'exige ».

En 1523, Martin Luther produisit un texte aux conséquences très importantes : *De l'ordre du service divin dans la communauté*. Il y accordait une importance essentielle à la voix et à la musique.

L'office luthérien s'appuie de manière très importante sur la prédication d'un côté, le chant choral de l'autre. Ce chant est relié de manière souple aux textes bibliques (contrairement aux calvinistes qui se limitent au texte tel quel) et peut être appuyé par un orgue ou un groupe de quelques instruments.

Ce que Martin Luther écrit à Spalatin, secrétaire de l'électeur Frédéric le Sage, reflète bien son projet d'une meilleure socialisation, d'un niveau de conscience culturelle plus élevé, par le peuple et à travers le peuple, à travers le chant :

« J'ai l'intention, à l'exemple des prophètes et des anciens pères de l'Église, de créer des psaumes en allemand pour le peuple, c'est-à-dire des cantiques spirituels, afin que la parole de Dieu demeure parmi eux grâce au chant. »

Martin Luther divisait les œuvres relevant de la vraie musique – celle tournée vers Dieu, à l'opposé de celle qui s'est dénaturée, est tournée vers le diable, avec des sonorités dissonantes – en trois

types. Il s'appuyait pour cela sur ce qu'exprime l'apôtre Paul, dans l'Épître aux Colossiens (3, 13) :

« Que la parole du Christ habite parmi vous dans toutes sa richesse : instruisez vous les uns les autres avec pleine sagesse : chantez à Dieu dans vos cœurs votre reconnaissance par des psaumes, des hymnes et des chants inspirés par l'Esprit. »

Martin Luther en déduira que les chants mentionnés ici par Paul sont des œuvres que l'on peut composer soi-même, en s'appuyant sur le Saint Esprit. Jean-Sébastien Bach en composera 230.

Quant aux deux autres formes, il pense qu'il s'agit des choses suivantes :

« Je pense que la différence entre les trois termes psaumes, hymnes et chants est celle-ci : par psaumes, il (l'apôtre) entend en fait les psaumes de David et les autres œuvres du psautier ; par hymnes, il entend les autres chants que l'on trouve ça et là dans l'Écriture, composés par des prophètes tels Moïse, Déborah, Salomon, Isaïe, Daniel, Habacuc, ainsi que le Magnificat, le Benedictus (chant de Zacharie en Luc 1,68-79) etc ... qu'on appelle des cantiques. »

On devine que l'existence d'un tel appareil musical dans la cérémonie luthérienne implique une professionnalisation. La tendance aboutit pour le chant choral à environ 16 chanteurs et 18 musiciens intervenant pendant une trentaine de minutes, juste après la lecture de l'Évangile ; à certains moments, l'ensemble des personnes présentes doivent chanter.

Les paroisses devaient donc assumer des cours de chant, tout comme les écoles ; le chantre, le « cantor », se vit reconnaître une place très importante, de par son rôle dans l'office. Et bien entendu, pour cela il devait avoir des œuvres à sa disposition.

C'est pour répondre à cette nécessité que Martin Luther publia en 1524 le recueil de chants appelé *Geistliches Gesangbuchlein* (Petit livre de chant spirituel), réalisé par Johann Walter et Conrad Rupff supervisés par Martin Luther lui-même, auteur par ailleurs de 35 chants (soit ce qu'on considère aujourd'hui comme 5 chants chorals et 30 cantiques).

Il est intéressant ici de voir qu'une revue musicale australienne parle de « tubes » de l'époque de Martin Luther au sujet de *Eine feste Burg ist unser Gott*, de *Nun komm, der Heiden Heiland* et de *Aus Tiefer not schrei ich zu dir*.

Voici un exemple de leur approche quant à leur substance.

<b><i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir,</i></b>	Du fond de ma détresse je crie vers toi,
<b><i>Herr Gott, erhör mein Rufen ;</i></b>	Seigneur Dieu, écoute mon appel,
<b><i>Dein gnädig Ohr neig her zu mir</i></b>	tends vers moi ton oreille bienveillante
<b><i>Und meiner Bitt sie öffne !</i></b>	et ouvre-la à ma prière !
<b><i>Denn so du willst das sehen an,</i></b>	Alors, si le veux daigne voir,
<b><i>Was Sünd und Unrecht ist getan,</i></b>	quel péché et quel tort est commis,
<b><i>Wer kann, Herr, vor dir bleiben ?</i></b>	qui peut, Seigneur, faire face à toi ?



## La mélodie populaire

Lorsqu'il écrit la *Deutsche Messe* pareillement dans les années 1520, formulant les principes de la messe allemande, Martin Luther peut donc intégrer des chants auxquels toutes les personnes présentes doivent participer : cela est rendu possible par l'accessibilité de la mélodie et bien sûr le fait que désormais tout soit en allemand, avec d'ailleurs une accentuation sur les syllabes (et non plus sur les voyelles comme en latin, l'allemand ayant une sonorité gutturale marquée).

C'en est fini de la position passive d'un public confronté à un chanteur religieux dont les paroles en latin sont incompréhensibles.

Ce qui est frappant et tout à fait conforme avec la démarche populaire-rupturiste de luthéranisme, c'est que ces chants s'appuient sur notamment sur une libre inspiration des psaumes de l'ancien testament, ou bien sur des mélodies populaires dont le texte est modifié dans le sens d'un commentaire spirituel.

On est là dans une exigence de production, tournée vers le peuple qui plus est.

Il y a bien entendu des sources venant directement des hymnes des offices en latin, des plain-chants grégoriens, comme « All Ehr' und Lob soll Gottes sein » soit « Tout honneur et louange devrait aller à Dieu » qui vient du chant liturgique grégorien « Gloria tempore paschali ».

Mais puiser dans cette source historique, même si elle confie bien entendu une légitimité au luthéranisme se voulant un prolongement ou plutôt un retour aux sources de l'Église historique des premiers siècles, est un aspect secondaire par rapport à la liaison avec la réalité allemande. Puiser dans les mélodies populaires possédait en soi une dynamique inébranlable.

La mélodie de « Von Gott will ich nicht lassen » (Je ne veux pas me détourner de Dieu), par ailleurs reprise par Jean-Sébastien Bach, vient de la chanson populaire « Einmal tat ich spazieren » (Une fois je me suis promené). « Durch Adams Fall is ganz verderbt » (Par la chute d'Adam tout est corrompu), également reprise par Jean-Sébastien Bach, provient d'une chanson de soldats à la bataille de Pavie.

Furent également reprises par Jean-Sébastien Bach « Ich hab mein Sach Gott heimgestellt » (J'ai laissé ma cause dans la demeure de Dieu) qui tire sa source de la chanson d'amour « Es gibt auf Erd kein schwerer Leid » (Il n'y a pas sur Terre de souffrance plus grande), « O Welt ich muss dich lassen » (Ô monde je dois te quitter) vient de « Innsbruck, ich muss dich lassen » (Innsbruck [c'est-à-dire la ville de la bien-aimée dans la chanson], je dois te quitter).

Parfois, cela posait problème. Ainsi, Martin Luther fit un hymne de Noël intitulé « Vom Himmel hoch da komm ich her » (Du haut du ciel c'est là d'où je viens) à partir d'une chanson populaire, « Ich komme aus fremden Land her » (Je viens d'un pays étranger). Cependant cette dernière chanson restant éminemment populaire dans les tavernes et lors des danses séculières, il préféra abandonner la mélodie.

Cette tendance à l'intégration des meilleures mélodies populaires était générale et pouvait parfois profiter de sources italiennes ou même françaises : c'est le cas de « Was mein Gott will, das g'scheh allzeit » (Ce que mon Dieu veut arrive tout le temps) qui vient de la chanson de Pierre Attaignant

« Il me suffit de tous mes maux », tiré des Trente et quatre chansons musicales (dont les paroles sont par exemple « J'ai enduré peine et travaux, tant de douleur et de déconfort. Que faut-il que je fasse pour être en votre grâce ? De douleur mon cœur est si mort s'il ne voit votre face. »).

La mélodie arrivera par cette voie dans la Passion de Matthieu de Jean-Sébastien Bach.

A noter que Jean-Sébastien Bach puisa également dans les psaumes des huguenots français, comme « Wenn wir in höchsten Not sind » (Lorsque nous sommes dans la plus grande détresse).

## Un produit historique

La dimension nationale de l'entreprise de Martin Luther est donc évidente. En reprenant les mélodies populaires, il veut faire vivre ses valeurs dans le peuple, mais il considère en même temps donc que ce que porte le peuple va forcément dans le bon sens, une fois qu'on s'est séparé des tendances erronées, que lui voit comme « diabolique ».

Et cela a une conséquence d'une importance capitale : cela veut dire que de par sa forme et son contenu, on est ici dans une profonde avancée sur le plan de la culture. Le niveau culturel est élevé, les masses sont mises en branle, il y a un progrès général des consciences.

Le calvinisme n'est justement pas parvenu à cette dimension, et c'est frappant de voir comment Calvin se méfiait du chant et de la musique, alors que Martin Luther en faisait une valeur populaire et une clef pour adoucir les mœurs.

La route était ouverte, avec toute une série de compositeurs s'engouffrant dans la brèche. Au tout début de la Passion de Matthieu, on trouve « Herzliebster Jesus » (Jésus aimé par le cœur) composé par le compositeur religieux berlinois Johann Crüger (1598-1662).

Jean-Sébastien Bach reprendra également la mélodie de plusieurs œuvres de Johann Crüger (« Jesus meine Freude » soit « Jésus ma joie », « Schmücke dich, o liebe Seele » soit « Pare-toi, ô belle âme », « nun danket alle Gott » soit « Maintenant remerciez tous Dieu »).

Il faut également mentionner l'importante figure que fut Dietrich Buxtehude (1637-1707), apprécié par Jean-Sébastien Bach, mais surtout Heinrich Schütz (1585-1672).

Formé pendant plusieurs années en Italie, Heinrich Schütz fut ensuite organiste puis maître de chapelle à Dresde toute sa vie, jusqu'à l'âge de 87 ans, à part quelques interruptions.

Musicien œuvrant pour l'église luthérienne et composant aussi pour la cour de l'électeur de Saxe, allant même au Danemark invité deux fois par le roi pour la musique de mariages, il se situe très exactement dans la perspective légitimiste de luthéranisme.

Cependant, cette mise en perspective à la fois institutionnelle et religieuse fut mis à mal par la dévastatrice guerre de Trente ans qui commença en 1618.

La situation totalement calamiteuse de l'Allemagne morcelée qui plus est alors en une multitude de royaumes empêcha Heinrich Schütz d'obtenir un écho à sa mesure, même si dès son époque il fut considéré comme le plus grand compositeur allemand de son époque et disposait aussi d'une importante aura dans toute l'Europe.

Jean-Sébastien Bach intervient alors historiquement dans ce cadre pour finir le processus enclenché. C'est cela qui fait que sa productivité de fut immense. L'édition la plus récente de ses œuvres se divise comme suit, et encore a-t-on perdu une partie de son travail :

I. Cantates (46 volumes)

II. Messes, Passions, Oratorios (9 volumes)

III. Motets, Chorals, Lieder (4 volumes)

IV. Œuvres pour orgue (11 volumes)

V. Œuvres pour le clavier et le luth (14 volumes)

VI. Musique de chambre (5 volumes)

VII. Œuvres pour orchestre (7 volumes)

VIII. Canons, L'Offrande musicale, L'Art de la fugue (2 volumes)

IX. Addenda (approximativement 7 volumes)

Supplément, Documents Bach (9 volumes)

## **La rencontre de l'harmonie et du contrepoint**

Jean-Sébastien Bach arrive à un moment historique où son activité peut être le produit de deux pôles contradictoires. Il y a, d'un côté, une véritable base luthérienne sur le plan musical.

Des milliers de chants chorals ont été écrits, la religion n'a pas triomphé à l'échelle du pays mais elle profite de solides bastions, de solides formations théologiques et culturelles. Jean-Sébastien Bach en profite directement, de par son éducation, de par son environnement, de par les découvertes musicales qu'il a pu faire, de par sa sensibilité et son exigence.

Il va de soi que cela n'allait pas sans un très haut niveau technique, Jean-Sébastien Bach étant un virtuose au clavecin, à l'orgue, au violon et à l'alto.

De l'autre côté, Jean-Sébastien Bach disposait des moyens d'exprimer par un saut qualitatif sur le plan de la composition. De par sa situation, il était capable de résoudre de manière progressiste la tension dialectique entre le contrepoint et l'harmonie.

Le contrepoint n'a pas été un principe musical amené par Jean-Sébastien Bach, cependant la pratique qu'il en avait, ainsi que de la mélodie accessible sur le plan populaire de par les exigences luthériennes, est ce qui a amené un saut qualitatif dans la musique, dans la mesure où sa pratique lui avait bien souligné l'importance centrale du mouvement musical pour emporter l'auditoire et qu'il y ajoutait la densité par le contrepoint.

La pratique des centaines de chants chorals du luthéranisme lui avait ouvert le champ populaire de la mélodie ; le contrepoint lui permettait d'élever la mélodie à l'universel, en la rendant plus remplie, plus dense.

En ne perdant jamais de vue cette exigence d'accessibilité – d'où l'intérêt qu'il soit lui-même

luthérien, pour le maintenir de manière résolue dans cette mise en perspective populaire – il a su puiser dans la technique du contrepoint pour faire en sorte qu'elle appuie cette mélodie de la manière la plus naturelle possible.

Chez Jean-Sébastien Bach, il y a plusieurs mélodies qui sont en rapport dialectique, tout en ayant une complexité propre permettant de développer davantage de formes, de rythme, ces formes combinées de plusieurs mélodies donnant naissance à une nouvelle manière d'exprimer la musique.

Chez Jean-Sébastien Bach, rien n'est donc gratuit, chaque élément musical exprime à la fois une complexité visant à une harmonie autonome et également un rapport productif avec les autres éléments.

Il ne s'agit pas d'une simple superposition. Il ne s'agit pas non plus d'un alignement ou d'une organisation, de type abstrait. Cela serait là perdre le principe de l'harmonie.

D'où la question de la sensibilité, clef pour parvenir une œuvre d'art authentique. Avec le protestantisme (dans sa version luthérienne), Jean-Sébastien Bach trouva l'accès à une vie intellectuelle, réfléchie, d'une immense densité ; il mit fin à la simplicité musicale et ouvrit la porte à une nouvelle époque.

Le Jésus de la Passion, auparavant *Pantokrator*, triomphant, céda la place au Jésus personnel, souffrant, seul, mis à l'écart, faisant face à la notion de mal, de doute, d'abandon. Il faut lire Georges Bernanos, auteur dont l'œuvre est traversée de part en part de luthéranisme, pour trouver en France un tel questionnement intime, pétri dans le doute, cherchant la simplicité de l'innocence et la complexité d'une vie intime.

Une œuvre incontournable est en ce sens celle connue en France comme « Passion selon saint Matthieu », ce qui est erroné, puisque cette œuvre luthérienne s'intitule en réalité la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ selon l'Évangéliste Matthieu, Matthieu étant ici présenté comme évangéliste et non pas comme un « saint ». Dans la démarche luthérienne, il n'y a pas de saints qui soient un intermédiaire avec Dieu.

S'il faut résumer ce qu'a apporté Jean-Sébastien Bach, on peut dire qu'il a montré la forme du rapport dialectique interne d'une composition musicale. Cela en fait un titan, considéré dans le domaine musical comme une figure non seulement incontournable, mais pratiquement indépassable.

C'est la découverte du contrepoint chez Jean-Sébastien Bach qui amènera Wolfgang Amadeus Mozart à être en mesure de faire un saut qualitatif dans sa musique ; il est également significatif que son père Leopold Mozart s'appuyait sur deux œuvres pour le faire progresser lorsqu'il était tout jeune :

- le *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, l'œuvre classique sur le contrepoint, qu'il s'était procuré en 1746 ;

- le *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Tentative sur le véritable art de jouer du clavier) de Carl Philipp Emanuel Bach, fils de Jean-Sébastien Bach.

Le *Gradus* fut également utilisé par Josef Haydn, y compris dans les cours qu'il donna à Ludwig

von Beethoven, qui connut également dès le départ certaines œuvres de Jean-Sébastien Bach, et qui tirera pareillement du contrepoint les ressources pour obtenir ses œuvres les plus denses.

Il est assez parlant par ailleurs de trouver un chant choral de Martin Luther dans la *Flûte enchantée*, ce manifeste des Lumières dans leur guerre à l'obscurantisme.

A Jean-Sébastien Bach, le protestant méthodique ouvrant l'espace du contrepoint comme expression de la richesse intérieure de l'être humain à l'époque de la bourgeoisie affirmant son hégémonie, succédera le virtuose et libertin Wolfgang Amadeus Mozart, avec ses opéras antiféodaux dans la forme et le contenu, empruntant aux mélodies populaires et à leur vitalité.

Ludwig von Beethoven clôt alors ce premier cycle d'affirmation du contrepoint, en affirmant de son côté la sensibilité.

## **La limite historique et l'avenir de la musique**

Chez Jean-Sébastien Bach, la mélodie devient telle une cellule qui se reproduit en d'autres voix et qui interagit avec les autres cellules. Une célèbre anecdote est celle où le souverain Frédéric II, lors d'une visite de Jean-Sébastien Bach, lui remet le thème d'une fugue, c'est-à-dire une mélodie qui connaît une « réponse ».

Cette « réponse » consiste en la mélodie d'origine, mais modifiée, comme lors d'un dialogue de deux personnes autour d'un même thème ; elle est également accompagnée de la première voix, l'appuyant par un contre-sujet, et le processus peut se multiplier par d'autres voix.

Frédéric II le met au défi de composer au sujet du thème donné et Jean-Sébastien Bach joue directement la fugue à trois, quatre, puis cinq voix, envoyant ensuite l'ensemble, un peu plus tard avec une version à six voix, comme « offrande musicale » au souverain.

On a ici une véritable vue de la force et de la faiblesse de Jean-Sébastien Bach, au-delà du caractère formidable de sa musique. Ses œuvres les plus marquantes sont en effet, en plus de l'offrande musicale (qui date de 1747), ce qu'on appelle *L'art de la fugue* (de 1742 à 1750) et les *Variations Goldberg*.

Toutes ont en commun de placer l'harmonie dans le cadre du contrepoint, et dans ce cadre seulement. Avec *L'art de la fugue* par exemple, Jean-Sébastien Bach témoigne de la richesse du contrepoints en douze fugues et deux canons (respectivement quatorze et deux dans la seconde version, apparemment inachevée ou se terminant symboliquement) : il prend quelques notes formant une mélodie et la conserve pour montrer comment on peut la combiner dans des contrepoints, en accélérant le rythme ou en le libérant, en renversant la mélodie, etc.

Le principe est tellement fort dans sa méthode qu'on ne sait toujours pas si Jean-Sébastien Bach l'a composé pour un instrument en particulier, et même si c'est nécessairement un instrument avec un clavier.

Cependant, cela pose également sa limite. Jean-Sébastien Bach, dans sa démarche, reste toujours lié à la mélodie d'origine comme aspect principal ; il tourne autour pour ainsi dire, de manière polyphonique. Ce faisant, il brime la mélodie en l'enserrant en elle-même.

La mélodie n'a plus comme horizon qu'elle-même.

C'est pour cela que, directement après Jean-Sébastien Bach, émerge la musique dite classique, c'est-à-dire la musique s'appuyant sur l'harmonie comme aspect principal et mettant de côté de manière significative la question du contrepoint.

Cela gagnera en lyrisme, ce dont la bourgeoisie avait besoin : c'est notamment l'émergence de l'opéra, seul style musical évité par Jean-Sébastien Bach. Cependant, cela implique une vraie perte de densité et une ouverture très grande au risque de subjectivisme. La décadence de la musique « moderne » vient de là.

Ce que Jean-Sébastien Bach dépasse, c'est historiquement la composition simple avec une mélodie appuyée par d'autres éléments, telle la basse. La mélodie, dans ce cas, est le seul vrai élément, le reste n'étant qu'embellissement, renforcement, soulignement, accompagnement, etc.

Le contrepoint utilisé adéquatement renverse dialectiquement ce principe. Il ne l'inverse pas, en plaçant la mélodie au service des accompagnements, ce qui serait un signe de décadence et caractérise par ailleurs justement le chaos dans le domaine de la musique, comme on peut en avoir un exemple avec la sorte de techno dance commercial du début du 21<sup>e</sup> siècle.

On comprend ici pourquoi la musique appréciée par la bourgeoisie sombrant dans la décadence a toujours plus tendu à l'harmonie apparente au moyen d'accords bien placés appuyant les mélodies, au lieu d'assumer le contrepoint.

Il faut noter ici que tout le développement des musiques dissonantes, dans tous les registres musicaux (classique, rock, blues, metal, musique électronique, musique industrielle, etc), est à la fois le reflet de l'incapacité bourgeoise au dépassement de la logique de la seule harmonie et de sa « simplicité », et d'une tentative des musiciens authentiques de retrouver la base du contrepoint comme solution révolutionnaire au besoin de saut qualitatif dans le domaine de la musique.

Ce dernier cas explique la grande appréciation et qualité des projets de musique *totale* de certains groupes musicaux, combinant les mélodies avec un haut niveau de synthèse, sur la base d'un très haut niveau technique de plusieurs musiciens (on peut citer The Beatles, The Velvet Underground, The Stooges, Joy Division et New Order, The Smiths, Gun's Roses, etc. etc.).

Le contrepoint est la rencontre dialectique de l'harmonie avec la complexité de mélodies associées.

On comprend pourquoi la bourgeoisie, une fois élancée, abandonna le contrepoint ; pour cette raison, Jean-Sébastien Bach tomba relativement dans l'oubli, jusqu'à ce que, en 1829, Felix Mendelssohn Bartholdy rejoue la Passion selon Matthieu, ramenant le compositeur en pleine lumière, le monde le reconnaissant comme un géant, le fondateur d'une époque.

Mais cette époque était considérée comme « terminée » et Jean-Sébastien Bach est toujours ramené à une prétendue musique « baroque » - le terme est par nature absurde de par la réelle nature du baroque pour qui est matérialiste historique – qui n'aurait fait que paver la voie à la musique classique toujours plus orientée vers l'harmonie comme principe, avec ensuite le romantisme, la modernité, etc., c'est-à-dire le subjectivisme.

Déjà à sa propre époque, Jean-Sébastien Bach n'était pas du tout le plus célèbre des musiciens alors ; sa musique était trop complexe et trop développée pour une époque dont le luthéranisme était une des avant-gardes idéologiques.

C'est ainsi Vivaldi qui était le plus connu alors : bien que basé à Venise, son activité irradiait toute l'Europe, jusqu'à la Norvège, alors que plus de 40 sonates et de 90 concertos de lui furent alors édités, contre vraiment très peu d'œuvres du côté de Jean-Sébastien Bach.

Vivaldi disparut ensuite de toute valorisation, alors que Jean-Sébastien Bach fut reconnu comme un titan, mais sans pour autant que la bourgeoisie toujours plus décadente sache quoi en faire.

On a ainsi le paradoxe que Jean-Sébastien Bach est admiré de tous les théoriciens de la musique, car il parvient à combiner et recombinaison, sans jamais que cela donne une impression de simple superposition, de plaquage... Mais qu'en même temps, le contrepoint est considéré comme une forme relevant d'un passé révolu.

Il apparaît comme évident que ce n'est pas le cas dans la pratique, puisque toute polyphonie présuppose le contrepoint, mais également qu'ici le matérialisme dialectique peut, de par l'éclaircissement des lois du mouvement, fournir la base d'une compréhension avancée du contrepoint comme pendant dialectique de l'harmonie.

## **L'Allemagne démocratique**

A l'occasion de l'anniversaire de Jean-Sébastien Bach, le Parti Socialiste Unifié publia, dans la partie démocratique de l'Allemagne, à l'Est, un document le 19 mars 1950 affirmant que celui-ci était une référence nationale.

« Dans la grande lutte du Front national de l'Allemagne démocratique pour l'unité de notre patrie, pour la paix et contre le danger d'une nouvelle guerre impérialiste, la bataille pour le renouvellement démocratique de la vie culturelle de notre nation joue un grand rôle.

Le renouvellement ne peut se faire que sur la base du grand héritage culturel allemand, qui expriment dans son entier caractère la tradition culturelle libre et progressiste.

Ce n'est que dans un combat aigu contre toutes les influences de la barbarie culturelle américaine en décomposition que peut et sera entièrement réalisé le renouvellement démocratique de notre vie culturellement.

L'étendue dans son ensemble de cette décisive confrontation entre les promoteurs du cosmopolitisme, cette idéologie réactionnaire, impérialiste dans l'Ouest de l'Allemagne, qui entreprend d'enterrer toute indépendance nationale de notre peuple, et les porteurs progressistes d'une nouvelle culture allemande, se voit bien avec les prises de position au sujet de l'année de Bach, en 1950, à l'occasion du 200<sup>e</sup> anniversaire de la mort de grand compositeur allemand.

Dans l'Ouest de l'Allemagne, on cherche avec des prétextes ridicules à refuser la diffusion des œuvres de Bach organisée par la radio de Leipzig.

Les forces réactionnaires cherchent à également utiliser la célébration du souvenir du grand compositeur allemand pour leurs objectifs diviseurs, anti-nationaux.

Les forces progressistes de notre peuple, la classe ouvrière allemande, doivent d'autant plus assumer la responsabilité de présenter Bach comme référence nationale.

Bach a été un grand acteur de l'avancée de la musiques. Faire références à ses œuvres, c'est faire référence à la tradition libre et progressiste de notre peuple.

L'activité de Bach se situe au moment de dégradation la plus profonde et de la paralysie nationale du peuple allemand, qui souffrait encore des conséquences des terribles destructions de la guerre de trente ans.

A l'opposé de la Russie, de l'Angleterre et de la France, parvenus à l'unité nationale, la conscience nationale ne pouvait se développer que difficilement dans une Allemagne entièrement morcelée.

L'absence de dignité nationale des petits despotes, qui vendaient leurs sujets à des puissances étrangères contre « un prix du sang », la mentalité d'épicier des bourgeois des corporations, dont la vue ne dépassait pas les murs entourant la ville, le maintien brutal par les chefs féodaux des paysans à leur statut, dans la misère et l'obscurité, voilà à quoi ressemblait l'Allemagne où vivait Bach et où il réalisa ses grandes œuvres.

Et il y avait tout de même dans cette nuit profonde des gens, qui avant tout par la liaison avec les esprits progressistes à l'étranger, se soulevaient contre cette misère et pavaient la voie à un nouveau développement par leur travail.

A ces personnes peu nombreuses, il faut compter Leibniz, Wolff et d'autres, dont Jean-Sébastien Bach.

La grande signification nationale de Bach repose en ce qu'il a retravaillé les traditions d'alors de la musique allemande, dans une forme nouvelle et indépendante, et qu'il a les fusionné avec les acquisitions de la musique des autres peuples à cette époque, pour un langage musical totalement nouveau.

La grande signification de Bach repose en ce qu'il a fait sauté les entraves posées par l'Église à la musique, et au lieu de formules mortes, a posé le vécu et le sentiment humains, où s'exprima l'opposition humaniste bourgeoise à la société féodale s'effondrant.

La grande signification de Bach repose en ce que, lié de manière étroite au peuple, il a utilisé la chanson populaire et la danse populaire dans son trésor mélodique, et par le travail sur les chansons populaires et d'autres mélodies profanes, les a « déprofanisés » en en faisant des chœurs et de la musique pour l'Église.

La grande signification de Bach repose en sa maîtrise complète de tous les instruments et sa liaison avec le travail productif artisanal, qui le mettait en capacité d'inventer de nouveaux instruments.

La grande signification de Bach repose enfin en ce qu'il a travaillé ses connaissances



dans le domaine musical jusqu'à les amener à une forme nouvelle, plus élevée, de la production musicale et par là préparait tout le futur développement de la musique allemande.

En cela, il a enrichi le trésor musical de tous les peuples.

Pour parvenir à réaliser une telle œuvre véritablement nationale et en même temps servant toute l'humanité à une époque de morcellement la plus grande, il faut un grand être humain, qui avait la conscience de soi bourgeoise et était traversé de la grandeur de sa tâche.

Bach disposait de ces deux choses, même s'il ne fut pas en mesure de se libérer totalement de l'atmosphère nivelant par le bas de l'existence petits États allemands, ce qui s'exprime dans certaines œuvres faisant les louanges de la « fuite du monde ».

[Par exemple le chant religieux *Komm, süßer Tod* BWV 478 : « Viens, douce mort, viens, conduis-moi dans la paix parce que je suis las du monde, *ah ! viens, je t'attends, viens vite et conduis-moi, ferme-moi les yeux. Viens, bienheureux repos !* »]

Mais son étroite liaison avec le peuple, sa détermination en rapport avec les avancées des autres peuples progressistes et sa capacité technique magistrale lui ont permis de réaliser une telle oeuvre.

A l'exception de peu de compositeurs, parmi eux Beethoven et Mendelssohn-Bartholdy [Wolfgang Amadeus Mozart est ici sciemment non cité, qui l'attribue à l'Autriche], la bourgeoisie allemande n'a jamais compris la grande signification de Bach.

Ce n'est que 70-80 années après sa mort que ses œuvres ont été de nouveau jouées. La bourgeoisie libérale voyait en Bach seulement le musicien d'église, toute relation au peuple fut ou bien fut subrepticement ou bien masquée.

Dans la période de l'impérialisme, la bourgeoisie a faussé Bach pour en faire un formaliste [allusion aux interprétations « mathématiques de son œuvre ] ou un représentant d'un faste froid et sans contenu.

L'incapacité de la bourgeoisie allemande à conserver le grand héritage national de notre peuple et de le maintenir en vie se voit de manière drastique à l'exemple de Jean-Sébastien Bach.

C'est seulement la défaite des impérialistes allemands amenée par l'écrasement du fascisme allemand par les armées de l'Union Soviétique socialiste qui a libéré la voie à une évaluation objective correcte et une valorisation de Bach.

La classe ouvrière, comme porteuse de la lutte pour l'unité de notre peuple et ainsi aussi pour l'unité de notre culture, voit en Bach un des plus grands représentants de la culture allemande, dont l'œuvre d'une force représentative magistrale la plus haute est également l'expression d'une conscience culturelle de l'ensemble de l'Allemagne, formant par conséquent une contribution importante du peuple allemand à la culture mondiale.

Bach a porté la gloire des meilleures réalisations allemandes bien au-delà des frontières de l'Allemagne.

Le grand soin qu'accorde en particulier le peuple soviétique à la musique de Bach est une preuve de la reconnaissance de sa signification mondiale et de l'effectivité de ce grand poète des sonorités par le pays le plus libre et le plus progressiste du monde, le pays du socialisme réalisé.

La direction du Parti de l'Unité Socialiste salue par conséquent la mise en place de l'année de Bach 1950 comme une importante contribution à l'éducation démocratique de notre peuple, comme un événement de grande signification dans notre lutte pour le fait de prendre soin de la culture allemande et de son renouvellement démocratique, comme un moyen du renforcement des liens culturels avec tous les peuples aimant la liberté et la paix.

Les œuvres musicales de Bach, qui ont fait avancer dans le domaine de la musique, trouvent leur valorisation historique auprès des forces progressistes de notre époque, avant tout la classe ouvrière.

La direction du Parti exige de chaque membre le soutien aux initiatives dans l'année Bach, car la préservation et l'appropriation critique de l'héritage culturel national appartient aux tâches fondamentales du Parti du marxisme-léninisme.

Lors de l'année Bach 1950, nous défendons notre culture nationale contre toutes les tentatives de décomposition et de division de l'impérialisme américain.

Par une lutte opiniâtre et infatigable contre toutes les tentatives de fausser Bach et d'en faire dans le sens de la propagande cosmopolite un musicien d'église « supranational » ou bien un formaliste, nous montrons à tout le peuple allemand la signification nationale de Bach.

La réalisation de l'année Bach et ainsi une tâche du Front national de l'Allemagne démocratique et en même temps une contribution importante à la réalisation victorieuse de notre lutte pour la paix et une Allemagne démocratique unie. »