

Concert Spirituel Dimanche de la Joie

Eglise de Fondettes

Dimanche 15 mars 2026 - 16h00



Johann Sebastian BACH

Motet Jesu Meine Freude

Chorals extraits de la Passion selon Saint Jean

Pièces pour Orgue

PROGRAMME

-Entrée Libre-

Participation au profit de l'Association "*Marche Rose*"

Concert spirituel—4e dimanche de Carême (Laetare)

avec des chorals de la Passion selon Saint-Jean et le motet

Jesu meine Freude

Johann Sebastian Bach

Prélude en Sol Majeur BWV 541 - orgue

Choral n° 7 - *O grosse Lieb'*

Choral n°21 - *Christus, der uns selig macht*

Choral n° 40 - *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*

Choral n°52 - *In meines Herzens Grunde*

Fugue en Sol Majeur BWV 577 - orgue

Motet *Jesu meine Freude* - Chœur

choral - chœur - choral – trio – chœur – fugue – choral – trio – quatuor – chœur - choral

Fugue en sol mineur BWV 578 - orgue

Choral n°65 - *O hilf Christe, Gottes Sohn*

Choral n°68 - *Ach Herr, lass dein lieb'Engelein*

Chœur Ennéade - CRR de Tours

Direction : François Bazola

Orgue : Jean-Marie Besse

Église de Fondettes - 15 mars 2026 - 16h00

Bach à Fondettes

Il y a moins d'un an, nous avons entendu dans cette église l'intégralité de *La Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach, dans une version pour chœur, orgue et continuo. En écho à ce concert mémorable, celui de ce dimanche reprend plusieurs des chorals qui ponctuent cette œuvre majeure. Ces chorals vont encadrer l'un des grands motets du *Kantor* de Leipzig, autre œuvre chorale parmi les plus remarquables du compositeur, enfin des pièces pour orgue seul permettront de mettre en valeur les couleurs de notre bel orgue, conçu spécialement pour notre église de Fondettes en 2022

Les œuvres pour orgue

Si l'on doit associer un instrument au compositeur, c'est inévitablement l'orgue qui vient à l'esprit. Il faut dire que le corpus légué par Bach est impressionnant tant en quantité – quelque 250 œuvres authentiques sans compter nombre de fragments, de variantes, de titres à l'attribution incertaine – que par la variété et la richesse musicale. Le fléchage de ces compositions est également varié : usage liturgique, didactique, occasionnel etc. Et l'on ne peut que se réjouir de savoir qu'on ignore encore certaines de ces œuvres. Ainsi, le 17 novembre 2025 ont été créées deux chaconnes inédites (en *ré mineur* et en *sol mineur*), deux titres de jeunesse parfaitement authentifiés et qui s'étaient égarés dans les méandres de l'histoire. Le catalogue général des œuvres de Bach (BWV), enrichi donc de deux opus, atteint déjà le numéro impressionnant de 1179.

Une grande partie des œuvres pour orgue date de la période (1708-1717) où le compositeur à Weimar occupe le poste d'organiste et de premier violon à la chapelle du duc de la ville.

Prélude en sol majeur BWV 541

Le *Prélude*, auquel est associée une *Fugue* qui ne sera pas entendue aujourd'hui, remonte à cette période si prolifique. Même si la pièce n'est pas datée par le compositeur et si elle ne nous est parvenue que par une deuxième voire une troisième main, certains éléments stylistiques vont dans ce sens : une filiation évidente avec l'école italienne – on se souvient que Bach admirait Vivaldi à qui il a « emprunté » plusieurs concertos pour violon qu'il a adroitement convertis en concertos pour clavier – et aussi avec la cantate *Ich hatte viel Bekümmernis (J'avais grande affliction)* (BWV 21) composée probablement en 1713 et donnée l'année suivante : le thème principal du chœur initial est une reprise du sujet de la fugue qui suit le prélude mais transposé dans une tonalité mineure. Ce *Prélude et Fugue* BWV 541 aurait pu servir de paraphrase instrumentale lors de l'exécution de la cantate.

Ce *Prélude* est coruscant et jubilatoire. Il débute pour une « improvisation écrite » qui, en quelques secondes, énonce deux des éléments principaux : l'arpège ascendant et la gamme descendante. Ainsi, en peu de temps l'organiste parcourt une large partie des claviers en alternant l'un et l'autre, dans cette tonalité ici si joyeuse de *sol majeur*. Les doigts de l'instrumentiste étant maintenant bien déliés apparaît un troisième élément plus harmonique issu de la tradition vivaldienne : les accords répétés. Le *Prélude* ira à son terme en superposant ces éléments, même si la gamme semble prendre le pas sur l'arpège.

Fugue en sol majeur BWV 577

Dans la même tonalité que le *Prélude* précédent mais d'un caractère tout autre est cette *Fugue* dont l'attribution à Bach est parfois sujette à discussion. Cette fois c'est le caractère dansant qui est mis à l'honneur, le sujet étant une gigue, danse vive d'origine anglaise ou irlandaise en rythme ternaire, souvent utilisée par les compositeurs baroques comme mouvement ultime d'une suite.

Le sujet de la fugue est particulièrement étendu sur six longues mesures. Il est caractérisé par le rythme de la première mesure avec ses notes répétées et ses sauts ascendants :



Dès la mesure suivante s'enchaînent des flots de croches joyeux et ininterrompus. Les trois entrées suivantes se présentent d'abord aux claviers manuels puis au pédalier suivant les caractéristiques de cette forme musicale. Lorsque le pédalier a terminé d'exposer son propos, l'écriture s'allège à trois voix puis à deux, avant que dans sa noblesse le pédalier expose à nouveau le sujet, et l'écriture s'épaissit progressivement pour se fixer à quatre parties jusqu'à la brillante conclusion.

Gustav Holst, l'auteur des fameuses *Planètes*, en a tiré une *Fugue à la Gigue* pour orchestre.

Fugue en sol mineur BWV 578

Cette *Fugue* est chronologiquement antérieure à la précédente ; elle a été composée lorsque Bach était organiste à Arnstadt entre 1703 et 1707, avant de rejoindre Weimar. Souvent appelée *Petite Fugue*, elle présente deux similarités avec la présente. L'une comme l'autre ne sont pas précédées d'un prélude – c'est suffisamment rare pour le repérer – et les deux, toutes deux à quatre voix, partagent la quinte ascendante initiale de leur incipit :



Mais si la précédente est en *sol majeur*, celle-ci est en *sol mineur*. Son caractère est bien différent, on passe de la danse enjouée à une musique *molto serioso*. Les quatre entrées de la fugue s'étagent progressivement vers le grave, le pédalier entrant cette fois encore le dernier. Le divertissement qui suit reprend comme il se doit les principaux éléments de l'exposition, qu'il s'agisse de la première mesure franchement reconnaissable ou de brefs motifs épars plus subtils. Le sujet de la fugue est redonné au pédalier dans la tonalité relative de *sib majeur*, et c'est encore le pédalier qui le reprend un peu plus tard dans sa couleur initiale pour terminer brièvement la pièce.

Le thème principal de *l'Art de la fugue*, chef d'œuvre instrumental de la dernière période de la vie de Bach – il y travailla du début des années 1740 à sa mort – est fortement apparenté au sujet de cette *Fugue*.

Le grand chef d'orchestre Leopold Stokowski en a réalisé une orchestration qui a connu ses heures de gloire.

Les motets

Le motet (de l'ancien français *mot*) est l'une des formes musicales vocales les plus illustrées depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin de la période baroque. Il se décline sous plusieurs aspects suivant les époques et les régions. Généralement il prend comme support un texte biblique en latin et dès la Réforme en langue vernaculaire, principalement dans les contrées germaniques (c'est dans les années 1530 que Luther traduit la Bible en allemand). Contrairement à la cantate où l'orchestre est doté d'une riche partition, dans un motet la part belle est donnée à la voix, la partie instrumentale, quand elle existe, ne fait qu'assurer le continuo ou doubler les voix.

Dans l'héritage de Schütz, Bach a participé à l'essor de cette forme au point de la sublimer et de laisser peu de place à une succession éventuelle. Pourtant, si on connaît de Bach près de 200 cantates sacrées – les musicologues s'accordent pour dire qu'il y en a peut-être autant de perdues – seuls sept motets lui sont attribués de façon certaine, numérotés BWV 225 à 230 ainsi que le motet BWV 118 classé par erreur dans la liste des cantates, bien que sur l'autographe authentifié soit indiqué *Motetto*. S'y ajoutent quelques fragments et des partitions à l'authentification douteuse.

On sait peu de choses sur les occasions précises pour lesquelles ces motets de Bach ont été composés. On sait seulement que la plupart ont été préparés pour des cérémonies funèbres (funérailles ou commémorations de défunts) et tous datent de la période Leipzig, ville que Bach rejoint en 1723 jusqu'à sa mort. C'est la longue période qui verra la production des œuvres de grande maturité – la plupart des *Cantates*, les *Passions*, le *Magnificat*... À l'église Saint-Thomas, l'usage du motet est fréquent et, jusque là, le chœur puisait dans des recueils anciens pour les services religieux, funèbres notamment. Mais l'usure de ces motets tant de fois rabâchés a très certainement décidé Bach à en composer de nouveaux, plus conformes à son talent.

Si l'on se rappelle qu'après sa mort, Bach tomba dans l'oubli avant de connaître une résurrection définitive au XIXe siècle avec Mendelssohn, ses motets font partie des très rares œuvres dont la production est ininterrompue depuis leur création, notamment dans le répertoire du chœur de l'église Saint-Thomas.

Contrairement aux cantates pour lesquelles le texte est préparé par un librettiste, c'est Bach lui-même qui élit les textes, bibliques et autres, sur lesquels il va bâtir son motet.

Musicalement, les *Motets* de Bach exigent une grande virtuosité, une endurance rare, la capacité de changer très rapidement et souvent d'atmosphère, au gré des textes et des enchaînements de mouvements. L'écriture pour double chœur pour la majorité favorise des formes contrapuntiques telles que le canon ou la fugue, alternant avec des numéros carrément harmoniques comme les chorals. L'usage d'un accompagnement n'est jamais signifié sur la partition. Liberté est donc donnée à l'interprète de l'associer ou non au chœur, par doublure des voix.

Motet *Jesu, meine Freude* - Chœur

A priori, le titre (*Jésus ma joie*) peut porter à confusion car il s'agit bien d'un « motet funèbre » résultant d'une commande faite au compositeur au début de son séjour à Leipzig (1723), pour accompagner un office religieux à la mémoire d'une riche veuve. C'est le plus élaboré de tous les motets de Bach et le plus long. En 11 numéros s'y enchevêtrent en alternance deux textes : le poème en six strophes *Jesu, meine Freude* – qui donnera son nom au motet – de Johann Franck, mis en musique par Johann Crüger en 1653 sous forme de choral et bien connu par les communautés de la Réforme qui l'utilisent dans leur culte (numéros impairs), et des extraits du chapitre 8 de l'Épître de saint Paul aux Romains (numéros pairs).

Pas de double chœur ici mais un chœur unique réparti en cinq voix, trois de femmes et deux d'hommes. La structure globale du motet est en miroir, c'est-à-dire en symétrie inversée. Au choral initial fait écho le choral terminal, au chœur n°2 répond le chœur n°10 ainsi de suite, le numéro central étant la fugue magistrale, véritable clé de voûte de cette architecture impressionnante.

- **Les numéros impairs** développent les six strophes du choral. Chacune des six strophes est conçue différemment, mais la mélodie initiale reste repérable. En voici le début.



Bach utilisera cette mélodie de choral par ailleurs dans plusieurs de ses cantates et lui consacra un choral pour orgue (BWV 610).

- **Les numéros pairs** mettent en lumière les versets de l'Épître aux Romains.

1 (verset 1). Le choral initial présente la mélodie dans un contexte harmonique à quatre voix en homophonie (chaque syllabe est prononcée simultanément par toutes les voix), engendrant ainsi une certaine solennité.

2. Le chœur est riche de ses cinq voix. Deux parties résolument homorythmiques, marquées par des nuances franches – ce qui est rare chez Bach – qui évoquent l'écho, alternent avec deux parties *a contrario* contrapuntiques. La première de ces deux parties se repère par ses répétitions de notes qui passent d'une voix à l'autre, système qui apparaîtra mais plus discrètement dans la section finale.

3 (verset 2). Le chœur s'enrichit d'une cinquième voix, les voix d'accompagnement sont plus fluides, l'homophonie s'efface progressivement au profit d'un riche contrepoint plutôt inhabituel à ce point dans ce type de choral.

4. Seules les voix de femmes réparties en trois pupitres sont convoquées pour ce bref mouvement à l'atmosphère diaphane. Le compositeur associe les voix deux à deux alors que la troisième voix mène son propre chemin, en modifiant sans cesse les associations.

5 (verset 3). Le chœur conserve les cinq voix. Dans cette variation, la mélodie initiale se devine plus qu'elle ne s'entend. Ce numéro sensiblement plus développé alterne passages verticaux et contrapuntiques. La mise en lumière de certaines syllabes est remarquable. En voici deux exemples : *Trotz* (beaucoup plus sonore que son équivalent français *dépit*) sonne comme un cri dès le début et à plusieurs reprises, tandis que dans un second temps *Tobe (rage)* monte des profondeurs du chœur (voix de basse) par un mouvement ascendant et violent aisément repérable.

6. Le chœur est au grand complet pour ce monument choral. Le sujet de la magistrale fugue à cinq voix débute par une note répétée, rappelant le 1^{er} verset (n°2) puis se développe par une vigoureuse vocalise sur *geistlich (dans l'Esprit)*. Mais la fugue s'interrompt pour laisser place à une seconde section d'un caractère bien différent dans un tempo ralenti et une écriture en blocs harmoniques, colorant les paroles *Mais qui n'a pas l'esprit du Christ n'est pas de lui*.

7 (verset 4). Une des cinq voix disparaît, la mélodie est retrouvée, son accompagnement est encore plus orné que dans les deux premières présentations du choral.

8. Faisant écho au 4, toujours par le jeu du miroir, ce numéro est encore un trio. Si au n°4 seules les voix aiguës étaient concernées, cette fois, ce sont les trois voix graves (alto, ténor et basse) qui sont sollicitées. L'usage d'un mètre ternaire apporte tout d'abord un climat pastoral et doux. Mais les modulations successives et resserrées assombrissent le climat. De nouveau, la syllabe *Geist (Esprit)* se combine en longues vocalises d'une voix à l'autre, vocalises se prolongeant sur *Leben (vie)*, avant une conclusion en suspens.

9 (verset 5). Les quatre voix se répartissent en trois voix de femmes et une voix de ténor. Pas de basse donc, ce qui donne une légèreté toute particulière à ce numéro. La mélodie se fait attendre, elle constituera exclusivement la voix d'alto et sera énoncée non plus d'un seul tenant mais avec des pauses intermédiaires. Un climat de grande douceur tel une berceuse naît de ce numéro qui illustre bien les premières paroles du verset : *Gute Nacht, o Wesen (Bonne nuit, existence)*.

10. En symétrie, il reprend du n°2 le début homophonique, quand bien même certaines voix bougent d'une syllabe à l'autre. Dans un second temps, l'homophonie se dilue progressivement en un contrepoint qui reprend des éléments déjà exposés comme les notes répétées ou les vocalises. Cette fois c'est la première syllabe du verbe *wohnet (habite)* qui est mise en valeur par les vocalises qui se répartissent dans toutes les voix, hormis la dernière vocalise confiée à la voix aiguë sur le mot *Geist (Esprit)* qui donne poids à l'espérance qui ressort de cette musique réconfortante, parfois même joyeuse. Cela ne doit pas surprendre dans un office composé pour la mémoire d'un défunt, le choix des versets de l'Épître aux Romains témoigne de l'espérance que le compositeur veut transmettre.

11 (verset 6). Par ce dernier verset nous retrouvons à l'identique la musique du verset initial, refermant telle une parenthèse le livre de ce motet.

Les chorals dans la Passion selon saint-Jean

La *Passion selon Saint-Jean* est contemporaine du motet *Jesu, meine Freude* car elle a été créée, au moins dans sa version première, lors du Vendredi Saint de 1724 à Leipzig.

Les personnages principaux de cet oratorio sont Jésus, Pierre, Pilate, une servante, un garde. Le chœur prend le rôle des groupes humains (la foule, les grands prêtres...). Quant à l'Évangéliste, très sollicité, fonction lui est attribuée de raconter et faire défiler l'action. À côté des textes bibliques, les commentaires poétiques mis en musique dans les grandes arias sont réservées à des solistes qui ne sont pas des personnages bibliques.

La partition est ponctuée de chorals que l'on peut considérer comme les cantiques de la tradition réformée, permettant à l'assemblée de participer à l'office en les chantant. Les mélodies de ces chorals sont puisées dans le répertoire traditionnel, connu par tous les fidèles. Les textes de ces cantiques sont également des commentaires poétiques au fil du texte. L'harmonisation à quatre parties est systématiquement homophonique.

Le concert de ce dimanche n'oublie pas que l'Église est en temps de carême. Il en propose six, répartis sur tout le concert. Les six chorals sont choisis dans l'ordre du déroulement de *La Passion*.

Choral *O grosse Lieb*. C'est quasiment le début du passage évangélique, après l'arrestation de Jésus par Judas et « la cohorte des grands-prêtres et des pharisiens » (Jn 18, 3) qui l'accompagne.

Choral *Christus, der uns selig macht*. Il se chante au début de la seconde partie de *La Passion*, juste après le triple reniement de Pierre et le triple chant du coq qui a trahi l'amertume du disciple.

Choral *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*. Jésus est dans le prétoire, face à Pilate qui l'interroge : « Es-tu le Roi des Juifs ? » (Jn 18, 33)

Choral *In meines Herzens Grunde*. Pilate vient de livrer Jésus qui, portant sa croix, est amené « à l'endroit que l'on appelle Lieu-du-crâne, et qui se nomme en hébreu Golgotha » (Jn 19, 17)

Choral *O hilf, Christe, Gottes Sohn*. Après la mort du Fils de Dieu, à la demande des Juifs, les soldats enlèvent le corps de Jésus sans lui casser les jambes, comme aux deux larrons crucifiés avec lui, mais en lui transperçant le côté « d'où il jaillit du sang et de l'eau. » (Jn 19, 34) La musique est identique à celle du choral *O grosse Lieb*, transposée un demi-ton plus haut.

Choral *Ach Herr*. Le noble Joseph d'Arimathie obtient de Pilate l'autorisation de le laisser emporter le corps de Jésus, afin de l'ensevelir dans un tombeau neuf. C'est le dernier numéro musical de *La Passion selon Saint-Jean*, probablement ajouté postérieurement par le compositeur. Ce choral, pas davantage que les autres, n'est pas l'apanage du culte réformé. Il n'est pas rare de l'entendre dans les paroisses catholiques lors des offices de la Passion chanté par la chorale ou simplement joué à l'orgue, le Dimanche des Rameaux ou le Vendredi Saint.

Jean-Clément Jollet

Joie et foi

Enfant, quand rien ne vous manque : ni le pain, ni la paix, ni l'amour, quand tout vous sourit et cède devant vous, la joie vous saisit au vif. La joie vous soulève, elle vous tire vers tous les possibles. Elle vous illumine de l'intérieur. Un enfant heureux ne marche pas. Il sautille à cloche-pied, vole de-ci de-là, échappe à toute pesanteur. Pour lui, point de regrets, point de remords. Il va, riche de sa danse, emporté comme il sied par la simple merveille de vivre.

Et puis, la vie vous gifle. Elle vous griffe. Voici qu'il faut sans cesse, pour soi et pour les siens, relever le défi, c'est-à-dire vaincre sans combattre et, pour les plus lâches, courber l'échine, louvoyer, et voir, ô vous les anxieux, vous les pessimistes, chaque jour s'agrandir la liste des choses à faire, des personnes à joindre, des appels à passer, des rendez-vous à honorer... Tourner en rond comme les planètes. Être sans repos. Essuyer cent refus. Devenir à force une sorte de soleil froid qui n'aurait plus tout à fait l'éternité pour lui.

Au soir, oublier les paroles de mon seul Maître et Seigneur. Lui nous incite à vivre pareil au lys, à marcher sans désir de paraître ou de réussir. Et à secouer de place en place la poussière de nos sandales. Le pire au final ? Mourir à soi. Oublier... *tout !* Perdre tout à la fois mémoire et souplesse. Et surtout l'essentiel : l'humour, la légèreté. Vous ne riez plus. Vous ne pliez plus. Vous – « dont la tête au Ciel était voisine... » – vous résistez, vous vous muez en granit. Alors qu'il vous faut devenir en effet aussi friable que du tuffeau, aussi délicat qu'une bulle, la peau aussi peu tannée que celle d'un nouveau-né. Afin que tout s'y imprime. Y reste. Rafales ou zéphirs. Cicatrices ou caresses.

Rappelez-vous ceci, les *enfants* (j'ose vous appeler ainsi, vous les ex-enfants, vous dont l'âme était à prise trop rapide, comme certains bétons embêtants) : *La droite voie et nul souci*. Après Lui, quelle peur demeure, quelle épouvante pour l'Après, quand on sait qu'il n'est point de gouffre puisque le maître de vie veille sur vous.

Oui. Restons au fond, tout au fond, contre toute logique, contre tout calcul, faibles et fragiles pour entendre très distinctement en toute chair chaque note, et pour rendre à jamais nos cœurs jeunes et fertiles.

Frédéric Ohlen

Fondettes, le 2 mars 2026

¹ *Le Chêne et le Roseau*, Jean de La Fontaine, « Fables », livre I, 1668.

L'ensemble vocal **ENNÉADE**

Constitué des élèves des classes de chant lyrique du Conservatoire à Rayonnement Régional Francis Poulenc de Tours, le chœur **Ennéade**, dirigé depuis sa création en 2021 par François Bazola, travaille chaque année sur plusieurs programmes de répertoires différents.

- Mozart et Haydn en 2022
- Bouzignac (motets conservés à la bibliothèque de Tours) en 2023
- Motets de Claudio Monteverdi à Javier Busto en 2024
- Fauré (Requiem) et Purcell (Didon & Enée et motets) en 2025

L'année 2026 sera consacrée à Bach (chorals et motet *Jesu meine Freude*) et à un spectacle autour de la légende d'Orphée (musiques de Monteverdi et Glück).

François Bazola

Après un cursus de formation très complet de musicologie, de chant et de direction (université François Rabelais et C.R.R de Tours) le conduisant notamment à l'agrégation d'éducation musicale, François Bazola entre au CNSMD de Paris dans la classe de William Christie et y obtient un prix d'interprétation de la musique vocale baroque.

Il a collaboré très régulièrement avec le chef franco-américain pour de nombreux concerts, spectacles et tournées (France, Europe, Etats-Unis, Asie...), et a été son assistant musical en charge du chœur des *Arts Florissants* pendant de nombreuses années.

Ses envies musicales le portent à aborder aussi bien des musiques dites « anciennes » (Moulinié, Charpentier, Rameau, Bach, Haendel...) que des répertoires plus « proches » de nous. Ainsi, il a participé à plusieurs productions lyriques de *Rigoletto* et *Traviata* de Verdi, de *l'Aiglon* d'Honegger, de *Gianni Schicchi*, *Madame Butterfly*, *Tosca* de Puccini, *Die Zauberflöte* de Mozart et plus récemment *Don Pasquale* de Donizetti.

En janvier 2011, il fonde l'Ensemble Consonance avec lequel il a déjà donné plus 150 concerts et spectacles en Région Centre Val de Loire, en France et en Europe.

Pédagogue reconnu, François Bazola a conduit de nombreuses actions pédagogiques en direction des scolaires de tous âges (primaires, collégiens, lycéens, étudiants) et a encadré à plusieurs reprises à l'Académie Baroque Européenne d'Ambronay. Il collabore régulièrement avec le Cepravoï (Centre des pratiques vocales en Région Centre) et a dirigé plusieurs *master-class* au CNSMD de Paris. Il enseigne également au CRR de Tours.

La discographie de François Bazola comprend de nombreux enregistrements (Hérisson, Harmonia Mundi, Erato, Ligia Digital...) et les critiques saluent ses qualités d'interprète tant comme chanteur que comme chef.

François Bazola est Chevalier des Arts et Lettres.

Jean-Marie Besse a fait ses études de piano au Conservatoire de Tours, où il obtient une médaille d'or dans la classe de Charlie Lilamand, avant de poursuivre sa formation auprès de Monique Deschaussées au Conservatoire européen de Paris. Titulaire d'une licence de musicologie et du CAPES d'éducation musicale, il complète sa formation en direction de chœur au centre de musique polyphonique de Paris.

Chef de chant à l'Opéra de Tours et chef de chœur pendant quelques années à la faculté de musicologie de Tours, il accompagne également régulièrement des chanteurs et ensembles vocaux.

Par ailleurs, il pratique l'orgue, notamment à la basilique Saint-Martin de Tours.

À l'occasion de sa retraite de professeur d'éducation musicale, il a initié la création de l'orgue de l'église Saint-Symphorien de Fondettes, dont il est aujourd'hui le conservateur et le président de l'Association de l'Orgue de Fondettes, engagée dans la mise en valeur de l'instrument.
