

Qu'est ce qu'un motet ?

Motet (lat., motetus, de motulus, = petit mot ; angl., motet ; all., Motette ; ital., motetto ; esp., motete). Au commencement de la polyphonie occidentale, le m. est une manière parmi d'autres de traiter le chant grégorien. Sa source est à chercher parmi les œuvres de l'École de Notre-Dame, au XII^e s. L'exemple ci-dessous ► permettra d'en comprendre la formation. L'élément d'origine est la partie de déchant ou clausule d'un organum à 2 ou 3 voix, en l'occurrence le passage « *Et illuminare* » d'un organum à 2 voix plus étendu, « *Surge et illuminare Jerusalem* » (XII^e s.). La mélodie grégorienne se trouve à la voix inférieure (ténor), traitée en périodes de rythme identique, tandis que la voix supérieure, en contrepoint libre, offre une plus grande richesse mélismatique. Le m. n'est constitué qu'au moment où un texte poétique nouveau (« *A la clarté* ») est associé à la voix supérieure selon le procédé du trope. La caractéristique essentielle du m. provient ainsi du texte littéraire et non de la musique ; c'est bien ce qu'indique la terminologie qui fait dériver motet de « mot ». L'adaptation d'un nouveau texte peut se faire en latin ou, comme dans l'exemple ci-dessous, en français. Dans les m. à 3 ou 4 voix, plusieurs textes peuvent se faire entendre simultanément aux voix supérieures, soit dans une même langue, soit dans des langues différentes. La superposition de deux textes définit le double m., formant avec le ténor un ensemble de trois textes. Comme dans les tropes monodiques, les textes nouveaux se rapportent souvent à celui du ténor, qu'ils paraphrasent ou commentent. Ils peuvent revêtir un caractère religieux (non liturgique) ou profane. – A partir du début du XIII^e s., des rapports aussi étroits entre m. et clausules se font de plus en plus rares. Le m. se présente alors comme un genre indépendant qui tend à sortir du cadre liturgique tandis que la clausule y reste soumise. Plus il se tourne vers l'emploi de textes profanes, plus il représente à sa manière la conception médiévale des rapports entre le sacré et le profane, et plus il exprime la plénitude de la vie des clercs.

dont il peut passer pour la création musico-littéraire la plus caractéristique.

Les sources principales du m. jusque vers 1200 sont les grands manuscrits du répertoire de l'École de Notre-Dame conservés à Wolfenbüttel, Florence et Madrid, avec leurs représentants principaux, Léonin et Pérotin. Par opposition aux autres genres polyphoniques, les m. y sont notés d'une manière particulière : les voix supérieures sont superposées en partition, tandis que le ténor est noté séparément à la suite. Le titre s'indique ainsi : « *A la clarté* » / « *Et illuminare* ».

Le motet de 1200 à 1450. A cette époque encore, le m. reste un genre français. Ses caractéristiques principales subsistent : à une voix inférieure (ténor) qui présente un fragment mélodique liturgique s'oppose un ensemble de une à trois voix supérieures pourvues de textes différents. Le ténor est exécuté de plus en plus fréquemment par des instruments. Après Pérotin, le seul compositeur de m. connu au XIII^e s. est Petrus de Cruce : chez lui, le ténor reste divisé en périodes rythmiques rigides comme au début du siècle, mais les voix supérieures offrent un rythme plus varié, exprimant nettement le passage d'un ordre modal à un ordre mesuré (cela concerne également la notation). En même temps s'élabore un lien nouveau entre l'œuvre et l'auditeur : le m. est désormais destiné à un cercle étroit de connaisseurs. La source principale du m. dans la 2^{de} moitié du XIII^e s. est l'important Ms. de Montpellier. Le XIII^e s. nous a également transmis des m. sans textes, destinés à une exécution purement instrumentale, p. ex. la pièce à 3 voix intitulée « *In saeculum* (= incipit du ténor) *viellatoris* ».

Au XIV^e s., deux importants compositeurs français marquent successivement le développement du genre : Ph. de Vitry et G. de Machault. Entre leurs mains, le m. acquiert une forme carrément rationaliste. Depuis Fr. Ludwig (peu après 1900), on le désigne du terme de m. isorythmique. Le ténor y est construit de telle sorte que la mélodie liturgique est répétée plusieurs fois (« color » 1, « color » 2, etc.) ; indépendamment de cette structure avec laquelle il n'est pas toujours synchronisé, un motif rythmique est appliqué à plusieurs reprises à la mélodie (« talea » 1, « talea » 2, etc.) ►. Les voix supérieures peuvent obéir elles aussi à un principe de construction semblable. Au cours des périodes déterminées par les « taleae » du ténor, le schéma rythmique de chaque voix se répète tandis que varient les hauteurs des notes et les intervalles. Il en résulte une organisation du déroulement musical qui correspond étroitement à la forme souvent strophique du texte. Dans cette construction abstraite du m. du XIV^e s. s'exprime la conception d'un ordre statique du monde selon l'esprit de la scolastique médiévale. Cependant, il s'agit là d'un art autonome qui, à plusieurs reprises, suscita les soupçons des autorités ecclésiastiques. Le m. du XIV^e s. est à 3, plus rarement à 4 voix (désignation des voix de bas en haut : « tenor » [« contratenor »], « motetus », « triplum »). L'écriture des voix supérieures se distingue par un rythme extraordinairement varié et s'apparente parfois au langage mélodique des formes profanes telles que la ballade et

le virelai. Les passages en → hoquet sont particulièrement significatifs du genre.

Une forme particulière du m. se rencontre au cours du 1^{er} tiers du XV^e s. dans l'œuvre de J. Ciconia, qui vit en Italie. Avec lui débute la pléiade des maîtres franco-flamands qui se consacreront à ce genre. Ciconia renonce fréquemment à emprunter son ténor au répertoire liturgique et introduit dans le m. certains procédés caractéristiques de l'art profane du « Trecento », principalement la technique du canon et de l'imitation issue de la « caccia » et du madrigal, tandis qu'il maintient la construction isorythmique dans ses grandes lignes. Ce dernier point reste particulièrement valable pour les m. de J. Dunstable, qui unissent d'une manière originale la construction rationaliste et le goût anglais de la plénitude sonore fondée sur l'emploi des accords parfaits. Par rapport au Continent, Dunstable appartient cependant à une tradition originale, car le m. est toujours resté un genre liturgique en Angleterre. L'histoire de l'ancien m. prend fin avec Ciconia et Dunstable, chez qui se retrouvent une dernière fois intacts les principes de l'isorythmie et de la pluralité des textes.

Le motet de 1450 à 1600. L'œuvre de G. Dufay et de ses contemporains montre combien la notion et l'essence du m. sont soumises à un profond changement au XV^e s. Dufay a pourtant écrit un certain nombre de m. isorythmiques pluritextuels. Ce sont, il est vrai, des œuvres de circonstance, tel le m. à 4 voix → « *Nuper rosarum* » / « *Terribilis est locus* » composé pour l'inauguration du dôme de Florence (1436). Mais à ces œuvres s'oppose un nombre bien plus important de compositions écrites sur un seul texte, de structures variées, également dénommées motets. Désormais le terme s'appliquera à toute composition religieuse autre que les pièces de l'ordinaire. Le genre reprend ainsi sa place dans le cadre ecclésiastique. Parmi les m. ou à côté d'eux, on distingue parfois certains genres liturgiques (psaumes, hymnes, antiennes, répons) sans qu'une délimitation stylistique soit toujours possible. Les nouveaux m. de Dufay emploient souvent une écriture particulière, à 3 ou 4 voix : le style cantilène. La voix supérieure chantée en solo, où s'introduit parfois une mélodie liturgique colorée ou paraphrasée, s'y combine avec 2 ou 3 voix instrumentales qui se déroulent dans un mouvement plus calme. Une autre possibilité chez Dufay est l'emploi de l'écriture homorythmique pour les 3 voix de la composition, dans les hymnes par exemple.

Bien que l'ancien m. disparaisse vers le milieu du XV^e s., il laissera des traces dans l'évolution ultérieure du genre : des mélodies liturgiques seront utilisées de diverses manières comme « cantus firmus » dans les m. et dans les messes de la fin du XV^e et du début du XVI^e s. (m. avec « cantus firmus » au ténor). A cette époque, la technique canonique joue également un grand rôle. La plupart des compositeurs de l'École franco-flamande écrivent des m. en grand nombre : au XV^e s., J. Ockeghem et J. Obrecht ; dans la 1^{re} moitié du XVI^e s., H. Isaac, P. de La Rue, A. Brumel, N. Gombert, J. Clemens non Papa, J. de Kerle, Ph. de Monte. Josquin des Prés les dépasse

tous très largement avec ses quelque 90 m. qui, avec ses messes, forment le centre de son œuvre. Son importance historique réside d'une part dans la perfection de sa technique du « cantus firmus », que personne n'atteindra plus, d'autre part dans son art de l'expression musicale. Plus qu'aucun de ses prédécesseurs, Josquin s'est efforcé d'établir un lien étroit entre le texte et la musique, préparant ainsi la voie à R. de Lassus et H. Schütz.

L'étape suivante dans l'évolution du m. est atteinte avec G. P. da Palestrina et R. de Lassus (2^e tiers du XVI^e s.). Entretemps, le m. s'est libéré presque définitivement du chant grégorien et de la technique du « cantus firmus », sauf chez les musiciens protestants, qui utilisent les mélodies de chorals ou de psaumes. Toutes les voix sont désormais formées au même moule. Régies par les lois du contrepoint, elles s'unissent en un ensemble homogène. Le déroulement du m. est fondé sur une division en plusieurs séquences rendue sensible par l'alternance de l'écriture en imitation et de l'écriture verticale, ainsi que par des cadences essentiellement mélodiques appelées clausules. En règle générale, chaque séquence met en valeur un nouvel élément mélodique, qui se trouve en quelque sorte développé. Le texte est ainsi divisé en unités sémantiques plus ou moins importantes, conférant une expression musicale individuelle aux phrases, aux membres de phrase et aux mots. Palestrina, le premier Italien qui intervienne puissamment dans l'histoire du m., et R. de Lassus, le dernier des grands musiciens franco-flamands, ont laissé une œuvre également riche en m., mais différenciée précisément par cette expression musicale. N'utilisant les dissonances qu'avec parcimonie, Palestrina représente le flot mélodique régulier et harmonieux où l'aspect purement musical l'emporte sur l'expression du mot. L'Église catholique considère ce style comme l'idéal de la mus. religieuse. Lassus, par contre, utilise tous les procédés permettant de rendre le sens du texte d'une manière imagée ou d'animer l'expression des mots. Ses contemporains comparaient son art du m. au style élevé de l'art oratoire. Dans la 2^{de} moitié du XVI^e s. un grand nombre de musiciens italiens seront fortement influencés par le style palestrinien, entre autres G. Animuccia, L. Marenzio, G. M. Nanino et l'Espagnol italianisé T.L. da Victoria, tandis que les compositeurs allemands comme H.L. Hassler et J. Gallus se grouperont autour de Lassus.

L'importance exceptionnelle de Palestrina et de Lassus ne doit pas faire oublier qu'en ce siècle apparaissent d'autres aspects du motet. A Venise, A. Willaert puis A. Gabrieli développent le m. à deux ou plusieurs chœurs (« coro spezzato »), maillon intermédiaire dans l'élaboration du style concertant. Au début de la Réforme se développent en Allemagne divers types de m. en allemand préparés par les œuvres de H. Finck et de Th. Stoltzer, écrits sur des textes empruntés aux psaumes, aux Évangiles ou aux chorals luthériens. Par l'emploi des mélodies de chorals protestants – chez J. Walter p. ex. –, ce dernier type donne une vie nouvelle à l'ancienne technique du « cantus firmus » dont les prolongements seront sensibles jusqu'à J.S. Bach. Cet aspect du m. se retrouve en France chez les musiciens réformés, Cl. Goudimel et Cl. Le Jeune principalement ; utilisant les mélodies du psautier huguenot, ils créent le genre monumental du psaume « développé en forme de motet ». Dans la 1^{re} moitié du XVI^e s., Th. Tallis est, en Angleterre, le représentant le plus brillant du genre. Vers la fin du siècle, le m. aboutira à l'anthem avec l'abandon du latin comme langue liturgique par le rite anglican. Il faut encore mentionner l'importante œuvre de W. Byrd au passage du XVI^e au XVII^e s. Un aspect particulier de l'histoire du m. apparaît au XVI^e s. lorsque le genre recoupe le domaine de la mus. instrumentale pure. Une étroite parenté lie alors le m. au « ricercar » pour instr. à clavier tandis que de nombreux motets vocaux sont arrangés pour l'orgue. Les environs de 1600 marquent une bifurcation. Comme la messe, le genre évolue dans deux directions, qui peuvent à l'occasion se

rapprocher. D'une part on compose des m. « a cappella », d'autre part le genre s'ouvre aux nouveaux moyens stylistiques.

Le motet « a cappella » depuis le XVII^e siècle. L'histoire de ce type s'étend jusqu'à notre époque, mais elle s'élabore essentiellement à l'écart du grand courant de l'évolution musicale. La diversité de ses jalons se mesure aisément. Ce sont d'abord les innombrables œuvres en « stile antico » ou style palestrinien des compositeurs italiens et allemands des XVII^e et XVIII^e s. Ce sont ensuite les œuvres du XIX^e s. issues de tendances restauratives (historicisme, mouvement cécilien). Mais ce sont aussi les m. dans lesquels les compositeurs s'efforcent de marquer le style « a cappella » d'un sceau personnel sans négliger les exigences d'un style spécifiquement vocal. Au sein d'un langage musical toujours plus influencé par l'écriture instrumentale, cet effort n'aboutit que chez de rares compositeurs : au XVII^e s., quelques musiciens protestants allemands qui, comme H. Schütz (*Geistliche Chormusik*, 1618), restent proches de la tradition du XVI^e s., celle de Palestrina mais aussi celle des Vénitiens ; au XVIII^e s., J.S. Bach ; au XIX^e s., des personnalités aussi différentes que F. Mendelssohn, F. Liszt, J. Brahms ou A. Bruckner, qui se dressent avec succès contre les dangers d'un historicisme stérile. Cela vaut également pour les m. de M. Reger au début de ce siècle. A la suite du mouvement protestant de rénovation liturgique s'exprime en Allemagne au XX^e s. un goût renouvelé pour le m. « a cappella ». De nombreux compositeurs, tels H. Distler, E. Pepping, K. Thomas, S. Reda, J. Driessler, se réclament moins de Palestrina que de H. Schütz, tout en se servant des moyens mélodiques et harmoniques modernes. Des œuvres semblables voient le jour du côté catholique avec J.N. David, J. Ahrens, Georg Trexler, H. Schroeder. Représentants d'un art essentiellement liturgique, les m. de ce type illustrent la résistance consciente des XIX^e et XX^e s. à l'activité de concert où s'introduit également l'élément spirituel et religieux (oratorios, messes, *Requiem* composés pour le concert).

Le motet concertant en Italie et en Allemagne. L'autre type du m. est étroitement lié à la notion de « concerto ». 1^o Le terme désigne d'abord un m. à plusieurs voix ou plusieurs chœurs, écrit de telle façon que les voix et les instruments, les groupes et les « soli » s'opposent les uns aux autres du point de vue sonore. Il s'agit là d'un héritage du m. vénitien à double chœur selon les modèles d'A. Willaert. G. et A. Gabrieli en sont les initiateurs avec leurs *Concerti* (Venise 1587). Les *Concerti ecclesiastici* identiques d'A. Banchieri (Venise 1595) se voient ajouter pour la première fois une basse continue imprimée, caractéristique du nouveau style du XVIII^e s. L'apport spécifique de Cl. Monteverdi à la mus. religieuse doit également être cherché dans la tradition vénitienne. Dans les « Sacri concertus » de son recueil *Missa... ac Vesperae* de 1610 en particulier, il met en valeur des nouveautés en partie révolutionnaires, déjà mises à l'épreuve dans la musique profane, sans toutefois trouver de successeur en ce domaine. 2^o Après 1600, le terme « concerto » ne reste pas attaché à la forme de Gabrieli ; il est également employé pour des m. d'un tout autre genre, tels ceux de L. Viadana dans ses *Cento concerti ecclesiastici* (Venise 1602 et suiv.) qui comportent de une à 4 voix avec basse continue. Le style imitatif du XVI^e s. y est transformé d'une manière caractéristique. L'élément mélodique n'est plus conçu en fonction de l'indépendance des voix séparées ; il semble pensé verticalement et se trouve essentiellement lié au mot, bien que l'apparence du style imitatif soit sauvegardée. C'est la basse continue qui maintient la cohésion d'une écriture aussi lâche. Elle permet une écriture à une voix, inconcevable jusqu'alors. Cette monodie ecclésiastique (en all. « motettische Monodie ») n'est qu'un cas singulier – quoique extrême – du style du m. concertant et, à ses débuts, n'a que peu de points communs avec cette autre monodie, conçue à partir de la diction italienne, qui apparaît à la même époque dans le madrigal et l'opéra (G. Caccini, → *Le nuove musiche*, → *Euridice*).

L'interprétation de ces « concerti » est le fait de solistes plutôt que de choristes.

Du début du XVII^e s. subsiste un vaste ensemble de m. concertants à peu de voix selon le modèle de Viadana. Les principaux centres où ce type est cultivé sont Venise avec S. Bernardi, I. Donati, A. Grandi..., d'où sont également issus les *Geistliche Konzerte* de H. Schütz, et Rome avec G.F. Anerio, A. Agazzari, A. Cifra. Ici, le m. entre en contact avec le dialogue et l'oratorio latins, alors à leurs débuts. C'est le cas chez G. Carissimi, chez ses contemporains du milieu du siècle Fr. Foggia et B. Gratiani, et chez certains autres Italiens comme G. Casati. Chez les compositeurs de cette génération, les textes de nombreux m. ne sont plus empruntés seulement à la liturgie ni à la Bible mais aussi à une littérature pieuse ou édifiante. On peut supposer que ces œuvres étaient autant destinées à la pratique musicale domestique qu'à des méditations extra-liturgiques et aux offices. Tout cela jette une vive lumière sur la piété de l'époque, fortement teintée de mysticisme et de subjectivisme et influencée par les tendances de la Contre-Réforme. Une nouvelle étape est atteinte avec l'emploi occasionnel d'instruments dont les mélodies s'identifient étroitement à celles des voix. Mais il est plus important de constater que cette génération de musiciens est la dernière pour laquelle le m. – quelle que soit son exécution – joue un rôle prépondérant.

Vers la fin du XVII^e s., l'intérêt se déplace, en Italie et dans les centres de mus. religieuse d'Autriche et d'Allemagne, vers la messe et le psaume, qui forme désormais un genre indépendant. L'attraction croissante qu'exerce également l'oratorio italien contribue à réduire l'intérêt pour le m. concertant latin, même si de nombreux compositeurs importants, italiens et allemands, se consacrent encore à ce genre : G. Legrenzi à Venise, M. Cazzati à Bologne, A. Scarlatti à Naples. Pour autant que l'état actuel des recherches musicologiques le permette, quelques traits caractéristiques du m. concertant peuvent être relevés dans la 2^{de} moitié du XVII^e s. : utilisation renforcée des instruments et plus grande indépendance de leurs parties (violons, trompettes, etc.), soit en groupes, soit en « soli », obligés ou « ad libitum » ; opposition de groupes de « concerto » et de « ripieno » soit vocaux, soit instrumentaux et élaboration d'une nouvelle manière du jeu concertant, correspondant au principe du « concerto grosso » ; préférence accordée au m. de soliste avec ou sans instruments, également avec chœur ; élaboration de plus en plus poussée de l'écriture en « arioso » et présence occasionnelle de récitatifs et d'airs caractérisés. Ainsi se produit un rapprochement avec la construction de l'opéra et de l'oratorio italiens, suscitant de puissantes forces antagonistes. Car en même temps on s'avise à nouveau d'utiliser le style « a cappella » pour faire face à la sécularisation croissante de la mus. d'église. Cela mène, au début du XVIII^e s., à l'existence simultanée ou au mélange d'éléments « arioso », concertants et contrapuntiques dans une même œuvre (« stile misto »). L'histoire du m. concertant débouche alors sur celle de la cantate religieuse. Après que la forme du m. se fut effacée devant celle du concert spirituel dès le XVII^e s. dans le domaine de la mus. d'église protestante allemande, cette notion n'apparaît plus que très rarement dans la mus. religieuse catholique accompagnée par les instruments, p. ex. dans l'*Exultate jubilate* de Mozart. A l'écart du « stile misto », le style du m. concertant du XVII^e s. survit dans de nombreux chœurs du *Messie* de Haendel.

Le motet en France. Depuis 1600, l'histoire du m. se déroule en France d'une manière originale. L'assimilation du style moderne rencontre dans la mus. d'église plus de difficultés que dans les autres pays européens. La basse continue, le principe concertant et la monodie ne s'imposent réellement qu'après le milieu du siècle, face à l'emprise de la polyphonie, qui n'est pas seulement favorisée par les cercles ecclésiastiques mais que soutient l'importante dynastie d'imprimeurs et d'éditeurs des Ballard. L'ouverture à la nouveauté et le rattachement à l'évolution

générale sont en premier lieu l'œuvre de H. Du Mont, qui avait appris à connaître le style concertant dans sa patrie wallonne, auprès de L.C. de Hodemont entre autres. Ses m. sont écrits à peu de voix, comme ceux de Viadana, et sa production comprend de nombreux m. de solistes ou élévations. Par ailleurs, il est le premier représentant notoire d'un type particulier, le m. à grand chœur ou grand m., œuvre de vastes proportions écrite fréquemment sur des textes de Psaumes. Sa facture est caractérisée par l'alternance de passages de solistes – de une à trois voix le plus souvent – et de parties chorales en style vertical ou en contrepoint peu serré, et par l'emploi des instruments soit obligés, soit destinés à renforcer les voix. Bien qu'il ne soit pas facile d'énumérer les différences entre le grand m. et les compositions de formation semblable des autres pays, il s'agit là d'un art proprement français. Jusqu'au XVIII^e s. ce type restera, avec les m. à voix seule, le genre dominant de la mus. d'église française. Sa vogue repose certes sur l'intérêt que lui porte la Cour mais aussi sur le fait que l'art du chant français s'y révèle à un haut niveau.

A côté de Du Mont et après lui, les compositeurs de m. les plus importants sont M.A. Charpentier et M.R. Delalande – musiciens d'église au premier chef – tout comme les grands maîtres de l'opéra J.B. Lully, A. Campra, A.C. Destouches et J.Ph. Rameau. Cultiver ce genre n'est pas seulement pour eux une obligation du service religieux. Comme l'opéra et le ballet, le m., qui l'emporte de très loin sur la messe aux XVII^e s. et XVIII^e s., fait partie intégrante de la pompe qui entoure le roi. De ce point de vue découle un aspect caractéristique du grand motet. Tandis qu'en Italie, au XVII^e s., les représentants du renouveau religieux se servent de la musique et des forces éthiques qu'elle renferme, exerçant ainsi une influence durable sur son histoire, rien de semblable ne se produit en France, à l'exception de M.A. Charpentier qui, pendant un temps, soutient avec sa musique les efforts des Jésuites. Que l'on songe à des personnalités aussi différentes que St François de Sales, St Vincent de Paul ou aux événements de Port-Royal : le puissant approfondissement de la piété individuelle et collective qu'ils expriment ne s'accomplit pas seulement en marge de l'Église officielle. Il se déroule sans le moindre contact avec la musique, alors totalement intégrée dans cette Église.

G. MASSENKEIL

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED

« SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED », motet à double chœur de Johann Sebastian Bach (BWV 225 ; NBA III/1), composé vers 1726-27 si l'on tient compte de l'écriture du manuscrit et du filigrane du papier. (Durée : 14 min environ.)

Les avis diffèrent quant à la destination de cette œuvre ; pour les uns, il s'agirait d'une musique funèbre, pour les autres, d'une musique pour le Nouvel An ou pour l'anniversaire du prince Frédéric-Auguste, roi de Pologne et de Saxe, le 12 mai 1727. L'hypothèse d'une musique funèbre se trouve cependant renforcée par un détail de composition : au vers de l'aria « Drum sei du unser Schirm und Licht » (Sois donc notre sauvegarde et notre lumière), Bach associe fidèlement la dernière phrase mélodique du choral de J. H. Schein « *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt* », en un mouvement régulier de noires, d'abord au ténor puis au soprano. Dans les vers du choral qui précèdent ou suivent ce passage (chœur II), il est en même temps question de la fragilité humaine : « Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da, also der Mensch vergehet, sein End das ist ihm nah » (Le vent

n'a qu'à souffler dessus et plus rien n'est là. Ainsi passe l'homme et sa fin est proche).

1. « *Singet dem Herrn ein neues Lied* ». Fondée sur les versets 1 à 3 du Psaume 149, cette première partie adopte un principe formel propre à la musique instrumentale, celui du prélude et fugue. Le passage du prélude à la fugue se place exactement au milieu des 151 mesures du mouvement, à l'apparition du texte « Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige » (Que les fils de Sion se réjouissent de leur roi). Bien que, dans ce mouvement, un même texte soit confié aux deux chœurs, l'expression musicale de « Singet » donne l'impression d'un dialogue : dans une déclamation syllabique fortement tendue, le 2^e chœur invite le 1^{er} à chanter. Et dans le style d'une toccata, le 1^{er} chœur obtempère immédiatement en une jubilation de caractère mélismatique, sur un point d'orgue de la basse. Après 11 mesures, la totalité du bloc introductif est répétée au ton de la dominante, les deux chœurs s'échangeant entre eux. Ce « caractère éminemment dramatique » (R. Gerber) se voit renforcé au début de la fugue. A cet endroit, deux fragments différents du texte entrent en concurrence dans le 1^{er} et le 2^e chœur : « Sie Kinder Zion... » / « Singet dem Herrn... » Aux voix du 1^{er} chœur qui exposent la fugue s'oppose l'écriture sur basse continue du 2^e chœur. Ce n'est qu'à l'entrée conjointe des basses des deux groupes que la fugue gagne également le 2^e chœur. L'opposition des chœurs est provisoirement écartée par une même conduite mélodique de chaque ensemble jusqu'à ce que l'écriture revienne à 8 parties réelles. A la fin du texte, c'est principalement le mot « Pauken » (timbales) qui se trouve mis en relief : les deux chœurs se succèdent à intervalle si bref que le résultat sonore évoque par association le frappement des timbales.

2. Dans le mouvement central, qui relève de la technique du double chœur, le choral strict à 4 voix « *Wie sich ein Vat'r erbarmet üb'r seine jungen Kinderlein* » (Comme un père prend pitié de ses tout petits enfants) est confronté en une sorte de trope à l'aria « *Gott nimm dich ferner unser an* » (Dieu, continue à prendre soin de nous), également à 4 voix. On ne connaît pas de modèle à la mélodie de l'aria ; sans doute est-elle due à Bach lui-même. Mais pour le choral, 3^e strophe du « *Nun lob, mein Seel, den Herren* » de J. Gramman (1530), Bach a utilisé la mélodie traditionnelle en l'inscrivant toutefois dans une mesure simple à 4 temps. A la fin du mouvement, la partition autographe du motet porte une indication selon laquelle une seconde strophe doit être chantée comme la première, à ceci près que les chœurs s'échangent, donc que le 1^{er} chante le choral et le 2^e l'aria. Selon toute probabilité, cette mention concerne la 4^e strophe du choral de Gramann.

3. Le mouvement final se fonde sur les versets 2 et 6 du Psaume 150. Après le fragment de liaison « *Lobet den Herrn in seinen Taten* » (Louez le Seigneur dans ses hauts faits), le bref texte « Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja ! » (Que tout ce qui respire loue le Seigneur, alléluia !) est traité sous la forme d'une fugue stricte où les deux chœurs s'unissent dans une écriture à 4 voix.

U. ASPER

Motet BWV 225
Singet dem Herrn ein neues Lied
French Translation in Interlinear Format
**Motet BWV 225- Chantez au Seigneur un chant
nouveau**

Événement : inconnu

Première exécution : 1727

Texte : Psaume 149 : 1-3 ; Psaume 150 : 2 & 6 ; [Johann Gramann \(Poliander\)](#) (1530)

Choral : [Nun lob, mein Seel, den Herren](#)

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 [Chœur I \[S, A, T, B\], Chœur II \[S, A, T, B\]](#)

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Chantez au Seigneur un chant nouveau,
Die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
La congrégation des saints le louera.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Israël se réjouit en lui, qui l'a créé.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige,
Que les enfants de Sion soient joueux dans leur roi,
Sie sollen loben seinen Namen im Reihen;
Qu'ils louent son nom par des danses ;
mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.
avec des tambours et des harpes qu'ils jouent pour lui.

2 [Air \[Chœur I\] et choral \[Chœur II\]](#)

Wie sich ein Vater erbarmet
Comme un père a pitié
Gott, nimm dich ferner unser an,
Dieu, prends-nous avec toi désormais,
Über seine junge Kinderlein,
De son jeune enfant,
So tut der Herr uns allen,
Ainsi le Seigneur fait pour tous
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Quand nous le craignons avec des cœurs purs et innocents.
Er kennt das arm Gemächte,
Il connaît ses pauvres créatures,
Gott weiß, wir sind nur Staub.
Dieu sait que nous ne sommes que poussière.
Denn ohne dich ist nichts getan
Car sans toi nous ne pouvons rien faire
Mit allen unsern Sachen.
Avec toutes nos affaires.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
Juste comme une herbe qui vient d'être fauchée,
Ein Blum und fallend Laub.

Une fleur ou une feuille qui tombe,
Der Wind nur drüber wehet,
Le vent souffle seulement dessus,
So ist es nicht mehr da,
Et elle n'est plus là,
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Donc sois notre protection et notre lumière,
Und trägt uns unsre Hoffnung nicht,
Et si notre espoir ne nous déçoit pas,
So wirst du's ferner machen.
Tu le fera arriver dans le futur.
Also der Mensch vergehet,
Ainsi l'homme passe,
Sein End, das ist ihm nah.
Sa fin est proche de lui.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Heureux est celui qui fermement et solidement
Auf dich und deine Huld verlässt.
S'abandonne à toi et à ta pitié.

3 Chœur I [S, A, T, B], Chœur II [S, A, T, B]

Lobet den Herrn in seinen Taten,
Louez Dieu dans ses œuvres,
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
louez-le dans sa grande gloire !
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn Halleluja!
Que tout ce qui respire loue le Seigneur, Alléluia !

--

French Translation by **Guy Laffaille** (October 2008)
Contributed by **Guy Laffaille** (October 2008)

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF

« DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF » (L'Esprit vient en aide à notre faiblesse), motet à double chœur (8 voix) de Johann Sebastian Bach (BWV 226 ; NBA III/1), sur un texte tiré de l'Épître aux Romains (8, 26-27), auquel s'ajoute la 3^e strophe du choral de M. Luther « *Komm heiliger Geist, Herre Gott* ». (Durée : 7 min 40 s environ.)

Les cantates d'église de J. S. Bach, destinées au culte dominical principal, sont le plus souvent affectées avec précision à un moment déterminé de l'année ecclésiastique. Leur utilisation ne soulève donc guère de problème. De telles indications font défaut pour la plupart des motets de Bach, manifestement conçus comme des musiques de circonstance. C'est ainsi que « *Der Geist hilft* » est expressément destiné à un service funèbre : le manuscrit autographe de la partition porte sur la première page la suscription « *Bey Beerdigung des seel. H[err]n Prof : und Rectoris Ernesti di J. S. Bach* » (A l'occasion de l'enterrement de feu le professeur et recteur Ernesti par J. S. Bach) et les parties séparées originales comportent une remarque analogue ainsi que la mention des passages bibliques utilisés. Johann Heinrich Ernesti, né en 1652, était depuis 1684 recteur de l'école de

Saint-Thomas à Leipzig ; il enseignait également à l'université. Il mourut le 16 oct. 1729. Selon ses dernières volontés, le service funèbre se déroula en l'église de l'université le 24 octobre. C'est à cette occasion que fut exécuté le motet de Bach. Au cas où Ernesti n'aurait pas commandé l'œuvre à l'avance, le cantor de Saint-Thomas n'aurait donc disposé que d'un délai de huit jours entre la date du décès et celle de la cérémonie pour composer l'œuvre, établir le matériel d'exécution et assurer les répétitions.

Le matériel d'exécution du motet comporte des parties instrumentales originales : les chœurs sont doublés « colla parte », le premier par 2 vl., alto et vlc., le second par 2 htb., taille de haut et basson. La basse continue est assurée par un violone avec continuo à l'orgue. Tous les motets de Bach ont certainement été exécutés avec au minimum une basse continue ; pour les motets à double chœur, on peut admettre que les voix étaient doublées par des instruments jouant « colla parte », à l'exemple du motet « *Der Geist hilft* ».

La 1^{re} partie, « *Der Geist hilft* », est conçue comme une sorte de forme bar comportant un 1^{er} « Stollen » : a (« *Der Geist hilft* ») - b (« *Denne wir wissen nicht* »), un 2nd « Stollen » : a' (raccourci) - b' (allongé), et l'« Abgesang » : c (« *sondern der Geist* », fugato). La 2^{de} partie « *Der aber die Herzen forschet...* » (Et celui qui scruté les cœurs sait quelle est l'intention de l'Esprit) est construite comme une double fugue libre à 4 voix avec exposition séparée des deux sujets : a (« *Der aber die Herzen* »), b (« *Denn er vertritt die Heiligen* »), combinaison simultanée et fin en accords (« *nachdem es Gott gefället* »). Dans le manuscrit autographe de la partition, le choral final manque mais son intervention est prévue par l'indication « *Choral seq[ui]t[ur]* ». De l'état des sources, il découle qu'il s'agit de la 3^e strophe « *Du heilige Braut, süsser Trost* » (O sainte ferveur, doux réconfort) du choral de M. Luther « *Komm heiliger Geist, Herre Gott* », traitée à 4 voix, les deux chœurs réunis, dans un style vertical assoupli.

◉ RIAS Kammerchor, dir. Jacobs. HARMONIA MUNDI.

Motet BWV 226

Der Geist hilft unser Schwachheit auf

French Translation in Interlinear Format

Motet BWV 226 - L'esprit vient au secours de notre faiblesse

Événement : funérailles

Première exécution : 24 octobre 1729

Texte : Romains 8 : 26-27 ; [Martin Luther](#) (1524)

Choral : [Komm, Heiliger Geist, Herre Gott](#)

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 [Chœur I/II \[S, A, T, B\]](#)

Oboe I/II, Taille, Fagotto, Violino I/II, Viola, Violoncello, Continuo (+ Violone)

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,

L'esprit vient au secours de notre faiblesse,

denn wir wissen nicht,

car nous ne savons pas

was wir beten sollen,

pourquoi nous devons prier,

wie sich's gebühret;

ce qu'il faut;

sondern der Geist selbst vertritt

mais l'esprit lui-même intercède

uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.

pour nous de la meilleure manière dans des gémissements ineffables.

Der aber die Herzen forschet, der weiß,

Mais celui qui sonde les cœurs, il sait

was des Geistes Sinn sei;

Ce qu'est le désir de l'esprit :

denn er vertritt die Heiligen nach dem,

puisque'il intercède pour les saints

das Gott gefällt.

suivant ce qui plaît à Dieu.

2 [Choral \[Chœur I/II : S, A, T, B\]](#)

Oboe I/II, Taille, Fagotto, Violino I/II, Viola, Violoncello, Continuo (+ Violone)

Du heilige Brunst, süßer Trost

Toi feu sacré, doux réconfort,

Nun hilf uns, fröhlich und getrost

Maintenant aide-nous joyeusement et

In deinem Dienst beständig bleiben,

À rester constamment à ton service,

Die Trübsal uns nicht abtreiben.

Bien que l'affliction ne nous ai pas quittés.

O Herr, durch dein Kraft uns bereit

Ô Seigneur, par ta force prépare-nous

Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Et renforce la faiblesse de la chair,
Dass wir hie ritterlich ringen,
Pour que nous puissions combattre ici noblement,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Nous pressant contre toi à travers la mort et la vie.
Halleluja, halleluja.
Alléluia, alléluia.

--

French Translation by [Guy Laffaille](#) (October 2008)
Contributed by [Guy Laffaille](#) (October 2008)

JESU, MEINE FREUDE

« JESU, MEINE FREUDE », motet à 5 voix (S S A T B), de Johann Sebastian Bach (BWV 227 ; NBA III/1), composé probablement en 1723. (Durée : 22 min environ.)

Formé de 11 pièces, ce motet est fondé sur les 6 strophes du choral de Johann Franck « *Jesu, meine Freude* » (n^{os} 1, 3, 5, 7, 9 et 11), entremêlées de citations de l'épître aux Romains, chap. 8, vers. 1, 2, 9, 10 et 11 (n^{os} 2, 4, 6, 8 et 10), qui offrent de légères variantes par rapport à la Bible de 1720 en usage en Saxe. La mélodie qu'utilise Bach comporte elle aussi quelques variantes rythmiques et mélodiques par rapport aux recueils de cantiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Tout comme le procédé médiéval du trope, les deux ensembles textuels tournent autour de la même

idée : l'éternel opposé à l'éphémère – dans le texte biblique avec une objectivité dogmatique et une rigueur syllogistique ; dans le choral avec une forte émotion personnelle. Les strophes du choral ont par ailleurs des rapports avec le chapitre 8 de l'épître aux Romains : la strophe 3 développe le sens de Rom. 8, 2 (= pièce n^o 2) jusqu'à son 8^e vers ; l'« Abgesang » de la strophe 4 paraphrase Rom. 8, 35-39, tandis que la strophe 6 cite Rom. 8, 28. On ignore jusqu'à quel point l'assemblage du texte a pu être déterminé par une commande, mais il est certain que Bach a participé à sa rédaction définitive.

L'œuvre peut être mise en relation avec les cérémonies funèbres pour l'« Oberpostmeisterin » (l'épouse du maître de postes) Johanna Maria Kees, née Rappold, qui eurent lieu en 1723, sans que l'occasion précise de son exécution apparaisse clairement. Elle aurait pu être chantée dans la maison de la défunte. La découverte récente de l'ordre du culte commémoratif du 18 juil. 1723, qui ne fait aucune mention de « *Jesu, meine Freude* », rend caduque la supposition selon laquelle le motet aurait été composé pour cette circonstance.

L'œuvre se distingue des autres motets de Bach principalement par son texte littéraire et par son écriture à 5 voix. Le contrepoids à la succession des nombreuses et parfois courtes pièces qui la constituent – et qui ne se rencontre dans aucun autre motet de Bach – réside dans la symétrie inhabituelle qui préside à l'alternance des strophes de choral et des citations bibliques, des types musicaux et des formations, des tonalités et des mesures. La symétrie constitue la solution au problème soulevé par la réunion en un tout d'une série exceptionnellement importante de pièces isolées. Les pièces extrêmes (n^{os} 1, 2 et 10, 11) sont en étroit rapport en ce qui concerne le type musical, le nombre des voix et la mesure : le choral introductif et le choral conclusif se correspondent en ce qui concerne la structure musicale ; les n^{os} 2 et 10 développent les mêmes éléments thématiques. Les groupes de trois pièces placés entre les pièces extrêmes et la fugue centrale (n^o 6) sont ordonnés de façon similaire en ce qui concerne l'écriture : deux pièces avec le même nombre de voix encadrant un trio. L'axe médian du motet est une fugue. Les pièces n^{os} 1 à 5 comprennent 209 mesures, les pièces n^{os} 7 à 11, 208 mesures. Le sujet de la fugue est tiré de la mélodie du 2^e vers du choral (selon la version de Weimar qui n'apparaît que dans la strophe 5). Une quarte ascendante caractéristique forme la charnière entre la tête du sujet et la vocalise qui lui succède. La symétrie se trouve encore soulignée par la reprise textuelle du vers « *Jesu, meine Freude* » à la fin de la 6^e strophe (n^o 11) et par le fait que le centre de l'œuvre correspond à la cristallisation de la pensée qui anime le texte : « *Ihr aber seid nicht fleischlich* » (Quant à vous, vous n'êtes pas dans la chair).

U. ASPER

Motet BWV 227
Jesu, meine Freude
French Translation in Interlinear Format
Motet BWV 227 - Jésus, ma joie

Événement : funérailles ?

Première exécution : inconnue

Texte : [Johann Franck](#) 1653 ; Romains 8 : 1, 2, 9-11

Choral : [Jesu, meine Freude](#)

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 [Chœur \[S.I, S.II, A, T, B\]](#)

Jesu, meine Freude,
Jésus, ma joie,
Meines Herzens Weide,
La pâture de mon cœur,
Jesu, meine Zier,
Jésus, mon trésor,
Ach wie lang, ach lange
Ah, longtemps, ah, longtemps,
Ist dem Herzen bange
Mon cœur a souffert
Und verlangt nach dir!
Et t'a attendu !
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
L'agneau de Dieu, mon fiancé,
Außer dir soll mir auf Erden
Près de toi sur terre
Nichts sonst Liebbers werden.
Rien ne me sera plus cher.

2 [Chœur \[S.I, S.II, A, T, B\]](#)

Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
Il n'a plus maintenant rien de condamnable
die in Christo Jesu sind,
pour ceux qui sont le Christ Jésus,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
pour ceux qui ne marchent sur le chemin de la chair,
sondern nach dem Geist.
mais sur celui de l'esprit.

3 [Chœur \[S.I, S.II, A, T, B\]](#)

Unter deinem Schirmen
Sous ta protection
Bin ich vor den Stürmen

Je suis à l'abri des tempêtes

Aller Feinde frei.

De tous ennemis.

Laß den Satan wittern,

Que satan soit en rage,

Laß den Feind erbittern,

Que l'ennemi soit en fureur.

Mir steht Jesus bei.

Jésus est avec moi.

Ob es itzt gleich kracht und blitzt,

Si maintenant il tonne et il fait des éclairs,

Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:

Si le péché et l'enfer terrifient,

Jesus will mich decken.

Jésus me protégera.

4 Chœur [S.I, S.II, A, T, B]

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig macht in Christo Jesu,

Car la loi de l'esprit qui donne la vie dans le Christ Jésus,

hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

M'a affranchi de la loi du péché et de la mort.

5 Chœur [S.I, S.II, A, T, B]

Trotz dem alten Drachen,

Défions le vieux dragon,

Trotz des Todes Rachen,

Défions la vengeance de la mort,

Trotz der Furcht darzu!

Défions la peur aussi !

Tobe, Welt, und springe,

Rage, monde et attaque ;

Ich steh hier und singe

Je me tiens ici et je chante

In gar sichrer Ruh.

dans le calme de la certitude.

Gottes Macht hält mich in acht;

La force de Dieu prend soin de moi ;

Erd und Abgrund muss verstummen,

La terre et le gouffre tombent en silence,

Ob sie noch so brummen.

Même s'ils rugissent.

6 Chœur [S.I, S.II, A, T, B]

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,

Vous, vous n'êtes pas dans la chair, mais plutôt dans l'esprit,

so anders Gottes Geist in euch wohnt.

puisque l'esprit de Dieu habite en vous.

Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.
mais qui n'a pas l'esprit du Christ n'est pas de lui.

7 **Chœur [S.I, S.II, A, T, B]**

Weg mit allen Schätzen!
Au loin, avec tous les trésors !
Du bist mein Ergötzen,
Tu es mon plaisir,
Jesu, meine Lust!
Jésus, ma joie !
Weg ihr eitlen Ehren,
Au loin, vous vains honneurs,
Ich mag euch nicht hören,
je ne veux pas vous écouter,
Bleibt mir unbewusst!
Restez inconnus à moi !
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Misère, détresse, torture, honte et mort
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Bien que je doive souffrir beaucoup
Nicht von Jesu scheiden.
Ne me sépareront jamais de Jésus.

8 **Chœur [S.I, S.II, A, T, B]**

So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
Cependant si le Christ est en vous, alors le corps est mort en raison du péché ;
der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.
mais l'esprit est la vie en raison de la justice.

9 **Chœur [S.I, S.II, A, T, B]**

Gute Nacht, o Wesen,
Bonne nuit, existence
Das die Welt erlesen,
Qui chérit le monde !
Mir gefällt du nicht.
Tu ne me plais pas.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bonne nuit, péchés,
Bleibet weit dahinten,
Restez au loin,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Ne revenez jamais à la lumière !
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Bonne nuit, fierté et gloire !
Dir sei ganz, du Lasterleben,
À toi absolument, vie de corruption,
Gute Nacht gegeben.

On doit souhaiter bonne nuit !

10 Chœur [S.I, S.II, A, T, B]

So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat,

Donc maintenant puisque l'esprit de celui qui a ressuscité Jésus des morts

eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen,

fera vivre vos corps mortels,

dass sein Geist in euch wohnet.

en raison de son esprit qui habite en vous.

11 Chœur [S.I, S.II, A, T, B]

Weicht, ihr Trauergeister,

Reculez, vous esprits de tristesse,

Denn mein Freudenmeister,

Car mon maître de joie,

Jesus, tritt herein.

Jésus, arrive ici.

Denen, die Gott lieben,

Pour ceux qui aiment Dieu,

Muss auch ihr Betrüben

Même leurs soucis

Lauter Zucker sein.

Doivent être du pur sucre.

Duld ich schon hier Spott und Hohn,

Bien que j'endure moquerie et honte ici déjà

Dennoch bleibst du auch im Leide,

Néanmoins tu restes avec moi même dans le chagrin

Jesu, meine Freude.

Jésus, ma joie.

--

French Translation by **Guy Laffaille (October 2008)**

Contributed by **Guy Laffaille (October 2008)**

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR

« FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR » (Ne crains rien, car je suis avec toi), motet pour double chœur (8 voix) et en 2 parties de **Johann Sebastian Bach** (BWV 228, NBA III/1), sur un texte tiré d'Ésaïe (41, 10 ; 43, 1 b), auquel s'ajoutent les 11^e et 12^e strophes du choral « *Warum sollt ich mich denn grämen* » de Paul Gerhardt (1653). (Durée : 9 min environ.)

Selon toute vraisemblance, ce motet a été composé pour le service commémoratif de l'épouse décédée du commandant de la place de Leipzig, Susanna Sophia Winkler, le 4 févr. 1726. Il faut signaler la correspondance entre son texte biblique et celui sur lequel prêcha le surintendant D. Salomon Deyling (Ésaïe 43, 1-5), ainsi que le fait qu'à Leipzig on avait coutume de chanter lors des enterrements et des cérémonies commémoratives des chorals choisis par le défunt avant sa mort et portés sur son testament. Ce contexte explique l'utilisation de deux strophes du choral « *Warum sollt ich mich denn grämen* » (Pourquoi devrais-je m'affliger) ; mais celles-ci pourraient également avoir été choisies par Bach ou Deyling en raison de leur lien théologique avec le texte biblique du sermon. Le rapport direct de l'œuvre avec le service commémoratif n'est toutefois pas prouvé et le motet pourrait avoir été composé avant 1723. En tout cas, l'opinion de Forkel selon laquelle il aurait été conçu comme exercice pour le chœur de l'école de Saint-Thomas doit être rejetée (*Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, p. 36).

Dans « *Fürchte dich nicht* », la succession des fragments du texte et leur traitement musical correspondent au type usuel du motet. Mais Bach réunit désormais ces aspects dans une architecture formelle stricte qui n'appartient pas à la tradition du genre. La réunion des deux versets d'Ésaïe 41, 10 et 43, 1b pouvait s'imposer en raison de la répétition des paroles « *Fürchte dich nicht* ». Mais, chez Bach, ces paroles se transforment en une véritable devise qu'il répète musicalement à la fin du

verset 41, 10 (bien que les paroles appartiennent déjà au texte de la 2^{de} partie) et qu'il rappelle encore une fois à la fin du motet à la manière d'une coda.

L'œuvre se présente donc en 2 parties. La 1^{re} est écrite à 8 voix pour double chœur ; la 2^{de} est ramenée à 4 voix, mais les deux dernières strophes du lied de P. Gerhardt viennent s'ajouter au texte d'Ésaïe 43, 1b. A la 1^{re} partie, de conception plus verticale et harmonique dans sa succession de fragments variés, s'oppose la 2^{de} partie, conçue d'emblée comme un tout de nature contrapuntique. La césure entre les deux se trouve exactement au milieu de l'œuvre et chaque partie se compose de 77 mesures. Cette symétrie est réalisée grâce à une disposition intentionnelle et ne dépend pas du texte. Dans le fugato de la 2^{de} partie, les deux membres de phrases du texte biblique, « *denn ich habe dich erlöst* » (car je t'ai racheté) et « *ich habe dich bei deinem Namen gerufen* » (je t'ai appelé par ton nom), apparaissent un peu comme le sujet et son contre-sujet, avec deux motifs qui se complètent dans l'espace d'une octave. Les paroles « *du bist mein* » (tu es à moi) sont d'abord peu frappantes et ne prennent tout leur sens que dans la coda de toutes les voix.

Le « *cantus firmus* » qu'introduit la voix de soprano ne se présente pas en valeurs augmentées, comme il est de tradition dans un tel cas, mais en noires. En revanche, la mélodie est reprise avec une nouvelle strophe du texte poétique. Avec leurs concordanances textuelles, les deux strophes du choral font déjà allusion à Ésaïe 43, 1.

L'interprétation de l'œuvre est éclairée par une copie de la partition provenant de l'entourage du fils de Bach, Carl Philip Emanuel ; elle comporte, à propos du motet « *Fürchte dich nicht* », 8 parties séparées instrumentales dont la basse I est une partie de continuo chiffrée qui ne soutient que le chœur I et qui se tait lorsque le chœur II chante (voir NBA III/1, *Kritischer Bericht*, pp. 142-144).

Dans les quatre motets à double chœur de J. S. Bach, ce sont les parties introductives qui sont conçues à 8 voix, et non les parties finales. Pour Bach, la bichoralité n'est pas le moyen ultime d'une progression sonore triomphale et d'une conclusion à effets : c'est l'exposition qui est traitée en double chœur ou à 8 voix, la polychoralité servant à souligner des textes particulièrement signifiants.

U. ASPER

RIAS Kammerchor, dir. Jacobs. HM.

Motet BWV 228
Fürchte dich nicht
French Translation in Interlinear Format
Motet BWV 228 - Ne crains pas

Événement : funérailles ?

Première exécution : avant 1731/1732

Texte : Isaïe 41 : 10 & 43 : 1 ; [Paul Gerhardt](#) (1653)

Choral :

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 [Chœur \[I/II : S A T B\]](#)

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir;

Ne crains pas, je suis avec toi ;

weiche nicht, denn ich bin dein Gott;

ne guette pas, car je suis ton Dieu ;

ich stärke dich, ich helfe dir auch,

je te rends vigoureux et je t'aide,

ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

je te soutiens de ma droite victorieuse.

2 [Chœur et choral \[I/II : S A T B\]](#)

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst;

Ne crains pas, car je t'ai racheté ;

ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.

je t'ai appelé par ton nom, tu es à moi.

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden!

Seigneur, mon berger, source de toute joie,

Du bist mein, ich bin dein,

Tu es mien, je suis tien,

Niemand kann uns scheiden.

Personne ne peut nous séparer.

Ich bin dein, weil du dein Leben

Je suis tien, puisque ta vie

Und dein Blut, mir zu gut,

Et ton sang, pour mon salut,

In den Tod gegeben.

Tu les as donnés à la mort.

Du bist mein, weil ich dich fasse

Tu es mien, puisque je te saisis,

Und dich nicht, o mein Licht,

Et, ô ma lumière, je ne te

Aus dem Herzen lasse!

Laisserai pas sortir de mon cœur !

Laß mich, laß mich hingelangen,

Laisse-moi, laisse-moi arriver

Wo du mich und ich dich

Où toi et moi, moi et toi,

Lieblich werd umfängen.

Nous nous embrasserons avec amour.

KOMM, JESU, KOMM

« **KOMM, JESU, KOMM** » (Viens, Jésus, viens), motet pour double chœur de **Johann Sebastian Bach** (BWV 229 ; NBA III/1), composé avant 1731-32 sur la première et la dernière strophe d'un choral de Paul Tymich fondé sur Jean 14, 6. (Durée : 9 min 30 s environ.)

Le dernier vers de chacune des 11 strophes de ce choral se réfère à une parole évangélique, « Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben » (Je suis le chemin et la vérité et la vie). Tymich, qui enseignait à l'école Saint-Thomas de Leipzig, avait écrit ce poème à l'occasion des obsèques du célèbre recteur de cette école et professeur à l'université de Leipzig, Johann Thomasius, le 14 sept. 1684. S'il résulte du texte poétique que cette œuvre, comme la plupart des autres motets de Bach, était destinée à un service funèbre ou commémoratif, les circonstances précises de sa composition demeurent inconnues.

L'œuvre est formée de deux mouvements où, en dépit de textes de même longueur, le premier domine largement le second, ici aussi intitulé « aria ». Les 7 vers de la 1^{re} strophe sont développés en un motet monumental de 167 mesures. Les vers 1 à 4 traitent du dernier combat de l'agonisant – le corps se délabre, la force décline – et sont composés comme un tout cohérent (a plutôt vertical / b plutôt en imitation / a'b'). L'expression musicale du texte est immédiatement saisissable, p. ex. sur « Komm » (appels nettement détachés), « Jesu komm » (mélismes évoquant des soupirs), « müde » (fatigué ; formation de retards), « die Kraft verschwindet » (la force décline ; déclamation rapide), « der saure Weg » (le dur chemin ; imitation canonique avec saut de septième diminuée), etc. La suite (vers 5 à 7) amène un fort contraste, les deux derniers vers étant traités comme un tout. L'agonisant aperçoit le secours ; l'illumination lui vient et il formule sa profession de foi. D'un Lento à 3/2 correspondant au stade de dissolution (vers 1 à 4), le tempo et la mesure des autres stades, de l'illumination (vers 5, 4/4 vivement fugué) et de la profession de foi (vers 6 et 7 ; 6/8, animé comme une danse), se détachent avec efficacité.

Comme le 1^{er} et le 3^e vers, le 2^e et le 4^e reflètent respectivement la même idée de base ; Bach a créé deux noyaux thématiques différents avec des modifications issues du principe de la variation. Les motifs de septième descendante caractéristiques des vers 2 et 4 (7^e maj. ou min. d'abord, puis 7^e diminuée) sont particulièrement remarquables. Grâce à ces correspondances, le sens commun aux deux vers est mis en évidence : la force de plus en plus déclinante (« Die Kraft verschwindt je mehr und mehr ») explique que le chemin (« der saure Weg ») est si pénible. Lorsqu'en fin de compte le 4^e vers reprend textuellement le motif descendant du 2^e, la conception poético-musicale de la 1^{re} partie de ce mouvement (« Aufgesang ») se trouve pleinement mise en lumière. Le fugato du 5^e vers avec ses 8 entrées, les 4 premières en strette, introduit l'« Abgesang » et prépare la 3^e partie du mouvement. Son sujet passe d'un chœur à l'autre, tandis que le chœur momentanément non concerné oppose à l'autre « Komm, komm » en accords. Ces interjections répétées et les coloratures sur « ergeben » ([me] rendre [à toi]) font nettement ressortir les mots essentiels du texte. Le principe du quadruple échelonnement de passages analogues caractérise également les vers 6 et 7 qui sont construits comme une partie distincte du mouvement (6/8), comme des variations pour chœur.

La strophe finale du choral de Tymich, « *Drauf schliess ich mich in deine Hände* » (C'est pourquoi je laisse tes mains se refermer sur moi), est chantée à 4 voix par les deux chœurs réunis. Ce n'est pas un véritable choral mais une aria (de choral) dont la mélodie pourrait être de Bach lui-même. Cette aria se distingue cependant considérablement d'un choral harmonisé habituel (« Kantionalsatz ») : grands intervalles de la voix de soprano à l'intérieur d'un vers ou d'un mot ; mélisme animé par des doubles croches aux mesures 192-193 ; disposition métrique complexe, etc. Le terme d'« aria » ne se réfère vraisemblablement pas aux pièces spécifiques du genre, mais reflète une idée propre à Bach que l'on rencontre à plusieurs reprises dans son œuvre.

U. ASPER

🎧 RIAS Kammerchor, dir. Jacobs. HARMONIA MUNDI.

Motet BWV 229
Komm, Jesu, komm
French Translation in Interlinear Format
Motet BWV 229 - Viens, Jésus, viens

Événement : inconnu

Première exécution : avant 1731/1732

Texte : Paul Thymich (1684)

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 [Chœur \[I/II : S, A, T, B\]](#)

Komm, Jesu, komm,
Viens, Jésus, viens,
Mein Leib ist müde,
Mon corps est las,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ma force s'évanouit de plus en plus,
Ich sehne mich
Je soupire après ta paix ;
Nach deinem Friede;
Le chemin amer devient trop difficile pour moi !
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Viens, je me donnerai moi-même à toi ;
Komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.
Tu es le bon chemin, la vérité et la vie.

2 [Chœur \[I/II : S, A, T, B\]](#)

Drum schließ ich mich in deine Hände
Donc je me mets entre tes mains
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Et je dis, monde, bonne nuit !
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Même si le cours de ma vie se précipite vers la fin,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Mon âme est néanmoins bien préparée.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Elle s'élèvera jusqu'à son créateur
Weil Jesus ist und bleibt
Car Jésus est et reste
Der wahre Weg zum Leben.
Le vrai chemin vers la vie.

--

French Translation by **Guy Laffaille** (October 2008)

Contributed by **Guy Laffaille** (October 2008)

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN

« **LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN** » (Louez l'Éternel, vous toutes les nations), motet de **Johann Sebastian Bach** BWV 230 ; NBA III/1), pour chœur à 4 voix et une partie instrumentale désignée du terme d'« organo », fondé sur le texte du Ps 117. (Durée : 6 min 30 s environ.)

On suppose qu'à l'origine ce motet faisait partie d'une œuvre en plusieurs mouvements, peut-être d'une cantate. Les études de l'œuvre entreprises jusqu'à ce jour ne permettent ni de confirmer ni d'infirmier son attribution à Bach. Mais quel autre compositeur pourrait avoir conçu une architecture aussi savante ? Parmi tous les motets de Bach, « *Lobet den Herrn, alle Heiden* » occupe une place particulière, d'une part en raison de son écriture à 4 voix et de l'uniformité de son déroulement, d'autre part à cause de la partie de basse continue – ou plutôt de « *basso seguente* » – qui lui est adjointe. En outre, elle ne comporte aucun choral, à la différence des autres motets. Cette observation permet d'étayer la thèse selon laquelle ce motet serait un mouvement choral provenant d'une cantate aujourd'hui disparue.

L'œuvre constitue également un cas particulier en ce qui concerne la destination. À côté de → « *Singet dem Herrn ein neues Lied* », une composition festive en plusieurs mouvements, les quatre autres grands motets, → « *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* », → « *Fürchte dich nicht* », → « *Jesu meine Freude* » et → « *Komm, Jesu, komm* », sont des musiques funèbres. L'utilisation de « *Lobet den Herrn, alle Heiden* » reste imprécise. Son titre ne convient pas à une cérémonie funèbre et l'œuvre n'est pas vraiment représentative d'une quelconque cérémonie de louange. « *Lobet den Herrn...* » commence par des arpèges ascendants qui expriment musicalement de façon caractéristique la louange et la gloire. Les coloratures utilisées pour le deuxième verset, « *und preist ihn alle Völker* » (et célébrez-le, vous tous les peuples), rappellent certains passages similaires chargés d'évoquer des foules humaines (p. ex. la cantate → « *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* », BWV 31). Les thèmes de ces deux versets se combinent finalement en une double fugue. Après un passage en accords orné de liaisons d'expression, « *Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit* » (Car sa bonté pour nous et sa fidélité dureront éternellement), un nouveau contrepoint s'installe contre les valeurs longues qui représentent musicalement l'éternité et se développe en une nouvelle double figure. L'œuvre se conclut par un alléluia de caractère dansant.

U. ASPER



Rias Kammerchor, dir. Jacobs. HARMONIA MUNDI.

Motet BWV 230

Lobet den Herrn

French Translation in Interlinear Format

Motet BWV 230 - Louez le Seigneur

Événement : inconnu

Première exécution : inconnue

Texte : Psaume 117 : 1-2

Citations bibliques en vert, Choral en violet

1 Chœur [S, A, T, B]

Lobet den Herrn, alle Heiden,

Louez le Seigneur, toutes les nations,

und preiset ihn, alle Völker!

et fêtez-le, tous les pays !

Denn seine Gnade und Wahrheit

Car sa grâce et sa vérité

waltet über uns in Ewigkeit.

Règnent sur nous pour l'éternité.

Alleluja!

Alléluia !

--

French Translation by **Guy Laffaille** (October 2008)

Contributed by **Guy Laffaille** (October 2008)

ICH LASSE DICH NICHT

Title: *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, BWV Anh. 159*

Composer: [Johann Sebastian Bach](#)

Number of voices: 8vv **Voicing:** [SATB.SATB](#)

Genre: [Sacred](#), [Motet](#)

Language: [German](#)

Instruments: [a cappella](#)

Published: Erstdruck: Leipzig 1802. – Alte Bach-Ausgabe: Leipzig 1892. – Neue Bach-Ausgabe: Kassel [u.a.] 2002

Description: The composer of this motet is unnamed in the original score, which was copied by Johann Sebastian Bach and his pupil Philipp David Kräuter about 1712/1713 in Weimar. Johann Sebastian Bach collected this manuscript in his "Alt-Bachisches Archiv", a collection of musical works of his predecessors. In the 19th century it was attributed to his uncle [Johann Christoph Bach](#). Present-day musicologists lean towards Johann Sebastian's authorship instead. They definitely consider that Johann Sebastian Bach is at least the author of the 2nd part (bars 84-116) or of the complete motet. The final chorale, a chorale harmonization by Johann Sebastian Bach (BWV 421), is probably an addition by Johann Gottfried Schicht, the editor of the first printing (Leipzig 1802). The (partial) autograph gives no indication beyond the comment "*Fine*" (= end) that follows bar 116. –

Traduction :

Je ne te laisse pas, tu ne bénis nul autre que moi

Car tu es mon Dieu et mon père, tu n'abandonneras pas ton enfant

Je suis un pauvre rustre mortel, sur terre je ne connais aucune consolation.