

# Félix MENDELSSOHN

Wer nur den lieben Gott läßt walten - Cantate

« Il n'y a qu'un Dieu à Leipzig, c'est Bach et Mendelssohn est son prophète. »

H. Berlioz

## I-Mendelssohn l'ardent luthérien



La musique religieuse de Félix Mendelssohn représente la part la plus importante de son œuvre et reflète une foi sincère. Dès l'enfance, il fut profondément chrétien, sa famille était déjà fort éloignée du judaïsme. C'est ainsi qu'il fut baptisé à l'âge de 7 ans.

Schumann qui le connaissait intimement en fut frappé, l'observant écrire avant de commencer la composition de toute œuvre, H.d.m. « *Hilf Du mir* » ou L.e.g.G. « *Lass es gelingen Gott* » en haut de la première page, à l'image d'un Johann Sebastian qui signait S.D.G. « *Soli Deo Gloria* » ses œuvres.

Berlioz, quant à lui, le rencontra en 1831, à Rome, et fit le même constat : « Mendelssohn est une de ses âmes candides comme on en voit si rarement ; il croit fermement à sa religion luthérienne. » Il nous dépeint alors un fervent défenseur du luthéranisme, dont l'ardeur le poussa à écrire, par exemple, la *Symphonie Réformation*, nous démontrant que ses œuvres religieuses résultaient d'un besoin profond de composer de la musique sacrée et non de commandes d'œuvres de ce type, rares pour notre compositeur. Mendelssohn a ainsi la Foi, au sens étymologique du terme, autrement dit : il fait confiance. Libre du doute, celle-ci ne peut s'exprimer qu'avec calme et pureté sans excès de mysticisme, sans abîmes berlioziens et sans cris de désespoir devant le trépas.

### Entre Bach & Haendel

Si Jean-Alexandre Ménétrier affirme que « la musique religieuse de Mendelssohn ne peut être comprise que comme une émancipation stylistique progressive par rapport à Bach », l'influence de ce dernier – forte en termes de figuralismes et de contrepoint ne saurait rivaliser avec la proximité des grands oratorios haendéliens, dirigés et bien connus également de Mendelssohn. En effet, nous retrouvons chez notre compositeur l'art de réaliser de grandes fresques claires et solides, aux sonorités homophones et fuguées dans un même chœur, une vision d'ensemble brillante plus proche de la louange heureuse de Haendel que du mysticisme profond et de la douleur de Bach.

### Le fondateur du style choral romantique

La musique religieuse de Mendelssohn fut longtemps considérée comme l'expression d'une sensibilité baroque sclérosée, en comparaison de sa musique instrumentale d'avant-garde. Or, à y regarder de plus près, il sut puiser dans le passé la

a) *Abhängig u. ursprünglich:*

Wer Gott dem Al-ler-höchsten traut, der hat auf kei-nen Sand ge-baut.

b) *In jetziger Weise:*

Wer Gott dem Al-ler-höchsten traut, der hat auf kei-nen Sand ge-baut.

pureté de la ligne, la finesse et la douceur du sentiment religieux en évitant l'écueil de la froideur et de la bigoterie qui emporta nombre de créateurs de ce siècle, comme l'affirmait Goethe (« la nouvelle folie allemande de la piété moyenâgeuse ») pour nous livrer une musique sacrée d'une grande richesse.

## II-Les cantates, prédications musicales

« Bach transforme en église chaque maison où l'on chante sa musique. » F. Mendelssohn

Cette citation, qui est à rapprocher de Matthieu 18 :20 « Là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux, dit le Seigneur. » définit le statut ontologique de la musique sacrée chez les protestants : *l'œuvre musicale est un second Évangile, une seconde exégèse, un nouveau commentaire des textes, délivrant le message sous une autre forme et apportant une nouvelle dimension à sa compréhension.*

**C'est ainsi que la Cantate devint au 17<sup>ème</sup> siècle l'ADN du luthéranisme**, ce genre musical réunissant deux caractéristiques essentielles à la transmission de la Foi luthérienne :

- L'écriture, dans ses livrets, de nouveaux textes spirituels, paraphrases des Écritures permettant de commenter ces dernières selon un double niveau de lecture : littéraire et musical ;
- L'alternance entre commentaires (Aria) et participation communautaire (chorals luthériens<sup>1</sup>)

### 1-Le texte

#### La Cantate ou les Écritures dévoilées : la fille du piétisme

« Ce que sont les Grands d'Espagne (...) les Cantates le sont en musique. Elles sont incomparablement parfaites et tant, pour le poète que pour le musicien, il n'existe pas de genre plus beau. C'est le chant au-dessus de tous les chants. » Neumeister

La Cantate, l'une des grandes révolutions de la musique baroque, et le protestantisme n'ont, au départ rien en commun. Née en Italie en 1618 avec le recueil de Grandi, la Cantate italienne est profane et se résume à un enchaînement d'airs et de récitatifs. Comment devint-elle, en un siècle, le genre indubitablement lié au luthéranisme ?

Cette transformation ne put, en outre, se faire qu'en dépassant deux interdits :

**Premier interdit, le texte** : écrire et chanter des textes qui ne sont plus des citations des Écritures mais des paraphrases libres ;

**Second interdit, la musique** : écrire et chanter de la musique dont le style est « profane », autrement dit clairement « opératique ».

A ces deux questions, le catholicisme apporta une réponse extrêmement claire depuis la Contre-Réforme, interdisant ces pratiques<sup>2</sup>. Or, il est justement à noter que ces interdits n'empêchèrent jamais les compositeurs d'écrire de la musique sacrée, démontrant que cela

---

<sup>1</sup> Le choral luthérien est la clef de voûte de culte : il permet de placer sur un pied d'égalité tous les fidèles et de les faire participer, de la même façon, au rituel. Les chorals luthériens s'inspirèrent d'une pratique médiévale de chants paraliturgiques lors des processions appelés *Leise* (chaque chant se terminait alors par *Kyrie Eleison*, qui contracté devint *Kyrieleis* puis *Leis* pour les désigner).

<sup>2</sup> C'est ainsi que jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle, seuls les motets sur des psaumes et la musique grégorienne furent autorisés lors des Messes.

relevait pour eux d'une nécessité impérieuse<sup>3</sup>. Les œuvres sacrées du répertoire catholique devinrent ainsi des oratorios<sup>4</sup>, donnés dans le cadre de *Concerts Spirituels*. Néanmoins, ces règles aboutirent, *in fine* à la séparation réelle entre musique et catholicisme.

Du côté protestant, la réponse fut toute autre et apportée par le contexte de bouillonnement confessionnel et intellectuel de l'Allemagne d'alors. La Cantate luthérienne est ainsi la conséquence de choix opérés directement par les théologiens piétistes du 17<sup>ème</sup> siècle qui virent dans ce genre le moyen d'expression idéal de leur Foi. Dès lors, nous observons un genre musical se transformer sous nos yeux et de profane devenir sacré.

### **Les livrets de Cantate : paraphrases piétistes**

Le piétisme, né à Strasbourg puis emporté en Saxe par Spener, souhaitait faire de la Foi une affaire personnelle, renouant avec une piété individuelle basée sur la pratique des Écritures et reniant ainsi toute implication d'un clergé dans une sphère temporelle. Il lui importait de responsabiliser le fidèle en l'incitant à ne pas « recevoir » les textes uniquement lors du culte et uniquement par l'intermédiaire d'un clergé mais à se prendre en main pour se forger sa propre pensée. De ce mouvement, naquit la volonté de connaître le véritable sens des écritures et d'être ainsi « éclairé », le mot *Aufklärung* étant justement employé pour la première fois par un théologien piétiste, J.K. Dippel.

Pour y arriver, l'écriture de paraphrases des Écritures était nécessaire, c'est ainsi que Neumeister rédigea près de 700 textes qui constituèrent des livrets de cantates. Dès lors, il n'est possible d'avoir une analyse juste et parfaite d'une cantate sans avoir à l'esprit son caractère hautement signifiant ; à chaque instant, il s'agit de chanter pour dire quelque chose « en vérité », c'est-à-dire pour transmettre un message.

## **2-La musique**

### **Du théâtre à l'église : un opéra sacré**

Pomme de discorde sur son contenu textuel, il en alla de même pour son style musical. En effet, la Cantate allemande sacrée est, dès ses origines, définies comme « un morceau d'opéra » (préface du 1<sup>er</sup> recueil de *Cantates* de 1704). S'en suivirent inmanquablement plusieurs décennies de débats entre orthodoxes et réformateurs sur la place d'un tel style « profane » dans un temple. Devait-on le permettre ou l'interdire comme les catholiques ?

L'Allemagne du 18<sup>ème</sup> siècle fut imprégnée d'opéra italien, les maisons opératiques fleurissaient et la plupart des grands compositeurs étaient à la fois Kapellmeister et directeurs d'opéra. Ce point aida considérablement la cause des réformateurs, qui grâce à des appuis tels ceux de Mattheson ou Telemann eurent gain de cause. Le style opératique de la Cantate accepté, son développement fut ensuite exponentiel.

La Cantate devint alors la démonstration que musique et religion pouvaient être, non seulement parfaitement complémentaire mais surtout indissociables car consubstantielles ! C'est cette posture qui fit dire à Nietzsche en écoutant la *Passion selon Saint-Matthieu* que « Quiconque a totalement désappris le Christianisme entend véritablement ici comme un Évangile. »

---

<sup>3</sup> Pensons à Mozart, dont la plus grande Messe ne fut pas une commande.

<sup>4</sup> Le terme d'oratorio provenant justement de l'Oratoire Saint-Philippe Néri, lieu d'effervescence théologique et musicale catholique.

### 3-Le 19<sup>ème</sup> siècle

#### Vers un nouveau paradigme entre musique et religion

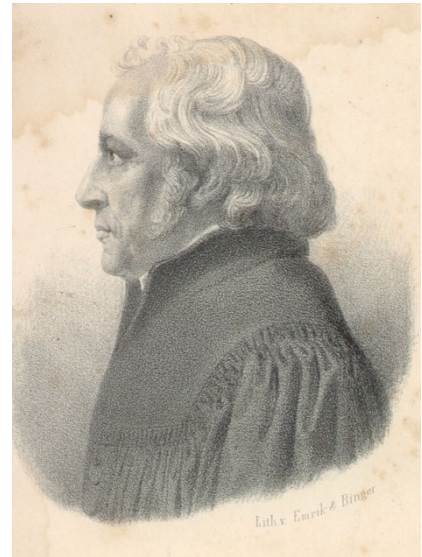
Mendelssohn s'inscrit donc pleinement dans la filiation de la Cantate du 18<sup>ème</sup> siècle précédemment évoquée. C'est dans cette optique qu'il composa son premier et unique cycle de 7 cantates. Par là-même, il souhaitait défendre un genre musical en décadence en démontrant que la musique ne doit pas se substituer à la religion mais qu'elle lui est liée, faisant de notre compositeur l'un des acteurs d'un vaste débat au 19<sup>ème</sup> siècle.

En effet, la question du renouvellement du paradigme entre musique et religion – lié au rôle même de la musique sacrée, est la conséquence d'une publication de D.F. Strauss, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, prélude à la *Vie de Jésus* de Renan qui sera condamnée par Rome.

Première somme (de 1400 pages) éditée qui réfute la véracité des textes bibliques sur la vie historique de Jésus, elle est le manifeste de toutes les recherches historiques et scientifiques sur le sujet aboutissant à la scission des deux personnes que sont Jésus, le personnage historique et le Christ, symbole d'une Foi chrétienne. Si elle fit couler beaucoup d'encre et fut notamment décrite par ses détracteurs comme étant des « vomissements pestilentiels de la gueule de l'enfer. », en musique l'évolution de cette posture intellectuelle sur la Foi eut une immense répercussion avec la création de deux courants distincts :

1° d'un côté Goethe, Beethoven et Wagner notamment qui prônèrent une substitution claire de la musique et de l'art plus généralement à la religion ;

2° de l'autre, Mendelssohn et Schleiermacher (père de l'herméneutique moderne) qui essayèrent de continuer à défendre si ce n'est l'idée d'une subordination, celle d'une complémentarité entre musique et religion.



### III- La Cantate « Wer nur »

#### Allier musique et Foi : les 7 cantates

*« Alors qu'au temps de Bach, le discours du prédicateur importait plus que celui des musiciens, c'est surtout celui-ci qu'on écoute aujourd'hui. Si son sens comme servante de la Liturgie s'est largement estompé, la musique de Bach magnifie au contraire les questions que pose à tout homme, croyant ou non, sa part d'Éternité, ce mélange de doutes et d'espérance dont Schweitzer avait fait l'inventaire. » F.C. Lemaire*

#### 1-Les 7 cantates : contexte de création

Ce dernier se résume en deux points :

- Tout d'abord la fin officielle des études musicales de notre compositeur, en 1826, se soldant par l'écriture de deux chefs-d'œuvre que sont le *Te Deum* et l'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été* et ouvrant par là-même une période de la maturité qui s'étalera de 1827 à sa mort, en 1847.

- Ensuite, la volonté solidement ancrée chez notre compositeur de retrouver, en hommage à Bach et dans un langage romantique, l'alliance entre foi et musique en ressuscitant le genre alors décadent de la cantate.

Ces œuvres ne furent éditées que dans les années 1970. Mendelssohn qui en parle avec précisions dans ses lettres souhaitaient réserver ce cycle à ses concerts familiaux de Berlin. Redécouvertes et désormais éditées, elles sont de véritables pépites musicales faisant de Mendelssohn un maître dans l'art de varier le choral luthérien<sup>5</sup>.

## **2-*Wer nur den lieben Gott***

### **L'influence de la Saint-Matthieu**

Troisième des sept cantates, elle fut écrite en 1828 encore sous l'influence de la redécouverte de la *Passion selon Saint-Matthieu* par notre compositeur. Il l'emporta à Londres en 1829 pour la montrer à Ignaz Moscheles et c'est une copie, retrouvée à Darmstadt qui en permit l'édition en 1976. Incongruité, Mendelssohn n'avait pas encore connaissance de la Cantate BWV93 que Bach avait composé sur le même choral, il ne la découvrit qu'en 1834 et s'en amusa.

Basée sur le choral de Georg Neumark (1657) dont il n'a retenu que les strophes 1, 4 et 7- Félix Mendelssohn choisit de commencer son œuvre par un autre texte, un cantique d'Israel Clauder « Mein Gott, du weisst am allerbesten » daté de 1696.

## **3-Analyse**

### **Choral d'introduction : un manifeste**

#### **L'art du « Thème & variations » selon Mendelssohn**

Énoncé dans une harmonie homophonique et homorythmique à 4 voix, Mendelssohn ne cède que très rarement à la tentation du contrepoint dans cette introduction, nous livrant un choral luthérien dans la plus pure tradition du style.

A ce sujet deux remarques sont à faire :

- a) Mendelssohn fit de même dans d'autres œuvres (citons par exemple la *sonate n°6* pour orgue sur le « Vater unser » où ce dernier est exposé avant d'être varié) basées sur le principe du Thème & Variations que l'on retrouve ici.
- b) Chez Bach, le choral luthérien de la cantate n'est que rarement mis au début de l'œuvre. Le placer de la sorte est pour Mendelssohn, qui réalise ici son premier cycle de cantates, un manifeste sur la mission qu'occupe un genre musical alors en décadence et qu'il tente de sauver. Son objectif est clair : démontrer que la Cantate est encore utile, qu'elle unit encore participation communautaire et commentaire des Écritures, qu'elle peut apporter le message.

---

<sup>5</sup> Ceci relativise, une fois de plus, l'acte même d'éditer une œuvre. Les musiques éditées étaient destinées à être jouées par des mélomanes et amateurs de musique, les éditeurs d'alors ne souhaitaient pas des chefs-d'œuvre. Bien au contraire, la priorité était donnée au côté accessible et « commercial » des pièces qui ne devaient être trop difficiles.

*Mein Gott, du weißt am allerbesten das,  
was mir gut und nützlich sei.  
Hinweg mit allem Menschenwesen, weg  
mit dem eigenen Gebäu.  
Gib, Herr, dass ich auf dich nur bau und dir  
alleine ganz vertrau.*

Seigneur, tu es celui qui sait le mieux ce qui  
est bon et utile pour moi.  
Abandonnons tout ce qui appartient à  
l'homme, tout ce qu'il a construit lui-même.  
Fais, Seigneur, que je ne compte que sur toi et  
que j'aie entière confiance en toi seulement.

### 1<sup>er</sup> chœur : quand la confiance vacille

Andante con moto – 4/4

A fugato a – b – a' // B pont // C fugato

### Wer nur den lieben Gott läßt walten

*Qui seulement laisse notre cher Dieu régner*

**Und hoffet auf ihn allezeit,**

*Et espère en Lui tout le temps,*

**Den wird er wunderbar erhalten**

*Dieu le soutiendra merveilleusement*

**In allem Kreuz und Traurigkeit.**

*Dans tous les tourments et les chagrins.*

**Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,**

*Qui croit en Dieu, le Tout-puissant,*

**Der hat auf keinen Sand gebaut.**

*N'a pas construit sur le sable.*

### A- Vers 1 à 3

Le premier chœur contient, sans nul doute, le contrepoint le plus complexe de toute l'œuvre, en filiation directe avec l'art dans lequel excellait le Cantor de Leipzig.

Comme l'indique le texte, l'Homme qui ne croit pas construit sur du sable, la Foi le transforme en roc. C'est ainsi de ce sable, glissant et toujours en mouvement, que part Mendelssohn. Cette fragilité est évoquée par le motif orchestral interrogatif qui débute l'introduction : une mélodie tortueuse qui file entre nos doigts et dont le mouvement ne s'arrête jamais par l'intermédiaire de l'ostinato de croches<sup>6</sup> des basses.

De celle-ci naît le thème du choral « Wer nur » (a) qui, comme par magie, émerge délicatement telle une fleur qui s'ouvre progressivement à la lumière du jour. Le tuilage entre le motif orchestral et le thème du choral est alors parfaitement réalisé par Mendelssohn qui les glisse l'un dans l'autre comme pour mieux symboliser que la pierre et le sable sont de même substance et que l'un naît de l'autre.

Les entrées du chœur se font ensuite dans un *fugato* partant du soprano pour arriver à la basse s'imbriquant à merveille les unes dans les autres, renforçant l'impression de mouvement souple et perpétuel. Or, les basses chantent le thème du choral en augmentation, c'est-à-dire à un tempo deux fois plus lent : en blanches et non en noires. Ce *cantus firmus*, qui pourrait être joué au pédalier d'un orgue n'est plus fragilité, avec force il représente la solidité de la Foi<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Entraînant un mouvement perpétuel, qui nous fait avancer inexorablement ; ce mouvement est – pour Mendelssohn, l'essence même de la musique sacrée, celle de nous faire évoluer, de nous faire nous transformer en nous questionnant car nous sommes en chemin.

<sup>7</sup> Si soprano et alto chantent cette première phrase sous la forme d'un canon à la quarte, la mélodie d'alto s'inspire de la deuxième section du choral avec un motif chromatique plus torturé.

Le chœur est ainsi traité comme deux personnages, soprano-alto-ténor d'une part, basse de l'autre. Ce procédé est directement hérité des cantates-chorals de Bach (cf. pour exemple la BWV67 où les Basses énonçant le choral symbolisent la *vox Christi*). Cette symbolique intéressante nous renvoie à l'Unicité de la Trinité, autrement dit les trois voix supérieures ne sont que l'émanation de la même Essence, son déploiement. Dans le texte qui nous occupe, le dialogue qui s'instaure entre les basses d'une part et le trio supérieur prend une autre dimension, le texte parlant de la Confiance en Dieu. Nous décelons une opposition nette entre la solidité de la Foi affirmée par les basses – qui sont le roc, et en retour, la fragilité du contrepoint des autres voix, exprimant le sable du doute.

	<b>Symbole</b>	<b>Signification</b>	<b>Procédé</b>
Orchestre	Sable	Le mouvement & l'inquiétude	Ostinato
Basse	Roc	La solidité de la Foi	Augmentation
Soprano/Ténor	Homme	Le questionnement de l'âme	Intervalle augm.
Alto	Sable	Les tourments de l'âme	Chromatismes

Après un interlude de 4 mesures, la seconde strophe est énoncée (b) selon le même principe : canon à la quinte entre soprano et ténor, alto en contre-chant torturé<sup>8</sup> et basse en augmentation. La cadence est, cette fois-ci plus développée ; d'une simple strette répétant la première phrase, elle devient une péroration baroque où, sur une pédale de tonique Mendelssohn réalise un très beau figuralisme musical sur le mot « allezeit » : une triple appoggiature *sforzando* sur le 2<sup>ème</sup> temps. L'espérance est symbolisée quant à elle par l'envolée des soprano. Le 3<sup>ème</sup> vers est une reprise de (a) avec la même introduction orchestrale mais une variation ornementale de la cadence, faisant de cette première partie une forme aba'.

### **B- Pont**

La seconde partie du premier chœur voit l'émergence d'un deuxième motif à l'orchestre totalement chromatique et basé sur un ostinato ½ soupir-croche / Noire. Son instabilité est alors extrême car nous n'avons plus d'appui sur les temps forts : Mendelssohn figure ainsi les *Kreuz*, les tourments de l'âme qui peuvent nous emporter.

Cette fois-ci plus de *fugato*, sur le *cantus firmus* des basses, le chœur exprime son inquiétude par une phrase haletante en levée. Ce pont entre première et troisième partie se termine très rapidement par une pédale de tonique (identique à b) de laquelle émerge, une nouvelle fois en tuilage avec le sujet du *fugato* suivant.

### **C- Fugato**

Ce dernier reprend la même structure : thème au soprano et ténor (en canon) et contre-chant à l'alto. En revanche, le thème du *fugato* n'est plus celui du choral, qui lui sera bien repris en augmentation aux basses.

Conçu par Mendelssohn, ce nouveau thème est basé sur un très original saut de quarte augmenté, assez rare et significatif pour être relevé. Chanté sur « Allerhöchsten », le *diabolus in musica* symbolise presque une victoire du Bien sur le Mal à cet endroit.

<sup>8</sup> Le 2<sup>nd</sup> thème, dévolu aux altos, exprime la tentation du doute – tout comme chez Bach (référence au prélude de choral *Durch Adam falls*), les tourments et les chagrins de l'âme.



Ce premier fugato (a) se termine par une pédale de tonique de 8 mesures, tuilée avec le 3<sup>ème</sup> fugato qui traite du dernier verset donc du sable. Uniquement à trois voix (sans les basses), chacune d'elle serpente comme de minuscules grains qui glisseraient entre nos doigts.

La coda se termine par une conclusion totalement emprunte du style de Bach, doublant la valeur initiale pour la faire tenir sur 5 mesures, elle symbolise – dans un contraste avec les mesures précédentes toute la stabilité du roc.

### **Aria de soprano**

Un air exprimant une joie calme et une plénitude face à l'avenir dans un style très proche de Bach. La danse à 3 temps, faite d'un balancement serein, s'égrène paisiblement.

### **Er kennt die rechten Freudesstunden,**

*Il connaît la bonne heure pour la joie,*

### **Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;**

*Il sait bien, quand c'est nécessaire,*

### **Wenn er uns nur hat treu erfunden**

*Si seulement il nous a trouvés fidèles*

### **Und merket keine Heuchelei,**

*Et ne trouve aucune hypocrisie,*

### **So kömmt Gott, eh wir uns versehn,**

*Alors Dieu vient, sans que nous nous y attendions,*

### **Und lässet uns viel Guts geschehn.**

*Et permet à beaucoup de bien de nous arriver.*

### **Chœur final**

#### **Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,**

*Chante, prie, marche sur les chemins de Dieu*

#### **Verricht das Deine nur getreu**

*Fais seulement ton devoir fidèlement*

#### **Und trau des Himmels reichem Segen,**

*Et crois à la riche bénédiction du ciel,*

#### **So wird er bei dir werden neu;**

*Ainsi elle sera renouvelée en toi ;*

#### **Denn welcher seine Zuversicht**

*Car qui place sa confiance*

#### **Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.**

*En Dieu, Dieu ne l'abandonnera jamais.*

Un ostinato de la joie débute ce chœur. Tout l'orchestre exulte, tandis que le chœur *unisono* déclame la dernière strophe du choral, chaque phrase voyant la dernière note tenue plus longtemps. Pour cette ultime variation, Mendelssohn utilise un procédé que Bach employa à maintes reprises pour varier un choral : exposer la mélodie au soprano sur un jeu soliste (le Cornet, par exemple) alors que la main gauche et le pédalier réalisent l'accompagnement.

La polyphonie du chœur ne réapparaît que sur les 4 dernières mesures. Le choix de traiter le chœur en unisson, visible de rares autres fois chez Mendelssohn s'explique par son souhait de faire référence au choral luthérien qui termine – normalement – une Cantate. Le message étant expliqué, l'Homme réconcilié peut chanter à nouveau « d'une seule voix ».

Cyril PALLAUD

Le 25 mars 2020.