

Château de
VERSAILLES
Spectacles

JOHANNES-PASSION BACH



FA

P

GAÉTAN JARRY
Tölzer Knabenchor
Orchestre de l'Opéra Royal
Vrielink · Kallenberg · Brooymans · Nombre



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

PASSION SELON SAINT JEAN, BWV 245

116'31

Passion créée à l'église Saint-Thomas de Leipzig le 7 avril 1724
pour le Vendredi saint.

- CHAPITRE 1 **Ouverture & Arrestation** · Chœur, Évangéliste, Jésus
- CHAPITRE 2 **Jésus devant Anne** · Évangéliste, Jésus, Chœur
- CHAPITRE 3 **Le reniement de Pierre** · Évangéliste, Pierre, Jésus, Servante, Serviteur, Chœur
- CHAPITRE 4 **Jésus devant Pilate** · Évangéliste, Chœur, Pierre, Serviteur, Jésus, Pilate
- CHAPITRE 5 **Condamnation & Flagellation** · Évangéliste, Chœur, Pilate, Jésus
- CHAPITRE 6 **La crucifixion** · Évangéliste, Chœur, Jésus
- CHAPITRE 7 **Mort de Jésus** · Évangéliste
- CHAPITRE 8 **Ensevelissement & Conclusion** · Évangéliste, Chœur



Ecce homo, Antonio Ciseri, ca 1860-1880



Saint Jean l'Évangéliste, Pierre Paul Rubens, ca 1611

Linard Vrielink · *Évangéliste*

Nicolas Brooymans · *Jésus*

Halidou Nombre* · *Pilate*

Moritz Kallenberg · *Ténor*

Gaétan Jarry, Direction

Solistes enfants et Chœur du Tölzer Knabenchor

Sopranos et altos

Nathaniel Adam
Sebastian Appenrodt
Nicolas Bader
Paul Barthmes
Jonathan Birner
Henrik Brandstetter
Raphael Catana
Benedikt Eberl
Franz Engelhard
Quint Farnschläder
Christian Fischer
Gedeon Fuchs
Valentin Furlan
Max Georg
Kilian Hauptmann
Felix Hofbauer
Magnus Hoffmann
Iker Jahn Valenzuela
Luca Lin
Florian Markus

Christophers Mc Innis

Ludwig Meier-Meitinger
Vito Riedel
Benedikt Siewert
Victor Souville
Luca Spreider
Niklas Wolff
Balint Wrede
Pepe von Wyschetszki
Sebastian Zwerger

Ténors

Simon Bohrenfeldt
Maximilian Eschenbach
Christian Fliegner
Jakob Göpfert
Lars John
Jonathan Lauterbach
Cajetan Mager
Jonas Neft
Philipp Nowotny

Basses

Daniel Adler
Gabriel Hengl
Stefan Kleinhans
Raphael Kriegmair
Leopold Lampelsdorfer
Johannes Möhrle
Robin Schulleri
Peter Sticht

Préparation musicale

Stellario Fagone, directeur artistique
Christian Fliegner et Ursula Richter, direction de la formation chorale et division soliste

Orchestre de l'Opéra Royal

Violons I

Fiona Poupart**
Arnaud Bassand
Anna Markova
Natalia Moszumańska
David Rabinovici

Altos

Alexandra Brown
Jean-Christophe Bernard
Jean Sautereau

Violons II

Anne Camillo**
Nadi Perez-Mayorga
Léa Roeckel
Giovanna Thiébaut
Juliusz Aleksander Żurawski

Violoncelles

Arthur Cambreling
Eglantine Latil
Suzanne Wolff

Contrebasse

Thierry Runarvot

Orgue et clavecin

Cécile Chartrain

Théorbe

Elodie Brzustowski

Flûtes

Gabrielle Rubio
Clémence Bourgeois

Hautbois

Michaela Hrabankova
Martin Roux

Basson

Robin Billet

Viole de gambe

Natalia Timofeeva

* Membre de l'Académie de l'Opéra Royal

** Viole d'amour

La Passion selon saint Jean de Johann Sebastian Bach

Par Éric Lebrun



Autographe de la première page. Cet autographe date de la fin des années 1730, le manuscrit original ayant été perdu.

« Si Bach devait produire des compositions musicales, elles ne devraient pas être trop théâtrales ! » s'était exclamé le docteur Steger, un des membres du conseil qui valida la candidature du nouveau cantor de Leipzig en 1723.

Dès l'année suivante, le 7 avril 1724, cet indigne voeu vole en éclats, car Bach donne sa *Passion selon saint Jean* dans l'église Saint-Nicolas, et il est alors difficile d'imaginer musique moins puissante, expressive jusqu'au paroxysme.

Une histoire de Passions

La lecture, puis le chant de la Passion prend place le dimanche des Rameaux ainsi que le Vendredi Saint depuis le Moyen Âge, période qui voit aussi les représentations des *Mystères* dont l'un des thèmes privilégiés est le récit de la Rédemption par la Croix. Le genre évolue et s'enrichit, notamment avec Heinrich Schütz (1585-1672) auteur d'une Passion responsoriale datant de 1666 dont l'intitulé se traduit par: *Histoire des souffrances et de la mort de notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ, d'après l'évangéliste saint Matthieu*. C'est cependant le hambourgeois Thomas Selle (1599-1663) qui, en 1643, ponctue pour la première fois le récit évangélique avec des passages subjectifs. A Lüneburg cette fois, Johann Theile (1646-1724), ami intime de Dietrich Buxtehude, introduit en 1673 des chorals, qui permettent d'associer par une participation intérieure la prière de la communauté, ces mélodies étant connues de tous.

Au début du XVIII^{eme} siècle, une nouvelle tendance est inspirée par le pasteur,

théologien et poète Erdmann Neumeister (1671-1756) de Hambourg, qui consiste à commenter la Parole de Dieu avec toute la palette sonore de la cantate et de l'opéra italiens. Le récit évangélique est assuré par des récitatifs soutenus par une basse continue, cependant que des arias ornées de riches ritournelles instrumentales permettent de suspendre le temps pour méditer plus profondément, à l'aide d'un texte qui, généralement, parle à la première personne du singulier. On peut aussi trouver des chœurs et des chorals. Une floraison de Passions voit le jour à partir des années 1710, inspirées par le livret de Barthold Heinrich Brockes (1682-1747), contemporain de Bach, et signées par des compositeurs habitués au style de l'opéra tels que Keiser, Telemann (qui écrira au total quarante-six ouvrages de ce genre!), Haendel, Mattheson ou encore Fasch, pour ne citer que quelques-uns. Ce même ouvrage de Brockes, publié en 1712, va servir de base au livret de la *Passion selon saint Jean* de Bach, et, dans une moindre mesure, à celui de sa *Passion selon saint Matthieu*. On le voit, tout est prêt pour voir éclore les chefs-d'œuvre du Cantor, à son arrivée à Leipzig. Et d'ailleurs, déjà en 1717, Bach aurait donné une Passion à Gotha pour remplacer le cantor Witt, agonisant. De quoi s'agissait-il ? Mystère...

Passions à Leipzig

À Leipzig, Joseph Kuhnau (1660-1722), prédécesseur de Bach, propose le Vendredi saint de l'année 1721, une *Passion selon saint Marc* de sa composition. Une grande première dans l'église saint Thomas, les pasteurs étant assez rétifs à la nouveauté !

Seulement un an après son arrivée, Bach, nouveau directeur de la musique des églises de Leipzig se saisit de cette récente initiative et impose sa propre vision de la Passion, cette fois celle de saint Jean, au moyen d'un livret dont l'auteur nous est aujourd'hui encore inconnu. Ce texte emprunte à l'Évangéliste, bien sûr, à Brockes, comme indiqué plus haut, mais par deux fois également à saint Matthieu, et plus ponctuellement au psalmiste, à Johann Heermann, Michael Weise, Christian Heinrich Psoter, Valerius Herberger et Martin Schalling. On le voit, il s'agit d'un savant assemblage, consistant en un récit entrecoupé de méditations poétiques. Plusieurs acteurs collaborent à cette représentation dramatique. D'abord le récitant, dont les inflexions mélodiques reflètent fidèlement le sens, l'intensité de chaque mot du texte évangélique, les auditeurs ne devant rien en perdre; d'ailleurs le livret est imprimé et mis à la disposition de tous. Autre acteur, bien sûr, le plus important, la personne du Christ: le récit est assuré par un ténor, les paroles du Messie le sont par une basse. Ses interventions hiératiques sont accompagnées d'une simple basse continue, tandis que dans l'autre *Passion*, selon saint Matthieu, les cordes viendront nicher ses paroles. D'autre part, toute la palette des voix solistes permet l'épanouissement des arias, en fonction de leur sens, mais peut se saisir aussi de quelque mélodie de choral. Le chœur, enfin, intervient de trois manières: foule impulsive et violemment (Turba), commentateur profond (introduction et conclusion saisissantes), prière intime des fidèles (chorals, encore une fois). Avec cela Bach utilise un dispositif instrumental relativement sobre: cordes, continuo, deux traversos (flûtes traversières de cette époque), deux

hautbois, plus en alternance deux hautbois da caccia. Mais, particularité remarquable, on notera la présence d'instruments réputés «anciens» à cette période: violes d'amour, viole de gambe (dont il avait fait un remarquable usage dans sa jeunesse pour la Cantate *Actus tragicus* BWV 106), et luth. Lorsqu'ils accompagnent les solistes, ces instruments sont toujours soutenus par la basse continue. Bach bénéficie probablement de l'aide des jeunes musiciens et chanteurs de l'université, dans la mesure où il offre régulièrement ses services à la Paulinekirche, église de cet établissement.

Une première et des imprévus

La première audition de cet ouvrage génial est ponctuée d'incidents qui semblent a posteriori dérisoires, mais montrent dans quelle ambiance détestable travaillait déjà à cette époque le cantor. L'usage voulait que l'on donnât les œuvres importantes de cette nature alternativement dans les églises Saint-Thomas et Saint-Nicolas. De toute évidence, Bach ignorait cette coutume, et avait bien à l'avance placardé des affiches et préparé des livrets imprimés mentionnant l'église principale. Grave erreur! Vexations, remontrances ne se sont pas fait attendre et le compositeur dut faire imprimer de nouvelles annonces, adapter son dispositif au lieu imposé, l'église Saint-Nicolas, sensiblement moins grande, et demander la réparation du clavecin, en mauvais état (ce détail prouve en tout cas l'usage de cet instrument au sein du continuo, bien présent dans cet enregistrement). Par ailleurs, il n'avait pas transmis le livret à l'avance au conseil, ce qui était absolument impensable, car il incombat à ce dernier de vérifier que le texte était bien en harmonie avec la pensée protestante de cette époque.

Cependant, cette première ne fut pas empêchée, Dieu merci, Bach ayant promis de se «tenir en garde» à l'avenir (ce qu'il ne fit pas toujours, notamment en 1739 où on lui envoya un greffier!). Du reste, d'après les rares témoignages écrits dont l'on dispose, il apparaît que l'œuvre n'a pas été comprise ni jugée à sa juste valeur par les autorités. Ainsi l'écrivain Christian Gerber écrivit en 1732 qu'on a chanté à Leipzig «de la manière la plus artificielle qui soit, avec toutes sortes d'instruments *l'Histoire de la Passion*.»

L'œuvre est redonnée dès 1724 dans l'église Saint-Thomas. Le compositeur remanie alors la partition et propose notamment un autre chœur introductif, basé sur le choral *O Mensch, bewein dein Sünde Gross* (Ô homme, pleure tes lourds péchés). Puis elle est interprétée exclusivement à Saint-Nicolas en 1732, 1739 et en 1749. On se base généralement sur la première et la quatrième version de cet ouvrage pour les éditions modernes, sachant qu'il n'existe pas de manuscrit complet de cette partition de la main de Bach et qu'il est donc impossible de savoir quelle partition définitive il aurait souhaité laisser à la postérité.

Un contexte spirituel particulier

Entrons maintenant dans la construction de cette vaste cathédrale sonore qui, selon le théologien luthérien Johann Arndt, nous permet «d'arriver à l'unification de l'âme avec le Christ (*l'unio mystica*) par la contemplation (*contemplatio*) et la compassion (*compassio*).»

L'Évangile de saint Jean ne fait pas partie du groupe des textes «synoptiques». Son récit, qui les rejoint à ce moment, s'en démarque en de nombreux points; il est empreint d'une spiritualité très particulière

et, montrant le Christ dans son intimité d'un dialogue avec le Père, insiste avec une poésie bouleversante sur ce que l'on appelle la grande «prière sacerdotale du Christ». C'est précisément cette qualité «sacerdotale» qui est mise en avant dès le premier chœur, qui reprend les mots du *Psaume 8: Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Lande herrlich ist!*; c'est le *Domine, Dominus noster* de la *Vulgate*, qui se traduit habituellement en français par: «Ô Seigneur, notre Dieu, qu'il est grand ton nom par toute la terre.» Paradoxalement, l'Évangile de saint Jean, que l'on pourrait imaginer détaché de toute réalité sensible, est en fait d'une grande précision sur le récit même de la Passion.

Une sublime architecture

C'est donc dans l'intimité de la souffrance du Sauveur et en insistant sur son sacerdoce que Bach ouvre les portes de la Semaine Sainte. Le magnifique chœur introductif en trois parties (le *da capo* venant comme une confirmation de la reconnaissance du Messie, seul maître et Seigneur) est une page bouleversante, tendue, composée de plusieurs strates rythmiques simultanées sur lesquelles viennent se greffer les exclamations «Herr!» La grille harmonique rappelle les accents vénements de la *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 pour orgue, dans le même ton.

Suit le récit de la Passion proprement dit. Jésus se rend au jardin des oliviers avec ses disciples. C'est l'épisode de la trahison de Judas, accompagné de la cohorte des grands prêtres, des serviteurs et des pharisiens. À la première question de Jésus: «Qui cherchez-vous?» répond le chœur au moyen d'une écriture brève et violemment à la fois, reprise un peu plus tard telle quelle. Un choral vient commenter cette première

action, d'une harmonie tendue qui vient soutenir le sens profond de chaque mot, *O grosse Lieb*, (Ô grand amour, ô amour sans mesure qui t'a mené en ce chemin de tourments!) La mélodie est celle du choral *Herzliebster Jesu* de Johann Heermann. Puis, cette première section se termine par le récit de l'Évangéliste qui montre Jésus attentif à la souffrance de Malchus, le serviteur du grand prêtre, dont Pierre avait tranché l'oreille.

C'est un choral encore qui vient ouvrir la section suivante, en fait la quatrième strophe du *Notre Père*, *Vater unser im Himmelreich*, associant dans cette prière intime l'Eglise aux souffrances du Christ. Jésus est mené à ses juges, et d'abord au grand prêtre. L'aria d'alto, *Von den Stricken meiner Sünden*, accompagnée des deux hautbois implorants insiste sur l'image paradoxale du chrétien libéré des liens de ses péchés par un Christ enchaîné. Mais voici qu'une autre aria, *Ich folge dir gleichfalls*, confiée à la voix de soprano (dans cet enregistrement, comme pour la voix d'alto, il s'agit d'un enfant du chœur) enrobée des sonorités de deux traversos exprime maintenant la joie de suivre le Sauveur, et même le désir d'être «tiré», «poussé» par lui. Le ton est à la joie confiante, à la bienheureuse espérance. Contraste absolu!

Commence maintenant la scène bien connue du reniement de Pierre. Fait exceptionnel, Bach emprunte ici pour conclure à l'Évangile selon saint Matthieu, ce qui lui permettra un peu plus loin de mettre en musique d'une manière très appuyée et expressive le désespoir de l'Apôtre (car saint Jean ne mentionne pas ses pleurs). Au milieu de cet épisode, Jésus est interrogé par le grand prêtre Anne au sujet de sa doctrine. C'est alors qu'un des

gardes, outré par la réponse du Christ: «interroge ceux qui m'ont écouté!», le gifle. Émotion palpable du peuple de Dieu, de chaque individu en présence de cette scène; un choral, d'abord étrangement lumineux, permet de l'incarner et d'aller plus loin dans l'introspection. *Wer hat dich so geschlagen*, «Qui t'a ainsi frappé?... C'est moi et mes péchés.» Puis Jésus est envoyé, attaché, au grand prêtre Caïphe, cependant que le drame de l'Apôtre Pierre se conclut lamentablement avec le chant du coq, très simplement figuré au violoncelle. Syncopes, chromatismes, puis aria agitée, confiée à un ténor soutenu par les cordes. *Ach, mein Sinn* (Hélas, mon âme, où vas-tu finalement aller?) Et de nouveau, choral: *Petrus, der nicht denkt zurück*, sur une mélodie de Mechior Vulpius.

Fin de la première partie.

Prend alors place à ce moment la prédication.

Second «acte»

Puis la seconde partie (on serait tenté de dire le second acte!), sensiblement plus longue que la première, commence par un choral assez vertical, *Christus, der uns selig macht, Kein Bös'hat begangen* (Le Christ, qui nous sauve, n'a rien commis de mal).

L'action prend un nouveau tour. Jésus est maintenant conduit chez Pilate, le préfet de l'occupant romain. Le dialogue est serré entre ce dernier et la foule, qui lui répond avec violence, insistant sur les mots *nicht, nicht, nicht*. Et Bach de réintroduire, sur de nouvelles paroles, le beau choral *Herzliebster Jesu*, déjà entendu au tout début de la Passion. Le récit s'enflamme après le dialogue troublant qui conduit Pilate à demander, comme à lui-même «qu'est-ce que la vérité?» sans obtenir de réponse. La foule préfère que l'on relâche le

bandit Barrabas et Pilate ordonne de faire flageller Jésus. Ce supplice terrible pouvait faire perdre la raison sous l'intensité de la souffrance infligée, et le récitant lui-même semble témoigner de cela dans une phrase proprement délirante, agitée. Contraste absolu avec la pièce suivante. Un arioso, forme particulière entre l'aria et le récitatif, s'insère ici dans une grande douceur. Une voix de basse, accompagnée de deux violes d'amour et du luth chante la contemplation des souffrances du Christ, véritables épines qui se métamorphosent en fleurs pour ouvrir le ciel. *Betrachte, meine See'*, paroles étranges pour notre époque moderne, extraites de la fameuse Passion de Brockes. En réalité, moment d'extase spirituelle, à faire pleurer les pierres! Et comme pour répondre à cet «arrêt sur image», le ténor prend la parole avec une aria accompagnée de deux violons ou dans le présent enregistrement de deux violes d'amour (les deux étant possibles en fonction des versions alternatives qui ont été copiées): *Erwäge, wie sein blutgefärbeter* (il s'agit ici de la contemplation du dos supplicié de Jésus, comparé au Ciel).

Le récit reprend alors son cours. Jésus est couronné d'épines et la foule de s'exclamer «Salut, roi des Juifs!» Pilate présente alors le Messie couvert de blessures au peuple, c'est le célèbre moment de *l'Ecce homo*. Mais ce spectacle implorant ne fait pas plier la foule qui demande la crucifixion dans un chœur implacable, puis chante sous une forme fuguée bien élaborée sa volonté de faire respecter la Loi. Jésus doit être condamné puisqu'il s'est auto-proclamé *Fils de Dieu*. Le drame est irrémédiablement en marche. Un choral (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*) vient ponctuer ce moment décisif, qui insiste sur une opposition: captivité du Fils de

Dieu/liberté de l'homme. Il est chanté ici *a capella*. Puis le dialogue infernal entre le préfet et le peuple reprend de plus belle, toujours serré, nerveux, homophonique soudain pour illustrer les mots «nous n'avons d'autre roi que César»; alors l'agitation laisse la place à un récitatif presque éthétré. Pilate livre Jésus pour qu'il soit crucifié. Une aria fait dialoguer une basse solo avec le chœur qui répond, inquiet, *Wohin?* (Où?) aux sollicitations empressées du chanteur (Hâtez-vous, âmes inquiètes... vers la colline de la Croix...) Et la crucifixion est décrite en un sobre récitatif entrecoupé par la demande des grands prêtres qui contestent la notation «Roi des Juifs», exprimé par un chœur fort décoratif, quasi obséquieux. Mais Pilate reste impassible. Un choral, véritable hymne à la Croix, vient ponctuer cette action resserrée, il utilise la mélodie *Valet will ich dir geben* (Je veux te dire Adieu) mais avec le texte *In meines Herzens Grunde*. Puis Jésus est mis en croix, les soldats tirent sa tunique au sort, comme l'avait annoncé l'*Ancien Testament*. Le récitatif prend ensuite des accents sobres mais bouleversants pour annoncer ces paroles pleines d'amour du Christ à sa mère et à saint Jean: «Femme! Vois, voici ton fils!» puis «Vois, voici ta mère!» Un choral, dont la mélodie refermait la première partie de cet œuvre, prolonge ces paroles en une sublime méditation (*Er nahm alles wohl in acht*). Jésus boit un peu de vinaigre que tendent les soldats et dit: «Es ist vollbracht» (Tout est accompli). Ces mots, les derniers prononcés par le Christ, font l'objet d'une merveilleuse aria d'alto solo, soutenue ici par une viole de gambe (ou des cordes dans la quatrième version de la partition). Dans le ton de si mineur, une mélodie déchirante se déploie, qui fait penser, dans son intensité déployée, aux

plus beaux passages des *Jesu membra nostri* de Dietrich Buxtehude (1637-1707), autre chef-d'œuvre destiné à la Semaine Sainte. Rencontre au sommet. Mais la partie centrale contraste violemment (évocation du héros de Juda, dans *l'Ancien Testament*, qui remporte la victoire finale).

Jésus rend l'esprit.

C'est le silence, la nuit de l'âme.

Coup de génie, encore une fois. Une basse solo chante l'aria *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* (Mon Sauveur aimé, laisse-moi demander), entrecoupée par les strophes du choral *Jesu Leiden, Pein und Tod*, entendu ici pour la troisième fois (pour rappel, à la fin de la première partie, puis avant l'aria d'alto *Es ist vollbracht*, seulement quelques pages avant celle-ci). La force de ce passage, c'est la mise en abîme du chant soliste, avec cet arrière-plan diaphane reprenant la mélodie du choral déjà bien présent dans l'œuvre.

Un nouvel emprunt à saint Matthieu permet d'évoquer une scène spectaculaire, digne des opéras italiens de cette époque: le déchirement du voile du temple, suivi du tremblement de terre et de l'ouverture des sépulcres. Le récitatif se prolonge par un bref arioso qui permet au récitant de parler à la première personne du singulier. Puis vient le temps de la méditation, avec l'aria *Zerfliesse, mein Herze*, confiée dans le présent enregistrement au soprano (voix de petit chanteur), entourée des traversos et hautbois da caccia, à la sonorité douce et grave. Les plus beaux regards vers le ciel de l'âme sont traduits musicalement, ainsi que les larmes les plus déchirantes. Encore un sublime moment où le temps semble s'arrêter, tout comme la musique elle-même sur les mots *Tot, Tot, Tot*, (mort), répétés comme une plainte intime.

...Dans le sein d'Abraham

On ne brise pas les jambes du condamné, fait exceptionnel qui inscrit encore fortement le destin du Christ dans les Écritures, mais on s'assure de son décès en lui perçant le côté avec une lance. Coulent du sang et de l'eau, symboles bibliques. Reprise de la mélodie du choral *Christus, der uns selig macht*, qui ouvrait cette longue seconde partie, puis récitatif de la mise au tombeau de Jésus, permise grâce au charisme de Joseph d'Arimathie. Et un chœur à trois temps, en ut mineur, comme une langoureuse berceuse, vient commenter ce moment d'intimité avec le corps du Christ. *Ruht wohl* (Repose en paix). Enfin, comme si cette extrême douceur ne suffisait pas, un ultime choral (sur la mélodie *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, composée par Martin Schalling en 1571) propose une méditation sur notre propre mort, notre accueil dans l'au-delà, dans le sein d'Abraham, et, dans une deuxième strophe, l'émerveillement de la résurrection. Les derniers mots sont inspirés du *Livre de Job*: «de la mort je me relèverai, et mes yeux te contempleront». L'assemblée était-elle invitée à chanter elle aussi pour s'associer pleinement à cette prière? C'est possible. Ce qui est certain, c'est que le cantor a souhaité terminer sur une méditation collective, une intériorisation par chaque membre de l'assemblée du mystère de la Rédemption. Les paroissiens de Leipzig ayant reçu en pleine face pendant environ deux heures (et davantage prédication comprise!) tous les détails de la Passion sublimés par la musique mais dans le même temps considérablement soulignés, accentués jusqu'au paroxysme, pouvaient repartir chez eux avec cette conviction très intime qu'ils devaient mettre toute leur espérance

dans la Croix. Pour les protestants, contemporains de Bach, le Christ a rétabli la dignité de l'homme dans son sang une fois pour toutes; la foi seule peut sauver, par le don de la grâce. Luther s'était saisi de la pensée de saint Paul et avait construit sa pensée théologique autour de ces fondamentaux. Aussi ce partage collectif de la Passion par la plus profonde, la plus parlante, la plus forte musique, pouvait-il constituer le climax de l'expression la plus intime du peuple chrétien.

La Passion selon saint Jean et notre temps

Mais le chef-d'œuvre de Bach trouve une résonnance particulière aussi à notre époque. Parallèlement à l'expression de la foi individuelle et collective, la puissance de cette musique attire un public très varié, croyant ou non. Elle suscite une émotion très particulière, incomparable, «consolatrice». Devant les drames humains, et Dieu sait si Bach n'a pas été épargné lui non plus, la *Passion selon saint Jean* apporte à chaque être sensible cette sorte de compassion nécessaire, dont les derniers vers du livret sont le témoignage vibrant. Les malheureux atteints du mal des ardens se consolaient de leurs souffrances et se réconfortaient en contemplant la terrible Crucifixion du rebâlé d'Issenheim réalisé par Matthias Grünewald au début du XVI^e siècle. De même la musique de Bach souffle ce vent à la fois violent et tendre, et atteint au plus profond de l'âme. Et puis, indépendamment de ces considérations, c'est tout simplement une musique sublime, qui peut être aimée «passionnément», pour elle-même. Ainsi peut-on observer plusieurs niveaux d'écoute et de lecture.

La Passion selon saint Jean réalise une synthèse à la fois savante mais pourtant

parfaitement accessible des plus hautes qualités de Bach à cette époque. Fort de son tour de force réalisé seulement deux ans auparavant, en 1722 avec le *Clavier bien tempéré* qui utilise un panel de tonalités inédit, il en utilise ici dix-neuf, souvent audacieuses, comme *sib* mineur, se saisissant à chaque fois de sa couleur propre pour exprimer une émotion particulière. Seuls les tons de *do#* majeur, *mi**b*** mineur, *fa#* majeur, *lab* majeur et *si* majeur sont exclus. De même, la palette des timbres lui permet des choix judicieux. Son instrumentarium a quelque chose de réservé, comme une sorte d'évocation d'une couleur de l'âme, changeante, mouvante. Car il s'agit bien de cela, créer une sorte de mouvement de l'âme, de vibration profonde. Dans le choix des voix solistes, aussi; L'éclat solaire et profond de la voix d'alto, l'innocence et la clarté de la voix de soprano, l'héroïsme parfois de la voix de ténor, l'apaisement, à certains moments choisis, de la voix de basse; tout concourt à humaniser ce récit de la Passion. Autres innovations: les formes, quelquefois surprenantes, au-delà des modèles éprouvés comme celui l'aria da capo; les harmonisations toujours renouvelées des chorals dont chacun connaît les mélodies par cœur; les chœurs de foule qui anticipent de très loin d'autres réussites, comme le rôle que Moussorgski confia au peuple dans *Boris Godounov*, ou celui qui avait prévu Debussy dans *Le diable dans le beffroi* d'après Edgar Poe. Incontestablement, chez Bach, tout cela est déjà très nouveau, et, sans l'imiter, les modernes ont suivi des chemins curieusement comparables.

L'avènement de la *Passion selon saint Jean* en France est un peu postérieur à celui de la *Passion selon saint Matthieu*. On

pouvait l'entendre en 1895 par le Chœur de l'Église Saint-Guillaume de Strasbourg mais ce n'est qu'en 1902 qu'on put l'écouter en terre française (car Strasbourg était alors allemande) dans une traduction en langue vernaculaire de Maurice Bouchor (partition réalisée par Alexandre Guilmant, organiste de l'église de la Trinité et de la salle de concerts du Trocadéro). Elle est d'abord chantée dans l'hôtel particulier du comte de Chambrun, avant la première exécution publique donnée par le compositeur et chef d'orchestre Guy Ropartz à Nancy, salle Poirel, le 16 mars 1902. La Société Humbert de Romans avait de son côté fait construire une très belle salle de concerts dotée d'un grand orgue, rue Saint-Didier à Paris pour chanter spécialement cette magnifique partition. Puis cette dernière fut redonnée à Paris en

janvier 1903 par la Société des Concerts du Conservatoire avant de connaître une prestigieuse trajectoire jusqu'à nos jours.

Avec le présent enregistrement, elle bénéficie encore d'un nouvel éclairage, nous faisant ressortir certaines beautés inconnues, car c'est bien l'un des nombreux miracles de cette œuvre légendaire: on peut toujours y découvrir d'admirables nouveautés grâce au talent et à l'imagination de ses interprètes.

Bach, féru de culture et de musique françaises, aurait certainement apprécié entendre son chef-d'œuvre sous les ors du château de Versailles. L'aurait-il seulement imaginé?

Et pas question dans ce cadre de lui reprocher d'écrire une composition musicale «trop théâtrale!»



La nef de l'église Saint-Thomas de Leipzig, aquarelle de Hubert Kratz, 1881

Johann Sebastian Bach's *St John Passion*

By Éric Lebrun

“If Bach were to produce musical compositions, they should not be too theatrical!” exclaimed Dr. Steger, one of the council members who approved the candidacy of the new cantor of Leipzig in 1723. The following year, on 7 April 1724, this shameful vow was shattered, as Bach performed his *St John Passion* in the church of St. Nicholas, and it was difficult to imagine less powerful music, expressive to the point of paroxysm.

A History of Passions

Since the Middle Ages, the Passion has been read and sung on Palm Sunday and Good Friday, a period that also saw the representation of the Mysteries, one of the main themes of which is the story of the Redemption through the Cross. The genre evolved and was enriched, notably by Heinrich Schütz (1585-1672), author of a responsorial Passion dating from 1666, the title of which translates as: *History of the sufferings and death of our Lord and Saviour Jesus Christ, according to the evangelist Saint Matthew*. It was, however, the Hamburg native Thomas Selle (1599-1663) who, in 1643, first punctuated the evangelical narrative with subjective passages. Later, in Lüneburg, Johann Theile (1646-1724), a close friend of Dietrich Buxtehude (c.1637-1707), introduced chorales in 1673. These chorales allowed the community's prayer to be integrated through participation from within, as the melodies were familiar to everyone. At the

beginning of the 18th century, a new trend inspired by the pastor, theologian and poet from Hamburg, Erdmann Neumeister (1671-1756), consisted of commenting on the Word of God using the full range of sounds found in Italian cantatas and operas. The Gospel story is told through recitatives supported by a *basso continuo*, while arias adorned with rich instrumental *ritornelli* allow us to suspend time and meditate more deeply, with the help of a text that generally speaks in the first-person singular. Chorales and choruses can also be found. From the 1710s onwards, the Passions flourished, inspired by the libretto of Bach's contemporary Barthold Heinrich Brockes (1682-1747) and written by composers accustomed to the operatic style, such as Reinhard Keiser (1674-1739), Georg Philipp Telemann (1681-1767) (who wrote a total of forty-six works in this genre!), Georg Friederich Handel, Johann Mattheson (1681-1764) and Johann Friedrich Fasch (1688-1758), to name but a few. This same work by Brockes, published in 1712, was to serve as the basis for the libretto of Bach's *St John Passion* and, to a lesser extent, his *St Matthew Passion* BWV 244. As we can see, everything was in place for the Cantor's masterpieces to blossom on his arrival in Leipzig. In fact, as early as 1717, Bach was said to have given a Passion in Gotha to replace the dying Cantor Witt. What was it about? A mystery...

Passions in Leipzig

In Leipzig, Joseph Kuhnau (1660-1722), Bach's predecessor, performed a *St Mark Passion* of his own composition on Good Friday in 1721. This was a major first in the *Thomaskirche* (St Thomas Church), as the pastors were rather reluctant to accept anything new! Only a year after his arrival, Bach, the new director of music for the churches of Leipzig, seized upon this recent initiative and imposed his own vision of the Passion, this time that of St John, by means of a libretto whose author is still unknown to us today. This text borrows from the Evangelist, of course, and from Brockes, as mentioned above, but also twice from St Matthew, and more occasionally from the Psalmist, Johann Heermann, Michael Weise, Christian Heinrich Psoter, Valerius Herberger and Martin Schalling. As you can see, this is a skillful assembly, consisting of a narrative interspersed with poetic meditations. Several protagonists contribute to this dramatic presentation. Firstly, the narrator, whose melodic inflections faithfully reflect the meaning and intensity of each word of the Gospel text, so that the audience loses nothing of it; in fact, the libretto is printed and made available to everybody. Another protagonist, of course, and the most important, is the person of Christ: the narration is provided by a tenor voice, the words of the Messiah by a bass voice. His hieratic interventions are accompanied by a simple *basso continuo*, while in the other *St Matthew Passion*, strings will encircle his words. Moreover, the full range of solo voices allows the arias to flourish, according to their meaning, but can also incorporate certain chorale melodies. Finally, the choir intervenes in three ways: impulsive and vehement crowd

(*Turba*), serious commentator (striking introduction and conclusion), intimate prayer of the faithful (chorales, once again). Bach uses a relatively sober instrumental arrangement: strings, continuo, two traversos (transverse flutes of the period), two oboes, plus alternately two oboes da caccia. Remarkably, however, he also used instruments that were considered “old” at the time: violas d'amore, viola da gamba (which he had made remarkable use of in his youth for the cantata *Actus tragicus* BWV 106), and lute. When accompanying the soloists, these instruments are always supported by the *basso continuo*. Bach probably benefited from the help of the university's young musicians and singers, as he regularly offered his services at the *Paulinekirche*, the university's church.

A first and a few unforeseen circumstances

The first performance of this brilliant work was punctuated by incidents that seem derisory in retrospect but show the detestable atmosphere in which the cantor was working even then. It was customary for important works of this nature to be performed alternately in the churches of Saint Thomas and Saint Nicholas. Bach was obviously unaware of this custom and had put up posters and prepared printed booklets mentioning the main church well in advance. A serious error! Aggravations and reproaches were not long in coming, and the composer had to have new announcements printed, adapt his set up to the imposed venue, the church of St Nicholas, which was considerably smaller, and to request repairs to the harpsichord, which was in poor condition (this detail proves in any case the use of this instrument within the continuo, which is very much present in this recording).

Furthermore, he had not sent the libretto booklet to the council in advance, which was absolutely unthinkable, as it was the council's responsibility to check that the text was in harmony with Protestant thinking at the time.

However, this premiere was not prevented, thank the Lord, as Bach had promised to "be on his guard" in the future (which was not always the case, notably in 1739, when a clerk was sent to him!). Moreover, from the few written testimonies we have, it appears that the work was neither understood nor appreciated at its true value by the authorities. The writer Christian Gerber (1661-1743) wrote in 1732 that in Leipzig the Passion Story was sung "in the most artificial way possible, with all kinds of instruments." The work was performed again in 1724 in the church of St Thomas. The composer then reworked the score and proposed another introductory chorus, based on the chorale *O Mensch, bewein dein Sünde Gross* (O man, weep for your heavy sins). It was then performed exclusively at Saint-Nicolas in 1732, 1739 and 1749. Modern editions are generally based on the first and fourth versions of this work, in the knowledge that there is no complete manuscript of this score in Bach's hand and that it is therefore impossible to know what definitive score he would have wished to leave to posterity.

A particular spiritual context

Let us now enter into the construction of this vast cathedral of sound which, according to the Lutheran theologian Johann Arndt (1555-1621), enables us "to achieve the unification of the soul with Christ (*unio mystica*) through contemplation (*contemplatio*) and compassion (*compassio*)". The Gospel of Saint John is not part of the group of

"synoptic" texts. Its account, which aligns with them at this point, differs from them in many ways. It is imbued with a very particular spirituality and, by showing Christ in the intimacy of a dialogue with the Father, emphasizes with heartrending poetry what is known as the great "priestly prayer of Christ. It is precisely this 'hieratic' quality that is highlighted in the first chorus, which takes up the words of Psalm 8: *Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Lande herrlich ist!*; this is the *Domine, Dominus noster* of the Vulgate, which is usually translated into English as: "O Lord, our God, how great is your name in all the earth!" Paradoxically, the Gospel of Saint John, which we might imagine to be detached from any tangible reality, is in fact extremely precise when it comes to the very account of the Passion.

A sublime architecture

Bach opens the doors to Holy Week in the intimacy of the Saviour's suffering and by emphasising his priesthood. The magnificent three-part introductory chorus (the da capo coming as confirmation of the recognition of the Messiah as sole master and Lord) is a moving, restless passage, composed of several simultaneous rhythmic layers onto which are grafted the exclamations "Herr!" (Lord). The harmonic plan recalls the vehement accents of the Great Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 for organ, in the same key. The account of the Passion proper follows. Jesus goes to the Garden of Olives with his disciples. This is the episode of Judas's betrayal, accompanied by the cohort of high priests, servants, and Pharisees. To Jesus's first question: "Whom do you seek?" replies the chorus in a brief, vehement passage, repeated a little later in its original form. A chorale

comments on this first action, with a tense harmony that supports the profound meaning of each word, *O grosse Lieb*, (O great love, O love without measure that has led you down this path of torment!) The melody is that of the chorale *Herzliebster Jesu* (Dearest Heart of Jesus) by Johann Heermann. This first section ends with the Evangelist's account of Jesus' concern for the suffering of Malchus, the servant of the high priest, whose ear Peter had cut off. A chorale opens the next section, in fact the fourth stanza of the Lord's Prayer, *Vater unser im Himmelreich* (Our Father who art in Heaven) associating the Church in this intimate prayer with the sufferings of Christ. Jesus is led to his judges, and first to the high priest. The alto aria, *Von den Stricken meiner Sünden* (From the cords of my sins), accompanied by two imploring oboes, emphasises the paradoxical image of the Christian freed from the bonds of his sins by a chained Christ. But here is another aria, *Ich folge dir gleichfalls* (I also follow you) entrusted to the soprano voice (in this recording, as with the alto voice, it is a child from the choir) enveloped in the sonorities of two traversos now expresses the joy of following the Saviour, and even the desire to be "drawn", "driven" by him. The tone is one of confident joy and blessed hope. An absolute contrast! Now begins the well-known scene of Peter's denial. Exceptionally, Bach borrowed from the Gospel according to St Matthew to conclude this scene, which would later allow him to set the Apostle's despair to music in a very powerful and expressive way (since St John makes no mention of his weeping). In the middle of this episode, Jesus is questioned by the high priest Annas about his doctrine. Then one of the guards, outraged by Christ's

reply, "Ask those who have listened to me", slaps him. The palpable emotion of the people of God, and of each individual in the presence of this scene, is embodied in a chorale that begins strangely luminous, allowing for deeper introspection. *Wer hat dich so geschlagen*, (Who has struck you like this? It is I and my sins). Then Jesus is sent, tied up, to the high priest Caiaphas, while the drama of the Apostle Peter comes to a lamentable conclusion with the crowing of the cock, very simply portrayed on the cello. Syncopations, chromaticisms, then an agitated aria, entrusted to a tenor supported by the strings. *Ach, mein Sinn Wo willt du endlich hin* (Alas, my soul, where will you finally go?) And again, a chorale: *Petrus, der nicht denkt zurück*, (Peter, who does not think back at all) to a melody by Mechior Vulpius.

End of the first part.

At this point, the preaching takes place.

Second "act"

Then the second part (one might be tempted to say the second act!), considerably longer than the first, begins with a fairly vertical chorale, *Christus, der uns selig macht, Kein Bös'hat begangen* (Christ, who saves us, has done nothing wrong).

The action takes a new turn. Jesus is now brought before Pilate, the prefect of the Roman occupying forces. A tense dialogue ensues between Pilate and the crowd, who respond violently, emphasizing the words *nicht, nicht, nicht* (no, no, no). Bach reintroduces, with new words, the beautiful chorale *Herzliebster Jesu*, which had already been heard at the very beginning of the Passion. The narrative intensifies after the unsettling dialogue in which Pilate asks, almost to himself,

“What is truth?” without receiving an answer. The crowd expresses a preference for seeing the criminal Barrabas released and Pilate orders Jesus to be flagellated. This horrific punishment was enough to drive anyone to madness from the sheer intensity of the suffering, and the narrator conveys this with a phrase that spirals into feverish, almost frenzied chaos. It stands in stark contrast to the serenity of the following piece: an *arioso*, a distinctive form, somewhere between an aria and a recitative, introduced here with great delicacy. A bass voice, accompanied by two *violas d'amore* and a lute, sings a meditation on Christ's suffering—true thorns that transform into flowers, opening the heavens. *Betrachte, meine See'l* (“Contemplate, my soul”), words that seem unusual to modern sensibilities, are drawn from Brockes' famous *Passion*. In fact, it's a moment of spiritual ecstasy, enough to make stones cry! And as if to respond to this “freeze frame”, the tenor takes to the stage with an aria accompanied by two violins, or, as in the present recording, two *violas d'amore* (both are possible depending on the alternative versions that have been copied): *Erwäge, wie sein blutgefärbeter* (this is the contemplation of Jesus' tortured back, compared to Heaven). The narrative then resumes. Jesus is crowned with thorns, and the crowd exclaims, “Hail, King of the Jews!” Pilate presents the wounded Messiah to the people—this is the famous *Ecce homo* moment. But this poignant display does not move the crowd, who demand crucifixion in an unyielding chorus. They then sing, in a finely crafted fugue, their determination to uphold the Law. Jesus must be condemned because he proclaimed himself to be the Son of God. The drama is irrevocably engaged.

A chorale (*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn* (Through your imprisonment, Son of God)) punctuates this decisive moment, emphasising the opposition between the captivity of the Son of God and the freedom of man. It is sung here *a capella*. Then the infernal dialogue between the prefect and the people resumes in earnest, still tense, nervous, suddenly homophonic to illustrate the words “we have no king but Caesar”; then the agitation gives way to an almost ethereal recitative. Pilate hands Jesus over to be crucified. An aria creates a dialogue between a solo bass and the chorus, which responds anxiously, *Wohin?* (Where?), to the singer's urgent appeals (Hurry, troubled souls... to the hill of the Cross...). The crucifixion is depicted in a restrained recitative, interspersed with the high priests' protest against the inscription “King of the Jews,” expressed in a highly ornamental, almost obsequious chorus. But Pilate remains unmoved. A chorale, a veritable hymn to the Cross, punctuates this restrained action, using the melody *Valet will ich dir geben* (I wish to bid you farewell) but with the text *In meines Herzens Grunde* (In the depths of my heart), Jesus is then placed on the cross, and the soldiers cast lots for his tunic, as foretold in the Old Testament. The recitative then takes on a sober but moving tone, announcing Christ's loving words to his mother and to Saint John: “Woman! See, here is your son!” and then “See, here is your mother!” A chorale, whose melody closed the first part of this work, extends these words in a sublime meditation (*Er nahm alles wohl in acht In der letzten Stunde* (He thought carefully of everything in his last hour)). Jesus drinks a little vinegar handed to him by the soldiers and says: “*Es ist vollbracht*” (All is accomplished). These words, the

last spoken by Christ, are the subject of a marvelous solo alto aria, accompanied here by a viola da gamba (or strings in the fourth version of the score). In the key of B minor, a heart-rending melody unfolds, reminiscent in its stripped-down intensity of the most beautiful passages in Dietrich Buxtehude's (1637-1707) *Jesu membra nostri*, another masterpiece intended for Holy Week. A meeting at the summit. But the central part is a violent contrast (evoking the hero of Juda in the Old Testament, who wins the final victory).

Jesus breathes forth the Holy Spirit.

It is silence, the dark night of the soul.

Another stroke of genius. A solo bass sings the aria *Mein teurer Heiland, lass dich fragen* (My beloved Saviour, let me ask you), interspersed with stanzas from the chorale *Jesu Leiden, Pein und Tod*, (Jesus' suffering, pain and death) heard here for the third time (as a reminder, at the end of the first part, then before the alto aria *Es ist vollbracht* (It is accomplished), just a few pages before this one). The power of this passage lies in the mise en abyme of the soloist's song, with a diaphanous background echoing the melody of the chorale already well established in the work.

A further borrowing from Saint Matthew evokes a spectacular scene, worthy of the Italian operas of the period: the tearing of the veil of the temple, followed by the earthquake and the opening of the tombs. The recitative continues with a brief *arioso* that allows the narrator to speak in the first-person singular. Then comes the time for meditation, with the aria *Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren Dem Höchsten zu Ehren!* (Dissolve, my heart, in floods of tears to honour the Almighty!)

given in the present recording to the soprano (the voice of a boy soprano), surrounded by the traversos and oboes da caccia, with their soft and deep timbre. The most beautiful gazing towards the celestial realms of the soul are musically translated, as are the most heart-rending tears. There is another sublime moment when time seems to stand still, just like the music itself on the words *Tot, Tot, Tot*, (death, death, death), repeated like an intimate lament.

... In Abraham's bosom

The condemned man's legs are not broken, an exceptional event that still strongly establishes Christ's fate in the Scriptures, but his death is ensured by piercing his side with a spear. The biblical symbols of blood and water flow. A reprise of the melody from the chorale *Christus, der uns selig macht* (Christ, who makes us blessed), which opened this long second part, is followed by a recitative depicting the entombment of Jesus, made possible by the courage and devotion of Joseph of Arimathea. There then follows a choir in three-time in C minor, like a languorous lullaby, offering a reflection on this moment of intimacy with the body of Christ. *Ruht wohl* (Rest in peace). Finally, as if this extreme gentleness were not enough, a concluding chorale (to the melody *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, (From my heart I hold you dear, o Lord), composed by Martin Schalling in 1571) offers a meditation on our own death, our welcome in the afterlife, in Abraham's bosom, and, in a second stanza, the wonder of the resurrection. The last words are inspired by the Book of Job: “I shall rise from death, and my eyes shall behold you.”

Was the congregation invited to sing too, to join in this prayer? It is possible. What is certain is that the cantor wanted to end with a collective meditation, an interiorisation by each member of the congregation of the mystery of the Redemption. The parishioners of Leipzig, having had all the details of the Passion, sublimated by the music but at the same time considerably emphasised and accentuated to the point of paroxysm, thrust in their faces for around two hours (and more, including the preaching!), could go home with the intimate conviction that they had to put all their hope in the Cross. For Protestants, Bach's contemporaries, Christ restored human dignity in his blood once and for all; faith alone can save, through the gift of grace. Luther had seized upon the philosophy of Saint Paul and built his theological thinking around these fundamentals. So, this collective sharing of the Passion through the most profound, the most eloquent, the most powerful music could constitute the climax of the most intimate expression of the Christian community.

The Saint John Passion and our times

But Bach's masterpiece also has a special resonance in our time. Alongside the expression of individual and collective faith, the power of this music attracts a very diverse audience, both believers and non-believers. It arouses a very particular, incomparable, "consoling" emotion. In the face of human tragedies — and Heaven knows Bach was not exempt from them — the *St John Passion* brings to every sensitive soul that kind of necessary compassion, of which the final verses of the libretto are a moving testament. The unfortunate victims of St. Anthony's Fire found solace in their suffering and

comfort in contemplating the harrowing Crucifixion of the Isenheim Altarpiece, created by Matthias Grünewald (1470-1528) at the beginning of the 16th century. In the same way, Bach's music blows in a wind that is both violent and calming and reaches into the very depths of the soul. And then, quite apart from these considerations, it is quite simply sublime music, which can be loved "passionately", for its own sake. So there are several levels of listening and comprehension.

The *St John Passion* is a synthesis of Bach's supreme qualities at the time, at once learned and perfectly accessible. Building on the tour de force he had achieved only two years earlier, in 1722, with *Das Wohltemperierte Clavier* (the Well-Tempered Clavier), which used an unprecedented range of keys, here he uses nineteen of them, often daring, such as B-flat minor, each time using its own colour to express a particular emotion. Only the keys of C-sharp major, E-flat minor, F-sharp major, A-flat major, and B major are excluded. Similarly, the palette of timbres allows for judicious choices. His instrumentation has a certain restraint, like a kind of evocation of a shifting, fluid colour of the soul, changing and unsettled. Because that's what it's all about, creating a kind of movement of the soul, a deep vibration. In the choice of solo voices, too; the radiant, deep brilliance of the alto voice, the innocence and clarity of the soprano voice, the heroism at times of the tenor voice, the appeasement, at certain chosen moments, of the bass voice; everything contributes to humanising this account of the Passion. Other innovations include the forms, sometimes surprising, that go beyond tried and tested models such as the da capo aria; the ever-renewed

harmonisations of the chorales whose melodies everyone knows by heart; the crowd choruses, which anticipate by far other successes, such as the role Mussorgsky entrusted to the people in *Boris Godunov*, or the one Debussy envisaged in *Le Diable dans le beffroi* (The Devil in the belfry) after Edgar Poe. Undeniably, all this was already very new in Bach, and without imitating him, modern composers have followed curiously similar paths.

The arrival of the *St John Passion* in France was a little later than that of the *St Matthew Passion*. It was first performed in 1895 by the choir of Strasbourg's église Saint-Guillaume, but it was not until 1902 that it was performed in France (Strasbourg was German at the time) in a vernacular translation by Maurice Bouchor (the score was produced by Alexandre Guilmant, organist at the Église de la Trinité and the Trocadéro concert hall). It was first sung in the private residence of the *comte de Chambrun*,

before the first public performance by the composer and conductor Guy Ropartz in Nancy's Salle Poirel on 16 March 1902. *La Société Humbert de Romans* had built a magnificent concert hall with a large organ on rue Saint-Didier in Paris to perform this magnificent score. In January 1903, the work was played again in Paris by the *Société des Concerts du Conservatoire*, and has continued to enjoy a prestigious career to this day. The present recording sheds new light on the work, bringing into focus some previously unknown charms, for that is one of the many miracles of this legendary composition: we can always discover admirable new things thanks to the talent and imagination of its performers. Bach, a great lover of French music and culture, would certainly have enjoyed hearing his masterpiece performed under the gilding of the Château de Versailles. But could he ever have imagined it? And there's no question of reproaching him for writing a musical composition that's "too theatrical!"



Gaétan Jarry

Direction

Chef d'orchestre et organiste français né en 1986, Gaétan Jarry est le fondateur de l'ensemble Marguerite Louise.

Après un parcours récompensé de nombreux premiers prix aux conservatoires de Versailles et de Saint-Maur-des-Fossés, Gaétan Jarry est également diplômé d'orgue du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

En 2016, il devient titulaire des Grandes Orgues historiques de l'église Saint-Gervais à Paris. Sa passion pour la voix et pour les répertoires anciens le conduit à créer l'ensemble Marguerite Louise, choeur et orchestre de référence sur la nouvelle scène baroque internationale. Gaétan Jarry est également l'un des principaux chefs invités de l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, à la tête duquel il dirige notamment cette saison *Don Giovanni* et *L'Enlèvement au séрай* de Mozart ainsi que la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach.

Riche d'une quinzaine d'enregistrements unanimement reconnus par la critique internationale, sa discographie se consacre en grande partie à la musique baroque française dans laquelle il infuse l'esthétique de Marguerite Louise dans le répertoire à grand choeur et orchestre, d'opéras et de grands motets royaux de Lully, Charpentier, Lalande, Rameau, Mondonville...

En tant que soliste, il fait paraître en 2019 *Noëls Baroques à Versailles*, enregistré aux Grandes Orgues de la Chapelle Royale de Versailles en collaboration avec les pages du Centre de musique baroque de Versailles, en 2020 *Le Grand jeu* disque récital autour de l'orgue baroque français ainsi que les concertos pour orgue de Haendel (2021). En 2023, il fait paraître l'opéra *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier. Enfin, en 2025, il publie deux messes de Charpentier: la *Missa Assumpta est Maria* et la *Messe de Minuit*.

Gaétan Jarry is a French orchestra conductor and organist born in 1986. He is the founder of the Marguerite Louise ensemble.

After winning numerous awards at the Conservatoires de Versailles and Saint-Maur-des-Fossés, Gaétan Jarry graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

In 2016, he became the co-titular organist playing the Great Historical Organs in Saint-Gervais church in Paris. His passion for vocals and ancient repertoires led him to found the Marguerite Louise ensemble, a choir and orchestra of reference on the new international baroque scene. Gaétan Jarry is also one of the main guest conductors of the Orchestra of the Opéra Royal de Versailles, which he is directing this season for *Don Giovanni* and *The Abduction from the Seraglio* by Mozart, as well as *St John Passion* by Jean-Sébastien Bach.

With around fifteen recordings his discography is unanimously recognised by international critics, and is largely devoted to French baroque music, in which he infuses the aesthetic of Marguerite Louise in the full choir and orchestra repertoire, operas and grand royal motets by Lully, Charpentier, Lalande, Rameau, Mondonville, and so on.

As a soloist, he released *Noëls Baroques à Versailles* (Baroque Christmas in Versailles) in 2019, recorded at the Great Organs of the Royal Chapel at Versailles in collaboration with the pages of the Centre de musique baroque de Versailles, in 2020, *Le Grand jeu*, a recital album around the French baroque organ, as well as Handel's organ concertos (2021). In 2023, he released the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier. Finally, in 2025, he published two masses by Charpentier : *Missa Assumpta est Maria* and *Messe de Minuit*.



La Cène, Bartolomé Carducho, 1605



Tölzer Knabenchor

Tölzer Knabenchor

Le Chœur de garçons de Tölzer (Tölzer Knabenchor), fondé en 1956 par Gerhard Schmidt-Gaden dans la ville bavaroise de Bad Tölz, est depuis plus de six décennies l'un des chœurs de garçons les plus célèbres et les plus recherchés au monde et donne plus de cent-cinquante concerts et représentations d'opéra par an. Le répertoire chorale couvre tous les domaines de la littérature chorale, du baroque à nos jours, avec un accent particulier sur les œuvres de Jean-Sébastien Bach. Les solistes du Tölzer Knabenchor assument les rôles de garçons importants sur les scènes d'opéra les plus célèbres du monde.

Au cours des dernières décennies, les Tölzer ont travaillé avec de nombreux chefs d'orchestre réputés tels que Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons, Herbert von Karajan, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kent Nagano, Seiji Ozawa, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Carlo Rizzi, François-Xavier Roth, Georg Solti, Robin Ticciati et Christian Thielemann.

Des tournées de concerts ont conduit le Tölzer Knabenchor dans presque tous les pays européens, en Russie, en Israël, en Chine, au Japon, en Corée et aux États-Unis. Le chœur est régulièrement invité au Festival de Salzbourg, au Festival Bach de Leipzig, au Festivals de musique du Rheingau et du Schleswig-Holstein, au Festival baroque de Shanghai et le

Boston Early Music Festival. Il se produit dans les plus grandes salles de concert du monde telles que le Concertgebouw d'Amsterdam, la Philharmonie de Paris, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall et le Suntory Hall.

Le Chœur a reçu de nombreux prix pour ses enregistrements sur tous les grands labels, notamment: le Prix du disque allemand, le Prix du disque français, le Diapason d'Or et l'ECHO Klassik de la German Phono Academy Berlin. Pour sa participation à l'enregistrement complet de toutes les cantates de J.S. Bach avec Nikolaus Harnoncourt, la chorale a reçu une nomination aux Grammy Awards.

Actuellement, environ cent-cinquante garçons suivent une formation chorale et individuelle au sein du Tölzer Knabenchor, dans l'agglomération de Munich. Le son incomparablement puissant et flexible du chœur est créé en plusieurs étapes de formation.

Les moments forts de la saison 2023/2024 comprennent des concerts de chorale à l'ouverture du Festival de musique de Brême, des concerts de chorale en Sardaigne et au Duomo Santa Maria Assunta de Pise, à l'Isarphilharmonie de Munich, à la Frauenkirche de Dresde et au Festspielhaus Erl, ainsi qu'à participation à la *Symphonie n° 8* de Gustav Mahler avec l'Orchestre d'État de Bavière sous la direction de Kirill Petrenko, au *Messie* de Georg Friedrich Haendel avec l'Orchestre de chambre de Bâle au KKL de Lucerne et au Stadtcasino de Bâle en décembre 2023 et à la *Passion selon saint Jean* de

J. S. Bach avec l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles à Pâques 2024, suivi d'un enregistrement sur CD de cette œuvre.

Les solistes du chœur de garçons de Tölzer chantent les trois garçons de *La Flûte enchantée* de Mozart, entre autres, au Semperoper de Dresden, au Deutsche Oper

The Tölzer Knabenchor, founded by Gerhard Schmidt-Gaden in the Bavarian town of Bad Tölz in 1956, has been one of the world's most famous and in-demand boys' choirs for more than six decades, and performs in more than one hundred and fifty concerts and operas each year. The choir repertoire covers all areas of choral literature, from baroque to today, with particular emphasis on Johann Sebastian Bach's works. The Tölzer Knabenchor soloists take on major boys' roles on the world's most famous opera stages.

Over the past few decades, the Tölzers have worked with many renowned conductors such as Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons, Herbert von Karajan, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kent Nagano, Seiji Ozawa, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Carlo Rizzi, François-Xavier Roth, Georg Solti, Robin Ticciati and Christian Thielemann.

et au Komische Oper de Berlin, ainsi qu'à l'Opéra d'État de Bavière en plus les rôles de garçons dans les opéras Macbeth, Tosca, Lohengrin et Tannhäuser. Au Festival d'Opéra de Munich à l'été 2024, un soliste du Tölzer Knabenchor chantera également le rôle d'Yniold dans l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy.

Passion by J. S. Bach with the Orchestra of the Royal Opera of Versailles at Easter 2024, followed by a recording a CD of this work.

The Tölzer's boys' choir soloists sing "the Three Boys" in Mozart's *Enchanted Flute*, among others, at the Semperoper Dresden, Deutsche Oper and Komische Oper in Berlin, as well as the Bavarian State Opera, in addition to boys' roles in the Macbeth, Tosca, Lohengrin and Tannhäuser operas. In the summer of 2024 a soloist from the Tölzer Knabenchor is also singing the role of Yniold in Claude Debussy's opera *Pelléas et Mélisande* at the Munich Opera Festival.

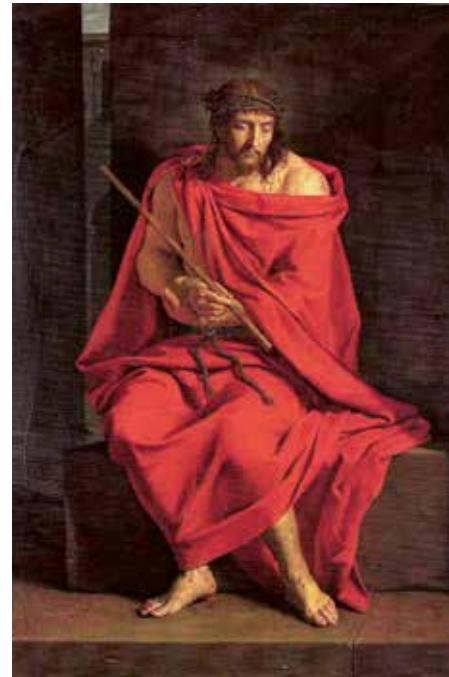
The Tölzer Knabenchor has performed in almost every European country on concert tours, as well as Russia, Israel, China, Japan, Korea and the USA. The choir is regularly invited to the Salzburg Festival, the Bach Festival in Leipzig, the Rheingau and Schleswig-Holstein Music Festivals, the Shanghai Baroque Festival and the Boston Early Music Festival. It performs in the world's largest concert halls such as the Amsterdam Concertgebouw, the Paris Philharmonie, the Vienna Musikverein, the Carnegie Hall and the Suntory Hall.

The Choir has received numerous awards for its recordings on all major labels, including the German Disc Award, the French Disc Award, the Diapason d'Or and the ECHO Klassik awarded by the German Phono Academy Berlin. The choir was nominated for a Grammy Awards for its participation in the full recording of all of J.S. Bach's cantatas with Nikolaus Harnoncourt.

About one hundred and fifty boys are currently following choir and solo training at the Tölzer Knabenchor in Munich. The choir's incomparably powerful and

flexible sound is created through several stages of training.

The highlights of the 2023/2024 season included choir concerts at the opening of the Bremen Musikfest, choir concerts in Sardinia and at the Duomo Santa Maria Assunta in Pisa, the Isarphilharmonie in Munich, the Frauenkirche in Dresden and the Festspielhaus Erl, as well as participating in Gustav Mahler's *Symphony No. 8* with the Bavarian State Orchestra under the direction of Kirill Petrenko, *Messiah* by George Frideric Handel with the Basel Chamber Orchestra at the KKL Luzern and the Stadtcasino in Basel in December 2023, and *St. John*



Le Christ aux outrages, Philippe de Champaigne, XVII^e siècle

Orchestre de l'Opéra Royal

Sous le haut patronage de Aline Foriel-Destezet



Orchestre de l'Opéra Royal

L'Opéra Royal du Château de Versailles accueille cent représentations par saison musicale: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour en décembre 2019 à Versailles pour les représentations de l'opéra de John Corigliano *Les Fantômes de Versailles*. De ce fait, l'orchestre a pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre à géométrie variable du Château de Versailles se produit régulièrement à l'Opéra Royal pour des concerts. Durant la saison 2023-2024, l'Orchestre prend part à quatre nouvelles productions scéniques d'envergure: *Giulietta e Romeo* de Zingarelli dans une mise en scène de Gilles Rico en octobre 2023, *Don Giovanni* de Mozart en novembre 2023, la version française de *L'Enlèvement au sérial* de Mozart mis en scène par Michel Fau en mai 2024 et *Gloria e Imeneo* de Vivaldi en juin 2024 au Théâtre de la Reine.

Par ailleurs, l'Orchestre se produit en tournée dans de nombreux festivals: à Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron ou encore Valloire, sous la direction du violoniste Théotime Langlois de Swarte. L'Orchestre a également pu faire ses débuts en Corée, lors d'une tournée de cinq

concerts, notamment au Lotte Concert Hall de Séoul. L'Orchestre interprète *Le Messie* de Haendel à la Chapelle de la Trinité de Lyon ou bien au Palau de la Música Catalana de Barcelone. Il accompagne le soprano Samuel Mariño au Gstaad New Year Music Festival, à Castellon et au Teatros del Canal de Madrid dans ce même programme. C'est au festival Castell de Peralada que s'est produit également l'Orchestre, dirigé par sa claveciniste Chloé de Guillebon, dans un programme autour des *Leçons de Ténèbres* de Couperin. Enfin, une grande tournée en Chine suivie d'une tournée en Thaïlande, au Vietnam et en Mongolie est prévue pour la saison 2024-2025.

L'Orchestre de l'Opéra Royal enregistre par ailleurs pour le label discographique Château de Versailles Spectacles. Parmi de nombreux projets, citons l'enregistrement d'airs issus de grands opéras baroques français de la soprano Marie Perbost *Dis-moi Vénus...*, les *Quatre Saisons* de Vivaldi avec Stefan Plewniak, *Bastien et Bastienne* de Mozart et *La Servante maîtresse* de Pergolèse, les symphonies *Le Matin, Le Midi et Le Soir* de Haydn, un programme *Âmes arméniennes*, ou encore des hymnes de couronnement, *The Crown* par l'Orchestre et le Chœur de l'Opéra Royal, ainsi que *Le Messie* de Haendel. Malgré la jeune histoire de l'ensemble, les enregistrements de l'Orchestre de l'Opéra Royal sont déjà largement primés: Diamant d'Opéra Magazine, choc de Classica, 5 diapasons etc.

The Opéra Royal du Château de Versailles presents one hundred performances each musical season, graced by great names and international performers on its prestigious stage. On the strength of these prestigious concerts, the Orchestra of the Opéra Royal was created in December 2019 in Versailles for the production of John Corigliano's opera *The Ghosts of Versailles*. The goal of the orchestra is to adapt to the artistic projects programmed for the Opéra Royal and its guest performers.

Comprising musicians who regularly work with leading conductors in both the baroque and romantic repertoires, this versatile orchestra of the Château de Versailles regularly performs at the Opéra Royal. During the 2023-2024 season, the Orchestra participated in four major new stage productions: Zingarelli's *Giulietta e Romeo* directed by Gilles Rico in October 2023, Mozart's *Don Giovanni* in November 2023, the French version of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* directed by Michel Fau in May 2024 and Vivaldi's *Gloria e Imeneo* in June 2024 at the Théâtre de la Reine.

The Orchestra has also undertaken a series of festival tours, including Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron and Valloire, under the baton of violinist Théotime Langlois de Swarte. The Orchestra made its debut in South Korea, with a five-concert tour that included performances at Seoul's Lotte Concert Hall. It has

performed Handel's *Messiah* at the Chapelle de la Trinité in Lyon and at the Palau de la Música Catalana in Barcelona. The Orchestra accompanied soprano Samuel Mariño at the Gstaad New Year Music Festival, in Castellón and at the Teatros del Canal in Madrid with the same program. Moreover, the Orchestra, under the direction of harpsichordist Chloé Guillebon performed a programme of Couperin's *Leçons de Ténèbres* at the Castell de Peralada festival. Finally, a major tour of China is scheduled, followed by a tour of Thailand, Vietnam and Mongolia during the season 2024-2025.

The Orchestra of the Opéra Royal is an active contributor to recordings for the Château de Versailles Spectacles label. Among its many projects are recordings of arias from the great French baroque operas with the soprano Marie Perbost in *Dis-moi Vénus...*, Vivaldi's *Four Seasons* with Stefan Plewniak, Mozart's *Bastien und Bastienne* and Pergolesi's *La serva padrona*, Haydn's sixth, seventh and eighth symphonies (*Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soir*), a programme called *Âmes arménienes*, coronation anthems, *The Crown* by the Orchestra and the Choir of the Opéra Royal, and Handel's *Messiah*. Despite the ensemble's relatively short history, the recordings by the Orchestra of the Opéra Royal have already received numerous accolades, including the Diamant Opéra magazine, choc de Classica, 5 diapasons, and more.



La Déploration sur le Christ mort, Bronzino, ca 1540-1545



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92

Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchanter et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour la saison 2022-2023, la Fondation a soutenu une nouvelle production scénique de l'opéra *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON!

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66% de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75% de la somme versée.

Planning for the future THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For the 2022-2023 season, the foundation supported a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

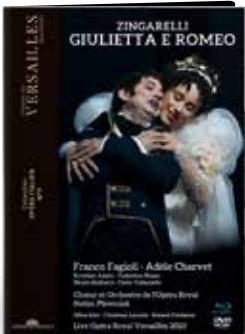
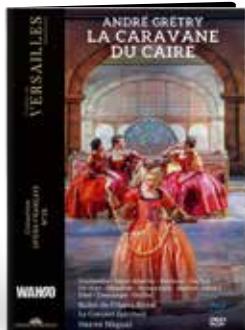
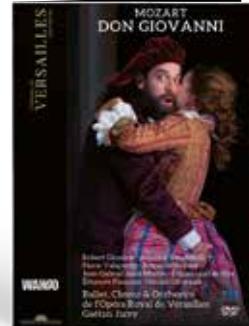
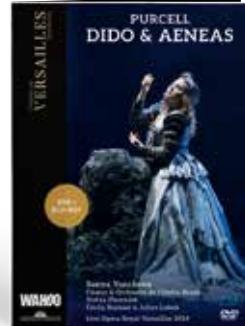
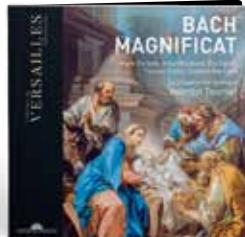
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

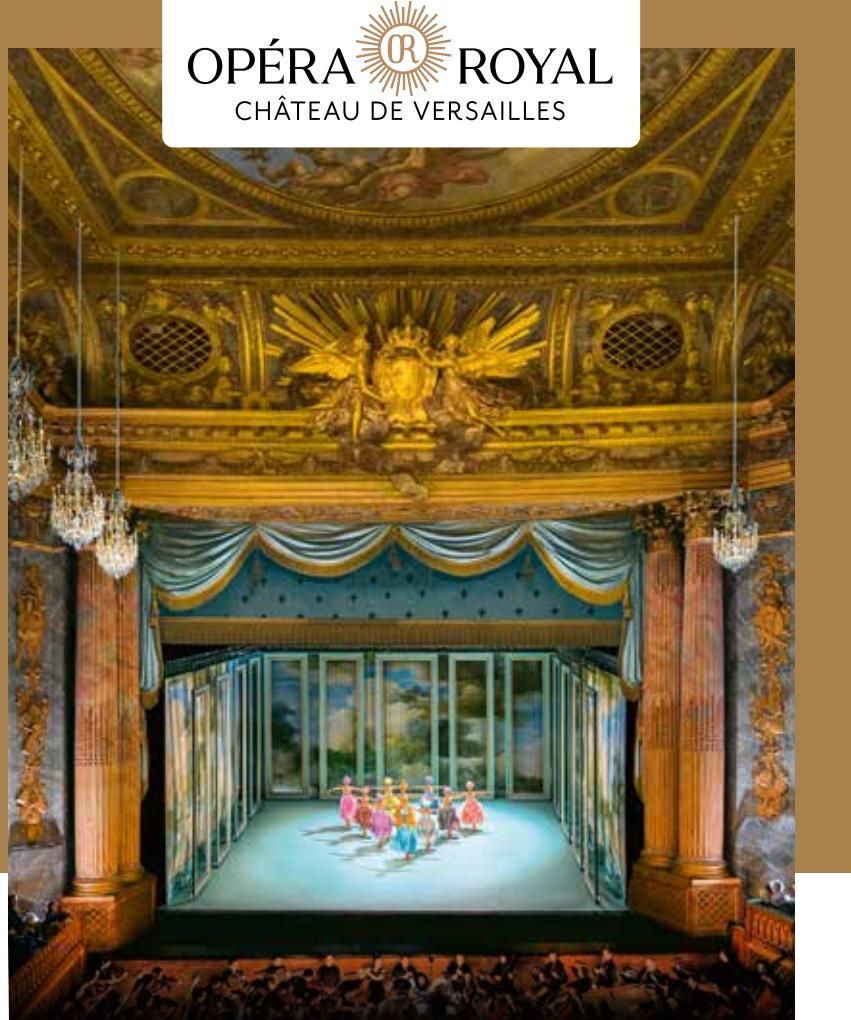
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles





Enregistré les 2 et 3 Avril 2024 à la Chapelle Royale
du Château de Versailles

Captation réalisée par Futur antérieur
Réalisation : Olivier Simmonet

Traductions anglaises : Christopher Bayton et
LanguageWire

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr/

  @operaroyal.chateauversailles

 Opéra Royal du Château de Versailles

OPÉRAS | BALLETTS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :
www.operaroyal-versailles.fr

RÉSERVATIONS : +33 (0)1 30 83 78 89

Couverture : *Le Christ avec un soldat moqueur*, Carl Bloch, 1880
© Domaine public.
p. 4, 6, 15, 27, 31, 35, 36-37 © Domaine public ;
p. 24 © Franz Griers ; p. 28 © DR ; p. 32 © Pascal Le Mée ;
p. 38-39 © Agathe Poupeney
4^{ème} de couverture : *Agnus Dei*, Francisco de Zurbarán, 1635-1640
© Domaine public.



Agnus Dei, Francisco de Zurbarán, 1635-1640