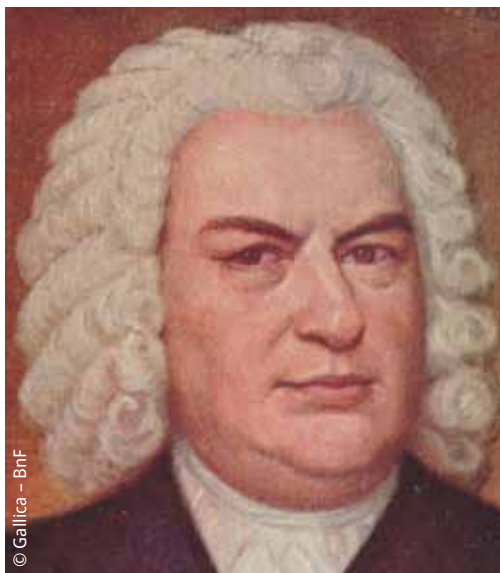


# Bach

## La Passion selon Saint Jean

**LES PASSIONS DE BACH OCCUPENT UNE PLACE PRÉPONDERANTE DANS LES CONCERTS DE LA SEMAINE SAINTE : PRIMAUTÉ LÉGITIME, SI L'ON CONSIDÈRE LEUR COMPLEXITÉ MUSICALE ET POÉTIQUE, NOTAMMENT CELLE DE LA PASSION SELON SAINT JEAN, SANS DOUTE L'OUVRAGE LE PLUS DRAMATIQUE DU CANTOR DE LEIPZIG.**

**A** l'arrivée de Bach à Leipzig en 1723, les passions en musique telles que nous les comprenons de nos jours étaient déjà inscrites depuis plusieurs années dans les habitudes liturgiques de la ville, sous l'impulsion de Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach au poste de Cantor. *La Passion selon Saint Jean* fut achevée en 1724, un an après la prise de fonction de Bach, et sa première exécution eut lieu le Vendredi Saint, 7 avril, à Saint-Nicolas. Voilà à peu près la seule certitude que nous ayons : le reste relève du casse-tête pour musicologue. Une seule partition intacte nous est parvenue, de la main du compositeur pour les vingt premières pages, le reste étant confié à un copiste. Bach livra de son œuvre une seconde version en 1725, deux autres remaniements s'effectuant entre 1728 et 1731, puis en 1738-1739 : quatre versions donc, contenant des différences sensibles. Le plus fameux changement concerne l'utilisation, en 1725, à la place du monumental chœur liminaire *Herr, unser Herrscher*, du choral figuré *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß* qui, plus tard, servira de conclusion à la première partie de la *Saint Matthieu*. La version de 1725 contient aussi deux révisions importantes dans la première partie : Bach ajoute un air pour basse et chœur *Himmel reiße, Welt erbebe* après le choral *Wer hat dich so geschlagen* et, surtout, évacue l'air pour ténor *Ach, mein Sinn* au profit d'un autre également pour ténor, *Zerschmettert mich*, bien plus dramatique. Ces modifications répondent



© Gallica - BnF

sans doute à des conditions matérielles d'exécution, plutôt qu'à une volonté d'établir une version idéale du chef-d'œuvre. Cependant, il est incontestable que la version de 1725 va dans le sens d'une plus grande force théâtrale. La plupart des grandes interprétations de ces dernières années établissent un compromis entre ces versions, nombre de chefs n'ayant guère le courage de renoncer à *Herr, unser Herrscher*. Au sein des nombreuses formes de passion alors en vigueur, celles de Bach appartiennent à la catégorie des passions liturgiques : leur séparation en deux parties les destine presque à coup sûr à encadrer le prône. Elles sont aussi fortement reliées à la passion dramatique née du génie de Heinrich Schütz, qui fait intervenir un Évangéliste usant du récitatif – suivant en cela les innovations venues d'Italie –, et divers personnages s'exprimant soit sous forme récitative, soit sous forme d'ensembles vocaux. Mais là où Schütz met en musique des textes d'inspiration libre, Bach se cantonne à des citations strictes des Évangiles et, par l'insertion de chorals, garantit la dimension liturgique de l'ouvrage.

Observateur avisé du monde opératique, Bach ne l'approche toutefois qu'avec précaution. Dans ses cantates, par exemple, il se montre ouvert mais avec prudence envers le modèle établi par Erdmann Neumeister qui préconisait une théâtralisation intégrale de la musique d'église, avec adoption de *l'aria da capo* et du récitatif de style opératique. Ce dernier, dans *l'opera seria*, assure le déroulement dramatique ; ici, il occupe un rôle équivalent, puisque c'est sous cette forme qu'Évangéliste et Christ s'expriment, de même que les autres personnages (Pilate, les Grands Prêtres, etc...). Bach parvient à une synthèse entre psalmodie *alla Schütz* et récit « sec » de théâtre, gardant manifestement en vue la destination de son œuvre. L'Évangéliste est le témoin du Chemin de Croix, et ses interventions prennent, lorsque nécessaire, des formes figuratives d'une grande modernité. Le Christ est confié à une voix de basse, Bach obéissant ainsi à la rhétorique musicale

### Le 6 avril – Chapelle Royale de Versailles

La Chapelle Harmonique, Valentin Tournet (direction).  
S. Jackson (Évangéliste), T. Stimmel (Jésus), M. Perbost, A. Pichanick, T. Hobbs, S. MacLeod.

### Le 10 avril – Église Saint-Roch

Vox Luminis, Café Zimmerman, Lionel Meunier (direction).  
R. Höhn (Évangéliste), solistes de Vox Luminis.

### Du 10 au 18 avril – La Seine Musicale – Boulogne-Billancourt

Accentus, Jeune Chœur de Paris, Insula Orchestra, Laurence Equilbey (direction)  
F. Trümpy (Évangéliste), T. Dolié (Jésus).  
Avec V. Sicard, N. Rial, K. Hammarström, J. Abernethy, A. Morsch.



© D.R.



© Csapo Jozsef

De gauche à droite :

**Valentin Tournet,  
Lionel Meunier et  
Laurence Equilbey.**



© Jean-Baptiste Millot

de l'époque (la basse profonde systématiquement associée à la noirceur des sentiments est une invention bien plus tardive, même si l'époque baroque possède quelques Lucifer dotés de voix graves), ses interventions étant soutenues par le seul continuo. Bach s'affaira lui-même à la conception intégrale d'un texte rassemblant diverses sources, les chapitres 17 et 18 de l'Évangile selon Saint Jean constituant l'essentiel de cette sélection. S'il eut un collaborateur, son nom reste inconnu à ce jour. Il suit assez fidèlement le récit de Jean, mais intègre deux passages de Matthieu (le Reniement de Saint Pierre et la déchirure du voile du Temple accompagnée du tremblement de terre). Pour les textes poétiques libres, il puisa dans la passion de Barthold Heinrich Brockes de 1712 (texte fort apprécié, utilisé successivement par Keiser, Telemann et Händel), et d'une autre passion, celle de Christian Heinrich Postel de 1700. L'auteur du texte de *Herr, unser Herrscher* n'a pas encore été identifié. À partir de ces divers matériaux, Bach obtient un livret plus ramassé que pour la *Saint Matthieu*. La musique est en apparence moins impressionnante que celle de cette dernière avec ses doubles chœurs et orchestres, mais *Herr, unser Herrscher* possède une puissance presque sans égale dans toute sa production et la *Saint Jean* s'avère globalement éblouissante de maîtrise narrative, descriptive et musicale. Surtout, alors que la *Saint Matthieu* porte ses regards sur la contemplation des grands principes qui doivent régir la vie du croyant, la *Saint Jean* met l'accent sur la mort du Christ, tout en s'adressant plus directement à la conscience individuelle du fidèle. On peut dire qu'elle privilégie l'intimisme et l'humain alors que la *Saint Matthieu* déploie les grandes arches de la chrétienté.

● Yutha Tep

Philippe Maillard Productions

SALLE GAVEAU

**17  
AVRIL  
20:30  
SALLE  
GAVEAU**

**LUDWIG  
VAN  
BEETHOVEN**

**SONATE  
PATHÉTIQUE**

**ÉRIC  
LE SAGE**  
PIANO

[www.philippemaillardproductions.fr](http://www.philippemaillardproductions.fr)

PRIX DES PLACES ■ 55 ■ 38 ■ 22 €  
RÉSERVATIONS ■ 01 48 24 16 97

# Leçons de Ténèbres

## de la Semaine sainte

**INFLUENCÉES PAR LE CHANT ITALIEN ET L'AIR DE COUR, LES LEÇONS DE TÉNÈBRES CONNAISSENT EN FRANCE UN VÉRITABLE ÂGE D'OR SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV. NÉANMOINS, LA MISE EN MUSIQUE DES LAMENTATIONS DE L'OFFICE DES TÉNÈBRES COMMENCE DÈS LE XVI<sup>e</sup> SIÈCLE, DANS LE STYLE POLYPHONIQUE DE LA RENAISSANCE.**

L'office des Ténèbres désigne la réunion des matines et des laudes les trois derniers jours de la Semaine Sainte (Jeudi, Vendredi et Samedi). Célébrées tardivement la nuit, l'habitude fut prise de les déplacer à l'après-midi du jour précédent afin de permettre aux fidèles d'assister à l'office à cette occasion. Riche de symboles, l'office des Ténèbres doit son nom à son cérémonial bien réglé : chaque psaume récité voit l'extinction d'un des quinze cierges posés sur un chandelier triangulaire. La fin de l'office est ainsi célébrée « *in tenebris* », dans une atmosphère propice au recueillement des fidèles. Les textes de la cérémonie (psaumes, verset et leçons avec leur répons), variables jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, sont fixés au moment du Concile de Trente (1545-1563). Les trois premières leçons des matines sont centrées autour des *Lamentations de Jérémie* relatant la destruction du Temple de Jérusalem et l'exil à Babylone. Constituées de cinq chapitres, dont les quatre premiers sont acrostiches (chaque verset est précédé d'une lettre hébraïque selon l'ordre alphabétique), elles sont récitées sur un ton psalmodique spécifique, le *tonus lamentationum*. La portée symbolique et émotionnelle qui se dégage des *Lamentations* explique leur succès auprès des fidèles ainsi que des compositeurs. Des mises en musique polyphoniques



**Les Leçons de Ténèbres de François Couperin font partie aujourd'hui des plus célèbres.**

de ces textes (la plupart à quatre voix, homorythmiques et syllabiques) apparaissent ainsi dès le XV<sup>e</sup> siècle, bien qu'il soit difficile de déterminer si elles sont destinées à la liturgie ou bien si elles sont seulement des pièces isolées comme des motets fondés sur un seul verset. Publiées dans différents recueils (Petrucci, 1506 ; Attaignant, 1534), leur nombre s'accroît au cours du XVI<sup>e</sup> siècle avec les œuvres de Palestrina, Lassus ou encore Morales, Byrd et Tallis.

### Gesualdo, l'inclassable

À l'aube du baroque, la polyphonie renaissante est délaissée au profit de la monodie accompagnée, jugée plus propre à dépeindre les passions de l'âme. Cependant, de nombreux compositeurs écrivent toujours dans le *stile antico*. C'est le cas de Carlo Gesualdo qui publie en 1611 son dernier volume de musique religieuse, *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia*. En dépit d'une vie privée sulfureuse, Gesualdo était un homme profondément croyant. Destinées à des dévotions privées, ses *Responsoria* mettent en musique l'ensemble des répons de l'office des Ténèbres (soit 27 pièces au total). Relatant la Passion de Jésus dans un style méditatif, les répons de la Semaine Sainte étaient tout indiqués pour inspirer Gesualdo qui voyait sans doute dans les souffrances du Christ un écho à ses propres tourments intérieurs. À six voix, *alla breve* (en valeurs longues), dans un style posé qui tranche avec l'animation de ses madrigaux, les *Responsoria* n'en possèdent pas moins certaines caractéristiques des pièces profanes du compositeur : méliques, figuralismes, harmonies audacieuses..., Gesualdo utilise toutes les techniques rhétoriques afin de dramatiser son discours et décrire musicalement chacune des phrases du texte. Il adopte un style imprévisible, libre dans la conduite des voix qui peuvent procéder aussi bien par grands sauts



© Molina Visual

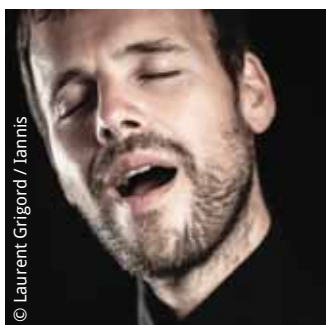


© Guy Vivien

d'octaves que par progressions chromatiques. Loin de consoler le fidèle et de transcender sa douleur, ces pièces expriment davantage la crainte du pécheur. Alors qu'à la même époque Monteverdi publiait ses *Vêpres* dans le nouveau style monodique, Gesualdo propose ici un mélange entre le style antique de Palestrina et l'expression des affects propre au baroque. Un « *nouvel esprit dans une forme traditionnelle* » dira le musicologue Hubert Meister.

## Lambert, le précurseur

En France, les débuts des leçons de Ténèbres en tant que genre bien spécifique restent difficile à déterminer. Entre 1600 et 1650 ne subsistent que les *Lamentations* de Guillaume de Bouzignac : à trois voix, dans un style encore polyphonique mais alternant avec des passages solistes monodiques, elles présentent une basse non chiffrée qui témoigne de l'influence italienne. Cependant, ces pièces ne peuvent à elles seules faire le lien entre les compositions polyphoniques du *xvi<sup>e</sup>* siècle et la floraison d'œuvres qui verra le jour après 1650. D'après les sources existantes, c'est à Michel Lambert que l'on attribue la paternité des leçons de Ténèbres monodiques. Principalement connu pour ses airs de cours, il publie deux cycles de neuf leçons (vers 1662 et 1689) pour voix de dessus et basse continue, dans lesquelles il mêle à la tradition grégorienne les caractéristiques de l'air profane : un chant souple et déclamé, très orné en particulier dans les diminutions. Il y apporte également l'expressivité de la musique italienne (dont il doit sans doute la connaissance à son maître, Pierre de Nyert) en illustrant le texte par des figures musicales évocatrices. Maître de chant reconnu, Lambert se crée un style d'écriture et d'interprétation vocale très personnel vivement apprécié (« chanter à la Lamberte » était à l'époque un compliment admiratif).



© Laurent Grigord / Iannis

**De gauche à droite, les chefs Sébastien Daucé et Vincent Dumestre et ci-dessus le baryton Marc Mauillon.**

### Le 12 avril – Chapelle Royale, Versailles

Ensemble Correspondances, S. Daucé (direction). Charpentier, Carissimi, Melani...

### Le 18 avril – Oratoire du Louvre

Graindelavoix. B. Schmelzer (direction). Gesualdo, Leçons de ténèbres.

### Le 20 avril, 21:00 – Chapelle Royale, Versailles

Le Poème harmonique, V. Dumestre (direction). Couperin, Clérambault.

### Le 20 avril 22:30 – Chapelle Royale, Versailles

M. Mauillon (baryton) ; M. Rignol (viole) ; T. Roussel (théorbe), M. Mankar-Bennis (orgue). Lambert.

La présence du roi et de sa cour aux offices des Ténèbres fait de ces cérémonies religieuses de véritables événements mondains, narrés dans les gazettes de l'époque. Les œuvres de Lambert ne sont alors que les prémices d'un véritable engouement pour les leçons de Ténèbres, qui perdurera jusqu'à la mort de Louis XIV en 1715.

## Couperin, l'âge d'or

Parmi les nombreuses leçons de Ténèbres composées entre 1650 et 1715, on ne peut manquer de citer les leçons de Charpentier, le plus prolifique du genre avec 31 leçons et 19 répons. Il est, jusqu'à preuve du contraire, le premier à inclure d'autres instruments que ceux de la basse continue (violon, flûtes...) à qui il confie des ritournelles, et initie un véritable style français très mélismatique, influencé par l'air de cour. De nombreux autres compositeurs contribuent au genre tels que Lalande ainsi que François Couperin. C'est entre sa nomination en tant qu'organiste du roi en 1693 et la mort de Louis XIV en 1715 que Couperin compose l'essentiel de sa musique sacrée. Publiées entre 1713 et 1717, seules les trois leçons pour le Mercredi ont survécu, même si la préface du recueil nous confirme la composition des six autres : « *Je composai il y a quelques années trois Leçons de Ténèbres pour le Vendredi saint, à la prière des Dames religieuses de L[ongchamp], où elles furent chantées avec succès. Cela m'a déterminé depuis quelques mois à composer celles du Mercredi et Jeudi* ». Elles sont écrites pour une et deux voix et basse continue, et Couperin ajoute que « *si l'on peut joindre une basse de viole ou de violon à l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, cela fera bien* ». Le compositeur adopte un style plus sévère, moins mélismatique que Charpentier et Lalande : fidèle au *tonus lamentationum* dans l'incipit « *Lamentatio Jeremiae Prophetæ* », les vocalises sont limitées aux lettres hébraïques qui donnent l'impression d'être improvisées. Les versets sont ensuite traités dans un style allant du récitatif déclamé à l'air, dans lesquels Couperin use de modulations expressives (notamment des passages de majeur à mineur) et d'une harmonie très libre pour installer différents climats, tantôt sombres et tantôt lumineux.

Entre 1750 et 1790, le genre des leçons de ténèbres connaît une période de déclin puis de renouveau, avant de tomber en désuétude après le *xviii<sup>e</sup>* siècle.

● Floriane Goubault