

LA VOIX EST CE QUE LE DESIR EN FAIT

Congrès CC



Comme chaque année, le XII^{ème} congrès des chefs de chœur A.C.J. de Lorraine à la Bolle a été un temps fort, passionnant et enrichissant. Par ses compétences, son énergie et sa pédagogie, mais aussi par sa personnalité rayonnante, Geneviève Marchand a su nous convaincre de l'importance de la maîtrise du geste vocal, et pour cela de la prise de conscience du mécanisme du corps, fondement de la voix. Avant tout, l'échauffement vocal vise à construire l'énergie et à faire retrouver la souplesse dont le corps a besoin. Une voix qui fonctionne bien est une voix qui s'inscrit dans l'énergie de tout le corps (corps mou, voix molle !). A la base, la nécessité d'un point d'ancrage. La clé est déjà dans la recherche de la pesée du corps, dans cette poussée vers le sol avec les orteils (plonger les orteils dans le sol !), puis dans l'acquisition de la souplesse des genoux, des jambes. Les articulations doivent fonctionner, les muscles être dynamiques, les côtes monter le plus haut possible, la colonne vertébrale s'étirer. Tout le corps doit être ouvert, dilaté (ouverture de la cage thoracique mais aussi de la gorge, de la bouche... Jusqu'au fond !). L'air doit être pris sans effort, sinon on réduit le conduit. Toute contraction empêche l'élan. Bref, il faut mettre tout le corps, des orteils jusqu'à la nuque, dans une **trajectoire**, une même émotion ; il nous faut accompagner l'air, **construire un élan**. L'échauffement vocal est là pour construire les gestes qui seront imaginés, intériorisés au moment de chanter. Prendre conscience du larynx (messieurs, soyez vigilants !), de sa position, du rôle de la langue qui doit être tonique...



Geneviève Marchand est claire dans ses explications sur le fonctionnement de la voix, sur le rôle de tout le corps ; elle sait libérer les énergies des participants par une mise en pratique dynamique. Chacun a ainsi tout le loisir de réveiller ses muscles, de **réchauffer** son corps.



Passage à l'acte ! Aux séances de travail vocal, suivait celui sur partitions, choisies dans des répertoires différents : chanson de la Renaissance, musique baroque (un extrait de *Didon et Enée* de Purcell), un nocturne de Mozart, une pièce de musique romantique (*Rosmarin*), le Kyrie de la *Messe brève* de Gouvy (que nous monterons en œuvre régionale l'an prochain), musique contemporaine (début d'un des quatrains valaisans de Darius Milhaud). Chaque page musicale fut l'occasion de remarques pertinentes de l'intervenante sur les qualités vocales requises, sur l'interprétation. Geneviève a su nous faire prendre conscience de nos faiblesses ou de nos ignorances, de nos moments d'inattention, par une écoute vigilante, mais elle a su surtout nous donner des solutions, des clés et nous encourager dès qu'il y avait progrès.

Parmi les précieux conseils qu'elle nous a donnés, quelques-uns glanés :

- Tout ce qu'on a à chanter est contenu dans un mouvement corporel. La voix ne marche que si le corps est là. La justesse est un cadeau pour un corps qui fonctionne bien.
- Il ne faut pas commencer l'apprentissage d'un chœur par mettre les nuances ou des garde-fous. Privilégier le timbre, **construire un élan**, qu'on sache où on va, ne pas faire les choses fragmentées, en syllabes.
- Les choristes doivent faire tout ce travail vocal pour eux, pour leur oreille, pour leur bien-être ; chacun doit comprendre ce qu'il a à faire. On a besoin de chaque corps, hyperactif, émotionné, (pas de corps avachi, relaxé dans la position assise ; la tenue du corps conditionne la qualité de la voix).
- Chanter, c'est être en dialogue avec son corps, donner de l'énergie, de la beauté. C'est être aussi en dialogue direct avec le public sans avoir l'angoisse du texte. Il faut que la voix soit « aguicheuse ».



(Suite page 2)

Comp CC suite

(Suite de la page 1)

• Forte et piano ne sont pas une question de décibels. Garder l'énergie jusqu'à la fin d'un chant... Il est difficile de résumer toute la richesse de l'enseignement de Geneviève Marchand et surtout de rendre compte de sa personnalité exceptionnelle (qui s'enracine dans un vécu qui suscite l'admiration) qui entraîne une totale adhésion. Les chefs de chœur et chefs de pupitres présents (une bonne trentaine) auront vite oublié certainement courbatures et saine fatigue. Ils ont compris dans quel sens il fallait travailler. Geneviève leur a donné **les clefs**... A chacun de ne pas les perdre !

En attendant impatiemment le livre qu'elle doit prochainement faire éditer, je vous invite à relire l'article qu'elle a écrit dans chant choral magazine n°67 (septembre/octobre 1999), **la voix est la musique du corps**. En conclusion, je lui emprunte ses dernières lignes : « *Ainsi, bien comprise, bien utilisée, notre voix deviendra enfin ce qu'elle ne doit plus jamais cesser d'être : une source de plaisir, associant celui de générer la vibration sonore dans la joie et l'émotion, et celui de réunir le corps et l'âme dans une action harmonieuse tant physique que musicale. L'ambition que je souhaite à tous les chanteurs de faire croître en eux est de ne pas vouloir seulement « travailler la voix », mais aussi de désirer se créer un corps qui chante* ».

Pierre TOUSSAINT

Recette pour réussir un week-end

Avec des enfants qui aiment chanter

Rassemblez 55 enfants de 6 à 13 ans les 13 et 14 mars derniers dans le cadre agréable du lycée La Malgrange sous un soleil printanier rayonnant. Invitez, comme chef de chœur, Françoise André, qui sait allier sympathie et compétences musicales. Faites découvrir une œuvre originale, **la Belle Irène d'Eric Noyer**, œuvre qui, chacun le sait, a connu un grand succès à Épinal l'an dernier, déjà avec Françoise André. Offrez aux enfants, au moment du goûter une surprise qui plait aussi bien aux petits qu'aux grands.

Pour le dimanche, demandez à chacun des chefs de chanteries et cantourelles de faire chanter l'ensemble des enfants avec un chant qu'elle a choisi avec soin dans sa parthèque, un inédit bien sûr ! Comme repas de midi, servez un repas Mac Do, solution facile mais qui fait l'unanimité. Comme cerise



sur le gâteau, invitez pour l'après-midi Françoise Brunier qui par son punch habituel et sa maestria a su enthousiasmer les enfants, même à la fin du week-end qui avait demandé discipline, concentration et prouesses vocales. Ce plat est à déguster sur place tout de suite après préparation.

Comme la recette a été appréciée de tous, en particulier des chefs de chœur, heureux d'avoir devant eux l'ensemble choral presque rêvé (l'union fait la force !), l'expérience se renouvellera l'an prochain.

La belle Irène a encore de belles heures à vivre pour la joie des enfants de nos chanteries et cantourelles et celle des futurs auditeurs.

Odile TOUSSAINT

Responsable Branche Jeune

20 ans, 20 chansons....

27 novembre 1999... STOP....En direct d'Entre Deux Eaux...STOP

C'est dans ce charmant petit village vosgien que se sont retrouvés les choristes de la **Mirandole** de St-Dié pour fêter comme il se doit l'anniversaire de leur chorale qui fut créée, voilà 20 ans déjà (!) par Philippe Stouvenot, disparu en 1993.

Dès 15h00, partitions en mains, nous nous sommes mis au travail sous la baguette magistrale de Sébastien Durand, notre chef de chœur. Mais n'allez pas croire que le travail fut notre seule préoccupation... Un repas festif suivait qui a réjoui tous les participants jusqu'à une heure avancée de la nuit... Bravo à nos deux maîtres queux : Gérard et Marcel ! Et merci à Raymonde qui s'est surpassée pour retracer en chansons quelques étapes mémorables de la vie chorale, sans oublier son croustillant florilège des bons mots de notre chef, façon Cyrano !

Le dimanche matin, nous avons uni nos voix lors de la messe à la cathédrale, à la mémoire de nos amis choristes qui nous ont quittés.

Après un « apéritif dînatoire », nous nous sommes ensuite retrouvés à l'espace Sadoul pour notre concert final intitulé « **20 ans, 20 chansons** ». Et même si, malgré nos efforts, quelques petites imperfections musicales ont subsisté, elles n'ont pas entamé la joie de chanter ensemble et se retrouver.

Alors, sans aucun doute, rendez-vous est pris en 2009, pour fêter nos 30 ans !

Marie Claude, choriste à la Mirandole

Œuvre régionale A.C.J. Lorraine : Messe Brève de Théodore GOUVY

Œuvre
régionale

Comme de coutume, la région propose à tous les choristes de participer à une grande œuvre afin de donner divers concerts dans la région. Souvenez-vous des *Carmina Burana* de C. ORFF en 1996, ou encore du *Gloria* de F. POULENC en 1999.

Pour l'année 2001, l'œuvre retenue est la *Messe brève* de Théodore GOUVY, compositeur lorrain. Cette œuvre sera donnée avec J.P. Fetzer à l'orgue.

Plusieurs concerts sont d'ores et déjà prévus, dont deux en partenariat avec la région Alsace qui présentera une création avec ensemble de cuivres. De plus, ces deux œuvres seront redonnées aux Choralies de Vaison-la-Romaine en août 2001 par les choristes qui souhaitent participer à cette manifestation :

- Samedi 19 mai 2001 Bar-le-Duc
- Dimanche 20 mai 2001 Nancy (église St Sébastien)
- Dimanche 10 juin 2001 Alsace
- Samedi 30 juin 2001, (lieu restant à définir)

(Ce concert sera uniquement chanté par les choristes présents à Vaison La Romaine le samedi 4 août 2001.

Comme pour la préparation des *Carmina*, les répétitions se feront déjà en département et il y aura deux week-end régionaux :

- 24 et 25 février 2001 à Nancy
- 05 et 06 mai 2001 à La Bolle

Vous serez informés rapidement des modalités d'inscription. A Bientôt.

A propos de cette œuvre...

Gouvy

Louis Théodore GOUVY fut toute sa vie à la croisée de deux cultures.

Né de parents français en 1819, à Goffontaine, dans la banlieue de Sarrebrück, que le Traité de Paris (1815) venait de céder à la Prusse, il fera toutes ses études en France : collège à Sarreguemines, lycée à Metz, faculté de Droit à Paris. Sa langue maternelle fut le français, mais il ne deviendra français par naturalisation qu'à l'âge de 32 ans. C'est ce qui l'empêcha d'entrer au Conservatoire de Paris, dont Cherubini, le directeur de l'époque, interdisait l'accès aux étrangers !

Peu intéressé par le droit, il décide dès l'âge de 20 ans de devenir musicien. Il prend donc des cours privés, en commençant par le piano. En novembre 1842, il se rend en Allemagne, à Francfort, Leipzig et Berlin, où il fait la connaissance de Meyerbeer et de Liszt. La virtuosité de ce dernier le convainc de ne pas s'orienter vers une carrière de pianiste mais plutôt de compositeur. En 1843 il écrit son Opus 1 : « *Deux études pour piano* ». En 1844, a lieu la première audition publique d'une de ses œuvres : « *Un jour à Berlin* », ouverture pour orchestre. Après un séjour à Rome, il se rend à Paris, où il rencontre Chopin et fait interpréter sa première symphonie. Nous sommes en 1845, il a 26 ans.

Auteur de 160 compositions, dont 90 sont éditées, un peu en France, surtout en Allemagne, il a une production abondante de musique de chambre, essentiellement autour du piano, mais également des quatuors à cordes. Son goût, cependant, l'oriente vers l'orchestre et, avec une vingtaine de compositions diverses pour orchestre, dont 9 symphonies, il apparaît comme une figure de proue du courant symphoniste français, avec en particulier Saint-Saëns, Bizet, Gounod, Messager.

Sa vie est réglée par les saisons. L'été et l'automne, il compose dans la demeure familiale de Goffontaine, l'hiver et le printemps se passent à Paris, où il se fait connaître et fait jouer ses œuvres.

A une époque à laquelle il n'était guère possible de se faire un nom en dehors du lyrique, bien que fort apprécié par ses pairs (on cite volontiers les éloges de Berlioz dans le Journal des Débats du 13/4/1851), il finira par écrire un opéra, « *Le Cid* ». Fini en 1863, de nombreuses fois remanié, notamment à la demande du soliste, définitivement achevé en 1865, cet opéra ne fut jamais

joué. Mais le charme de la voix a opéré sur Gouvy. Après 1868, il compose un grand cycle de mélodies françaises sur des poèmes de Ronsard et Desportes.

En 1868, il perd sa chère maman et quitte Goffontaine pour aller vivre chez son frère, à Hombourg-Haut, qui deviendra allemand avec l'Alsace et la Lorraine par le traité de Francfort de 1871. Il connaît enfin les honneurs. Entre autres, il obtiendra la légion d'honneur en 1875. Bien plus tard, en 1895, il deviendra membre correspondant de l'Institut de France et entrera la même année à l'Académie Royale de Berlin.

A partir de 1874, il va, sur une vingtaine d'années, produire une œuvre résolument lyrique, mais sans mise en scène, cantates religieuses ou profanes, ou messes. Citons surtout le *Requiem*, 1874, le *Stabat Mater*, 1875, la *Messe Brève* (celle que nous chanterons), 1882, *Electre*, 1886, *Fortunato*, inédit, terminé en 1896, *Didon*, inachevé. Ces œuvres nécessitent de gros moyens orchestraux et vocaux. Elles seront jouées surtout en Allemagne, où il établira des relations fructueuses avec des compositeurs réputés, comme Rheinberger, Clara Schumann et Brahms. C'est lors d'un de ces voyages qu'il tombe malade. Il meurt à Leipzig le 21 avril 1898. Le 27 avril seront célébrées ses obsèques à Hombourg-Haut, où il sera inhumé dans le caveau familial.

Théodore Gouvy n'est pas un révolutionnaire. L'élaboration classique des motifs et des thèmes est pour lui un commandement suprême. Il se démarque nettement de ses contemporains romantiques par son hostilité à la musique à programme. Sa musique est toujours bien écrite, alliant humour et charme.

Côté discographie, vous trouverez dans la collection Sony Classical des œuvres pour piano à quatre mains et plusieurs disques chez K617 : *Requiem*, *Stabat Mater*, *Electre* (avec la Psallette de Lorraine et Ars Musica sous la direction de Pierre Cao), *Feuillets intimes* (mélodies, quintette avec piano, quatuor à cordes), *Musique de chambre* (quatuor à cordes inédit, quintette à cordes).

Pour connaître mieux le compositeur, la meilleure solution est encore de chanter une de ses œuvres. Et l'occasion nous en est fournie. Bon courage et grand plaisir !

Norbert OTT

Quelle tradition, quelle approche ?

Alors que la position de Bach dans l'histoire de la musique est incontestée depuis un siècle, on a du mal à imaginer que ceci n'était pas le cas de son vivant.

Pour bien comprendre la place de la « musique ancienne », il faut connaître en partie le chemin que la musique de Bach a connu depuis sa mort.

Au contraire de bon nombre de ses contemporains, tels que Vivaldi, Hasse, Telemann ou autres, Bach n'a jamais connu de son vivant la reconnaissance du monde musical en tant que compositeur. On pourrait dire que sa réputation n'a jamais dépassé la région de Saxe. Souvenons-nous que lorsqu'il s'est présenté à Leipzig pour le poste de Cantor, les candidats préférés étaient Telemann et Graupner, lui-même n'étant que 3^{ème} sur la liste. Il doit au refus des deux premiers d'avoir pu accéder à la fonction de cantor de Leipzig.

De fait, c'est le Bach instrumentiste, improvisateur et technicien d'orgue qui a été apprécié au détriment du Bach compositeur.

Comment expliquer cette attitude de non - reconnaissance par ses contemporains ?

En premier lieu, Bach n'a jamais touché au genre de musique alors très en vogue à cette époque : l'opéra. A sa décharge, force est de constater que sa fonction ne lui en donnait pas l'occasion.

En second lieu, Bach était très loin du style galant alors très présent à l'époque.

Il faut savoir que les idées et le goût venant de la France avaient une influence considérable dans l'ensemble des cours allemandes et mêmes européennes. Le style galant français était devenu incontournable pour la plupart des musiciens, à tel point que des compositeurs comme Telemann, Vivaldi ou Haendel étaient considérés comme bien plus modernes que Bach. Alors que les compositeurs de l'époque commençaient à refuser le style contrapuntique, Bach continuait à pousser cet art à l'extrême jusque dans ses œuvres ultimes telles que « *l'Art de la fugue* » et « *l'Offrande musicale* ».

Nous retrouvons avec Bach le même phénomène que nous avons trouvé avec Palestrina à la fin du 16^{ème} siècle. Un compositeur qui, en dépit des nouvelles tendances, a continué son œuvre sur la même route en allant au plus haut sommet de ce qui lui était possible. Comme Palestrina, Bach est resté fidèle à son esthétique qu'il a menée vers la perfection. Le contrepoint, arrivé à un tel degré d'aboutissement, était pour lui non seulement la base de toute musique mais également la base de toute formation musicale.

Avec la mort de ses fils et de ses élèves, à la fin du 18^{ème} siècle, la musique de Bach n'a presque plus été jouée, et la plupart de ses œuvres telles que les *Passions*, la *Messe en si*, etc. n'ont plus connu d'exécution intégrale.

Ce n'est qu'au début du 19^{ème} siècle que le monde musical commence à s'intéresser à l'œuvre de Bach et que paraît la première biographie que l'on doit à Forkel. Seule compte alors l'œuvre, la manière de jouer et d'interpréter cette musique n'est pas encore de mise.

Nous assistons à la rencontre de deux époques musicales aux expressions et aux caractéristiques différentes, qu'il est intéressant d'opposer. Il est évident que chacune de ces époques possède son langage musical propre, son expression mais aussi sa technique d'écriture.



Ainsi, une musique qui a comme base le contrepoint, est forcément différente de celle qui a l'harmonie comme base.

La confrontation de l'époque baroque avec celle durant laquelle on a « redécouvert » la musique de Bach, c'est-à-dire l'époque romantique, est particulièrement instructive.

Les principaux paramètres de cette comparaison sont : les instruments, l'effectif, le son, l'articulation, l'ornementation et le tempo.

Les instruments

Dans le souci de rechercher des effets, on a souvent réorchestré la musique de Bach en ajoutant soit des clarinettes soit des trombones « *der Vorhang des Tempels zerriss* », par exemple. De telle sorte que l'orchestre est devenu une pâte sonore énorme. On a également orchestré des récitatifs 'secco'.

N'est-ce pas le même souci qui, aujourd'hui, fait que l'on pense rendre hommage à la musique de Bach en la jouant sur un grand Steinway.

A partir du 19^{ème} siècle, les instruments sont devenus de plus en plus homogènes dans l'expression. C'est le cas du piano ou des coups d'archet pour les instruments à cordes. Beaucoup d'instruments, aussi bien à vents qu'à cordes, qui étaient régulièrement pratiqués durant l'époque baroque ont disparu.

L'orchestre du 19^{ème} était constitué à partir d'un effectif rarement modifié, alors que pour Bach et ses contemporains, cette notion d'orchestre fixe n'existait pas. Les formations instrumentales que l'on trouve chez Bach étaient très diversifiées. Elles pouvaient s'adapter à l'intimité d'un lieu, comme dans « *l'Actus tragicus* », ou s'adapter au texte de l'œuvre. On sait qu'en général, le texte n'avait pas comme seule fonction de proclamer la parole de Dieu, mais également d'expliquer cette parole. Pratique à l'époque courante depuis Schütz et ses contemporains, c'était ce qu'on appelait le « *musicus poeticus* », dont la base était la rhétorique musicale.

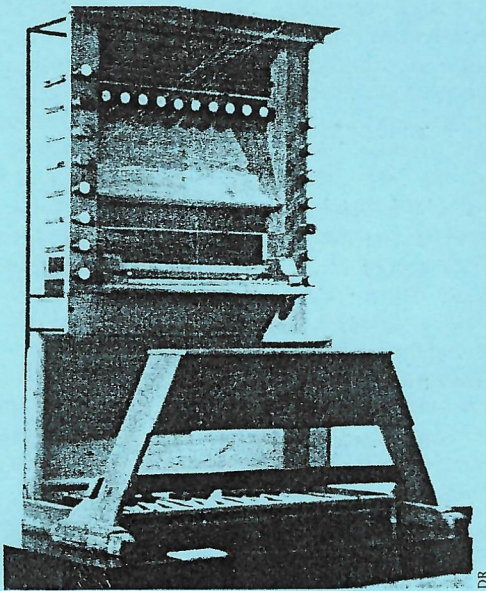
A l'époque de Bach, la trompette avait un rôle symbolique important puisqu'elle était l'instrument choisi en priorité pour louer le seigneur et le roi et utilisé lors des grandes festivités. Au 19^{ème} siècle, cette fonction est complètement perdue et la trompette n'est plus

employée que pour la ponctuation des accords, en compagnie des timbales.

Le cor est, quant à lui, avant tout employé par Bach, qui le désigne alors comme « corno da caccia », pour les évocations romantiques et tendres de la nature « *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ». Ainsi donc, Weber n'innove pas lorsqu'il utilise les cors dans le Freischütz pour évoquer la nature.

Bach emploie les trombones de façon traditionnelle pour la couleur qu'ils apportent. Ils soutiennent les mouvements des chœurs ou doublent les voix. Tous ceux qui ont monté des œuvres du 18^{ème} siècle, savent à quel point les trombones modernes posent des problèmes et peuvent faire des « dégâts » dans les chœurs (Requiem de Mozart, oratorios de Haydn, etc.). Alors que les saqueboutes donnent du relief aux différents pupitres du chœur, le trombone moderne couvre les voix.

Dans la famille des cordes nous trouvons chez Bach, non seulement les violons, altos, violoncelles et basses, mais également les gambes, violes d'amour, violino piccolo et autres. Aujourd'hui nous avons la chance de pouvoir nous faire une idée de la sonorité de ces instruments grâce aux multiples enregistrements à notre disposition, ce qui était impossible pour les musiciens du 19^{ème} siècle. Prenons l'air « *Es ist Vollbracht* » de la *Passion selon St Jean* accompagné par la gambe, jamais un violoncelle ne pourrait créer la même émotion.



L'orgue d'Arnstadt. Dans cette ville, Bach étonna par sa façon inhabituelle de jouer cet instrument.

L'effectif

Les grandes œuvres de Bach qui ont été ressuscitées au cours du 19^{ème} siècle, ont été données, probablement en raison de l'influence de Haendel en Angleterre, avec des effectifs très importants, allant parfois jusqu'à plus de 200 chanteurs accompagnés par des orchestres énormes.

Nous connaissons les effectifs du temps de Bach puisque nous connaissons le nombre de choristes qu'il avait à sa disposition dans les différents groupes.

Dans les principales églises de Leipzig (St Thomas et St Nicolas), les interprètes étaient les élèves de l'école de St Thomas.

D'après les informations qui nous ont été données par Bach lui-même (23 août 1730), nous savons que ses élèves étaient au nombre de 55, répartis en 4 groupes (« *Kantoreien* »). Le premier groupe, et plus rarement le

deuxième, était responsable de l'exécution des cantates. Alternativement, ces deux groupes chantaient à St Thomas et St Nicolas pendant les offices, tandis que le troisième chantait des motets dans la « nouvelle église », et que le quatrième interprétait des chorals à une voix à l'église St Pierre.

Le 1^{er} groupe était par conséquent le groupe musicalement le plus expérimenté, et comme Bach l'a indiqué, c'est ce groupe qui chantait la plupart de ses œuvres, alors que le deuxième chantait des cantates plus faciles, et uniquement lors de certaines fêtes.

Le nombre de chanteurs formant le 1^{er} groupe dépassait rarement le nombre de 3 chanteurs par pupitre, donc 12 chanteurs. Le premier de chaque groupe était chargé (comme « concertiste ») de chanter les soli, tandis que les 2 autres chanteurs (comme « ripienistes ») s'ajoutaient dans les parties chorales. Ceci explique que généralement, dans le matériel original, ne soit notée que la partie tenue par le concertiste. Les deux autres chanteurs, placés à ses côtés, lisaient sur la même voix.

Pouvaient s'y ajouter, selon les besoins, au moins 2 flûtes, sans compter, de toute façon, la présence de l'orgue. Ceci donnait un ensemble de 12 chanteurs et 18 instrumentistes, auquel s'ajoutait l'organiste plus Bach, comme directeur. Donc un total d'à peu près 40 personnes.

Bach ne pouvait disposer de plus d'exécutants qu'uniquement les jours de fêtes exceptionnelles.

Dire que Bach aurait préféré avoir plus de musiciens, est sans objet. Le fait est qu'il a eu cet effectif-là à sa disposition et qu'il a écrit une musique pour cet ensemble-là. L'homogénéité de l'œuvre est garantie par un effectif de cette taille et il est difficile d'assurer unité et homogénéité si l'on juxtapose d'un côté des airs avec 4 ou 5 personnes et de l'autre des tutti avec 200 personnes ! il est également évident que la transparence exigée par la complexité de cette musique est impossible avec un grand effectif.

Le son, l'articulation

L'un des éléments les plus importants de la musique baroque est l'articulation, typique de cette musique rhétorique. Ceci commence avec la manière d'être de tenir ou de jouer un son.

La tenue d'un son avec la même intensité était rarement indiquée. Un son pouvait avoir plusieurs manières d'exister. Cette pratique était en usage depuis le début du 17^{ème} siècle avec Caccini, qui parlait d'*essclamazioni*. Léopold Mozart en parle encore dans son fameux traité de violon qui date du 18^{ème} siècle.

Nous rencontrons essentiellement des problèmes d'articulation entre 1600 et 1800, époque durant laquelle la musique s'est attachée à la langue.

Dans la musique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, l'articulation était une démarche naturelle pour le musicien de l'époque. Il n'avait qu'à observer les règles de l'accentuation et des liaisons connues de tous.

Pour cette raison, si un musicien qui ne connaît pas le caractère « *parlant et dialoguant* » de cette musique, interprète ces signes ou ces termes avec une conception issue du 19^{ème} siècle, il prend le risque de trahir cette musique à cause d'un malentendu ou par ignorance. « *Celle-ci serait alors une peinture et non un discours.* » (Harnoncourt)

Cette attention portée à l'articulation, ce *non-legato*, est bien entendu étrangère à la musique romantique. La musique romantique, c'est le son, le legato, le phrasé, c'est-à-dire des longues phrases.

L'ornementation

La musique de Bach, très influencée par la musique française de clavecin, donne une importance presque structurelle aux ornements. Preuve qu'au contraire de beaucoup de ses contemporains, Bach a rarement laissé à ses interprètes la liberté d'exécution des ornements.

Déjà présentes dès le 16^{ème} siècle, c'est surtout au 18^{ème} siècle que les ornements ont connu leur sommet. L'arsenal des ornements, ou des « manières » comme on disait également, était d'une très grande richesse et d'une extrême variété selon que l'on se trouve en Italie, en France et naturellement en Allemagne.

Raison pour laquelle, le même ornement pouvait trouver des noms différents. En tant que moyens d'expression habituellement utilisés, ces ornements étaient classiquement inclus dans l'apprentissage des figures rhétoriques, qui représentait une véritable science.

De tout cet arsenal d'ornements, il n'y a guère que le trille, l'appoggiature et le mordant qui soient restés les ornements standards du 19^{ème} siècle. Le résultat est qu'une grande partie des connaissances concernant les ornements s'est perdue, ce qui de nos jours pose l'un des principaux problèmes de l'interprétation de la musique ancienne.

Langage, affect et tempo

A cause des modifications de tous ces paramètres : tenue du son, legato, etc., le tempo dans la musique au 19^{ème} siècle a connu un ralentissement par rapport aux siècles précédents. C'est ainsi qu'un andante chez Mozart n'a rien à voir avec un andante chez Brahms ou tout autre compositeur romantique. Celui qui interprète la musique du 17^{ème} siècle ou du 18^{ème} siècle, doit être conscient du fait que c'est une musique rhétorique, une musique qui parle, une musique dans laquelle il y a des affects, qui doivent être exprimés.

L'ignorance de la base rhétorique de cette musique est l'une des raisons majeures de tempi trop lents dans les mouvements rapides. En effet, une musique statique est étrangère à la musique baroque, puisque complètement privée du fluide du débit parlé.

Nombreux sont les théoriciens et compositeurs de cette époque qui ont comparé la musique à un discours. Comparer la musique à un discours signifie savoir reconnaître les figures et l'ornementation et considérer que le tempo est le facteur premier de l'interprétation de ces paramètres. L'articulation et l'ornementation sont essentiellement déterminantes dans le choix du tempo.

Au 19^{ème} siècle, la conception du tempo est basée sur des critères complètement différents. L'esthétique romantique a conféré à la lenteur en soi une valeur poétique particulière. Les caractères psychologiques du tempo ont d'ailleurs été exploités de tout temps dans les styles fondés sur l'expressionnisme.

L'erreur la plus naïve, et la plus fréquente chez les interprètes, consiste à vouloir intégrer ces caractères à des styles qui s'y refusent.

Après l'analyse de ces deux époques, nous constatons que le 19^{ème} siècle a eu une démarche totalement opposée à celle du 18^{ème} siècle. Imaginez-vous les erreurs que ceci a entraîné dans la musique de Bach ! Et l'erreur du 20^{ème} siècle, et pour certains encore jusqu'à nos jours, a été de concevoir cette pratique du 19^{ème} siècle, comme une tradition venant de Bach. La musique de Bach, comme toute musique dite « ancienne », a connu grâce aux efforts du milieu baroque un nouvel élan, depuis 50 ans. Cette année Bach (250^{ème} anniversaire de sa mort) nous montre que ce compositeur, si mal connu de ses contemporains, a enfin trouvé sa place dans l'histoire de la musique. Cette œuvre immense sera toujours pour les compositeurs une source d'inspiration aussi bien technique que spirituelle. De plus en plus le chef de chœur d'aujourd'hui doit se poser la question de savoir quelle est sa position avec sa chorale face à ce répertoire. Bien entendu le chef consciencieux se demande jusqu'à quel point il a le droit de toucher à cette musique si grandiose. Il n'y a pas de réponse à cette question. Chacun doit, avec sérieux, se situer avec ses propres capacités et connaissances.

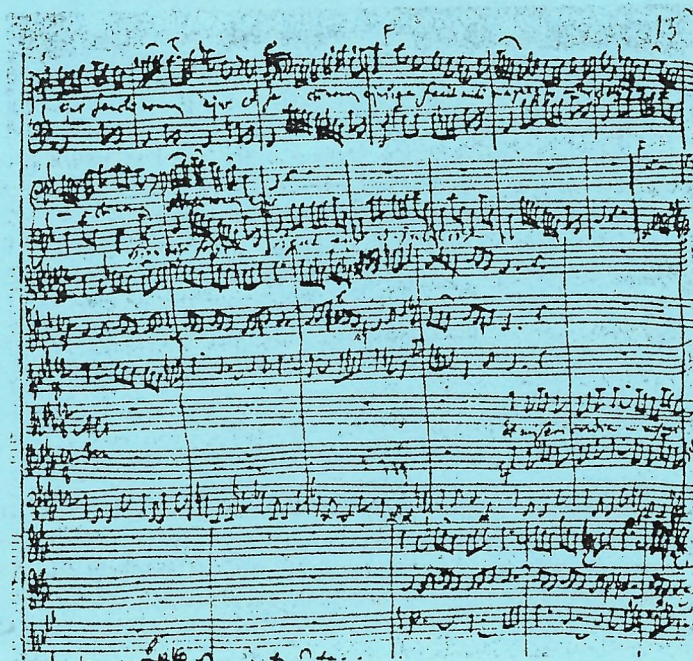
Aujourd'hui toute l'œuvre de Bach est à notre portée. Et ce qui nous subjugue, c'est comme le dit Alfred Dürr, *non sa modernité mais son intemporalité*.

« Il est étonnant de constater à quel point la musique que Bach écrivit est une musique pour le futur. Si elle est la seule à ne jamais pâlir, nous le devons moins à nous-mêmes qu'à un génie qui dépassera toujours nos catégories. » (Guido Van Hoof).

Pierre CAO

Un grand merci à Pierre Cao de nous faire redécouvrir Bach dans son authenticité. Beaucoup de chefs de chœur et de choristes gardent le souvenir des heures musicales merveilleuses qu'ils ont passées avec Pierre, notamment à l'occasion des grandes œuvres de Bach qu'il a montées avec les Ensembles Vocaux A Cœur Joie de Lorraine et également dans le cadre des grands ateliers des Choralies de Vaison-la-Romaine : *Passion selon St Jean* (1974), *Magnificat* (1975), *Messe en si* (1982). La Psalette de Lorraine a aussi son livre d'or des œuvres de Bach dirigées par Pierre Cao (motets, Passions selon St Jean et St Matthieu, cantates). En 1999, nous avons eu la chance de retrouver Pierre à La Bolle pour le Congrès des chefs de chœur sur la musique baroque et sur la musique romantique.

Pierre Toussaint



Partition autographe du *Magnificat* en mi bémol majeur

☒ **A écouter en cette année BACH**

Écouter Bach

Difficile de donner des conseils pour l'achat d'un CD, tant est importante la discographie de l'œuvre de JS BACH. Chacun a ses préférences et les mélomanes avertis sont les inconditionnels de telle ou telle interprétation.

Pour ce qui est de la musique chorale de JS BACH, outre les grands spécialistes du baroque, Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt qui nous ont appris à réentendre Bach, 4 noms s'imposent bien connus des chefs de chœur et choristes connaisseurs :

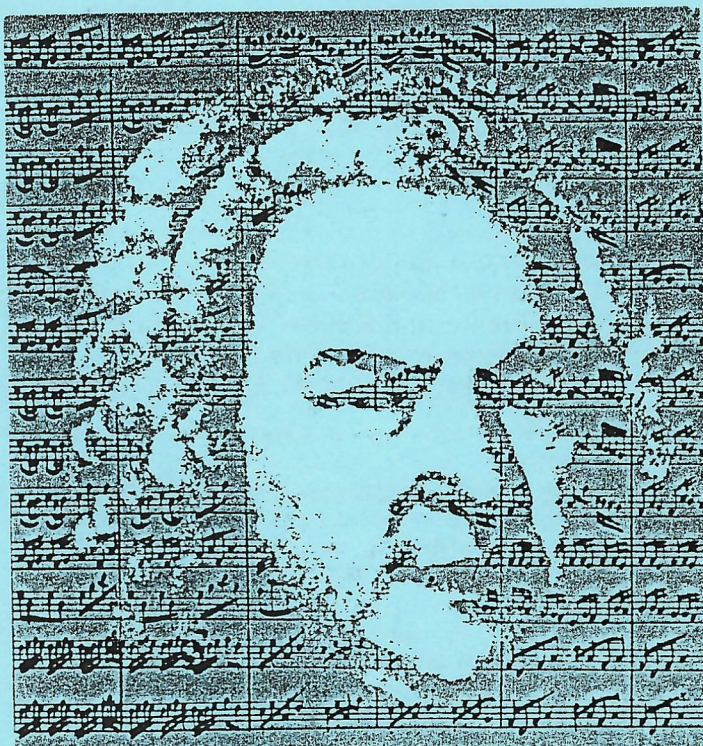
- **Michel Corboz** avec son ensemble de Lausanne a enregistré chez Frato Magnificat, Oratorio de Noël, Messe en si, Passion selon St Jean et St Matthieu et plusieurs cantates. Il est un des premiers à avoir fait appel à un effectif restreint, à avoir apporté une articulation soignée.

- **John Eliot Gardner** avec le Monteverdi Chor et The English Baroque Soloists.

- **Ton Koopman** poursuit l'enregistrement monumental de 200 cantates sacrées de Bach (25 ans après Leonhardt et Harnoncourt).

- **Philippe Herreweghe** avec le chœur et l'orchestre du Collégium vocal de Gand reste pour beaucoup « la référence » ; ses enregistrements des œuvres de Bach, en particulier les motets, le Magnificat, la Passion selon St Jean, St Matthieu (primée en décembre 1999), la Messe en si, un certain nombre de Cantates, suscitent l'admiration et les éloges des critiques musicaux (cf. notamment Chantal Kergall dans Chant choral magazine). Certains ont pu écouter et enregistrer sur Arte en janvier la Messe en si donnée par Philippe Herreweghe à la Folle Journée de Nantes. Un grand moment musical, tant étaient réunies les qualités des solistes, chœur et orchestre.

- Dans les partitions du **programme commun ACJ** de cette année figure le choral final de la **Cantate 140** « Gloria sei dir gesungen », précédé du choral « Zion hört », dit choral du Veilleur (mélodie devenue célèbre dans la transcription pour orgue faite par Bach lui-même, un « tube Bach » comme l'est le choral « Jesus, bleibet meine Freude » de la chorale 147). Il faut espérer que beaucoup de chorales ont mis à leur programme ce beau choral final de la cantate n°140. Vous retrouverez dans Chant Choral Magazine n°67 (juillet-septembre 1999) l'analyse pertinente et passionnante que Christine Prost a faite de cette cantate. Quelques enregistrements de cette cantate :



- **J. E. Gardiner avec le Monteverdi Chor et the English Baroque.** Archiv. 431.809
- - 2 enregistrements plus anciens :
 - **Hemut Rilling** avec le Bach Collegium de Stuttgart et le Gächinger Kantorei, CD Hannsler 419.4662
 - **Karl Richter avec son chœur et orchestre Bach de Munich**

Sans prétendre posséder l'intégrale de Bach (150 CD), vous pouvez enrichir votre discothèque, l'année Bach réservant son lot d'éditions spéciales et rééditions. Vous n'avez que l'embarras du choix.

Même si les œuvres de Bach sont pour la plupart difficiles à chanter pour nous amateurs, mis à part les chorals (Pierre CAO très justement dans son article invite les chefs de chœur à la modestie et à la prudence), nous devons profiter de cette année Bach pour écouter une musique qui n'a jamais fini de nous émerveiller.

« 250 ans après sa mort, Bach dessine toujours la ligne de notre horizon musical, là où s'unissent le ciel et la terre. »

Pierre Toussaint.



Grand week-end
à la Maison Familiale de La Balle (88)
Les 20, 21 et 22 octobre 2000

**Assemblée Générale
Nationale Extraordinaire :
Paris 16 septembre 2000**

Choralies 2001

Du 1^{er} août au 9 août 2001



Résultat du jeu des Portraits

Il fallait trouver :

- 1) Rimsky-Korsakov, 2) Richard Wagner, 3) Richard Strauss,
4) Igor Stravinsky, 5) Jacques Offenbach, 6) Franz Liszt.

Merci à tous ceux qui ont participé au jeu des portraits et félicitations aux chorales suivantes qui ont trouvé la bonne réponse : Les Lutins (Dommartin les Toul), Les Croissants d'Or (Lunéville), La Mirandole (St-Dié) et Chante Ami (Épinal). Après tirage au sort parmi les bonnes réponses, c'est la chorale Les Lutins qui remporte le chèque de 500 F.

Encore bravo à tous les participants et rendez-vous prochainement pour un nouveau jeu ...

Juin en musique, avec les chorales ACJ Lorraine

Chorales	Dates		Lieux
Ars musica	23 mai	20h45	Nancy St François d'Assise
	9 juin	20h45	Remiremont Centre Culturel
	28 juin	20h45	Chapelle des Cordeliers
Psallette de Lorraine	25 juin	17h30	Cattenom Église St Martin
Accroch'Ados	17 juin	20h30	Centre socio-culturel de Pulnoy
Octavia	27 mai	20h30	Bar le Duc Notre Dame
	17 juin	20h30	Montier en Der
	2 juillet	20h30	Bar le Duc Festival de la Renaissance
Les Lutins	17 juin	20h30	Bicqueley
ACJ Toul	27 mai	20h00	Choloy (fête de la communication)
	3 juin	16h00	Bruley (Portes ouvertes des caves)
	17 juin	20h30	Bicqueley
	25 juin	16h00	Eglise d'Hattonchatel
Cantanelle	4 juin	20h30	Collège de Sarrebourg
	17 juin	20h30	Abbatiale d'Hesse
Salinoise	26 mai	20h30	Manhaou
Sine Nomine	17 juin	20h45	Jarny
	23 juin	20h45	Nancy Temple St Jean
ACJ Bruyères	22 juin	20h30	Église de Bruyères
Chanterie de Lorraine et Cantilène Les Portes d'or	24 juin	20h30	Nancy MJC Pichon
Cristalline	18 juin	14h00	Malzéville Parc de la Douëra
Aux 4 Vents	4 juillet	20h30	Remiremont
Cantalud, Cristalline et Cantaloups	16 juin	20h30	Église de Ludres
Cantalud/Chante Ami Cantalud	25 juin	17h00	Epinal
	29 juin	20h30	Église de Tonnoy



A Cœur Joie Lorraine a maintenant son E.Mail : acoeurjoie.lorraine@libertysurf.fr