

UNE SEMAINE DRAMATIQUE



BACH, LOTTI, TELEMANN, ZELENKA

Didier Louis *chef invité*

Ayumi Nakawaga *orgue*

Camille Sors *violoncelle*

Alix Dumon-Debaecker *chef de chœur*



31/03 01/04 02/04

20h

16h

18h

Eglise Notre-Dame des
Blancs-Manteaux

Note d'intention

Telemann, près de six mille œuvres dont 40 opéras et 44 Passions... Son ami Händel disait de lui qu'il composait un motet à huit voix aussi facilement qu'il écrivait une lettre ! Au milieu de cette immense bibliothèque, (seulement) 15 messes dont *Sopra Christ lag in Todesbanden*. J'ai déniché une copie d'époque à la Bibliothèque royale de Bruxelles car, séduit par sa seule messe éditée à la fin du XX^e siècle (*Ein Kindelein so löblich*), j'ai transcrit celle pour Pâques qui clôt notre Semaine Dramatique.

Deux baroques bien différents y font entendre leur vision des terribles textes de la Semaine sainte. Cette fois-ci luthérien, Telemann côtoie Lotti le Vénitien et son élève Zelenka le Bohémien avec leur vision italienne et très extravertie des répons de ténèbres. Très lié à Telemann, Bach recommandait que l'on jouât l'œuvre de Zelenka. Ce soir, c'est la musique de l'auteur de l'*Art de la fugue* qui aura le dernier mot.

Didier Louis, *chef invité*

UNE SEMAINE DRAMATIQUE

Jeudi saint

Antonio Lotti Miserere mei, Deus (en sol mineur)
Vere languores

Vendredi saint

Jan Dismas Zelenka Caligaverunt oculi mei (répons grégorien de l'office des Ténèbres)

Antonio Lotti Crucifixus à 8 voix

Samedi saint

Antonio Lotti Ad dominum cum tribularer

Jan Dismas Zelenka O vos omnes

Dimanche de Pâques

Grégorien Victimae Paschali Laudes (séquence grégorienne du Dimanche de Pâques)

Johann Hermann Schein Christ lag in Todesbanden

Georg Philipp Telemann

Missa Christ lag in Todesbanden (Kyrie & Gloria)

Johann Sebastian Bach

Choral BWV4

Komm, Jesu, Komm - Motet BWV 229

Lobet den Herrn, alle Heiden - Motet BWV 230



Le Chœur de Grenelle

Le Chœur de Grenelle a été créé en 2007 par Alix Dumon-Debaecker, alors étudiante en direction de chœur. Son projet artistique avait pour objectif de réunir des chanteurs de divers horizons dans une passion commune pour la musique, et de faire partager celle-ci à un large public. Après quinze années d'existence, c'est un pari réussi et les quelque 180 concerts déjà donnés ont démontré la capacité du Chœur de Grenelle à s'approprier des répertoires variés tant dans l'effectif que dans l'esthétique.

Alix Dumon-Debaecker privilégie la musique *a cappella*, qui permet de mettre en valeur les voix et le son du chœur. Entre deux programmes accompagnés, elle revient toujours à un programme *a cappella* pour approfondir l'écoute et revenir au plaisir du chant pur. La richesse des cursus musicaux des chanteurs confère au Chœur de Grenelle la capacité à s'adapter à un répertoire très large. Tous les chanteurs sont issus de maîtrises telles que les Petits Chanteurs de Saint-Marc, les maîtrises de Radio-France, de Bretagne, de Strasbourg, de Chartres, du Centre de musique baroque de Versailles et de conservatoires parisiens.

Les chanteurs bénéficient de l'enseignement d'intervenants variés comme Gisèle Fixe, Jeanne Chevalier, Marthe Davost,

Baptiste Jore, Iryna Kyshliaruk pour la technique vocale et le son, Dainouri Choque pour les harmoniques, Sophie Decaudaveine et Jean-François Laplénie pour la diction lyrique, ou encore Laurence Saltiel pour le jazz.

Les invitations à la saison musicale du Théâtre Le Ranelagh, aux Festivals des grandes orgues de Saint-Germain l'Auxerrois et du Temple d'Enghien, aux Journées du Patrimoine de Boulogne-Billancourt, au Sacré-Cœur de Montmartre ou encore à diverses manifestations culturelles en Bavière ont marqué les premières années de l'ensemble.

En mars 2016, le Chœur de Grenelle a enregistré son premier disque, sous la direction artistique de Didier Louis : la *Messe à quatre voix* de Nicolas Pacotat (v. 1696-1731), œuvre inédite, accompagnée des *Litanies à la Vierge* de Paolo Lorenzani (1640-1713) et de trois motets de Guillaume Bouzignac (1587-1643).

Outre la création du *Boléro* pour chœur, la saison 2018-2019 du Chœur de Grenelle s'est ouverte par un concert avec le compositeur franco-anglais John Featherstone dont il a interprété le *Te Deum* au Temple de l'Étoile. Le chœur a ensuite poursuivi sa collaboration entreprise avec Kalalumen et l'Ensemble Lux æterna pour une tournée commémorant le centenaire de l'Armistice de 1918 autour du *Gloria* de Vivaldi. Le chœur d'hommes a fait ses débuts dans le répertoire lyrique au Théâtre Le Ranelagh en se joignant à la compagnie Opéra du Jour dans *La Cenerentola* de Rossini sous la direction artistique d'Isabelle du Boucher, et livrant une prestation saluée par la critique.

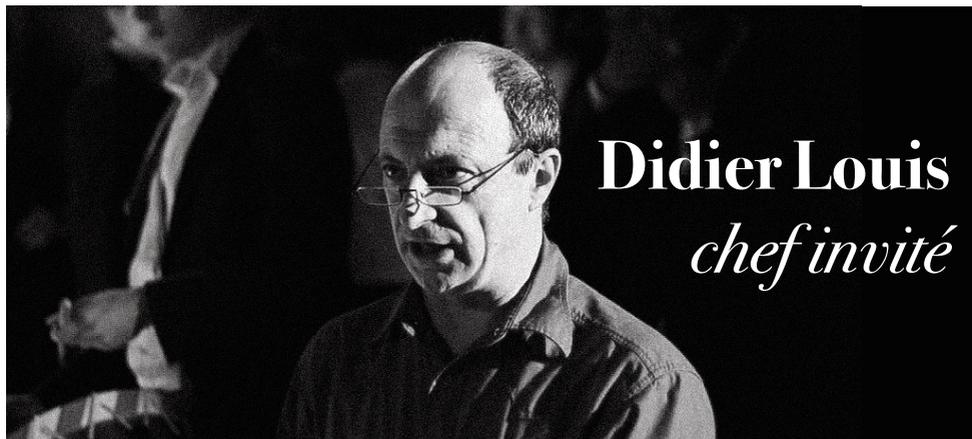
Ces productions ont été suivies de deux reprises du *Te Deum* de John Featherstone, ainsi que de la participation à *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach au Théâtre Le Ranelagh en décembre 2019.

En juillet 2021, le chœur enregistre le *Terra-Boléro* de Thierry Machuel sur un texte de Benoît Richter et sous la direction artistique de Lionel Sow.

À l'issue de son interprétation du *Requiem* et des *Quatre motets* de Duruflé au printemps 2022, le chœur intervient dans le cadre de la masterclass de direction de chœur donnée par Lionel Sow à la classe de direction d'orchestre de Julien Masmondet à l'École Normale de Musique de Paris.

En juillet 2022, le chœur interprète la *Missa Solemnis* de Beethoven au théâtre antique d'Orange dans le cadre des Chorégies d'Orange, dirigé par John Nelson, en parallèle d'une tournée du programme de messes à double chœur de Frank Martin, Ralph Vaughan Williams et Josef Rheinberger.

En décembre 2022 et janvier 2023, le chœur a interprété le *Requiem allemand* de Brahms dans ses versions avec piano et avec orgue. Le chœur chantera un programme de Ravel lors des journées Ravel d'octobre 2023. En janvier 2024, le chœur chantera de nouveau *a cappella* les *Vêpres* de Sergueï Rachmaninov.



Didier Louis

chef invité

Après un parcours de jeune guitariste électrique, Didier Louis suit des études de musicologie à la Sorbonne et d'écriture au CNSM de Paris où il obtient un premier prix de contrepoint. Il s'oriente ensuite vers la direction de chœur et se forme auprès de chefs de réputation internationale tels Nicole Corti, Eric Ericson, Hans von dem Homberg et Jos Van Veldhoven ; il a collaboré, tant comme assistant que comme chanteur, aux productions du Concert Spirituel d'Hervé Niquet et de l'Ensemble Vocal Michel Piquemal.

Fondateur et chef de l'Ensemble Vocal Lumen de Lumine, ensemble vocal professionnel spécialisé dans l'interprétation de la musique baroque allemande et les mélanges de styles, il enseigne la direction de chœur au C.R.D. de Gennevilliers, au C.R.R. d'Aubervilliers, à l'université de Saint Denis/Paris 8 et par le passé au Pôle Sup. de Bourgogne. Il a remplacé Catherine Simonpietri au C.N.S.M. de Paris en y dirigeant les ensembles de jeunes chanteurs. Il est aussi directeur musical du quintette vocal *Cinq de cœur*.

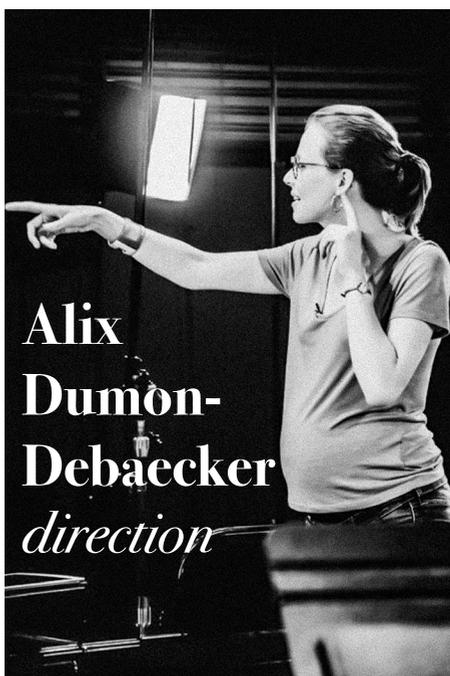
Depuis ses débuts, il écrit pour divers ensembles (le quintette de jazz *Ecume*, le quatuor de flûtes *Koma*, le chœur d'hommes *Melomen*), des musiques de scène (pour la *Compagnie Vague et Terre*, la *Compagnie du Cercle*), des œuvres vocales pour l'Église Saint-Louis des Invalides à Paris, des pièces pour le quintette vocal *Cinq de cœur*, des arrangements pour Ariane Dubillard, le théâtre de La Huchette, Scylla Productions et le Concert Spirituel...

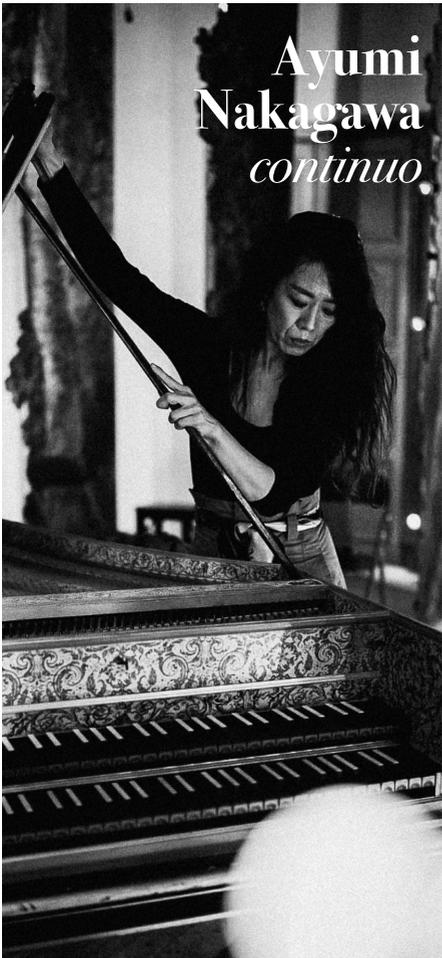
Née en 1986, Alix Dumon-Debaecker intègre la Maîtrise de Radio-France à l'âge de onze ans. Au cours de ce cursus exigeant et rigoureux de sept années, elle apprend le chant, le piano, l'analyse, l'écriture ainsi que la direction de chœur auprès de Toni Ramon.

De 2005 à 2008, elle approfondit sa formation de direction de chœur au CRR de Boulogne-Billancourt et intègre ensuite le CEFEDM où elle obtient son Diplôme d'État en direction de chœur en 2010. Elle affine son apprentissage en chant dans la classe de Gisèle Fixe, professeur au Conservatoire du VII^e arrondissement de Paris, tout en perfectionnant sa direction de chœur auprès de chefs renommés tels que Didier Louis (*Lumen de Lumine*), Denis Rouger (*Chœur Figure Humaine*) et Claire Marchand (*Ensemble vocal Intermezzo*).

En 2010, elle devient chef de chœur assistante à la Maîtrise des Hauts-de-Seine, où elle assure la formation du chœur d'enfants de l'Opéra National de Paris.

En 2014, elle obtient sa licence de Lettres et reprend la direction du chœur de Sainte-Marie-des Batignolles. En 2007, elle crée le Chœur de Grenelle. En 2015, elle crée le Chœur d'enfants Saint-Jean-Paul II. En 2016, elle fonde la Maîtrise de filles du collège Stanislas. En 2017, elle co-dirige la Maîtrise de Saint-Christophe-de-Javel. En 2022, elle reprend le chœur des étudiants en PREFO (IPC/Apprentis d'Auteuil). Enfin, elle assure depuis 7 ans des formations sur la maîtrise de la voix, l'assertivité et le team-building en entreprise.





Ayumi
Nakagawa
continuo

Originnaire de la province de Gumma au Japon, Ayumi Nakagawa choisit après ses études de piano et de musicologie à l'université de Tokai-Kanagawa de s'installer en France en 2007 afin de perfectionner et poursuivre son étude du clavecin et de la musique ancienne. Au contact de Pierre Hantaï, Noëlle Spieth, Pascal Dubreuil et Ketil Haugsand, elle développe une passion pour la musique baroque française et pour les virginalistes anglais.

Elle est diplômée d'un master de clavecin au CESMD de Poitiers, d'un diplôme de chef de chant baroque obtenu à l'unanimité dans la classe de Stéphane Fuget au conservatoire de Paris. En tant que claveciniste et continuoïste, elle se produit avec différents ensembles comme Les Ambassadeurs, l'Orchestre de Chambre de Paris, etc. Elle est

également cheffe de chant de « Le Bourgeois Gentilhomme » de J. B. Lully avec Les Musiciens du Louvre / Jérôme Deschamps (2019-2023).

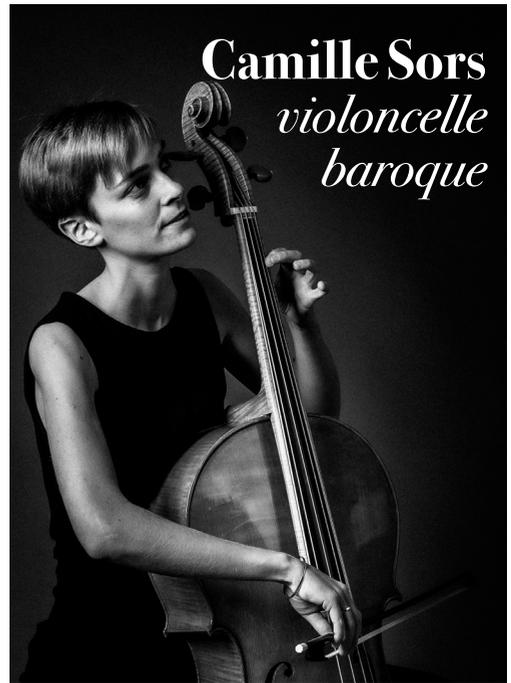
Elle a travaillé sur plusieurs programmes avec l'ensemble Faenza (dir. Marco Horvat) ; « Un Bestiaire fabuleux », disque sorti aux éditions Hortus en 2022. Elle a par ailleurs enregistré le « Concerto Madrigalesco » d'Ercole Bernabei (Mars 2023 - EnPhases). Elle participe également à un disque avec l'ensemble Clématis et Zachary Wilder « Bali & Sonate » (2017).

Musicienne rêveuse et créative, Camille Sors n'a pas les pieds sur terre sauf quand il s'agit de jouer du violoncelle. Titulaire d'un master de la *Guildhall School of Music* de Londres, Camille rencontre à son retour en France Hélène Dautry et termine ses études à l'Ecole Normale Alfred Cortot où elle est lauréate de la bourse d'études complète Albert Roussel.

Sélectionnée en 2018 par la *Scandinavian Cello School*, elle dispose par ce biais d'un soutien et d'un suivi privilégié et Maddalena Del Gobbo l'initie au violoncelle « baroque ». Inconditionnelle des cordes en boyau, elle termine actuellement ses études au CNSMD de Lyon et bénéficie des conseils d'Elena Andreyev et Emmanuel Balssa. Curieuse d'ouvrir les horizons pour le violoncelle sur les répertoires du XVII^e, Camille participe actuellement à un atelier de recherche collectif sur la *dispositione di gorgia* visant à l'étude, la traduction et la mise en pratique de plusieurs sources didactiques sur l'ornementation du chant du début du *Seicento* italien.

Camille a joué en récital solo ou de musique de chambre en France, Suisse, Belgique, Pologne et Angleterre et en ensemble notamment sous la direction de Raphaël Pichon et Jos Van Veldhoven ; elle a co-fondé en 2021 l'ensemble La Mandorle. Elle se produira prochainement en récital au Festival de Rochebonne, au Festival d'Ambronay avec Les Ombres et à la Maison de la Radio avec *Le Caravansérail* pour un projet radiophonique.

Camille est titulaire de l'agrégation de musique. Avide de transmettre, l'enseignement l'a conduite de la Seine Saint Denis au Guatemala où elle a été professeure au sein de l'association *El sonido* de Balanyá.



Distribution

Solistes

Chant grégorien
Nicolas Vinçotte

Sopranos

Alice Buro, Fabiola Castelnau,
Anicée Prévost, Lise Magnan

Altos

Lorène Bellanger, Constance
Bertrand, Blanche de Cuverville
Louise Debaecker, Cecil Gallois

Ténors

Aymeric de Cagny, Côme
Chatelus, Géraud Kerhuel

Basses

Pierre de Bodman, Rodolphe
Queruau Lamerie, Eudes
Soucachet

Sopranos

Alice Buro
Fabiola Castelnau
Haude Cuignet
Céline Duverne
Isabel Gourc
Blanche Hocquemiller
Lise Magnan
Anicée Prévost

Ténors

Aymeric de Cagny
Côme Chatelus
Thibaut David
Thibault Fromant
François Herpe
Géraud Kerhuel
Nathanaël Mion
Martin Szersnovicz

Altos

Lorène Bellanger
Constance Bertrand
Stéphanie de Carrère
Juliette Chambon
Blanche de Cuverville
Louise Debaecker
Cécil Gallois
Agnès Hocquemiller
Caroline de Laboulaye
Lucie Larnicol

Basses

Victor Bertrand
Pierre de Bodman
Thibault Boistard
Théodat Buclin
Paul Dejean de la Bâtie
Adrien Denambride
Pierre-Yves Gasnier
Grégoire Laude
Rodolphe Queruau Lamerie
Eudes Soucachet
Elie Wanty

Le baroque dans les tourments de l'Histoire

Au XVII^e siècle, l'Europe reste profondément marquée par les divisions religieuses nées de la Réforme protestante. Les guerres de religion ont ébranlé l'ordre politique du continent, avec de profondes répercussions culturelles.

Côté protestant, Luther - qui pratiquait le luth et le chant - voit dans la musique le moyen idéal de partager la parole de Dieu, en permettant une plus grande implication de l'assemblée dans les célébrations. Il écrit ainsi de nombreux hymnes en langue vernaculaire, dont beaucoup sont encore utilisés dans les Églises luthériennes de langue allemande. Ses textes servent aussi de base à un grand nombre de chorals, en particulier ceux de Jean-Sébastien Bach.

Côté catholique, la Contre-Réforme cherche à rivaliser avec le protestantisme en réintégrant toutes les manifestations esthétiques dans un discours religieux. En effet, les religieux craignent le sentimentalisme de la musique et particulièrement celle instrumentale. Malgré des réserves, le concile de Trente finit par reconnaître la pertinence et la validité de musiques religieuses accompagnées par des instruments, en particulier l'orgue.

Cent ans après la Réforme, cette double influence religieuse joue un rôle considérable dans la vie culturelle européenne. Les Églises protestantes et catholiques rivalisent pour offrir aux fidèles des célébrations qui reflètent l'intensité des sentiments humains. À ce titre, la semaine Sainte offre une source d'inspiration inépuisable pour les artistes, notamment des compositeurs.

La semaine Sainte, un réservoir de motifs artistiques

Dans la tradition chrétienne, la semaine Sainte correspond aux jours qui précèdent la Passion du Christ, de son entrée triomphale dans la ville de Jérusalem à sa crucifixion et sa mort sur la croix. En quelques jours se joue un retournement fantastique menant à la résurrection, de l'adulation à la mise à mort, qui constitue le cœur des évangiles dans le Nouveau Testament chrétien.

L'intensité dramatique atteint son paroxysme durant le triduum, les trois derniers jours avant Pâques : le Christ prend un dernier repas avec ses disciples le jeudi soir, puis part avec eux prier au jardin des oliviers, où il est arrêté après sa dénonciation par Judas. Il est ensuite emmené pour être jugé par les autorités juives et romaines, flagellé, couronné d'épines, condamné à mort et crucifié.

Les représentations ne manquent pas chez les peintres : entrée dans Jérusalem parmi la foule en liesse (ce qui correspond à la fête des Rameaux), jugement et flagellation du Christ, présentation au peuple (*Ecce homo*), agonie au Jardin des Oliviers et, bien entendu, la crucifixion et la descente de la croix.

Dans ce programme, nous avons souhaité proposer un aperçu de la richesse des compositions baroques qui s'emparent de ce matériau dramatique exceptionnel.

Antonio Lotti

(1667 - 1740)

Né le 5 janvier 1667, Antonio Lotti reçoit une éducation musicale à Venise, où il exerce à la basilique San Marco comme chanteur, deuxième puis premier organiste titulaire à partir de 1704, avant d'être nommé maître de chapelle de la Cappella Marciana.

En 1717, il obtient un congé de deux ans pour se rendre à Dresde sur l'invitation de Frédéric-Auguste II de Saxe ; ses œuvres sont jouées à l'occasion des festivités de mariage du prince électeur. De retour à Venise en 1719, il y demeure jusqu'à sa mort le 5 janvier 1740.

Professeur réputé, il compte parmi ses élèves les prestigieux noms de Domenico Alberti, Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi et Jan Dismas Zelenka. Son œuvre prolifique comprend des madrigaux, des motets, des messes et des cantates *a cappella*, sur le modèle polyphonique de *Palestrina*, ou accompagnées dans un style plus moderne. Il est également l'auteur d'oratorios et d'une trentaine d'opéras. Si la postérité a surtout retenu son *Miserere* à quatre voix et son *Crucifixus* à 12 voix, chantés à Venise pendant tout le XVIII^e siècle, son opéra *Ascanio* a été représenté à Leipzig en 2004, dans le cadre du Festival Bach.

Jan Dismas Zelenka

(1679 - 1745)

Né le 16 octobre 1679 en Bohême, Zelenka a vraisemblablement reçu sa formation musicale dans un collège jésuite de Prague. En 1709, il intègre l'orchestre de la cour du gouverneur impérial de la ville et devient, l'année suivante, joueur de violone (grande viole) à l'orchestre royal de la cour du roi de

Pologne. Il s'initie à la composition avec une messe en 1711 en part étudier le contrepoint à Vienne en 1715 auprès du théoricien Johann Fux, puis à Venise au côté d'Antonio Lotti. De retour dans sa patrie en 1719, il y demeure jusqu'à sa mort, à Dresde, le 23 décembre 1745.

Significativement nommé « le Bach tchèque » ou « l'homologue catholique de Bach », Zelenka entretient des liens d'amitié et d'estime réciproque avec son modèle, auquel il emprunte la richesse du contrepoint et l'inventivité de ses fugues. Il s'en distingue toutefois par un tempérament musical plus démonstratif, sensible dans la complexité novatrice de ses changements harmoniques et de ses structures rythmiques. Il est l'auteur de plus de 200 œuvres comprenant des messes, des opéras, des concertos et des sonates ; certaines sont qualifiées d'utopiques en raison de la maîtrise technique qu'elles exigent de leurs exécutants.

Johann Hermann Schein

(1586 - 1630)

Fils d'un pasteur luthérien, né le 20 juin 1586 en Saxe, Schein reçoit une éducation musicale à Dresde. Dès 1609, il compose et publie sa première œuvre, Venus-Kränzlein (œuvres vocales et instrumentales). Il deviendra maître de chapelle à Weimar, précepteur au château de Weissenfels puis, en 1615, directeur artistique du chœur de la chapelle Saint-Thomas de Leipzig, poste qu'il occupe jusqu'à la fin de sa vie avant que, près d'un siècle plus tard, Bach ne lui succède. À seulement 44 ans, la tuberculose l'emporte le 19 novembre 1630 à Leipzig.

Schein est le premier compositeur allemand à intégrer dans un contexte luthérien les innovations de la musique baroque italienne - style concertant, monodie et basse figurée. À l'exception d'un unique recueil instrumental constitué de suites et variations, son œuvre, exclusivement vocale, se partage entre musique sacrée

et musique profane, allant des motets aux chansons à boire, en passant par l'écriture de madrigaux à l'italienne. Son écriture, d'une grande force expressive, fait appel à des instruments tels que le cornet, le trombone et la dulciane. La postérité voit en lui le deuxième des « trois S » de la musique allemande du XVIIe siècle, au côté de Heinrich Schütz (1585-1672) et Samuel Scheidt (1587-1654).

Georg Philipp Telemann

(1681 - 1767)

Fils de pasteurs luthériens, né à Madgebourg (Prusse) le 25 juin 1681 et destiné une carrière universitaire, Telemann apprend le violon, la flûte et le clavecin et s'initie en autodidacte à la composition, en parallèle de ses études de droits et contre l'avis de sa famille. Après un séjour dans la cour de Sorau puis d'Eisenach, où il rencontre J.-S. Bach, il est nommé en 1712 directeur de la musique de la ville et maître de chapelle des deux églises de Francfort-sur-le-Main. En 1721, il jouit d'une telle renommée qu'il refuse la place de cantor à l'église et à l'école Saint-Thomas de Leipzig (qui échoira à J.-S. Bach), au profit du poste de directeur des cinq églises principales de Hambourg, où il demeurera jusqu'à sa mort. Lui succédera alors son filleul, Carl Philipp Emanuel Bach (deuxième fils de Jean-Sébastien). Entre 1737 et 1738, il est accueilli triomphalement à Paris, où il voit exécuter ses œuvres à la cour et au Concert spirituel. Il termine sa vie à Hambourg et s'éteint le 25 juin 1767.

Telemann figure parmi les compositeurs les plus prolifiques de tous les temps avec près de 6 000 œuvres, comprenant douze séries de cantates, une centaine d'oratorios, 44 passions, plus de 600 ouvertures à la française, 40 opéras et divers concertos, suites orchestrales, quatuors et sonates. Ami de Bach, il n'en critique pas moins les compositeurs qui « contrepontent à tire-larigot » et s'avère

plus sensible que lui aux nouveautés qui séduisent le public.

Compositeur protéiforme, il accomplit la fusion des styles à la française et à l'italienne, et n'hésite pas à délaisser progressivement le contrepoint à mesure que s'impose en Europe le style galant, ce qui lui vaut d'être reconnu parmi les précurseurs du classicisme.

Johann Sebastian Bach **(1685 - 1750)**

Né à Eisenach (Saxe) le 21 mars 1685, Johann Sebastian Bach se forme à la musique au contact de son père et de son frère aîné, ainsi qu'en autodidacte. Virtuose du clavecin, de l'orgue, du violon et de l'alto, brillant improvisateur, il étudie également la rhétorique, le latin, le grec et le français. En 1703, à 18 ans, il obtient son premier poste de musicien de cour dans la chapelle du duc de Saxe-Weimar, et devient l'organiste de l'église de Weimar en 1707 puis violon soliste jusqu'en 1718. De cette période, marquée par l'exploration de l'art du contrepoint, datent ses premières cantates et la plupart de ses œuvres pour orgue, incluant la célèbre Toccata et fugue en ré mineur, ainsi que des pièces pour clavecin. Il rejoint ensuite la cour du prince Léopold d'Anhalt-Köthen comme maître de chapelle. Influencé par l'école italienne, il y développe la musique profane allemande et compose ses plus grandes œuvres instrumentales pour cordes. En 1723, il obtient la place de cantor dédaignée par Telemann à Leipzig, où il demeurera jusqu'à sa mort le 28 juillet 1750. Il consacre les dix dernières années de sa vie à l'écriture instrumentale.

Pratiquant tous les styles en vogue en Europe et toutes les formes musicales à l'exception de l'opéra, Bach porte à un point inégalé l'équilibre entre le contrepoint et l'harmonie, s'imposant comme un grand maître de la fugue, du prélude de choral, de la cantate religieuse et de la suite. Sa méthode de travail - la

transcription pour clavecin et orgue, par exemple de concertos de Vivaldi - lui confère une parfaite maîtrise de l'écriture italienne.

Figure tutélaire de la musique baroque qui atteint avec lui son apogée, Bach est toutefois critiqué pour son austérité savante et ne connaît pas de son vivant le succès consacré par la postérité. C'est sous l'égide de Mendelssohn, qui fait rejouer la Passion selon saint Matthieu à Berlin, que son œuvre et son apport théorique sont enfin estimés à leur juste mesure par les romantiques et leurs successeurs.

JEUDI SAINT

Le Jeudi Saint correspond au dernier repas du Christ avec ses disciples, puis à son agonie au jardin des oliviers, et à son arrestation après la trahison de l'apôtre Judas.

Deux œuvres du compositeur italien Antonio Lotti viennent illustrer ce moment : le Miserere mei, Deus en sol mineur et le Vere Languores.

Miserere mei, Deus

Dans cette musique, Antonio Lotti reprend les paroles du *Miserere* (« prends pitié » en latin), le psaume 50 (ou psaume 51 dans la numérotation hébraïque). C'est un des textes traditionnels pour exprimer le cri du pécheur envers Dieu, dans la tradition du peuple d'Israël puis dans les Églises chrétiennes. Comme souvent dans les psaumes, on peut observer un double mouvement : de l'individuel au collectif et de la plainte à la délivrance.

Ainsi, le début du psaume est un cri très personnel figuré par un accord de sixte augmentée dès la cinquième mesure : un pécheur appelle à la pitié pour ses fautes. L'écart se creuse entre l'homme voué au mal (« Moi, je suis né dans la faute, j'étais pécheur dès le sein de ma mère ») et la toute-puissance bienveillante de Dieu (« Tu peux parler et montrer Ta justice, être juge et montrer Ta victoire »).

Peu à peu, la complainte douloureuse se change en louange et en chant de confiance (« Rends-moi la joie d'être sauvé [...] aux pécheurs j'enseignerai tes chemins »).

La fin du psaume, dans un élan prophétique, annonce la réconciliation entre Dieu et le peuple d'Israël tout entier : « Accorde à Sion le bonheur, relève les murs de Jérusalem [...] alors on offrira

des taureaux sur ton autel ».

Dans la tradition juive, le sacrifice évoqué renvoie aux prescriptions du livre du Lévitique : « Parle aux fils d'Israël. Tu leur diras : Si quelqu'un commet une faute par inadvertance contre l'un des commandements du Seigneur, en faisant ce qui ne doit pas se faire, si c'est le prêtre consacré par l'onction qui commet une faute et rend ainsi le peuple coupable, il amènera au Seigneur, pour la faute qu'il a commise, un taureau sans défaut, en sacrifice pour la faute. » (Lev 4, 2-4)

La tradition chrétienne a vu dans le sacrifice de réconciliation l'annonce de la mort du Christ, l'ultime sacrifice qui réconcilie tous les hommes avec Dieu.

Dans sa musique, Lotti accompagne étroitement le texte pour mettre en valeur la progression dramatique du texte, en utilisant l'harmonie pour évoquer et accentuer les sentiments évoqués. C'est ce qu'on appelle le figuralisme, ou madrigalisme.

Le *Miserere* est ainsi entonné par le pupitre de basses seul, rejoint progressivement par les ténors une quarte plus haut, puis par les autres voix, dans un jeu de dissonances progressives, en particulier grâce à la sixte altérée qui apparaît dans l'harmonie à partir de l'entrée des pupitres de femmes. Le pécheur souffrant semble ainsi rejoint par le reste du peuple qui souligne sa détresse. Par ce procédé, parfois renforcé par des interventions solistes, la partition met en valeur le dialogue personnel du psalmiste avec Dieu.

La tonalité choisie, en sol mineur, est souvent utilisée par les compositeurs pour donner une couleur tragique - c'est par exemple la tonalité utilisée par Purcell pour la mort de Didon, dans son opéra *Didon et Enée*. Le *Miserere* débute ainsi dans une atmosphère tendue. Au fur et à mesure que le psalmiste évoque son espoir, l'alternance entre les couleurs mineures et majeures souligne le balancement du texte entre condamnation et délivrance.

Lotti utilise également les variations de rythme pour nourrir son propos : à des phrases très lentes, intérieures, succèdent des passages plus saccadés. Ils expriment tantôt la détresse (*ne projicias me a facile tua*, « ne me détourne pas loin de ta face »), tantôt la joie (*Redde mihi laetitia salutaire tui*, « rends-moi la joie d'être sauvé »).

Le *Miserere* s'achève sur une fugue pleine de tension, qui conduit l'auditeur une dernière fois dans les méandres de l'angoisse du pécheur. Lotti nous entraîne dans une musique au rythme nerveux, à nouveau en mineur, qui s'apaise finalement dans un dernier accord de sol majeur, comme une promesse de réconciliation.

Vere Languores

Cette musique, composée pour voix d'hommes, reprend des paroles du prophète Isaïe qui servent de base à un motet traditionnel dans les célébrations de la Passion. Lotti met en valeur cette méditation sur les souffrances du Christ à travers une partition sobre en effets. Par exemple, les trois voix chantent la plupart du temps en homorythmie (c'est-à-dire que les notes chantées par les différents pupitres ont la même durée). Une manière pour Lotti de conduire l'auditeur dans la contemplation de ce mystère à la veille de la Passion.

VENDREDI SAINT

Lors du Vendredi Saint, le Christ est mis en croix et meurt. Dans les évangiles, sa crucifixion provoque une obscurité totale en plein jour, emblème de l'obscurité du péché révélée par la mise à mort d'un innocent, considéré comme le fils de Dieu, et de la sidération des spectateurs devant sa mort.

Caligaverunt oculi mei

Zelenka met en musique un répons traditionnel du vendredi matin. *Caligaverunt oculi mei* s'inspire du premier chapitre des lamentations de Jérémie. Ici encore, la tradition identifie le Christ au peuple d'Israël et à l'humanité souffrante tout entière.

Le début du répons, tout en retenue, évoque les yeux fatigués dans un registre grave, la confusion étant renforcée par le croisement entre les différentes voix. Zelenka met en relief les interpellations du texte par les *tempi* – le premier *videte* est ainsi marqué par une accélération qui rend plus pressante la lamentation. La plainte est soulignée par un jeu d'échos entre les différentes voix, comme si le peuple d'Israël puis tous les peuples se joignaient au cri du prophète.

La solitude du malheureux est mise en valeur par l'intervention d'un quatuor de solistes, qui s'adressent à la multitude indifférente (o vos omnes), avant que le thème initial ne soit repris : en ce jour de la crucifixion, les larmes coulent sans s'arrêter.

Caligaverunt oculi mei a fletu meo

Mes yeux se sont obscurcis à force de pleurer
quia elongatus est a me, qui consolabatur me:
car il est loin de moi, mon consolateur

Videte, omnes populi,

Voyez, tous les peuples

si est dolor similis sicut dolor meus.

s'il est une douleur pareille à ma douleur.

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte

Ô vous tous qui passez sur le chemin, regardez et voyez

si est dolor similis sicut dolor meus.

s'il est une douleur pareille à ma douleur.

Crucifixus en do mineur

Antonio Lotti

Nous retrouvons Antonio Lotti pour le *Crucifixus*, passage du credo latin, qui évoque la crucifixion et la mort du Christ. Le compositeur vénitien en a écrit plusieurs, et son nom est resté associé à ces pièces, sans doute parce qu'il sait à merveille évoquer l'horreur et la pitié que doit susciter la crucifixion.

Le *Crucifixus* en do mineur à 8 voix, probablement le plus célèbre, s'intégrait dans un *Credo* en fa mineur dont les autres numéros (accompagnés d'instruments) n'ont pas connu la même renommée.

Comme dans son *Miserere*, Lotti utilise ici la dissonance et le retard pour exprimer la souffrance, dès les premières mesures. Les huit voix entrent les unes après les autres de la plus grave à la plus aiguë.

L'arrivée sur la troisième syllabe du mot *crucifixus*, «fi», produit chaque fois une nouvelle dissonance, donc une augmentation de l'intensité dramatique.

Ce premier motif laisse la place à un martèlement de croches, qui peut évoquer les coups de marteaux sur les clous ou encore le

caractère inexorable de la condamnation à mort.

La deuxième moitié du morceau s'appuie sur des motifs musicaux descendants, comme pour donner à voir la descente au tombeau. La reprise de plus en plus aiguë de ces motifs évoque un chœur de lamentations qui s'enchevêtrent presque jusqu'à un cri de souffrance.

Le sommet dramatique est atteint avec les mots *et sepultus est* (« et fut mis au tombeau »), dans un registre grave. Le cheminement dans les graves évoque la descente de la croix, tandis que la simplicité dénudée de la construction harmonique fait entrer dans le silence du tombeau.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

Crucifié pour nous sous Ponce Pilate, il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.

SAMEDI SAINT

Le samedi saint est le temps de l'attente. Le Christ est mort, les disciples vivent dans l'angoisse et l'incertitude : que peut-il se passer désormais ? Les pièces du samedi saint expriment cette détresse, ouverte néanmoins à l'espoir d'un salut.

Ad dominum cum tribularer

Antonio Lotti

Lotti a mis en musique le psaume 119 qui fait partie des « cantiques des degrés », une série de psaumes chantés à l'occasion de grands pèlerinages du peuple juif vers le Temple de Jérusalem. Ils retracent souvent le passage d'une situation inextricable - exil, hostilité... - à la délivrance donnée par Dieu. Le psaume 119 est paradoxal : si le premier verset évoque la délivrance (« j'ai crié vers le Seigneur, et lui m'a répondu ») tout le reste du texte est une description des tourments de l'auteur du texte. Ce psaume est souvent utilisé lors des vêpres des offices pour les morts, et durant le Carême : le motet a probablement été composé par Lotti en 1704, à l'occasion des funérailles de deux frères de la famille Priuli, une famille de la noblesse vénitienne.

La construction répond à celle du *Crucifixus*, en utilisant la même construction contrapuntique dans la première page. Lotti donne d'abord la parole au pupitre de basses pour évoquer le cri du psalmiste, à distance du Dieu auquel il s'adresse, dans les profondeurs de sa détresse. L'entrée des ténors, sur le même motif mais un ton plus haut, souligne l'insistance de la plainte dans une dissonance mise en relief par le croisement des voix : les ténors restent pendant deux mesures dans un registre plus grave que les basses. Lotti fait ensuite entrer les pupitres de femmes dans un jeu d'imitation : elles reprennent le motif des hommes et ses dissonances.

La section centrale du motet se déploie dans une succession de fugues, qui traduisent la situation du palmiste - entouré de dangers de tout côté, exilé loin de chez lui.

La dernière section, sur le « amen », reprend le procédé initial d'imitation mais sans l'instabilité des dissonances, et dans un rythme plus nerveux, pour converger peu à peu vers la paix retrouvée du dernier accord.

Ad Dominum cum tribularer clamavi : et exaudivit me.

Dans ma détresse, j'ai crié vers le Seigneur, et lui m'a répondu.

Domine, libera animam meam a labiis iniquis a lingua dolosa.

Seigneur, délivre-moi de la langue perfide, de la bouche qui ment.

Quid detur tibi aut quid apponatur tibi ad linguam dolosam ?

Que t'infliger, ô langue perfide, et qu'ajouter encore ?

Sagittae potentis acutae cum carbonibus desolatoriis.

La flèche meurtrière du guerrier, et la braise des genêts.

Heu mihi quia incolatus meus prolongatus est ! Habitavi cum habitationibus Cedar

Malheur à moi : je dois vivre en exil et camper dans un désert !

Multum incola fuit anima mea. Cum his qui oderant pacem, eram pacificus :

Trop longtemps, j'ai vécu parmi ces gens qui haïssent la paix.

cum loquebar illis, inpugnabant me gratis.

Je ne veux que la paix, mais quand je parle ils cherchent la guerre.

Amen.

O vos omnes

Jan Dismas Zelenka

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte

Ô vous tous qui passez sur le chemin, regardez et voyez

si est dolor similis sicut dolor meus.

s'il est une douleur pareille à ma douleur.

Attendite universi populi et videte dolore meum

Regardez, tous les peuples, et voyez ma douleur

Si est dolor sicut dolor meus

Et s'il est une douleur pareille à la mienne.

DIMANCHE DE PÂQUES

La fête de Pâques est considérée par les chrétiens comme la plus importante du calendrier liturgique : Jésus, mort sur la croix et mis au tombeau, revient à la vie : il ressuscite et se manifeste auprès de Marie-Madeleine.

Victimae paschali laudes

Le *Victimae paschali* est une des plus anciennes séquences grégoriennes - une forme de chant liturgique qui consiste en une série de versets mélodiques chantés après l'*Alléluia* lors de la messe. On considère généralement que le *Victimae paschali* a été composé au XI^e siècle, sur un texte de Wipon de Bourgogne, un poète et théologien qui a vécu au tournant de l'an 1000. Il est chanté en mode de ré (ou mode dorien), ce qui lui donne une atmosphère solennelle et presque mélancolique.

La séquence se divise en trois parties : la première exhorte les chrétiens à la louange devant le miracle de la résurrection du Christ et du rachat des péchés par son sacrifice. La deuxième partie met en scène un dialogue avec Marie de Magdala, la première personne à avoir vu le Christ ressuscité dans les évangiles. Enfin, les dernières phrases sont une proclamation de la foi en la résurrection du Christ.

Victimae paschali laudes immolent Christiani

À la Victime pascale, chrétiens, offrez le sacrifice de louange.

Agnus redemit oves : Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

L'Agneau a racheté les brebis : le Christ innocent a réconcilié les pécheurs avec le Père.

Mors et vita duello confluxere mirando,

La mort et la vie s'affrontèrent en un duel prodigieux.

Dux vitae mortuus, regnat vivus.

Le Maître de la vie mourut ; vivant, il règne.

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Dis-nous, Marie [Madeleine], qu'as-tu vu en chemin ?

Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis :

J'ai vu le sépulcre du Christ vivant, j'ai vu la gloire du Ressuscité.

Angelicos testes, sudarium et vestes.

J'ai vu les anges ses témoins, le suaire et les vêtements.

Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galilaeam.

Le Christ, mon espérance, est ressuscité ! Il vous précédera en Galilée.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere.

Nous le savons : le Christ est vraiment ressuscité des morts.

Tu nobis, victor Rex, miserere.

Roi victorieux, prends-nous tous en pitié !

Les autres œuvres proposées dans notre programme pour le dimanche de Pâques reprennent cette célèbre séquence en citation. La musique grégorienne sert de base au choral *Christ lag in Todesbanden* de Martin Luther, harmonisé par Schein et Bach, et qui irrigue la messe de Telemann.

Le choral *Christ lag in Todesbanden* reprend la séquence sur un texte de Martin Luther. Il est célèbre dans les églises protestantes : chanté durant le temps pascal, il décrit le passage du Christ de la mort à la résurrection.

Christ lag in Todesbanden

Christ gisait dans les liens de la mort

Für unsre Sünd gegeben,

Livré pour nos péchés,

Er ist wieder erstanden

Il est ressuscité

Und hat uns bracht das Leben;

Et nous a apporté la vie ;

Des wir sollen fröhlich sein,

Nous devons nous en réjouir,

Gott loben und ihm dankbar sein

Louer Dieu et lui rendre grâce

Und singen halleluja,

Et chanter Alléluia,

Halleluja !

Alléluia !

Christ lag in Todesbanden

Johann Hermann Schein

Ce choral à 4 voix de Schein harmonise la mélodie du choral de Martin Luther *Christ lag in Todesbanden*. Le thème grégorien sous-jacent du *Victimae Paschali* est ainsi chanté par les sopranes au début du choral. L'homorythmie domine : les quatre pupitres chantent la plupart du temps des notes de même durée, ce qui permet de conserver une pulsation proche du grégorien. Mais cela renforce par contraste les retards et accélération introduits dans la partition.

Ainsi dans la première partie, les mots *Todesbanden* (« les liens de la mort »), *erstanden* (« ressuscité »), *gegeben* (« livré ») ou *Leben* (« vie ») sont mis en valeur grâce aux ruptures de rythme entre les pupitres. Ensuite, l'homorythmie domine, ce qui donne un aspect solennel à l'exhortation du texte : « nous devons nous réjouir et louer Dieu », avant que l'« Alléluia » final ne bouscule une

nouvelle fois l'homogénéité apparente, pour mieux faire résonner le dernier accord dans lequel la couleur mineure disparaît, comme la résurrection l'emporte sur la mort.

Christ lag in Todesbanden

Georg Philipp Telemann

Cette messe inédite, découverte et transcrite par Didier Louis, reprend le motif du choral Christ lag in Todesbanden, en le déployant.

Kyrie

Dans le *Kyrie*, les ténors entonnent les paroles liturgiques sur la mélodie de la première phrase du choral, reprise à la quinte par les altos. Les sopranes et les basses entrent à leur tour en imitation. Ainsi, cette phrase parcourt tout le *Kyrie*, surgissant comme un fil conducteur obstiné.

L'écriture, très contrapuntique, s'appuie principalement sur les motifs du choral, dans un style réservé qui évoque celui du 17ème siècle.

Le grégorien...



Seq.

V

íctimæ paschá-li laudes * ímmo-lent Christi- á-ni.

The image shows a Gregorian chant notation on a four-line staff. It begins with a square neume on the first line, followed by a sequence of square neumes on the second, third, and fourth lines. A large 'V' is placed at the start of the text below the staff.

... repris dans le choral luthérien...



D. Marth. Luth.

S.

1. Christ lag in To-des-ban-den, für un-ser Sünd ge-ge-ben,
der ist wie-der er-stan-den und hat uns bracht das Le-ben;

The image shows a Lutheran chorale notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The text is written below the staff.

...et utilisé par Telemann.



Gloria

Dans le *Gloria*, Telemann s'appuie sur les trois dernières phrases du choral de Luther. Son écriture se fait beaucoup plus expressive que dans le *Kyrie*, dans un bel exemple de figuralisme. L'ajout progressif des voix dans un mouvement saccadé au moment du *Hominibus bonae voluntatis* semble convoquer l'image des chœurs angéliques qui étaient censés chanter ce chant de louange à la gloire de Dieu. Ce mouvement vif s'interrompt sur le *Laudamus*, où les trois voix graves répondent aux sopranes en homorythmie, sans citer de motif du choral *Christ lag in Todesbanden*.

Le *gratias agimus tibi* marque le retour du choral et s'ouvre sur un saut de quarte, comme pour figurer l'action de grâce qui s'élève vers Dieu.

Sur le *Domine Deus*, la suite du choral apparaît de manière fragmentaire, entonnée par un solo de soprane, puis poursuivie par des soli successifs des autres pupitres.

Le *Qui tollis peccata mundi* interrompt la partition : Telemann utilise un style archaïque, en donnant aux solistes des quatre pupitres un passage en quasi homorythmie, sans citation du choral originel, sur des valeurs longues. Ce qui produit une atmosphère solennelle dans laquelle s'insère le reste du chœur.

Le *Suscipe deprecationem* se déploie dans une apparente stabilité tandis que le pupitre de basse descend plus d'une octave par demi-tons consécutifs.

À partir de *Cum sancto spiritu*, Telemann clôt son *Gloria* par une fugue qui correspond au motif du *Hallelujah* dans le choral de Luther. Le sentiment qui domine est celui d'une excitation enjouée, qui ne s'apaise que dans les dernières mesures qui voient une convergence progressive des différentes voix. Jusqu'au dernier *Amen*, qui laisse l'auditeur sur une question irrésolue, comme l'accord final...

Christ lag in Todesbanden *Johann Sebastian Bach*

Pour finir, nous retrouvons le choral, cette fois-ci dans la version de Jean-Sébastien Bach. Au terme de ce chemin musical à travers le triduum, Bach couronne ce programme en ouvrant vers les célébrations de Pâques et l'espérance de la résurrection. Deux monuments de son œuvre chorale se côtoient : les motets *Komm, Jesu, Komm* et *Lobet den Herrn alle Heiden*.

Komm, Jesu, Komm - Motet BWV 229

Créé en 1732, écrit pour 8 voix réparties en deux chœurs, le *Komm, Jesu, Komm* reprend le texte d'une ode funèbre du poète leipzigois Paul Thymich. C'est le seul motet de Bach qui ne repose pas sur un texte biblique. Bien que les circonstances exactes de sa composition ne soient pas connues, certains indices musicaux laissent penser que ce motet avait vocation à être interprété pendant des funérailles. Il évoque en tout cas, de manière poignante, l'aspiration à la délivrance donnée par la mort.

Ce motet surprend dans l'œuvre de Bach : l'écriture pour deux chœurs se rapproche davantage de la tradition musicale vénitienne des œuvres à double chœur que des fugues que l'on connaît. Les jeux d'échos entre les deux chœurs construisent une verticalité poignante et solennelle qui, peu à peu, ouvre à un

abandon confiant au Seigneur. Le texte du poème de Thymich organise la progression de la partition, chaque vers étant l'occasion d'un traitement musical différent.

La première partie, le "concerto", évoque la douleur d'un homme au bord du trépas, qui aspire à la mort. Trois moments se succèdent, marqués par des chiffrages de mesures différents.

Dans la première section, la fatigue (*müde*) domine. Le rythme ternaire se dévoile peu à peu après une première intervention hiératique du premier puis du second chœur : *Komm !*, Viens Seigneur. À cet appel qui pouvait paraître impérieux, succède une demande pleine de mélancolie, marquée par des motifs descendants, comme des forces qui s'épuisent. Les moments de révolte, exprimés par des valeurs brèves, alternent avec l'abandon à la détresse.

Une deuxième section, à 4 temps, rompt cette bascule dans un cri de confiance : *Komm! Komm! ich will mich dir ergeben*, "Viens, viens, je veux m'abandonner à toi". Le rythme se fait vif, rebondissant, la douleur laisse place à une forme d'extase débordante.

Cette section laisse place à une troisième, chiffrée , dans un rythme de menuet qui installe une confiance sereine : *Weil du bist une bleibst der wahre Weg zum Leben*, tu es et demeures le vrai chemin qui conduit à la vie. Ce court texte est répété à quatre reprises par chacun des deux chœurs, comme pour affirmer que c'est bien la confiance en Dieu qui demeure.

Après ce long "concerto", les deux chœurs se rassemblent pour l'aria qui clôt le motet. On croit d'abord avoir affaire à un choral traditionnel, mais l'écriture est plus complexe et l'ambitus plus important que dans les chorals de Luther par exemple. Le mélisme final sur le mot *Weg* (le chemin), qui s'étend sur plus d'une octave, évoque le lien fait par le Christ entre la terre et le ciel.

Komm, Jesu, komm!

Viens, Jésus, viens,

Mein Leib ist müde,

mon corps est las,

Die Krafft verschwindt je mehr und mehr;

Ma force ne cesse de décliner,

Ich sehne mich nach deinem Friede,

J'aspire à la paix ;

Der saure Weg wird mir zu schwer:

L'âpre chemin est trop dur pour moi !

Komm! Komm! ich will mich dir ergeben,

Viens, viens, je veux m'abandonner à toi,

Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben

Tu es le vrai chemin, la vérité et la vie.

Drumb schliess ich mich ich deine Hände,

C'est pourquoi je me remets en tes mains

Und sage: Welt, zu guter Nacht,

Et dis adieu au monde !

Läuft gleich mein Lebensbach zum Ende,

Si le cours de ma vie arrive à sa fin,

Ist doch der Geist wohl angebracht.

L'esprit, lui, est prêt.

Er soll bey seinem Schöpffer schweben,

Il doit s'élever à la rencontre de son créateur,

Weil du bist und bleibst

Car tu es et demeures

Der wahre Weg zum Leben.

le vrai chemin conduisant vers la vie

Lobet den Herrn, alle Heiden - Motet BWV 230

Le contexte de création du *Lobet* est aussi mal connu que celui du *Komm, Jesu, Komm*. L'atmosphère joyeuse permet de penser qu'il n'a pas été conçu pour des funérailles ! Le texte est celui du psaume 117, composé de seulement deux versets. C'est un chant de louange, souvent repris lors des grandes fêtes de la liturgie : Epiphanie, fête de la Saint-Jean et bien sûr, Pâques.

L'attribution à Bach a parfois été questionnée : la prosodie est parfois maladroite, et c'est le seul des motets qui ne soit pas composé pour double chœur. Cependant, l'écriture virevoltante est d'une très grande complexité, on peut y retrouver un usage jubilatoire de la fugue. Le génie du compositeur est de réussir à donner l'impression d'une grande légèreté, malgré la difficulté de réalisation pour les chanteurs et l'enchevêtrement des voix.

Le *Lobet* s'ouvre avec une fugue sur un motif en arpèges ascendants, sur le texte du début premier verset : *Lobet den Herrn, alle Heiden*, "louez le Seigneur, tous les peuples !" La tension vers l'aigu fait ressentir l'éclat de joie du psalmiste et de "tous les peuples" appelés à louer Dieu.

Une deuxième fugue, intervient sur la suite du verset, *Und preiset ihn, alle Völker*. Cette fois-ci, le motif est descendant et les notes plus conjointes. Une fois encore, les sopranes mènent la danse, dans une écriture serrée où les valeurs courtes dominent.

Une cadence marquée vient interrompre cette section sur *Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit*, tandis qu'une atmosphère plus majestueuse s'instaure : valeurs longues et registre grave deviennent prédominants. L'éternité s'invite dans de longues tenues sur le mot *Ewigkeit*.

Le *Lobet* s'achève sur un *Alleluia* charmant, à 3 temps. Dans une ultime fugue, qui rappelle le motif à 8 notes de la deuxième, le chœur paraît danser tandis qu'il reprend encore et encore ce mot de louange, symbole de la résurrection dans les églises chrétiennes.

Lobet den Herrn, alle Heiden,
Louez le Seigneur, tous les peuples ;
und preiset ihn, alle Völker.
fêtez-le, tous les pays !

Denn seine Gnade und Wahrheit
Son amour envers nous s'est montré le plus fort ;
Waltet über uns in Ewigkeit.
éternelle est la fidélité du Seigneur !
Hallelujah.
Alléluia.

Quelques mots sur la prononciation

Nous adoptons pour chaque pièce en latin la prononciation en usage dans le pays et à l'époque du compositeur. Ce qui signifie qu'un même mot aura une prononciation différente dans une œuvre de Telemann ou de Lotti, par exemple.

Merci !

Le Chœur de Grenelle remercie tous ceux qui ont rendu ce concert possible, en particulier :

Didier Louis, qui a eu l'idée de ce programme et a permis au chœur de donner le meilleur de lui-même ;

Camille et Ayumi, les solistes instrumentistes ;

Le père Benoît-Marie Roque, curé de la paroisse Notre-Dame des Blancs Manteaux, qui nous accueille pour nos concerts ;

Le père Stanislas Lemerle, curé de Saint-Ferdinand-des-Ternes, et Jean-Claude Boco, sacristain, qui nous accueillent à la paroisse pour nos répétitions et nos concerts ;

Louise Debaecker et Agnès Hocquemiller pour l'organisation de ces concerts, Constance Bertrand, Céline Duverne et Nathanaël Mion pour la rédaction et la mise en page du livret ;

Tous les donateurs qui nous aident à mener nos projets de création ;

Les membres du bureau, les choristes et amis du Chœur de Grenelle qui se sont investis pour mener à bien cette aventure ;

Sans oublier notre mécène : Adverttech, cabinet de conseil et de formation en stratégie commerciale, management et développement des compétences.

Le Chœur de Grenelle recrute !

Nous acceptons des candidatures dans tous les pupitres, et ce tout au long de l'année. Toutefois, nous recherchons particulièrement en ce moment **un ou une alto et un ténor 1**. Les répétitions ont lieu à Paris XVII^e le jeudi soir.

Veuillez nous envoyer un mail précisant vos coordonnées, décrivant brièvement votre expérience musicale (en chant ou tout autre domaine) et la raison de votre intérêt pour notre ensemble. Nous vous contacterons ensuite pour convenir d'un rendez-vous.

Pour l'audition, il vous sera demandé :

- un air se rattachant au répertoire classique (opéra, oratorio, Lied ou mélodie, etc.) ;
- un deuxième air au libre choix du candidat, de n'importe quel style (également classique, ou bien jazz, chanson, etc.) ;
- un ou plusieurs déchiffrage(s) d'une partie de chœur dont la partition sera fournie sur place ;
- des vocalises pour juger de l'étendue de la voix, si nécessaire.

L'audition sera accompagnée par un pianiste ; à cet effet il est demandé d'**envoyer les partitions qui seront chantées** par retour de mail. Le candidat est libre de se présenter avec son propre accompagnateur s'il le souhaite.

Contact : contact@choeurdegrenelle.com

Retrouvez-nous

Dimanche 23 juin 2023 : «Surgissements» sonores

En partenariat avec le chœur Accentus

Direction Laurence Equilbey

Chef invité Stephen Layton

Cathédrale des Invalides

Dimanche 15 octobre 2023 : les Journées Ravel

Terra-Boléro, trois chansons de Ravel et extraits des Vêpres de
Sergueï Rachmaninov

Montfort l'Amaury

11, 14 et 18 janvier 2024

Vêpres de Sergueï Rachmaninov

Paris