

La musique et la bible aux XVIIe et XVIIIe siècles : le cas de la passion selon Saint Jean de Jean-Sébastien Bach

Autor(en): **Vendrix, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **51 (2001)**

Heft 3: **La Bible à la croisée des savoirs**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381631>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA MUSIQUE ET LA BIBLE
AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES :
LE CAS DE LA *PASSION SELON SAINT JEAN*
DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

PHILIPPE VENDRIX

Résumé

La Passion selon saint Jean de Johann Sebastian Bach a suscité des commentaires divers. Certains sont même allés jusqu'à reprocher à l'œuvre son caractère antisémite. Une analyse de la partition montre qu'en réalité ces reproches ne sont pas musicalement fondés (gestion des chœurs). Ce n'est précisément que par une analyse musicale détaillée que l'on peut parvenir à percevoir les intentions du compositeur. Celles-ci se manifestent de façon spectaculaire et en relation étroite avec certaines caractéristiques de l'évangile de Jean par le recours à une série d'allusions stylistiques et de similitudes mélodiques.

Il existe mille façons de lire la manière dont les compositeurs de l'ère baroque ont interprété des textes tirés de la Bible. Tenter de dresser un bilan de cent cinquante ans de productions continues risque fort de n'aboutir qu'à des constats généraux. En même temps, il semble légitime de s'interroger sur une telle perspective qu'illustre, par exemple, un grand motet d'Henri Dumont que ne pourrait pas illustrer une autre de ses œuvres si ce n'est dans le traitement d'effectifs plus importants réclamés par le genre du grand motet (grand et petit chœurs, etc.). Évidemment, une telle analyse révélerait sans doute la maîtrise du compositeur, son sens des effets sonores, des contrastes harmoniques. Mais que dirait-elle de la relation du compositeur au texte biblique ? Si l'on se tourne vers les compositeurs italiens, un même type d'interrogation surgit. Certains théoriciens de la première moitié du XVIII^e siècle n'ont-ils pas reproché, parfois agressivement, à quelques compositeurs d'écrire de la musique sacrée dans le style de la musique d'opéra ? La confusion des styles imprègne les XVII^e et XVIII^e siècles en Italie, et seuls les théoriciens tentent encore, parfois en vain, de dresser des taxinomies des styles de composition selon leur destination. Ces catégories sont, en outre, comme les conditions de production des grands motets en France, des éléments certes fondamentaux, mais qui disent peu la profondeur de la lecture du texte biblique qu'entreprend un compositeur lorsqu'il met en musique un psaume ou une histoire sacrée.

L'oratorio s'offre incontestablement comme le champ d'expérimentation le plus prometteur, malgré les confusions stylistiques avec l'écriture d'opéra. L'oratorio suppose en effet une reformulation de la narration biblique pour en accentuer certains aspects dramatiques. Et dans ce cas, les intentions et la compréhension dont fait preuve le compositeur s'avèrent plus parlantes¹. Dans la tradition protestante, cette possibilité est encore plus marquée : le principe des cantates repose sur l'illustration du texte biblique et suppose une relation plus étroite entre le librettiste, le texte originel et le compositeur que, par exemple, dans le cas d'un compositeur qui met en musique un psaume.

Il existe déjà des histoires et des analyses fouillées des oratorios. Cependant, aucun oratorio n'a suscité plus de polémique que l'oratorio de la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach. Par son impact, elle paraît donc propice plus que toute autre œuvre à une analyse. Quel type de rejet a suscité cette œuvre dont tous reconnaissent pourtant les qualités indéniables ? Comment Bach a-t-il pu provoquer par sa musique une telle attitude ? Ces lectures critiques de la *Passion selon saint Jean* sont-elles valides au regard d'une analyse de la partition qui pose le problème non pas du point de vue textuel, mais du point de vue compositionnel ?

Les relations entre Bach et le luthéranisme ont été cent fois évoquées, que ce soit pour décrire les conditions de production des œuvres ou pour mettre en évidence la dimension théologique du travail du compositeur². Il suffit ici de rappeler que, pour obtenir le poste de Cantor à Saint-Thomas de Leipzig, Bach avait dû faire montre de ses connaissances théologiques face à un jury constitué de professeurs de théologie à l'Université de Leipzig (Johann Schmid et Salomon Deyling). Par ailleurs, la bibliothèque du cantor comptait de nombreux ouvrages théologiques, certains soigneusement annotés³.

C'est lors des Vêpres du Vendredi Saint 1724 qu'à l'église Saint-Nicolas de Leipzig fut exécutée pour la première fois la *Passion selon saint Jean*. L'année suivante, l'œuvre est reprise dans une version fortement remaniée. Peu après la composition de la *Passion selon saint Matthieu*, Bach retravaille encore le texte et la partition. En 1739, puis encore en 1749, l'ouvrage est remis sur le métier. Si l'on ne sait toujours pas avec certitude qui compila le texte, il n'en demeure pas moins qu'il relevait de la responsabilité de Bach de

¹ Cf. par exemple l'étude que R. SMITH a consacrée aux oratorios de Haendel : *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

² J. PELIKAN, *Bach among the Theologians*, Philadelphia, Fortress Press, 1986. Pour une interprétation philosophique de l'œuvre de Bach, cf. surtout H. BLUMENBERG, *La Passion selon saint Matthieu*, Paris, L'Arche, 1996. Cf. également les deux contributions de R. LEAVER in *The Cambridge Companion to Bach*, J. BUTT éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1997 («Music and Lutheranism», p. 35-45 ; «The mature Vocal Works and their Theological Context», p. 86-122).

³ La bibliothèque de Bach est décrite par K. BEISSENWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel, Bärenreiter, 1992.

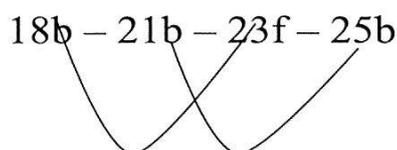
soumettre des copies du livret au superintendant des églises de Leipzig afin qu'il puisse juger de sa conformité au culte et de sa pertinence théologique. Le texte se compose de la traduction du récit de Jean par Luther sous forme de récitatifs et de chœurs et de commentaires poétiques de différents auteurs (Brockes, Postel, Weise) sous forme de chorals et d'airs.

La *Passion selon saint Jean* n'a pas connu un engouement comparable à la *Passion selon saint Mathieu*. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur l'histoire comparée de ces réceptions. Cependant, depuis 1945, les commentateurs et exégètes n'ont pas manqué de souligner un aspect de l'œuvre qui jusqu'alors avait échappé aux musicologues et amateurs précédents. La *Passion selon saint Jean* serait une illustration de la position antisémite de Bach et, à travers lui, bien entendu, de Luther. Un critique, par ailleurs musicologue de qualité, Richard Taruskin, n'a pas hésité à ranger la *Passion selon saint Jean* dans les œuvres à bannir du répertoire pour cette raison même.

C'est Dagmar Hoffmann-Axthelm qui, en premier lieu, a souligné la nature antisémite de la *Passion* dans un article publié en 1989⁴. Son argumentation repose sur la façon dont Bach a géré les chœurs lors de la narration du procès du Christ. Effectivement, tout le début de la deuxième partie de la *Passion* s'articule autour de dialogues et d'interventions chorales confiées à différents protagonistes. Les interventions chorales sont disposées de façon symétrique :

18b : «Nicht diesen»	23f : «Wir haben keinen König»
21b : «Sei gegrüset»	25b : «Schreibe nicht»
21d : «Kreuzige»	23d : «Weg, weg mit dem»
21f : «Wir haben ein Gesetz»	23b : «Lässest du diesen los»

Bach crée une construction symétrique et en même temps dessine un chiasme :



C'est précisément ce chiasme qui resserre l'étau sur les symétries des chœurs 21d-23d et 21f-23b. Pour Hoffmann-Axthelm, les répétitions mélodiques expriment l'aveuglement et l'impertinence des Juifs⁵. De plus, le centre de la répétition symétrique accentue encore cette interprétation dans la mesure où Bach y recourt à une écriture fuguée «aride» qui suppose une relation texte-musique relativement chaotique.

⁴ D. HOFFMANN-AXTHELM, «Bach und die *perfidia Iudaica* : Zur Symmetrie der Juden-Turbæ in der Johannes-Passion», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 13 (1989), p. 31-54.

⁵ Elle souligne également le contraste entre ces chœurs et les chorales qui expriment la souffrance, l'amour et la dignité du Christ et de ses disciples.

Il est étrange que cette interprétation ait pu susciter des débats, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ces chœurs ne sont pas uniquement confiés aux Juifs, mais aussi aux soldats romains («Sei gegrüsset»), qui souhaitent également voir Jésus crucifié. Ensuite, le thème de la fugue qui semble «aride» et sa construction «rigoureuse», est en fait en majeur et se déploie en une fugue libre...

Michael Marissen a tenté de nuancer ces propos de façon relativement étrange, certes, dans la mesure où il perçoit dans la *Passion selon saint Jean* des marques de l'anti-judaïsme propre au luthéranisme⁶. Pour lui, cependant, la symétrie des chœurs confiés aux Juifs et aux soldats ne se comprend pleinement qu'en termes luthériens : la symétrie donne une expression formelle à la notion d'inévitabilité de la crucifixion du Christ, en en livrant une réflexion sur la prédétermination.

Marissen a donc procédé au démontage de l'argumentation de Hoffmann-Axthelm. Qu'il n'ait pas rejeté les accusations d'antisémitisme, ou plutôt qu'il ait transformé la *Passion* en une manifestation d'anti-judaïsme n'apporte pas, en soi, un éclairage sur les techniques dramatiques mises en œuvre par Bach pour créer dans cette partition ce sens du drame qui sied, théoriquement, à toute mise en musique du récit de la passion du Christ. D'autres musicologues s'y sont attelés.

Il est courant de lire les œuvres de Bach sous l'angle de la rhétorique musicale telle qu'elle était défendue dans des ouvrages théoriques en Allemagne depuis la fin du XVI^e siècle. Contrairement à une idée communément reçue, ces ouvrages ne fournissent pas de recettes aux compositeurs pour provoquer tel ou tel effet.

Ils offrent plutôt des procédures de lecture dont la signification est d'un abord plus immédiat pour les auditeurs, même si elles réclament une certaine connaissance des figures de la rhétorique classique et de leur sens. Réduire une partition de Bach à un *patchwork* de figures rhétoriques ne révèle pas la façon dont Bach compose⁷.

Depuis quelques années, la dimension allégorique de la musique de Bach est également l'objet d'enquêtes approfondies⁸. Ces lectures sont appliquées à la musique sacrée, bien évidemment, mais aussi à la musique instrumentale⁹. La *Passion selon saint Jean* n'a pas encore fait l'objet d'une analyse aussi systématique¹⁰. Pourtant, des figures allégoriques imprègnent indubitablement

⁶ M. MARISSSEN, *Lutheranism, Anti-Judaism and Bach's St. John Passion*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁷ Pour une critique des analyses rhétoriques, cf. L. DREYFUS, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

⁸ Cf. en particulier les deux ouvrages d'E. CHAFE : *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley, University of California Press, 1991 et *Analyzing Bach Cantatas*, New York, Oxford University Press, 2000.

⁹ M. MARISSSEN, *The social and religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

¹⁰ Cf. M. GECK, *Johann Sebastian Bach : Johannespassion BWV 245*, Munich, Finck, 1991.

cette partition. La plus évidente, la plus frappante aussi en est certainement le chœur d'ouverture. La triple répétition de la première parole («Herr») interpelle l'auditeur par sa puissance. Elle peut donner l'impression de rompre avec le flot continu contrapuntique confié aux instruments et qui ouvre l'œuvre. Ce flot contrapuntique est cependant organisé autour de trois éléments : aux vents est confiée une ligne mélodique tortueuse en valeurs longues, accentuée par des dissonances répétées ; aux cordes, des notes brèves qui passent d'une voix à l'autre ; et aux instruments les plus graves, des notes de longueur intermédiaire, continuellement répétées. Du constat de l'organisation de la section instrumentale introductive et de la triple répétition de «Herr», il n'y a qu'un pas pour affirmer que l'introduction instrumentale fonctionne comme une allégorie de la Trinité clairement exprimée dans le texte par la répétition de «Herr». Les vents sont allégorie du Fils, les violons du Saint Esprit et les basses du Père.

1. Chorus

Flauto I, II
Oboe I, II
Violino I, II
Viola
Continuo

Exemple 1^a : Chorus (1), mes. 1-2.

19
Sopr.

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, un - ser Thou our

Alto

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, un - ser Thou our

Ten.

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, un - ser Thou our

Basso

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, un - ser Thou our

Exemple 1^b : Chorus (1), mes. 19-20.

L'exégèse biblique n'a pas manqué depuis longtemps de souligner la nature christocentrique de l'évangile de Jean. Une approche herméneutique pouvait dès lors difficilement faire l'économie de cette analogie entre l'introduction instrumentale et la première intervention du chœur. Cette lecture pourrait être étendue à une bonne partie de la *Passion* : elle ne fonctionne pas systématiquement, mais s'avère révélatrice à bien des égards d'une conformité de la réalisation musicale avec les interprétations communément acceptées de l'évangile de Jean.

Si l'on s'écarte des lectures herméneutiques pour analyser plutôt la partition de la *Passion selon saint Jean* avec un regard «dramaturgique» tel qu'on le pratique couramment pour l'opéra, des éléments nouveaux apparaissent alors qui peuvent conforter le point de vue allégorique ou le point de vue herméneutique, mais qui soulèvent des problématiques directement musicales qui permettent de mettre en évidence la capacité extraordinaire qu'avait Bach de comprendre une narration.

Parmi les principes de composition dont Bach use abondamment, celui du *ritornello* occupe une place fondamentale. Essayer d'en découvrir des applications dans la *Passion selon saint Jean* s'avère une tâche peu fructueuse. Ce principe d'écriture peut cependant orienter la lecture de la partition vers des éléments spécifiques comme le jeu des répétitions mélodiques. On a déjà vu que l'organisation des chœurs s'articule autour de répétitions symétriques pour mettre l'accent sur la décision de Pilate. D'autres répétitions ou transformations interviennent dans la partition qui mettent clairement en évidence un sens de l'organisation dramatique.

S'il est une phrase que le Christ ne tarde pas à prononcer dans le livret, c'est celle de la déclaration de son identité, déclaration dont les théologiens ont depuis longtemps signalé la spécificité. Lorsque le Christ révèle son identité, il le fait de façon pour le moins surprenante, presque anodine, d'une manière, et intensément dramatique de l'autre.

2c. 23

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Je - sus spricht zu ih - nen: Je - sus saith un - to them: Jesus Ich bin's I am He. Ju - das a - ber, der ihn ver - Ju - das al - so, he which be -

Exemple 2 : «Ich bin»

Anodine, cette révélation l'est certainement par sa brièveté, son insertion entre deux phrases de récitatif de l'évangéliste. Intensément dramatique, elle l'est par sa simplicité extrême : deux notes. Mais deux notes qui sont en fait la dominante et la tonique de sol mineur. C'est incontestablement là un type de comportement mélodique inhabituel qui évoque plutôt la conduite d'une ligne de basse continue que celle d'une importante déclaration.

Si Bach se sert de cette formule cadentielle pour le «Ich bin», la raison en incombe évidemment à l'effet dramatique qu'elle provoque, malgré sa position et sa durée, mais aussi par son potentiel d'utilisation dans d'autres circonstances. Un auditeur attentif aura effectivement été frappé par ces deux mots énoncés comme une cadence parfaite non équivoque. Et effectivement, cette courte interjection mélodique reviendra de diverses manières au long de l'œuvre. Sa deuxième apparition est liée au déni de Simon-Pierre. Interrogé pour savoir s'il est disciple de Jésus, il répond par un «Ich bins nicht» construit également sur les premier et cinquième degrés, mais cette fois-ci dans une configuration mélodique et harmonique moins univoque.

Exemple 3 : «Ich bins nicht»

L'évocation, Bach ne la limite pas à la seule intervention de Pierre. L'air qui suit, «Ach mein Sinn» la poursuit de façon tout aussi surprenante et pertinente pour un auditeur attentif. Cet air, commentaire du déni de Pierre, n'est pas confié à une basse — le registre vocal de Pierre —, mais à une voix de ténor. L'ambiguïté se déploie tout au long de l'air. Le texte appelle certes une mélodie aux contours irréguliers, mais cette longue méditation sur le péché se construit sur un rythme de sarabande, une danse à l'organisation rythmique claire, stable.

13

17
Tenore

8 Ach, mein Sinn, ach, mein Sinn, wo willt du endlich
Ah, my soul, ah, my soul, how futile is thy

Exemple 4 : «Ach mein Sinn»

Par ailleurs, cet air s'articule autour d'une question : «Wo soll ich mich erquicken ?». Et cette question attend incontestablement une réponse. Celle-ci sera fournie dans la seconde partie de la *Passion* lorsqu'aux appels «Wohin ?» du chœur, la basse répond «nach Golgotha».

159

cilt
come

wo-hin? wo-hin? wo-hin? wo-hin?
ah where? ah where? ah where? ah where?

164

cilt, cilt nach Gol - ga - tha,
come, come to Gol - ga - tha,
wo - hin? / ah where?
wo - hin? / ah where?
wo - hin? / ah where?
wo - hin? / ah where?

Exemple 5 : «Wohin ? – nach Golgotha»

La phrase cadentielle du «Ich bin» réapparaît également lors des premiers échanges entre Pilate et Jésus. À cet endroit, Bach démontre pleinement sa maîtrise des effets dramatiques. Pour accentuer le sens des interventions des deux protagonistes, Bach va non seulement jouer de la formule cadentielle, mais également d'une autre formule mélodique que Pilate avait introduite au début de la deuxième partie de la *Passion* :

10 Evangelista

Sie ant - wor - te - ten und spra - chen zu
And they an - swered him and said un - to
Kla - ge wi - der die - sen Men - schen?
bring ye now a - gainst this man?

Exemple 6 : «Klage wider diesen Menschen»

Cette phrase mélodique est systématiquement associée à chaque intervention de Pilate statuant sur la loi (plus sous «richtet ihn nach eurem Gesetze» et «dass ich euch einen losgebe»). Bach se servira également d'une phrase mélodique entendue dans la première partie, lorsque Jésus disait : «Soll ich den Kelch nicht trinken».

12

Schei-de! Soll ich den Kelch nicht trin-ken, den mir mein Va-ter ge-
 scab-bard! Shall I not drink the cup, the cup my Fa-ther hath

Exemple 7 : «Soll ich den Kelch nicht trinken»

À la première question de Pilate durant le procès — «Bist du der Jüdenkönig?» —, Jésus répond par une autre question, mais surtout en construisant sa phrase mélodique sur un assemblage de trois phrases mélodiques entendues auparavant : «Redest du» sur les premier et cinquième degrés de sol (presque comme dans «Ich bin»), «das von dir selbst» sur la phrase de «Soll ich den Kelch nicht trinken» et finalement «oder haben's dir andere von mir gesagt?» sur la formule mélodique associée aux opinions de Pilate sur la loi.

Jews then?

Jesus

Re-dest du das von dir selbst, o-der
 Say-est thou this thing of thyself or did

69

Evangelista

Pi-la-tus ant-wor-te-te:
 And Pi-late thus an-swered Him: Pilatus

Bin ich ein
 Am I a

ha-bens dir an-de-re von mir ge-sagt?
 these oth-erstell it thee to say of me?

Exemple 8 : «Redest du dass...»

Le rôle de la partition n'est pas simplement ici de doubler la signification du texte : on entend immédiatement que Jésus répond par une question. En fait, en

faisant cet assemblage mélodique et en terminant par la formule mélodique de Pilate légiférant, Bach révèle l'attitude de Jésus : mettre Pilate face à un choix.

Ce même type de procédé apparaît encore de façon différente lorsque Pilate demande à Jésus : «So bist du dennoch ein König ?». D'une certaine manière, la réponse du Christ surprend Pilate qui ne sait que penser du personnage qu'il a en face de lui. Mais en même temps, Jésus commence sa réponse par «Du sagst's» qu'il chante comme «Ich bin», confirmant qu'il est bien le roi. La clef de la réponse du Christ ne figure pas dans son intervention, mais dans la partition, conférant à l'interrogation sur la vérité — «Was ist Wahrheit ?» — que lance Pilate une dimension ironique que ne parvient pas à convoyer le texte.

Les stratégies de réutilisation de formules mélodiques parviennent plus que tout autre élément musical à démontrer la profondeur de la compréhension du texte dont fait montre Bach, une compréhension qui dépasse le sens même du texte pour jouer sur une dramatisation qui n'est pas allégorique, ni rhétorique, mais inextricablement liée à la manipulation des procédés d'écriture musicale.

Dans la même perspective, on peut parvenir à une meilleure compréhension et du fonctionnement et de la signification dramatique de l'air «Es ist vollbracht». Bach y joue d'ambiguïtés, comme dans «Ach mein Sinn». Le cri triomphal de Jésus y est mis sur une partition qui semble fort proche de l'hymne funèbre. Et pourtant, cet air accompagné par la basse de viole donne visuellement une impression de magnificence avec ses rythmes pointés et son ampleur mélodique. Bach donne l'impression que la première section doit se comprendre comme une sorte de préparation à la jubilation de la deuxième section et qu'ainsi le cri de triomphe du Christ est formulé dans un ton juste. Mais, nouvel effet dramatique, cette deuxième section se termine sur un accord de septième diminuée qui n'est résolu qu'après la reprise des paroles du début «Es ist vollbracht», cette fois chanté non pas comme dans la première section, mais comme à la fin du récitatif qui précédait l'air. Par la répétition de cette formule après la résolution par la viole de son accord de septième diminuée et la reprise de l'introduction, Bach insiste sans ambiguïté sur le sens fondamental à conférer à cette phrase. En quelque sorte, la Passion se clôt sur cet ultime cri.

13

8

Es sig ge - nom - men hat - te, sprach er:
He had re - ceived the vin - e - gar, saith He: Jesus

Es ist voll - bracht!
It is ful - filled.

Exemple 9 : «Es ist vollbracht»

Bach sait également faire preuve d'un sens de l'ironie dans la construction musicale, tout en se reposant sur le même principe de la proximité mélodique. Ainsi en est-il de l'intervention des soldats romains lorsqu'ils habillent et couronnent le Christ. Leurs propos dérisoires – «Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig !» – évoquent étrangement un air entendu dans la première section : «Ich folge dir» et plus encore le récitatif où l'on annonce que Pierre aussi suivait Jésus.

La parenté mélodique peut paraître un procédé simple. Il l'est d'une certaine manière, mais s'est souvent avéré un moyen dramatique efficace pour les compositeurs ¹¹.

Lire la *Passion selon Saint Jean* en partant d'une définition contextuelle pour en trouver des traces dans la partition, inverse le processus de composition de Bach. Le réseau des répétitions structure et articule le drame de la Passion. Les proximités mélodiques, tonales et harmoniques établissent des liens forts entre sections que ne dévoile pas le livret. Toute généralisation à partir de ces quelques observations risque fort de ne déboucher sur aucun constat pertinent. Pour s'en convaincre, il suffit de porter son attention sur la *Passion selon Saint Matthieu*. Les différences entre les deux œuvres ont fréquemment été soulignées, souvent pour tenter de réduire les qualités de la *Passion selon Saint Jean*. Mais ces différences, lorsqu'elles ne sont plus envisagées qualitativement, révèlent une problématique compositionnelle complètement différente. Il n'a pas été question, par exemple, de l'analyse précédente de structures globales. Non pas que Bach n'y ait pas songé lorsqu'il composait la *Passion selon Saint Jean* ¹² : son souci était autre. En revanche, la *Passion selon Saint-Matthieu* articule une partie de sa force dramatique autour de choix structurels ¹³.

¹¹ Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler à quel point les procédés de réminiscence ont empreint le théâtre d'opéra du XIX^e siècle en commençant par les compositeurs français de la période révolutionnaire pour culminer avec les compositeurs véristes.

¹³ Cf. U. LEISINGER, «Forms and Functions of the choral Movements in J. S. Bach's *St. Matthew Passion*», *Bach Studies* 2, éd. D. Melamed, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 70-84.

¹² Ces problèmes structurels pourraient aisément être mis en évidence en analysant toutes les versions de la *Passion selon Saint Jean*.

¹³ Cf. U. LEISINGER, «Forms and Functions of the choral Movements in J. S. Bach's *St. Matthew Passion*», *Bach Studies* 2, éd. D. Melamed, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 70-84.