

PROGRAMME 2022

MUSIQUES SACRÉES du GRÉGORIEN AUX POLYPHONIES BAROQUES

Hildegarde de Bingen (1098-1179), moniale bénédictine allemande du XII^{ème} siècle n'est pas uniquement connue pour ses écrits mystiques. C'est une femme aux multiples talents. Abbesse, écrivaine, peintre, botaniste, femme politique, c'est aussi l'une des plus anciennes compositrices dont on ait conservé l'œuvre : plus de 70 chants liturgiques composés pour ses sœurs bénédictines.

→

[**Écouter des extraits**](#)

Lope de Baena (1476-1506) est un musicien de la Renaissance espagnole, compositeur de vihuela à la cour de Ferdinand et Isabelle d'Aragon.

"Todo quanto yo servi" est une pièce du manuscrit *"Cancionero de Palacio de Madrid"* regroupant plus de 500 oeuvres musicales de styles divers composées entre le dernier tiers du XVème siècle et le début du XVIème siècle.

Orlando Gibbons (1583-1625),

organiste et compositeur anglais fit ses études musicales au King's College de Cambridge. Il exerça comme organiste à l'abbaye de Westminster à Londres et auprès du futur Charles 1^{er} d'Angleterre. Il est réputé pour ses compositions instrumentales : clavecin, orgue, virginal, violes de gambe, ainsi que pour ses œuvres vocales de la liturgie anglicane. Il excelle dans l'art du contrepoint.

Salomone Rossi

(1570-1630). A la transition de la Renaissance et du Baroque en Italie, Salomone Rossi, violoniste à la cour du Duc de Mantoue, "condisciple et collaborateur de Monteverdi a particulièrement brillé dans l'art de la variation instrumentale. Juif, il composa quelques-unes des plus anciennes pièces de la liturgie synagogale écrites en style polyphonique"

(Philippe Beaussant)

Giacomo Carissimi
(1605-1674) et Antonio
Caldara (1670-1736), éminents compositeurs de la période baroque en Italie ont tous deux été très appréciés de leur temps et joué un grand rôle dans l'évolution de la musique. Si

le premier est resté à Rome
toute sa vie au service du
*"Collegio Germanico e
Hugario"*

, institution jésuite qui
accueillait des étudiants de
langue allemande, et de la
reine Christine de Suède, le
second, tout d'abord élève
de Legrenzi à Venise, a
beaucoup voyagé au
service de princes illustres
à travers l'Espagne, l'Italie

puis l'Autriche où il s'établit définitivement en 1716.

Paolo Lorenzani
(1640-1713) compte aussi parmi les compositeurs les plus illustres de sa génération à Rome qu'il quitte ensuite pour la Sicile puis pour Paris où il

reste pendant 17ans.

Louis XIV reconnaît son talent et le nomme Maître de Musique de la reine Marie-Thérèse.

Henry Du Mont
(1610-1684), organiste
et compositeur est
originaire de la

Principauté de Liège en Belgique. Après quelques années d'itinérance, il s'installe à Paris où il rencontre d'autres virtuoses de la viole de gambe, du théorbe, du clavier et du chant. Il atteint vite la célébrité à la cour de Louis XIV et suscite

l'admiration de Lully. Il publie les *Cantica sacra*, recueil de motets et pièces instrumentales pour les violes en 1652. Claveciniste du Duc d'Anjou, il obtient la charge d'organiste de la Reine, puis sous-maître et compositeur de la

musique de la Chapelle
Royale.

***Marc-Antoine
Charpentier***

(1643-1704) est né à
Paris, mais il fit ses
études de musique à
Rome. Elève de

Carissimi, il resta marqué par le style italien et est considéré comme un des plus grands maîtres de la musique du 17ème siècle en France. Au service de la famille de Guise pendant 18 ans, il occupe ensuite divers postes

prestigieux,
notamment dans des
établissements
jésuites parisiens. Il
excelle aussi bien
dans des œuvres
profanes, musiques de
scènes, opéras,
cantates, sonates,
symphonies ... que
dans des œuvres de

musique sacrée,
motets (à grand ou
petit effectif), oratorios,
messes, psaumes ...

**Autres œuvres déjà
interprétées.**

**Pour en savoir plus
sur chaque œuvre,
cliquez sur les liens**

**de l'index des
œuvres.**

***Index des œuvres
déjà interprétées :***

Ave Verum

Corpus (Byrd). Ca

ntate BWV12

(Bach)

- Cantate BWV106
(Bach).

- Cantate BWV140
(Bach)

- Cantate Alles was
ihr tut (Buxtehude).
Credo (

Vivaldi)

▪

Gloria (Vivaldi).

Lamentation de

Jérémie

(Palestrina).

Magnificat

(Pachelbel).

Magnificat a sei

voci et Vêpres

(Monteverdi). My

heart is inditing

(Haendel).

Musikalische

Exequien

(Heinrich

Schütz)



Psautne 117 (Telemann)



Psautnes et Airs de cour

(

Goudimel,

Palestrina,

Tallis,

Pachelbel,

Encina,

Morley,
Vecchi)

Ode

anniversair

e Reine

Mary

(Purcell)

■

Suite

Abdelazer

(Purcell).

Requiem et

Credo

(Lotti)

■

Stabat

Mater et

Missa

Dolorosa

(Caldara).

Psaulme

130

(Gouldimel).

Requiem

des rois de

France (Du

Caurroy).

Tant que

vivray

(Sermizy).

Psalmes

SWV 429 et

332

(Schütz).

Motet "Jesu

meine

Freude (Bach)





Psalmes et Airs de Cour

***"Renaissance
et Début
du
Baroque
en Europe"***

**Le renouveau
au
niveau
artistique
débuté en
Italie dès le
XIV^e siècle,**

voire un peu
avant,
trouve son
plein
épanouisse
ment à

travers toute
l'Europe à
partir des
années
1500
, notamment

en musique.
Les
musiciens et
leurs
compositions
circulent

partout,
l'imprimerie
favorise la
diffusion
des œuvres
d'un pays à

**l'autre, la
stabilisation
des langues
(le français,
l'anglais, le
castillan...)**

facilite les
échanges...

Nous avons
voulu
montrer, à
travers
quelques ex
emples

, à quel
point les
frontières du
langage
musical sont
poreuses

dans une
Europe
baignée par
la mode
italienne,
même si

des
particularités
nationales
permettent
de
conserver

des
couleurs
typiques
d'un pays à
l'autre ;
mais aussi,

la différence
de climat
"entre
/
a musique

***qu'on faict
pour
rejouyr les
hommes à
table & en***

leur
maison : &
entre les
psalmes,
qui se

***chantent
en l'Eglise,
en la
presence
de Dieu &***

***de ses
anges.”
(Calvin
1542)***

—

Autour du Psaume 42

***: "Comme
le cerf
soupire
après les
sources***

*d'eau,
ainsi mon
âme
souponne
après toi,*

ô Dieu.

Mon âme

a soif de

Dieu, du

Dieu

vivant :
quand
paraîtrai-je
devant la
face de

Dieu ? ”

mis en vers

par

Théodore

de Bèze en
1551 et
dont le
texte subit
des

"rajeunissements"
successifs :

***”Ainsi
qu’on oît
le cerf***

bruire"

(Claude

Goudimel

à Metz,

1564)

***“When
like the
hunted***

hind the

water

brooks

desire" (T

homas

Tallis à Londres, 1567)

***"Sicut
cervus
desiderat
ad fontes
aquarum"***

(Giovanni
Pierluigi
da
Palestrina
à Rome,

1604)

"Freu

*dich sehr,
o meine
Seele"* :
Partita de
Johann

Pachelbel (à Erfurt, 1683) - Variations sur la

mélodie de
la version
luthérienne
du psaume
(choral de

Christoph Demantius 1620) -

**- A la
ville et au
château :**

**"So ben
mi ch'a
bon
tempo" (O
razio**

Vecchi à Modène, 1590)

***“Now is
the month
of
maying”
(Thomas***

Morley à Londres, 1590)

***"Todos
los bienes
del
mundo"***
(Juan de

Fermoselle
dit Juan
del Encina
à
Salamanqu

e, 1540)

Heinrich Schütz (1585-1672) :

***“Musikalische
Exequien”***

**Heinrich
Schütz, ju
ste
un siècle
avant J.S.**

Bach,
est le plus
célèbre
représenta
nt de la

première
période de
la
musique
baroque

allemande.

Le Prince

**Heinrich
von
Reuss,
Souverain
cultivé et**

musicien
de la ville
de Gera en
Thuringe a
voulu

donner à
ses
funérailles
un éclat
digne de

sa vie bien
remplie.

Pour cela,
il a

sollicité

son ami
Heinrich
Schütz
, maître de
la Chapelle

Royale de
la ville de
Dresde
toute
proche,

**pour
composer
une
musique
d'obsèque**

S "

Musicalis

che

Exequien

"

(sic) basé
e sur des
text
es
bibliques

dont des
extraits ont
été inscrits
en lettres
d'or sur le

superbe
cercueil
d'étain qu'il
a fait
confection

ner en
secret.

**Nous
sommes
en pleine
guerre de
trente ans**

. La
Chapelle
Royale a
vu ses
effectifs

décimés.

Ce

manque de

moyens

explique

l'instrumentation
réduite de
la partition
(orgue et

violone).

Après

cette

terrible

guerre,

Schütz a
fort
probablement,
comme

**pour
d'autres de
ses
compositio
ns, repris**

cette
œuvre en
l'enrichissa
nt
d'instrumente

nts.

Nous vous

présentons
une
version qui
respecte la
simplicité

initiale tout
en
enrichissa
nt les voix
d'un

soutien
discret,
puisque
outre
l'orgue et

le "violone"
explicitement
voulus
par
Schütz,

notre
continuo
s'enrichit
d'une
basse de

viola, d'un
violoncelle
et d'un
théorbe, et
les dessus

sont
parfois
doublés
par un
cornet à

bouquin.

La

première
partie
représent
e "une
messe

allemande
de
funérailles
” limitée
au Kyrie et

au Gloria,
mais sans
les paroles
traditionnel
les de ce

dernier.

Elles sont
remplacée
s par des
textes

dans

lesquels la

mort est

décrite

comme

une

libération

bienheureu

se qui

mène à

Dieu, loin
des
épreuves
du monde
cruel

marqué
par la
guerre (6
voix)

La deuxième partie,

destinée à
servir
d'introduction
à
l'homélie

dont elle
utilise
l'argument
aire, est
un bref

**motet à
double
choeur,
mais sans
soliste. Il**

repréprend un
texte de la
partie
précédente
,

*"Seigneur,
si je
n'avais
que Toi"*

▪

La troisième partie,

**accompagnant
le
dernier
adieu au
corps du**

**défunt, est
la plus
étonnante :
un
choeur à 5**

voix

entonne le

cantique

de

Siméon

*"Seigneur,
laisse ton
serviteur
partir en
paix"*

, tandis
que
surgissent
de nulle
part les

voix de
*"l'âme
bienheureu
se avec
deux*

séraphins

”

■

*Intermède
s à l'orgue
par Jean
Brosset :
Ricercare*

de

Johann-Ja

kob

Froberger

et

Variations
de
François
Roberday.

Cantate

BWV 140

-

Johann

Sebastian

Bach

(1685-1750)

***“Wachet
auf, ruft
uns die***

Stimme der Wächter''

*(Réveillez-
vous, la
voix des
veilleurs
nous*

appelle)

27eme

dimanche
après la
Trinité (25
novembre
1731,

reprise 25
novembre
1742)

Rendue cé
lèbre
dès
l'origine
par son

choral
central dit
« □ du
veilleur □ »
(transcrit

pour
l'orgue par
Bach
lui-même),
cette

magnifique
cantate est
une des
dernières
composée

s, Bach se
consacrant
ensuite
surtout à la
musique

profane.

Le 27^{ème}

dimanche
après la
Trinité ne
survient
que

lorsque
Pâques est
très tôt, ce
qui sera le
cas, pour

le cantor
de Leipzig,
seulement
en 1731 et
1742.

Dernier
dimanche
de l'année
liturgique,
il précède

directement
t le premier
dimanche
de l'Avent :
on

retrouve
dans la
cantate
cette
double

évoocation
de la
Trinité par
des
symboles

musicaux
et de la
future
venue du
Sauveur

par le

texte.

Le livret

met

l'accent

**sur
l'évangile
du jour
qui
déroule la**

**parabole
des
vierges
sages et
des**

**vierges
folles
. Les
jeunes
filles sages**

(symbolisa
nt
Jérusalem
et donc
l'Eglise),

dans

l'attente du

Fiancé (le

Christ), ont

allumé

leurs
lampes et
ont prévu
l'huile pour
les

alimenter.

Les jeunes

filles folles

n'ont pas

assez de

carburant

... et

lorsque les

veilleurs

annoncent

l'arrivée du
Fiancé,
seules les
sages
entrent

dans la
salle du
banquet
céleste.

Les autres,

dit

l'évangile,

restent

dehors

dans la

nuis, mais
Bach
n'évoque
pas cela et
préfère

insister sur
l'union
entre l'âme
chrétienne
(la jeune

filles sage)
et le Christ
(le fiancé
qui arrive)
et

**la
nécessité
de veiller
pour être
prêt à la**

rencontre.

Bach utilis

e le
choral de
Nicolai
(fin du 16
ème

siècle)
consacré à
cette
parabole.
La

première
strophe
nourrit le
choeur
initial, un

des
portiques
les plus
majestueu
x des

cantates
de Bach :
"Réveillez-
vous !"
scandent

les
hautbois
répondant
aux violons
dans la

sinfonia.

La

deuxième

strophe

marque le

centre de
la cantate :
c'est
le fameux
"choral du

veilleur".

Et la

cantate

s'achève

par la

dernière
strophe, un
Gloria qui
consacre
la joie et

évoque la
cité
céleste.
L'union de
l'âme et du

Christ est commenté e par deux

récitatifs et
deux arias
qui
auraient pu
trouver

leur place
à l'opéra !



"My heart

is

inditing" -

Georg

Friedrich

Haendel

(1685-1759)

4^{ème}
anthem
pour le
couronne
ment HWV

261

(De mon

cœur
jaillissent
de belles
oeuvres) -
11 octobre

1727

Le Roi

George II et son épouse Caroline doivent

**être
couronné
le 11
octobre
1727 à**

**l'abbaye
de *Wesmi
nster* .
Haendel,
déjà**

célèbre
et qu'ils
apprécient,

est chargé

de
composer
quatre
anthems
(

l'équivalent
anglais
des
cantates,
sans air de

soliste)
pour la
cérémonie,
qui promet
d'être

grandiose :
quelque 40
chanteurs
et 160
instrumenti

stes
répartis en
plusieurs
ensembles
dans la

vaste nef.

Mais la

coordinatio

n de tous

ces

musiciens
dispersés
était une
tâche
impossible

: on oubli
tout
simplemen
t une
anthem de

Purcell et
celles de
Haendel
subirent un
sort guère

plus

enviable.

L'une ne

fut pas

chantée au

moment
prévu,
tandis que
deux
autres

étaient
entonnées
simultané
ment par
deux

choeurs
différents
... Seule
***"My heart
is inditin***

g''

fut

donnée

correcteme

nt,

**pendant le
couronne
ment de la
reine
Caroline**

. Mais le
public était
conquis
d'avance
(une foule

considérab
le avait
assisté aux
répétitions)
et Haendel

dut

reprandre

plusieurs

fois en

concert

ces

Coronation

anthems

dont le

succès

s'est
maintenu
au fil du
temps,
jusqu'à

nos jours.

Des 4 *ant*

*hems, "My
heart is
inditing"*
est sans
doute la

**plus
élégante,
la plus
"Haendelie
nne" : ses**

thèmes et
son style
évoquent
irrésistible
ment

certaines
pages des
grands
oratorios
comme le

Messie,
qui
suivront
bientôt.
Cette

anthem

en

quatre

mouvement

nts
se
caractérise
par des
éléments

musicaux
travaillés
en orfèvre
sur un
accompag

**nement
marqué
par
une
légèreté**

**et une
finesse
très
britanniqu
es**

. Haendel
ne
s'encombr
e pas de
longs

textes
théologiques
; il
s'attache à
obtenir des

effets
immédiatement
efficaces
sur les

mots :
gold,
pleasure,
Kings... Il
combine ici

la rigueur
due à sa
formation
saxonne
puis

hambourg
eoise, le
rythme et
la volubilité
de l'Italie

qu'il a
longtemps
sillonée,
et le
raffinement

britannique
auquel il
est
familiarisé
depuis

déjà dix
sept ans.

*** * * * ***

"Come ye,

**sons of
Art" -
Henry
Purcell
(1659-169**

5)

6^{ème} Ode

***pour
l'Anniversaire
de la
reine Mary
Z323***

*(Venez,
enfants de
l'Art) - 30*

avril 1694

Il revient à

Henry Purcell d'avoir contribué à faire

revivre la
musique
britannique
, réduite au
silence

pendant la
Républiqu
e de
Cromwell
balayée

juste un an
avant sa
naissance.
En ce
printemps

de
1694,
à 35 ans
, il
est au

sommet
de son art
... et à un
an et demi
de la fin de

sa brève
existence.

King Arthur

et

The Fairy

Queen
ont
récemment
conforté sa
célébrité.

**Composit
eur à la
cour,
depuis six
ans il a**

**pris
l'habitude
d'offrir
une ode à
la très**

aimée

reine Mary

II

, à

l'occasion

**de son
anniversai
re.**

**Pour les
33 ans de**

la
souveraine
il met les
petits plats
dans les

grands,
l'instrumen
tation est
plus riche
que les

fois
précédente
s et
l'œuvre est
davantage

développé
e, son
succès
jusqu'à
nos jours

n'est pas
un hasard.

L'influence des compositeurs français,

particulière
ment bien
en cour
sous le
règne

précédent,
transparaît
à travers
les
mouvementen

ts de cette
ode, qui
constituera
it une
véritable

suite de
danses à
la
française
si l'on n'y

trouvait
également
des
rythmes
typiquement

nt anglais
et écossais
chers à
Purcell.

L'ouverture instrumentale opposé

une

introduction

n pleine de

tendresse

et un

développe
ment très
rythmique
et vif,
avant un

adagio
pétri de
langueur et
de
mélancolie



Suit alors

un thème

dansant

dont

Purcell a le

secret :

**véritable
"tube",
avec ses
multiples
reprises,**

répété par
les
instrument
s, puis par
l'alto

soliste
(haute-con
tre) et par
le choœur, il
revient

après le
duetto
*"Sound the
Trumpet"*
, dans la

tradition
britannique
du
Trumpet
tune

. Puis sont
chantés
tour à tour
les
louanges

de la
reine
(Strike the
viol - The
day that

*such a
blessing
gave),
ses vertus,
sa piété*

*(Bid the
virtues
)*, et ses
charmes
(These are

*the sacred
charms).*

Purcell
conclut par
une gigue,
danse
finale dans

les suites
françaises,
teintée ici
d'un petit
accent

écossais.

Et il nous

fournit un

nouveau

"tube"

exploité
jusqu'à
plus soif
grâce aux
reprises,

d'abord
par la voix
de
soprano,
puis par le

choeur
soutenu
par tous
les
instrument

S.



***Psautne
130 "Du
fons de
ma
pensée" -***

Claude Goudimel (1514?-1577 2

) :

Claude Goudimel (né entre

1514 et
1520 et
assassiné
à la St
Barthéleém

y en 1572),

tout

d'abord

catholique

puis

**converti au
calvinisme,**

a marqué

la

musique

de la

Réforme

,

notamment

**par ses
harmonis
ations des
Psaumes
de David**

mis en
vers par
les poètes
Clément
Marot puis

Théodore
de Bèze.

Les chants
des
psaumes

de David
apparaissent
vers
1540 dans
ce qui

deviendra

le

Psautier

de

Genève

que
l'Eglise
Réformée
destine au
culte, mais

aussi à
l'usage
domestiqu
e de la
prière du

soir.

Chez les

calvinistes,
ils
représente
nt un peu
l'équivalent

des
chorals
des
luthériens :
des

hymnes
destinés à
être
chantés
par

l'assemblée
e dans sa
propre
langue sur
des

mélodies
faciles à
mémoriser.
Mais alors
que Luther

ne se prive
pas
d'emprunte
r la
musique

aux
chansons
profanes,
**Calvin fait
composer**

**des
mélodies
spécifiques
s.
Et si,**

comme
Luther, il
insiste
pour que
l'assemblée

e prie par
ses
chants, il
veut que
ceux-ci

soient à
l'unisson,
et non à
plusieurs
voix, et il

ne fait pas
entrer les
instruments
à l'église.

**C'est la
compréhension
du
texte qui
prime**

. Or la
polyphonie
de son
époque
n'est pas

en accord
avec cet
impératif :
le
complexe

entrecroise
ment des
voix du
contrepoint
ne fait pas

entendre
les mêmes
paroles au
même
moment. Il

faudra
attendre le
milieu du
siècle
pour que

Loys
Bourgeois
mette en
évidence à
quel point

l'harmonis
ation
apporte à
la qualité
de la prière

chantée.

Les

Psaumes

seront

alors

harmonis

és

, mais pour

l'utilisation

à la

maison
davantage
que pour le
culte au
temple.

Le texte du
Psaume
130 est un
appel
déchirant :

"Des
profondeur
s, j'ai crié
vers Toi,
Seigneur".

Clément
Marot en
produit une
version
rimée

(édition de
1541) qui
sera plus
tard
modernisé

e
(comparez
les deux
textes du
1er

couplet).

Loys

Bourgeois

en écrit la

mélodie en

1542.
Claude
Goudimel,
vers 1550,
l'harmonis

e selon un
contrepoint
savant -
celui que
nous

utilisons
pour le
3ème
couplet -
puis

quelques
années
plus tard
(en 1565)
selon un

harmonisation plus simple, note par note, un

peu
comme un
choral
luthérien -
version

que nous
utilisons
dans les
1^{er}, 2^{ème}
et 4^{ème}

couplets).

Requiem
des Rois
de France
- Eustach
e du

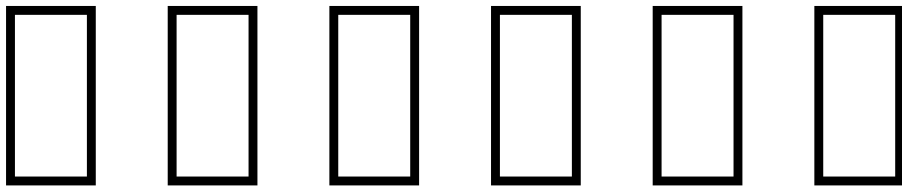
Caurroy (

1459-1609

) □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □



***“Missa
pro
defunctis
quinque***

Vocum''



Eustache
du
Caurroy, c
atholique
mais

**élève du
protestant
Claude Le
Jeune
, est sans**

aucun
doute le
dernier et
le plus
expert

représenta
nt d'un art
du
contrepoint
qui a

traversé la
Renaissan
ce et servi
de base à
l'évolution

vers
l'harmonie
et les
rythmes de
la musique

baroque.

L'entrelace

ment

savant des

voix sans

qu'aucune
ne prenne
durablement
l'ascendant

sur les
autres créée
une
ambiance
de mystère

et de
sérénité
par
l'attente au
fil des

longues
lignes
musicales
qui se
croisent du

soulagement
et de la
béatitude
des
conclusion

s de
phrases.

**La "missa
pro
defunctis
quinque
vocum"**

**(messe
des morts
à 5 voix)**

,

composée

en 1606
(?), a été
utilisée
pour les
funérailles

**du roi
Henry IV
en 1610
. S'il faut
en croire**

Sébastien
de
Brossard
(musicolog
ue sous

Louis XVI)

: elle est

"de la plus

excellente

qu'on

*puisse
faire et l'on
n'en
chante
jamais*

d'autres
aux
obsèques
et aux
services

*des Roys
et des
Princes à
Saint-Deni
s"*

: cette
messe
passe pour
avoir été
le

**Requiem
de tous
les rois de
France
depuis**

Henri IV
jusqu'à
Louis XV
et on peut
imaginer

sans peine

les

changeme

nts

d'effectifs,

d'instrumentation et de style qui ont pu émailler

les
prestations
successive
s

On n'a pas
de détails
sur son
exécution,
ni sur les

autres
œuvres
jouées lors
des
nombreuse

s

cérémonie

s qui se

sont

déroulées

pendant
plusieurs
jours pour
l'enterreme
nt du bon

roi Henry.
Tout au
plus
sait-on que
le 30 juin

1610 à
Notre
Dame, la
vingtaine
d'excellent

s
chanteurs
de la
Chapelle
royale se

sont
produits
lors d'un
service en
musique

de 9h à
14h.

Compte-te
nu du style
dépouillé

de la
Messe de
Du
Caurroy,
on peut

penser
 que, pour
 cette
 première
 exécution,

elle a été
donnée a
capella ou
avec
seulement

quelques
instrument
s
d'accompa
gnement,

en ces
débutts de
la basse
continue ...
C'est cette

option
intimiste
que nous
proposons.

Chanson
"Tant que
vivray" - C
laudien de
Sermizy (

1490-1562

) :

Claudin de Sermizy, chanoine et

**musicien
de cour
sous
Louis XII
et**

François
1er, a
composé
de
nombreuse

s oeuvres
religieuses
catholique
s et
chansons

profanes

■

”

*Tant que
vivray”*

**sur un
poème de
Clément
Marot
(1527) est**

l'une des
plus
représentatives
de ce
genre

également
exploré
notamment
par
Clément

Jannequin
et
Anthoine
de
Bertrand.

Mais si
tout le
monde
fredonne
ces

**mélodies
populaires,
les textes
de ces
chansons**

**parfois
légères ne
sont pas
du goût
des**

calviniste
s. Comme
Luther qui
estimait
qu'on ne

devait pas
laisser au
diable
toute la
bonne

musique,
la
Réforme
va
s'emparer

de nombre
de ces
chants aux
paroles
jugées

dépravées

et

les

transform

er en

"chanson

s

spirituelle

s"

destinées

à élever
les âmes à
tout
moment de
la journée.

Non pas
au temple,
mais "ès
maison".
C'est ainsi

que "Tant
que vivray"
se retrouve
en 1543
dans un

recueil de
"Chanson
s
spirituelle
s" de

Mathieu
Malingre
qui, à bien
peu de
frais,

transforme

cette

bluette

assez

innocente

en oeuvre pieuse ...

Psaumes

"Vater

unser"

SWV 429

et

***"Jubilate
Deo" SWV
332
- Heinrich
Sch***

ütz (
 1585-1672
) :

**Heinrich
Schütz, ju
ste
un siècle
avant J.S.**

Bach,
est le plus
célèbre
représenta
nt de la

première
période de
la
musique
baroque

allemande.

Le "*Vater*

unser"

sur les

paroles

exactes du

Notre Père

est tiré

d'un

"Benedicite

e

"

issu des

12

"Geistlich

e

Gesänge

für

kleine

Kantoreie

n"

(chants

spirituels
pour petits
choeurs).
On y
retrouve

tout le
langage de
Schütz.

Le "*Jubilate Deo*"

, soutenu
par une

simple
basse
continue,
mise tout
sur le

contraste
saisissant
des
rythmes et
des

accents. Il
est tiré des
***"Kleine
geistliche
Konzerte"***

(petits
concerts
spirituels),
écrits
entre 1636

**et 1639
au cœur
de la
terrible
guerre de**

trente ans

, et

particulière

ment

émouvants

. ils
montrent,
et avec
quelle
efficacité,

que la
beauté
demeure,
même
quand les

hommes
étant sur
les
champs de
bataille et

la
population
décimée,
les
moyens

consacrés
à la
musique
sont bien
maigres.

La paix
revenue,
Schütz en
produira
une

version
plus
richement
instrument
ée, mais

celle que
nous
avons
choisie
témoigne

de la

foi

lumineuse

des

luthériens

**en pleine
tourmente
: il s'agit de
proclamer,**

avec une
pauvre
économie
de guerre,
que la

louange de
Dieu est
plus forte
que la folie
des

hommes.

***Motet "Je
su meine
Freude"
BWV 227 -
Jea***

n

Sébastien

Bach (

1685-1750

) :

**Jean-Séba
stien**

Bach a

écrit 6

motets

généralement
destinés à
être
interprétés

devant la
maison
mortuaire
lors de
funérailles,

et de ce
fait avec
un faible
effectif et
une

instrument

ation

sobre,

même s'ils

sont

parfois
redonnés à
l'église lors
de
cérémonie

s de
commémor
ation.

**Ce motet
à 5 voix
composé
pour
l'enterrement**

nt de la
veuve du
Maître des
Postes de
Leipzig le

18 juillet
1723 est
construit
sur le
choral

luthérien

"Jesu

meine

Freude"

dont nous

proposons

tout

d'abord

une

version

**pour
orgue.**

J.S.Bach fait alterner les strophes du choral

avec 5
versets de
l'épître aux
Romains
de

Saint-Paul
en suivant
un plan
d'une
parfaite

symétrie :

- Le motet

débutte et
se termine
par les
mêmes
mots "*Jesu*

meine

Freude"

(Jesus, ma
Joie), dans
une

version
sobrement
harmonisé
e du
choral.

- Au centre
de l'œuvre
est placé
le
message

essentiel :

*"Ihr aber
seid nicht
fleischlich,
sondern*

geistlich"
(Quant à
vous, ne
vivez pas
selon la

chair) dans
une
magistrale
double
fugue à 5

voix

(verset 6).

- Autour se
regroupent
les autres
mouvement
s,

également
de manière
symétrique
: si l'on
compare

deux à
deux les
versets en
partant du
début et de

la fin, on
constate
un style
très voisin
dans la

manière
d'exploiter
la mélodie
du choral
(écoutez

attentivem
ent le
verset 2 et
le verset
10 :

l'écriture
en est
presque
identique).

Cette
architecture
est subtile,
associée à
une

grande
expressivité,
porte un
message
théologique

e plein de
confiance
et dénué
de toute
tristesse.

Peu
important
les
épreuves
et

l'agitation
du monde,
c'est en
Jésus que
se trouvent

le soutien
et la joie.

Magnificat

- Johann

Pachelbel

(1653-170

6) :

**Johann
Pachelbel
est sans
doute le
plus**

"italien"
des
musiciens
baroques
d'Allemagne

e centrale
et du sud.

Cette
influence
italienne

s'explique
par
l'enseignement
qu'il
a reçu et

par
quelques
années
passées à
Vienne,

ville alors
imprégnée
de cette
culture.
C'est un

voyageur :

ses

nombreux

postes

successifs

d'organiste
le
conduisent
notamment
à Eisenach

et Erfurt où
il est
professeur
du frère
ainé de

J.S. Bach,
puis à
Stuttgart,
Gotha et
enfin

Nüremberg , sa ville natale.

Son
Magnificat
en ré
majeur
P246 (

un des 13
magnificat
qu'il a
écrits) ne
comporte

ni
passages
solistes, ni
instrument
ation. Il est

soutenu
par une
simple
basse
continue.

Chaque
verset est
caractérisé
par une
écriture

bien
spécifique,
les
changeme
nts de

mesure et
de rythme
évitent
toute
monotonie



Psautne

117

”

Laudate

Jehovam

”

-

Georg-Philipp Telemann (1681-1766)

4) :

Devenu

musicien
contre la
volonté de
ses
parents et

pratiquement
nt
autodidact
e, Georg-
Philipp

Telemann

exerce

d'abord

dans ce

qui est

maintenant
l'Allemagne
centrale
avant de
trouver

une
stabilité de
43 années
comme
Director

musices

à

Hamburg.

Composite

ur

extrêmement
prolifère,
jouissant
d'une

renommée
internation
ale, il est,
de son
vivant,

préfér^é à
Bach avant
que son
immense
œuvre

connaissse
un oubli
maintenant
heureusement
réparé.

Le
Psaume
117 "Laud"

ate

Jehovam''

est d'une

telle

l'impidité et

déploie
une telle
vie, avec
ses
trois

**mouvements
un
peu à la
manière
d'un**

**concerto
italien
, qu'on
pourrait y
voir une**

œuvre de
jeunesse.
Il n'en est
rien :
Telemann

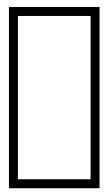
est âgé de
77 ans
lorsqu'il
signe cette
œuvre

brève mais
dégageant
un souffle
si plein
d'ardeur.

Parvenu
au soir de
sa carrière,
il a tout
simplemen

t retrouvé
une
écriture
synthétique
e et

conciſe
d'une rare
efficacité.



Laudate

Laudibus

Louez le Sei

exultez en lo

Introduite
par une
joyeuse *si*
nfonia
instrument

ale qui
annonce le
thème, la
première
partie fait

dialoguer

les

différents

pupitres du

choeur

dans
plusieurs
tonalités,
symbolisan
t ainsi les

diverses
nations.

Quia valida

Car elle est

Et veritas

La force
tranquille
de la
miséricord
e divine

est ici
traduite
par une
écriture
très

verticale,
les
accords du
choeur
forment de

véritables
piliers,
ornementés
par les
arpèges

des cordes.

La
troisième
partie
consiste
en un

vigoureux
et joyeux *f*
ugato
sur
"

Halleluja

"

agrémenté

par le

caractère

concertant des instruments s.

Credo

RV591-
Antonio
Vivaldi
(1678-1780)

Le *Credo*
en mi
mineur a

été

composé

par

Vivaldi

au début

de sa
période
d'activité
à
l'Ospedal

e della

Pieta

,

institution

qui

recueillait
des jeunes
filles
orphelines
et les

dotait
d'une
solide
formation
musicale.

C'est le
seul
exemple
d'œuvre
chorale de

Vivaldi qui
ne recourt
à aucun
soliste.

L'écriture verticale du "*Credo*"

symbolise

la solidité

de la foi,

les

hémioles

en fin de
phrases
introduisan
t une
diversité

rythmique.

On

remarquer

à les

audaces

harmoniqu
es du
"

*Et homo
factus*

est

”

,

et

l'expressivi

té du

"

Cruxifixus

"

avec ses

nombreux
es
altérations
en dièses
(symboles

de la croix)
et sa
douloureux
e marche
au calvaire

matérialisé
e par les
notes
détachées.
Quant au

dynamism
e
rythmique
des
violons,

soutenus
par une
basse très
mobile,
dans le 1^{er}

et le
dernier
verset, il
n'est pas
sans

rappeler le
langage
des
célèbres
concertos

du
vénitien.

Cantate

***“Alles
was ihr
tut”
BuxWV4 -
Dietrich***

BUXTEHU

DE

(1637-170

7).

**Buxtehude
est le
représentant**

**ant
majeur
des
musiciens
baroques**

**d'Allemagne
du
Nord
avant
Telemann.**

A Lübeck,
il crée les
*Abendmus
iken*
, concerts

des
dimanches
de l'Avent
auxquels
le jeûne

J.S. Bach,
venu à
pied
depuis la
Thuringe

(400km),
assistera
en 1705,
séjour qui
sera

détermina
nt pour lui.

**Datée de
1668, la
cantate "A
lles was
ihr tut**

”

**pour le 5
ème**

**dimanche
après**

**l'Épiphani
e
respire la
jeunesse.
C'est la**

seule
cantate
présente à
la fois
dans les

trois
collections
connues
de
manuscrits

**. Elle
dit avec
conviction
n la
louange**

**et la
confiance
en Dieu.**

**Buxtehude
, avec une**

totale
réussite,
fait
alterner
des

passages
instrument
aux qui
créent un
climat, des

choeurs
qui
proclament
vigoureuse
ment une

parole et
des solos
(pour
soliste ou
"

Favoritcho

r

"

)

plus

intimistes.

Comme

Luther, il

n'hésite

pas à

détourner
des
thèmes
profanes :
ainsi

'

"

Gott will

ich

"

utilise une
mélodie
populaire
qui, un peu
transformé

e,
deviendra
le choral
très connu
"

Lobe den

Herren

"

(Neander,

1680).

Accents et
rythmes
mènent
littéralement
à la danse

dans cette
œuvre
pleine
d'allant.

Alles was ih

mit Worten

das tut alles

Und danket

Tout ce que

par des parc

tout cela, fai

Et remerciez

Dir, o Höch

Allerhöchste

Sinne, Krä

ich nur auf

Alles sei, I

nur zu deine

Helft mir spi

hebt die Her

jubele, wa

lasst all' Inst

Alles sei, na

nur zu deine

Vater, hilf un

lass das Lok

und zum H

Unser Wüms

dass dein

sei zu unser

A toi, ô Très

à toi le plus
Ma raison.

je ne peux q

Que tout s

tourné unique

Aidez-moi à

levez les co
qu'exulte t

faites résonner

Que tout soi

tourné unique

Père, par l'a

Fais que la l
et qu'elle p

Pour répondre
Que ton co

Soit tourné v

Habe deine

der wird dir g

Trouve ta pl

il te donnera

Gott will ich

der alle Ding

Er segne

denn ich ihn

*mein Lebe
er machs,*

Darauf so sp

Gott wird u

drauf stred

dazu mich

Je veux laisser

Lui qui peut

Qu'il bénisse

Car je lui ai
ma vie et t
Qu'il fasse

A tout cela je

Que Dieu no

Je prends le

que Dieu m'

Cantate

***“Gottes
Zeit ist
die
allerbeste
Zeit” BWV***

106 -
Jean-Sébastien
Bach (**1685-1750**



La cantate

***"Gottes
Zeit ist die
allerbeste
Zeit"*** (Le
temps de

Dieu est le
temps
suprême)
dite
”Actus

Tragicus"

est

"une

oeuvre de

génie telle
que les
grands
maîtres
eux-même

s n'en
réussissent
t que
rare-ment"
(Alfred

Dürr). Il est
donc
légitime de
s'attarder
un peu sur

elle...

Elle a été

composée

à

Mühlhaus

en, sans

doute en

1707 pour des funérailles ; Bach avait

alors 22
ans. Elle
donne de
la mort
une image

d'une telle
sérénité
que le
sous-titre
d'

*"Actus
Tragicus"*
figurant
sur la
seule

source
connue
(une copie
postérieure
à la mort

du
compositeur) paraît
incongru.
On peut

légitimement
douter
qu'il ait été
donné par
Bach

lui-même.

En ce

temps où

le

tempéram

ent n'est
pas encore
égal (les
intervalles
entre

notes de la
gamme
n'étant pas
constants,
chaque

tonalité
possède
sa couleur,
son
"Affekt",

disent les
Allemands
) , la
tonalité de
fa majeur

est
précisément
celle
que Bach
utilise

toujours
pour
symboliser
la
sérénité et

la
confiance.

Dans une

sonatine
introducti
ve
, les
deux

**violes de
gambe
scandent
paisiblement
nt le temps**

de Dieu
alors que
les
deux
flûtes à

bec

enlacent

littéralement

nt leur

mélodie,

exprimant
une
proximité
confiante ;
ce quatuor

original,
soutenu
par la
basse
continue,

constitue
typiquement
nt
l'instrumentation que

Bach
utilise
dans
d'autres de
ses

œuvres évoquant la mort.

**Le
premier
choeur
s'ouvre
comme**

**pour
former un
solide
portique à
l'ensemble**

-
-

Gottes Zeit

In ihm leben

So lange er

In ihm sterbe

wenn er wi

Le temps de

En lui nous a

Aussi longte

En lui nous

Quand il veu

L'animation n mélodique sur *weben* (mouvement)

nt), la note
tenue sur
lange
(longtemps
) , le

chromatis

me sur

sterben

(mourir) :

toute la

symboliqu

e que

Bach va

utiliser

beaucoup

plus tard
dans ses
cantates
de Leipzig
est déjà en

place et le
jeune
compositeur met
toute sa

musique
au service
de la
Parole.
Est-il aussi

l'auteur du
livret ? Il
est permis
de le
pense, tant

cette
cohérence
est forte.

**Suivent
deux
passages
de
l'Ancien**

testament

▪

Les

ténors

citent

d'abord

le psaume

60 :

Ach Herr, le

Dass wir ste

Auf dass klu

Ah Seigneur

que nous de

afin que nou

Puis la

basse

interpelle

le croyant

par un

verset

d'Isaïe : :

Bestelle deir

denn du wirst

und nicht le

Range ta ma

car tu dois n

et non reste

Les flûtes à bec par

leurs
arpèges
évoquent
irrésistible
ment –

peut-on
même
dire, avec
un certain
humour ?

—

l'agitation
de celui
qui
s'affaire à

mettre de
l'ordre
dans sa
maison. La
soudaineté

de la mort
est
illustrée
par la
brièveté de

"sterben"
(mourir)
par rapport
aux
vocalises

sur

"lebendig"

(vivant).

Intervient

alors un air
d'une
complexité
que Bach
gère avec

une
admirable
maîtrise, et
qui
constitue

une
véritable
prédication
théologique
e. Le

choeur,
dans une
écriture
fuguée
volontaire

ment
archaïque,
rappelle le
caractère
inéluçtable

du message de l'Ancien Testament

■

Es ist der alt

Mensch, du

C'est l'anc

Homme, tu c

Cette
évoocation
implacable
du destin
est

tempérée
par
l'évocation
du choral
"Ich

hab' mein
Sach Gott
heimgestel
let" (j'ai
confié ma

destinée à
Dieu),
simplement
joué par
le quatuor

violes –
flûtes,
mais dont
l'auditeur
du 18eme

siècle
percevait
immédiatement le
sens.

Et la voix du soprano

s'envole
au-dessus
de cette
pâte
sonore en

proclamant
le texte
final de
l'Apocalyp
se "Ja,

komm,
Herr Jesu,
komm !"

(oui, viens,
Seigneur

Jésus) :
cette
citation de
l'ultime
verset du

Nouveau
Testament
met fin,
dans une
vocalise à

découvert,
aux
sombres
considérations
de

l'Ancienne
Alliance et
ouvre la
voie, sur le
nom de

Jésus, à la
deuxième
partie de la
cantate,
consacrée

à la
Nouvelle
Alliance.
Encore
faut-il

rappeler la
prédomina
nce du
temps de
Dieu :

Bach le fait
par une
pleine
mesure de
silence,

partie
intégrante
de sa
musique...

La seconde partie de la

cantate est
ouverte
par un air
d'alto,
introduit

par la ligne
mélodique
ascendant
e du
violoncelle

qui
symbolise
l'âme
prenant
son essor :

In deine Hän

Du hast mic

Entre tes m

Tu m'as rachi

C'est la
citation
d'un verset

du psaume
31, mais
aussi des
mots de
Jésus lors

de sa mort
(Luc,
23,46) : la
continuité
entre

l'ancien et
le nouveau
Testament
est ainsi
maintenue.

La basse, traditionnel lement

"Vox
Christi" (la
voix du
Christ)
dans les

cantates
de Bach,
répond par
une
citation

des
paroles de
Jésus en
croix (Luc
23,43) :

Heute, heute

Aujourd'hui,

Sur ces
paroles,
monte à
l'alto le
chant du

cantique
de
Siméon,
choral bien
connu par

l'assemblée

e :

Mit Fried un

in Gottes W

Getrost ist n

Sanft und st

Wie Gott mich

Der Tod ist

Dans la paix

Selon la vo

Mon cœur e

Sereins et

Ainsi que D

La mort est

Bach

conclut

cette

cantate

magistrale

par le

chant du
Gloria
allemand,
sur la
mélodie

d'un choral
de
Reusner
"En toi j'ai
espéré,

Seigneur"
(là encore,
l'assemblée
e
intérieurise

le
message
d'espoir de
ce titre
qu'elle

connaît, en
même
temps que
le texte de
la

doxologie,
utilisé par
Bach),
alterné
avec une s

infonia

instrument

ale qui fait

pendant à

la sonatine

initiale.

Glorie, Lob,

Sei Dir Gott,

Dem Heil'ge

Die Göttlich

Durch Jesur

Gloire, loua

Soient rendu

et Saint Es

Que la puis

Par Jésus

Les instruments, sonnants en contreten

ps après
les voix,
symbolise
nt sans
doute la

Nouvelle
Alliance
qui
prédomine
sur

l'ancienne,
ou/et le
Christ,
deuxième
personne

de la
trinité.

Le fugato
sur "Durch
Jesum
Christum,
Amen",

échangé
d'une voix
à l'autre et
finalement
repris en

valeurs
longues
par les
sopranos,
clôt cette

cantate de
façon
jubilatoire
avant que
les

derniers
"Amen" ne
s'éteignent
dans une
totale

sobriété,
comme en
écho : le
tutti fait
place aux

voix
seules,
puis aux i
nstruments
seuls,

puis... plus
rien. Le
silence. Le
temps de
Dieu.

Jean-Louis Michard

Sources :
Gilles
Cantagrel (

*Les
cantates
de JS
Bach, La
musique*

du

baroque

en

Allemagne

), Nicolaus

Harnoncou

rt (

livret de

l'intégrale

des

cantates

de JS

Bach

), Ton

Koopman (

interviews

).

Remercie

ments à

Christoph

Kriegler (traduction).

Cantate
BWV 12 -
Jean-Séb

astien

Bach

(1685-175

0)

**■
■**

La
cantate W
einen,
Klagen,
Sorgen,

Zagen

BWV 12

de J.S.

Bach

(Pleurs,

Lamentati ons, Tourment s, Décourag

ements)
composée
pour le
troisième
dimanche

après
Pâques,
est
exécutée
pour la

première
fois à
Weimar le
22 avril
1714.

Cette
oeuvre est

devenue
célèbre

**par la
première
partie de
son
choeur**

d'entrée,
construite
sur une
basse
obstinée

de
passacaille
que J.S.
Bach
reprendra

et
adaptera
plus tard
pour le
Crucifixu

s
de la
Messe en
si mineur
. Cette

cantate
exprime
l'affliction
des
apôtres

apprenant
la mort du
Christ puis
le
réconfort

que

trouveront

les

chrétiens

dans leur

confiance
en Dieu :
"Vous
serez
tristes,

mais votre
tristesse
se
changera
en joie".

Bach
appréciait
la
musique
de Vivaldi

qu'il
étudiait et
transcrivai
t. On
retrouve

notamment
dans
cette
cantate
une

parodie de
la cantate
profane
RV 675 de
Vivaldi "*Pi*

ango,
gemo,
sospiro e
peno
"

(Bernhard
Paumgart
ner,
"Österreis
cher

Musikzeits
chrift",
1966).

Gloria - A
ntonio
Vivaldi
(1678-17

41)

■
■

Le *Gloria*

RV 589

en ré

majeur

est une

des
œuvres
les plus
connues
de

Vivaldi. Il
compos
ce
Gloria
pour

la
Pietà
de
Venise

;

orphelinat

et

conservat

oire de

musique

vénitien
très actif
et
apprécié
aux 17

è
et 18
siècles, où il
enseignait le violon
depuis 1703. Après le
départ en 1714 du
compositeur
Francesco Gasparini
qui dirigeait jusqu'alors
les chœurs de la

Pietà,
il fut chargé de
composer de la
musique sacrée pour
l'église et officiellement
désigné maître des
concerts en 1716.

Très joyeux, ce *Gloria*

**"mérite amplement
sa célébrité par le
génie de l'écriture,
très lyrique, virtuose
, qui n'hésite pas à
emprunter, dans de
nombreux passages,
les procédés du
*bel canto***

**. Vivaldi y multiplie les
effets d'opposition -de**

masses, chœur contre
soliste, et d'allure,
largo contre presto-. Il
en résulte
**une musique à
l'allure
plus
festive, chaleureuse
ou
solennelle
que liturgique",** ainsi

que l'écrit Sophie
Roughol dans son livre
"Antonio Vivaldi"
(Actes Sud/Classica,
2005).

***Stabat Mater et Mis
sa Dolor
osa -
Antonio Caldara
(1670-1736) :***

Antonio Caldara
est
né à Venise
, probablement en
1670. Fils d'un
violoniste, il est
sans doute l'élève
de Legrenzi, étudie
le violoncelle et

occupe une place de chantre à la basilique St Marc, puis devient maître de chapelle du duc de Mantoue (de 1700 à 1707). Il est ensuite pendant deux ans

**compositeur
attaché au Théâtre
San Giovanni
Crisostomo de
Venise**

,
puis
il s'installe
à Rome

où il devient
Maître de chapelle
du prince Ruspoli,
de 1709 à 1716
. Cependant,
Caldara avait déjà
pris contact
quelques années
auparavant avec

l'empereur Charles
VI à Vienne,
espérant obtenir un
poste ; il sera
nommé
en 1716
vice-maître de
chapelle impérial
sous l'autorité de

Johann Joseph
Fux, et demeurera
à Vienne
jusqu'à sa mort, en
décembre 1736.

Même si sa carrière

musicale s'est
déroulée pour une
part en Italie, **Calda**
ra a surtout connu
la célébrité à
Vienne où il est
alors l'un des
compositeurs
d'opéras et

**d'oratorios les
plus
remarquables.**

Sa production fut
immense : quelque
87 ouvrages
lyriques, plus de 30
oratorios et 30
messes, des

motets et pièces
sacrées diverses,
une centaine de
cantates profanes...
Cette fécondité et
le plaisir d'écrire
furent sans doute
encouragés par le
souverain

mélomane Charles VI...

La musique de
Caldara réalise une
magnifique
synthèse entre le

**style choral
vénitien, le style
mélodique et
harmonique
napolitain et le
baroque viennois,
alors à son apogée.
Elle se situe à la
croisée des**

chemins entre le
baroque et le
préclassicisme.
L'influence de ce
compositeur sur les
musiciens de
l'école de
Mannheim et sur
les musiciens

viennois de la
génération suivante
(notamment J.
Haydn et W.A.
Mozart) fut
considérable.

Son Stabat mater
est une oeuvre
d'envergure
composée en 1726
pour la
canonisation de St
Jean Népomucène.
Il est écrit pour 4
solistes, choeur,

ensemble à cordes
et continuo (orgue).
Un des airs
nécessite
l'intervention de 2
trombones. Cette
oeuvre, autant par
son style que par
son contenu, peut

parfaitement
soutenir la
comparaison avec
des pièces écrites
par des musiciens
contemporains de
Caldara,
notamment J.S.
Bach.

En 1735, Caldara
compose une
Missa a 4 voci
concertata con
violini,
à laquelle il
ajoutera le titre

"dolorosa"

, à l'occasion des fêtes de Pâques.

Cette ample pièce, caractérisée par

l'utilisation

d'harmonies

particulièrement

audacieuses pour

l'époque, porte
toutes les marques
distinctives du style
tardif de Caldara :
un grand sens de la
structure, la
richesse du
contrepoint et une
profonde

expressivité
mélodique.

Ave Verum

Corpus (Motet du

2 ème livr

e **d**

es

Gradualia

)

-

□ William Byrd

(1543-1523)

:

**Considéré comme
le plus grand
compositeur
anglais du 16ème**

siècle, William
Byrd, organiste de
la Chapelle
Royale à Londres,
composa des
oeuvres
religieuses
remarquables,

aussi bien pour
les liturgies
anglicanes que
catholiques. Pour
ses mécènes
catholiques, il
publia notamment
deux livres de

motets pour la
Fête-Dieu les
Gradualia
(1605-1607) dont
l'
Ave Verum
est une de ses
oeuvres les plus

connues. William Byrd composa également de nombreuses pièces instrumentales, particulièrement pour le virginal, et

vocales : il fut l'un
des premiers à
écrire pour une
seule voix et
accompagnement
obligé, utilisant les
violes (de
préférence en

quatuor) à la
place des voix
inférieures.

**Lamentation de
Jérémie "Jod.
*Manum suam
misit hostis*
"**

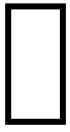
**(Troisième
lamentation de
la**

Feria in Coena Domini)

■

□ **Giovanni
Pierluigi da
Palestrina
(1526-1594)**

■
■



Palestrina fait
partie des rares
compositeurs
qui furent

célébrés
universellement
. Dès la fin du 1
6ème siècle,
son oeuvre fut
considérée par
l'Eglise

catholique
comme un
modèle parfait
pour la musique
sacrée, en
totale
adéquation

avec le style
prôné par le
concile de
Trente.

Ses
compositions
respectent en
effet
l'intelligibilité
des textes, la
"pureté" et le

style austère
requis par les
Pères de
l'Eglise. Au
cours du
17ème siècle, l'
oeuvre et

**l'écriture de
Palestrina,
représentative
s de l'art du
contrepoint de
la
Renaissance,**

seront la base
d'un
enseignement
musical que de
nombreux
musiciens
viendront

chercher en
Italie.

Palestrina
occupa des

postes
musicaux
importants au
service de
l'Eglise,
essentiellemen
t à Rome, et

composa donc
un grand
nombre de
messes et
pièces
religieuses,
dont 15

Lamentations de Jérémie à quatre voix (1588).

**La Troisième
Lamentation
"Manum
suam misit
hostis"
(L'oppresseur
a étendu la**

main sur tous
ses trésors) de
la

Feria "In

Coena

Domini" (

1er livre des

Lamentations)
est l'une des
plus
émouvantes.
Comme toutes
les oeuvres de
Palestrina,

cette
lamentation
est écrite
a
cappella
, c'est-à-dire
sans

accompagne
ment musical.

Dans la
liturgie
catholique,
ces
lamentations,

dont le texte
est un poème
biblique de
l'Ancien
Testament
dans lequel le
Prophète

Jérémie
déploire la
destruction de
Jésuralem par
les
Babyloniens,
étaient

chantées
pendant les
offices de la
Semaine
Sainte en
évocation de
l'abandon du

Christ par les apôtres.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Né à

**Crémone,
centre de
lutherie
réputé
en Italie,
Claudio**

**Monteverdi
maîtrisa très
tôt l'art de la
polyphonie. Il
publia ses
premières**

oeuvres dès
l'âge de 15
ans. En
1590
, il est engagé
comme joueur

de viole à la
cour du Duc
de Mantoue
, ville d'art
florissante, où
il sera ensuite

en charge de
la musique du
palais. En
1613
, il obtient le
poste de

Maître de Chapelle de la Basilique Saint-Marc à Venise. Lorsqu'il

meurt à
Venise en
1643,
Monteverdi
est le
musicien le

plus célèbre
d'Italie et
d'Europe.

Son oeuvre

constitue une
véritable
"révolution".

Pour
privilégier
l'expression

des
sentiments,
les "affetti",
démarche
caractéristiqu
e de l'époque

baroque, il
enfreint
certaines
règles
traditionnelles
du contrepoint

de la
Renaissance,
utilisant par
exemple
l'effet des
dissonances.

"L'harmonie,
de maîtresse,
devient
servante du
discours" (*Pré
face aux*

Scherzi
Vocali à 3
voix de
Monteverdi
par son frère
Giulio

Cesare).

On lui doit un grand nombre de madrigaux, des oeuvres lyriques (dont

l'

Orfeo

considéré

comme le

premier opéra

baroque) et

surtout un
riche
répertoire
consacré à la
musique
sacrée.

***Magnificat a
sei voci***
**(Vêpres à la
Vierge)**

Souhaitant
postuler
après son
séjour à
Mantoue
pour un

poste à
Rome, Mont
everdi fit
éditer
en
1610 les

psaumes
des Vêpres
à la Vierge
Marie
(Vespro
Della Beata

Virgine)

,

regroupant
un ensemble
de pièces
vocales et

instrumentale
s de formes
et styles très
variés et
requérant un
choeur et un

orchestre
importants.
Le
Magnificat
vient en
conclusion

. Monteverdi
en propose
deux
versions
dont une
version à 6

voix
et continuo à
l'orgue
(probableme
nt prévue
pour une

interprétation
par des
effectifs plus
réduits,
toutes les
chapelles

n'ayant pas
le faste de la
cour
pontificale).
C'est ce
Magnificat

qu'a choisi
d'interpréter
l'Ensemble
Da Camera
avec une
couleur

instrumentale
un plus riche
(violons,
violes de
gambe et
orgue). Il

était en effet
d'usage à
l'époque
d'adapter
l'interprétation
selon les

musiciens
disponibles.

Conforméme

nt à la
tradition, ce
Magnificat
est articulé
sur un *cantus*
firmus

reprenant le
modèle
grégorien,
mais il met
en
application

les principes

du

"stile nuovo"

. L'émotion

religieuse

s'exprime

avec les
mêmes
moyens que
l'émotion
profane et la
musique met

en valeur le
texte :
mélismes
pour traduire
l'allégresse,
rythmes

suivant les
paroles,
contrastes,
effets d'écho,
...

Que sait-on des Vêpres à la Vierge ?

Les Vêpres
à la
Sainte-Vierg
e,
composées
probablement

t autour de
1608, ont
été publiées
en 1610,
conjointeme
nt à une

**messe à 6
voix
, dans un
recueil
intitulé
"**

*Sanctissimæ
Virgini missa
senis vocibus
ad
ecclesiarum
choros*

*, ac Vespere
pluribus
decantadæ...
".*

Ce qui
intrigue dans

la
présentation
de ce recueil,
dédié au
pape Paul V,
c'est la

position des
Vêpres,
manifesteme
nt placées
par
Monteverdi

au second
plan après la
messe. Les
deux œuvres
étant écrites
dans des

styles
radicalement
différents, on
peut
supposer
que le

compositeur,
espérant
obtenir un
poste à
Rome, aurait
fait oeuvre

de prudence
en mettant
en avant une

messe dans
le

style ancien
(*stile*
***antico*),**
pour mieux
faire
accepter les

audaces

harmonique

s

"modernes"

d

u

stile

concertato

des Vêpres

. Cela

permettait en

outre à

Monteverdi
de faire
reconnaître
sa parfaite
maîtrise de
l'un et de

l'autre styles,
en particulier
pour
répondre au
chanoine
Artusi, qui

depuis
plusieurs
années,
critiquait
vivement ce
style trop

"moderne"
du
compositeur
...

L'analyse de
l'œuvre
montre que
ces Vêpres
contiennent l
es 8 chants

de
l'ordinaire
(introït
In
adiutorium
et son

répons
Domine in
adiuvandum
)
les 5
psaumes

*, Dixit
Dominus,
Laudate
pueri,
Laetatus
sum,*

Nisi dominus,
Lauda
Jerusalem,
l'hymne
Ave maris
stella

et le

Magnificat

. Entre ces

chants

s'intercalent

4 motets ou

concerti
(Nigra sum,
Pulchra es,
Duo
seraphim,
Audi coelum)

;
et une
sonata
instrumental
e
(sopra

sancta

Maria)

. Ces cinq

pièces ne

sont

conformes à

aucune
liturgie de la
Sainte-Vierg
e.

Cependant,
des écrits de

l'époque
mentionnent
que l'usage
en était
fréquent,
notamment

en Italie du
Nord, mais
également à
Venise et à
Rome. Ces
concerti

apportent
indéniablement
par leur
style un
caractère
très original à

**l'œuvre de
Monteverdi.
A la question
de savoir si
ces Vêpres
sont ou non**

une musique
liturgique, on
peut
répondre que
le
compositeur

a réussi à
relever dans
cette œuvre
un défi
incroyable :
concilier

l'expressivité
avec la
structure
rigide du
cantus
firmus

■

D'autre part,
lorsqu'on
constate qu'il
a utilisé dans
l'introït

l'ouverture instrumentale de son opéra

Orfeo,
composé

quelques
années
auparavant,
on peut dire
qu'il a
magnifiquement

ent réuni le
profane et le
sacré dans la
même
expression,
et qu'il a ainsi

magistralement
mis en
forme la
seconda
prattica
: "le texte doit

être le maître
de la
musique et
non son
serviteur".
La sonata

Sancta Maria
, écrite pour
une voix et
huit
instruments,
donne une

idée de
l'éclat que
Monteverdi
voulait
obtenir dans
la

composition
de certaines
de ses
œuvres
spirituelles.
Une telle

conception
de l'art
religieux est
assez
exceptionnell
e ; les

Vêpres de
1610
semblent
hors du
temps et
constituent

certainement
une des plus
belles pages
musicales
qui aient été
écrites.

Suite
Abdelazer
(Musique de
scène pour
cordes)
- Henry

Purcell

(1659-1695)

Henry

Purcell

formé

comme ses

contemporai

ns aux

techniques

polyphoniques
de
Palestrina
acquis au
contact des
musiciens

français et
italiens qui
fréquentaient
la cour
royale
d'Angleterre

dont il était le
compositeur
officiel la
maîtrise des
innovations
musicales

baroques.

Il admirait

particulière

ment

Monteverdi

dont il copia

et arrangea
des
madrigaux
et
excella dans
ses oeuvres

lyriques à
exprimer les
sentiments
et les
passions.

**On connaît
moins sa
musique de
scène pour
le théâtre
qui**

**compte
pourtant
de très
nombreuse
s
pièces**

vocales et instrument ales

▪

En effet,
depuis

Shakespeare
e, il était de
tradition en
Angleterre
de jouer au
cours des

pièces de
théâtre des
intermèdes
musicaux.

Leur
composition

était confiée
à un unique
musicien.

Purcell
écrivit la
suite

**Abdelazer
en 1695
pour la
représentat
ion d'une
pièce de**

théâtre de la dramaturge

Aphra

Behn

***The Moor's
Revenge***
(La
Revanche
du Maure)
dont le texte

est
aujourd'hui
perdu. On
retrouve
dans ces
partitions le

mélange
des styles
qui le
caractérise :
ouverture à
la française,

rondeau,
airs,
menuet,
gigue,
hornpipe. Le
rondeau est

un thème
bien connu
sur lequel
Benjamin
Britten
composa

des
variations
pour un film
documentair
e sur les
instruments

de

l'orchestre.

La mort

prématurée

d'Henry

Purcell à la

fin de
l'année 1695
émuet toute
l'Angleterre.
Unanimement
apprécié,

il reçut de
nombreux
hommages.

Requiem et
Credo -
Antonio
Lotti
(1667-1740)

-
-

Né à

Hanovre,
où son père
fut maître
de
Chapelle,

Antonio Lotti exerça la plus grande

**partie de
sa carrière
à la
Basilique
Saint-Marc**

de Venise.
Il répondit
toutefois
en 1717
à l'invitation

du Prince
électeur de
Saxe,
Frédéric
Auguste II,

**à la cour
de Dresde
(Allemagne
).**

On trouve

nombre de
ses
compositions
à la
bibliothèque

régionale
de Saxe à
Dresde et
aux 4 coins
de l'Europe.

Il joua
également
un rôle
pédagogiqu
e important

en formant
des
musiciens
tels que
Marcello et

Galuppi.
La
musique
d'Antonio
Lotti

**illustre la
transition
entre le
baroque
tardif et le**

**classicism
e en ses
début
. Après
avoir**

composé de
nombreux
opéras,
Antonio
Lotti s'est

peu à peu
consacré
exclusivem
ent à la
composition

d'oeuvres
sacrées,
notamment
pour la
Basilique

Saint-Marc.
C'est pour
ce site
d'exception
qu'il écrit

entre autres
ces deux
oeuvres.

- *Le*

Requiem
en fa
majeur
est une
oeuvre

riche en
tensions et
contrastes.

Fugues
chorales

alternent
avec arias
et duos
chantants et
tendres. Le

texte et la
structure de
l'oeuvre
sont ceux
de la

Liturgie catholique romaine du service des morts

*(Requiem
aeternam -
Kyrie
eleison -
Dies Irae -*

Quantus

Tremor -

Tuba Mirum

- Mors

stupebit -

*Judex ergo
- Quid sum
miser - Rex
tremendae -
Recordare,*

*Jesu pie -
Quaerens
me - Juste
judex
-Ingemisco*

tamquam
reus - Qui
Mariam
absolvisti -
Preces

*meae - Inter
oves - Oro
supplex -
Lacrimosa -
Judicandus*

*- Domine
Jesu
Christe -
Hostias et
preces -*

Quam olim).

- *Le Cre*

do en fa

majeur :

Un témoin

de l'époque
rapporte
:"Les
oeuvres
sacrées

d'Antonio
Lotti sont
d'une
sonorité si
étonnante

que l'on ne
peut dire si
elles
servent plus
l'affliction

ou la
jubilation".

Ce

Credo

en cinq

parties en
est
l'illustration
*(Credo -
Crucifixus -*

Et resurrexit
- Et in
Spiritum
Sanctum -
Et vitam

venturi
saeculi -
Amen).

AUTRES OEUVRES INTERPRE TEES :

Membra

Jesu

Nostris -

Dietrich

Buxtehude

(1637-1707
) :

Dietrich
Buxtehude,
organiste

d'origine
danoise,
servit à
Lübeck en
Allemagne.

Il voyagea
peu, mais
maîtrisait
aussi bien
les langues

classiques
que les
langues
scandinave
s et

européenn
es
modernes
(français,
italien,

allemand).

Sa

renommée

était

grande

dans toute
l'Europe,
mais ses
oeuvres ont
été peu

publiées.

Gustav

Düben,

Kapellmeister

er à la Cour

de Suède,
collectionn
ait ses
ouvrages.
C'est à lui

que

Buxtehude

dédié le

cycle des 7

cantates

Membra

Jesu nostri

(1670),

chacune

adressée à

une partie
du corps de
Jésus sur
la croix.

Composée

**pour un
effectif
réduit de
musiciens,
cette**

méditation
en 7
moments
est une
alternance

de concerts
vocaux,
pages
polyphoniq
ues où voix

et
instruments
se
répondent,
et d'arias

pour 1 ou 2
solistes
séparés
par des
ritournelles

instrumenta

les

.

Les

différentes

parties de
ce poème
spirituel
très
expressif

peuvent

être

exécutées

séparément

ou dans

leur cycle
entier.

Psaume

137 -

Heinrich

Schütz

(1685-1672)

) : Kap
ellmeister à
la Cour de
Dresde
(Allemagne

) pendant
près d'un
demi-siècle
, H. Schütz
fut un

pédagogue
et
compositeur
très
apprécié. Il

séjourna
également
en Italie où
il rencontra
Gabrielli et

plus tard
Monteverdi
, et à la
cour du
Danemark.

Il composa
pour de
très
nombreuse
s

cérémonie

s

religieuses.

Ce psaume

pour 2

choeurs (8
voix) tire sa
source du
récit
biblique

"Près des eaux de Babylone".

Motets -
Marc-Antoine
Charpentier

(1636-170

4) :

Marc-Antoi

ne

Charpentie

r, rival de
Lully, est
aujourd'hui
reconnu
comme

l'un des
plus
grands
compositeurs

français du

17

ème

siècle. Sa

musique
se
distingue
par la
richesse

de son
écriture et
ses
audaces
harmoniques

es. Ses
oeuvres de
musique
sacrée
sont

emplies
d'intensité
dramatique
et de
subtilité. II

composa

dans ce

domaine

de

nombreuse

s pièces à
effectifs
variables
(notamme
nt pour

choeurs à
4, 5, 6 et 8
voix) pour
des
églises,

chapelles privées et couvents.

Didon et
Enée - He
nry
Purcell
(1659-169

5)



Henry

Purcell

est un des
composite

urs anglais
les plus
marquants
de son
temps. Il a

su

fusionner

l'influence

des styles

des

musiciens
français et
italiens qui
séduisaient
ses

contempor
ains avec
la riche
tradition
musicale

anglaise.

Son

célèbre

opéra

Didon et

Enée, le
premier
véritable
opéra
composé

en
Angleterre,
est un chef
d'oeuvre
d'une

extrême
concision
(3 actes,
moins d'1
heure de

musique).

Cette

tragédie

musicale

relate les

amours du
prince
troyen
Enée avec
Didon, la

reine de
Carthage,
qui,
abandonn
ée, se

suicide par
désespoir.

Les
choeurs
jouent un

rôle
essentiel
dans
l'action
dramatique

e, en
apparaissa
nt tantôt
réjouis,
démoniaq

ues,
tendres ou
compatiss
ants.

Concerto
pour
Clavecin
et Cordes
- Michel

Corrette

(1707-179

5) :

Michel

Corrette

est un
compositeur
français,
organiste

de

formation.

Son

inspiration

est puisée

principale
ment
dans des
thèmes
extraits de

chansons
populaires
ou de
Noëls. Le
4ème

concerto
est une
oeuvre
instrumentale en

trois
mouvements
écrite
pour le
clavier

avec un
accompagnement
de
cordes. II

a été
adapté
pour
l'Ensembl
e Da

Camera qui l'interprète au clavecin

accompagné
né par
des
violons,
des violes

de gambe
et le
théorbe.

Sonate à
5 en fa
majeur -
Johann

Rosenmü ller (1619-168 4) :

Johann Rosenmü ller (1619 – 1684)

est un
composit
eur
allemand

qui
occupe
d'abord
un poste

d'organist

e à la

Nicolaïkir

che

de

Leipzig.

En 1655,

il quitte

cette ville

pour

Venise où

il

séjourne
de 1658 à
1682.

Composit

eur

prolifique,

Rosenmü

ller a

notamment
composé
des

suites et
des
sonates
ainsi que

de
nombreus
es
œuvres

religieuse
s. La
sonate en
fa majeur

(

Sonata

decima a

5

) est tirée
d'un
recueil de
1682 ; sa

forme
s'apparen
te à celle
des

Sonates d'Eglise de Corelli.

Elle est
écrite
pour un
groupe

de cordes
de 5 voix
et
comporte,

comme
les autres
œuvres
du

composit
eur, une
partie de
continuo.

Les deux
voix du
dessus
sont

jouées
par les
violons,
alors que

les 3
autres
parties
peuvent

être
confiées
à des
violes de

gambe, le
continuo
étant
assuré

par le
clavecin
ou le
théorbe,

ou les
deux. Les
sonates
de

Rosenmüller, dans
lesquelles
l'influence

italienne
est
prédomin
ante,

représent
ent sans
doute ce
que l'art

allemand
a produit
de plus
parfait

dans le
répertoire
instrumental
de la

seconde
moitié du
17
ème

siècle.