

## Académie J.S. Bach



### J.S. Bach, chemin de la Croix *Passion, élévation, jubilation*

Porrentruy, église des Jésuites, place  
Blarer ([infos touristiques ici](#))

Organisation : Fondation Pro Musica

Académie BACH 2017, du 02 au 09 avril, entrée libre aux  
répétitions, [horaire ici](#)

Cantate « *Himmelskönig, sei willkommen* » BWV 182  
*pour soli et orchestre*

Cantate « *Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem* » BWV 159  
*pour chœur, soli et orchestre*

Cantate « *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* » BWV 38  
*pour chœur, soli, orchestre avec trombones*

Cantate « *Ich hatte viel Bekümmernis* » BWV 21  
*pour chœur, soli et orchestre, avec trombones, trompettes et timbales*

Durée totale, avec pause: 2h15

1 <sup>er</sup> concert samedi 8 avril, 20h	
2 <sup>ème</sup> concert dimanche 9 avril, 17h	Les réservations sont fermées. Il reste toutefois des places disponibles directement à la caisse, dès 16h. Merci de votre compréhension.

Places à 45/35 / 25 CHF (40 / 30 / 20 Euros pour les mélomanes d'ailleurs !)

Tarif réduit: (retraités, étudiants, apprentis,...)- 5 CHF / Euros

Moins de 16 ans: libre

*A écouter (Documents en haut à droite: "Da nobis Pacem", Messe en si, 2015)*

## Soli, chœur et orchestre de l'Académie

direction: Michael Radulescu (Vienne)

Premiers violons	Bénédicte Pernet, Valérie Robert, Regula Schwab
Seconds violons	Dominique Manière, Nelly Cagneaux, Michel Reuter
Altos	Marie-Laure Besson, Caroline Menuge, Hernan Linares
Violoncelles	Stefan Punderlitschek, Jean Gaudy
Contrebasse	Véronique Gautheron
Hautbois et flûte à bec	Claire-Pascale Musard, Judith Schneider
Cornet	Josquin Piguet
Trombones	Stefan Legée, Julien Ribouleau, Arnaud Brétécher
Basson	Marie Van Cutsem
Trompettes	Félegyházi Bence, László Borsódy, József Szász
Timbales	Louis-Alexandre Overney
Clavecin	Jean-Luc Ho
Orgue	Magdalena Hasibeder
Sopranos	<b>Gunhild Alsvik</b> , Carlyn Monnin, Camille Chappuis, Marie Guyot, Aurélie Gerber
Altos	<b>Marielou Jacquard</b> , Danielle Kuenzi, Stéphanie Wahli, Josquin Gest, Anne-Claire Barrière

Ténors	Raffaele Giordani, Michel Siegenthaler, Pierre Perny, Chloé Meier, Julien Laloux
Basses	Anicet Castel, Vincent Girardin, Maxime Grand, Lancelot Dubois, Matthieu Toulouse

### *A propos des œuvres choisies*

*La conception du programme de cette année a pour but de suggérer « Le Chemin de la Croix » de Jésus depuis son arrivée à Jérusalem en compagnie de ses disciples et son triomphal accueil par le peuple. La structure du programme ne veut et ne peut pas suivre l'action proprement dite du drame comme dans les grandes Passions de J. S. Bach. Le « fil rouge » des quatre cantates concerne plutôt le rapport entre le Christ et l'âme des croyants, comme décrit et commenté par la théologie de Martin Luther. Il ne s'agit pas de suivre le parcours du drame, mais plutôt de parcourir les catégories fondamentales dictées par la « théologie de la Croix » basées sur la Contemplation de la Passion de Jésus, la Compassion avec le Seigneur, l'Élévation intérieure de l'auditeur et la Jubilation finale qui attend la Résurrection du Christ.*

*Sur le plan de "l'affect", l'on partira de l'intimité de la cantate des Rameaux, écrite pour voix soliste, continuo, cordes et flûte à bec, pour passer dans les méandres de la passion et de la plainte avant d'aboutir à l'éclat final de la jubilation, soulignée par les trombones, les trompettes et les timbales. Les quatre cantates offrent un merveilleux éventail de combinaisons sonores, d'orchestration, et d'effets magistraux, servis par l'écriture sans faille du grand Bach.*

## Choeur et orchestre baroque de l'Académie

Gunhild Alsvik, soprano

Marielou Jacquard, alto

Raffaele Giordani, ténor

Anicet Castel, basse

Bénédicte Pernet, 1er violon

Michael RADULESCU, direction



*La cantate « Himmelskönig, sei willkommen »* est la première cantate de Bach en sa qualité de maître de chapelle de la cour à Weimar en 1714. « La première » eut lieu le Dimanche des Rameaux, le 15 mars 1714 à l'Église Princièrre de Weimar, une date qui correspondait aussi à la Fête de l'Annonciation de la Vierge. Le librettiste des mouvements 2 à 6 et 8 est Salomon Franck, le fameux poète de la Cour de Weimar. Le Choral n° 7 est la 33<sup>ème</sup> strophe du choral « Jesu Leiden, Pein und Not » de Paul Stockmann (1633).

Tenant compte des dimensions modestes de la tribune d'orgue de l'Église Princièrre de Weimar à l'époque, nous avons décidé de respecter l'écriture du compositeur à 4 voix solistes, 1 flûte à bec, 2 violons, 2 altos, 1 violoncelle & continuo. Étant donné qu'à Leipzig, l'exécution de cantates pendant le Carême était interdite, Bach y a redonné son œuvre, mais pour la Fête de l'Annonciation de la Vierge, avec quelques modifications dans la partie de flûte à bec.

Le 1er mouvement, une *Sonata*, semble suggérer d'une part une « Ouverture à la française », et d'autre part l'entrée de Jésus à Jérusalem à dos d'âne. Le chœur qui suit est à la fois un joyeux accueil de « bienvenue » et une invitation à participer au « Salem de la Joie » (Il semble que Salem puisse être identifiée avec l'ancienne Jérusalem). Le récitatif et l'aria de basse soliste (voix du Christ) qui suivent symbolisent l'arrivée du Sauveur avec son message de « force de l'amour ». L'aria d'alto qui s'enchaîne symbolise la voix de l'Âme qui nous invite à nous soumettre au Seigneur et à renforcer notre foi, selon l'essence même de la

théologie luthérienne. Puis vient l'aria de ténor (voix du médiateur, de l'Évangéliste) exprimant une fois de plus la volonté de « suivre le Seigneur », une allusion à l'« imitation ». Le choral suivant est conçu en forme de motet à quatre voix avec cantus firmus (chant du choral) en valeurs augmentées au soprano, doublé par les violons & la flûte à bec. Le chœur final représente spirituellement la « doxologie finale » et exprime la réjouissance d'entrer au « Salem de la Joie ». Il est écrit dans le style choraïque, caractérisé par la danse. La forme est le passe-pied, une danse joyeuse.

*La cantate « Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem »* fut composée à Leipzig en même temps que la « Grande Passion » selon St-Matthieu pour le 27 février 1729, le dimanche « Esto mihi ». Le texte utilisé pour le premier mouvement est basé sur Luc 18, 31 - 33 tandis que l'impressionnante aria de basse n° 4 cite les dernières paroles de Jésus, selon Jean 19, 30. Les textes des arias et des interventions de la voix d'alto du premier mouvement sont composés par Picander, le librettiste de la Passion selon St-Matthieu.

L'introduction abrupte de la cantate est impressionnante. Sans la moindre introduction instrumentale, la basse s'impose comme « voix du Christ ». Puis l'ostinato du continuo semble illustrer la « montée » vers Jérusalem. Le drame prend son évolution depuis la 4<sup>ème</sup> mesure à l'entrée de la voix d'alto, symbole de l'âme pécheresse, qui commente la prémonition du Christ. L'aria d'alto n° 2 exprime la compassion de « l'âme » et la volonté de suivre le chemin du Seigneur, magistralement exprimée par l'écriture en canon entre la voix soliste et le continuo. Le cantus firmus (choral) chanté par la partie des sopranes doublées par le hautbois et superposé à la partie d'alto correspond à la 6<sup>ème</sup> strophe du choral « O Haupt voll Blut und Wunden » (« Ô tête pleine de sang et de blessures ») de Paul Gerhardt, écrit en 1656. Le récitatif du ténor qui suit déclame le texte de Picander, exprimant la compassion du médiateur avec les souffrances du Seigneur. L'apogée de la cantate est la merveilleuse aria de basse (voix du Christ) « *Es ist vollbracht* ». Les motifs plaintifs du hautbois et les vibratos d'archet du continuo renforcent le message de la musique en tant que « compassion du chrétien ». Le choral final « Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude » correspond à la 33<sup>ème</sup> strophe du choral « Jesu Leiden, Pein und Not » de la cantate précédente.

Dans cette cantate, du point de vue tonal et harmonique, on peut constater des parallèles avec les deux grandes Passions de Bach : aux mesures 23-26 du premier mouvement, là où la voix d'alto parle de la « croix » et du « sang du Seigneur », on arrive à « *l'extremum enharmonicum* » (définition de Matheson, selon laquelle la tension harmonique est à son comble) : si-bémol mineur & mi-bémol mineur, comme dans « *Eli, eli lama, lama sabachthani ?* » (« Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») de la Passion selon St-Matthieu ou dans « *Dann kreuzigten sie Ihn* » (« Alors, ils le crucifièrent ») de la Passion selon St-Jean. Le même si-bémol mineur, tonalité très tendue, nous impressionne à la mesure 36 de l'aria d'alto n° 2 pour l'exclamation « *Am Kreuz* ».

Un autre parallèle avec la St-Matthieu est la tonalité si-bémol majeur de l'aria de basse n° 4 « *Es ist vollbracht* », tonalité assez rare chez Bach, une tonalité douce utilisée aussi pour l'aria « *Mache dich, mein Herze rein* » de la Passion selon St-Matthieu, moment d'apaisement total.



La cantate suivante « *Aus tiefer Not schrey ich zu dir* » fut composée pour le 21<sup>ème</sup> dimanche après la Fête de la Trinité. (« Première » le 29 octobre 1724 à Leipzig.) Le texte est basé sur le Psaume 130, le fameux « *De profundis* ». La première et la dernière strophe sont une traduction exacte du premier et du dernier verset du psaume de Luther. Par contre les textes des mouvements 2 à 5 proviennent d'un librettiste anonyme.

Le majestueux chœur initial est écrit dans l'ancien style des motets, le style a cappella, à quatre voix doublées par les cordes, les deux hautbois et les quatre trombones. Chaque phrase du cantus firmus de Luther est chantée par les sopranos en doubles valeurs rythmiques et anticipées par les trois voix inférieures. Selon J. G. Walther, le cousin de Bach, ce *stile antico, stile mottetistico* emmène l'âme des auditeurs vers Dieu. Marches chromatiques et fortes dissonances caractérisent les mesures 102 à 115 sur le texte « *Was Sünd und Unrecht ist getan* », une écriture assez rare pour le *stile antico* ! Le récitatif de l'alto et l'aria de ténor qui suivent n'ont pas de rapport avec le texte du psaume, mais ils illustrent les commentaires de Luther au sujet de la « *rémission des péchés et de la force de la consolation par la parole du Seigneur, assurant un fidèle abri pour l'âme pécheresse* ». Le récitatif secco du soprano n° 4 est en quelque sorte un tour de force du compositeur, qui utilise la mélodie du cantus firmus du choral de Luther comme accompagnement secco du continuo. Il s'agit vraisemblablement d'une allusion au message du texte. Le Terzetto suivant, pour soprano, alto, basse solos & continuo est conçu comme une grande consolation, en attendant le « *matin de la consolation après la nuit des misères et des chagrins* ». L'introduction du continuo qui revient en refrain à la fin est basée sur la première phrase du choral « *Aus tiefer Not* », toujours de Luther. La cantate finit par la 6<sup>ème</sup> strophe du choral qui correspond au dernier verset du Psaume 130. La première harmonie du choral final, un accord de seconde sur ré, à la basse, est stupéfiante. Elle a pourtant sa logique compte tenu de la fin du Terzetto sur l'accord de ré mineur.

La cantate « *Ich hatte viel Bekümmernis* » est écrite pour le 3<sup>ème</sup> dimanche après la Fête de la Trinité. La « *première* » eut lieu vraisemblablement à Weimar le 17 juin 1714. Selon une tradition de l'époque, le jeune Bach aurait présenté son chef d'œuvre en automne 1713 déjà, pour sa candidature au poste d'organiste à la Liebfrauenkirche à Halle, comme successeur de l'ancien maître de G. Fr. Haendel, Fr. Wilhelm Zachow, décédé en 1712.

Cette hypothèse pourrait certainement expliquer aussi l'ampleur et la riche complexité de l'œuvre. La cantate fut exécutée quelques années plus tard aussi à Köthen dans une version en ré mineur, une transposition due vraisemblablement aux tonalités en bémol très éloignées, comme si bémol et mi bémol mineur. La cantate fut reprise ultérieurement en ut mineur à Leipzig le 13 juin 1723.

Les textes mis en musique par Bach correspondent aux lectures du 3<sup>ème</sup> dimanche après la Fête de la Trinité : 1<sup>ère</sup> Epître de Pierre 5, 6 -11, Luc 15, 1-10 et l'Apocalypse 5, 12-13. Tous les textes madrigalesques sont dans le style de Salomon Franck, le poète de la cour de Weimar.

La complexité, la richesse stylistique et la formidable rhétorique musicale de l'œuvre furent vivement critiquées par le théoricien musical Johann Matheson en 1720, qui ne s'est pas rendu compte du génie du compositeur.

La première partie de la cantate commence par une Sinfonia instrumentale, comme dans les grandes cantates de Buxtehude. Le premier grand chœur est basé sur le Psaume 95, 19. Le récitatif et l'aria de ténor qui suivent expriment la misère humaine face aux souffrances, face aux « *fleuves et à la mer de larmes* ». Le grand chœur final de la première partie nous reconforte par le texte du 12<sup>ème</sup> verset du Psaume 42.

La seconde partie commence par un récitatif *accompagnato* pour soprano solo (symbole de l'Âme pure qui se lamente) et basse solo (voix du Christ, consolatrice). Le Duetto suivant continue le dialogue entre l'âme et le Christ. La partie finale, en rythme de 3/8, joyeux mouvement de passe-pied, suggère l'union de l'âme purifiée avec Jésus, *l'union mystique* selon la théologie de Johann Arndt, un auteur fort vénéré par Bach. Le chœur suivant a pour texte le Psaume 116,7 et les strophes 2 et 5 du choral « *Wer nur den lieben Gott lässt walten* » (Georg Neumark, 1641), strophes chantées respectivement par les ténors et les sopranos choristes.

Le ténor soliste qui avait invoqué les souffrances et les larmes, en fa mineur dans la première partie de la cantate, exprime maintenant la réjouissance de son âme et de son cœur dans son aria, cette fois en fa majeur. Le grand chœur final est la grande jubilation finale et l'apocalyptique louange de l'Agneau de Dieu aux sons majestueux des trompettes et des timbales.

*Vienne, mars 2017, Michael Radulescu*