

Bach & Buxtehude, oeuvres vocales



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

Organisation : Fondation Pro Musica

Académie BACH 2012

[Ici, le reportage de BNJ TV](#)

" Faire la musique ensemble, dans les conditions de l'Académie Bach de Porrentruy, représente pour moi une des plus belles expériences de la vie, loin des mouvements aveugles d'une foule, fut-elle en délire d'adoration pour un orateur, un interprète...Car ici rien ne se passe si chacun n'apporte sa pierre unique, son vouloir, son savoir-faire, son amour de la musique. Faire oeuvre commune, chef-d'oeuvre dans lequel nul ne peut rien seul, et dont le chef, est l'un des fédérateurs, avec cette merveilleuse équipe de Jurassiens engagés corps et âme pour faire vivre les projets d'Académie... Voilà le défi qui est à ré-écrire chaque fois "

Emmanuelle Guigues, Paris

Œuvres pour double chœur, soli et orchestre

J. S. Bach (1685 – 1750)

Motet „*Der Geist hilft unser Schwachheit auf*“, BWV 226

Motet „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“, BWV 225

Cantate „*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*“ BWV 131

Dietrich Buxtehude (1637 – 1707)

Cantate „*Gott hilf mir*“, BuxWV 34

Cantate „*Alles was ihr tut*“, BuxWV 4

Choeurs et orchestre baroque de l'Académie

solistes:

Gunhild Alsvik, Catherine Padaut, soprani

Pia Hansen, Mélodie Ruvio, alti

Dieter Wagner, Victor Jakob, Pierre Perny, ténors

Lisandro Abadie, Vincent Girardin, basses

Bénédicte Pernet, 1er violon

Michael RADULESCU, direction

Moment exceptionnel dans notre année musicale, l'Académie Bach se consacre cette année à la musique "Per Choros" de Buxtehude et de Bach. La "Capella", dans son sens vénitien, représente l'ensemble des chanteurs, doublés par les instruments de l'orchestre. L'effet stéréophonique, dans l'espace, et le contraste entre la souplesse des favoriti et la majesté de la capella correspondent parfaitement à la conception baroque de la splendeur musicale s'épanouissant dans l'espace architectural.

Places à 40/30 / 20 CHF

33 / 25 / 15 €

Tarif réduit: - 5 CHF, moins de 16 ans: libre

1^{er} concert samedi 28 juillet à 21h

2^{ème} concert dimanche 29 juillet à 17h

Réservations: +41 (0)77 460 15 44

Vous pouvez aussi acheter vos billets à l'entrée.

Entrée libre à toutes les répétitions de l'Académie, dès le 22 juillet ([horaire à télécharger dans la brochure](#))

Durée de chaque concert, y compris la pause: 1h45



« Per Choros – A Capella »

Le titre choisi pour notre programme pourrait paraître un peu étrange et même paradoxal, vu le choix des œuvres à interpréter. Pourtant il ne veut que souligner et définir de manière programmatique l'idée strictement musicale du répertoire proposé.

Le terme « *per choros* », très commun en Allemagne au 17^{ème} & 18^{ème} siècle et souvent utilisé par Bach, signifie tout simplement la répartition *dans l'espace* de l'effectif des musiciens chanteurs et instrumentistes. Ceci implique non seulement la division en plusieurs chœurs, selon la tradition vénitienne des *cori spezzati* (même placés sur plusieurs différentes tribunes comme à St-Marc), mais aussi une division nette entre, d'un côté les chanteurs solistes, *favoriti*, et de l'autre les chanteurs en « tutti », appelés la *capella*.

Cette pratique largement répandue en Allemagne du Nord au temps du baroque flamboyant est décrite en détail par *Michael Praetorius* dans ses « Syntagma Musicum » de 1619. L'auteur explique en détail le terme « capella » comme un chœur vocal à un ou plusieurs chanteurs par voix, très souvent doublé *colla parte* par des instruments. Cette *capella* devait être situé assez loin, de l'autre côté du groupe formé par les solistes *favoriti* autour du *continuo*. L'effet stéréophonique, dans *l'espace*, et le contraste entre la souplesse des *favoriti* et la puissance (jamais écrasante !) de la *capella* correspondent parfaitement à la conception baroque de la *splendeur musicale* s'épanouissant dans de majestueux espaces architecturaux. On imagine bien ici la vision globale d'une union, d'un mariage entre le *son* (temporel) et *l'espace* (étendue spatiale), ainsi représentant à la fois la « musique des sphères » (*musica mundana*) et la « musique humaine » (*musica humana* comme équilibre entre âme, esprit & corps, respectivement *musica instrumentalis* comme musique proprement-dite, réelle, chantée et jouée).

Le terme « *a capella* » n'avait donc à l'époque aucun rapport avec sa signification actuelle, de musique pour voix seules « *sans instruments* » !

On sait que *Dietrich Buxtehude* fit construire après son arrivée à Lübeck dans la nef principale de son église Ste-Marie deux tribunes opposées, l'une du côté nord et l'autre du côté sud, à la hauteur du grand orgue, pour mieux obtenir ces effets stéréophoniques, surtout pour ses grandes *Abendmusiken* (« Soirées Musicales ») qui ont tellement ébloui le jeune *J. S. Bach* lors de son fameux séjour à Lübeck en 1705/6.

Les expériences vécues par Bach à Ste-Marie de Lübeck semblent l'avoir hanté longtemps, et ce n'est peut-être pas un hasard qu'à Leipzig, où il disposait, au

moins à St-Thomas, d'une tribune large et spacieuse pour les musiciens, il commence à composer lui-même depuis les années 1720 ses grandes musiques à double chœur : les motets, la première version de la Passion selon St-Matthieu, etc.

Le motet « ***Der Geist hilft unser Schwachheit auf*** » a été composé par *Bach* à l'occasion du décès en octobre 1729 de Johann Heinrich Ernesti, professeur à l'Université de Leipzig, recteur de l'École St-Thomas, ami et voisin de Bach. La première audition du motet eut lieu le 20 octobre dans le cadre du *funus academicum*, du deuil officiel à l'église universitaire St-Paul.

Le texte mis en musique par Bach est basé sur la Lettre de St-Paul aux Romains, 8, 26-27. Le motet fini par la 3^{ème} strophe du choral luthérien « Komm heiliger Geist, Herre Gott ». L'invocation du Saint-Esprit à l'occasion de ce service funèbre n'est pas accidentiel ; on se souvient bien de l'équation *St-Esprit – Spiritualité* dans la théologie luthérienne du 17^{ème} et 18^{ème} siècle. C'est notamment cette connotation « spirituelle » dans le motet qui peut être vue aussi comme un dernier hommage adressé à la spiritualité du prestigieux défunt.

La douce allégresse de la 1^{ère} partie du motet semble révéler le « souffle doux et flottant » du St-Esprit, tandis que la section suivante souligne les « soupirs » de notre faiblesse et misère humaines. La magistrale fugue qui s'enchaîne, chantée par les deux chœurs unis, évoque, comme une réponse aux lamentations précédentes, « le *sens* de l'Esprit pour ceux qui le recherchent dans leur cœur ». L'œuvre conclue par le majestueux choral et souligne ainsi l'idée luthérienne fondamentale du salut et de la justification grâce à la *force de la confiance* et de la *foi*.

Selon le musicologue *Friedrich Blume*, *Buxtehude* composa toutes ses cantates à Lübeck entre 1680 et 1685. Elles commencent toutes par une introduction instrumentale appelée *Sonata* ou *Sinfonia* et se caractérisent par une ingénieuse alternance des parties solistes attribuées aux *favoriti* avec les parties chantées par la *capella*, en tutti. Des récitatifs « secco », typiques pour les cantates de Bach à Leipzig, manquent entièrement. Ceci assure aux cantates de Buxtehude une parfaite cohérence musicale surtout grâce aux enchainements des différents mouvements et aux évidentes et précises proportions de tempo pour les changements de mesure, de mètre. Cette cohérence de mouvements et de tonalités, aussi typique pour les cantates de jeunesse de Bach, donne aux œuvres de Buxtehude leur caractère de parfaite unité et les rapproche du genre des *motets*.

La cantate « ***Gott hilf mir*** » est désignée pour le temps de Pénitence et se base sur des textes de l'Ancien Testament, notamment sur *Ps. 69, 2-3, Is. 43, 1a. 2a. 3a, Ps. 130, 7a*, textes évoquant en même temps l'angoisse apocalyptique et l'espérance du salut. Une remarquable exception est le 5^{ème} mouvement, le chœur « Wer hofft in Gott ». Ici le chœur chante comme texte la 7^{ème} strophe du choral « Durch Adams

Fall ist ganz verderbt » de 1524, choral plaignant le péché originel. Le *cantus firmus* de ce choral est joué par les violons à l'unisson et juxtaposé au chœur : un merveilleux moyen pour combiner l'ancienne lamentation « pré-chrétienne » avec le « présent » du baroque luthérien.

La cantate « ***Alles was ihr tut*** » utilise comme texte pour les mouvements 2 & 7 le 17^{ème} verset du 3^{ème} chapitre de la Lettre de St-Paul aux Colossiens, tandis que l'Aria no. 4 se base sur un texte anonyme du 17^{ème} siècle. Le no. 6 se base sur les strophes 6 & 7 du choral « Aus meines Herzens Grunde » de la 1^{ère} moitié du 16^{ème} siècle. Le texte du no. 5 pourtant est le seul faisant référence à l'Ancien Testament. Il est pris du *Ps. 37,4* et est attribué, tout comme dans la cantate précédente (et aussi comme chez Bach !) à la basse soliste, à la *voix du psalmiste*. Le « souffle » du message de St-Paul semble respirer dans cette cantate comme une vision « lumineuse », surtout dans les 3 mouvements orchestraux ainsi que dans la poésie des nos. 4 & 6.

La cantate « ***Aus der Tiefen*** » de Bach est une des premières, sinon même *la* première de ses cantates. Bien qu'elle trahisse encore la forte influence de Buxtehude, cette cantate représente déjà un chef d'œuvre du jeune compositeur. Ecrite à Mühlhausen en 1707-1708 et vraisemblablement commissionnée par le pasteur de l'église Ste-Marie, G. Chr. Eilmar, elle est la mise en musique du *Ps. 130*, du « De Profundis ». On ignore l'occasion immédiate de cette composition, pourtant il semble probable qu'elle ait été écrite pour un service de pénitence dédié à la mémoire du grand incendie de la ville, juste avant l'arrivée de Bach à Mühlhausen en 1707. En même temps, on serait même tenté de considérer cette cantate aussi comme une musique funèbre, comme un *Tombeau* à la mémoire de *Buxtehude*, décédé la même année.

Tout comme chez Buxtehude l'œuvre commence par une *Sinfonia* instrumentale à laquelle se joignent peu-à-peu les chanteurs. On retrouve dans cette cantate la même unité cohérente dans l'enchaînement des différents mouvements et, en même temps aussi une vaste diversité d'affectes et d'écriture. Le texte du psaume est « actualisé » deux fois, tout comme chez Buxtehude, par la juxtaposition de la 2^{ème} respectivement 5^{ème} strophe du choral « Herr Jesu Christ, du höchstes Gut » de 1588. La perspective du Salut et de la Rédemption à la fin du psaume trouve son expression musicale dans la magistrale fugue finale à 2 thèmes contrastants : l'un jubilatoire, représentant la joie de la *rédemption*, et l'autre « tendu » et chromatique, symbolisant le fardeau des *péchés*.

Le motet « ***Singet dem Herrn ein neues Lied*** » a été composé en 1726-1727. Bien qu'on ignore l'occasion précise de sa composition, on peut bien imaginer, en tenant compte de sa brillance, de son éclat et de sa virtuosité, qu'il a pu être prévu pour la fête du Nouvel An de 1727, ou bien pour une grande cérémonie religieuse à

St-Thomas à l'occasion d'une visite officielle de l'Archiduc de Saxe *Frédéric-Auguste I*, le future *Auguste le Fort*, à Leipzig en mai de la même année.

L'exubérante 1^{ère} partie a comme texte le *Ps. 149, 1-3*. Elle commence par un dialogue entre les deux chœurs et développe ensuite une formidable fugue à 8 voix. La 2^{ème} section, « *Aria* », doit être chantée deux fois – la 2^{ème} fois avec les rôles des chœurs inversés – selon une indication autographe de Bach à la fin de ce mouvement. Cette « *Aria* » représente une touchante méditation (un vrai *memento mori*) sur la futilité de la vie humaine. Elle est écrite sous forme de dialogue entre les deux chœurs, alternant entre un texte madrigalesque anonyme et deux strophes – la 3^{ème} & (probablement) la 4^{ème} – du choral « *Nun lob mein Seel den Herrn* » de 1530. La dernière section enfin, reprend un texte de l'Ancien Testament et utilise le *Ps. 150, 2 & 6*. Elle commence par un grand et majestueux dialogue entre les 2 chœurs, invoquant les louanges de Dieu par ses bienfaits, et finit par une brillante fugue aux chœurs unis.

Deux fois on parcourt et on ressent dans notre programme le cheminement spirituel du *deuil*, de la *menace apocalyptique* vers la *consolation* : du premier motet de Bach à la 2^{ème} cantate de Buxtehude, puis du *De Profundis* à la *jubilation* finale du 2^{ème} motet de Bach.

Michael Radulescu, décembre 2011