

Bach, Johannespassion



Porrentruy, ancienne église des Jésuites

Johann Sebastian Bach

Johannespassion/Passion selon saint Jean
pour chœur, orchestre et solistes

organisation: Pro Musica

1er concert	vendredi 15 avril	20h
2ème concert	samedi 16 avril	20h
3ème concert	dimanche 17 avril	17h

Tarifs des concerts: 50/40/30 CHF ou 33/26/20 Euros

Réduit: 45/35/25 CHF ou 30/23/17 Euros

moins de 16 ans: entrée libre

Michael Radulescu, direction

Chœur et orchestre baroque de l'Académie Bach

Gunhild Alsvik, soprano

Mélodie Ruvio, alto

Dieter Wagner, ténor - évangéliste

Benoît Arnould, basse - Jésus

Vincent Girardin, basse - Pierre / Pilate

Frédéric Martin, 1er violon

« Transmettre le message universel de Bach, c'est ce qui fascine et inspire Michael Radulescu et ses musiciens »

Lorsque le dernier accord du choral final s'estompe dans l'acoustique, l'intelligence et le cœur de l'auditeur sont réunis, impressionnés par l'intensité des combats, des ruptures, du silence, des ascensions et des chutes, de l'ombre et de la lumière qui ont traversé toute l'œuvre. Durant deux heures, la musique de J.S. Bach a transporté le public dans les méandres de l'existence et dans les turbulences de l'actualité, le plongeant plus profondément au cœur de ses émotions et de ses sentiments. A travers une telle oeuvre, on ressent la colère, la compassion, la honte, la fierté, le désespoir et...l'espérance.

En écrivant la Passion selon St-Jean en avril 1727, Bach portait à son accomplissement une tradition ancienne et osait la nouveauté. Il concevait une architecture sonore solide à l'intérieur de laquelle il s'adressait mieux que quiconque au cœur des hommes de son temps. Nous nous rendons compte aujourd'hui qu'il s'adressait aux hommes de tous les temps, musiciens avertis ou non.

Les interprètes de l'Académie Bach 2011

Orchestre

premiers violons Menuge	Frédéric Martin , Rachèle Cartry, Dominique Manière, Caroline
seconds violons	Estelle Beiner, Nelly Cagneaux, Michel Reuter
altos	Marie-Laure Besson, Céline Portat, Jean-François Mein
violoncelles	Esther Monnat, Jean Gaudy
violone continuo	Véronique Gautheron
traversos	Sarah van Cornewal, Sylvain Sartre
hautbois	Claire-Pascale Musard, Pierre von Niederhäusern
basson	Marie-Claire Renisio
viole de gambe	Soma Salat-Zakariás
orgue	Magdalena Hasibeder
clavecin	Eriko Wakita

Chœur

sopranos Monnin,	Gunhild Lang-Alsvik , Florence Favre, Maryline Gerber Brito, Carlyn
	Catherine Padaut, Catherine Wolfer
altos Anne Wolfer,	Mélodie Ruvio , Marie-Laure Cattin, Isabel Schaer, Lisa Weiss,
	Barbara Wyss
ténors Willemin	Dieter Wagner , François Etique, Victor Jacob, Pierre Perny, Patrick
basses Patron,	Benoît Arnould , Bernard Chabloz, Vincent Girardin, Louis-Pierre
	Martin Pulver

La « Passion selon St-Jean » de *J. S. Bach*, « *Passio secundum Johannem* » s'inscrit dans une ancienne tradition luthérienne, celle de faire chanter pendant le service des vêpres du *Vendredi saint* des cantiques, d'écriture plus ou moins polyphonique, après la lecture du récit de la Passion du Christ. Ce n'est qu'au début du 18^{ème} siècle qu'on commence dans les grandes églises de l'Allemagne luthérienne à enrichir ce service par des moments de contemplation, de réflexion intérieure, en introduisant en alternance avec les cantiques liturgiques, des *arias* ou des *récitatifs accompagnés*, basés sur des textes libres de dévotion. L'intention évidente était d'émouvoir l'auditeur, de lui faire « revivre » intérieurement le drame de la Passion, de le faire participer activement et par son *affectivité*, par son « bouleversement » à l'action du drame. Ainsi se manifeste une nouvelle donnée dans la conception des services religieux, une donnée qui est une conséquence directe du style de la *seconda prattica* inauguré en Italie par *Monteverdi* au début du 17^{ème} siècle. Ce nouveau

style n'a plus pour but la savante polyphonie de type Palestrinien, mais il veut susciter les *affects*, les *passions* de l'auditeur. Il est évident que cette approche est en parfait accord avec le fondement de la théologie luthérienne qui préconise la *Justification* par la *force de la Foi*, et donc par une participation *active, affective, et personnelle* de l'individu aussi bien que de la communauté.

Cette nouvelle forme de vêpres fut inaugurée à Leipzig autour de la *Neue Kirche* (« Église Nouvelle » alias « Église des Franciscains ») le Vendredi saint de l'année 1717. Cette initiative bien établie fut finalement aussi adoptée par *Johann Kuhnau*, précurseur de Bach au poste de Cantor de St-Thomas. Kuhnau fit exécuter en 1721 sa propre *Passion selon St-Marc*, un an avant sa mort.

Bach, qui avait été nommé *Cantor* et *Director Musices* à Leipzig juste avant Noël 1723, reprend cette tradition et compose sa *Passion selon St-Jean*, première version pour le service des vêpres du Vendredi saint de l'année 1724. Cette première exécution eu lieu pourtant non pas à St-Thomas comme prévu par Bach à l'origine, mais à St-Nicolas car à l'époque c'était la coutume d'alterner chaque année entre les deux églises principales de la ville pour les grands services des vêpres.

Après la première exécution de sa *Passion*, Bach semble s'être beaucoup occupé de cette œuvre, durant plus de 20 ans, elle sera redonnée encore plusieurs fois pendant la vie du compositeur. Une *deuxième version* suit, exécutée à St-Thomas en 1725, une *troisième* en 1732 (très probablement même déjà en 1727 ?) et finalement une *quatrième version* en 1749. Toutes ces trois dernières versions furent exécutées à St-Nicolas.

Il est intéressant de noter le fait que pour la 2^{ème} version Bach remplace le chœur initial « *Herr, unser Herrscher* » par une ancienne version (en Mi bémol) du chœur « *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* » qui sera réutilisé ultérieurement pour conclure la 1^{ère} partie de la *Passion selon St-Matthieu*.

La quatrième version citée représente un retour à la première version de l'année 1724, pourtant avec quelques retouches faites dans l'instrumentation et dans l'effectif de l'orchestre, cette fois-ci élargi.

Le livret du texte de l'œuvre est une compilation de 3 sources littéraires très hétérogènes : a) les chapitres 18 & 19 de l'Évangile de St-Jean pour l'action proprement dite (récit de l'Évangéliste, parties des *soliloquentes*, i.e. les divers personnages du drame, les *turbae*, i.e. les « masses en action ») ; b) différentes strophes de certains cantiques luthériens pour les chorals ; c) des textes *madrigalesques* d'origines très variées (B. H. Brockes, Chr. Weise, Chr. H. Postel, Anonymes) pour les arias, les récitatifs accompagnés et pour les chœurs No 1 et No 39.

Les deux parties de la *Passion* – exécutées respectivement avant et après la prédication du pasteur – témoignent d'un impressionnant sens du compositeur pour la *dramaturgie* et pour une « mise en scène » du drame. Le langage musical de l'œuvre correspond parfaitement par sa spontanéité directe au caractère et au style littéraire succinct et ardent de *l'Évangile de St-Jean*.

Après l'acclamation passionnée du Christ souverain dans le chœur initial, on est aussitôt plongé dans l'action du drame. Celle-ci commence par la capture de Jésus et s'étend dans la 1^{ère} partie jusqu'au reniement de Pierre. La 2^{ème} partie commence par la première strophe du choral « *Christus, der uns selig macht* », le texte évoquant le procès, le faux jugement et les souffrances du Christ. Ensuite sont traitées les scènes tumultueuses entre Pilate, les « masses déchaînées » et Jésus, la crucifixion et finalement la mise au tombeau.

Bach augmente encore davantage la tension dramatique en intercalant à deux moments décisifs du drame des extraits de *l'Évangile de St-Matthieu* : pour la lamentation de Pierre après le reniement de Jésus puis comme évocation de la « connotation cosmique » de la mort de Jésus après ses dernières paroles en Croix.

L'instinct et l'intelligence du compositeur impressionnent dans le choix des moments où il interrompt l'action pour introduire d'un côté les *arias* ou les *récitatifs accompagnés*, de grande richesse affective, et de l'autre, les commentaires pleins de compassion énoncés dans les *chorals* qui assument le rôle du *chœur* dans le théâtre *grec classique*.

L'articulation et la cohérence du drame est soulignée davantage par le choix des tonalités (si bémol mineur, tonalité très « éloignée », mise en rapport avec la *Mort en Croix*, comme plus tard dans la *Passion selon St-Matthieu*), par leur progression ascendante (sol majeur–la majeur–si mineur pour les 3 reniements de Pierre), par de brusques changements des tonalités en *dièzes* au tonalités en *bémols* & vice versa, et encore par des citations de motifs caractéristiques et expressifs, dans le discours de l'Évangéliste, respectivement de Jésus (« *und alsbald krähete der Hahn* », No. 12 vs. « *Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme* », No. 18; ou bien « *Gabatha* », No. 23 vs. „*Golgatha*“ à la fin du No. 23 vs. „*dieweil das Grab nahe war*“ à la fin du No. 38, ou encore le fameux « *Es ist vollbracht* », Nos. 29 & 30).

Le fait que Bach conclut la *Passion* par un Choral après la lamentation funèbre du Chœur (« final ») No. 39 est aussi surprenant que logique et convaincant. D'une part, ce Choral final représente une parfaite symétrie avec le début de la 2^{ème} partie qui avait commencé par le Choral « *Christus, der uns selig macht* ». D'autre part, le Choral final a aussi une correspondance avec la fin de la 1^{ère} partie, elle aussi conclue par le Choral « *Petrus, der nicht denkt zurück* ». Au point de vue « spirituel », le texte du Choral final « *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* » qui commence comme une humble prière et invoque ensuite la vision de *notre propre Résurrection* et d'une *grandiose acclamation du Christ*, reprend l'idée du Chœur initial « *Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist* ». Quelle formidable cohérence et unité de l'œuvre toute entière !...

Pour notre interprétation de la « *Passio secundum Johannem* » nous avons choisi la 1^{ère} version de l'œuvre tout en tenant compte des quelques remaniements effectués par le compositeur pour la dernière version. Nous utilisons comme *continuo* les instruments de basse (violoncelle, contrebasse & basson) et constamment le double accompagnement par les instruments à claviers (grand orgue & clavecin). Le *bassono grosso* (contrebasson à 16 pieds) prévu ultérieurement par Bach sera remplacé par le fondement des jeux de 16 pieds du grand orgue. La disposition des musiciens (chanteurs devant, orchestre debout derrière) correspond à la pratique de l'époque, pratique encore actuelle même pendant la deuxième partie du 19^{ème} siècle.

Notre but n'est ni une *exécution* en copie « voulue fidèle, muséographique » du passé, aussi historicisante que stérile, artificielle et illusoire, ni une « actualisation abrutie et nonchalante » menant forcément à une superficialité arbitraire. Nous voulons par contre arriver à une *interprétation*, certainement tout en respectant le plus possible les paramètres de la pratique musicale du *baroque luthérien allemand*, ayant comme point de départ le *texte chanté* dans sa connotation sémantique et dans son rapport vivant avec les moyens *musicaux, symboliques et rhétoriques* utilisés par le compositeur : le tout dans la forte conscience du fait qu'une interprétation « définitive » n'existe pas et que la musique n'est présente nulle part ailleurs que dans notre *présent immédiat*.

Michael Radulescu, Vienne en janvier 2011

Les grandes journées de Bach aux Jésuites avec Tribunes baroques

La Passion selon St-Jean a subjugué, reçue par les publics dans un grand recueillement (concert donné trois fois). Lorsque Michael Radulescu propose une interprétation de Bach, il s'installe une aura de transcendance qui saisit. C'est qu'il est question du cœur humain insondable, décrit dans ces grands drames musicaux que sont les Passions: l'inique condamnation de Jésus. L'action du tribunal est lancée sans préambule, dès que l'immense chœur (Herr...unser Herrscher), grande arche d'ouverture, s'achève. L'interrogatoire connu et lu depuis deux mille ans, l'Évangéliste le mène avec le feu de la souffrance enchaînée allant à l'abîme (weinete... neigete das Haupt...). La qualité des solistes, voix masculines des meilleures, cloue l'auditeur: Dieter Wagner, évangéliste, Benoît Arnould, Jésus, Vincent Girardin, Pilate. Vingt-deux choristes passionnés choisis sur appel mènent la charge dans les grands chœurs (Wäre dieser...Weg, Weg... Lasset... Kreuzige... Wir haben ein Gesetz). Ils condamnent à l'exécution. On veut tuer. La fatale omnipotence contre le Juste laisse... sans voix. La Haine en transcription littéraire et musicale est unique. Foules endoctrinées, enfumées de faussetés, décideurs arrogants et lâches, au prétoire pour hurler. Un mini potentat croit arbitrer la fatalité voulue de l'aréopage diabolique. On n'a jamais entendu ainsi Bach/Radulescu (accents, attacas, nuances, inversion, voyelles, cris) sur ces débris de la raison humaine. Le chef a fouillé toutes les couches et les implications des quarante chapitres.

Il a le don de découvrir dans la cohérence de l'art l'incohérence de l'acte atroce.

Or, ce chef d'œuvre salvateur dit aussi l'Amour: l'autre moitié de la balance de l'Histoire. Bach, homme de foi invoque l'Amour, comme Moïse. Après les horreurs du Diable, voici traduite en sublime poésie musicale la demande de pardon à Dieu en joyaux insurpassés de l'art: les arias. Ils nous rendent meilleurs, ces merveilleux espaces pacifiques, aux voix de femmes, Gunhild Lang-Alsvik (zerfliesse, mein Herze), Mélodie Ruvio (es ist vollbracht), aux voix d'hommes, Benoît Arnould (Mein teurer Heiland), Dieter Wagner (Mein Herz). Et les chorals, forts, pleins, chantés par tous ...et nous, in petto. Orchestre racé, intelligent (Frédéric Martin, conducteur) partout, grand orgue (Magdalena Hasibeder), partout, deux heures durant. Respiration venue du fond du cœur, pulsation pleins poumons, pleines cordes ! Elle restera, la mémoire de tant de talents conjugués.

Paul Flückiger, le Quotidien jurassien