



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Pièces sacrées

Verdi • Schubert

Pièces sacrées

Verdi • Schubert

Franz Schubert (1797–1828)
Symphonie n°5 en si bémol majeur D.485

Giuseppe Verdi (1813–1901)
Quattro pezzi sacri (Quatre pièces sacrées)
Hwanyoo Lee voix solo

Clelia Cafiero direction

Noëlle Gény cheffe de chœur
Chœur Opéra national Montpellier Occitanie

Giulio Magnanini chef de chœur
Chœur de l'Opéra de Nice Côte d'Azur

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

• ven 12 juin à 9h30

Opéra Comédie

Durée : ± 1h40

Représentations tout public

• ven 12 juin à 20h

• sam 13 juin à 19h

Opéra Comédie

Prélude au concert

ven 12 juin à 19h, salon Victor-Hugo

Bibliographie

TRANCHEFORT, François-René (direction), *Guide de la Musique Symphonique*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1998

TRANCHEFORT, François-René (direction), *Guide de la Musique sacrée et chorale profane*, vol.2 « de 1750 à nos jours », Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1993

FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, Patrick, *Giuseppe Verdi*, Paris, Éditions Bleu nuit, 2013

MILZA, Pierre, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001, rééd. collection Tempus, 2004

PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Giuseppe Verdi*, Paris, Fayard, coll. « Bibliothèque des grands musiciens », 1996

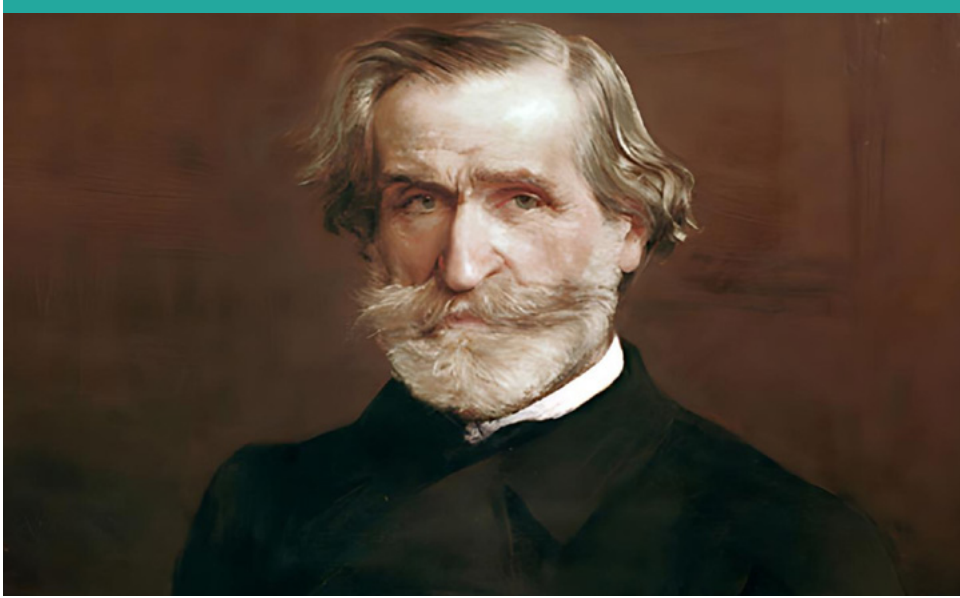
CASSARD, Philippe, *Franz Schubert*, Arles, Actes Sud, 2008

MASSIN, Brigitte, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1^{ère} édition en 1977, éd. revue et corrigée en 1993

SCHNEIDER, Marcel, *Schubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1957

Pour aller plus loin

Vous trouverez plusieurs séries de podcasts réalisés par Chloé Kobuta sur les grandes œuvres des répertoires lyrique et symphonique, les métiers, ou encore la vie à l'Opéra Orchestre : <https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/les-collections/parcourir/?genre=126&lieu=0&mois=0&recherche=>



Giuseppe Verdi

(1813–1901)

Né en 1813 à Roncole (province de Parme) et mort en 1901 à Milan, Giuseppe Verdi figure parmi les plus grands noms du répertoire lyrique aux côtés de Mozart ou de Wagner.

Issu d'une famille modeste, le jeune Verdi doit sa première initiation musicale à l'organiste de son village natal. Échouant à l'examen d'entrée du Conservatoire de Milan, le futur grand compositeur va se former à la musique auprès de professeurs particuliers et surtout au fil de sa pratique personnelle.

En 1839, *Oberto*, son premier opéra, est donné à la Scala de Milan et lui assure un contrat pour trois nouvelles œuvres. Puis, c'est par le succès de *Nabucco* (1842), que débute véritablement la carrière d'un compositeur dont la réputation va très vite s'étendre à l'Europe entière. Verdi devient alors le grand représentant de l'opéra italien, et plus largement, l'esprit patriotique de ses œuvres et notamment de ses célèbres chœurs, va l'instituer comme figure emblématique du Risorgimento italien (réunification des duchés de la péninsule).

L'expression populaire « **Viva Verdi** » devient même le slogan de l'insurrection anti-autrichienne, et permet de manifester son soutien à Victor-Emmanuel Roi D'Italie (V.E.R.D.I.).

Du point de vue de l'écriture musicale, Verdi ne renie pas la tradition italienne, et notamment Rossini dont il est le fidèle héritier, mais il propose néanmoins d'importantes évolutions : un drame plus sincère, une vocalité plus authentique et propre à l'état émotionnel de ses personnages, une musique toujours en mouvement et étroitement liée au ressort dramatique. Ainsi, par son écriture riche, vive et toujours juste, Verdi ouvre une nouvelle ère de l'opéra romantique. Avec *La Traviata*, son opéra le plus célèbre, Verdi tente même d'abolir les gestes habituels et stéréotypés de l'opéra, comme la mort violente, le suicide, la malédiction. Violetta meurt alors d'une tuberculose, si bien que le drame est finalement social, un drame de mœurs – loin de l'héroïsme habituellement mobilisé à l'opéra. Ce modèle nouveau sera revendiqué et développé par toute une future génération de compositeurs.

S'il est, parmi toutes les qualités de la musique de Verdi une caractéristique essentielle, c'est bien son caractère populaire. La musique de Verdi est

populaire par son immédiateté, par la résonance si spéciale qu'elle trouve en chacun de nous et particulièrement en chaque homme et chaque femme de cette Italie souffrante du XIX^e siècle. Le patriotisme de ses chœurs embrase la foule qui adopte alors chaque nouvelle page musicale comme hymne. Du *Trovatore* à *Aida* en passant par *La Traviata*, c'est tout le peuple italien qui s'identifie aux célèbres chœurs du compositeur, véhiculant les valeurs d'espoir, de fraternité et de plaisir ! Mais parmi ces nombreux « tubes », il en est un qui demeure irremplaçable dans le cœur des Italiens et plus largement dans le cœur de tout mélomane : le « Va, pensiero » chanté par le chœur des juifs au troisième acte de *Nabucco*.

Le 27 janvier 1901, Verdi meurt des suites d'une attaque cardiaque. Deux cent cinquante mille personnes se pressent dans les rues de Milan pour assister à ses funérailles, où son « Va pensiero » est chanté par un chœur de plus de huit cents chanteurs, dirigé par son ancien élève Toscanini.

Giuseppe Verdi, *Quattro pezzi sacri* (« Quatre pièces sacrées »), 1898

Contrairement à ce que le titre « Pièces sacrées » donne à penser, ces quatre pièces pour chœur et orchestre n'ont pas été conçues comme une seule et même entité.

Il s'agit de quatre pièces religieuses écrites séparément sur une période de plusieurs années à la toute fin de la vie du compositeur. Cet ensemble représente d'ailleurs la dernière œuvre du compositeur, qui, après la mort de son épouse Giuseppina Strepponi en 1887, cessera d'écrire. Ces *Pièces sacrées* seront même programmées tout d'abord en cachette de Verdi par Boito, avant d'obtenir l'aval du compositeur. S'il surveille l'impression des partitions et la préparation du concert, Verdi n'y assistera jamais, prétextant un avis de son médecin lui interdisant les émotions trop fortes. La création eut lieu tout d'abord à Paris, le 7 avril 1898, au Conservatoire, sous la direction de Paul Taffanel, chef d'orchestre de la Société des Concerts. Peu après, une première italienne eut lieu à Turin par Arturo Toscanini, puis à la Scala de Milan le 16 avril 1899, avant de partir sur les routes européennes, notamment en Angleterre et en Allemagne.

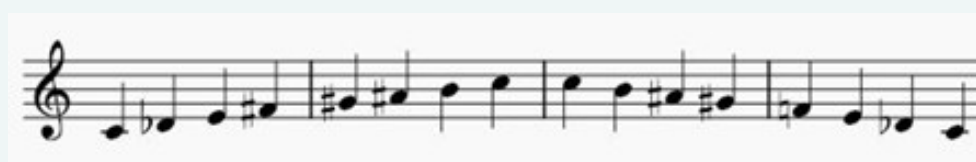
Ces quatre pièces sont écrites sur des textes religieux, en latin ou en italien, les trois premières étant tournées vers la figure de la Vierge Marie.

I. Ave Maria

« Ce n'est pas de la véritable musique, seulement une espèce de tour de force, de charade », s'est expliqué Verdi à propos de la première de ses *Pezzi sacri*. Il s'opposera même dans un premier temps à sa création, arguant que la pièce n'était pas digne d'être exécutée en public.

En effet, à l'image de Jean-Sébastien Bach composant *L'Offrande musicale* sur un thème offert par le roi de Prusse Frédéric II, la base de la composition de cet « Ave Maria » est à l'origine un défi proposé aux musiciens. Le 3 août 1888, le journal *La Gazzetta musicale di Milano* publie un article où un compositeur du nom de Crescenti met au défi ses collègues d'écrire une pièce sur une « gamme énigmatique ». Arrigo Boito, ami de Verdi, lui propose de relever le pari en composant un « Ave Maria », pour expiation d'avoir écrit un « Credo » blasphématoire dans *Otello*. En effet, à l'acte II de cet opéra, dans l'air « Credo in un Dio crudel » le personnage de Iago proclame un *credo* inversé, y affirmant sa croyance en un dieu cruel, en la bassesse de l'homme, au hasard comme seule loi.

La gamme proposée par le journal est composée des notes suivantes :



Verdi se prit au jeu et écrivit en 1889 cet « Ave Maria » pour chœur mixte a cappella à quatre voix (soprano, alto, ténor, basse).

II. Stabat Mater

Le «Stabat Mater», deuxième pièce des *Pezzi sacri*, est en réalité la dernière écrite, et de ce fait la dernière pièce de la main de Verdi. Il représente le retour de Verdi au sacré et à son expression antique à l'image des vieux maîtres italiens. Le texte de la séquence imputée à Jacopone da Todi introduit le grand orchestre et est écrit pour une centaine de chanteurs (vingt sopranos, vingt altos, vingt ténors et quarante basses). Les timbres graves sont également à l'honneur dans les instruments puisque Verdi adjoint à son orchestre un cor anglais, une clarinette basse et quatre trombones. Tout est réuni pour décrire la douleur de la Vierge auprès de son fils supplicié, les timbres, mais aussi les inflexions mélodiques, les rythmes, le jeu sur les silences, induisant çà et là des figuralismes saisissants.

III. Laudi alla Vergine Maria

Seule pièce en italien, «Laudi alla Vergine Maria» est tirée d'un texte de Dante, issu du dernier chant du *Paradis*. Elle est écrite pour voix a cappella, comme l'«Ave Maria», mais cette fois-ci uniquement pour voix de femmes, deux voix de sopranos et deux voix d'altos. À la base pour voix solistes, elle est le plus souvent exécutée en chœur. Ses harmonies très fines et son caractère proche de Palestrina en ont fait la pièce la plus appréciée des quatre lors de la première audition publique à Paris.

IV. Te Deum

Il s'agit de la pièce la plus longue, d'une durée de seize minutes environ, et elle convoque de nouveau le grand orchestre, ce qui contraste avec le «Laudi» précédent. Pendant son écriture, aux alentours de 1895, Verdi s'intéresse aux *Te Deum* de ses prédécesseurs, notamment les compositeurs baroques et ceux de la Renaissance. De même effectif que le «Stabat Mater», il comporte également une partie de soprano solo et le chœur, à nouveau mixte, est divisé en deux, fidèle à la tradition antiphonaire. Si le début de l'œuvre est joyeux, elle déroge un peu à la tradition des *Te Deum* jubilatoire d'action de grâce. On y sent les doutes quant à la foi du compositeur, sa proximité avec la mort, le désespoir sous-jacent d'un homme attiré par la religion à la fin de sa vie. D'ailleurs il demanda à ce que, à sa mort, la partition du «Te Deum» soit placée sous sa tête dans son cercueil, comme un gage de la sincérité de ses ultimes prières.

Franz Schubert

(1797–1828)



Connu pour son œuvre vaste et diversifiée, allant du grand genre symphonique à la musique de chambre, Schubert demeure aussi le maître inégalé du *lied*.

Enfant prodige évoluant dans l'ombre des deux plus grands musiciens de tous les temps, Mozart et Beethoven, Schubert incarne aux côtés du maître viennois la transition entre le style classique et les aspirations nouvelles du romantisme.

Né à Vienne d'un père maître d'école et d'une mère domestique, Franz Schubert est le douzième d'une fratrie de quatorze enfants dont cinq seulement atteindront l'âge adulte. Son père, violoncelliste amateur, lui donne ses premières leçons de violon, son frère Ignaz lui apprend le piano, tandis que l'organiste de la paroisse lui enseigne l'orgue, le chant et l'harmonie. Chacun constate très vite que le jeune Franz sait déjà d'instinct tout ce que l'on tente de lui inculquer.

En 1808, sa jolie voix et son aisance au déchiffrement de partitions le font admettre comme premier soprano à la chapelle de la cour où il reçoit désormais un enseignement musical gratuit et de bonne qualité. Alors qu'il excelle dans les disciplines musicales, tout le reste l'ennuie et le foyer familial lui manque. Pendant les vacances, il constitue un quatuor à cordes avec son père au violoncelle et deux de ses frères au violon, pour lequel il compose régulièrement et assure la partie d'alto.

C'est à cette même période qu'il intègre l'orchestre du Konvikt comme second violon et gravit peu à peu chaque échelon jusqu'à devenir chef d'orchestre. À partir de 1812, Schubert étudie la composition avec Salieri, directeur de la musique à la Cour de Vienne. Mais en 1813, alors qu'il vient de composer sa première symphonie et son premier opéra, sa voix mue. Schubert quitte alors le Konvikt et rejoint l'école de son père où il travaille comme instituteur jusqu'en 1816.

Il continue pourtant d'écrire, au point que sur la seule année 1815 il compose : un opéra, quatre opérettes, deux symphonies, deux messes, un quatuor, une vingtaine d'œuvres chorales, de nombreuses pièces pour piano et 145 *lieder* (pièce poétique pour voix et piano) dont le très célèbre *Roi des Aulnes*. Alors qu'il reçoit encore l'instruction de Salieri, Schubert se sent de plus en plus contraint dans son processus de création. Il tente alors d'échapper à cet apprentissage en postulant comme chef d'orchestre à Laibach, aujourd'hui Ljubljana, Slovénie. Fin 1816, il quitte en même temps l'école de son père et l'enseignement de Salieri et s'installe chez son ami Franz von Schober. Dans ce climat propice à le rendre plus libre, Schubert compose alors de nombreuses pièces de musique de chambre dont deux très célèbres *lieder* : *La Truite* et *La Jeune fille et la mort*.

À partir de 1819, les horizons de Schubert vont considérablement s'élargir, au quatuor familial se substituent les cercles de jeunes intellectuels. Son style va considérablement évoluer vers quelque chose de plus personnel. Schubert s'émancipe des modèles classiques, musicaux comme littéraires, et s'intéresse avec passion aux poètes romantiques, parmi lesquels Klopstock, Goethe, Schiller, Heine. Le nombre de ses compositions se raréfie et beaucoup d'œuvres demeurent inachevées. Schubert compose autant pour le genre intime et hautement romantique que pour le grand genre, et crée deux opéras la même année : *Die Zwillingsbrüder* (« Les Frères jumeaux ») et *Die Zauberharfe* (« La Harpe enchantée »), représentés au Theater an der Wien (1820). Le succès n'est certes pas retentissant, mais suffisant pour faire connaître le compositeur et qu'il soit édité.

À partir de 1821, son emploi du temps se répartit entre travail de composition le matin, dès 6 heures, et réunions amicales l'après-midi. Ces réunions quotidiennes, plus connues sous le nom de « Schubertiades » sont le lieu d'une grande ébullition musicale et intellectuelle. Sa courte existence sera rythmée ainsi jusqu'à la fin, excepté deux séjours en Hongrie comme maître de musique des enfants du comte Esterházy.

En 1822, Schubert tombe gravement malade, probablement de la syphilis. C'est sans doute la cause de l'abandon de la *Huitième Symphonie* (« Inachevée »). Dès lors, malgré quelques rémissions, son état de santé ne cessera de se dégrader. Il ne reste alors que six années à vivre au compositeur, années durant lesquelles son style va atteindre une très grande maturité. Il clôt un cycle entier de *lieder*, *La Belle Meunière* (1823), compose les célèbres quatuors à cordes *Rosamunde* et *La Jeune Fille et la mort* (inspiré de son précédent *lied* éponyme), ainsi que la sonate *Arpeggione* (1824).

Au cours de l'année 1826, alors que la musique de Schubert a largement dépassé Vienne et conquis de grands instrumentistes étrangers, le public viennois semble pourtant bouder les innovations stylistiques du jeune maestro.

En mars 1827, Beethoven meurt. La disparition de celui qui était reconnu comme le plus grand musicien du temps va autant affecter Schubert que le libérer. Dès lors, le compositeur accumule les chefs-d'œuvre parmi lesquels *Le Voyage d'hiver* et *Le Chant du Cygne*, cycles de *lieder* qui, plus que toutes autres pages, font état de l'ampleur de son génie.

À la fin de l'année 1827, le compositeur souffre de violents maux de tête. L'année 1828, très chargée, achève de l'épuiser. Si bien qu'à la fin du mois d'octobre 1828, il est atteint de la typhoïde et meurt trois semaines plus tard chez son frère Ferdinand. Enterré au cimetière central de Vienne, Schubert repose pour l'éternité tout proche de Beethoven, comme il l'avait souhaité.

Franz Schubert, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur, D. 485, 1816*

Composée à l'automne 1816, alors que Schubert n'a pas encore vingt ans, la *Cinquième Symphonie* appartient à une période d'extraordinaire fécondité. Le jeune compositeur viennois, encore instituteur auxiliaire, écrit alors à un rythme soutenu : *lieder*, musique de chambre, œuvres religieuses et symphonies se succèdent avec une aisance déconcertante. Du seul point de vue symphonique, il compose cinq symphonies en seulement trois ans, la suivante (numérotée 8 et qui resta inachevée) n'intervenant que six ans plus tard.

À cette époque, Schubert voue une admiration profonde à Wolfgang Amadeus Mozart, dont il découvre et étudie les partitions avec ferveur. « Ô Mozart, immortel Mozart, combien de bienfaits pressentiments d'une vie lumineuse et meilleure tu as imprimés dans nos âmes ! » écrit-il dans son journal intime à la page du 13 juin 1816. La *Symphonie n° 5* reflète explicitement cette filiation : effectif orchestral allégé, transparence des textures, élégance formelle et primauté de la ligne mélodique. L'œuvre ne fut probablement pas destinée à une grande salle publique, mais à un cadre plus intime, celui des orchestres amateurs viennois que fréquentaient Schubert et ses amis.

L'orchestration volontairement réduite comprend 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors ainsi que les cordes. L'absence d'instruments brillants (trompettes, timbales) et des clarinettes confère à l'ensemble une sonorité chambriste, lumineuse et souple qui participe au caractère juvénile et gracieux de la symphonie.

Obéissant au modèle mozartien, la symphonie conjugue simplicité et rigueur formelle, et se conjugue en quatre mouvements :

I. Allegro (*si bémol majeur*)

Ce premier mouvement adopte la forme sonate classique. Dès les premières mesures, un thème souple et chantant s'élève aux violons, accompagné avec délicatesse. L'écriture privilégie la fluidité mélodique plutôt que l'affirmation dramatique.

Le second thème, plus tendre encore, révèle déjà l'art schubertien de la modulation : des détours harmoniques subtils enrichissent la simplicité apparente du discours. Le développement reste mesuré, évitant les tensions héroïques au profit d'un climat d'élégance et de naturel.

III. Menuetto Allegro molto (*sol mineur*) Trio (*si bémol majeur*)

Le menuet contraste par son caractère plus affirmé et énergique. En *sol* mineur, il introduit une tension rythmique inhabituelle dans cette symphonie lumineuse. Le thème, vigoureux, presque âpre, annonce déjà l'évolution du genre vers le *scherzo* romantique. La filiation avec la *Symphonie en sol mineur KV 550* de Mozart que Schubert admirait tant y est ici évidente.

Le « Trio », en revanche, retrouve la douceur pastorale du ton principal. Plus chantant, plus serein, il offre un moment de respiration avant le retour du menuet.

II. Andante con moto (*mi bémol majeur*)

Ce mouvement lent constitue le cœur expressif de l'œuvre. Le chant s'y déploie avec une douceur presque vocale, rappelant l'univers du *lied*, genre que Schubert maîtrise déjà magistralement.

Les nuances sont délicates, les dialogues entre bois et cordes d'une grande finesse. Sans jamais verser dans le pathos, Schubert instille une légère mélancolie, préfigurant l'émotion intime qui marquera ses œuvres de maturité.

IV. Allegro vivace (*si bémol majeur*)

Le finale s'élançe avec vivacité et légèreté. Sa verve rythmique et son esprit enjoué évoquent directement l'héritage mozartien. L'écriture contrapuntique, bien que discrète, témoigne d'une grande maîtrise.

La conclusion, brillante sans emphase, confirme le caractère rayonnant de l'œuvre : une joie simple, élégante, presque souriante.

Longtemps restée dans l'ombre des symphonies plus vastes, la *Cinquième symphonie* est aujourd'hui l'une des plus jouées de Schubert. Les chefs apprécient sa transparence orchestrale et sa fraîcheur, tandis que le public y retrouve un équilibre idéal entre classicisme et émotion romantique naissante.

Elle demeure l'un des témoignages les plus touchants du génie précoce de Schubert : une œuvre écrite par un jeune homme de dix-neuf ans, mais déjà porteuse d'une maturité musicale remarquable.

Écoute 1

Giuseppe Verdi, *Quattro pezzi sacri*, 1898 I. Ave Maria

La première des quatre *Pièces sacrées* est une gageure d'écriture, composée sur la «gamme énigmatique» proposée par son ami Arrigo Boito. Loin d'effrayer le vieux musicien, ce défi le stimule: «**Vous me direz que cette ineptie ne vaut pas tant de peine et vous aurez raison. Mais que voulez-vous! En vieillissant on devient un enfant, dit-on: ces inepties me rappellent mes dix-huit ans, lorsque mon maître s'amuse à me casser la tête avec de semblables basses données.**» Dans cette lettre à Boito, Verdi évoque les exercices d'écriture et de contrepoint, pierres angulaires des études de composition, qui consistent à écrire une polyphonie à partir d'une basse imposée. Cette fois-ci, le motif imposé est une gamme ascendante et descendante (seize notes), énoncée à quatre reprises, à la basse, puis à l'alto, puis au ténor et enfin au soprano (64 mesures en tout). Ne reste plus que six mesures de cadence pour revenir au ton principal d'*ut* majeur. Cette façon de composer est dans la droite ligne du *cantus firmus*, mélodie préexistante servant de base à la composition polyphonique aux XV^e et XVI^e siècle.

https://www.youtube.com/watch?v=iEyUG6AhcdI&list=RDIyUG6AhcdI&start_radio=1

J'écoute

le déploiement de cette gamme ascendante puis descendante, qui se fait entendre en notes longues aux quatre voix.

Moderato (♩ = 84)

p

Soprano
A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Alto
A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

Tenore
A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Basso
p

poco cresc. A - - - - - ve, Ma -

p dim.

6
Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ribus,

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ribus,

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ribus,

poco cresc.

p dim.

11
ppp ri - - - - - a, A - - - - - ve
dim. sempre morendo

et be - ne - di - ctus fructus ventris tu - i le - sus.

ppp et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i le - sus. *morendo*

ppp et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i le - sus.

ppp A - - - - - ve Ma - - - - - ri - - - - - a. *dim. sempre morendo*

Giuseppe Verdi, «Ave Maria», mesures 1–16.
La «gamme énigmatique» y est proposée une première fois à la basse.

Écoute 2

Giuseppe Verdi, *Quattro pezzi sacri*, 1898, II. *Stabat Mater*

Quatre ans avant sa mort, Verdi se tourne une dernière fois vers Dieu, et pour cela choisit d'illustrer l'un des textes les plus poignants des séquences médiévales: le *Stabat Mater*. Le texte, particulièrement évocateur, est le terrain idéal pour exprimer, souvent de façon très précise, tous les sentiments douloureux éprouvés par Marie, mais peut-être également par Verdi lui-même qui se trouve à la fin de sa vie et vient de perdre celle qu'il chérissait. Pour cela, il choisit une des tonalités les plus dramatiques, *sol* mineur, ajoute des timbres graves à son orchestre, double le pupitre des basses, et utilise certains procédés d'écriture proches du figuralisme.

Les premiers mots sont précisés devant être chantés «avec des voix douloureuses, sourdes, ventriloques», et bientôt, sur «*cujus animam*», se font entendre les sanglots figurés par des demi-tons ascendants, syncopés, et entrecoupés de silences, tandis que les voix graves descendent lentement une gamme chromatique.

Giuseppe Verdi, «*Stabat Mater*», voix, mesures 13–22

J'écoute

l'un des points culminants de l'expression de la douleur. Lorsque le texte évoque la mort du Christ et la solitude de cette mère face à la perte de son enfant: «*Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum.*» («Elle vit l'Enfant bien-aimé mourir tout seul, abandonné, et soudain rendre l'âme»), l'orchestre se tait, le chœur se fait comme haletant, privé de souffle, descendant peu à peu sur une ligne chromatique comme dans un tombeau.

https://www.youtube.com/watch?v=qajKqoSts2w&list=RDqajKqoSts2w&start_radio=1

Giuseppe Verdi, «*Stabat Mater*», voix, mesures 68–80

Chœur SA
Piano

Extrait du Stabat Mater Stabat Mater Dolorosa

(1736)

Durée approximative : 3'20

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
(1710-1736)

Grave (♩=110)

11 *p* Sopranos Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - -
Altos Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - -

17 *tr* *dolce* - sa Jux-ta - cru - cem__ la - cry-mo - sa dum pen-de - bat
tr *dolce* - sa Jux-ta cru - cem__ la - cry-mo - sa dum pen-de - bat

23 *p* fi - li-us, dum pen - de - bat fi - li-us. Sta - bat ma - ter do -
p fi - li-us, dum__ pen-de-bat - fi - li - us. Sta - bat ma - ter

31 *dolce* - lo - ro - sa Jux - ta cru-cem la - cry - mo - - - sa
dolce do - lo - ro - sa Jux-ta cru-cem, jux - ta cru-cem la - cry - mo - - - sa

38 *p* dum_ pen-de - bat, dum_ pen-de - bat fi - li-us, do - lo - ro - sa,
p

Pergolèse «Stabat Mater Dolorosa»

Écoute 3

Giuseppe Verdi, *Quattro pezzi sacri*, 1898, IV. Te Deum

Après une troisième pièce vocale a cappella toute en finesse, Verdi revient, avec ce « Te Deum », vers le grand ensemble instrumental : orchestre fourni, chœur en deux parties, soprano solo. Ordinairement chant d'action de grâce, parfois jubilatoire, cette proposition de Verdi est plus sombre, plus solennelle, nonobstant quelques allusions à la lumière et aux anges du ciel. « Te Deum » est proche de l'esprit de Palestrina, grand modèle de Verdi pour sa musique religieuse, de sa rigueur héritée du plain chant, de sa polyphonie claire et équilibrée, privilégiant la compréhension du texte sacré à l'ostentation de la musique. Les nombreux figuralismes de Verdi viennent ici souligner chaque incise du texte, l'homorythmie des voix venant ajouter à la clarté du message. Tout est au service du texte sacré, illustré dans ses moindres subtilités, que ce soit avec différentes intonations vocales ou avec le jeu des timbres instrumentaux.

https://www.youtube.com/watch?v=J6b7l-6j6vrc&list=RDJ6b7l6j6vrc&start_radio=1

J'écoute

les différents thèmes de ce premier mouvement et leurs caractères très contrastés, entre énergie agressive et lyrisme slave.

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's 'Te Deum'. It is divided into two sections: 'CANTO FERMO' and '(VOCI SOLE A DUE CORI)'. The first section, 'CANTO FERMO', has two staves for the choir. The top staff is for the 'I° CORO A QUATTRO PARTI' and the bottom for the '2° CORO A QUATTRO PARTI'. The lyrics are 'Te De.um Lauda.mus:'. The second section, '(VOCI SOLE A DUE CORI)', also has two staves. The top staff is for the 'I° CORO A QUATTRO PARTI' and the bottom for the '2° CORO A QUATTRO PARTI'. The lyrics are 'Te æternum Patrem omnis terra vene.ra.tur.'. There are dynamic markings 'A tempo', 'piu pp', and 'morendo' in the first choir's part. The score is written in a traditional musical notation with notes, rests, and bar lines.

Giuseppe Verdi, « Te Deum », mesures 1-6

On remarquera l'emploi de l'expression « canto fermo » désignant l'intonation grégorienne, ainsi que la division du chœur en deux. Les voix sont alors notées « sole », Verdi préconisant l'emploi de voix solistes jusqu'au « Sanctus ».

Écoute 4

Franz Schubert, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur, D. 485, 1816, I. Allegro*

Avant-dernière des symphonies de jeunesse, la *Symphonie n° 5* se distingue par sa volonté de se rapprocher du modèle mozartien. Elle fait se rattacher Schubert à la lignée des trois autres compositeurs du classicisme viennois: Haydn, Mozart et Beethoven. La simplicité mélodique et la rigueur d'écriture y président, respectant les formes classiques et les contrastes entre légèreté et mélancolie, bois et cordes, passages harmoniques et phrases mélodiques, sans négliger la personnalité déjà forte du jeune compositeur, notamment dans certaines modulations abruptes et dans l'usage des silences.

Le premier mouvement s'ouvre sur une courte introduction aux violons et bois avant un premier thème frais et lumineux. Un développement le lie au second thème hésitant entre *fa* majeur et *fa* mineur (hésitation typique de l'écriture schubertienne), où l'on entend un dialogue entre les bois et les cordes.

Allegro.

Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corni in B.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Franz Schubert, *Symphonie n° 5, I. Allegro*, mesures 1-8

J'écoute

l'ouverture de cette symphonie, la façon dont Schubert établit les contrastes de timbres entre bois et cordes, et les inflexions sombres qui se profilent légèrement sur une atmosphère plutôt enthousiaste.

https://www.youtube.com/watch?v=OHkotITmvZU&list=RDOHkotITmvZU&start_radio=1

Écoute 6

Franz Schubert, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur, D. 485, 1816* III. Menuetto

Ce mouvement, devenu un des plus célèbres de Schubert, est sans doute celui qui évoque le plus l'univers mozartien, notamment la *Symphonie en sol mineur KV.550 (Symphonie n° 40)*. Le menuet, originellement une danse gracieuse, se meut ici en une imprécation vigoureuse, dramatique, où les silences jouent un rôle primordial. Caractéristique de la phrase classique, le thème se compose de deux incises, une première jouée avec fermeté par tout l'orchestre à l'unisson, à laquelle répondent les premiers violons, dans une désinence gracieuse.

J'écoute

la vigueur de ce premier thème, sa filiation évidente avec le « Menuet » de la *Symphonie KV 550* de Mozart, et la façon qu'il a de contraster avec le « Trio » central, ouvertement pastoral, annonçant la *Symphonie n° 6* de Beethoven.



Franz Schubert, *Symphonie n° 5*, III. Menuetto, cordes, mesures 1-8



Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie n° 40 en sol mineur KV 550*, 1788, III. Menuetto, cordes, mes 1-6

https://www.youtube.com/watch?v=L1L7WttUivs&list=RD1L7WttUivs&start_radio=1

https://www.youtube.com/watch?v=cIOAGC_Fgh4&list=RDcIOAGC_Fgh4&start_radio=1

Quatre pièces sacrées: les textes



Fra Angelico, *L'Annonciation*, 1430

I. Ave Maria

L'*Ave Maria* est une prière à la Vierge Marie, reprenant, dans les premières lignes, les paroles de l'Ange Gabriel lors de l'Annonciation (Luc, 1:28). La première partie apparaît dès le IV^e siècle dans le *Graduel*, puis sous sa forme complète au XIII^e siècle.

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui Iesus.
Sancta Maria mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc, et in hora mortis nostrae.
Amen.

Je vous salue Marie, pleine de grâce;
Le Seigneur est avec vous.
Vous êtes bénie entre toutes les femmes
Et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni.
Sainte Marie, Mère de Dieu,
Priez pour nous, pauvres pécheurs,
Maintenant, et à l'heure de notre mort.
Amen.

II. Stabat Mater

Autre moment de la vie de Marie, le *Stabat Mater*, issu d'une séquence médiévale, évoque la douleur de Marie au pied de la croix où meurt son fils.

Stabat Mater dolorosa
iuxta Crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quæ mærebat, et dolebat,
Pia Mater dum videbat
nati pœnas incliti.

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
pœnas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Iuxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum præclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere.

La Mère se tenait, dans la douleur,
près de la croix, en larmes,
tandis que son Fils était suspendu.

Âme gémissante,
triste et dolente,
qu'un glaive traversa.

Ô que triste et affligée,
fut cette femme bénie,
Mère du Fils Unique!

Elle gémissait et se lamentait,
la tendre Mère en voyant
les souffrances de son célèbre Fils.

Quel est l'homme qui ne pleurerait
s'il voyait la Mère du Christ
dans un si grand supplice?

Qui pourrait ne pas s'affliger
contemplant la mère du Christ
souffrant avec son Fils?

Pour toutes les fautes humaines,
elle vit Jésus dans la peine
et sous les fouets meurtri.

Elle vit l'Enfant bien-aimé
mourir tout seul, abandonné,
et soudain rendre l'âme.

Ô Mère, source d'amour,
fais-moi sentir la force de ta douleur
que je pleure avec toi.

Fais que brûle mon cœur
dans l'amour du Christ mon Dieu:
et ne cherche qu'à lui plaire.

Sainte Mère, fais cela
grave les plaies du Crucifié
en mon cœur très fortement.

De ton Fils blessé,
qui daigna souffrir pour moi
partage avec moi les tourments.

Donne-moi de pleurer tendrement avec toi,
de compatir au Crucifié,
au long de mon existence!

Près de la croix, avec toi rester
et m'associer avec toi,
dans le deuil, voilà mon désir.

Vierge des vierges, toute pure,
Ne me sois pas défavorable;
fais que je me lamente avec toi.

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
fac me Cruce inebriari
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriæ.

Quando corpus morietur,
fac ut animæ donetur
paradisi gloria.

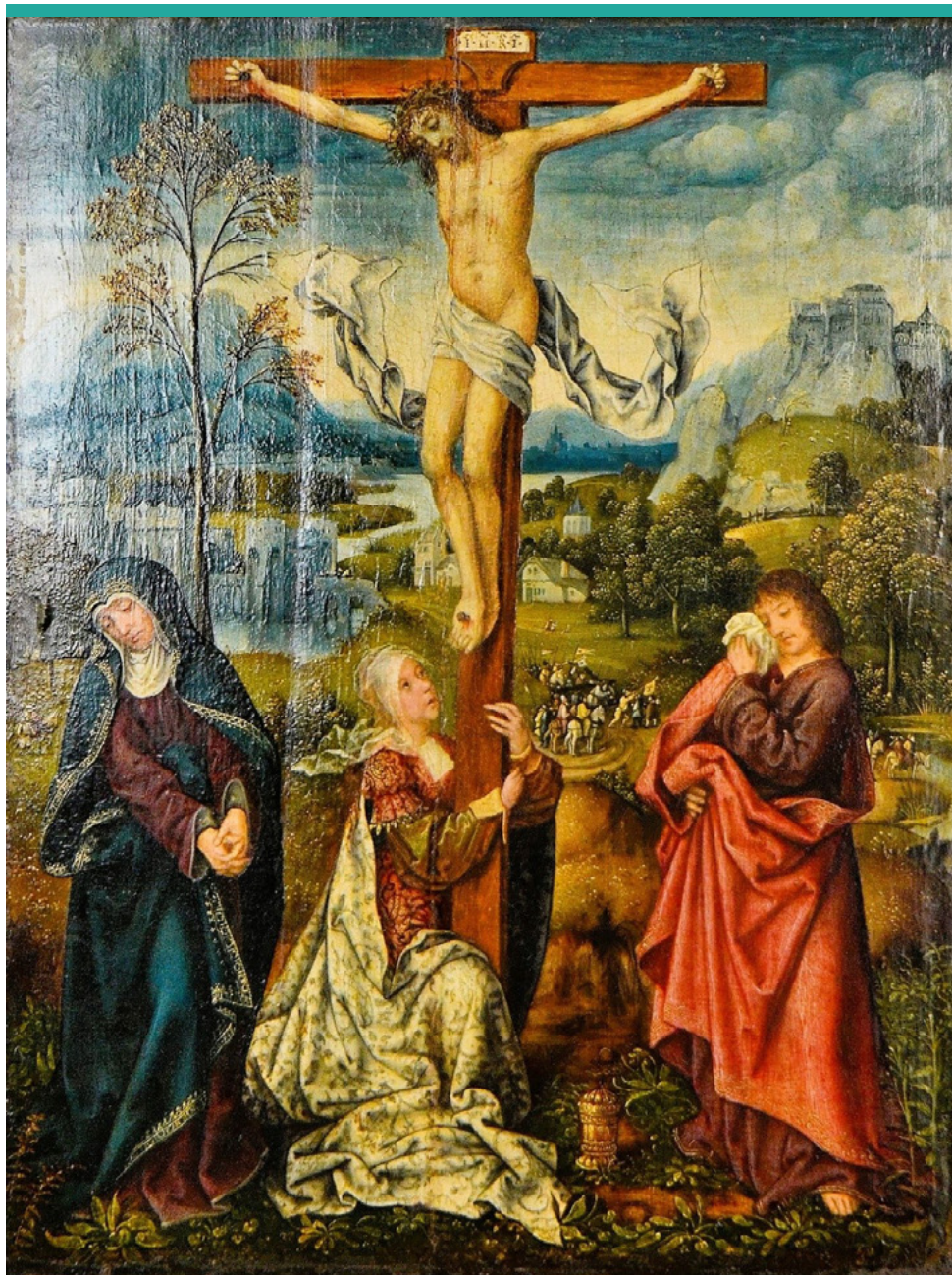
Donne-moi de porter la mort du Christ,
fais moi l'associé de sa passion,
et le gardien de ses plaies.

Laisse-moi être blessé de ses plaies,
m'enivrer de la croix
et du sang de ton Fils.

Contre les flammes dévorantes
par toi, Vierge, que je sois défendu
au jour du jugement.

Ô Christ, à l'heure de partir,
puisse ta Mère me conduire
à la palme de la victoire.

À l'heure où mon corps va mourir,
fais que soit donnée à mon âme
la gloire du paradis.



Quentin Metsys (1466–1530),
*La Vierge, Marie-Madeleine et Saint
Jean au pied de la croix*

III. Laudi alla Vergine Maria

Seule pièce en italien et non en latin des *Quatre pièces sacrées*, les «Laudes à la Vierge Marie» sont empruntées au *Paradis* de Dante, dans le dernier chant.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio,
Tu se' colei che l'umana natura
Nobilitasti sì, che 'l suo Fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore
Per lo cui caldo nell'eterna pace
Così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
Di caritate, e mortali
Se' di speranza fontana vivace.
Donna, se' tanto grande, e tanto vali,
Che qual vuol grazia, e a te non ricorre,
Sua disianza vuol volar senz'ali.
La tua benignità non pur soccorre
A chi domanda, ma molte fiata
Liberamente al dimandar precorre.
In te misericordia, in te pietade,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontade.

Vierge Mère, fille de ton Fils,
Humble et sublime au-dessus de toutes les créatures,
Fidèle au dessein éternel,
Tu es celle qui a ennobli la nature humaine,
afin que son Créateur,
n'ait pas dédaigné de devenir sa création.
Dans ton sein s'est rallumé l'amour,
par la chaleur duquel, dans la paix éternelle,
ainsi cette fleur a germé.
Tu es pour nous le flambeau de midi,
de la charité, et pour les mortels,
tu es la source vivante de l'espérance.
Dame, tu es si grande et si puissante,
que celui qui désire la grâce et ne se tourne pas vers toi,
aspire à voler sans ailes.
Ta bienveillance non seulement aide
ceux qui te la demandent, mais souvent,
elle devance librement leurs demandes.
En toi réside la miséricorde, en toi la pitié,
en toi la magnificence, en toi est rassemblée
tout ce qu'il y a de bon en toute créature.



Dante Alighieri tient sa *Divine Comédie* dans sa main gauche, tandis que de la droite il désigne une procession de damnés se dirigeant vers l'Enfer. Derrière lui se trouvent le Purgatoire et la ville de Florence. À l'arrière-plan, les cieux concentriques du Paradis dont la porte est gardée par l'Ange Gabriel et au sommet duquel sont installées Adam et Eve.

Domenico di Michelino (1417–1491), *Dante et la Divine comédie*, cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence

IV. Te Deum

Le *Te deum*, hymne latine, est attesté pour la première fois à la fin du IV^e siècle, l'un de ses auteurs étant Ambroise de Milan. Il est chanté à l'office des laudes ou des matines, mais également lors de grandes fêtes où l'on veut remercier Dieu (naissance royale, victoire militaire, procession...). Dès le IX^e siècle, il fut chanté systématiquement lors des sacres des rois de France.

La version de Verdi emprunte le texte de Saint Nicétas de Rémésiana (335–415), Évêque de la ville de Rémésiana en Dacie méditerranéenne, aujourd'hui Bela Palanka, dans l'actuelle Serbie.

Te Deum laudamus!
Te Dominum confitemur.

Te aeternum patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates.
Tibi cherubin et seraphin incessabili voce proclamant:
sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.

Te gloriosus Apostolorum chorus.
Te prophetarum laudabilis numerus: te martyrum
candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
patrem immensae maiestatis: venerandum tuum
verum et unicum Filium: sanctum quoque Paraclitum
Spiritum.

Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna
caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Dei Patris.
Iudex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos
pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic
hereditati tuae et rege eos, et extolle illos usque in
aeternum.

Per singulos dies benedicimus te et laudamus nomen
tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.

Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.

Miserere nostri Domine, miserere nostri.

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.

In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.
Amen.

Nous Vous louons, ô Dieu!
Nous Vous bénissons, Seigneur.

Toute la terre Vous adore, ô Père éternel!
Tous les Anges, les Cieux et toutes les Puissances.
Les Chérubins et les Séraphins s'écrient sans cesse
devant Vous: Saint, Saint, Saint est le Seigneur,
le Dieu des armées. Les cieux et la terre sont plein
de la majesté de votre gloire.

L'illustre chœur des Apôtres, la vénérable multitude
des Prophètes, l'éclatante armée des Martyrs
célèbrent vos louanges.
L'Église Sainte publie vos grandeurs dans toute
l'étendue de l'univers, ô Père dont la majesté est infinie!
Elle adore également votre Fils unique et véritable;
et le Saint-Esprit consolateur.

Ô Christ! Vous êtes le Roi de gloire.
Vous êtes le Fils éternel du Père.
Pour sauver les hommes et revêtir notre nature,
Vous n'avez pas dédaigné le sein d'une Vierge.

Vous avez brisé l'aiguillon de la mort,
Vous avez ouvert aux fidèles le Royaume des Cieux.
Vous êtes assis à la droite de Dieu, dans la gloire du Père.
Nous croyons que Vous viendrez Juger le monde.
Nous Vous supplions donc de secourir vos serviteurs,
rachetés de votre Sang précieux.

Mettez-nous au nombre de vos Saints, pour jouir
avec eux de la gloire éternelle.
Sauvez votre peuple, Seigneur, et versez vos
bénédictions sur votre héritage.
Conduisez vos enfants et élevez-les jusque dans
l'éternité bienheureuse.

Chaque jour nous Vous bénissons; nous louons votre
Nom à jamais, et nous Le louerons dans les siècles des
siècles.

Daignez, Seigneur, en ce jour, nous préserver du péché.

Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous.

Que votre miséricorde, Seigneur, se répande sur nous,
selon l'espérance que nous avons mise en Vous.

En Vous, Seigneur, j'ai mis mon espérance: je ne serai
pas confondu à jamais.
Ainsi soit-il.



Enluminure pour le « Te Deum »,
bibliothèque apostolique du Vatican

Pièces sacrées : pour aller plus loin

I. Autour du *Stabat Mater*



Domenico A. Vaccaro,
Portrait supposé de Pergolèse

Le *Stabat Mater* (« La mère se tenait debout ») est une séquence composée au XIII^e siècle et attribuée au franciscain italien Jacopone da Todi.

Comme la plupart des séquences, qui sont des paroles ajoutées aux mélismes de l'*Alléluia*, elle a été exclue de la liturgie par le Concile de Trente en 1570, mais réintégrée en 1727. Elle est ainsi aujourd'hui la cinquième et dernière des séquences autorisées, mais est rarement chantée.

Le *Stabat Mater* écrit par Giovanni Battista Pergolesi (Pergolèse) a été composé en 1736, deux mois avant sa mort, dans le monastère de Pouzzoles. Il s'agit donc de la dernière œuvre d'un homme mort à 26 ans des suites d'une tuberculose. Il a été écrit pour deux voix, traditionnellement chanté par une soprano et une alto, ou soprano et contre-ténor, mais a sans doute été écrit pour des castrats et petit ensemble instrumental comprenant violons I et II, alto et basse continue.

Œuvre basée sur un texte méditant sur la souffrance de la Vierge Marie, ce *Stabat Mater* était une sans doute une commande du Duc de Maddaloni, mécène de Pergolèse et violoncelliste amateur. Il devait être donné à Santa Maria dei Sette Dolori, église où le Duc de Maddaloni faisait exécuter des œuvres religieuses chaque troisième dimanche de septembre.

L'œuvre, très célèbre, a été reprise et adaptée de nombreuses fois par la suite. La plus célèbre version est celle de Jean-Sébastien Bach qui en reprend les thèmes dans sa cantate *Tilge, Höchster, meine Sünden, BWV 1083*. Parmi les autres révisions ou emprunts il faut citer Paisiello, Salieri, ou Hindemith qui l'incorpore dans son opéra *Sancta Susanna*.

Écoute

Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater*, I. « *Stabat Mater dolorosa* »

- **J'écoute** d'abord l'orchestre seul. Les cordes jouent un motif doux mais grave, qui avance comme une marche retenue. Le rythme est régulier, presque comme un pas lent : cela crée une sensation de procession, de recueillement.

La tonalité mineure (*fa* mineur) installe immédiatement une couleur sombre et douloureuse. Rien de théâtral ici : la tristesse est intériorisée.

- **Je remarque** le balancement régulier de l'accompagnement. Il reviendra tout au long du mouvement, comme un fondement stable de la douleur.

https://www.youtube.com/watch?v=PDdOuy8-JBo&list=RDPDdOuy8-JBo&start_radio=1

Effectif

soprano, alto, cordes
et basse continue

Tonalité

fa mineur

Tempo

lent, balancement mesuré

• **J'écoute** l'entrée des voix. Elles entrent ensemble sur les mots « Stabat Mater dolorosa » (« La Mère douloureuse se tenait debout »). Contrairement à une polyphonie complexe, Pergolèse choisit ici une écriture très claire, souvent en mouvements parallèles mais en léger décalage. Les voix avancent pas à pas, chacune leur tour sur chaque syllabe.

• **Je remarque** : À certains moments, les voix créent des dissonances, des frottements entre les notes.

Ces tensions ne durent jamais longtemps : elles se résolvent rapidement avant de réapparaître. C'est un procédé essentiel : ces frottements harmoniques expriment une souffrance contenue, sans éclat dramatique excessif. Ils sont particulièrement présents sur certains mots comme « lacrimosa » (larme).

• **J'écoute** le rôle de l'orchestre en soutien. Il forme comme une respiration, un battement de cœur, un sanglot, et ne cherche jamais à dominer les voix. Les cordes soutiennent les voix, prolongent les phrases, et créent un léger mouvement ondulant.

Bien que l'œuvre appartienne à l'époque baroque, son style est étonnamment simple et direct. On n'y trouve pas la virtuosité éclatante de certains compositeurs baroques. Pergolèse privilégie la clarté mélodique et l'émotion directe. Cette première partie donne l'impression d'une prière intérieure, plutôt que d'un grand tableau dramatique.

Une version à écouter avec des voix de contre-ténors et sur instruments baroques :

https://www.youtube.com/watch?v=PDdOuy8-JBo&list=RDPdOuy8-JBo&start_radio=1

Histoire des arts, trois scènes de crucifixion en art



Enluminure du Bréviaire de Gérard de Montaigu, XV^e siècle, Paris, Musée de Cluny



Domínikos Theotokópoulos dit El Greco, *La Crucifixion*, 1597, Madrid, Musée du Prado



Pablo Picasso,
La Crucifixion, 1930, Paris,
Musée national Picasso

II. James MacMillan, *Laudi alla Vergine Maria*



Né le 16 juillet 1959 à Kilwinning, James MacMillan est un compositeur et chef d'orchestre écossais auteur d'opéras, de musique symphonique et religieuse (on lui doit un *Stabat Mater* en 2015).

Composées en 2004, les *Laudi alla Vergine Maria* s'inscrivent dans la pleine maturité créatrice de James MacMillan.

Écrite pour chœur mixte a cappella, la pièce déploie une écriture d'une grande précision, où chaque ligne vocale participe à une architecture sonore finement équilibrée.

MacMillan alterne des passages homophoniques d'une grande clarté, où le texte est proclamé collectivement avec des textures polyphoniques plus denses, où les voix s'entrelacent dans un tissage expressif. Le rôle des silences est également primordial, ils créent des espaces de contemplation.

Comme dans les versions de Verdi et de Jachino, l'attention portée à la prosodie italienne est remarquable : la musique semble naître du rythme même des vers de Dante.

L'œuvre dialogue subtilement avec la tradition chorale ancienne — on peut y percevoir l'ombre de la polyphonie renaissance — mais le langage harmonique est résolument contemporain : des accords lumineux alternent avec des frottements dissonants soigneusement dosés. Ces tensions harmoniques ne visent pas l'effet spectaculaire : elles traduisent l'intensité mystique du texte, son aspiration vers une lumière transcendante.

Cette œuvre offre ainsi un moment d'intense recueillement, où la prière de Dante trouve une résonance nouvelle : intime, lumineuse et profondément actuelle.

https://www.youtube.com/watch?v=e6B3O3l2Gcs&list=RDe6B3O3l2Gcs&start_radio=1

III. . Autour du *Te Deum*

De très nombreux compositeurs ont mis en musique le texte du *Te Deum*, particulièrement glorieux et prétexte à de nombreux effets sonores. Ils ont été souvent des œuvres de commande, pour célébrer des puissants les victoires ou les moments heureux (naissance d'un Dauphin, guérison royale...)

Citons, pour chaque époque :

Moyen-âge

Gilles Binchois (1400–1460)

https://www.youtube.com/watch?v=P-PuITWxjj7U&list=RDPPuITWxjj7U&start_radio=1

Renaissance

Tomas Luis de Victoria (1548–1611)

https://www.youtube.com/watch?v=by-TIawKhw2Q&list=RDbyTIawKhw2Q&start_radio=1

Baroque

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)

https://www.youtube.com/watch?v=RA2e-zuT-DRU&list=RDRA2e-zuT-DRU&start_radio=1

Epoque classique

Joseph Haydn (1732–1809)

https://www.youtube.com/watch?v=Q08hK32wa5O&list=R-DO08hK32wa5O&start_radio=1

Romantisme

Hector Berlioz (1803–1869)

https://www.youtube.com/watch?v=fKjck_Tg8Ts&list=RDfKjck_Tg8Ts&start_radio=1

XX^e siècle

Arvo Pärt (né en 1935)

https://www.youtube.com/watch?v=3DtJs-2t84AE&list=RD3DtJs2t84AE&start_radio=1

XXI^e siècle

Thierry Escaich (*1965),
Te Deum pour Notre-Dame,
2025

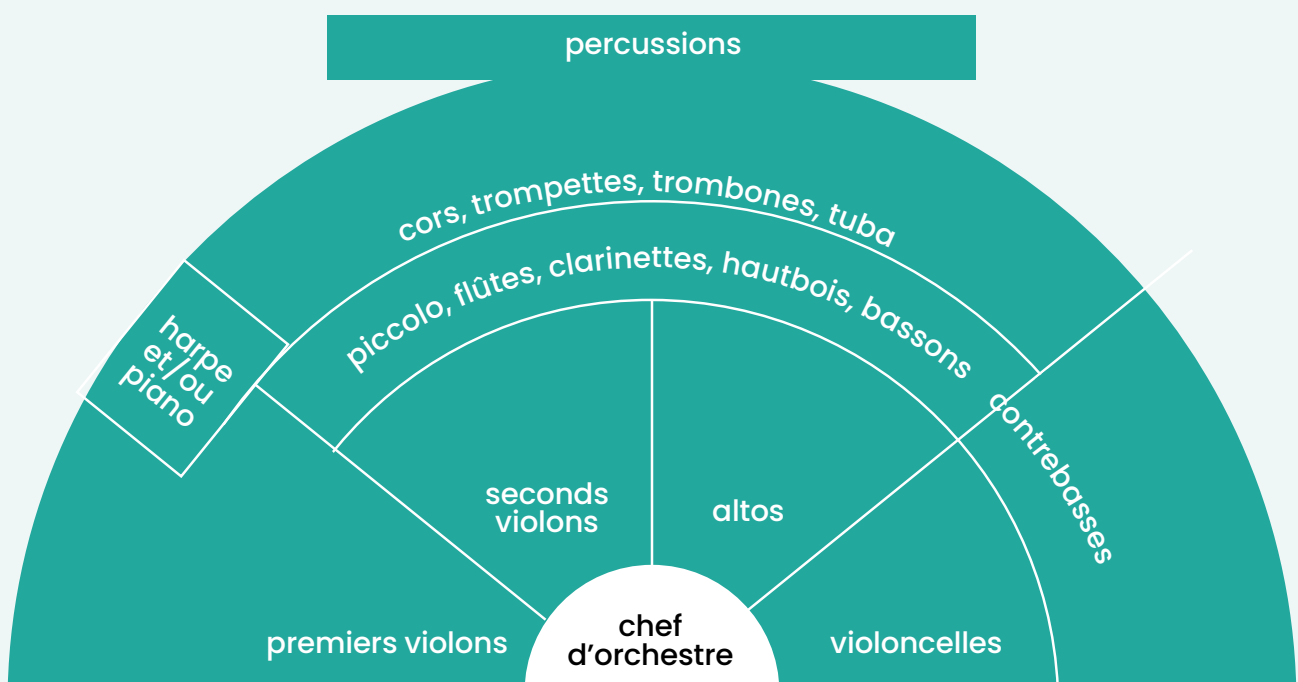
https://www.youtube.com/watch?v=JT-llschcEcl&list=RDJTllschcEcl&start_radio=1

La composition d'un orchestre symphonique



Un orchestre symphonique est un ensemble de musiciens constitué de quatre grandes familles d'instruments – les cordes, les bois, les cuivres et les percussions – placé sous la direction d'un autre musicien : le chef d'orchestre.

La place de chaque famille d'instruments au sein de l'orchestre est déterminée en fonction de leur puissance sonore. Ainsi, les cordes se trouvent à l'avant, les bois au centre et les cuivres et percussions à l'arrière. Pour une œuvre donnée, le nombre de musiciens au sein de chaque famille de l'orchestre est variable et dépend de la nomenclature fixée par le compositeur. Ainsi, selon les indications de la partition, l'orchestre peut se composer de 40 (« orchestre de type Mozart ») à 80 musiciens (« orchestre wagnérien »). Dans sa formation la plus complète, il intègre alors des instruments supplémentaires tels que le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le contrebasson, le tuba, la harpe ou encore le piano (instrument qui ne fait pas partie de l'orchestre symphonique).



Glossaire

Basse continue

Technique spécifique de la musique baroque, la basse continue consiste en un accompagnement continu, souvent improvisé, basé sur une ligne de basse notée sur une seule portée et jouée par un instrument monodique (viole de gambe, violoncelle), accompagnée de chiffres ou de symboles indiquant les accords à effectuer par un instrument polyphonique (luth, clavecin).

Cantus firmus

Au Moyen-âge et à la Renaissance, le *cantus firmus* est une mélodie préexistante sur laquelle vient s'appuyer la polyphonie. Il peut être d'origine religieuse (souvent grégorien), mais aussi parfois profane, même pour une polyphonie religieuse.

Chromatisme

Dans une mélodie, succession de notes procédant par demi-ton (*do, do dièse, ré, ré dièse...*)

Cor anglais

Instrument de la famille des bois étant en réalité non pas un cor, mais un hautbois alto, un peu plus grave qu'un hautbois. Son nom vient d'une déformation de l'adjectif « anglé » décrivant la forme coudée du bocal, la partie haute de l'instrument sur laquelle vient se fixer l'anche.

Figuralisme

Figure musicale illustrant par analogie le sens d'un mot. Par exemple, une ligne mélodique ascendante représentant l'envol d'un oiseau, une ligne descendante représentant une chute.

Forme sonate

Forme musicale utilisée le plus souvent dans les premiers mouvements de symphonies, sonates ou concertos, à l'époque classique. Elle est constituée de trois moments: l'exposition, le développement et la réexposition.

Hymne

Dans la liturgie, une hymne est un poème religieux destiné à louer Dieu ou un autre personnage. Souvent composés au Moyen-âge, ils n'appartiennent pas aux textes bibliques.

Mélisme

Ligne mélodique de plusieurs notes chantée sur une seule syllabe.

Menuet

Danse baroque à trois temps de tempo modéré. Après l'époque baroque, le menuet va survivre dans la musique instrumentale, notamment dans la sonate, mais également dans les troisièmes mouvements de symphonies jusqu'à Mozart et Beethoven. Par la suite, il sera remplacé par le *scherzo*.

Séquence

Dans la liturgie religieuse, une séquence est un poème religieux né des paroles ajoutées aux longs mélismes de l'*Alleluia*. Parmi les plus usitées, on trouve le *Victimae pascali laudes*, pour le jour de Pâques, le *Stabat Mater* ou le *Dies irae*, dans le *Requiem*.



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale

Roderick Cox
directeur musical

**Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques**

Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Mathilde Champroux

Rédaction des textes
France Sangenis

Réalisation graphique
Karolina Szuba

Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves

