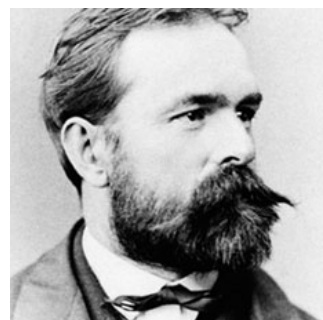


Joseph RHEINBERGER (1839-1901)

Introduction

1-A l'ombre de Johannes Brahms ou une postérité implacable

L'Allemagne aujourd'hui, le Saint-Empire hier, ou plus généralement les pays de culture germanique attachent une importance particulière à l'art sonore qu'est la musique. Celle-ci occupe, en effet, une place centrale tant dans l'éducation que dans les pratiques sociales. Cela fit dire à beaucoup, sous forme de raccourci, que si la France était le pays des arts visuels et, notamment de la peinture, l'Allemagne était celui de la musique.



Force est de constater, à ce titre, que le 19^{ème} siècle allemand a fourni pléthore de compositeurs. Face à telle affluence, la postérité ne put être que tranchante et sélective, n'en conservant que les plus hautes figures. Ainsi, si nous devons célébrer la « Trinité » des compositeurs allemands post-romantiques, nul doute que trois figures emblématiques pourraient s'imposer rapidement : Johannes Brahms (1833-1897) pour ses symphonies, Richard Wagner (1813-1883) pour ses opéras et Anton Bruckner (1824-1896) pour ses œuvres sacrées. D'autres compositeurs immenses seraient ensuite évoqués comme Franz Liszt ou Robert Schumann, mais nul ne penserait à Joseph Rheinberger – pourtant extrêmement célèbre en son temps, et aux dizaines d'autres, éclipsés par les premiers.

Afin de mieux comprendre cette situation, ayons à l'esprit que l'Allemagne du 19^{ème} siècle se scinda clairement en deux écoles musicales : d'un côté les tenants de la tradition (Brahms et Schumann) et de l'autre les avant-gardistes (Wagner et Liszt). Or, à la différence des « modernistes », les « classiques », chantres du cécilianisme alors dominant constituaient l'immense majorité des créateurs. Cette armée de compositeurs dont la qualité du corpus était, il est vrai, extrêmement hétérogène fut décimée par la postérité. Celle-ci ne garda que les plus grands noms oubliant, dans le lot, des artistes et créateurs d'envergure. Ce fut le cas de Rheinberger. Il fallut alors attendre la seconde moitié du 20^{ème} siècle et le travail des musicologues pour que puisse être fait un véritable état des lieux de la création en Allemagne durant cette période. C'est alors que Rheinberger, tout comme son maître Bach au début du 19^{ème} siècle, fut redécouvert et célébré !

2-Rheinberger, le « Cherubini allemand »



Né à Vaduz, Joseph Rheinberger – organiste et compositeur, réalisa de brillantes études au Conservatoire de Munich, tant et si bien qu'à l'âge de 19 ans il y occupait, déjà, une chaire de professeur. Y enseignant le piano, l'orgue et la composition jusqu'à sa mort, il fut notamment le professeur de W. Furtwängler. Célébré dans le monde entier pour ses qualités de pédagogue en matière d'enseignement de la composition, il joua également un rôle central dans l'histoire de la musique sacrée occidentale, devenant maître de Chapelle à la cour de Bavière, auprès du Prince Louis II. C'est dans ce cadre qu'il appliqua les préceptes de l'école cécilienne en livrant nombre de messes et de motets. A ce titre, nous pouvons dire qu'il est l'ultime représentant de la fin de la période classico-romantique. A l'image de Bruckner, il employa dans ses œuvres toutes les techniques compositionnelles traditionnelles (de la polyphonie renaissance au classicisme viennois et au romantisme naissant) mais en les mettant au service de son message musical.

3-Un défenseur du cécilianisme, entre tradition et modernité

Le siècle du romantisme est celui de la redécouverte : redécouverte, pour la seconde fois, de l'Antiquité et de ses arts mais également des différents styles et esthétiques. Il vit tant naître les sciences musicologiques et archéologiques que la conscience même de la valeur du patrimoine, de sa conservation et de sa restauration : analyser, étudier et comprendre le passé devint alors une priorité. La conséquence directe en fut l'apparition du néoclassicisme mais également de multiples courants remettant, par exemple, arts roman et gothique au goût du jour et dont le château de Louis II de Bavière, à Neuschwanstein, en est l'apogée.



Musicalement, le même syncrétisme s'opéra alors entre redécouverte des maîtres anciens de la Renaissance et évolutions harmoniques. Le courant cécilien en Italie, la *Schola Cantorum* et l'Ecole Niedermeyer à Paris replacèrent au centre l'étude du contrepoint et des maîtres italiens et allemands, de Palestrina à Bach. Joseph Rheinberger, admirant Bach et Mozart, servant Louis II de Bavière était indubitablement au cœur de ce vaste mouvement de redécouverte.

Son geste créateur se situe ainsi dans la droite lignée de la musique de la Renaissance, en ce sens où son objectif premier est d'imiter la perfection divine par le biais de l'harmonie et du contrepoint. L'Harmonie, tout d'abord, qui se base sur les rapports de fréquences entre intervalles et accords, véritable construction verticale du discours musical ; le contrepoint ensuite qui – horizontalement, tisse un lien entre les différentes voix et du multiple nous permet d'arriver à l'unicité.

Bien entendu, si les objectifs de la musique sacrée de la Renaissance et du Post-Romantisme sont identiques, les moyens pour y arriver seront différents. Dès lors, le langage harmonique de Joseph Rheinberger est bien celui de son temps. Pourtant, et à l'image des motets sacrés a cappella de Johannes Brahms, nous serons dans une *terra incognita* déroutante pour l'auditeur, ne sachant plus réellement à quelle époque situer la musique que l'on entend : entre modalité et tonalité, harmonie renaissance et post-romantique, la frontière entre les styles ne sera plus si claire. Pourquoi ? Car le « langage » n'est alors plus la priorité, seul compte le message du texte qui doit, avant tout, transpercer l'auditeur. Véritable exégèse des textes sacrés, la Musique ne se situe plus, alors, dans notre temps, elle ouvre les portes de l'Eternité.

4-Vers une nouvelle trilogie

Bruckner le mystique, Wagner le fantasque et Rheinberger le pédagogue

Né à seulement quelques années d'intervalle, la postérité conserva le nom de Brahms et non de Rheinberger, ce dernier étant vite catalogué comme étant un brillant professeur et non un brillant créateur. Si la frontière est tenue, la franchir est lourde de conséquences car nous passons de la création à la transmission. Pourtant, comme nous le verrons ci-après à travers l'étude du *Stabat Mater*, les œuvres de Rheinberger sont bien d'une profondeur et d'une richesse exceptionnelle, le plaçant parmi les grands compositeurs du 19^{ème} siècle allemand.

I-Le Stabat Mater

1-Divin poème de la douleur

« Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié » Marc Honegger, *Connaissance de la musique*.

Le Stabat Mater est une séquence composée au treizième siècle et attribuée au franciscain Jacopone da Todi. Exclue de la Liturgie par le Concile de Trente, elle fut réintégrée en 1727 devenant la cinquième et dernière séquence autorisée. Elle est associée à la Fête de Notre-Dame des Douleurs, le 15 septembre. Ce texte au potentiel dramatique intense signale une nouvelle forme de piété, plus émotive et démonstrative qui se fait jour à la fin du Moyen Âge. Elle fut une source d'inspiration très importante pour l'ensemble des arts et notamment la musique.

Seq.*
2.
S

Ta-bat Ma-ter do-lo-ró-sa Juxta cru-cem lacrimó-sa,
Dum pendé-bat Fí-li-us. Cu-jus á-nimam geméntem, Contri-
stá-tam et do-léntem, Pertransí-vit glá-di-us. O quam tri-stis

Rheinberger	Latin	Français
Numéro 1	<i>Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa dum pendeat Filius.</i>	Elle se tint là, la mère endolorie Toute en larmes, auprès de la croix, Alors que son Fils y était suspendu.
	<i>Cuius animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius.</i>	Son âme gémissante, Désespérée et souffrante, Fut transpercée d'un glaive.
	<i>O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti.</i>	O qu'elle fut triste et affligée La très sainte Mère du Fils unique.
	<i>Quæ mærebat et dolebat, Pia Mater cum videbat Nati pœnas incliti.</i>	Qu'elle souffrit et fut endeuillée, La pieuse Mère quand elle assista à L'exécution de son illustre Fils.
Numéro 2	<i>Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?</i>	Quel homme sans verser de pleurs Verrait la Mère du Christ Endurer si grand supplice ?
	<i>Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?</i>	Qui pourrait dans l'indifférence Contempler en cette souffrance La Mère auprès de son Fils ?
	<i>Pro peccatis suæ gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum.</i>	Pour toutes les fautes humaines, Elle vit Jésus dans la peine Et sous les fouets meurtri.
	<i>Vidit suum dulcem natum morientem desolatum, dum emisit spiritum.</i>	Elle vit l'Enfant bien-aimé Mourant seul, abandonné, Et soudain rendre l'esprit.
Numéro 3	<i>Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.</i>	Ô Mère, source de tendresse, Fais-moi sentir grande tristesse Pour que je pleure avec toi.
	<i>Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.</i>	Fais que mon âme soit de feu Dans l'amour du Seigneur mon Dieu : Que je Lui plaise avec toi.

	<i>Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas cordi meo valide.</i>	Mère sainte, daigne imprimer Les plaies de Jésus crucifié En mon cœur très fortement.
	<i>Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, pœnas mecum divide.</i>	Pour moi, ton Fils voulut mourir, Aussi donne-moi de souffrir Une part de Ses tourments.
	<i>Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, donec ego vixero.</i>	Donne-moi de pleurer en toute vérité, Comme toi près du Crucifié, Tant que je vivrai !
	<i>Iuxta crucem tecum stare, et me tibi sociare in planctu desidero.</i>	Je désire auprès de la croix Me tenir, debout avec toi, Dans ta plainte et ta souffrance.
Numéro 4	<i>Virgo virginum præclara, mihi iam non sis amara: fac me tecum plangere.</i>	Vierge des vierges, resplendissante, Ne sois pas envers moi trop dure, Fais que je pleure avec toi.
	<i>Fac ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolere.</i>	Du Christ fais-moi porter la mort, Revivre le douloureux sort Et les plaies, au fond de moi.
	<i>Fac me plagis vulnerari, fac me cruce inebriari, et cruore Filii.</i>	Fais que Ses propres plaies me blessent, Que la croix me donne l'ivresse Du Sang versé par ton Fils.
	<i>Flammis ne urar succensus per te Virgo, sim defensus in die iudicii</i>	Je crains les flammes éternelles; Ô Vierge, assure ma tutelle À l'heure de la justice.
	<i>Fac me cruce custodiri, Morte Christi præmuniri, Confoveri gratia.</i>	Faites que la croix me garde, Que la mort du Christ me fortifie, Que sa grâce me soutienne !
Numéro 5	<i>Quando corpus morietur, fac ut animæ donetur Paradisi gloria.</i>	À l'heure où mon corps va mourir, À mon âme, fais obtenir La gloire du paradis.
	<i>Amen ! In sempiterna sæcula. Amen.</i>	Amen ! Pour les siècles des siècles. Amen

Ce n'est pas un hasard si les compositeurs baroques se penchèrent avec ferveur sur ce texte au potentiel émotionnel extrême, au moment même où la musique devint « l'expression des passions de l'âme » selon le bon mot de René Descartes. Parmi eux, citons notamment Scarlatti, Pergolèse, Vivaldi, Caldara, Charpentier et Boccherini qui livrèrent, chacun à leur manière un divin poème de la douleur ; des chefs-d'œuvre qui tel le glaive transpercent en exprimant la douleur, leur douleur, celle de la mort, de la perte et du sacrifice face à la vanité de l'existence humaine.

2-Le Stabat Mater au 19^{ème} siècle

Acte de Foi, Œuvre de la maturité, Fenêtre sur la vérité

De grands noms du 19^{ème} siècle s'emparèrent et servirent également ce texte. Citons notamment Schubert, Rossini, Dvorak, Verdi et Rheinberger. Chez ces compositeurs, plusieurs points communs frappant apparaissent quant à la place de l'œuvre dans leur corpus, quant aux causalités de leurs créations et à la façon dont elles furent écrites.

Dans la majorité des cas, le *Stabat* est une pièce de la maturité voire un véritable testament musical. C'est le cas chez Rossini, dans lequel il livre après 30 années de silence compositionnel un vibrant hommage à Bach ainsi qu'un cri désespéré face à la mort ; c'est aussi le cas de Verdi, le *Stabat* faisant partie de ces quatre pièces sacrées, dernières œuvres écrites par le compositeur qu'il souhaitait voire placer dans son cercueil.

Deuxième point, les *Stabat* de Dvorak et Rheinberger sont des actes de foi sincères et personnels en réaction à des événements privés forts. Dvorak composa ainsi son *Stabat Mater* en hommage à sa fille morte née tandis que Rheinberger le composa en remerciement de sa guérison personnelle, souffrant d'inflammations importantes à la main droite qui l'empêchèrent d'écrire durant toute l'année 1884. Notons que dans le répertoire sacré ce cas n'est pas isolé : citons Mozart qui composa sa *Grande Messe Inachevée en ut* pour remercier Dieu d'avoir permis la guérison de Constance.

Enfin, et – les deux raisons précédemment évoquées y contribuent, les *Stabat Mater* évoqués sont tous écrits avec une économie de moyens manifeste de la part des compositeurs, en ce sens où les ornements et la grandiloquence superfétatoire sont remplacés par une efficacité redoutable du geste compositionnel qui n'utilise alors plus que l'essentiel, nous mettant face au cœur, au fondement du langage de chaque créateur. Nous pourrions ici arguer que les compositeurs nous laissent des œuvres « vraies », car elles les touchent directement. Il ne s'agit ainsi pas de plaire mais de se livrer, en toute transparence. Dès lors, nul décorum, nul artifice n'est plus nécessaire.

II-Joseph RHEINBERGER

***Stabat Mater* en sol mineur op. 138**

Rheinberger composa deux *Stabat Mater*, qui sont tels les deux faces d'une même pièce. Le premier, opus 16 est une œuvre de sa première période créatrice. Presque importante, destinée au concert, elle est en tout l'opposé du second *Stabat* composé en 1884 et, lui, destiné à un usage religieux. On y observe alors une véritable intimité, un effacement des grands effets au profit d'un style sacré quasi intemporel qui est la marque de fabrique de la période de la maturité du compositeur.

L'ensemble de la partition de conception de l'œuvre tient sur une seule page. Si Rheinberger écrira lui-même les parties du chœur, de l'orgue et de la contrebasse, il laissera le soin à son ancien élève Cavallo le soin d'orchestrer les cordes.

1-Un hommage à Rossini ?

Composé de 5 parties, ce *Stabat* suit un plan cruciforme – comme l'opus 16. Si le 5 symbolise bien la Croix du Crucifié et donc une fin terrible, il évoque aussi un début puisqu'il est l'accomplissement. En ce sens, il est à la fois l'aboutissement (tout est consommé) et le commencement (une re-naissance de l'Homme accompli suite à notre propre réconciliation).

Au premier abord, ce sont les points communs avec le *Stabat* de Rossini et avec son *Eja mater*, véritable clef de voûte – qui sont frappants.

- Tout comme pour l'Eja Mater, c'est l'intervalle de sixte ascendant qui caractérise le thème du *Stabat* de Rheinberger, intervalle hautement expressif.
- Rheinberger commence son *Stabat* (puis comme pour nous donner un indice reprend exactement la même formule au centre sur, justement, les paroles du *Eja mater*) par les voix d'hommes *unisono*, comme Rossini – exposant en valeur longue un thème de façon hiératique et intemporel ; comme pour nous indiquer que nous ne sommes plus dans le temps profane mais dans le temps sacré, que nous entrons ailleurs, la voix des hommes étant la main qui frappe pour entrer, nous rappelant Luc (11 :9) : « frappez et l'on vous ouvrira », passage préféré de Johann Sebastian Bach qui signait « qui cherche trouve ».

- La place centrale enfin dévolue au violoncelle, voix de l'âme, dans les deux œuvres est à souligner. C'est avec lui que commence Rossini, partant des profondeurs – c'est lui qu'utilise habilement Rheinberger afin de marquer quelques inflexions.

2-Le Stabat Mater, opéra sacré en miniature ?

La question est légitime car les parallèles sont nombreux. Commençons par l'ouverture. Celle-ci est, certes très courte, 9 mesures, mais justement non conventionnelle dans sa durée, une carrure habituelle étant 8. Or, 9 est le chiffre de l'accomplissement (3x3) car fruit de l'union du ternaire et du binaire. Pensez aux ouvertures d'opéra de Mozart où le chiffre trois est central. A la différence d'une ouverture d'opéra, l'introduction du *Stabat* n'est pas qu'instrumentale puisque le *Stabat* y est déjà exposé, *unisono* sur un tétracorde descendant répété. Ces deux fois quatre notes ne sont qu'un soupir, une lamentation inéluctable face à la scène qui s'ouvre sur nos yeux, face à cet immense théâtre des émotions. Entre chaque phrase, le chœur se tait, une place importante étant laissée ici au silence dont la symbolique est multiple : la voix que l'on ne peut entendre (*visibilium et invisibilium*), celle de l'au-delà, tout comme la transformation qui s'opère sans bruit à nos yeux ; la 9^{ème} mesure étant laissée au seul violoncelle dont la phrase symbolise cette transformation, comme chez Rossini. Ainsi, en 9 mesures, cette introduction recèle toutes les caractéristiques d'une ouverture puisqu'elle contient non seulement tout le matériau thématique de l'œuvre mais également son message artistique.

Numéro 1 : Stabat Mater, 3/4 - sol mineur – Andante molto

Tercets 1 à 4

Acte I : l'acceptation du sacrifice

Après l'ouverture qui plante le décor, le premier numéro, selon la tradition rhétorique baroque est un exposé du drame. La souffrance des protagonistes nous est dépeinte et aboutit à l'acceptation de l'inéluctable : l'acceptation de la mort à venir du Christ de son « exécution ». Le rideau tombe alors.

Numéro 2 : Quis est homo, C – Mib Majeur

Tercets 5 à 8

Acte II : la mort de Jésus

Lorsque celui-ci s'ouvre à nouveau, après le point d'orgue, nous ne sommes plus dans le même monde, notamment par le changement de tonalité, le choix de l'amoureux et apaisé Mib Majeur et une homophonie rigoureuse, employée durant toute cette partie. Ce choix pourrait paraître incohérent car l'Acte II, qui se déroule alors, est celui de la mort de Jésus. On le comprend mieux quand on saisit que la véritable douleur était celle de l'acceptation du sacrifice plutôt que du sacrifice en lui-même. L'acte II se termine ainsi avec la mise en musique de l'Esprit quittant le corps du Christ.

Numéro 3 : Eja mater, 6/4 – Sol Majeur

Tercets 9 à 14

Acte III : un deuxième Stabat ou le miroir traversé

Le sujet du texte du *Stabat* change alors. Marie n'est plus la protagoniste, il s'agit de nous-mêmes. De spectateur, nous devenons acteur en souhaitant prendre une part de sa douleur et en comprenant que le sacrifice a été fait pour nous délivrer. Rheinberger reprend alors exactement l'ouverture du *Stabat* mais en remplaçant les paroles par « Eja mater, fons amoris ». Le Christ est mort, notre vie terrestre est désormais terminée. La musique recommence symboliquement au début, car nous recommençons une nouvelle vie, il s'agit de notre propre re-naissance qu'évoque Rheinberger et celle-ci est forcément différente de la première. Cette partie se base sur ostinato de 6 noires, un flux et reflux apaisant servant de base au chant angélique du chœur de femmes.

Acte IV : mon sacrifice et ma rédemption

Désormais, il ne s'agit plus de la mort de Jésus mais de la mienne. Puis-je vaincre mes démons ? A l'heure du Jugement, serai-je délivré ? Face à cela, Marie m'aidera-t-elle ? Voici les principales questions de l'ultime acte de notre vie. Rheinberger le peint musicalement en deux parties. Tout d'abord, la peur et la lutte : homophoniquement sur un ostinato de crainte (croche pointée-double), il lance notre appel à l'aide. Jusqu'à ce qu'arrive « l'heure du jugement » (*in die judicii*). A son approche, la musique se calme, telle notre âme et elle s'éteint, telle la flamme d'une bougie. Le violoncelle solo joue alors une seule note, tel le couperet de la faux qui s'abat sur nous. Rheinberger quitte alors l'homophonie pour un contrepoint inédit dans l'œuvre. Toute la musique se met alors « en marche ». Chaque voix devient indépendante et l'harmonie évolue constamment, de façon tout à fait saisissante. La transformation s'opère alors pour nous avant d'accéder au Paradis.

Numéro 5 : *Quando corpus*, 3/4 - Marcato

Final : le Paradis

Référence à la fugue finale du *Stabat* de Rossini, Rheinberger propose une musique virtuose et lumineuse évoquant la gloire céleste attendue et espérée : *paradisi gloria*.

3-Éléments de style : le cécilianisme, référence et connaissance du passé

De nombreuses références stylistiques peuvent être visibles dans l'œuvre de Rheinberger, démontrant qu'il était un grand connaisseur du répertoire de ses illustres prédécesseurs, en qualité d'éminent professeur de composition. Nous avons déjà pu citer, pour le 19^{ème} siècle, les références et hommage à Bruckner, Rossini et Mendelssohn. La référence au classicisme peut se trouver, par exemple, sur le « dum emisit » et l'allusion au traitement qu'en fit Michael HAYDN, exactement sur les mêmes paroles dans son *Tenebrae factae sunt*.

Mais, plus loin, et dans la droite ligne des préceptes du cécilianisme, Rheinberger allie son langage musical personnel à la parfaite connaissance des styles plus anciens du baroque et de la Renaissance, à une époque où ils furent pleinement redécouverts.

Une référence au baroque : partir du texte pour en exprimer les affects

Rheinberger adopte la maxime baroque selon laquelle la musique est la servante maîtresse du texte. Il privilégie ainsi l'homophonie pour la compréhension des paroles et place également les nuances, *sforzandi* et accents en correspondance exacte avec les appuis du texte et la prosodie.

Par là-même, il développe dans la plus pure tradition baroque les figuralismes musicaux.

- a) *Premier type, usage des accents et des nuances* : citons, dans le premier numéro les *sforzandi* sur « gladius » (le glaive qui transperce) et « gementem » (l'âme gémissante). Ils nous permettent de visualiser parfaitement la scène en mouvement qui se déroulerait sous nos yeux.
- b) *Second type, les phrases descendantes* : dans le premier numéro, la longue phrase descendante du *Quae moerebat* symbolise à la perfection la lente inclinaison de la tête de Jésus qui meurt.
- c) *Troisième type, le changement de tempo* : Rheinberger demande expressément un changement de tempo (*Adagio*) sur le dernier mot du verset *incliti* « exécution », réalisant ainsi un arrêt sur image : l'acceptation par Jésus de son Sacrifice.

- d) *Quatrième type, le silence* : l'usage du silence dans le *Stabat* est proche de celui qu'en fit Bruckner à la même époque, il est fortement signifiant. Dans l'ouverture, il entrecoupe ainsi les deux expressions « *Stabat Mater* » et « *dolorosa* », comme s'il était une troisième voix. Mesure 71, il symbolise la mort : l'âme quittant le corps puisque le Christ « rend l'esprit », il le quitte pour un Au-delà.
- e) *Cinquième type, rythmes et ostinati* : Rheinberger utilise les mêmes outils qu'un Rossini quarante plus tôt, ou qu'un Mozart, pour exprimer les sentiments avec efficacité. Ainsi, dans le numéro 3, le Paradis et l'éternel présents sont évoqués par un calme ostinato de 6 noires, tandis que la cruauté des flammes de l'enfer est dépeinte par un ostinato violent de croche pointée double.

Une référence à la Renaissance : la polychoralité

Autre référence au style du passé, la polychoralité est reprise plusieurs fois par Rheinberger dans son œuvre. Étant uniquement à 4 voix, il choisit d'opposer les deux pupitres féminins à ceux masculins.

- a) Le premier usage en est visible sur le verset *O quam tristis* où les femmes partent 3 temps précisément après les hommes, en canon à la tierce (3 et 3). Nous entendons ici le cri de douleur de Marie, aux pieds de la croix.
- b) Le second usage en est visible dans le numéro 3. A la manière d'un Mendelssohn, Rheinberger fait d'abord chanter au chœur de femmes les deux premiers tercets. Puis c'est au tour des hommes d'assurer le troisième avant que le chœur en tutti ne se réunissent sur *Tui nati*.

Cyril PALLAUD
22.03.2020