

PROGRAMME

Dieterich Buxtehude (1637 – 1707)

Prélude en la BuxWV 153

Jean-Sébastien Bach (1685 – 1750)

An Wasserflüssen Babylon BWV 653

Au bord des fleuves de Babylone, Psaume 137,1

Von Gott will ich nicht lassen BWV 658

Je ne veux pas me séparer de Dieu

Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668

Voici que je m'avance devant ton trône

Tiré des chorals de Leipzig

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621)

Fantaise en écho en la

Jean-Sébastien Bach

Christus, der uns selig macht BWV 620

Christ, toi qui nous rend bienheureux

Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621

Quand Jésus était sur la croix

O Mensch, beweine dein Sünde gross BWV 622

Ô homme, pleure amèrement ton péché

Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623

Nous te remercions, Seigneur Jésus Christ

Tiré de l'*Orgelbüchlein*

Nicolaus Bruhns (1665 – 1697)

Prélude en mi (majeur)

Jean-Sébastien Bach

Jesus Christus, unser Heiland BWV 666+665

Jésus Christ notre sauveur

Tiré des chorals de Leipzig

Jean-Sébastien Bach

Prélude et fugue en la mineur BWV 543

Gerhard Löffler Titulaire de l'orgue de l'église St. Jacobi à Hambourg

Lorsqu'il est nommé organiste à l'église Sainte-Marie de Lübeck en 1668, **Dieterich Buxtehude** succède à Franz Tunder à ce qui était alors le poste d'organiste le plus important du nord de l'Allemagne. L'une des grandes formes de composition qu'employaient les maîtres de l'époque était la **toccata**, un genre d'œuvre en plusieurs sections, où des parties fuguées alternent avec des parties de toccatas composées de figures virtuoses, de suites d'accords larges et de récitatifs. Il importait peu que ces œuvres soient appelées *Toccata*, *Prélude* ou *Préambule* (le titre *Prélude et fugue* encore parfois employé aujourd'hui induit en erreur, car il évoque les œuvres de Bach le plus souvent strictement divisées en deux parties, alors qu'il faut plutôt voir les œuvres du nord de l'Allemagne comme de grands tableaux à un mouvement, faits de plusieurs parties de même rang). Environ vingt-cinq de ces *Toccatas* ou *Préludes* de Buxtehude nous sont parvenus.

Durant les dix dernières années de sa vie, **Jean-Sébastien Bach** a consacré une part substantielle de son travail à présenter des œuvres représentatives des formes essentielles de son style de composition. Les quatre volumes de *La Pratique du clavier* (*Clavierübung*), tout comme *l'Offrande musicale* (*Musikalische Opfer*), *l'Art de la fugue* (*Kunst der Fuge*), les *Variations canoniques* (*Canonischen Veränderungen*) et l'achèvement de la *Messe en si mineur* (*H-moll Messe*) témoignent de cette volonté.

Le *Manuscrit de Leipzig* (*Leipziger Originalhandschrift*) relève du même type de travail. Si, dans *l'Orgelbüchlein* (*le petit livre d'orgue*), Bach montre, en composant 45 versions de chorals, la multiplicité des formes dans lesquelles il faut composer un choral pour orgue (*choral pour orgue* signifie que la mélodie du choral court sans interruption, la composition musicale ayant la même longueur qu'une strophe chantée), durant ses dernières années à Leipzig, il rassemble des chorals relativement importants, qu'il retravaille ainsi une nouvelle fois, après les avoir créés à Weimar pour la plupart. La comparaison avec les versions antérieures qui ont été conservées montre à quel point Bach était en quête de perfection jusque dans les moindres détails de ses compositions.

An Wasserflüssen Babylon BWV 653

Ce choral est une adaptation du psaume 137, la plainte des enfants d'Israël dans leur exil babylonien. De nombreuses versions ont été composées et sont parues aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Nous ne connaissons aujourd'hui plus que sa mélodie, sur le texte du chant de la Passion « *Un agnelet s'en va et porte le péché* ». La mélodie du choral orné est à la voix du ténor et doit être jouée à un clavier distinct. Bach saisit la tristesse majestueuse de ce choral dans une sarabande stylisée.

Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 668 = Vor deinen Thron tret ich hiermit

La question de savoir si ce choral appartient au cycle complet est abordée dans la préface. On sait que ce choral se trouve à la fin de *l'Art de la fugue*, après le contrepoint 19 inachevé, sous le titre *Voici que je m'avance devant ton trône* (*Vor deinen Thron tret ich hiermit*). Nombre de légendes se sont tissées autour de ce choral, voulant que sur son lit de mort, dans une ultime illumination inspirée, Bach l'ait dicté à la plume de son gendre Altnikol. Christoph Wolff, spécialiste de Bach, a prouvé dans une étude brillante que pareille légende témoignait d'une volonté ancienne de magnifier la figure de Bach.

Selon Wolff, ce n'est pas en se souvenant de l'ancien choral de *l'Orgelbüchlein* sur son lit de mort, et à ce moment-là seulement, que Bach a décidé d'en faire le dix-

huitième choral de Leipzig. Il estime qu'il existait aussi pour ce choral une version antérieure, datant de Weimar – le choral à la fin de *l'Art de la fugue* y renvoie –, que Bach a améliorée une fois encore dans cinq détails pour le *manuscrit de Leipzig*, ce qui atteste de sa volonté ininterrompue de perfection artistique.

Jan Pieterszoon Sweelinck occupait le poste d'organiste de la ville d'Amsterdam. Il donnait notamment des concerts d'orgue à l'Oude Kerk (l'ancienne église principale) à midi, lorsque les négociants sortaient de la Bourse. Sa virtuosité était aussi connue que son art de la composition. Il acquit plus tard la réputation d'être le faiseur d'organistes de l'Allemagne du nord, puisqu'il a formé presque toute la première génération de l'école d'orgue de l'Allemagne du nord du XVII^{ème} siècle (pour ne citer que quelques noms, Scheidemann, Praetorius et Scheidt étaient ses élèves).

Sweelinck a composé sept fantaisies en écho. Depuis les œuvres du Vénitien Giovanni Gabrieli, qui a introduit l'écho dans la musique savante, les compositeurs se devaient de produire des compositions en écho. Sweelinck encadre la partie véritablement en écho de sa **fantaisie en écho en la** d'un motet pour orgue très élaboré en introduction, et d'une partie conclusive dans laquelle le musicien peut donner libre cours à sa virtuosité.

On ne connaît certainement guère d'organiste pour qui *l'Orgelbüchlein* de **Bach** n'ait pas été au centre de ses débuts à l'orgue. Dans sa préface, Bach a mis très clairement en évidence le but pédagogique de ce recueil : outre la formation technique (avec un accent particulier sur le jeu de la pédale), par son indication *d'instructions pour exécuter un choral de toutes les manières*, il renvoie à la formation en improvisation et en composition de petites formes liées au choral.

Bach a créé dans *l'Orgelbüchlein* une forme de choral typique, que l'on peut décrire par quatre grandes caractéristiques :

- ° la mélodie du choral sur chaque strophe et sans intermède entre les strophes
- ° la mélodie du choral placée à la voix supérieure
- ° la phrase généralement à quatre voix avec pédale autonome
- ° l'étroite union à la mélodie des motifs des voix intermédiaires

Bach emploie donc en quelque sorte une harmonisation chorale à quatre voix, figurée par l'emploi de motifs répétés. Ces motifs sont les véritables porteurs du sens de la composition musicale, ils expriment la signification du choral en divers aspects, théologiques souvent. Dans les pièces apparemment les plus anciennes de *l'Orgelbüchlein*, on décèle encore nettement l'arrière-plan d'une phrase chorale à quatre voix, mais bientôt arrivent des pièces relevant d'une composition plus complexe, dans lesquelles la mélodie est menée en canon, par exemple.

La richesse infinie du caractère musical et de l'expression que Bach a atteinte au sein de ce cadre formel fixé très étroitement, et choisi par lui, est un miracle, tout autant qu'un modèle pour les organistes et les compositeurs, modèle jamais égalé à ce jour.

Même si la page de titre a été écrite seulement à Köthen, on peut dater la naissance de la plus grande partie des pièces à 1713 - 1715 environ, c'est-à-dire à l'époque où Bach était organiste à la Cour de Weimar. Initialement, Bach voulait composer ses propres versions de 164 chorals, et il avait déjà noté les titres sur chacune des pages des partitions. Mais il n'en aura finalement composé que 45.

L'ordre dans lesquels les chorals de *l'Orgelbüchlein* sont présentés correspond à celui des psautiers de l'époque de Bach (et que l'on trouve pour l'essentiel

aujourd'hui encore dans les psautiers protestants). Au début, le cycle des fêtes chrétiennes, qui va de l'Avent à la Trinité, y compris les « petits » jours de fête (BWV 599 - 634). Ils sont suivis des cantiques qui font catéchisme et de ceux qui disent la justification par la foi (BWV 635 - 638). Les chants pour les occasions particulières, pensés avant tout pour les enterrements, forment la fin (BWV 639 - 644).

Nicolaus Bruhns était – outre Buxtehude – le plus grand maître de l'école d'orgue en Allemagne du nord au XVII^{ème} siècle. Hormis cinq œuvres pour orgue, seules diverses cantates d'église nous sont conservées, car il meurt jeune, avant même d'atteindre l'âge de 32 ans.

Le **prélude en mi** est certainement son œuvre la plus connue. Sa forme suit celle des grandes toccatas pour orgue de l'Allemagne du nord : deux fugues – la première sur un thème chromatique, la deuxième avec un rythme de gigue – sont encadrées de parties libres, des toccatas dans lesquelles la richesse créative de Bruhns s'exprime : des récitatifs très rhétoriques, des parties « palpitantes » entrecoupées de pauses générales, et au milieu de la pièce – et ce n'est pas la moindre - une *imitatio violistica*, soit l'imitation de figures de violon à l'orgue. Bruhns était en effet aussi un excellent violoniste. On dit de lui qu'il aurait exécuté sa cantate solo *Mon cœur est prêt* pour basse, violon concertant et basse continue de telle manière qu'assis à l'orgue, il chantait la partie vocale, jouait avec les mains la voix du violon concertant, et encore avec les pieds la basse aux pédales.

Jesus Christus, unser Heiland BWV 666+665

Ce choral est le grand cantique de Cène de Luther. Nombre de ses versions composées par des maîtres baroques portent – tout comme la première version de Bach – la mention *sub communione* : ils doivent donc être joués durant la Cène. La deuxième pièce (BWV 666) débute calmement sur un rythme de 12/8, et s'anime ensuite par l'insertion ultérieure de séries de 16 notes. Après des imitations anticipatrices, chaque ligne du choral retentit à la voix de soprano.

La première version composée par Bach (BWV 665) rappelle les fantaisies chorales de l'Allemagne du nord, puisque Bach choisit pour chaque verset un motif musical qui illustre les textes. La suite chromatique qui exprime la souffrance par exemple (au vers 3 : *par son amère souffrance*), ou des figures de gammes montantes (au vers 4 : *Il nous aida à sortir des tourments de l'enfer*).

Bach a composé son **prélude et fugue en la mineur BWV 543** non pas en une fois, mais à deux moments distincts : le prélude en 1709 à Weimar, la fugue à Leipzig en 1729, en transformant une fugue pour clavecin. Mais les deux mouvements sont habités par une similitude : le devenir et le disparaître. Dans le prélude, Bach développe le matériau thématique en cinq vagues, une partie naissant à partir de la précédente presque comme par improvisation. La fugue débute avec quatre voix complètes, qui se dissolvent progressivement vers la fin pour former des figures séquentielles librement inventées, jusqu'à ce qu'enfin, après un dernier solo à la pédale, des cascades d'arpèges au clavier renvoient au début du prélude.

Texte **Gerhard Löffler**

Traduction **Sylvie Gentizon**

avec la collaboration de Laurent Lavanchy et Suzanne Gentizon