

Les cantates de Nicolaus Bruhns (1665-1697)

par Michel FRUCTUS

Thèse de doctorat en Lettres et arts

Mention Musicologie

sous la direction de Pierre SABY

Présentée et soutenue publiquement le 03 décembre 2009

Membres du jury : Pierre SABY, Professeur des universités, Université Lyon 2 Jean-Marie VALENTIN, Professeur émérite, Université Paris 4 Georgie DUROSOR, Professeur émérite, Université Paris 4 Denis LE TOUZÉ, Maître de conférences, Université Lyon 2 Gilles CANTAGREL, Expert

Table des matières

Contrat de diffusion . .	8
Dédicace . .	9
Remerciements . .	10
Avertissement . .	11
Introduction . .	12
Notions Préalables . .	16
1/ L'exercice de la musique . .	16
1.1/ Le Cantor . .	17
1.2/ La Stadtpfeiferei . .	19
1.3/ L'organiste . .	20
1.4/ Autres fonctions municipales . .	21
1.5/ Le Collegium musicum . .	22
1.6/ Le Kapellmeister . .	22
1.7/ Conclusions . .	24
2/ Les Éditions Musicales . .	25
2.1/ Au XVI ^e siècle . .	25
2.2/ Au XVII ^e siècle . .	27
3/ Terminologie . .	29
3.1/ Le <i>Lied</i> . .	29
3.2/ La Kantate . .	32
4/ Les cantates de Nicolaus Bruhns . .	35
Planches n°1-3 . .	39
Chapitre Premier. Les Musiciens antérieurs à la Réforme . .	43
Marienlied . .	43
Chant Marial . .	43
1/ Heinrich Isaac (1445-1517) . .	44
1.1/ Innsbruck, ich muß dich lassen . .	45
1.2/ Mein Freud allein . .	48
1.3/ Es hätt ein Baur ein Töchterlein . .	51
1.4/ Dich, Mutter Gottes, ruf wir an . .	53
1.5/ Regina caeli laetare . .	54
2/ Heinrich Finck (1445-1527) . .	57
2.1/ Ach herzigs Herz . .	57
2.2/ Wach auf, mein höchster hort . .	59
2.3/ Missa in summis . .	61
3/ Conclusions . .	64
3.1/ Synthèse stylistique : les musiciens antérieurs à la Réforme . .	64
3.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns . .	67
Planches n°4-5 . .	70
Chapitre Deuxième. Les Musiciens au temps de la Réforme . .	73

Frau Musika . .	73
Dame Musique . .	73
1/ Ludwig Senfl (1488-1543) . .	74
1.1/ Mag ich Unglück nit widerstand . .	75
1.2/ Mir ist ein rot Goldfingerlein . .	78
1.3/ Ach Elslein, liebes Elslein . .	81
1.4/ Deus in Adjutorium . .	82
2/ Autour de Martin Luther (1483-1546) . .	85
2.1/ Martin Luther et la musique . .	86
2.2/ Johann Walther (1496-1570) . .	101
2.3/ Balthasar Resinarius (1480-1546) . .	110
2.4/ Martin Agricola (1486-1556) . .	110
2.5/ Arnold von Bruck (1490-1554) . .	111
2.6/ Lupus Hellinck (1495-1541) . .	114
2.7/ Thomas Stoltzer (1480-1526) ²⁰⁸ . .	115
2.8/ Sixt Dietrich (1490-1548) . .	117
3/ Les Maîtres de Heidelberg . .	120
3.1/ Stephan Zirler (1500-1570) . .	120
3.2/ Jobst von Brant (1517-1570) . .	121
3.3/ Lorenz Lemlin (1495-1540) . .	123
3.4/ Matthias Greiter (1500-1550) . .	124
3.5/ Caspar Othmayr (1515-1553) . .	125
4/ Bilan concernant les cadences . .	127
5/ Conclusions . .	132
5.1/ Synthèse stylistique : les musiciens au temps de la Réforme . .	132
5.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns . .	135
Planches n°6-11 . .	155
Chapitre Troisième . Les Musiciens au temps de la Contre-Réforme . .	161
Es ist ein Schnitter, der heißt Tod . .	161
Il est un moissonneur, qui s'appelle la Mort . .	161
1/ La Quadruple influence Italienne . .	165
1.1/ Le Concile de Trente (1545-1563) . .	165
1.2/ Le Madrigal . .	178
1.3/ Saint-Marc de Venise . .	184
1.4/ Les Camerate Fiorentine . .	187
2/ Les compositeurs du compromis . .	191
2.1/ Roland de Lassus (1532-1594) . .	192
2.2/ Gallus Dressler (1533-1585) . .	210
2.3/ Leohnard Schroeter (1540-1595) . .	218
2.4/ Leohnard Lechner (1553-1606) . .	220
2.5/ Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) . .	221
2.6/ Hieronymus Praetorius (1560-1629) . .	223

2.7/ Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) . .	225
2.8/ Hans Leo Hassler (1564-1612) . .	231
2.9/ La Musica Poetica de Joachim Burmeister . .	241
3/ Les Continuators de la Tradition . .	252
3.1/ Lucas Osiander (1534-1604) . .	253
3.2/ Joachim von Burck (1546-1610) . .	253
3.3/ Johannes Eccard (1553-1611) . .	255
3.4/ Christophorus Demantius (1567-1643) . .	256
3.5/ Melchior Vulpius (1570-1615) . .	257
3.6/ Michael Praetorius (1571-1621) . .	258
4/ Conclusions . .	269
4.1/ Synthèse stylistique : les musiciens au temps de la Contre-Réforme . .	269
4.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns . .	272
Planches n°12-16 . .	282
Chapitre Quatrième. Les Musiciens au temps de la guerre de Trente Ans . .	288
Neujahrsode . .	288
Ode pour la nouvelle année . .	288
1/ Renforcement et Croissance des acquis . .	299
1.1/ Melchior Franck (1575-1639) . .	299
1.2/ Johann Staden (1581-1634) . .	303
1.3/Daniel Friderici (1584-1638) . .	305
1.4/ Johann Hermann Schein (1586-1630) . .	305
1.5/ Samuel Scheidt (1587-1654) . .	313
2/ Le monument : Heinrich Schütz (1585-1672) . .	317
2.1/ Les Psalmen Davids . .	321
2.2/ Les Kleine geistliche Konzerte . .	324
2.3/ Les Musikalische Exequien . .	334
2.4/ Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz . .	336
2.5/ La Geistliche Chormusik . .	341
2.6/ L'Historia der Geburt Jesu Christi . .	343
2.7/ Les passions . .	356
2.8/ Le Magnificat . .	360
2.9/ Conclusion sur l'œuvre d'Heinrich Schütz . .	364
3/ Élèves et Assistants . .	366
3.1/ Tobias Michael (1592-1657) . .	367
3.2/ Thomas Selle (1599-1663) . .	368
3.3/ Johann Erasmus Kindermann (1616-1655) . .	370
4/ Conclusions . .	370
4.1/ Synthèse stylistique : les musiciens à travers la guerre de Trente Ans . .	370
4.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns . .	372
Planches n°17-21 . .	381
Chapitre Cinquième. Les Musiciens de la Reconstruction . .	386

Der XIII. Libes-Kuss : Di Weißheit-Perle. . .	386
Treizième Baiser d'amour céleste : La perle de Sagesse . .	386
1/ Les Compositeurs du Sud . .	391
1.1/ Joahnn Kaspar Kerll (1627-1693) . .	391
1.2/ Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) . .	392
2/ Les Compositeurs du Centre . .	395
2.1/ Andreas Hammerschmidt (1611-1675) . .	395
2.2/ Sebastian Knüpfer (1633-1676) . .	398
2.3/ Johann Schelle (1648-1701) . .	400
2.4/ Johann Rosenmüller (1620-1684) . .	404
2.5/ Adam Krieger (1634-1666) . .	405
3/ Les Compositeurs du Nord . .	405
3.1/ Franz Tunder (1614-1667) . .	405
3.2/ Matthias Weckmann (1619-1674) . .	408
3.3/ Christoph Bernhard (1628-1692) . .	416
3.4/ Dietrich Buxtehude (1637-1707) . .	419
3.5/ Johann Theile (1646-1724) . .	428
4/ La « génÉration Bruhns » . .	429
5/ Conclusions . .	434
5.1/ Synthèse stylistique : les musiciens de la Reconstruction . .	434
5.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns . .	436
Planches n°22-23 . .	442
Chapitre Sixième. Premières Conclusions . .	445
Chapitre Septième. Nicolaus Bruhns (1665-1697) . .	454
Auf Gottes Seltsame Geist-Regirung . .	454
Sur Dieu, étrange gouverne de l'Esprit . .	454
1/ Éléments biographiques ⁹²⁴ . .	455
2/ Les cantates de Nicolaus Bruhns . .	464
2.1/ Jauchzet dem Herren alle Welt . .	467
2.2/ De profundis . .	476
2.3/ Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet . .	486
2.4/ Mein Herz ist bereit . .	495
2.5/ Paratum cor meum . .	502
2.6/ Wohl dem, der den Herren fürchtet . .	514
2.7/ Erstanden ist der heilige Christ . .	521
2.8/ Muss nicht der Mensch auf dieser Erden . .	530
2.9/ Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden . .	543
2.10/ Hemmt eure Tränenflut . .	552
2.11/ O werter heil'ger Geist . .	564
2.12/ Ich liege und schlafe . .	571
Planches n°24-54 . .	579
Conclusions . .	580

1/ L'œuvre comme produit d'une culture . .	580
2/ L'œuvre comme élaboration unique . .	582
3/ De l'identité . .	587
4/ Le Fixe et le Muable . .	589
5/ Les deux béances . .	591
Annexes . .	595

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas de modification](http://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.0/fr/) » : : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer ni l'adapter.

Dédicace

à M^e Moiron

Remerciements

Si le présent travail est le fruit d'une démarche personnelle, il n'aurait pu aboutir sans l'aide de différentes personnes. Que soient ici tout particulièrement remerciés :

M^e Fannie Richard, dont la date anniversaire est à l'origine d'une rencontre musicale le moins stimulante ;

M^r Jean Duchamp, pour ses conseils lors de mes premières recherches ;

M^r Olivier Chartier, pour l'intérêt qu'il a porté à mes investigations naissantes ;

M^r Marc Favre, pour m'avoir facilité l'accès à de nombreux documents ;

M^e Marie-Jacques Angleraud, pour m'avoir enseigné les vertus de la cohérence ;

M^r Pierre Saby, pour sa patience et son souci de l'exactitude ;

M^e Iris Seidel, pour son aide en terre Allemande ;

Ma mère, M^e Isabelle Rougier, pour son inaltérable confiance dans mes études musicales ;

Mes frères, M^{rs} Pascal et Nicolas Fructus, pour leurs influences et aides impromptues ;

M^{les} Blanche et Ophélie, enfin, pour leurs encouragements répétés.

Avertissement

Tout au long de cette étude, le lecteur sera invité à consulter les exemples dans le volume Annexes ; nous reportons alors en note de bas de page – et dans la section « Sources » des annexes – le code de la partition d'origine à partir de laquelle nous avons reproduit notre exemple (de manière ponctuelle mais par souci d'exhaustivité, quelques exemples ont été travaillés à partir d'enregistrements). Pour simplifier la lecture, nous utilisons des abréviations pour les partitions utilisées ou les enregistrements disponibles (BA615 p. 13 voulant dire : volume des éditions Bärenreiter, n° 615, à la page 13). Le lecteur pourra alors retrouver l'intégralité des abréviations et de leurs significations dans les sections « Partitions consultées » et « Enregistrements utilisés » du volume Annexes.

Soucieux que le lecteur s'approprie également quelques éléments de la culture allemande, nous ouvrons chaque chapitre par un poème dont la proximité esthétique ou sémantique nous est apparue pertinente. C'est pour des fins similaires que le lecteur trouvera en fin de chapitre quelques planches d'illustration. Les références détaillées de ces « compléments culturels » (poèmes et illustrations) figurent également dans la section « Sources » du volume Annexes.

Introduction

De nombreux musiciens nous fascinent pour leur activité créatrice parfois débordante ; György Ligeti, Franz Liszt, ou Wolfgang Amadeus Mozart, par exemple, attirent ainsi naturellement tous les regards, tant leurs esprits synthétiques ou novateurs furent féconds. Leurs œuvres surtout, légitimement admirées pour leurs perfections, projettent une ombre sur une quantité de compositeurs contemporains de « moindre importance » dont la production fut sinon moins inspirée, du moins peu abondante.

C'est le cas de Nicolaus Bruhns (1665-1697), injustement retranché derrière deux monuments de la musique baroque allemande : Jean-Sébastien Bach et Dietrich Buxtehude. Et nous devons bien parler d'injustice, car l'ingéniosité de ce compositeur du Schleswig-Holstein n'est généralement appréciée que du petit cercle des organistes, qui connaît fort bien ses quatre *praeludia* et son choral-fantaisie sur le timbre *Nun komm, der Heiden Heiland*, mais qui ignorerait presque l'existence de douze cantates. Seule une poignée de curieux et les spécialistes de la musique sacrée allemande ont dans l'oreille quelques mesures de ces œuvres sacrées qui ne manquent pourtant pas de saveur.

Notre travail antérieur sur l'œuvre d'orgue de Nicolaus Bruhns¹ nous a permis de saisir l'importance du facteur historique : une œuvre ne saurait jaillir des ténèbres sans connaître quelques antécédents – effet conjugué des traditions et des modes – et partage avec d'autres champs artistiques ou intellectuels de son époque un certain nombre de conceptions ou idéaux (influence de la rhétorique, structure et dynamisme de l'œuvre d'art communs à la composition littéraire ou picturale). Assurément, une œuvre ne saurait être détachée de son contexte : celui-ci fournit des éléments et informations nécessaires à la bonne compréhension de l'œuvre, autant de clefs indispensables pour saisir la complexité de l'acte créatif. Ainsi, nous avons remarqué qu'il était indispensable de connaître l'art de la rhétorique selon Aristote pour estimer l'énergie formelle des *praeludia* de Nicolaus Bruhns ; de même, il est instructif de comparer la structure d'un roman picaresque comme les *Aventures de Simplicissimus* (1669) de Grimmelshausen avec celle des *praeludia* pour conclure que des productions artistiques aussi divergentes cultivent cependant un rapport identique entre la forme extérieure (un apparent désordre) et la forme interne (dimension agogique, planifiée avec soin) ; ou encore, il est nécessaire de bien comprendre la conception luthérienne de la Vierge (qui n'est pas à louer pour les dons qu'elle pourrait dispenser – car « Dieu seul donne » – mais qui est à louer parce qu'elle est la créature choisie par Dieu pour enfanter le Christ), pour apprécier le doux balancement du choral-fantaisie dans la section « *Der Jungfrauenkind erkannt* » (Enfant reconnu de la Vierge) ; enfin, étudier les multiples développements d'un genre (le *praeludium*) à travers une période donnée nous permet d'observer comment un *corpus* particulier s'insère dans une évolution générale. Pour toutes ces raisons, nous constatons qu'une œuvre d'art nécessite un regard dont les fondements sont à rechercher en-dehors de l'œuvre elle-même.

Notre désir d'aborder le répertoire vocal de Nicolaus Bruhns répondra donc tout d'abord à cette première hypothèse : *une œuvre d'art est liée au contexte artistique qui la précède, au regard des éléments qui la constituent (facilement identifiables dans les œuvres du*

¹ Mémoire de Maîtrise consacré au traitement du choral *Nun komm, der Heiden Heiland* selon les compositeurs baroques (de M. Weckmann à J.-S. Bach) ; Mémoire de DEA consacré aux *praeludia* de Nicolaus Bruhns.

passé) ; toute œuvre peut alors être perçue et pensée comme une synthèse de différents modèles, une forme d'aboutissement culturel. Ainsi formulée, cette hypothèse comprend toutes les espèces possibles d'œuvres d'art (musique, peinture, sculpture, architecture, danse, littérature, etc.), laissant le champ ouvert à toutes les investigations. Cependant, les limites naturelles de notre étude nous imposent ici un travail essentiellement musical. Ensuite, nous estimons qu'il est important de considérer à parts égales le « perçu » et le « pensé ». Croire que l'œuvre musicale ne s'adresse qu'aux sens, au mépris des mouvements intellectuels qu'elle sollicite ou engendre, est une aberration ; affirmer que l'œuvre musicale est avant tout une construction intellectuelle privée de toute dimension sensitive est d'une stérilité équivalente. Quel interprète, ou improvisateur, n'éprouve-t-il pas un extrême contentement (ou dépit), à la fois physique et mental, au terme de sa prestation ? Le « perçu » et le « pensé » partagent le même trône d'un royaume unique, celui de la conscience.

Notre tâche sera tout d'abord de reconstituer l'identité culturelle des cantates de Nicolaus Bruhns, ou du moins d'en donner une image suffisamment représentative. Mais chercher à comprendre Bruhns en étudiant les productions musicales antérieures soulève instantanément un premier problème : quel héritage faut-il considérer ? Suffit-il simplement de considérer les cantates de son illustre professeur, Dietrich Buxtehude ? À l'évidence, certaines clefs apparaîtront ; mais pourrions-nous déceler toutes les références – explicites ou implicites – sédimentées dans les cantates ? Tout amateur de musique sait bien à quel point le langage de Jean-Sébastien Bach est imprégné des chorals luthériens ; peut-on alors faire l'économie d'un travail sur Martin Luther pour saisir la personnalité de Bach ? À plus forte raison, un compositeur de la génération précédente mérite que l'on suive ses racines jusqu'à la Réforme, et certainement en avant. Ainsi, nous partirons de l'hypothèse que l'écriture de Nicolaus Bruhns trouve une partie de ses fondements dans le langage musical qui précède la Réforme, et que les générations intermédiaires contribuent naturellement au développement d'un style qui mène à Bruhns – lui-même n'étant qu'une étape conduisant à J.-S. Bach.

De manière générale, nous nous intéresserons donc au style de chaque génération de compositeurs, en essayant de les rassembler au mieux en fonction de leurs spécificités stylistiques (les « écoles » d'écriture). Assez naturellement se dégage un plan d'étude : 1/ les musiciens avant la Réforme (avant 1517) ; 2/ les musiciens autour de la Réforme (1517- 1545) ; 3/ les musiciens au temps de la Contre-Réforme (1545-1618) ; 4/ les musiciens qui traversent la guerre de Trente Ans (1618-1648) ; 5/ les musiciens de la « reconstruction » (1650-1700) ; 6/ Nicolaus Bruhns (1665-1697). Notre démarche tend à reconstituer une image suffisamment représentative de l'héritage musical ; nous ne prétendons donc pas à l'exhaustivité. Ainsi, nous analyserons des œuvres essentiellement sacrées (même s'il nous paraît important d'évoquer quelques pièces profanes), et exclusivement vocales ; les références au répertoire instrumental ne seront donc qu'anecdotiques. De même, nous circonscrivons notre étude à l'Allemagne – en fait au Saint-Empire Romain Germanique – en ne faisant que très ponctuellement un détour par l'Italie (chapitre concernant la Contre-Réforme). Enfin, si l'héritage sera principalement considéré sous un angle musical, nous ne pouvons exclure les dimensions culturelles d'ordre théologique (inscription des cantates de Nicolaus Bruhns dans la foi luthérienne), ou historique (enjeux politiques, humains, militaires et financiers de la guerre de Trente Ans).

Au sein de chaque génération, notre démarche consistera à présenter deux types d'œuvres : 1/ celles qui se sont imposées dans l'histoire de la musique, en vertu de leurs spécificités ou originalité (à chaque époque son *Sacre du Printemps*) ; 2/ celles qui sont

moins connues, mais représentatives d'un style donné. Nous tâcherons alors de dégager l'intérêt de ces œuvres, afin d'en saisir les enjeux spécifiques ; sans entrer dans une analyse systématique, nous chercherons à nous immerger suffisamment dans le style de chaque génération pour distinguer les changements ponctuels des bouleversements plus profonds. Armé de cette connaissance indispensable du passé, nous pourrons alors confronter les cantates de Nicolaus Bruhns aux générations qui l'ont précédé. De cette manière, nous pensons qu'il est possible de montrer que chaque élément particulier d'une cantate de Bruhns peut être retrouvé – souvent de façon inchangée – dans un répertoire antérieur. Ainsi, la procédure s'articulera en deux temps : l'analyse des spécificités d'une génération particulière, puis le « démontage » des cantates de Bruhns – où chaque « pièce » retrouvera son origine historique. Puisque rien n'est véritablement créé – le terme « composition » est admirable, tant il correspond à une réalité selon laquelle l'auteur « re-construit » plus qu'il n'invente réellement – et que toute chose trouve une forme d'antériorité, nous pensons qu'*une œuvre d'art est liée au contexte artistique qui la précède, au regard des éléments qui la constituent (facilement identifiables dans les œuvres du passé), et qu'ainsi toute œuvre peut être perçue et pensée comme une synthèse de différents modèles, une forme d'aboutissement culturel.*

Cependant, une telle formulation peut se révéler angoissante. Un artiste serait-il prisonnier de son héritage ? Son activité ne répondrait-elle à rien d'autre qu'une espèce de déterminisme artistique ? Si tous nos actes ne sont que la réplique plus ou moins consciente d'événements passés, quelle importance peut-on accorder à la singularité de l'individu ? Certes, Nicolaus Bruhns n'aurait jamais été ce qu'il fut sans l'histoire qui l'a précédée, mais était-il nécessaire qu'il devînt ce qu'il fut à partir de cette histoire ?

Notre travail ne peut pas ignorer le facteur individuel. Si une œuvre est bien une élaboration unique, elle doit pouvoir s'expliquer en elle-même et pour elle-même, sans que l'analyste ait besoin de recourir à des éléments extérieurs. Le travail sur l'œuvre doit permettre de dégager des facteurs d'unité susceptibles de justifier l'œuvre – lui trouver un sens – de l'intérieur. Notre approche des cantates de Nicolaus Bruhns devra donc vérifier cette seconde hypothèse : *une œuvre d'art est une élaboration unique, indépendante de toute autre production, au regard des facteurs d'unité qui la structurent ; toute œuvre peut alors être perçue et pensée comme une entité autonome.*

Ce contre-pied de l'hypothèse précédente est essentiel, car il nous interroge plus en profondeur sur la question de l'identité. Nous ne pouvons être ni seulement le produit d'une volonté personnelle toute-puissante, ni exclusivement le fruit d'une alchimie culturelle. Une conception pertinente de l'identité doit probablement se situer à mi-chemin entre ces deux pôles extrêmes.

Concrètement, nous analyserons dans le détail chacune des douze cantates de Nicolaus Bruhns, afin d'en apprécier les singularités respectives. À court terme, la finalité est de pouvoir dégager les facteurs d'unité qui permettent à l'œuvre de répondre à une forme de cohérence. Nous nous intéresserons alors aux récurrences mélodiques, rythmiques ou harmoniques, et tenterons d'observer comment évolue ce travail sur la matière thématique. À plus long terme, cette analyse de détail nous permettra de vérifier si une œuvre trouve sa cohérence en elle-même, sans avoir besoin d'être expliquée par une donnée extérieure.

L'œuvre comme « aboutissement culturel », ou comme « entité autonome » : voilà deux conceptions opposées qui devront, l'une comme l'autre, faire leurs preuves.

Des deux hypothèses posées, la première est certainement la plus longue à vérifier car les implications se révèlent nombreuses. Probablement, le lecteur aura parfois l'impression

de lire une histoire de la musique allemande ; rappelons donc les limites de notre démarche : 1/ nous ne considérons que la musique vocale ; 2/ le répertoire sacré est nettement privilégié ; 3/ nous valorisons les œuvres exemplaires ou celles qui se sont imposées dans l'histoire de la musique, laissant de côté un grand nombre de compositions ; 4/ certaines œuvres ne seront qu'évoquées (et non analysées), pour la seule compréhension du lecteur. Au plan méthodologique, chaque étude de génération sera suivie d'un encadré, une « synthèse stylistique », permettant au lecteur de récapituler les caractéristiques principales rencontrées dans le chapitre ; cette synthèse sera également un point de départ de la comparaison avec les cantates de Nicolaus Bruhns. De manière systématique, nous parlerons de « résurgences dans le langage de Nicolaus Bruhns ». L'idée de « résurgence » est sans doute mieux appropriée que celle, initialement envisagée, de « répercussion » : le terme soulève une part d'incertitude entre ce qui revient tout seul à la surface et ce qui est repris consciemment (le terme de répercussion serait, à cet effet, trop direct en laissant sous-entendre un lien causal souvent difficile à vérifier). Cette partie de comparaison risque de laisser le lecteur dubitatif, dans la mesure où celui-ci ne connaîtra pas encore les cantates : par exemple, un point de comparaison pourra être trouvé entre une inversion mélodique chez Roland de Lassus (*Matona mia cara*), et les mesures 9-15/35-41 de la cantate *Ich liege und schlafe*, puis entre un passage pour *continuo solo* croisé dans les *Kleine geistliche Konzerte* d'Heinrich Schütz, technique observable dans les mesures 84, 105 et 106 de la cantate *Jauchzet dem Herren, alle Welt*. Les références aux œuvres de Bruhns seront donc très précises, sans que le lecteur puisse avoir immédiatement une vision d'ensemble de la cantate concernée. Dans les premiers chapitres, l'approche des cantates de Bruhns sera donc morcelée, alors que le chapitre VII, exclusivement consacré à Nicolaus Bruhns, entrera dans la spécificité des douze cantates.

Il nous paraît enfin nécessaire d'indiquer que la nature de notre problématique permet au lecteur d'envisager l'étude comme il l'entend : s'il peut aborder les chapitres dans l'ordre numéral (I vers VII), rien ne lui interdit de commencer par le chapitre VII pour observer la spécificité de Bruhns, puis de retourner aux chapitres I-VI pour en mesurer toute la dimension historique. Notre présentation, certes chronologique suivant l'ordre naturel des générations, autorise des modes de lecture variés².

² Les plus téméraires des lecteurs pourront lire les chapitres à rebours (VII vers I). L'opération risque toutefois de s'avérer périlleuse, car certaines notions sont tout de même expliquées en amont.

Notions Préalables

Le regard que nous portons sur les œuvres du passé est trop souvent limité à une poignée de compositeurs. Dans la brume qui nous sépare de ces périodes parfois très lointaines, ils sont les seuls pinacles qui nous permettent d'entrevoir la réalité d'une activité artistique. Le temps et son implacable érosion ternissent les couleurs, aplatissent les contrastes, et absorbent l'effervescente diversité au milieu d'un profond silence. Sans doute sommes-nous coupables, voire complices, de ce calme sépulcral. Car à force de porter louange à quelques uns, de glorifier le nom d'un seul, d'attribuer au naturel génie ce qui est le fruit tant mérité de l'histoire, nous taisons le reste de l'humanité.

Peut-on cependant en vouloir à celui qui, dans l'attente légitime d'une contemplation immodérée, écarte de sa vue les innombrables intermédiaires ? Tandis que nous sculptons un buste de marbre au plus estimable des auteurs, les débris sont autant de stèles anonymes que nous répandons sur ses contemporains, et nous foulons du pied leur mémoire : pour un compositeur porté aux nues, combien de compositeurs dits « mineurs » ou « secondaires » sont renvoyés dans l'ombre, combien de professeurs de musique sont déclassés au rang d'obscurs amateurs, combien d'instrumentistes ou de chanteurs sont estampillés « exécutants », combien d'artisans sont maintenus derrière leurs rabots, et combien de petits musiciens, de joueurs pour le plaisir, sont condamnés à l'insignifiance ? Autant de pratiques ne méritent pas un tel mépris.

Mais le buste commémoratif n'est finalement pas si trompeur : il est bien une tête privée de son corps, une partie injustement arrachée à son tout.

Il faut dire que les légendes biographiques impriment une vision toute à la fois radicale et terrifiante. L'alternative vivaldienne finit ici par devenir la règle : quand on a le choix entre la cordonnerie et la prêtrise, l'amoureux de musique troque ses nattes d'osier pour le chapelet. Notre imaginaire prend alors le dessus, et les siècles passés se remplissent de Vivaldi. Naïfs, nous pensons que le mélomane d'autrefois ne peut échapper à ce tragique destin (car il est tragique, forcément).

Rien n'est moins faux. Il suffit en effet de se pencher sur les pratiques musicales des XVI^e et du XVII^e siècles pour s'en convaincre. Derrière les personnalités incontestablement attirantes que nous connaissons, Bach, Buxtehude, Schütz et autres archanges, s'agit tout un monde fascinant : celui des institutions, des corps de métiers, des maîtres de chapelle, des réunions étudiantes, des musiciens de quartier, des bourgeois organisant en privé leurs propres concerts, un monde où la musique vibre et se diffuse de toute part, bien au-delà des quelques œuvres que nous sacralisons.

Assurément, sous les archanges se presse toute la cohorte des *putti* – sans lesquels les archanges seraient bien isolés. Sous le buste, la ronde-bosse toute entière. Sous les pinacles, la cathédrale elle-même. Et à l'intérieur ? Pouvons-nous la porte...

1/ L'exercice de la musique

1.1/ Le Cantor

En Allemagne, la culture musicale est profondément ancrée dans les habitudes éducatives et sociales. L'exercice quotidien de la musique, tant instrumentale que vocale, s'inscrit dans une longue tradition populaire, pour laquelle le soutien assumé de Martin Luther ne fut pas sans conséquences. Avec un indéfectible souci de qualité, les positions du Réformateur assurèrent à la musique un statut de premier ordre.

Certes la musique jouissait depuis longtemps d'un privilège incontestable, celui d'être considérée comme une discipline fondatrice. Aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, cette pierre angulaire du *quadrivium* est devenue capitale dans toute éducation digne de ce nom. Alors étudiant en droit à l'université d'Erfurt, en 1501, Luther lui-même reçoit tous les fondements théoriques de cette discipline. Mais une fois embrassée la vocation religieuse, et surtout une fois engagé – presque malgré lui – dans une reformulation de la foi, Luther ne se contente pas d'envisager la musique comme un intermède ou une simple décoration de l'office. La musique est véritablement un acte de foi, un réel témoignage des aspirations spirituelles, un don de Dieu (*donum divinum*). Son apprentissage devient indispensable, car

« La musique est une sorte de discipline qui rend les hommes plus patients et plus doux, plus modestes et plus raisonnables [...]. Elle est un don de Dieu et non des hommes [...]. C'est pourquoi, du point de vue théologique, aucun autre art ne peut lui être comparé. Je voudrais trouver les mots appropriés pour faire la louange de ce merveilleux présent divin, le bel art de la musique [...]. J'ai toujours aimé la musique [...]. Il est absolument nécessaire de conserver la musique dans les écoles [...]. Il faut aussi que le maître d'école sache chanter, autrement il perd toute valeur à mes yeux [...]. Je ne me déferais pour rien au monde du peu de musique que je sais. Il faut habituer les jeunes à cet art [...] »³.

Il n'est donc pas étonnant que Luther accorde à la musique une place toute particulière dans l'éducation de la jeunesse. L'école est alors le premier lieu d'apprentissage.

Dans les villes, la classe est placée sous l'autorité d'un maître, le *rector*, lui-même secondé par un *cantor* (il n'est pas rare que ces deux fonctions soient jumelées dans les bourgs et villages). Celui-ci est chargé de transmettre l'éducation musicale aux jeunes enfants. Spécialiste en la matière, il donne à chacun les bases de l'écriture, de la théorie, et l'on pratique le déchiffrement à vue, ainsi que le travail de la voix. Cet enseignement – fondé exclusivement sur la pratique vocale – est quotidien et se déroule à partir de midi.

Les manuels de chants publiés par Georg Rhau⁴ donnent une idée très précise des pratiques scolaires. Son volume de *Tricinia* (1542)⁵ contenant quatre-vingt-dix pièces à trois voix, puis ses *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545)⁶, en deux volumes, regorgent de polyphonies : quatre-vingt-onze *bicinia* et cinq *tricinia* dans le premier tome, cent neuf

³ Cité par FUBINI (Enrico), *Les Philosophes et la Musique*, Paris, Champion, coll. « Musique – Musicologie », 1983, p. 73-74.

⁴ Georg Rhau (1498-1548), souvent orthographié Rhaw en France, ancien *cantor* qui compte parmi les plus impliqués et les plus actifs des imprimeurs luthériens ; voir biographie dans GUICHARROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, Genève, Labor et Fides, coll. « Histoire et Société », n°31, 1995, p. 39.

⁵ Disponible aux éditions Bärenreiter, BA 3139.

⁶ Disponible aux éditions Bärenreiter, BA 3136.

bicinia, quatre *tricinia*, quinze *quadricinia*, puis deux pièces à cinq voix, une à six et une à huit, dans le second tome. Un rapide coup d'œil permet de constater toute la richesse véhiculée par cet enseignement : les œuvres rassemblent plusieurs nationalités ; outre les compositeurs luthériens (Johann Walther, Arnold von Bruck ou Sixt Dietrich par exemple), on croise aussi quelques français (Claudin de Sermisy, Jean Mouton, Pierre de la Rue). Le jeune écolier est donc habitué à chanter en allemand, en latin et en français.

Le contenu même du *corpus* jouit d'une certaine variété, et ne se limite pas au répertoire religieux : si l'on rencontre, comme il se doit dans une école luthérienne, quelques *pater noster*, *magnificat*, voire les célèbres chants du répertoire luthérien (*Ein feste Burg ist unser Gott* ou *Von himel hoch da kom ich her*), nous croisons également des polyphonies galantes (*Le grand désir d'aimer my tient* ou encore *Adieu, amour, de vous suis las*), voire débridées (*Tru, tru, trut ! Avant il faut boire*). Cette pluralité n'est guère étonnante dans l'esprit de Luther, qui revendique une généreuse tolérance à l'égard des multiples répertoires. Le bon mot qu'il lançait souvent est ici éloquent : « le diable ne doit pas garder les belles mélodies pour lui⁷ ». Discrètement, l'idée fait son chemin et se retrouve jusque sur la page de titre des *Tricinia* de 1542 : s'entremêlent des instruments aux connotations variées, soulignant tantôt le caractère noble de la musique (viole, luth), voire religieux (la harpe n'est pas sans évoquer David), tantôt le caractère jovial et ludique – pour ne pas dire païen (cromorne, cornemuse et tambour).

Quant aux modes d'écriture, ils sont pour l'essentiel fondés sur le canon et le mouvement parallèle (rarement le mouvement contraire, surtout dans les vocalises). En tout cas, on comprend bien l'objectif de cet enseignement : pratiquer assidûment la polyphonie à deux et à trois voix, dans l'espoir de parvenir à des pièces plus complexes encore.

Mais la fonction du *cantor* n'est pas limitée à cet apprentissage de la musique. Il « intervient dans sa classe [celle du *rector*] la plus élevée en tant que grammairien, latiniste et rhétoricien⁸ ». Autrement dit, la musique se situe toujours dans un cadre d'enseignement plus vaste, aux côtés des disciplines maîtresses du *trivium* (grammaire et rhétorique). La musique est donc l'une des pierres du grand édifice de la connaissance humaine.

À en croire les quelques gravures d'époque (celle d'A.E. Meister en particulier, Planche n°2), l'éducation musicale n'est pas prise à la légère, loin s'en faut. L'enseignement pratique (chant) et technique (lecture musicale sur le tableau du fond, et écriture sur la table de droite) sont clairement représentés, sous le regard inquisiteur du *cantor* qui veille au bon déroulement du cours, quand il ne s'agit pas de « corriger » les mauvaises habitudes.

En plus de son intervention dans la classe du *rector*, le *cantor* est chargé de faire répéter et chanter les jeunes enfants pour l'office du dimanche. Car celui qui sert l'état sert également l'église, dans cette société où les deux sont plus que jamais indissociables. La chorale est alors constituée des élèves les plus motivés, et participe au service religieux (messes, baptêmes, mariages, funérailles), mais peut également prêter main forte aux célébrations et fêtes municipales (jour de l'an, anniversaire). La *Kantorei* s'acquitte ainsi de ses obligations civiles et religieuses.

On constate sans peine que la charge du *cantor* est déterminante. À lui seul, il porte toute l'éducation de la jeunesse, une éducation jugée structurante par le Réformateur : après la parole de Dieu vient la musique. Aux côtés de la musique se trouve la parole. Si le *cantor*

⁷ Cité in : WEBER (Édith), *La Musique protestante de langue française*, Paris, Champion, 1979, p. 16.

⁸ DRESSLER (Gallus), *Praecepta musicae poëticae*, Olivier Trachier & Simonne Chevalier (dir.), Paris-Tours, Minerve - CESR, coll. « Epitome musical », 2001 ; voir notice biographique, p. 6.

remplit sa mission, il permet à quiconque d'atteindre le message biblique grâce aux clefs qu'il transmet : l'art (la musique), et la culture (grammaire, latin, rhétorique).

1.2/ La Stadtpfeiferei

« En terre luthérienne, les cités allemandes entretenaient des musiciens, rémunérés, dans le but de faire entendre le choral matin et soir du haut du blacon de l'hôtel de ville ou du beffroi – raison pour laquelle on les appelait aussi Turmmusiker, musiciens de tour ; on parlait aussi de Turmbläser, les « souffleurs » de tour, ou de Stadtpfeiffer, les « sonneurs » municipaux, puisqu'il s'agissait d'instruments à vent. Ces « souffleurs » avaient aussi la charge d'assurer le guet et de sonner l'alarme dans les cas graves, les incendies notamment, nombreux à cette époque. Mais en un temps où n'existait pas de frontière entre société civile et société religieuse, ils avaient également à participer aux nombreuses et différentes occasions que l'on avait de vouloir entendre de la musique, office religieux et cérémonies d'église tout autant que fêtes profanes, pour célébrer un personnage de haut rang, par exemple, ou rehausser l'éclat d'une élection⁹. »

Si le rector et le cantor sont tous les deux dépendants de la municipalité (ils reçoivent leurs salaires du *Burgmeister*), d'autres groupements de musiciens bénéficient d'un statut comparable, comme ces musiciens municipaux qui forment la *Stadtpfeiferei*, véritable guilde dans laquelle se retrouvent les instruments les plus sonores : fifre (*Pfeife*), chalumeau (*Schalmei*), bombarde (*Bombardt* – également orthographié *Bomhart* – ou *Pommer*), corne (*Horn*), cor de chamois (*Gemshorn*), cornet à bouquin (*Zink*), sans oublier les percussions, du petit tambour (*Klein Paucklin*) au tambour militaire (*Soldaten Trummeln*).

La *Stadtpfeiferei* est requise pour toutes les manifestations civiles, importantes ou secondaires. Ainsi, ces instruments d'extérieur peuvent accompagner l'entrée d'une personnalité de marque (prince, empereur), suivre le cortège de nouveaux mariés, ou célébrer quelques festivités locales (fêtes populaires). Mais on les retrouve ponctuellement à l'occasion des fêtes religieuses – il n'est pas impossible d'entendre les musiciens municipaux dans l'église et renforcer la *Kantorei*. Certains compositeurs – comme Michael Praetorius (1571-1621) – tiendront compte de ces traditions dans leurs productions de musique sacrée :

« [...] la plupart de ses œuvres sont habilement conçues de façon à permettre d'intégrer dans le déroulement musical du culte les divers groupes qui y prenaient part habituellement : musiciens municipaux, enfants des écoles, Collegium musicum de musiciens amateurs et chorale professionnelle¹⁰. »

Ou encore :

« Il était d'usage que les trompettes de la ville ou de la cour se joignent à l'ensemble ecclésiastique pour les occasions spéciales¹¹. »

⁹ CANTAGREL (Gilles), Dietrich Buxtehude, et la musique en Allemagne du Nord dans la seconde moitié du XVII^e siècle, Paris, Fayard, 2006, p. 269.

¹⁰ Paul Mc Creesh & Robin A. Leaver, notice du CD Praetorius Mass, réf. DIV5, p. 17.

¹¹ Ibid., p. 19.

Une gravure attribuée à Albrecht Dürer (voir Planche n°3) nous montre ces musiciens municipaux au balcon d'un édifice. De gauche à droite, on distingue un petit cornet (*Stillzinck*), un trombone *alto* (*Alt-Posaun*), deux bombardes *alto* (*Alt Pommer*) entre lesquelles se cache un autre trombone *alto*. Au deuxième rang, debout, se trouvent une longue flûte (*Stamentienpfeiff*) et un tambour militaire (*Soldaten Trummeln*)¹². Parfois, cette *Stadtpfeiferei* dirigée par le *Stadtmusik* est financée par le conseil des bourgeois (*Ratsmusikanten Stadtpfeifer*), mais elle dépend essentiellement de la municipalité.

Certes omniprésente dans le quotidien des hameaux et villes allemandes, la *Stadtpfeiferei* est cependant décriée par les musiciens de métier, qui voient dans l'amateurisme de ces regroupements (n'oublions pas que les musiciens de la *Stadtpfeiferei* peuvent jouer de plusieurs instruments, ce qui limite l'approfondissement technique d'un seul) l'origine d'une pratique aux qualités sonores parfois douteuses. Une simple réflexion de J.-S. Bach est ici éloquente : « [...] les musiciens[de la cour de Dresde] n'ont plus aucun souci quant à leur pain quotidien, sont libres de tout chagrin et n'ont à se consacrer qu'à un seul instrument : c'est sûrement quelque chose d'exceptionnel et d'excellent à entendre¹³ ». Autrement dit, l'étude exclusive d'un seul instrument est un bénéfice pour l'oreille. Il est juste à regretter que les musiciens municipaux ne puissent pas en faire autant.

1.3/ L'organiste

Il ne faut pas confondre les fonctions au sein de l'église. Un musicien peut être organiste sans pour autant être *Kapellmeister*, même si les deux fonctions sont parfois assumées par le même musicien (que l'on songe à Buxtehude). Mais bon nombre de musiciens sont uniquement organistes titulaires, sans devoir spécifiquement composer ou diriger la musique instrumentale ou vocale de l'office. Certains musiciens ne sont ainsi connus que du cercle des organistes, comme Heinrich Scheidemann (1595-1663) à la *Katharinenkirche* de Hambourg, ou Vincent Lübeck (1654-1740) à la *Nicolauskirche* de Hambourg.

Même s'il est entièrement voué au service d'une église, l'organiste dépend de la municipalité au même titre que le *cantor* ou les musiciens de la *Stadtpfeiferei*. Il est engagé, parfois sur concours, et doit faire une demande écrite pour toute absence ou démission (seule les autorités sont habilitées à accepter ou refuser les demandes de l'organiste). Dispensé de toute production vocale ou instrumentale (exceptée bien sûr l'exercice de son instrument pendant l'office), il est toutefois responsable du bon maintien de son poste. Le contrat de nomination de Jean-Sébastien Bach à la *Neukirche* d'Arnstadt est ici éloquent :

« [...] vous vous montrerez actif et digne de confiance dans tout ce qui relèvera de la pratique de votre art et de votre science, et des charges et missions qui vous sont confiées ; vous serez précis les dimanches, jours de fête et autres jours de services publics en ladite Église-Neuve pour tenir l'orgue qui vous est confié ; vous en userez de façon convenable ; vous veillerez à ce qu'il soit maintenu en bon état et en prendrez grand soin ; si une partie venait à faiblir, vous en donneriez prompt notification et indiqueriez les réparations qui pourraient être nécessaires ; vous n'en laisserez l'accès à personne sans avoir porté le fait à connaissance du surintendant ; et, en général, vous veillerez à ce

¹² L'identification des instruments est rendue possible grâce au second volume du *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius, disponible aux éditions Bärenreiter, BVK 1527.

¹³ Cité in : Webber (Geoffrey), *Guide de la Musique Baroque*, SADIE, Julie Anne (dir.), Paris, Fayard, 1995, p. 227.

que tout dommage soit évité et que l'instrument soit conservé en bon état de fonctionnement¹⁴ . »

Pour une telle fonction, J.-S. Bach reçut un salaire annuel de cinquante florins et trente *thalers* (vingt-cinq florins issus des taxes sur la bière, vingt-cinq autres florins attribués par l'église, et les trente *thalers* provenant de l'hôpital¹⁵ : autrement dit, la charge d'organiste est assumée par divers organismes de la société).

Mais l'organiste doit également assurer une formation instrumentale auprès d'élèves. À nouveau, les procès-verbaux du Consistoire d'Arnstadt sont très précieux (J.-S. Bach, alors revenu de son long – trop long, aux regard des autorités d'Arnstadt – périple à Lübeck pour entendre D. Buxtehude, refuse d'assumer les tâches d'un *Kapellmeister* sans en avoir le contrat – et donc le salaire, d'où les inévitables tensions entre la municipalité et le jeune compositeur) :

« [...] En outre, il est tout à fait surprenant qu'il n'ait fait depuis aucune musique, ce dont la cause est assurément qu'il s'entend mal avec ses élèves ; il devra donc s'expliquer et dire s'il accepte de jouer avec ses élèves [...] » (extrait du procès-verbal du 21 février 1706)¹⁶ . « A comparu l'organiste Bach, pour déclarer s'il était prêt ou non à faire de la musique avec ses élèves comme il a déjà été chargé de le faire ; car s'il considère qu'il n'est pas déshonorant d'être rattaché à l'église et d'accepter son salaire, il doit aussi n'être pas honteux de faire de la musique avec les élèves qui y sont assignés, jusqu'à ce que d'autres instructions soient données. Car il est envisagé qu'il devra exercer ceux-ci de façon qu'ils puissent être mieux employés à la musique [...] » (extrait du procès-verbal du 11 novembre 1706)¹⁷ .

Ces deux exemples montrent bien que les limites sont suffisamment floues entre organiste titulaire et *Kapellmeister* (situation que J.-S. Bach juge abusive), bien qu'il soit habituel pour un organiste d'accueillir des confrères pour leur transmettre son art. Les autorités d'Arnstadt profitent largement de cette ambiguïté.

1.4/ Autres fonctions municipales

À partir de ces quelques postes, nous croisons quelques fonctions plus ou moins intermédiaires. C'est le cas des *assistants*. Les expressions « vice-cantor » ou « vice-organiste » n'existent pas, mais seraient bien pratiques pour traduire une réalité de terrain. Car un musicien absent doit être vite remplacé (en cas de déplacement ou de décès), ou encore les charges peuvent s'avérer suffisamment importantes pour nécessiter une aide permanente. Il n'est pas rare de rencontrer alors des « seconds organistes ».

Un poste plus souvent envié est celui de *Stadtkantor*, offert lui aussi par la municipalité (principalement dans le cadre des grandes villes). Le *Stadtkantor* est chargé de coordonner, superviser et contrôler la musique de la cité : véritable supérieur hiérarchique, il est en son pouvoir d'influencer les orientations esthétiques des différents groupes dont il

¹⁴ *Nomination du 9 août 1703, citée in : CANTAGREL (Gilles), Bach en son temps, Paris, Fayard, 1997, p. 47-48.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

a la responsabilité. Les organistes, *cantor* et musiciens de la *Stadtpfeiferei* sont placés directement sous son autorité.

Généralement, le rôle du *Stadtkantor* ne se limite pas à une simple coordination : il s'étend également à l'enseignement de la musique dans les plus grandes écoles de la ville, et à la direction des musiciens lors de cérémonies importantes. Le protocole fait ainsi du *Stadtkantor* une figure essentielle des grandes cités, sorte de *cantor* aux fonctions plus élevées.

1.5/ Le Collegium musicum

À l'origine, le *Collegium musicum* fut créé par les conseillers municipaux et les bourgeois, désireux de pratiquer la musique en privé. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, de nombreuses villes attestent l'existence de tels regroupements d'instrumentistes amateurs, parfois mêlés de professionnels : Nuremberg (1572), Weissenfels (1592), Hanovre (1593), jusqu'au célèbre *Collegium musicum* de Hambourg (1660), fondé par Matthias Weckmann (1619-1674). Ce dernier *Collegium* regroupait jusqu'à cinquante musiciens (allemands et italiens).

Leurs occupations étaient multiples. Si beaucoup de musiciens, au sein d'un *Collegium musicum*, se réunissaient dans une brasserie, taverne ou chez l'un des membres du groupe, ils recherchaient toutefois une pratique raffinée et élégante, plus subtile que celle de la *Stadtpfeiferei*. Distinction qui laisse entendre une répartition des pratiques musicales en fonction de la catégorie sociale des individus : la *Stadtpfeiferei* regroupe les couches moyennes, tandis que le *Collegium musicum* s'adresse aux classes plus aisées.

Ceci dit, pour une grande occasion (mariage important, célébration de Noël par exemple), il n'est pas rare de retrouver dans une église les membres du *Collegium musicum* jouant aux côtés de la *Kantorei* et de la *Stadtpfeiferei*.

Le *Collegium musicum* peut également être sollicité par un bourgeois désirant organiser un concert privé. Qu'il s'agisse d'un anniversaire, d'une noce, d'une haute réception, d'une réjouissance familiale, les occasions ne manquent pas pour entendre un groupe d'instrumentistes (bien entendu payé par ledit bourgeois).

Alors que cette pratique musicale reste l'apanage des amateurs, elle remplit des fonctions variées dans le foisonnement culturel d'une cité : des églises aux salons, dans l'odeur du cierge ou celle du velours, le *Collegium musicum* se met à la disposition de ceux qui goûtent aux douces voluptés de l'oreille.

Dans un sens plus large, le *Collegium musicum* peut également désigner un groupe d'étudiants universitaires qui désirent eux aussi pratiquer de la bonne musique, tant vocale qu'instrumentale.

1.6/ Le Kapellmeister

S'il est un poste hautement convoité, prisé de tous, nimbé des plus estimables faveurs, c'est bien celui de *Kapellmeister*. Contrairement au *cantor*, au *rector*, au *Stadtkantor*, à l'organiste ou aux musiciens de la *Stadtpfeiferei*, tous musiciens rattachés à la municipalité (ou à l'église, ce qui revient au même), le *Kapellmeister* est quant à lui la « propriété » d'une cour.

Le terme n'est pas trop fort, car le *Kapellmeister* est un musicien « acheté » par un prince, un monarque, voire l'empereur lui-même. Ce musicien reste au service exclusif de celui qui l'emploie (même si des dérogations restent envisageables, bien entendu dans une certaine mesure, pour une certaine durée, et à un certain prix – le parcours de Schütz entre Dresde et Copenhague constitue un bel exemple de tractations entre puissances politiques), et ne peut guère changer de maître (un *Kapellmeister* ne peut quitter ses fonctions sans l'autorisation de son prince).

Que la musique soit associée à la vie seigneuriale, rien n'est plus habituel. Sous Frédéric le Sage, Conrad Rupsch dirige l'orchestre permanent de la cour de Torgau. C'est en 1523 que Johann Walther (1496-1570) – musicien luthérien par excellence – entre dans l'orchestre comme bassiste¹⁸. Mais à la mort de Frédéric le Sage en 1525, la chapelle est dissoute, et les membres qui la constituent se séparent. On retrouve Johann Walther en 1548, à Dresde, où il fonde la chanterie de la cour, qui compte alors une vingtaine de chanteurs (dix adultes, et dix enfants choisis parmi les meilleurs élèves du *cantor*). Dès le XVI^e siècle, il est convenu que les instruments puissent également doubler les voix. Ainsi, en 1596, la chapelle du landgrave Maurice de Hesse regroupe jusqu'à vingt-huit musiciens, répartis en treize chanteurs et quinze instrumentistes :

« Le service de cette chapelle [...] disposait de tous les instruments usuels en ce temps, c'est-à-dire de bassons, de bombardes, de schiari et de bassanelli, de flûtes et de fifres de toutes sortes, de cornets, de xylophones, de cromornes, de violes de gambe et de violes, de lyres et de trombones, de régales et de positifs¹⁹ . »

Ainsi le *Kapellmeister* est chargé d'organiser la vie musicale de la chapelle privée de son prince (d'où son nom). Mais ceci ne représente qu'une partie de ses fonctions, car le *Kapellmeister* doit fournir de la musique en toutes circonstances, en lien avec les activités de la cour. Dans son imposante biographie sur Heinrich Schütz (1595-1672), Martin Gregor-Dellin synthétise²⁰ toutes les charges du *Kapellmeister* quand celui-ci fut nommé à la cour de Dresde : il doit organiser (plus que diriger physiquement – tâche qui échoit au « second *Kapellmeister* ») toute la musique de la cour (église, danses, banquets, théâtre), il compose la musique religieuse pour le service liturgique et pour les réjouissances de son prince (le *Kapellmeister* assure donc le renouvellement permanent de la musique sacrée et profane), il lui revient de diriger lui-même la musique dans les moments importants (mariages, accueil et réunions de princes), il dispense un enseignement musical auprès des jeunes garçons et instrumentistes, et il assure le travail de répétition avec les musiciens. Mais c'est à lui également de gérer l'achat de nouvelles partitions, de nouveaux instruments, voire de recruter de nouveaux musiciens pour la cour.

La charge est donc immense, surtout quand le *Kapellmeister* est au service d'un prince important qui multiplie les festivités ou les cérémonies protocolaires.

Quant aux musiciens de cour, ils jouissent d'une relative liberté que ne possède pas le *Kapellmeister*. En effet, si le prince ne paye pas suffisamment, ils peuvent quitter leur poste et chercher une cour plus généreuse. Les conflits qui déchirent l'Allemagne entre 1618 et 1648 provoquent une douloureuse raréfaction de musiciens. Ceux-ci, progressivement

¹⁸ MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande*, traduit de l'Allemand par J. Gaudefroy-Demombynes, Paris,

Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1943, p. 76.

¹⁹ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 1986, p. 44.*

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

diminués dans leurs salaires, abandonnent ces cours ruinées par la guerre et incapables d'assurer le bon maintien de leur chapelle.

« Au cours de ces années, la misère des musiciens avait pris des formes presque grotesques. En 1631, le harpiste Elias Pinckler dut vendre sa dernière harpe au roi de Suède Gustave Adolphe qui conférait à Dresde, mais n'ayant pas touché son dû, il suivit le roi jusqu'à Leipzig pour être payé. Puis il demanda son congé. Beaucoup firent comme lui, et s'en allèrent²¹. »

Point extrême, en effet. Mais le *Kapellmeister*, lui, est nommé à vie, quels que soient son salaire, son état de santé ou même son âge (on pense bien entendu au Schütz des dernières années, qui demande fréquemment son congé définitif dès 1650, congé toujours refusé malgré son grand âge ; si les fonctions sont revues à la baisse, au profit du second *Kapellmeister*, le départ à la retraite n'est certainement pas envisagé). On peut donc affirmer que la vocation de *Kapellmeister* est un véritable sacerdoce.

1.7/ Conclusions

Ainsi, le jeune enfant apprend les rudiments de la musique à l'école. Fondée sur la pratique, cette initiation musicale garantit une solide culture polyphonique (le pain quotidien des *bicinia* ou des *tricinia* est bien nourrissant). Églises et cathédrales accueillent alors les *Kantorei*, sous la direction du même *cantor* qui intervient habituellement aux côtés du *rector*.

Au moment de la mue, l'adolescent ne peut plus demeurer dans la chorale liturgique : c'est généralement le moment où l'apprentissage instrumental prend le relais. De nombreux enfants peuvent alors, s'ils le désirent, s'initier au jeu de l'orgue (auprès de l'organiste qu'ils connaissent bien), ou explorer de nouvelles voies (cordes et vents, auprès de musiciens professionnels). Il n'est pas rare que les enfants aient directement reçu les premiers rudiments d'une pratique instrumentale grâce à leurs propres parents (père, oncle ou grand-père). L'enseignement auprès d'un maître agit donc ici comme une période de perfectionnement.

La suite ne dépend que du talent, des envies, et certainement des moyens de chacun. Mais les possibilités restent suffisamment larges.

Un élève spécialement doué sera vite placé sous l'autorité d'un maître reconnu et recherché. Que l'on songe à Samuel Scheidt (1587-1654) qui va étudier l'orgue auprès de Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621), ou à J.-S. Bach qui va lui-même rencontrer D. Buxtehude pour enrichir sa pratique. Même si ces exemples ne concernent que des compositeurs reconnus, on peut dire que le passage par l'enseignement d'un maître est souvent capital. À l'issue d'une telle formation (dont la durée dépend de nombreux facteurs – celui du paiement étant le plus déterminant), divers postes sont envisageables : organiste, musicien de cour, musicien permanent d'une église ou d'une cathédrale, voire *Kapellmeister* si l'occasion se présente.

Pour des pratiques moins « officielles », l'amateur de musique peut toujours se retrouver dans une guilde de musiciens, la *Stadt-pfeiferei*, ou cultiver le goût de la bonne musique au sein d'un *Collegium musicum*.

Ajoutons à ces fonctions toutes celles qui relèvent de la municipalité (*Stadtkantor*, *cantor*, directeur d'opéra, chef d'orchestre, sans compter les postes intermédiaires), celles qui sont dans le voisinage immédiat de la cour (« *vice-Kapellmeister* », appelé « second

²¹ *Ibid.*, p. 169.

Kapellmeister »), ainsi que les multiples pratiques populaires largement attestées par les écrits ou les gravures d'époque, et nous constatons que l'exercice de la musique n'est pas une rareté.

2/ Les Éditions Musicales

2.1/ Au XVI^e siècle

Certaines villes comme Strasbourg, Frankfort ou Cologne apparaissent déjà comme des centres actifs de l'édition musicale. Mais des foyers plus intenses encore se regroupent autour de deux zones principales, l'une au sud de l'Allemagne avec le triangle Nuremberg, Augsbourg et Munich, et l'autre au nord avec la seule Wittenberg.

La ville de Nuremberg semble être la plus ancienne cité à se préoccuper de la diffusion musicale. Dès 1452, Conrad Paumann (1410-1473) – organiste aveugle à Saint Sebald depuis 1446 – fait paraître une méthode de contrepoint instrumental, le *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanni ceci de Nuremburga anno 1452* (« traité de musique instrumentale par la maître aveugle nurembergeois Conrad Paumann »).

Ce traité sera suivi en 1460 du *Lochamer Liederbuch*, recueil contenant des airs à la mode transcrits pour une voix et instruments par des élèves de C. Paumann²², recueil dit-on dédié à la fille d'un praticien de Nuremberg. Le *Lied* populaire à une voix sera à nouveau à l'honneur avec le *Schledelsches Liederbuch* (entre 1460 et 1467), le *Rostoker Liederbuch* (entre 1470 et 1480), et le *Glogauer Liederbuch* (vers 1480)²³, contenant autant de mélodies galantes que plus légères.

La Nuremberg du XVI^e siècle poursuit alors une tradition déjà fortement enracinée. En 1534, le bourgeois Formschneyder publie les *121 Lieder* (œuvres polyphoniques, entre autres de Johann Ott et Ludwig Senfl²⁴) puis en 1544 les *115 Lieder* (où l'on retrouve des œuvres de L. Senfl et d'Heinrich Isaac²⁵). L'année 1536 voit la publication des *Heinrich Fincks Lieder*²⁶, puis en 1538 l'éditeur Petrejus fait paraître non moins de quinze livres contenant des messes.

Entre 1539 et 1556, le médecin Georg Forster finance la publication de cinq volumes de chansons. Il s'agit là du fameux *Ein Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein*. Si la publication des deux premiers tomes est assez rapide (1539 et 1540), la suite s'échelonne jusqu'en 1556, date de parution du dernier volume. Véritable anthologie de la chanson polyphonique allemande, cette édition monumentale regroupe une grande variété d'auteurs tels qu'Adam de Fulda, Paul Hofhaimer (1459-1537), Jobst von Brant

²² Cf. Discographie : DIV9, *Der Wald hat sich entlaubet* (page 23), et *Ich spring an diesen Ringe* (page 24).

²³ *Ibid.*, pages 3, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 15.

²⁴ Six compositions du talentueux Ludwig Senfl (1486-1543) – dont nous reparlerons au chapitre II – issues des *121 Lieder* sont disponibles aux Éditions Bärenreiter, voir : BA910 p. 7, 41, 51, 65, 74 et 102.

²⁵ BA910, p. 76 et 117 pour les œuvres de L. Senfl, et p. 72 et 112 pour les œuvres d'Heinrich Isaac (1445-1517).

²⁶ *Ibid.*, p. 39, 94 pour deux œuvres d'Heinrich Finck (1446-1527), et p. 115 pour une œuvre d'Arnold von Bruck (1490-1554)

(1517-1570)²⁷, Thomas Stoltzer (1450-1526)²⁸, Adrian Willaert (1480-1562)²⁹ ou Stephan Zirler (1500-1570)³⁰.

On peut encore évoquer le *Thesaurus Musicus*, cinq volumes publiés en 1564 par Montanus et Neuber contenant des pièces de musique sacrée, dont certaines Roland de Lassus (1532-1594).

Plus au sud, la ville d'Augsbourg jouit également d'une forte activité musicale.

En 1498, l'éditeur Froschauer (l'un des premiers à utiliser le caractère mobile en Allemagne) édite le *Lilium musicae planae*. En 1512, le *Öglins Liederbuch* sort des presses, et regroupe entre autres des œuvres d'Heinrich Isaac³¹. Il faut encore citer les publications de Kriegsstein (actif à Augsbourg à partir des années 1528) qui permirent la diffusion des répertoires allemands, flamands et français au moins dans tout le sud de l'Allemagne vers les années 1540.

À la fin du XVI^e siècle, cette même ville d'Augsbourg va permettre au jeune Hans Leo Hassler (1564-1612) de publier ses *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni* (1591), puis ses *Neue teütsche Gesang* (1596).

Quant aux publications munichoises, si elles restent moins abondantes que leurs homologues nurembergeoises, elles n'en pâissent pas d'une moindre qualité. Vers 1540, l'éditeur Adam Berg publie les *Patrocinium musices*, dix-huit volumes *in-folio* en grands caractères, destinés aux grands chœurs d'églises. Dans ces volumes se retrouvent de célèbres auteurs comme Ludwig Senfl ou Roland de Lassus (1532-1594). Du même Lassus, la ville de Munich publie en 1583 les *Neue teutsche Lieder* et les *Neue Teutsche geistlich und weltlich Lieder*.

Ainsi, on remarque que les trois villes catholiques de l'Allemagne du Sud, Nuremberg, Augsbourg et Munich, sont particulièrement dynamiques durant les XV^e et XVI^e siècles.

Beaucoup plus au nord, c'est l'activité de l'éditeur Georg Rhau qui domine toutes les autres. Depuis Wittenberg, ville-symbole de la Réforme où s'implante l'ancien *cantor* en 1523³², le répertoire luthérien connaît une diffusion déterminante, grâce à de nombreux volumes sans cesse sortis des presses. Dans l'esprit luthérien alors en vigueur, pléthore d'ouvrages renferment des œuvres où se côtoient des plumes protestantes et même catholiques (dans une moindre mesure, il est vrai). Tous les citer sortirait ici du cadre de notre étude, mais il faut du moins évoquer les plus importants : Le *Geystliches Gesank Buchleyn* (1524, puis réédité quatre fois jusqu'en 1551), recueil de trente deux chants en langue allemande de Johann Walther (1496-1570) dont vingt-quatre sont issus de l'*Enchiridion* de Martin Luther (de la même année 1524), auxquels s'ajoutent cinq cantiques en latin à quatre voix, la *Symphonia iucunda* (1538) préfacée par Luther, l'énorme *Opus Decem Missarum*

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²⁸ *Ibid.*, p. 79, 82.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 26, 92.

³² Le parallèle entre Martin Luther et Georg Rhau est assez amusant : Luther est de quinze ans l'aîné de Rhau, mais l'année où il donne – malgré lui – le coup d'envoi de la Réforme, Rhau publie son premier ouvrage, l'*Enchiridion utriusque musicae practicae* (1517), recueil destiné à l'enseignement vocal et instrumental. Rhau s'installe donc à Wittenberg en 1523, année où Luther publie son premier livre de chants, le *Achtliederbuch*, précédant l'*Enchiridion* de 1524. Luther décède en 1546, Rhau en 1548...

(1541) qui regroupe non moins de dix messes à quatre voix³³, les fameuses *Tricinia* (1542), suivies des *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545), séparés par les importants *Neue Deutsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen* (1544).

Ce dernier recueil contient cent vingt-trois pièces polyphoniques, et rassemble des compositeurs essentiellement luthériens : Martin Agricola (1486-1556)³⁴, Arnold von Bruck (1490-1554)³⁵, Lupus Hellinck (1496-1541)³⁶, Balthasar Resinarius (1480-1546)³⁷, le catholique Ludwig Senfl (1486-1543)³⁸, ou encore Thomas Stoltzer (1450-1526)³⁹. Tous ces auteurs se retrouvent du reste dans les *Bicinia* et les *Tricinia*.

On remarque que ces ouvrages ont une destination commune : l'école. La volonté d'éduquer par la musique, de forger la foi par le chant, d'élaborer une culture musicale aussi profonde que durable, sans tomber dans le piège de la simplification (on parle bien ici de polyphonies, tantôt homorythmiques, tantôt inscrite dans la tradition polyrythmique du contrepoint franco-flamand), voilà une préoccupation essentielle.

2.2/ Au XVII^e siècle

Si le XVI^e siècle révélait deux foyers majeurs de l'édition musicale, le XVII^e ne bénéficie pas de la même unité. Sans doute faut-il voir dans la guerre de Trente Ans le motif d'un éparpillement. Par manque d'argent, bien entendu, et suite aux incessantes migrations des compositeurs, les villes n'offrent plus le même dynamisme.

Mais d'autres changements sont à observer : tout d'abord l'essor politique et commercial de certaines cités, dont l'importance croissante est telle que les musiciens affluent, déchiffrent, interprètent, composent, et donc éditent de la musique. En contrepoint de cet essor, il faut ajouter les liens étroits qui peuvent unir un monarque et son *Kapellmeister*.

Dans le premier de ces cas, Hambourg est un bon exemple. Voilà bien une cité qui passe au premier plan dans le paysage de l'Allemagne du nord. De nombreux musiciens contribuent à son rayonnement, à commencer par Samuel Scheidt (1587-1654) qui publie ses *Cantiones Sacrae* en 1620, en passant par Friedrich Nicolaus Bruhns (1637-1718) – l'oncle de Nicolaus – qui publie deux *arie* en 1692 et 1693, jusqu'aux productions de Reinhard Keiser (1674-1739), et ses opéras italianisants alors en vogue (*Der geliebte Adonis* en 1697, *Masaniello furioso* en 1706, ou *Croesus* en 1710).

³³ La liste de ces messes est instructive : *Missa* Adieu mes amours (Adam Renner), *Missa* Nisi Dominus (Ludwig Senfl), *Missa* Es sollt ein Megdlin holen wein (Sampson), *Missa* Une Musque de Biscaye (Heinrich Isaac), *Missa* Octavi Toni (Adam Renner), *Missa* Baisez moy (Petrus Roselli), *Missa* Carminum (Heinrich Isaac), *Missa* brevis : Vuiken ghy syt grone (Ioannes Stahel), *Missa* Dominicalis (Adam Renner), et la *Missa* de Feria (Pipelare). On retiendra l'abondance de messes parodies, ainsi que la présence de vieux maîtres du contrepoint, tels que Senfl ou Isaac (auteurs qui ne sont pas spécialement protestants, voire sont catholiques déclarés, comme Senfl).

³⁴ Par exemple *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (BA910, p. 24).

³⁵ Par exemple *Aus Tiefer not* (BA3451, p. 76), ou *Christ ist erstanden* (EML 360, p. 1).

³⁶ Par exemple *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (BA3451, p. 48).

³⁷ Par exemple *Verleih uns Frieden gnädiglich* (BA615, p. 123).

³⁸ Par exemple *Christ der ist erstanden* (BA910, p. 20).

³⁹ Par exemple *In Gottes namen fahren wir* (BA910, p. 5).

Comme exemple de musicien fortement attaché à son maître, on pense bien entendu à Heinrich Schütz (1585-1672) à la cour de Dresde, qui assiste à la plupart de ses publications et créations, depuis les *Psalmes David* de 1619 jusqu'aux passions des années 1666. Seuls les *Kleine geistliche Konzerte* de 1636 seront publiés à Leipzig (même la seconde partie de 1639 est éditée à Dresde).

Dans le même ordre d'idées, on pense également à Michael Praetorius (1572-1621). Si le premier volume du *Syntagma musicum* (1614-1615) paraît à Wittenberg, les deux suivants paraîtront en 1619 à Wolfenbüttel. Or, c'est dans cette même ville, où il est *Kapellmeister* depuis 1589, que seront édités les impressionnants *Polyhymnia Panegyrica & Caduceatrix* ainsi que les *Polyhymnia exercitatrix*, recueils qui sonnent comme de véritables testaments musicaux (Praetorius livre ainsi au terme de son existence une prodigieuse somme théorique – à travers le *Syntagma musicum* – et pratique – à travers les *Polyhymnia*).

À côté de Hambourg, Dresde et Wolfenbüttel, il faut joindre Leipzig dont la qualité des *cantors* ne fait que se confirmer. C'est donc la ville qui voit la publication des *Israelis Brünnlein* (1623) de Johann Hermann Schein (1586-1630), superbe recueil de madrigaux spirituels. Le *cantor* Tobias Michael (1592-1657) publie également à Leipzig le *Musicalischer Seelenlust erster und ander Theil* (1634-1635).

Pourtant, il ne faut pas croire que les villes d'Augsbourg ou de Nuremberg voient décliner leur capacité d'édition. Bien au contraire.

C'est à Augsbourg que l'on retrouve les *Sacri Conventus* (1612) d'Hans Leo Hassler, ou le *De Profundis* (1701) de Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746).

Toujours active, Nuremberg poursuit ses activités : Melchior Franck (1579-1639) y publie son *Musikalischer Bergkreyen* (1602), son *Reuterliedlein* (1603), ainsi que ses *Flores Musicales* (1610), avant de publier à Coburg. Le grand représentant de la musique luthérienne, Chrisophorus Demantius (1567-1643), publie son *Trias Precum Vespertinarum* (1602), et Hans Leo Hassler fait paraître deux recueils importants : les *Lustgarten newer teutscher Gesäng* (1601) et les *Psalmes und christliche Gesänge* (1607). C'est dans cette même Nuremberg que sera publiée l'*Harmonische Freude Musikalischer Freunde* de Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714), entre 1697 et 1710. Autrement dit, Nuremberg conserve une bonne santé éditoriale.

Ainsi, la double polarisation du XVI^e siècle est moins nette au siècle suivant. Si l'Allemagne du sud s'oppose stylistiquement à l'Allemagne du nord, les foyers de l'édition musicale semblent se multiplier.

Nous retiendrons aussi cette étrange constatation : quel que soit le siècle envisagé, la configuration géographique nord-sud à laquelle répond la séparation luthériens-catholiques n'est pas de grande influence sur le contenu des éditions musicales. Autrement dit, en « pays luthérien », on édite aussi des auteurs catholiques (Isaac, Senfl, jusqu'à Keiser) ; nous l'avons dit, cela correspond à l'idéal luthérien de pluralité. Mais de l'autre côté, en « pays catholique », on publie également des auteurs luthériens (et non des moindres : Thomas Stoltzer, Melchior Franck, ou Christophorus Demantius).

La pratique musicale semble ainsi dépasser le carcan des appartenances politico-religieuses. Quel que soit l'angle envisagé, c'est une constatation que nous ferons bien souvent.

3/ Terminologie

Embrasser un large *corpus* ne va pas sans éveiller une terrible crainte, celle de la cohésion d'ensemble de l'étude. Sans nul doute, la terminologie agit ici comme un bon remède, car elle assure une relative continuité à travers l'effervescente diversité des particularismes. Le cadre de ces considérations préalables est idéal pour dégager et expliquer quelques termes clefs.

3.1/ Le *Lied*

Dans les premiers chapitres, il sera bien souvent question de *Lied*.

Il est certain que le *Lied*, dans l'Allemagne des XV^e et XVI^e siècles, apparaît comme un véritable symbole identitaire. Nous venons de le voir, les principaux manuscrits du XV^e siècle sont des réservoirs de *Lieder*, et le signifient jusque dans leurs titres (*Lochamer Liederbuch*, *Schledelsches Liederbuch*, *Rostoker Liederbuch*, ou *Glogauer Liederbuch*).

Phénomène propre à l'évolution du genre, le *Lied* connaît depuis longtemps un traitement polyphonique. Le passionnant Oswald von Wolkenstein (1377-1445) semble être le premier compositeur à écrire des *Lieder* pour deux et trois voix.

Arrêtons-nous un instant sur ce musicien de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance allemande. Wolkenstein est l'auteur de plus de cent-cinquante *Lieder*. Les thèmes abordés sont souvent autobiographiques, comme le montre le *Lied* *Wes mich mein büll ie hat erfreut*, où l'auteur se lamente :

« Les délices auxquels me fit goûter jadis ma belle J'eus loisir, dès lors de bien les digérer A cause de tant de fers rouillés Qui m'ont enchaînés selon ses volontés ⁴⁰. »

On aurait tort d'entendre « les fers » au sens figuré : Oswald von Wolkenstein fut emprisonné par le prince Frédéric IV du Tyrol, vraisemblablement dénoncé par son ancienne maîtresse. Il en va de même avec les *Lieder* *Do frag amors*, superbe hommage à sa femme Margerete von Schwangau, *Es fuegt sich*, long poème narratif en sept couplets les épisodes de sa jeunesse, ses nombreux voyages, ses amours mouvementées, et le bilan d'une existence bien remplie. De même, le *Lied* *Durch Barbarei*, *Arabia* décline ses expériences, et conclut par le vœu que son histoire soit profitable à d'autres :

« Ces plaintes, je les adresse au monde entier, aux entreprenants, aux clairvoyants, ainsi qu'à tant de nobles princes portés aux nues par tant de louanges ⁴¹. »

À côté de ces *Lieder* profanes se trouvent des chansons à l'inspiration religieuse très raffinée, comme le montre la séquence *Wer ist sie, die da durchleuchtet*, poésie mariale en trois strophes. La sensibilité religieuse est ici renforcée par des évocations poétiques tout à fait remarquables :

⁴⁰ « *Womit mein Schatz mich jemals erfreut hat, daran habe ich seither ordentlich verdaut aufgrund so mancher rostigen Eisenfessel, die ich durch ihren Willen zu kosten bekam* ». Trad. Mariette Muller.

⁴¹ « *Das klage ich der ganzen Welt, den Tatkräftigen und den klugen Leuten, außerdem vielen edlen, hohen Fürsten, die sich rühmend erheben lassen* ». Trad. Mariette Muller.

« Qui est-elle, qui surpasse dans sa clarté l'éclat du soleil et qui ravive et rafraîchit pour nous la couronne de fleurs déjà sèche ? [...] Ta beauté inonde ton être tout entier de son éclat, Comme le rubis brillant Donne un éclat fin et transparent À la sertissure d'or assujettie ⁴². »

On retrouve une imagerie comparable dans la poésie française médiévale, mais il est vrai avec beaucoup moins de force :

« I. Rose dont neige ni gelée ne peuvent pâlir ou faner la couleur, en haute mer salée fontaine de douceur, clarté dans les ténèbres, joie dans la tristesse, rosée parmi les flammes ! [...] III. Fine émeraude à la vertu prouvée Et porteuse de grâce, Diamant, jaspé vanté, Saphir de l'Inde la Majeure, Rubis de valeur, Panthère à l'odeur Plus que suave ⁴³ ! »

Les thématiques sont en effet semblables. Clarté et fraîcheur végétales sont des attributs communs, mais Wolkenstein renforce l'idée en affirmant que la Vierge « surpasse » et « ravive », deux vertus que ne renfermait pas la louange médiévale. La comparaison avec le rubis est également présente dans les deux poèmes, et la version allemande ne manque pas de suggestivité, évoquant l'« éclat fin et transparent » de la sertissure d'or.

Il aurait été injuste de ne pas évoquer Oswald von Wolkenstein dans la constitution du répertoire des *Lieder*, même si notre étude ne peut s'arrêter trop longtemps à lui.

Musicalement, on doit donc à Wolkenstein l'essor du *Lied* polyphonique à deux ou trois voix, à côté du *Lied* populaire monodique. Le *Lied* monodique, lui, continue de subsister à travers l'Allemagne tout au long du XV^e siècle. Dans le cadre d'une composition à plusieurs parties, la mélodie principale est alors confiée au ténor, tandis que les autres voix sont jouées par les instruments. Raison pour laquelle le *Lied* est également nommé *Tenorlied*.

Le *Tenorlied* du XV^e siècle, à la suite de Wolkenstein et des musiciens souvent anonymes des *Liederbücher*, est-il entièrement vocal ? Certes la mélodie principale échoit au ténor, encadré du *superius* et du *contratenor*. Par extension, la tendance du *Tenorlied* au XVI^e siècle est à l'écriture à quatre parties (*superius – altus – tenor – bassus*). Mais la pratique semble perpétuer la tradition depuis longtemps établie selon laquelle la voix seule du *tenor* est chantée, les autres parties n'étant jouées que par des instruments. En effet, il est fréquent de rencontrer jusque dans les années 1530 des manuscrits où le texte n'apparaît que sous la ligne du *tenor*. C'est le cas du *Gassenhawerlin und Reutterliedlin*, publié à Frankfort en 1535 par Christian Egenolff⁴⁴. Est-ce à dire que seul le *tenor* doit être chanté ? Ou faut-il comprendre que par souci de simplicité, les auteurs ont placé le texte sous la voix dont le timbre était connu de tous ? L'expérience du quotidien fut certainement un compromis. N'oublions pas que la possibilité de faire exécuter les parties vocales par des

⁴² « Wer ist sie, die hervorleuchtet über allen Glanz der Sonne hinaus, und die für uns erquickend befeuchtet den verdorrten Kranz ? [...] Deine Schönheit überglänzt wahrhaft deine ganze Gestalt, genau wie der leuchtende Rubin ohne Mühe durchscheinend-feinen Glanz hervorbringt für seine Untertanen in der Goldfassung ». Trad. Mariette Muller.

⁴³ « I. Rose cui nois ne gelee, ne fraint ne mue colour, dedenz haute mer salee, fontenele de douçour, clere en tenebrou, joieuse en tristour, en flamme rousee ! [...] III. Fine esmeraude esprouvee, de gracieuse vigour, diamanz, jaspé alosee, saphird'Ynde la maiour, rubis de valour, panthere d'odour, plus qu'embaussemee ! ». Chanson pieuse anonyme, citée in : ROSENBERG (Samuel N.), *Chansons de Trouvères, Le Livre de Poche*, coll. « Lettres Gothiques », 1995, p. 297-298.

⁴⁴ Voir MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 84.

instruments est encore évoquée par Michael Praetorius, en 1619... La sagesse nous oblige donc à considérer le répertoire des XV^e et XVI^e siècles avec beaucoup de souplesse.

Quoiqu'il en soit, le terme générique de *Tenorlied* comprend lui-même de nombreuses ramifications. Au XVI^e siècle, appartiennent au genre du *Tenorlied* le *Volkslied* (chant populaire) dont le *Gassenhauer* (chant de rue) est un proche parent⁴⁵, et le *Hoflied* (chant de cour, de la noblesse). Autrement dit, l'agencement de composition est commun. Seule diffère la destination sociale.

En marge des *Tenorlieder* existe le vaste répertoire de chants sacrés. Là non plus, il n'est pas simple de faire le tri.

Par habitude, nous parlons volontiers de « choral » pour désigner le réservoir des chants luthériens. Si le terme *choral* apparaît certes dans les manuscrits ou éditions du XVII^e siècle, le mot est inconnu au XVI^e. De manière assez vague, les *Kirchenstücken* (pièces d'église) sont appelées de diverses manières. Martin Luther désigne lui-même ces mélodies sous divers vocables : tantôt il parle de *Geistliche Lieder* (chants spirituels)⁴⁶, ou de *Christliche Gesänge* (chansons chrétiennes)⁴⁷, tantôt il a recours au latin avec les *Canticum Vernaculum* (cantiques vernaculaires) ou les *Psalmus Vernaculus* (psaumes vernaculaires). Des années plus tard, Michael Praetorius parlera, au sujet de l'apport hymnologique de Luther, de *Cantione Germanica* (chanson allemande)⁴⁸. Il ne faudrait pas détacher de ces principaux termes les célèbres *Tischgebeten* (bénédictions de table) pratiquées avant et après le repas.

En fait, ces termes s'adaptent tout autant aux monodies qu'aux polyphonies. C'est la raison pour laquelle il n'existe qu'une différence très minime entre la *Geistliche Gesang* (d'un Johann Walther par exemple) et le *Choralmotette*, pièce polyphonique fondée sur une mélodie de choral. Si, dans la première moitié du XVI^e siècle, le *Choralmotette* n'emploie la mélodie de choral qu'au seul ténor (les autres voix ne sont pas affectées par le matériau thématique), celui de la seconde moitié du XVI^e commence à fragmenter le choral pour inonder toutes les voix, par un savant jeu d'imitations. Autrement dit, le premier *Choralmotette* est presque identique aux harmonisations de choral. Seule diffère la liberté contrapuntique des voix. Dans le cadre de la *Geistliche Gesang*, il s'agit d'une harmonisation plus ou moins note contre note du *cantus firmus*, tandis que dans le cadre du *Choralmotette*, le *cantus firmus* en valeur très étendue apparaît comme noyé dans le contrepoint complexe des voix, où les imitations fusent de toutes parts.

De toute manière, nous constatons que les diverses appellations renvoient toutes à la même vision : qu'il s'agisse de *Geistliche Lieder*, de *Christliche Gesänge*, de *Canticum Vernaculum*, de *Psalmus Vernaculus*, ou de toute autre dénomination plus ou moins composite ou dérivée, la racine commune de toutes ces *Kirchenstücken* n'en demeure pas moins le *Lied* dans sa dimension sacrée. Il est le pendant spirituel du *Tenorlied* profane.

⁴⁵ Le fameux *Gassenhawerlin und Reutterliedlin* (chansons de rue et de cavaliers) est le plus célèbre exemple.

⁴⁶ On retrouvera la dénomination dans les *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen* (1586) de Lucas Osiander.

⁴⁷ Terme qui sera repris dans les *Psalmen und Christliche Gesäng* (1607) d'Hans Leo Hassler. Mais n'oublions pas le fameux *Geystliches Gesank Buchleyn* de Johann Walther (1524), avec cette désignation composite : « livre de chansons spirituelles ». C'est dire à quel point les termes sont interchangeables.

⁴⁸ Voir Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum, Fac-simile* de l'édition originale (1615), volume 1, Kassel, Bärenreiter, 2001, p. 39.

3.2/ La Kantate

Historiquement, « [...] le terme de *cantata* n'apparaît, comme titre de composition, qu'en 1620, chez Grandi. Cette première cantate italienne, pour voix seule, est de structure strophique : une basse obstinée se retrouve identique à chaque strophe, tandis que la mélodie varie d'une strophe à l'autre⁴⁹ ».

Bien entendu, la révolution de la monodie accompagnée compte pour beaucoup dans l'essor de la cantate. Mais il faudrait également lui joindre l'apport considérable du madrigal profane et de son cousin le madrigal spirituel, dans le recours perpétuel à la figure rhétorique et l'engouement pour l'effet, mais aussi la souplesse et la liberté prise à l'égard du texte – voire l'intervention directe du compositeur, sans oublier la dimension instrumentale, pour le moins capitale dans l'esprit de ces pièces si nouvellement appréciées au XVII^e siècle.

De nombreux musicologues se sont essayés à la typologie des cantates. Ulrich Michels propose cinq espèces de cantates allemandes⁵⁰ : 1/ la *cantata-biblique* (sans préciser en quoi elle diffère finalement d'un oratorio) ; 2/ la *Choralkantate* (cantate-choral) où chaque strophe du choral est affectée d'un traitement musical différent tout en respectant la mélodie originale (la *choralkantate* est donc une variation de choral ou une partita de choral), bien qu'Ulrich Michels souligne une certaine souplesse dans cette structure ; 3/ l'*Odenkantate* (cantate-ode), essentiellement écrite pour voix soliste, avec traitement spécifique pour chaque strophe ; 4/ la cantate mixte, mêlant plusieurs des ingrédients des catégories précédentes ; 5/ la cantate façon Erdmann Neumeister (1671-1756), où l'on alterne récitatif et *aria da capo* (modèle qu'adoptera J.-S. Bach).

Manfred Bukofzer est sans doute moins synthétique. Il signale tout d'abord que la cantate relègue le motet au rang des vieilleries, et qu'elle est avant tout la réunion de deux genres : le *concertato* dramatique et le *concertato*-choral. Mais avant tout, la cantate se manifeste par sa liberté de ton :

« [...] Alors que le *concertato* reposait essentiellement sur les textes de l'Écriture, la cantate réformée consiste en paraphrases libres qui se substituent aux paroles bibliques ou bien servent d'insertions poétiques⁵¹ . »

Tout le XVII^e siècle semble assez flou, et seule la cantate où alternent récitatif et *aria da capo* (la cinquième catégorie d'Ulrich Michels) retient l'attention de l'auteur. Mais avant 1700, la cantate semble désigner beaucoup de choses en même temps. Ainsi, « les "cantates" de Buxtehude [...] appartiennent encore à l'ancien *concertato*⁵² », ou bien « elles sont des compositions dramatiques plus proches du style de l'oratorio⁵³ ». Quant aux contemporains de Buxtehude, Böhm, Pachelbel, Krieger, Kühnau et Zachow (et même les contemporains de Bach), « à peu près tous cultivent la cantate *per omnes versus*, dans lesquelles les différentes strophes du choral sont traitées en séries de variations vocales⁵⁴ », ce qui

⁴⁹ MICHELS (Ulrich), *Guide illustré de la Musique*, volume 1, traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la Musique », 1988, p. 114.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, 1947, 2/Paris, Lattès, 1982, p. 296.

⁵² *Ibid.* On note les guillemets pour parler des « cantates » de Buxtehude.

⁵³ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁴ *Ibid.*

n'empêche pas l'auteur d'affirmer un peu plus loin que « les cantates de Böhm et de Pachelbel sont conçues sous deux formes – *concertato*, ou variation-choral⁵⁵ ».

Pour mieux distinguer les multiples aspects de la cantate au XVII^e siècle, nous pouvons aussi nous référer aux articles de Martial Leroux. Celui-ci propose une typologie des cantates de Buxtehude, en distinguant trois catégories⁵⁶ : 1/ la cantate de choral (chaque strophe du choral conçue comme une variation de la mélodie originale) ; 2/ la *Liedkantate* (la cantate-aria) qui fait référence aux anciennes mélodies piétistes (à ne pas confondre, donc, avec l'*Odenkantate* d'Ulrich Michels, puisque cette dernière change de matériau thématique à chaque strophe, sans faire de citation thématique particulière) ; 3/ la cantate concertante (ou cantate concertante avec *aria*) qui oppose les masses vocales (*tutti*/solistes). Martial Leroux signale que ce type de cantate est précédé d'une *sonata* instrumentale autonome.

À ces trois catégories, M. Leroux attribue deux structures types : la cantate à numéro (chaque section est clairement délimitée par une double barre), et la cantate continue (toutes les sections, instrumentales comme vocales, s'enchaînent). Autrement dit, le musicologue distingue ici les cantates selon trois critères : le matériau thématique (catégorie 2), le traitement musical de cette thématique (catégories 1 et 3), et la forme que revêt chaque œuvre (toutes catégories confondues). On pourrait reprocher à cette approche son manque de lisibilité, et ce d'autant plus que le même auteur, parlant des cantates de Nicolaus Bruhns, évoque la « cantate à numéros » et la « cantate de choral, qui désigne une composition religieuse conçue en fonction d'un choral luthérien. Sa coupe est adaptée aux diverses strophes du texte⁵⁷ », ce qui nous donne une quatrième catégorie de cantates. C'est alors que l'intervention de Carl De Nys est précieuse. Il reconnaît lui-même que l'exercice de définition reste périlleux, voire impossible, tant la réalité musicale se révèle complexe. Mais après les précautions d'usage, il se lance enfin : « il est bon cependant de définir quelques termes courants dans ce domaine⁵⁸ ». Suivons-le.

Carl De Nys distingue quant à lui cinq types de cantates allemandes⁵⁹ : 1/ la cantate biblique (dont le texte est entièrement emprunté à la Bible) ; 2/ La cantate dialoguée (ou *dialogus*), où deux personnages opposent leurs discours ; 3/ l'*Odenkantate*, « lorsque le texte est composé d'une succession de strophes de même forme » (définition assez vague) « et que la structure musicale se réfère à ce texte » (tout aussi vague), « c'est comme une variante de la cantate chorale » (là, on est perdu : quelle est donc la différence entre l'*Odenkantate* et la *choralkantate* ? Et à quel niveau se situe la « variante » ?) ; 4/ la *Spruchodenkantate*, dont le texte est un mélange des Écritures et d'une poésie religieuse (ode ou texte de dévotion), 5/ la cantate madrigalesque, définie comme celle qui recourt aux récitatifs et aux *arie* (mais alors pourquoi « madrigalesque » ?).

Puisque nous parlons ici de madrigaux, qu'il nous soit permis de revenir à Manfred Bukofzer. Car celui-ci s'exprime au sujet de l'appellation « madrigalesque » :

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, l'âge baroque 1600-1750*, Paris, Fayard, 1992, p.221.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 215. Mais par malheur, cette catégorie concernant Bruhns est erronée, car aucune cantate ne fait référence à un choral au point d'en déterminer la structure d'ensemble, ce que Martial Leroux semble pourtant affirmer.

⁵⁸ DE NYS (Carl), *La Cantate*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 1980, p. 63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63 sq.

« Ces paraphrases ont été qualifiées improprement de « madrigalesques ». En fait, elles n'ont aucun rapport avec la poésie madrigalesque, car elles s'inspirent ouvertement des formes de l'opéra italien et de la cantate profane, laquelle a d'ailleurs donné son nom à la cantate d'église⁶⁰. »

Voilà que la cantate profane se mêle au débat !

Soyons courtois, et admettons le point de vue de M. Bukofzer. Mais que faire alors de la cantate de Nicolaus Bruhns, celle intitulée *Hemmt Heure Tränenflut* et sous-titrée « Madrigale à 9 » ? Désormais, les cantates peuvent aussi s'appeler madrigaux ! Ironie du sort, ce « madrigal » est pourtant plus proche de la cantate que d'un madrigal monteverdien. Et Matthias Weckmann composa, bien avant N. Bruhns, des *Kantaten* tout à fait madrigalesques sous l'influence évidente de Monteverdi ! Comment démêler les genres ?

Heureusement, Martin Geck vient à notre secours. Dans son petit ouvrage Nicolaus Bruhns, *Leben und Werk*⁶¹, il rappelle – malheureusement sans explication – les six catégories possibles de cantates : 1/ la *Concerto-Aria-Kantate* ; 2/ la *Concerto-Choral-Kantate* ; 3/ la *Choralkantate* ; 4/ l'*Aria ou Liedkantate* ; 5/ la *madrigalische Kantate* ; 6/ l'ancienne cantate mélangée (« *die ältere gemischte Kantate* »). Nous voyons que cette classification épouse assez celle que propose Martial Leroux : on retrouve la cantate de choral, la *Liedkantate* ainsi que la cantate concertante ; mais Martin Geck propose de nouvelles catégories, ou plutôt des sous-catégories, avec la cantate concertante qui se divise en *Concerto-Aria-Kantate* et en *Concerto-Choral-Kantate*. Surtout, M. Geck valide l'appellation de cantate madrigalesque, que M. Bukofzer récusait précédemment.

Bien entendu, il est facile de montrer les divergences de point de vue, et de s'amuser des nombreuses contradictions. Pourtant, ces écarts de conception ne sont pas dénués d'intérêt : ils prouvent que le XVIIe siècle ne tend pas à cristalliser une forme sous des critères immuables.

Surtout, la limite de ces typologies apparaît dans l'effort de vouloir définir un genre en fonction d'angles très divers, voire sans rapport entre eux. Dans une même classification, nous voyons des œuvres réunies autour de multiples critères : source littéraire (cantate biblique, *Spruchodenkantate*), matériau thématique de référence (*choralkantate*, la *Liedkantate* de Martial Leroux), et techniques d'écriture (*dialogus*, *concerto-kantate*, *madrigalische Kantate*). C'est comme si on voulait proposer une classification des instruments en tenant compte à la fois de leurs matériaux, de leurs registres et de leurs prix. L'entreprise semble périlleuse ! Surtout quand on ajoute des critères supplémentaires, telle la forme (cantate à numéros, cantate continue), ou la possible mixité des catégories...

Comment, dès lors, définir la cantate allemande du XVIIe siècle ? Bien entendu, il s'agit là d'un questionnement central qui alimentera pour une bonne part notre étude, et nous ne prétendons pas pour l'heure apporter des réponses plus éclairées. Mais sur quelle base suffisamment solide pouvons-nous déjà fonder nos premières recherches ?

Partir du texte, à la manière de M. Bukofzer, nous semble relativement prudent. Car c'est bien le texte qui, généralement, distingue la cantate de la messe, de l'*oratorio*

⁶⁰ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, op. cit., p. 296.

⁶¹ GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, Musikverlag Hans Gerig Köln, TB 261, 1968, p. 45.

ou de la passion⁶². Si la messe conserve ses immuables paroles, si l'*oratorio* s'inscrit dans une dimension narrative relativement fixe, tout comme la passion, la cantate se comporte davantage comme une « paraphrase » (nous créditons pleinement le terme de M. Bukofzer), car les sources littéraires, plus ou moins libres, sont toujours apparentées à l'expression personnelle de la foi : psaumes, chorals luthériens, poésie religieuse (émanant d'un librettiste, d'un prêtre ou plus rarement du compositeur lui-même). Quoiqu'il en soit, le texte retenu n'extériorise pas une action – comme l'*oratorio* – mais tend à expliciter une intériorité, celle du sentiment religieux. Cette distinction nous paraît fondamentale.

Cependant, les différents profils qu'offrent les cantates varient énormément en fonction du texte à exprimer, raison pour laquelle les modes d'écriture restent hétérogènes. Car la cantate se nourrit de multiples traditions : elle emprunte au motet ses passages en contrepont enchevêtré, au concert spirituel sa virtuosité vocale et instrumentale, au madrigal ses recherches figuralistes, et à l'opéra – par *oratorio* interposé – ses récitatifs, ses *arie*, ses ouvertures ou ses mouvements de danse.

La cantate, surtout dans l'Allemagne luthérienne, résonne véritablement comme l'expression profonde du compositeur, le témoignage personnel de sa foi, comme une interprétation individuelle de son expérience religieuse. Plus que jamais la musique est un acte de foi. Prise sous cet angle, la cantate est sans aucun doute le genre luthérien par excellence.

4/ Les cantates de Nicolaus Bruhns

L'œuvre écrite de Nicolaus Bruhns se résume à peu de choses : quatre *praeludia* et un choral *fantaisie* pour orgue (sur le timbre luthérien *Nun komm, der Heiden Heiland*), aucune pièce instrumentale pour le violon (alors que Bruhns était également un violoniste réputé), et douze cantates.

« [...] Une grande majorité des cantates a été collectée par Heinrich Bokemeier [sic] (1679-1751) qui fut Kantor à Husum entre 1712 et 1717 [...]. Ce manuscrit se trouve dans la bibliothèque du célèbre professeur d'écriture musicale Siegfried DEHN de Berlin. Il est actuellement la propriété de la « Deutsche Staatsbibliothek » à Berlin [...] »⁶³.

Le musicien Heinrich Bokemeyer suit les enseignements de Georg Österreich à Brunswick, avant d'en devenir le *cantor* en 1704. Nous retrouvons Bokemeyer à Husum entre 1712 et 1717, dans les mêmes fonctions. Plus de dix ans après le décès de son aîné, dans la ville même où celui-ci composa certainement la plupart de ses œuvres, Bokemeyer semble suffisamment impressionné pour les avoir recopiées de sa propre main. En 1717 Bokemeyer quitte Husum pour une ville un peu plus au sud, Wolfenbüttel, où il devient le *cantor* de l'école princière, fonction qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1751. Ami de Johann Gottfried

⁶² Sans oublier, d'un point de vue strictement liturgique, le moment où la cantate intervient dans l'office : elle est prévue avant le Credo et le sermon : voir PALISCA (Claude V.), *La Musique Baroque*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 314-315. Autrement dit, l'exégèse musicale précède largement le témoignage de la foi ainsi que le commentaire du prêtre. Son rôle introductif dans la disposition religieuse du chrétien à recevoir le discours n'est donc pas anodin.

⁶³ Jérôme Lejeune, livret des *Deutsche Barock Kantaten*, volume 4, consacré aux cantates de Bruhns.

Walter et de Johann Mattheson, il n'est pas impossible qu'il ait également rencontré Johann Sebastian Bach lors de son voyage à Lübeck⁶⁴.

Aujourd'hui, la bibliothèque de Berlin conserve donc le manuscrit Bokemeyer, seule source originale de l'œuvre vocale de Bruhns (dont les quelques éditions ultérieures dépendent nécessairement). La liste des œuvres de Bruhns fournie par la bibliothèque mentionne seize références :

- Mus. ms. 30101, n°1 : *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*
- Mus. ms. 30101, n°2 : *Wohl dem, der den Herren fürchtet, d'une autre main*
- Mus. ms. 30101, n°3 : *Hemmt eure Tränenflut*
- Mus. ms. 30101, n°4 : *Paratum cor meum*
- Mus. ms. 30101, n°5 : *Erstanden ist der heilige Christ*
- Mus. ms. 30101, n°6 : *Ich liege und schlafe*
- Mus. ms. 30101, n°7 : *Ich habe Lust abzuschneiden, même musique que la précédente, mais modification des paroles. Il ne s'agit donc pas d'une septième cantate.*
- Mus. ms. 30101, n°8 : *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*
- Mus. ms. 30101, n°9 : *Jauchzet dem Herren*
- Mus. ms. 30101, n°10 : *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, d'une autre main (semblable au n°2). Sur le manuscrit, la mention « A° 1696 In Hamb » (Année 1696 à Hambourg) renverrait plutôt à Friedrich Nicolaus Bruhns (1637-1718), oncle du Nicolaus qui nous intéresse, alors directeur musical à la cathédrale de Hambourg. Mais est-ce vraiment inconcevable que le neveu soit venu à Hambourg pour faire jouer l'une de ses œuvres ? La nomenclature de cette pièce (deux violons, deux soprani et basse continue) ne permet pas de trancher.
- Mus. ms. 30101, n°11 : *O werter heil'ger Geist*
- Mus. ms. 30101, n°12 : *De profundis clamavi*
- Mus. ms. 30101, n°13 : *Satanas und sein Getümmel*, qui fait débat. Le New Grove⁶⁵ dit que « la cantate *Satanas und sein Getümmel*, formellement – et habituellement – attribuée à Böhm serait probablement de Friedrich Nicolaus Bruhns », le fameux oncle hambourgeois. Cette réserve est partagée par Adélaïde de Place⁶⁶. Voyons alors la mention en tête de la partition originale : « *in fest Michæelis / a 4 Voc. et 4 Strom. / di M. Bruhns* ». Que vient faire ce « M. Bruhns » ? Bien entendu, il renvoie au Maestro ou au Monsignore Bruhns. Quoiqu'il en soit, il s'applique indifféremment

⁶⁴ Dans son roman historique *La Rencontre de Lübeck* (Paris, Desclée de Brouwer, 2003), Gilles Cantagrel organise une rencontre entre les deux hommes (p. 19 sq.). On imagine Bokemeyer tendant à Bach le précieux volume contenant les cantates de Bruhns, et le regard de Bach – bien entendu – illuminé par la troublante découverte. Mais aucune source ne permet d'attester cette délicieuse hypothèse. L'influence de Bruhns sur Bach est cependant signalée par des documents officiels, bien qu'il soit toujours question d'orgue (et non de cantates). Ainsi, Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola rédigent une nécrologie – sans doute en 1750 – éditée en 1754 : « [...] Pour l'art de l'orgue, il choisit pour modèles les œuvres de Bruhns, Reinken, Buxtehude et de certains bons organistes français » (Gilles Cantagrel, *Bach et son temps*, op. cit., p. 470). De même, en 1775, Carl Philipp Emanuel Bach écrit : « [...] Outre Froberger, Kerl et Pachelbel, il a aimé et étudié les ouvrages de Frescobaldi, de Fischer, maître de chapelle de Bade, de Strunck, de quelques bons vieux Français, de Buxtehude, Reinken, Bruhns et de Böhm, organiste à Lüneburg ». (*Ibid.*, p. 488). Le passage est plus ambigu, car beaucoup de ces musiciens ont laissé d'importantes œuvres vocales (Pachelbel, Buxtehude), tandis que d'autres sont essentiellement connus pour leurs productions instrumentales (Froberger, Frescobaldi, et même Böhm – d'ailleurs étiqueté « organiste »). La parenté avec la citation précédente inciterait donc à limiter à l'orgue l'influence de Bruhns.

à l'oncle ou au neveu, mais désengage sans ambiguïté la paternité de Böhm. Or, la nomenclature nous fait pencher du côté de l'oncle : quatre voix mixtes (SATB), deux violons, deux hautbois, deux *alti*, et basse continue. En effet, aucune autre cantate de Nicolaus Bruhns ne possède de hautbois. Nous arrivons donc à la conclusion que la cantate *Satanas und sein Getümmel* est bien une œuvre de Friedrich Nicolaus Bruhns.

- Mus. ms. 30101, n°14 : *Sanctus est Domino Deo Sabaoth*, qu'on ne peut attribuer ni à Nicolaus Bruhns, ni à son oncle. Sur le manuscrit original, la mention est sans appel : « *Sanctus est Domino Deo Sabaoth. a 4 Voc. et 3 Strom : di M. Böhm* ». Voilà qui règle tous les conflits, même si Adélaïde de Place entretient le doute en disant que « le texte latin de la cantate [...] fut sans doute écrit par Friedrich Nikolaus Bruhns⁶⁷ ».

Sont également disponibles à la *Staatsbibliothek* de Berlin les références :

- Mus. ms. 2505 et Mus. ms. 30093 : deux versions (identiques) de *Der Herr hat seinem Stuhl im Himmel bereitet*.

Enfin, une dernière cantate est conservée à la Bibliothèque Universitaire de Lund (Suède) :

- *Mein Herz ist bereit*

On peut donc raisonnablement parler de douze cantates. Dès lors, les musicologues se sont essayés à leur classification. Voici deux tentatives :

CLASSIFICATION SELON MARTIN GECK ⁶⁶	CLASSIFICATION SELON MARTIAL LEROUX ⁶⁷
<u>Concerts</u>	I. Les Concerts Spirituels
I. Concert pour soliste	<i>Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden</i>
<i>De profundis</i>	<i>De profundis</i>
<i>Der Herr hat seinem Stuhl</i>	<i>Der Herr hat seinem Stuhl</i>
<i>Jauchzet dem Herren</i>	<i>Jauchzet dem Herren</i>
<i>Mein Herz ist bereit</i>	<i>Mein Herz ist bereit</i>
II. Concert pour ensemble	II. Les Cantates à numéros
<i>Paratum cor meum</i>	<i>Paratum cor meum</i>
<i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i>	<i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i>
<i>Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden</i>	<i>Ich liege und Schlafe</i>
III. Concert-choral	<i>Muss nicht der Mensch auf dieser Erden</i>
<i>Erstanden ist der heilige Christ</i>	<i>O werter heiliger Geist</i>
<u>Cantates</u>	<i>Hemmt eure Tränenflut</i>
I. Cantate madrigale	III. Les Cantates de choral
<i>Muss nicht der Mensch auf dieser Erden</i>	<i>Erstanden ist der heilige Christ</i>
<i>O werter heiliger Geist</i>	
<i>Hemmt eure Tränenflut</i>	
II. Concerto-aria-cantate	
<i>Ich liege und schlafe</i>	

[accès à la note 66 : GECK (Martin), Nicolaus Bruhns, *Leben und Werk*, op. cit., p. 46.]

[accès à la note 67 : LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et chorale profane*, op. cit., p. 215.]

Comme nous l'avons dit précédemment, ces classifications essayent de concilier plusieurs entrées (forme, formation, matériaux thématiques de référence). Martin Geck distingue les Concerts des *Cantates* pour des motifs essentiellement textuels : les concerts prennent appui sur des psaumes, des épîtres ou des chorals, tandis que les *cantates* associent plus librement des textes libres (même si nous retrouvons un psaume dans *Ich liege und schlafe*). L'ensemble paraît toutefois assez intéressant, dans le sens où Martin Geck cherche à présenter les œuvres dans un ordre croissant de complexité. Mais il manque de clarté pour certaines pièces (pourquoi mettre *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* dans la catégorie « concert pour ensemble » - alors qu'il y a dans cette cantate des parties solistes et qu'elle pourrait également figurer dans le groupe « cantate madrigale » ?).

Martial Leroux évite la complication des sous-catégories. Les deux premiers blocs sont donc très cohérents : les concerts spirituels d'un côté, œuvres d'un seul tenant, et les cantates à numéros de l'autre, œuvres fragmentées en plusieurs petites sections indépendantes. Du coup, la troisième catégorie fait appel non plus exclusivement à la forme, mais au matériau thématique sous-jacent : la cantate de choral. Même si une seule cantate se retrouve dans cette catégorie, le triptyque général semble moins embrouillé que le détail précédent.

Pour notre part, nous privilégierons une classification à une seule entrée, la formation vocale :

Cantates pour voix soliste ✦ *Jauchzet dem Herren* (Ps. 100) : pour Ténor, violons 1-2, basson, continuo ✦ *De profundis* (Ps. 129) : pour Basse, violons 1-2, continuo ✦ *Der Herr hat seinem Stuhl* (Ps. 103) : pour Basse, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo ✦ *Mein Herz ist bereit* (Ps. 57) : pour Basse, violon, continuo **Cantates pour quelques voix** ✦ *Paratum cor meum* (Ps. 57), pour Ténors 1-2 et Basse, violon, violes de gambe 1-2, continuo ✦ *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (Ps. 128) : pour Soprani 1-2 et Basse, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo ✦ *Erstanden ist der heilige Christ* (kirchenlied du XV) : pour Ténors 1-2, violons 1-2, continuo **Cantates pour chœur à quatre voix mixtes** ✦ *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (libre) : pour SATB, trompettes 1-2, violons 1-2, violes di Braccio 1-2, basson, continuo ✦ *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (2e Épître à Timothée) : pour SATB, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo ✦ *Hemmt eure Tränenflut* (madrigal) : pour SATB, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo ✦ *O werter heiliger Geist* (madrigal) : pour SATB, trompettes 1-2, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo ✦ *Ich liege und schlafe* (Ps. 4) : pour SATB, violons 1-2, violes 1-2, basson, continuo

Cette manière de présenter les œuvres, en dehors de toute référence formelle ou textuelle, permet d'étudier le *corpus* en tenant compte de la complexité graduelle de l'écriture.

Dans le détail, nous remarquons que le support instrumental est très homogène dans la dernière catégorie : les grands chœurs sont toujours accompagnés par deux dessus (violons 1-2), deux parties intermédiaires (violes 1-2), un basson, et un *continuo*. À cette formation élémentaire peuvent s'ajouter les trompettes. Inversement, nous comprenons que les cantates *Der Herr hat seinem Stuhl* et *Wohl dem, der den Herren fürchtet* fonctionnent sur le même modèle, bien qu'elles aient recours à des voix solistes.

Mais l'histoire des cantates de Bruhns ne s'arrête pas là. Une impression complète a vu le jour en 1939, aux éditions *Henry Litolf's Verlag*. Avec une présentation moderne, un abandon des clefs d'ut, des ajouts de phrasés et modes de jeu (coups d'archet), de nouvelles indications de nuances et de tempi, le musicien Fritz Stein s'est même appliqué à joindre une réalisation du continuo. Ces partitions prêtes à l'emploi (conducteur et parties séparées) ont donc permis à tout un chacun de connaître l'œuvre vocale de Bruhns.

L'histoire ne pouvait pas s'arrêter là : en 1943, les éditions *Henry Litolf's Verlag* sont victimes d'un incendie qui ravage les entrepôts ; de nombreuses partitions sont ainsi perdues, et la maison *Henry Litolf's Verlag* fait faillite. Fort heureusement, les éditions Peters rachètent le fond de l'ancienne maison d'édition. Voilà donc nos précieuses cantates de Bruhns dans d'autres mains. Mais à cause de l'incendie, une partie des cantates n'est plus disponible. Les éditions Peters, dont le catalogue propose – toujours – l'inventaire des cantates de Bruhns sous les cotes CL5826 à CL5837, ne sont donc plus en mesure de fournir les références CL5829 (*De profundis clamavi*), CL5830 (*Mein Herz ist bereit*), et CL5834 (*Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*). Le moyen le plus efficace pour retrouver les partitions est donc de passer par les bibliothèques de Berlin et Lund.

Pour notre étude, nous nous servons donc : 1/ de l'intégralité des références de la *Staatsbibliothek* de Berlin ; 2/ des partitions disponibles aux éditions *Peters* (d'une meilleure lisibilité pour l'analyse) ; 3/ des transcriptions en notation moderne faites par nos soins des partitions indisponibles aux éditions *Peters*, à savoir les cantates *De profundis clamavi*, *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (d'après le manuscrit Bokemeyer, en respectant au maximum la présentation originale), et *Mein Herz ist bereit* (d'après le travail de Johan Tufvesson⁶⁸ - mais que nous avons préféré réécrire en raison des quelques erreurs qui émaillaient la partition : chiffrages impossibles, quelques distances par rapport aux enregistrements connus). Les trois cantates sont reproduites en Annexes (section « Cantates de N. Bruhns non éditées », p. 265)

Nous reviendrons ultérieurement sur les spécificités de chaque cantate.



Planches n°1-3

⁶⁸ <http://www.lysator.liu.se/~tuben/scores/brmhertz>, révision 2002.

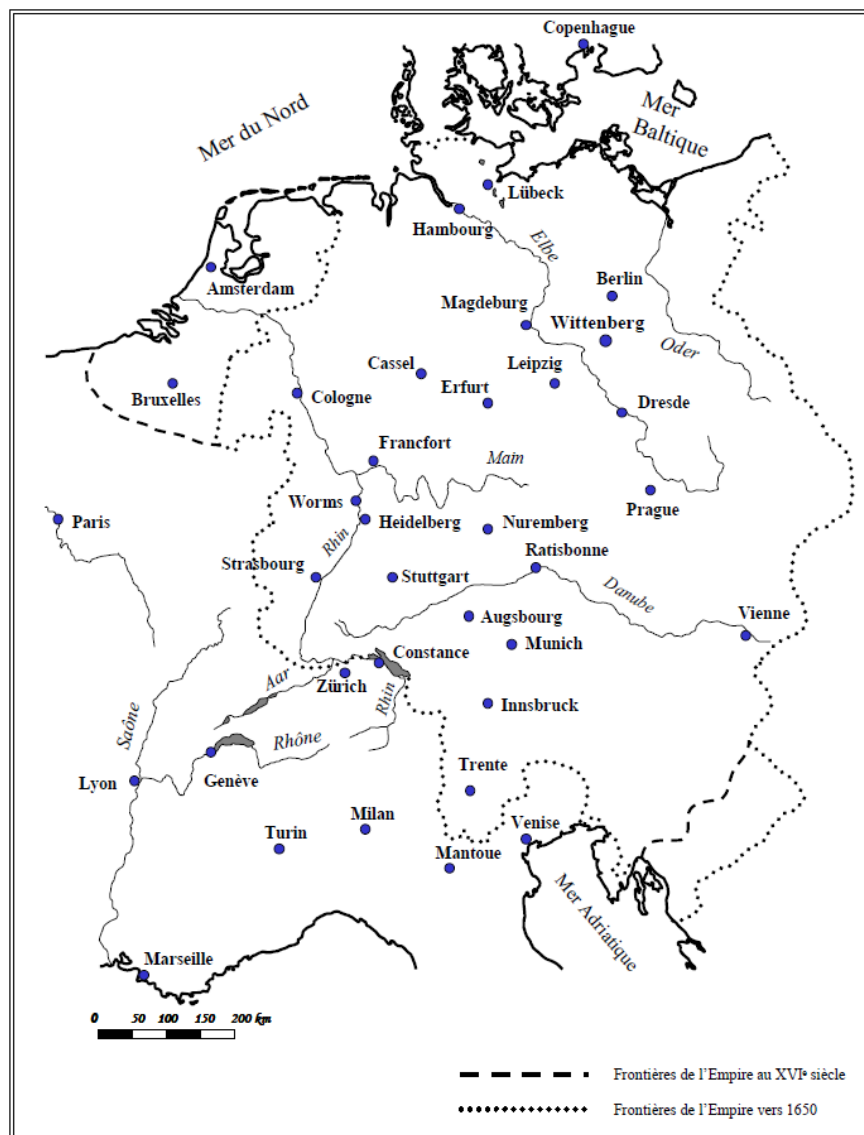


Planche n°1 Le Saint Empire Romain Germanique



Planche n°2 A. E. Meister Intérieur d'une école en Allemagne à la fin du XVe siècle (1592)

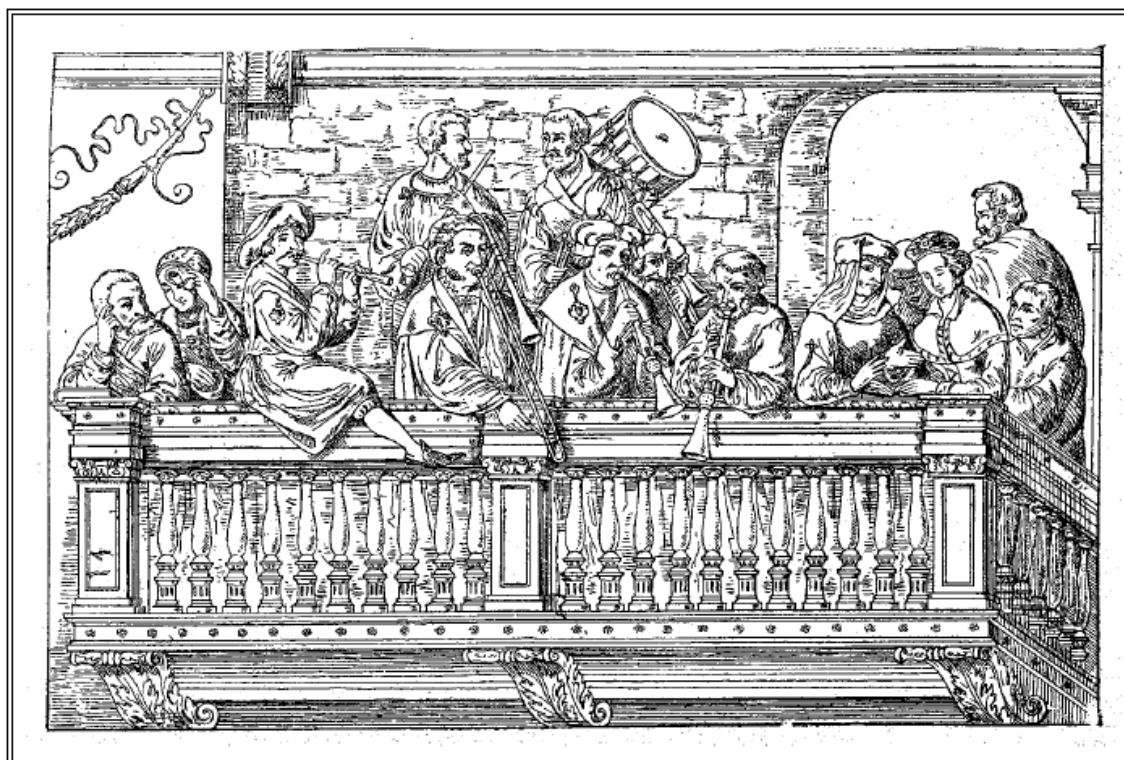


Planche n°3 attribué à Albrecht Dürer Stadtpfeiferei à Nuremberg

Chapitre Premier. Les Musiciens antérieurs à la Réforme

Marienlied

Oswald von Wolkenstein (1376-1445) 1. *Wer ist sie, die hervorleuchtet über allen Glanz der Sonne hinaus und die für uns erquickend befeuchtet den verdorrten Kranz ? Wer ist sie, die den Reigentanz anführt und dem herrlichen Mai seinen Pflanzenschmuck schenkt ? Eine edle, schöne Jungfrau, die wahrhaftig und wirklich einen Sohn geboren hat, der auf keusche Weise eins war mit ihrem Vater. In jungfräulicher Reinheit wurde sie von ihm entbunden, von ihm, der selbdritt die freie Einheit verkörpert, durch die wir Hoffnung haben und erlöst sind aus dem gierigen Höllenrachen.* 2. *Wer versteht es, die Jungfrau zu verherrlichen gemäß ihrer edlen Abstammung ? Fürwahr, auf Erden wurde niemals ein freundlicheres Mädchen geboren. Ei, du trautes, liebevolles, keusches Geschöpf ! Deine Schönheit überglänzt wahrhaft deine ganze Gestalt, genau wie der leuchtende Rubin ohne Mühe durchscheinend-feinen Glanz hervorbringt für seine Untertanen in der Goldfassung. Der Ehrenbanner möchte ich mit völliger Hingabe, ohne mich herausstreichen zu wollen, triolierend besingen, und mir von der Schönen bald Gnade erwarten.* 3. *Wer ist die Rose ohne Dornen, von der man liest erzählt, Die den großen Zorn ganz auf ihre Schultern lädt, Wenn sie uns am Jüngsten Tag losmacht aus dem vielgestaltigen, mächtigen, großen Jammer ? Wem dann auf schöne Weise ein Endchen des Rettungsseiles aus dem Schloß zuteil wird, der unbefleckt und voll Heil ist, der hat dich, Herrin, kennengelernt. Der Weg zu Hölle wird ihm versperrt. Ei, du Schöne, Wahrhafte, du Schild, zebriich des Teufels Lanze, seinen Wurfspieß pariere ihm, herrliche Jungrau ! Amen.*

Chant Marial

Oswald von Wolkenstein (1376-1445) 1. *Qui est-elle, qui surpasse dans sa clarté l'éclat du Soleil et qui ravive et rafraîchit pour nous la couronne de fleurs déjà sèche ? Qui est-elle, menant la ronde, offrant au joli mai sa floraison ? Une vierge noble et belle, qui donna vraiment et réellement naissance à un fils, lui-même chastement uni à son père. Dans sa pureté virginale elle mit au monde celui qui incarne la trinité, elle nous donne l'espoir et nous sauve des gouffres avides de l'enfer.* 2. *Qui saura glorifier la vierge en termes conformes à sa noble origine ? En vérité, jamais sur terre naquit une jeune fille plus aimable.*

Ah chère, aimable et chaste ! Ta beauté inonde ton être tout entier de son éclat, comme le rubis brillant donne un éclat fin et transparent à la sertissure d'or assujettie. Je voudrais avec ferveur et sans me faire valoir chanter en triolets la bannière d'honneur pour espérer de la très belle quelque miséricorde.

3. Qui est cette rose sans épines dont on parle, dont on lit qui charge la grande colère entièrement sur ses épaules, qui nous délivre au dernier jour de l'immense misère sous toutes ses formes ? Celui qui tiendra alors l'extrémité de la corde salvatrice du sein immaculé, porteur du salut, celui-là t'a rencontré, ô maîtresse. Le chemin de l'enfer ne s'ouvrira pas pour lui. Ô toi, belle vraie, toi mon bouclier, brise la lance de Satan, son javelot, pare ses coups, vierge magnifique ! Amen.

1/ Heinrich Isaac (1445-1517)

Ce premier compositeur est intéressant pour diverses raisons.

Tout d'abord, Heinrich Isaac est le plus grand représentant de la musique allemande de la Renaissance. Reconnu à travers toute l'Allemagne, il jouit d'une incroyable popularité de son vivant. Il est souvent cité comme étant le « Josquin allemand ».

Mais Heinrich Isaac fut également un grand voyageur qui n'hésitait pas à composer des deux côtés des Alpes. Si nous l'entrevoyons à Innsbruck en 1484 au service de l'archiduc Sigismond, il est surtout organiste à la cour de Laurent le Magnifique, entre 1475 et 1496. Il devient alors l'instructeur musical de Jean de Médicis, fils du mécène, futur pape Léon X. Dans sa période florentine, Heinrich Isaac sera non seulement organiste dans de nombreuses églises, mais également *cantor*.

À partir de 1496, il entre au service de Maximilien I^{er} (voir Planche n°4), Empereur du Saint Empire Romain Germanique, et fréquente un grand nombre d'artistes. En tant de *Kapellmeister*, Isaac côtoie de hautes personnalités, telles Paul Hofhaimer (1459-1537), célèbre organiste de la cour, ou Albrecht Dürer (1471-1528) qui rencontre l'Empereur en 1512. On imagine volontiers l'émulation artistique au sein de cette cour impériale (d'autant plus encouragée que Maximilien I^{er} est lui-même connu pour sa pratique du chant, et son implication dans la création d'instruments), qui s'établit successivement dans plusieurs villes : Vienne, Augsbourg, Innsbruck, puis Constance. S'il reste entièrement dévoué à l'Empereur jusqu'en 1513, sa popularité l'amène à honorer des contrats pour d'autres commanditaires. Entre 1507 et 1509, il se consacre au vaste projet de la mise en polyphonie des chants de la messe sur tout le cycle de l'année liturgique, commande de la cathédrale de Constance. C'est le volumineux *Choralis Constantinus* qu'Heinrich Isaac ne pourra pas achever, mais que son illustre élève Ludwig Senfl s'emploiera à terminer.

C'est aussi sous le mécénat de Maximilien I^{er} qu'Heinrich Isaac retourne à Florence (comme agent diplomatique), et poursuit son voyage jusqu'à Ferrare, où il rencontre son contemporain et ami Josquin Desprez (1440-1521).

Heinrich Isaac est enfin intéressant car il décède le 26 mars 1517, presque sept mois avant le début officiel de la Réforme (les fameuses quatre-vingt-quinze thèses du 31 octobre

1517). Autrement dit, il est le symbole de la musique Allemande juste antérieure au grand bouleversement des mentalités.

Pour donner un aperçu de sa musique, nous retiendrons quelques exemples parmi ceux qui nous semblent les plus représentatifs.

1.1/ Innsbruck, ich muß dich lassen

Certainement composé au moment où Heinrich Isaac quitte la ville d'Innsbruck pour s'établir à Constance avec la cour, ce *Volkslied*⁶⁹ (voir Planche n°5) à quatre voix est un bon exemple de traitement polyphonique d'une mélodie aux accents populaires :

, ich muß dich lassen, Innsbruck, je dois te quitter, fahr dahin Straßen, Je m'en vais mon chemin, freme Land dahin. Dans le pays étranger. Freud ist mir genom, Ma joie m'est enlevée, ich nit weiß bekommen, Je ne la retrouverai plus, ich im Elend bin. Car je serai à l'étranger⁷⁰.

Le traitement polyphonique est ici d'une grande sobriété (voir Exemple 1-1.1, Annexes p. 5). Au premier coup d'œil, cette composition frappe par son imperturbable homorythmie⁷¹. Même les quelques mouvements en croches (basse mes. 3 et 11, ténor 1 mes. 6 et 14) ou les alternances de lignes descendantes (mes. 17-22) ont du mal à briser cette calme progression.

La structure mélodique de cette pièce apparaît assez clairement : « *Innsbruck, ich muß dich lassen* » (A, mes. 1-4), « *ich fahr dahin mein Straßen* » (B, mes. 4-7), « *in fremde Land dahin* » (C, mes. 7-9), « *Mein Freud ist mir genom* » (A, mes. 9-12), « *die ich nit weiß bekommen* » (B, mes. 12-15), « *Wo ich im Elend bin* » (Dx2, mes. 15-19 reprises mes. 19-23). L'ensemble est très symétrique avec un ABC / ABDD on ne peut plus limpide. Si l'on s'interroge sur l'intérêt de la partie D (mes. 15-23), et la raison de ces croches soudainement libérées du flux jusqu'ici régulier des voix, il suffit de songer aux paroles : l'éloignement, le départ d'Innsbruck, l'adoption d'une terre nouvelle ressentie comme lointaine et étrangère, tout cela s'accommode à merveille avec l'épanchement descendant de ces formules, où la voix de *soprano* ne se lasse pas de syncoper, tandis que le ténor 2 décale son imitation des voix supérieures.

Cette structure est aisée à reconnaître grâce à l'emploi des silences qui ponctuent très clairement les phrases. En effet, chaque blanche terminale est immédiatement suivie d'un soupir à toutes les voix, qui rend la carrure d'autant plus compréhensible.

En observant plus attentivement ces mesures, nous remarquons aussi que les voix fonctionnent deux à deux. La voix de ténor 2 est visiblement calquée sur celle du *soprano*, à qui échoit le rôle de voix principale. Singularité non négligeable, puisque l'usage procède

⁶⁹ Partitions : BA6361, p. 32, ou BA615, p. 96. Pour l'enregistrement, nous recommandons une superbe version pour flûtes : LS2(16).

⁷⁰ Trad. MÜLLER-BLATTEAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande, op. cit., p. 315.*

⁷¹ Tout au long de notre travail, nous préférons le terme d'« homorythmie » à celui – plus ambigu – d'« homophonie », car si l'homophonie s'oppose à la polyphonie (chœur à l'unisson contre un chœur à plusieurs voix), un chœur homorythmique n'a pas toutes les chances d'être homophone. Nous parlerons également de « polyrythmie » dès que plusieurs rythmes aux valeurs (et non aux métriques) différentes se superposent ; le terme « hétérythmie » pourrait également convenir, mais son usage peu fréquent en dissuade l'emploi.

habituellement dans l'autre sens, les voix supérieures étant composées à partir d'un *cantus firmus* confié au ténor. Ainsi le ténor 2 imite le *soprano* en épousant parfaitement son rythme, tantôt en mouvement parallèle (mes. 2, 7-10), tantôt en mouvement contraire (mes. 3-5, 11-13), soit en imitation (mes. 17, 21). Une telle proximité n'est pas innocente.

La voix de ténor 1, elle, semble construite de manière complémentaire. Elle rejoint parfois le mouvement du *soprano* (mes. 2, 10, 17, 21), ou celui du ténor 2 (mes. 6, 14, 18, 22), se camoufle dans l'homorythmie générale (mes. 7-9, 15-16, 19-20), ou se détache par un rythme spécifique (mes. 3, 11). La voix de basse, quant à elle, marche de concert avec le ténor 1, mais s'autorise quelques inflexions personnelles (petit mouvement de croches mes. 3, 11).

Grâce à cet équilibre des voix, l'ensemble gagne en stabilité et en sérénité. Cette dernière impression est renforcée par le traitement des tessitures : la basse possède l'*ambitus* le plus large (dixième majeure *fa1-la2*), tandis que les voix intermédiaires font preuve de modération (ténor 2 : octave diminuée *mi2-mib3*, ténor 1 : neuvième majeure *fa2-so3*). Quant au *soprano*, il se limite à la sixte mineure (*mi3-do4*). Autrement dit, la voix principale ne cherche pas dominer les autres voix. La masse vocale toute entière cultive la réserve ainsi que la nécessaire discrétion. Nous sommes encore bien loin, on le voit, du *pathos* baroque.

Le charme de ce *Volkslied* est également lié à l'emploi des modes : les voix supérieures sont imperturbablement écrites en mode de *do* sur *fa* (mode *ionien* pour la voix de *soprano*, mode *hypoionien* pour le ténor 1), alors que les deux autres voix sont plus fluctuantes, avec un septième degré mélodique se comportant tantôt comme une sensible (*mi* bécarré à la basse mes. 8 ou au ténor 2 mes. 18 et 22), tantôt comme une « sous-tonique » (*mi* bémol aux mesures 5 et 13). Autrement dit, l'écriture des voix inférieures alterne entre le mode de *do* sur *fa* (ionien) et celui de *sol* sur *fa* (mixolydien). Une telle mobilité du septième degré mélodique n'est pas sans conséquence pour notre écoute : elle explore avec souplesse l'élargissement et le resserrement, dans une ondulation quasi-respiratoire.

Il est évident que notre vision moderne de la tonalité n'est ici d'aucun secours : parler d'un *fa* majeur nous obligerait à considérer le *mi* bémol comme une altération du septième degré (harmonique), conception totalement étrangère à l'esprit d'un compositeur du début du XVI^e siècle. Pourtant, une lecture harmonique nous permet de mieux dégager des structures verticales récurrentes.

En Annexes, nous proposons une typologie des différents types de cadences rencontrées généralement aux XVI^e et XVII^e siècles (voir Annexe 2, p. 246). Or, ce petit *Volkslied* contient de beaux exemples de formules cadentielles déjà riches et variées pour si peu de mesures : cadence imparfaite de type 1a avec ses deux septièmes⁷², dont l'une se résout en mouvement ascendant (ténor 2 : *sib2* vers *do3*) et l'autre en mouvement descendant (*soprano* : *sib3* vers *la3*), demi-cadence de type 2a (mes. 6-7 et 14-15), et cadence parfaite de type 2a d'une grande richesse puisqu'elle associe l'élément caractéristique des cadences de type 2 (de « sous-dominante » vers « dominante ») avec un accord broderie de la dominante (ici CP 1c). Une telle variété d'écriture est particulièrement saisissante.

Selon toutes les apparences, *Innsbruck, ich muß dich lassen* est devenu un timbre apprécié, puisqu'Heinrich Isaac le réemploie dans le second *Christe* de sa *Missa Carminum*,

⁷² L'accord du VII^e degré étant l'accord de septième de dominante privé de sa fondamentale, on parlera du VII^e degré « aux deux septièmes », même si les fameuses septièmes ne sont en réalité que des quintes diminuées.

au ténor 3 et ténor 1⁷³. Ce réinvestissement du profane vers le sacré, on le sait, n'est guère surprenant à cette époque (les exemples chez Josquin Desprez ne manquent pas). Mais il suffit de regarder la partition pour mesurer toute la différence avec le *Volkslied*. Ici, l'écriture est beaucoup plus complexe car plus enchevêtrée ; les voix n'obéissent plus à l'homorythmie précédente, le flux des voix s'épanche en de nombreux mouvements conjoints, et les multiples départs, toujours décalés, brouillent la netteté du motif. Car la musique sacrée aspire à l'écriture savante, toute horizontale, dont les lignes serpentine s'entremêlent avec grâce. Rien à voir, tout compte fait, avec la petite composition populaire. Assurément, le sentiment religieux ne peut s'accommoder de la verticalité, commune et triviale, et toutes les parties de la messe le prouvent : les rares passages qui frôlent l'homorythmie engendrent malgré tout une confusion, car les syllabes ne correspondent pas d'une voix à l'autre.

Avec du recul, la constatation ne manque pas de nous surprendre. En fait, *Innsbruck, ich muß dich lassen* réunit toutes les caractéristiques d'un choral luthérien : *ambitus* restreint, phrases courtes ponctuées de silences et homorythmie garantissant l'intelligibilité du texte. Immédiatement, nous retiendrons que la Réforme n'a rien inventé en la matière. Bien avant la Réforme ou même le style Tridentin qui s'y oppose, l'œuvre homorythmique de type choral existait déjà. À une différence près : la destination est ici profane.

D'emblée, nous pouvons retenir une distinction que nous ne cesserons de rencontrer par la suite : avant la Réforme, une œuvre sacrée est exclusivement écrite de manière polyrythmique, en contrepoint fleuri ; l'écriture homorythmique, elle, n'appartient qu'au répertoire populaire. Mais à partir de la Réforme la tendance s'inverse. Les qualités de l'homorythmie gagnent l'espace religieux : clarté, simplicité et accessibilité deviennent les maîtres mots. Le monde religieux veut se rapprocher du peuple, et en assimile le langage. Le contrepoint fleuri, trop maniéré, sera relégué au rang des vieilleries.

Culturellement, ce *Volkslied* n'est donc pas innocent. Il contient en germe toute l'évolution à venir. Jacques Chailley nous en retrace d'ailleurs le parcours :

« L'incipit de cette chanson devait facilement suggérer l'idée religieuse d'une adaptation en adieu au monde, ce qui fut fait par Johann Hesse (1490-1547). *Innsbruck, ich muss dich lassen* devient alors, comme il fallait s'y attendre, *O Welt, ich muss dich lassen* (O monde, il me faut te quitter). « À son tour, le cantique de Hesse fut adapté pour d'autres circonstances. C'est ainsi que pour la Passion, conservant seulement le nouvel incipit *O Welt, il devient le présent cantique : « O monde, vois ici ta vie » [...]. O Welt, sieh' hier dein Leben fut publié à Berlin dans l'édition de 1647 du recueil Praxis pietatismelica de Johann Crüger [...]. Bach a souvent utilisé ce choral. Outre les Passions, on le trouve dans les cantates 13, 44, 97, dans les Choralgesänge (n° 289, 290, 291, 298). Il figure aussi dans la douteuse Passion selon saint Luc. Le choral Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, bien que différent, en semble un dérivé (Bach, on le sait, en fit deux cantates, n°67 et 116) ⁷⁴. »*

On voit bien que la mélodie populaire est devenue un symbole puissant de la foi, et que l'unité culturelle allemande s'étend à travers les âges : plus de deux siècles séparent Heinrich Isaac de Jean-Sébastien Bach.

⁷³ Partition : CW7, p. 6, mes. 37-54. Enregistrement : DIV7, plage 1 (de 1'29 à 2'13).

⁷⁴ CHAILLEY (Jacques), *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris, Presses Universitaires de France, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, série « Etudes et Méthodes », tome 9, 1963, p. 109.

1.2/ Mein Freud allein

Publiée dans le *115 Lieder* de Nuremberg en 1544, cette composition à quatre voix est typique de la chanson d'amour (sens global du texte : *Ma seule joie et mon seul réconfort en ce monde est de donner mon cœur à ton amour*).

L'étude de la partition (voir Exemple 1-1.2, Annexes p. 6)⁷⁵ nous révèle quelques détails significatifs.

Pour commencer, nous voyons une pièce bipartite : partie A (mes. 1-14) avec reprise, et partie B beaucoup plus longue (mes. 15-43) sans reprise. Ce *Volkslied* est donc apparenté en tout point à la *Barform*⁷⁶ : structure bipartite, partie A plus courte que la partie B (dans une proportion approximativement A = moitié de B), partie A avec reprise et partie B sans reprise qui équilibre par la même occasion la disproportion des mesures, et retour d'une partie mélodique de A (généralement la dernière phrase) à la fin de la partie B (ce qui se retrouve ici quand on compare le ténor 2 des mesures 9-14 et 38-73 ; malgré une légère modification du corps de la phrase, nous retrouvons exactement la même ligne, avec une certaine parenté de sens – « *Mein Trost* », mon réconfort, devient « *Mein Herz* », mon cœur).

Cette forme *Bar* est omniprésente dans les œuvres du XVI^e siècle⁷⁷. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les quelques compositions vocales de Paul Hofhaimer (1459-1537), organiste à la cour de Maximilien I^{er} et collègue d'Heinrich Isaac⁷⁸. On remarquera seulement que le retour mélodique de la partie A dans la partie B n'est pas systématique. Mais toutes ces pièces possèdent effectivement deux parties, avec barres de reprise pour la première, et simples barres de terminaison pour la seconde. Quoiqu'il en soit, la structure de ce *Volkslied* contraste pleinement avec les successions mélodiques bien régulières d'*Innsbruck ich muß dich lassen*.

Au-delà de la forme, nous constatons surtout que l'écriture est conçue d'une toute autre manière : ici, on semble attaché à la continuité du discours, à la fluidité des voix, à l'enchevêtrement sans cesse renouvelé. D'un point de vue rythmique, cela est particulièrement frappant dès les premières mesures : les valeurs sont progressivement de plus en plus brèves (rondes, blanches, noires, puis croches), souplesse d'écriture que l'on retrouve inversée à l'autre extrémité du morceau (en plus rapide, mes. 41-43 : croches, blanches puis rondes). Cette gestion des voix se retrouve dans un grand nombre d'œuvres d'Heinrich Isaac : c'était déjà le cas dans *Innsbruck, ich muß dich lassen*, mais on peut aussi le retrouver dans d'autres compositions, telles *Kein Freud hab ich auf dieser Erd*⁷⁹ ou encore *Zwischen Berg und tiefem Tal*⁸⁰. À dire vrai, il suffit de feuilleter la littérature française de la même période pour se rendre compte qu'il s'agit là d'une pratique fort répandue (nous pensons par exemple à l'inspiré *Toutes les nuits* du non moins inspiré Clément Janequin). Ce qui se passe ici est donc pleinement représentatif de l'esthétique Renaissance.

⁷⁵ Partition : BA910, p. 72-73, avec ses trois couplets.

⁷⁶ Littéralement, la « forme nue ». La forme *Bar* est donc considérée comme la plus élémentaire qui soit.

⁷⁷ On découpe donc généralement une *Barform* en deux *Stollen* (AA) et un *Abgesang* (B).

⁷⁸ Voir *Meins Traurens ist* (BA615, p. 92-93), *Hertzliebstes bild* (GRS, p. 3), *Ach lieb mit leyd* (GRS, p. 8-9), *Mein eynigs A* (GRS, p. 12-13), *Nach willen dein* (GRS, p. 16). Les *Tricinia* du même Hofhaimer publiés en 1542 par Georg Rhau (BA3139) échappent à cette règle : sans doute faut-il voir dans la destination religieuse la raison même de ce changement.

⁷⁹ Partition : BA910, p. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 92.

Mais la fluidité des voix ne découle pas exclusivement du rythme. Elle provient également de l'écriture en imitation, qui met en valeur les mouvements mélodiques par le jeu des tessitures. Ainsi, le ténor 2 est écrit en canon par rapport au *soprano* (d'abord strict puis libre) avec une mesure de décalage, et les nombreux départs successifs soulignent le texte (vagues ascendantes sur « *in aller Welt* » – le monde entier – entre les mesures 4 et 7, le saut de quarte sur « *Mein Trost* » – mon réconfort – des mesures 7-10 avec trois rythmes différents, le « *Ohn arge* » – sans colère – très détendu entre les mesures 31-33, ou enfin « *Mein Herz* » – mon cœur – entre les mesures 37 et 40, rendu bien « vivant » grâce aux rythmes variés et aux directions mélodiques spécifiques : basse très affirmative avec son mouvement cadentiel, *soprano* plutôt suspensif et lentement descendant, ténor 2 affirmatif – comme la basse – mais ascendant, et ténor 1 plutôt lyrique avec sa syncope et sa montée en croches). Les départs en imitation ou plus librement successifs concourent donc à la souplesse du langage.

Mais la richesse d'écriture ne s'arrête pas là, car Isaac joue précisément sur ces décalages pour lui opposer une écriture parfois plus stricte : c'est le cas des mesures 15-21, où les voix de *soprano* et basse sont en parfaite homorythmie, et quasiment parallèles, ou des mesures 35-37 où toutes les voix deviennent subitement homorythmiques.

La fluidité ne saurait se contenter du rythme et de la mélodie. Elle comprend aussi le rapport à la masse vocale. Il suffit de regarder comment Isaac traite certains passages pour s'en rendre compte : les mesures 22-31 sont à cet égard très intéressantes, car elles épurent progressivement le tissu contrapuntique ; la phrase commence à trois puis quatre voix, mais la basse s'éteint dès la mesure 26 pour observer un rigoureux silence (l'équivalent de cinq mesures) ; à la mesure 28, c'est le ténor 1 qui rejoint le silence. Restent le *soprano* et le ténor 2, qui s'adonnent à une vocalise pour atteindre un unisson mesure 31. Autrement dit, Isaac raréfie la polyphonie, et parvient à créer un sentiment d'allègement très subtil.

Toujours en rapport avec la masse vocale, Isaac se joue des silences. Contrairement à *Innsbruck, ich muß dich lassen*, nous ne rencontrons ici aucune rupture – et ce malgré la barre de reprise. Il parvient même à créer la continuité là où l'on attendait le repos d'un silence. Voyez comme la transition des phrases s'opère avec souplesse, entre les mesures 21 et 22 : toutes les voix reposent sur la ronde de « *Liebeskraft* », et le silence attendu – nécessaire presque, avant d'entamer la phrase suivante – est observé par la plupart des pupitres, mais seul le ténor 1 semble vouloir étirer la « force de l'amour », et gagne la mesure suivante avec une syncope. Les trois autres voix débute alors la phrase suivante, tandis que le ténor 1 achève sa tenue. Le résultat auditif est exceptionnel – d'autant plus qu'il précède la raréfaction polyphonique précédemment citée : le temps d'une pulsation, le chœur isole plutôt qu'il n'éteint.

Assurément, Isaac se veut riche et intense. Il n'hésite pas à multiplier les effets, comme par exemple la réplique en miroir du premier phrasé (au *soprano*, « *Mein freud allein* » commence par une tierce descendante puis se relève par une montée conjointe ; puis le second phrasé, « *mein Trost zu allen Stunden* » décrit le mouvement inverse, avec une quarte ascendante qui s'épuise ensuite en une descente conjointe). Dans un souci d'expressivité, il n'hésite pas non plus à multiplier les retards et les syncopes, et ceci dans la plupart des voix (seule la basse ne s'adonne pas au retard ou à l'appoggiature). Un autre signe prouve encore l'intention expressive : l'*ambitus* très large des voix. Si le ténor 1 se contente de l'octave, toutes les autres voix gagnent la onzième, ce qui représente une palette sonore très ouverte (il suffit de reprendre *Innsbruck, ich muß dich lassen* pour estimer la distance).

Nous pourrions tirer les mêmes conclusions au sujet des cadences. Elles sont presque toutes différentes :

Mes. 7-9 : Cadence Parfaite de type 3a (VII – I – V – I)

Mes. 10-14 (avant reprise) : CP 1d (broderie de V par VI et IV).

Mes. 13-15 (en franchissant la reprise) : Cadence Évitée de type 1 (V – VI)

Mes. 20-21 : Cadence Imparfaite de type 1a (V renversé – I)

Mes. 25-26 : Demi-Cadence de type 1a (I – V)

Mes. 36-38 : CP 1c (broderie de V par IV renversé – qui est traité ensuite en passage à l'état fondamental)

Mes. 41-43 : CP 1d

Autrement dit, Isaac nous présente ici un véritable bouquet de cadences.

En regardant de plus près la fameuse cadence qui ferme la partie A (mes. 10-14), nous remarquons la ligne de basse dont les mots « *Stunden* » ou « *verbunden* » (à la reprise) sont entrecoupés de demi-pauses, sortes de suspensions momentanées, de respirations répétées qui rendent le passage sensiblement plus haletant. Surtout, nous voyons que l'enchaînement du V^e degré (mes. 13) au I^{er} (mes. 14) est réalisé par toutes les voix, sauf la basse qui donne certes le *ré* mais ne va pas se résoudre sur la tonique : pas de *sol*/1 – comme se sera pourtant le cas mes. 43 – ni d'unisson avec le ténor 2 au *sol*/2, solution qui aurait été bien envisageable. Non, au lieu de ces deux possibilités, la voix de basse se retire, et s'autorise une pause. Pourtant, l'oreille ne perçoit guère cette subtilité, et le résultat sonne bien comme une cadence parfaite traditionnelle, comme si la basse montait au *sol*/2, alors que c'est le ténor 2 qui accomplit ici la résolution. Entendons-nous bien : le ténor 2 ne quitte pas sa logique pour contenter l'éventuel caprice d'une basse résolument trop paresseuse ; venant d'un *la*2, le chemin le plus attendu est bien l'arrivée sur le *sol*. Pourtant, c'est bien lui qui conclut le passage, et semble donner la réponse au *ré*2 de la basse. Ce qui est écrit ne correspond donc pas tout à fait à ce que nous entendons. En fait, cette particularité de l'écriture se retrouve assez fréquemment dans les œuvres du XVI^e siècle (nous en retrouverons encore dans les générations suivantes). Faute – à notre connaissance – d'une terminologie existante, nous appellerons ce procédé une « cadence parfaite à basse tronquée ».

Enfin, même si la remarque est assez convenue, on aurait tort de ne pas évoquer la question du rapport au texte, et plus particulièrement de son *intelligibilité*. Un simple regard porté sur la partition révèle toute la difficulté pour un auditeur de saisir le sens du texte, à l'exception de certains passages plus ou moins verticaux (« *mit Liebeskraft* » mes. 19-21, « *dir gänzlich ist* » mes. 35-37, ou « *Liebverpflicht* » mes. 41-43). Mais en effet, les entrées en imitation provoquent un empilement incompréhensible de syllabes différentes ; les mesures 9-14 sont particulièrement représentatives. Le décalage des entrées est à ce point perturbant que certaines voix n'ont pas le temps de finir leur phrase que les autres voix débutent déjà la suivante (voir le ténor 2 mes. 7-8, toujours sur sa fin de phrase « *in aller Welt* », tandis que les autres voix – *soprano* compris – entament déjà « *mein Trost* »). Tout ceci, on le comprend aisément, ne concourt pas à la compréhension du texte⁸¹.

⁸¹ Ce problème peut être résolu grâce à l'interprétation : souvenons-nous qu'une polyphonie peut être chantée par une voix (ténor, *soprano*, ou autre), et le reste confié à des instruments. Le problème de la compréhension est ainsi réglé. Rien n'interdit, non plus, de profiter des couplets – ou des reprises – pour varier l'exécution : quatre voix la première fois, voix soliste et instruments la seconde fois, ou l'inverse.

Ainsi, nous avons sous les yeux deux textes profanes : *Innsbruck, ich muß dich lassen*, et *Mein Freud allein*. Notre choix s'est porté sur ces deux œuvres car elles nous semblent représentatives du *Lied* allemand dès le début du XVI^e siècle.

À l'exception d'un point commun (début de l'œuvre avec des valeurs rythmiques de plus en plus brèves, fin de l'œuvre avec des valeurs rythmiques de plus en plus larges), nous pouvons dresser la liste des ingrédients qui les distinguent.

Nous concluons qu'une œuvre profane peut être écrite de deux manières différentes : soit en homorythmie, soit en polyrythmie (contrepoint fleuri). La première méthode garantit l'intelligibilité du texte, alors que la seconde provoque une incompréhension progressive. Également lié à ces modes d'écriture, nous remarquons que l'homorythmie est traitée ici avec des *ambitus* assez modestes, tandis que le contrepoint fleuri appelle des *ambitus* beaucoup plus larges – signe d'une volonté expressive (l'imitation, le décalage et l'enchevêtrement s'accompagne de voix beaucoup plus mobiles, cherchant plus facilement les extrémités). Cependant, cette volonté expressive du contrepoint fleuri est ici contenue : seul le

ténor 1 réalise une vocalise en parcourant une octave (mes. 24-25, du *so/3* au *so/2*) ; le reste du temps, aucun mouvement en croches conjointes ne dépasse la quinte.

Enfin, nous apercevons dans le premier exemple une forme linéaire (succession de périodes), tandis que le deuxième utilise clairement une structure traditionnelle : la forme *Bar*.

Dans tous les cas, l'ingéniosité d'Heinrich Isaac est particulièrement remarquable quand il réserve à chaque fin de phrase une cadence spécifique. Nous avons ici un véritable travail sur la couleur, qu'il s'agisse d'une écriture hiératique ou d'une écriture plus fluide.

1.3/ Es hätt ein Baur ein Töchterlein

Sans remettre en cause la distinction précédemment établie dans les *Volkslieder*, nous pouvons néanmoins rencontrer des exemples plus complexes. Bien entendu, la variété se rencontre dans le cadre du contrepoint fleuri, plus apte à développer les subtilités d'écriture.

C'est le cas de la chanson à quatre voix *Es hätt ein Baur ein Töchterlein*⁸², également publiée dans les *115 Lieder* de Nuremberg en 1544, qui ne comporte qu'un seul quatrain :

Es hätt ein Baur ein Töchterlein, Il était un paysan et sa fille, wollt nit länger ein Maidlein sein Qui ne voulait pas rester plus longtemps une jeune fille, schöne mein Maruschka, Toi ma belle Maruschka, dem Elend la# ich dich nit. Dans la misère je ne te laisse pas.

Ce quatrain est énoncé quatre fois : mes. 1-27, mes. 28-45, mes. 42-57 et mes. 58-73. Cette simple observation nous conduit à remarquer que la troisième section débute (basse, mes. 42) alors que la section précédente n'est pas encore parvenue à son terme (*soprano* et *ténor* 1, mes. 45). Il semblerait donc que les entrées en imitation se jouent un peu des cadres. En fait, en regardant d'encore plus près, nous ne pouvons être qu'étonnés de l'entière liberté des voix.

Tout d'abord, le *cantus firmus* inspire un grand nombre de voix (mes. 1 et 44 au *ténor* 2, mes. 4, 28 et 58 au *soprano*, mes. 30 à la basse). Mais surtout, le rapport au texte est clairement malmené par les différentes voix. Nous dégagerons ici deux éléments : 1/ la

⁸² Partition : BA910, p. 112-114.

répétition parfois obstinée de phrases ou de mots ; 2/ à l'inverse, l'absence de certaines phrases.

En effet, la répétition des phrases est particulièrement visible dans la première section (mes. 1-27). Plaçons bout à bout les paroles de chaque voix, et soulignons les répétitions :

- soprano :
 - 1/ *Es hätt ein Baur ein Töchterlein,*
 - 2/ *Das wollt nit länger ein Maidlein sein,*
 - 3/ *Du schöne mein Maruschka, Du schöne mein Maruschka ,*
 - 4/ *In dem Elend laß ich dich nit.*
- ténor 1 :
 - 1/ *Es hätt ein Baur ein Töchterlein,*
 - 2/ *Das wollt nit länger ein Maidlein sein, ein Maidlein sein ,*
 - 3/ *Du schöne mein Maruschka, Du schöne mein Maruschka ,*
 - 4/ *In dem Elend laß ich dich nit.*
- ténor 2 :
 - 1/ *Es hätt ein Baur ein Töchterlein,*
 - 2/ *Das wollt nit länger ein Maidlein sein,*
 - 3/ *Du schöne mein Maruschka, schöne Maruschka.*
 - 4/ *In dem Elend laß ich dich nit.*
- basse :
 - 1/ *Es hätt ein Baur ein Töchterlein, ein Töchterlein ,*
 - 2/ *Das wollt nit länger ein Maidlein sein, Das wollt nit länger ein Maidlein sein.*
 - 3/ *Du schöne mein Maruschka, Du schöne mein Maruschka ,
mein Maruschka.*
 - 4/ *In dem Elend laß ich dich nit.*

Cette disposition est intéressante, et met en valeur plusieurs éléments : tout d'abord, certaines phrases sont peu affectées par les répétitions (cas des phrases 1 et 4), alors que d'autres sont davantage sollicitées (phrases 2 et 3). On voit nettement que l'auteur souligne le sentiment amoureux (la phrase 3 remporte un franc succès), l'épanchement affectif plutôt que l'évocation sociale (« *Baur* », le paysan, ou « *Elend* », la misère, sur lesquels on ne s'attarde guère). Ensuite, nous voyons à quel point la phrase 3 est sujette à de nombreuses variations : soit répétée intégralement (ténor 1), soit écourtée en appuyant la beauté (vocalise du ténor 2, mes. 18-22), ou écourtée en soulignant l'appartenance (basse, mes. 23-24).

Quant au second aspect, l'absence de certaines phrases, le phénomène est particulièrement visible dans la troisième section (mes. 42-57). Sur la partition (voir Exemple 1-1.3, Annexes p. 8), nous voyons très nettement qu'il manque au *soprano* la phrase 2 (qui devrait s'insérer entre les phrases 1 et 3, mes. 50), au ténor 1 la phrase 3 (supprimée au bénéfice d'un allègement du tissu contrapuntique mes. 54-55), et à la basse la phrase 2 (qui aurait pu se substituer aux silences mes. 49-51, ou même remplacer la répétition fragmentée de la première phrase mes. 47-49).

Le simple exemple de cette troisième section résume bien toute la complexité de l'écriture contrapuntique, et les écueils qu'elle occasionne malgré elle : enchevêtrement des lignes où les sonorités se télescopent (on peut observer au hasard n'importe quelle mesure pour constater la grande confusion des syllabes), flou des enchaînements entre les phrases (la basse amorce la troisième section mes. 42, rejoint par le ténor 2 mes. 44, alors que le *soprano* et le ténor 1 n'ont pas encore achevé la seconde section – qui, elle, terminera mes. 45), répétition de mots ou de phrases (basse, mes. 42-49), et suppression de phrases (*soprano*, ténor 1 et basse). Toutes ces « imperfections », juste conséquence d'une conception musicale où la construction sonore l'emporte très largement sur la compréhension du texte, sont récurrentes dans l'œuvre d'Heinrich Isaac, et ne sont « imperfections » que dans la mesure où l'on défend les intérêts de l'*intelligibilité*.

1.4/ Dich, Mutter Gottes, ruf wir an

Ce *Volkslied* d'inspiration mariale publié dans l'*Öglins Liederbuch* à Augsbourg en 1512 retiendra notre attention pour une raison exclusivement structurelle. Œuvre à quatre voix, elle semble en tout point conforme à l'écriture contrapuntique des compositions précédentes : outre l'inintelligibilité du texte dont nous parlions à l'instant – et que l'on retrouve ici sans surprise, nous croisons également des *ambitus* très larges voire impressionnants (*soprano* : *do3-fa4*, ténor 1 : *ré2-sib3* – soit une treizième mineure), ou mouvements en croches conjointes le plus souvent inférieurs à la quinte.

Mais observons plus attentivement le rapport entre les voix. Un regard un peu rapide sur la partition (voir Exemple 1-1.4, Annexes p.9)⁸³ nous amènerait à conclure que les quatre voix entrent en imitation, suivant une logique relativement unitaire : ténor 1 (mes. 1) – *soprano* (mes. 3) – ténor 2 (mes. 11) – basse (mes. 15). En analysant davantage, nous remarquons qu'il n'en est rien, ou du moins qu'une complexité sous-jacente est à l'ouvrage dans ce *Volkslied*.

Certes le *cantus firmus* gagne toutes les voix : du ténor 1 il rejoint le *soprano*, puis il se fait entendre au ténor 2 avant d'être entonné par la basse – à la quarte inférieure. On pourrait donc croire que toutes les voix marchent de concert. Pourtant, cette pièce n'est en rien conçue comme un bloc vocal à quatre parties : il s'agit plutôt d'une superposition de deux strates vocales, évoluant chacune en suivant une logique bien déterminée.

En isolant les deux voix supérieures, *soprano* et ténor 1, nous observons un jeu imitatif très libre, comme suit :

- ténor 1 (mes. 1 à 4) = *soprano* (mes. 3-7) : à l'octave, avec un décalage de quatre pulsations.
- ténor 1 (mes. 11-12) = *soprano* (mes. 11-12) : à l'octave, avec un décalage d'une seule pulsation.
- ténor 1 (mes. 14-15) = *soprano* (mes. 15-16) : à l'octave, avec un décalage de deux pulsations.
- ténor 1 (mes. 24-25) = *soprano* (mes. 24-25) : à l'octave, avec un décalage d'une pulsation.
- ténor 1 (mes. 32-35) = *soprano* (mes. 35-38) : à la quarte supérieure, avec un décalage de six pulsations.
- ténor 1 (mes. 38-41) = *soprano* (mes. 41-44) : à la quarte supérieure, avec un décalage de six pulsations.

⁸³ Partition : BA910, p. 26-27.

Nous constatons que le ténor 1 lance toujours un motif qui sera repris avec plus ou moins de liberté par le *soprano*. Généralement, l'entrelacement des voix supérieures est un prétexte à la vocalise : nombreux sont alors les mouvements sinueux, les valeurs brèves, les croches conjointes tantôt ascendantes, tantôt descendantes.

En revanche, les voix inférieures semblent répondre à une toute autre logique : des imitations, certes, mais aucune vocalise. Seules les valeurs longues se répercutent ou se juxtaposent, et semblent édifier un socle aux voix supérieures. En détaillant, nous observons :

- Une section mes. 1-31 : où la basse est en canon presque strict (seules quelques valeurs rythmiques sont assouplies) avec le ténor 2.
- Une section mes. 32-49 : où le ténor est cette fois-ci en canon strict avec la basse, d'où inversion des rôles. Même à la fin, aux mesures 44-49, la basse lance un motif repris par le ténor 2 ; seul change le décalage, ici à une pulsation (alors qu'il était beaucoup plus important dans les phrases précédentes).

Ainsi, Heinrich Isaac nous offre une construction intéressante, fondée sur la superposition de deux logiques parentes mais autonomes : imitations libres et virtuoses aux voix supérieures (ténor 1, *soprano*), canons stricts et sobres (les *ambitus* utilisés sont nettement plus resserrés⁸⁴) aux voix inférieures (ténor 2, basse).

De cette manière, nous comprenons que le contrepoint fleuri peut habiller des formes très différentes : *Mein Freud allein* reposait entièrement sur la structure traditionnelle de la forme *Bar*, *Es hätte ein Baur ein Töchterlein* répétait par quatre fois un quatrain avec quatre voix musicalement homogènes, et *Dich, Mutter Gottes, ruf wir an* nous montre une construction en 2 x 2 voix finalement autonomes.

Mais qu'en est-il des œuvres sacrées ? Retrouve-t-on les mêmes procédés ? Que nous laisse entrevoir la musique religieuse à la cour de Maximilien I^{er} ?

1.5/ Regina caeli laetare

Notre choix porte sur le motet marial *Regina caeli laetare* plutôt que sur une messe, en raison de la finesse d'écriture ici employée. Bien sûr, Isaac ne tourne pas le dos à la production de messes, et on pourra toujours se reporter aux quelques documents existants⁸⁵.

Fidèle à la tradition, Isaac reprend le matériau grégorien et le traite polyphoniquement (voir Exemple 1-1.5, Annexes p. 11)⁸⁶, tout en préservant la structure du chant : les quatre phrases originales se retrouvent sans difficulté dans les quatre parties du motet, comme suit :

**Mes. 1-30 : Regina caeli laetere, alleluia : Réjouis-toi Reine des cieux, alléluia :
Mes. 31-72 : Quia quem meruisti portare, alleluia : Car celui que tu as été jugée
digne de porter, alléluia : Mes. 73-106 : Resurrexit, sicut dixit, alleluia : Est**

⁸⁴ Certes la basse conserve une onzième – *so1-do3* – mais le ténor 2 se limite à l'octave *so2-so3* – que l'on se souvienne alors de la treizième mineure du ténor 1 !

⁸⁵ Voir la superbe *Missa De Apostolis*, référence discographique HI1(1-4), ou la *Missa Carminum*, référence discographique DIV7(1-5) et référence partition CW7.

⁸⁶ Partition : CW100, p. 28-36. Enregistrement : HI1(7).

ressuscité, ainsi qu'il l'avait été dit, alléluia : Mes. 107-152 : Ora pro nobis Deum, alleluia. Adresse pour nous tes prières à Dieu, alléluia.

De manière très générale, nous pouvons constater que l'écriture enchevêtrée ressemble aux exemples précédents : départs en imitation, ou *ambitus* très larges. Dès la première section, le *soprano* 1 se limite certes à l'octave (*sol*3-*sol*4), mais le *soprano* 2 dépasse l'octave (*fa*3-*sol*4), tout comme le ténor 2 (*fa*2-*la*3) et la basse (*sib*1-*ré*3) avec leur dixième majeure, sans oublier le ténor 1 et son impressionnante onzième (*sol*2-*do*4).

Qu'Heinrich Isaac cultive l'expressif, cela ne fait aucun doute, tant l'ampleur des *ambitus* est enrichie par la véhémence des lignes. En parcourant les mesures, nous croisons de nombreux mouvements en croches conjointes. Si la plupart se limitent à la quarte ou la quinte, d'autres semblent se libérer de toute contrainte et gagnent progressivement l'octave : c'est le cas du *soprano* 1 et sa vocalise sur « *Alleluia* » mes. 24-30 (ligne directe de *sol*3 à *fa*4, mes. 26-27), de la basse mes. 64-68 (ligne directe de *ré*2 à *ré*3, avec une inflexion en doubles-croches), ou du ténor 1 mes. 83-87 et de son capricieux « *Resurrexit* » (après la gamme descendante de *sol*3 à *sol*2 mes. 83-84, le voilà qui remonte au *sol*3, mes. 85, puis chute brutalement au *sol*2 mes. 86, faisant croire à l'arrivée sur une note finale – ce qu'il contourne par une petite vocalise terminale).

De tels élans n'étaient pourtant pas si marqués dans les *Volkslieder*. Pourrait-on alors imaginer qu'une œuvre à destination sacrée soit plus extravertie qu'une œuvre profane ?

Un détour par la *Missa Carminum* nous donne la réponse : les mouvements conjoints y abondent, du *Kyrie* à l'*Agnus Dei*. Dans ce flot ininterrompu, citons quelques courbes représentatives :

- *Kyrie* : ténor 1 sur « *eleison* » de *ré*2 à *fa*3 (mes. 9-12), dixième mineure.
- *Gloria* : ténor 1 sur « *peccata mundi* » de *fa*3 à *sib*1 (mes. 68-74), onzième.
- *Credo* : basse sur « *finis* » de *do*3 à *fa*1 (mes. 94-97), onzième.
- *Sanctus* : *soprano* sur « *Domini* » de *sib*2 à *do*4 (mes. 117-120), neuvième majeure.
- *Agnus Dei* : basse sur « *peccata* » de *fa*1 à *fa*2 (mes. 28-31), octave.

Il est donc manifeste que les compositions sacrées ont recours aux longues vocalises, contrairement aux œuvres profanes. L'expression du sentiment religieux semble plus ardente que celle de l'amour charnel. La croix serait-elle plus brûlante que la dentelle ?... Mais on peut également se demander si Isaac n'adapte pas son écriture aux possibilités vocales dont il dispose. Les chœurs permanents de l'église, dont la formation poussée et l'entraînement quotidien se distinguent des chanteurs de la cour, encouragent le compositeur à solliciter la prouesse vocale. Les *Volkslieder* ressemblent ainsi à des miniatures d'œuvres sacrées, en ce sens qu'ils réutilisent le contrepunt fleuri – mais de manière plus sobre.

Revenons au *Regina caeli laetare*, et intéressons-nous à la première section (mes. 1-30). Nous retrouvons donc au ténor 2 les notes principales de l'original grégorien – même si le compositeur s'accorde quelques libertés, notamment en fin de phrase (la vocalise grégorienne sur « *laetare* » n'est pas entièrement reprise, et inversement, Isaac brode un « *alleluia* » très éloigné de l'original). Le ténor 2, en valeurs longues, est repris par la basse en canon, puis en imitation plus libre. Les trois voix supérieures semblent composées à part. On aurait donc des mesures 1-20 un bloc à cinq voix conçu en 3 + 2, qui rappelle l'écriture de *Dich, Mutter Gottes, ruf wir an*.

Dans son rapport au *cantus firmus*, nous voyons qu'Isaac joue sur le matériau initial. Tout en conservant l'ossature élémentaire (canon entre deux voix, très net entre le ténor1

et la basse), le *cantus firmus* irrigue toutes les autres voix dans une libre imitation : *soprano* 1 (mes. 31), *soprano* 2 (mes. 32), ténor 2 (mes. 33), à chaque fois en valeurs plus brèves. Le jeu de construction ne s'arrête pas là : nous décelons d'autres canons, comme le phrasé du *soprano* 1 mes. 31-39 qui se retrouve intégralement à l'octave inférieure au ténor 2 mes. 42-51. Pour la section « *portare alleluia* », Isaac est plus subtil et semble noyer le *cantus firmus* dans le tissu contrapuntique. Les seuls réemplois du phrasé original se trouvent au *soprano* 2 (mes. 55-58), à la basse (mes. 58-61) et au ténor 1 (mes. 62-65). La référence est ici discrète, puisque la première exposition de la phrase (*soprani* 1-2, mes. 50-54) n'introduisait pas du tout le matériau grégorien.

Dans la troisième partie, nous retrouvons encore cette logique du *cantus firmus* utilisé en canon. Mais ici, il se développe sur trois voix différentes : premier canon entre le ténor 2 et la basse mes. 73-85, bref canon entre le ténor 2 et le ténor 1 (mes. 92-96), puis canon entre la basse et le ténor 2 (mes. 96-106). Des imitations secondaires affectent alors les autres voix, sur des valeurs rythmiques plus brèves (*soprano* 1 mes. 73-75 se répercute en ténor 1 mes. 75-77, ou *soprano* 2 mes. 85-87 se retrouve en *soprano* 1 mes. 87-88). Mais surtout, nous voyons que le *cantus firmus* se transpose : si le premier et le dernier canon restent à l'unisson (ou plus exactement à l'octave), le second est un canon à la quarte supérieure (voir ténor 2 puis ténor 1, mes. 92-96).

Quand nous regardons la quatrième partie, l'utilisation du *cantus firmus* attire tout particulièrement notre attention, car le timbre irradie toutes les voix, sans exception. Chacune d'elles décrit cette quinte descendante facilement identifiable, marque un arrêt momentané d'une demi-pause, remonte par mouvement conjoint, puis redescend sur sa note finale. Les cinq voix portent ainsi le même message, et sont toutes à l'image du matériau grégorien. Mais là encore, il faut observer la transposition du *cantus* : il repose en *sol* (*soprano* 2 mes. 107 sq.), puis en *do* (toutes les autres voix à partir de la mesure 108).

En synthétisant dans un tableau le rapport au *cantus firmus* (CF), nous comprenons que ce *Regina caeli laetare* use d'une habile progression :

	phrase 1(mes. 1-30)	Phrase 2(mes. 31-72)	Phrase 3(mes. 73-106)	Phrase 4(mes. 107-152)
CF entre ...	2 voix (T2 – B)	2 voix (T1 – B) + bribes S1-S2-T2	3 voix (T2 – B – T1)	5 voix (<i>Tutti</i>)
finale du mode	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>sol / do</i>	<i>sol / do</i>

Ainsi, de phrase en phrase, les voix affectées par le *cantus firmus* sont de plus en plus nombreuses, et reposent sur des hauteurs de plus en plus variables. Nous avons bien ici la trace d'une conception agogique, et non d'un simple habillage polyphonique « morceau par morceau ».

Construite à partir et autour du *cantus firmus*, cette pièce parvient dans son traitement même à suggérer l'unité et la variété. Le *cantus firmus* est d'abord isolé, et noyé dans un flux de contrepoint libre (canons et imitations aux autres voix). Peu à peu, toutes les voix sont gagnées par le *cantus firmus*, comme illuminées par l'héritage monodique, et proclament unanimement le même message. Unité du matériau et diversité du traitement. Le liant trouve même des échos dans le rythme : il suffit d'être attentif au motif « –□□□ »(une longue – trois brèves) omniprésent dans les quatre sections de l'œuvre.

En matière de direction, Isaac nous réserve d'autres surprises. En effet, la première section repose également sur un principe d'accroissement et d'élargissement. Observons la conduite des voix. Tout d'abord entre le ténor 1 (mes. 1). Pendant qu'il entame « *caeli* » et

sa vocalise ascendante (mes. 3), la voix de *soprano* 1 expose la reprise canonique du ténor, tandis que le ténor 2 déroule les premières notes du *cantus firmus*. En fait, les trois voix démarrent très doucement sur un unisson puis restent en suspension momentanée sur une quinte (mes. 3, deuxième pulsation). S'ensuit une formule cadentielle dont l'aboutissement attendu (mes. 5) repose lui aussi sur une quinte. Enfin, à l'arrivée de la basse et du *soprano* 2 (mes. 7), nous entendons cette fois-ci un accord à trois sons (la tierce de l'accord étant donnée par le ténor 2 puis par le *soprano* 1), donnant une impression d'enrichissement progressif. L'effet semble voulu, tant il est mené avec subtilité. Renforcée par cette observation, l'écoute n'en est que plus admirable : l'auditeur semble réellement s'ouvrir à l'expérience harmonique, d'autant plus que l'utilisation des tessitures va dans le même sens (voix intermédiaires, puis élargissement vers les registres extrêmes).

Autrement dit, cette pièce toute équilibrée dans son rapport aux voix (aucune d'elle ne passe au premier plan, et chacune participe au résultat général) n'en est pas moins porteuse de mouvements : valeurs rythmiques de plus en plus brèves, vocalises de plus en plus larges, *cantus firmus* de plus en plus migrateur et de plus en plus transposable, voire de plus en plus malléable rythmiquement (Cf. deuxième section), et entrée progressive dans la polyphonie. Tout ceci illustre pour le mieux l'idée finale de l'intercession (« *Ora pro nobis Deum* », adresse pour nous tes prières à Dieu), objet même de la piété mariale.

2/ Heinrich Finck (1445-1527)

Exact contemporain du précédent, on ne sait malheureusement que peu de choses sur sa vie⁸⁷. Il se forme à Leipzig, puis travaille en Pologne à la cour de Cracovie. On le retrouve à Stuttgart comme *Kapellmeister* du duc de Wurtemberg, puis à Salzbourg et Vienne comme *Kapellmeister* du futur empereur Ferdinand I^{er}. Comme Isaac, Heinrich Finck est l'auteur de nombreux *Lieder*, motets et messes, souvent édités après sa mort (Cf. les *Heinrich Fincks Lieder*, publiés à Nuremberg en 1536).

Pour nous, l'intérêt est de voir si Finck partage les conceptions musicales d'Heinrich Isaac. Retrouve-t-on les mêmes ingrédients, les mêmes singularités, les mêmes enjeux, voire les mêmes écueils (inintelligibilité du texte) ?

2.1/ Ach herzigs Herz

Ce *Gesellschaftslied* édité par Forster dans les *Schöne auserlesne Lieder* ressemble en tout point aux *Lieder* d'Heinrich Isaac (voir Exemple 1-2.1, Annexes p. 16)⁸⁸.

En effet, nous retrouvons une composition à quatre voix relativement équilibrée, dans une écriture facilement homorythmique, ou du moins s'en rapprochant (on pourra parler de « contrepoint brisé », sorte de compromis entre l'homorythmie et le contrepoint fleuri⁸⁹, ou d'« homorythmie assouplie », appellation qui contient en elle-même la référence à l'écriture

⁸⁷ Les dates sont généralement à considérer avec beaucoup de prudence – sauf dans le cas de témoignages ou d'actes officiels. Or, de nombreuses dates circulent pour la naissance de Finck : de 1444 à 1446. Nous conservons la datation d'Heinrich Finck selon TRACHIER (Olivier), *Aide-mémoire, Contrepoint du XVI^e siècle*, Paris, Durand, 1999, 61 p.

⁸⁸ Partitions : BA615, p. 77 – ou AM, p. 5

⁸⁹ TRACHIER (Olivier), *Aide-mémoire, Contrepoint du XVI^e siècle*, op. cit., p. 19.

verticale sans évacuer la souplesse conséquente aux éventuels décalages). Très proche d'*Innsbruck, ich muß dich lassen* par sa verticalité, ce *Lied* l'est également par le recours à des *ambitus* relativement modestes (*soprano* *mi3-fa4* ; ténor 1 *fa2-la3* ; ténor 2 *fa2-fa3* ; basse *fa1-do3* : à part la basse – qui s'étire fréquemment sur une onzième ou une douzième, les autres voix se limitent à l'octave). Pas d'effusion, donc, comme on en rencontre dans le contrepoint fleuri.

D'un point de vue rythmique et mélodique, nous observons ici les mêmes éléments : valeurs de plus en plus brèves en début de pièce (rondes – blanches pointées – noires – croches), valeurs de plus en plus longues à la fin (si on fait abstraction du ténor 1, les autres voix répondent bien à la logique noires – blanches – rondes), et silences qui découpent la pièce (mes. 12 et 15). Les vocalises en croches ne dépassent pas la quinte (*soprano* 1 mes. 6-7 et basse mes. 8), même si les mouvements conjoints sont parfois très expressifs, comme en témoignent les dernières mesures (17-20) où toutes les voix s'adonnent à une descente, la plus impressionnante étant celle du *soprano*, de *fa4* à *mi3*.

Quelques détails attirent notre attention. Tout d'abord, la petite vocalise sur le mot « *Herz* » (*soprano* mes. 3) va influencer toute la composition. En effet, nous la retrouvons à toutes les voix sur des pulsations fortes ou faibles, voire entre deux mesures. Ainsi retrouve-t-on le rythme aux *soprano* et basse mes. 4 (« *Schmerz* »), au ténor 2 mes. 6-7 (« *hab* »), ou au ténor 1 mes. 8 (« *Ruh* »), voire intégré à des phrasés plus complexes : décalé au *soprano* mes. 9 à 11 (« *Verlangen* »), évoqué au ténor 1 mes. 15-16 (« *dein freundlich* »), ou malmené au ténor 1 mes. 18-20 (« *gefangen* »). La succession *noire pointée – croche – noire* semble donc plus importante que la notion même de temps fort, tant les décalages sont nombreux. Quoiqu'il en soit, nous retrouvons ici l'idée d'un rythme sous-jacent qui unifie la composition, tel que nous l'avons rencontré dans le *Regina caeli laetare* d'Heinrich Isaac.

Ensuite, il nous faut observer les modalités mêmes de l'écriture. Si le résultat sonne comme une composition très verticale, la conception n'en demeure pas moins horizontale : le bloc vocal est toujours pensé comme une juxtaposition de lignes, une stratification mélodique, un quadruple enchevêtrement de mode de *do* (ionien) sur *fa*⁹⁰ – et non un *fa* majeur. Dans ce XVI^e siècle, la logique mélodique l'emporte toujours. Et s'il nous fallait une preuve, il suffit d'observer la cadence parfaite de type 1a aux mesures 7-8 : auditivement, rien ne serait choquant ; mais la partition réserve une bien belle surprise : la basse ne résout pas son *do2* sur un *fa1* ou un *fa2*, mais s'élève jusqu'à un *do3* pour accomplir une vocalise descendante. La véritable résolution est apportée au ténor 2, qui résout son *sol2* sur le *fa2*, passant du coup en dessous de la basse. Ce croisement momentané est bien le signe qu'une logique mélodique prédomine, et non une cohérence verticale (notons qu'on pouvait écrire le passage sans croiser les voix, au prix d'une retouche peu coûteuse : au ténor la ligne descendante, à la basse la résolution sur *fa2*, et voilà une harmonisation « convenable »).

Enfin, nous rencontrons des cadences plutôt riches : dans notre langage harmonique, les mesures 10-11 aboutissent à la « dominante » par une cadence parfaite de type 2e (I – II – V – I), très affirmative en raison du « I^{er} degré renversé » et de la « sous-dominante

⁹⁰ Ceci est bien la preuve que la pratique musicale précède presque toujours la théorie. Si le *Dodekachordon* (1547) de Glarean ajoute à l'*octoechos* traditionnel les modes de *la* (éolien et hypoéolien) et de *do* (ionien et hypoionien), cette pièce d'Heinrich Finck, bien antérieure au traité, repose exclusivement sur le mode de *do* – les « gammes » finales ne sonnent certainement pas en lydien ou en mixolydien.

enrichie de la sixte⁹¹ ». Là aussi, nous remarquons qu'un tel emploi du quatrième degré enrichi de la sixte était déjà employé (entendu avant d'être théoriquement conçu), bien avant les compositeurs baroques. Quant à la cadence finale (mes. 19-20), il s'agit d'un bel exemple de cadence parfaite de type 1e : avec une « septième de dominante » qui apparaît en passage au ténor 1 (le *si* mes. 19), sans pour autant se résoudre directement sur la tierce (il saute directement sur le *sol*).

Nous pouvons donc conclure qu'*Ach herzigs Herz* est très proche d'*Innsbruck, ich muß dich lassen*, et partage la même esthétique d'élégance, d'équilibre et de juste mesure. Qu'en est-il maintenant des œuvres écrites en contrepoint fleuri ?

2.2/ Wach auf, mein höchster hort

Avec ce *Volkslied* publié dans les *Heinrich Fincks Lieder* de Nuremberg en 1536 (voir Exemple 1-2.2, Annexes p. 17)⁹², nous observons une juste correspondance avec *Mein Freud allein* d'Heinrich Isaac. Tous les ingrédients sont ici présents.

Tout d'abord, nous retrouvons la forme *Bar* avec ses caractéristiques bien reconnaissables (partie A avec reprise, partie B sans reprise, mais deux fois plus longue que la précédente – d'où un équilibre des parties). Ensuite, nous voyons que la partie A commence par un *Tutti*, tandis que la partie B débute par des entrées en imitation. Selon toute vraisemblance, il s'agit là d'une possibilité parmi d'autres, comme en témoignerait *Von hin scheid ich*⁹³ du même auteur (et publié dans le même recueil). Ici, la partie A débute aussi en imitations. Autrement dit, cette génération de compositeurs propose différents modèles de forme *Bar* : A en *Tutti* – B départ libre (*Mein Freud allein*) ; ou bien A en *Tutti* – B en imitations (*Wach auf, mein höchster hort*) ; ou encore A et B avec départs en imitation (*Von hin scheid ich*). La structure, qui ne souffre aucune fantaisie dans la délimitation des différentes sections, porte néanmoins la trace d'une exploration et d'une certaine liberté dans ses techniques d'écriture.

Concernant l'écriture proprement dite, le contrepoint fleuri de *Wach auf, mein höchster hort* ne déroge à aucune règle : nombreux retards, mouvements conjoints en croches parfois importants mais ne dépassant pas l'octave (le plus souvent limités à la quinte⁹⁴), parallélismes, imitations. En regardant de plus près, nous voyons qu'un élément mélodique est utilisé dans les deux parties – façon de reconsidérer le retour mélodique de A dans B, même si le réemploi est ici beaucoup plus anecdotique (traditionnellement, la ligne mélodique d'une voix de la partie A se retrouve à la fin de la partie B, à la même voix. Le ténor 2 dans *Mein Freud allein* en est la plus claire illustration). Ici, le ténor 1 lance un motif, « *mein höchster hort* » (mes. 5-6) aussitôt imité par le ténor 2 puis le *soprano*. Lui-même reprend son propre motif, mes. 7-8, à partir de *do*, comme s'il s'agissait d'une quatrième voix. Or, ce fragment mélodique est réutilisé dans la partie B, entre les mesures 24 et 26

⁹¹ Nous avouons que ce paragraphe est à la limite de l'absurde – voire du comique – en raison de l'explication précédente. Comment peut-on parler de Finck avec le langage de Rameau ? Mais il faut bien admettre que l'outil harmonique est très utile pour expliquer cette « stratification mélodique ».

⁹² Partition : BA910, p. 39-40.

⁹³ Partition : BA910, p. 94-95.

⁹⁴ L'exemple de *Von hin scheid ich* (BA10, p. 94) nous montre des mouvements plus affirmés, notamment à la basse (Cf. mes. 20 qui va de *sol*1 à *fa*2 en ligne directe).

(« *ist mir verkehrt* »), avec des entrées beaucoup plus serrées (basse, ténor 1, ténor 2 s'enchaînent avec un temps seulement de décalage).

Mais ceci va un peu plus loin qu'un simple retour. En effet, cette mise en parallèle des mesures 5-8 et 24-26 nous amène à observer tous les fragments mélodiques.

Tout d'abord, la basse des mesures 5-6 dissimule le motif. En effet, nous observons une étrange rencontre : « *mein höchster hort* » conclut avec une belle cadence parfaite (CP 1e, mes. 4-5), puis redémarre aussitôt. Entre le *fa*2 et le *la*2 se trouve donc une nécessaire respiration (la reprise confirme ce phrasé, puisque « *am Firmament* » s'achève tout d'abord sur le *fa*2 avant de poursuivre au *la*2). Pourtant, quand on emboîte les deux phrasés, nous obtenons bien l'enchaînement mélodique du ténor 1 : *fa-la-sib-do*.

Peut-on alors voir là comme des « variations » d'une cellule élémentaire ? L'hypothèse ne manque pas de séduction, mais est-elle vérifiable ? En poursuivant les dessins mélodiques de chaque voix, nous observons tout de même quelques coïncidences trop nombreuses. La mise en parallèle des mesures 7-8 et 9-10 du ténor 1 est assez manifeste : le mouvement est identique, du *do*3 au *sol*3, avec une modification de rythme (et l'adjonction du *ré* pour obtenir un mouvement parfaitement conjoint). L'un semble bien l'écho de l'autre. Autre écho largement transformé mais toutefois perceptible, le ténor 2 amorce lui aussi la ligne mélodique (*do-mi-fa*, mes. 8-9), et semble la dissoudre dans des valeurs plus longues. On serait alors tenté de voir dans cette ascension élémentaire (*fa-la-do* et ses transpositions) la base thématique de l'œuvre. À rebours, cette remarque se justifie : le ténor 2 des mesures 1-3 le confirme, tout comme le *soprano* des mesures 1-4.

Inversement, la cellule « *mein höchster hort* » répercutée en « *ist mir verkehrt* » (mes. 24-26) se modifie sur « *noch nie gewann* » (mes. 33-36) : ici, l'anacrouse ne repose pas sur la finale mais sur la quinte du ton. La transformation est ainsi d'ordre mélodique. Or, le ténor 2 récupère le phrasé des autres voix, mais en aplatit le rythme avec des blanches égales. La transformation est alors d'ordre rythmique. Tout ceci semble confirmer l'impression de dissolution thématique rencontrée aux mesures 7-10, et plus largement d'unité de l'œuvre par un simple matériau sans cesse disloqué.

Bien entendu, l'explication purement conceptuelle – variété d'une œuvre conçue à partir d'un matériau unique – est justifiable en soi. La question supplémentaire est de savoir si cette démarche est isolée de toute volonté expressive (la création musicale régit ses propres lois, presque indépendamment de la conscience du compositeur), ou inversement si elle ne fait que l'affirmer un peu plus. Sans vouloir apporter de réponse définitive, nous pouvons toutefois apprécier la correspondance entre la manière dont est pensée l'écriture et le sens même du texte : « *Wach auf, mein höchster hort* », Réveille-toi, mon plus haut trésor. Est-il alors surprenant de rencontrer des mouvements ascendants ? Le cœur même du texte est manifesté par la thématique, sans parler des gestes figuralistes les plus évidents (les doubles-croches ascendantes du *soprano* mes. 2 et 3 qui « secouent » l'auditeur pour le réveiller).

En regardant maintenant les différents départs en imitation, nous rencontrons une notion que nous pourrions appeler la « mise en œuvre de l'imprévisible ». Phénomène typique dans ce style, les quatre voix s'enchaînent de manière indéterminée. Comparons les principales entrées :

Mes. 1 : *Tutti*

Mes. 5 : ténor 1 – ténor 2 – *soprano*

Mes. 17 : ténor 1 – *soprano* – ténor 2 – basse

Mes. 24 : basse – ténor 1 – ténor 2 – *soprano*

Mes. 33 : ténor 1 – basse – *soprano* – ténor 2

Autrement dit, les présentations sont toujours différentes. Pour l'auditeur, les quatre voix exploitent une richesse que le cadre ne contenait pas *a priori*. Le rapport à la contrainte est ici instructif : au lieu de cloisonner, elle contient les germes de son propre épanouissement. Les imitations rebondissent alors d'une voix à l'autre, dans un ordre sans cesse renouvelé, avec une variété qui invite à l'admiration. Oui, nous sommes bien dans une logique de séduction, et le compositeur de la Renaissance ne lésine pas sur les moyens : jamais il ne se résoudrait à la platitude en tuilant les voix dans le même ordre, ou pire, en allant en ligne droite (modèle S-T1-T2-B ou B-T2-T1-S). Il se plaît à briser les entrées, à casser la linéarité des interventions, comme s'il fallait émerveiller par l'inattendu et le spontané. L'auditeur, revenons à lui, est fasciné par le résultat : les répercussions mélodiques jaillissent de sources sonores en perpétuel mouvement, sans qu'il puisse déterminer à l'avance la juste succession. Cette impression de vie, de spontanéité, est bien l'effet de cette « mise en œuvre de l'imprévisible ».

Enfin, sur le plan des cadences, Heinrich Finck confirme les observations précédentes. Comme dans *Mein Freud allein* d'Isaac, le premier *Stollen* (partie A) s'achève sur une cadence parfaite (ici CP 1a), tandis que le second aboutit à une cadence évitée (CE 1) pour relancer le discours de l'*Abgesang* (partie B). La gestion des cadences est ici identique.

Aux mesures 23-24, nous rencontrons une cadence parfaite (CP 2b, c'est-à-dire enchaînement IV – V – I avec sous-dominante renversée) avec « basse tronquée » (la basse s'interrompt à la dominante, et le ténor lui « vole » la résolution), procédé que nous retrouvons aux mesures 33-34⁹⁵ sur une cadence parfaite élémentaire (CP 1a). À la fin de l'œuvre, Finck place une cadence très affirmative (CP 1c), avec sa broderie de la dominante par la sous-dominante renversée. Tout ceci nous montre que la complexité des cadences dépend finalement de leur place dans le discours, et que chacune joue un rôle bien spécifique. À cet effet, le premier *Stollen* devait conclure, mais ne pouvait être trop affirmatif – l'œuvre aboutissant à un terme momentané, une cadence parfaite de type 1 suffit ; le second *Stollen* devant lancer l'*Abgesang*, une cadence évitée s'impose. Les cadences internes de l'*Abgesang* ne peuvent pas revêtir un caractère trop définitif, raison pour laquelle nous croisons des cadences parfaites avec « basse tronquée ». Le véritable aboutissement se situant naturellement dans les dernières mesures, nous rencontrons une cadence imposante. Tout ceci est parfaitement cohérent.

Ainsi, nous constatons que l'écriture d'Heinrich Finck est semblable à celle de son contemporain Heinrich Isaac. En homorythmie stricte ou assouplie, ou en contrepunt fleuri, ces *Volkslieder* pourtant de taille modeste apparaissent comme de véritables laboratoires de composition, tant la richesse et la cohérence se mettent mutuellement en valeur. Peut-on en dire autant des œuvres sacrées ?

2.3/ Missa in summis

Composition à six voix, sans doute écrite à Stuttgart entre 1510 et 1513. De manière traditionnelle, Finck utilise un matériau grégorien pour élaborer les différentes parties de

⁹⁵ Ces cadences à « basse tronquée » sont décidément très fréquentes : voir aussi *Von hin scheid ich* aux mes. 10-11 (fin du *Stollen*) et mes. 16-17.

sa messe : ainsi le ténor 2 du *Kyrie* expose en valeurs longues le *Kyrie* V⁹⁶, tandis que le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont tous les deux construits à partir du *Sanctus* II⁹⁷. Pour les besoins de l'analyse, nous nous concentrerons essentiellement sur le *Kyrie* (voir Exemple 1-2.3, Annexes p. 19)⁹⁸.

La découpe tripartite du *Kyrie* est facilement identifiable : *Kyrie* I mes. 1-43, *Christe* mes. 44-86, et *Kyrie* II mes. 87-109.

Ainsi, le plain chant du *Kyrie* V est repris en *cantus firmus*. Avec une finale en *sol* et une teneur en *do*, nous sommes visiblement en mode Hypomixolydien. En suivant scrupuleusement la polyphonie, nous voyons que Finck reste très fidèle à l'original grégorien (seule modification mélodique, la descente de la teneur vers la finale ne passe plus par le *la*), et joint même une terminaison (mes. 38-43). Il en va de même pour les sections *Christe* et *Kyrie* II, où le ténor 2 expose toujours le *cantus firmus* avec très peu de modifications (on retrouve du reste une terminaison libre mes. 80-86). Comment s'organise alors la polyphonie ?

Suivons tout d'abord le *cantus firmus*. Maintenu avec fermeté au ténor 2, il inspire toutefois quelques dessins mélodiques à ses partenaires. Ainsi retrouve-t-on l'incise (de la finale vers la teneur, puis de la teneur vers la finale) au *soprano* mes. 4-11, à la basse 1 (mes. 19-23) avec quelques broderies (mes. 22), ou même à la basse 2 (mes. 23-25) qui semble prendre le chemin ascendant finale-teneur. Nous sommes donc en présence d'un *cantus firmus* qui irrigue les autres voix, sans toutefois se transposer. Les autres voix, quant à elles, manifestent une constante opposition mélodique : si le motif ascendant de l'original grégorien est facilement identifiable, toutes les autres lignes suivent une direction franchement opposée. Il suffit de comparer les voix de ténor 2 et de *soprano* (dont les valeurs longues s'élèvent progressivement) avec les voix de ténor 3, basse 2 puis ténor 1 et basse 1 pour se rendre compte que les voix en écriture libre accomplissent le chemin inverse. Simple amusement ? Plaisir du contraste ? On peut suggérer une autre idée : en retournant au texte original, les mélismes descendants attirent notre attention. Les voix libres de Finck seraient-elles alors une évocation du matériau lui-même, une référence à son esprit plus qu'à sa lettre (note) ? Il serait séduisant de penser que l'auteur puise dans le répertoire un peu plus qu'une simple référence mélodique, un peu plus qu'une ossature horizontale, pour en dégager la substance même.

Dans la section *Christe*, Heinrich Finck semble vouloir développer ses idées : ainsi la mélodie grégorienne, fragmentée ou intégrale, affecte toutes les voix. Ténor 1, *soprano*, basse 1, basse 2, ténor 2 exposent tout d'abord les premières notes (au moins les cinq premières originales) avant que n'entre le ténor 2, véritable porte-parole de la tradition. Non seulement le *cantus firmus* passe par toutes les voix (contrairement au *Kyrie* I, où quatre voix sur six étaient véritablement concernées), mais aussi il se transpose : toutes les voix exposent le motif à partir du *sol*, à l'exception de la basse 1 qui débute en *do* (mes. 47).

Et Finck poursuit sa logique : il fragmente, et transpose. Le texte original présente deux tétracordes consécutifs : *do – si – la – sol*, suivi de *sol – fa – mi – ré*, que l'on retrouve sans peine au ténor 2 (mes. 62-65 et 66-68). En raison des transpositions, ce double tétracorde se multiplie donc pour irriguer toutes les voix :

⁹⁶ Cf. *Graduale Triplex*, p. 728.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 718.

⁹⁸ Partition : CW21.

mesures	Voix	finale du tétracorde
57-58	ténor 1	<i>ré</i>
58-59	ténor 3	<i>sol</i>
59-60	<i>soprano</i>	<i>sol</i>
59-61	basse 1	<i>ré</i>
60-62	basse 2	<i>ré</i>
62-63	ténor 1	<i>do</i>
62-64	ténor 2	<i>sol</i>
64-65	ténor 1	<i>si</i>
66-58	ténor 2	<i>ré</i>

Nous voyons donc que la plupart des tétracordes s'achèvent sur les notes attendues (*sol* ou *ré*), à l'exception du ténor 1 (mes. 62-63 et mes. 64-65) qui s'accorde quelques libertés. En regardant de plus près, il est impropre de parler de « transposition », car la transposition véritable implique un changement de hauteur *ainsi* qu'un réajustement des altérations (j'enlève un dièse si je transpose ma mélodie de *sol* majeur vers *do* majeur, j'en ajoute un si je vais de *sol* vers *ré* ; quoiqu'il en soit, je conserve mon échelle majeure). Ici, l'absence d'altération ne doit pas, sous son apparente simplicité, nous amener à la conclusion d'une quelconque unité des échelles rencontrées, bien au contraire. Superposons les tétracordes rencontrés, mesurons les intervalles, et voyons les différences :

Exemple	Tétracorde	Ton ou demi-ton
ténor 1, mes. 57-58	<i>sol – fa – mi – ré</i>	1 - ½ - 1
ténor 3, mes. 58-59	<i>do – si – la – sol</i>	½ - 1 - 1
ténor 1, mes. 62-63	<i>fa – mi – ré – do</i>	½ - 1 - 1
ténor 1, mes. 64-65	<i>mi – ré – do – si</i>	1 - 1 - ½

Autrement dit, le déplacement du tétracorde n'est pas partout équivalent. Certes le mouvement est identique, mais nous ne rencontrons pas la même succession de tons et de demi-tons. Si notre oreille – trop imprégnée d'harmonie – n'entend là qu'une masse vaguement hypomixolydienne (encore faut-il percevoir le mode plagal), car toutes les notes rencontrées ne font qu'affirmer l'échelle globale de *sol*, la fragmentation et l'éparpillement du *cantus firmus*, sans cesse déplacé, modifient l'enchaînement des intervalles pour aboutir à une véritable polymodalité. Nous ne sommes pas loin de Josquin Desprez avec sa *Messe sur l'Homme Armé super voces musicales* (1502), dans laquelle le *cantus firmus* progresse d'un degré de l'hexacorde naturel à chaque présentation (commence sur *do* pour le *Kyrie*, sur *ré* pour le *Gloria*, sur *mi* pour le *Credo*, etc.). Là non plus, nous ne pouvons pas parler de *transposition* (ailleurs mais identique), mais de véritable *transfiguration* (ailleurs et autrement). Malheureusement, la « transfiguration du *cantus firmus* » prête à sourire, tant la dimension prophétique de ce vocabulaire dépasse très largement le cadre d'un simple geste musical. Mais si l'on ne retient que lui, le terme de *transposition* est imprécis puisqu'il recouvre deux gestes opposés : le déplacement à l'identique du mode (incluant des ajustements de l'échelle mélodique originale), et le déplacement à l'identique de la ligne (incluant des modifications du mode).

Dans la dernière section, Heinrich Finck confie une nouvelle fois le matériau grégorien au ténor 2. Il suit très exactement le dessin mélodique, qui n'est autre que la reprise de la première phrase. Curieusement, la construction semble ici plus ramassée. Alors que le *Christe* permettait au *cantus firmus* de se propager à toutes les voix, le *Kyrie II* semble plus

sobre : la mélodie ne se diffuse que très subtilement aux autres voix, au point de n'apparaître que comme de légères évocations. Ainsi, les quatre premières notes du *soprano* mes. 87-88, comme la basse 1 mes. 93, font étrangement penser au ténor 2 mes. 93-97. Cette ligne ascendante de *sol* vers *si* ou *do*, puis la chute du *si* vers le *mi* se retrouve tout aussi étrangement au « *Kyrie eleison* » du *soprano* mes. 96-97, puis à nouveau sur « *eleison* » du même *soprano* mes. 98-99. Quant au phrasé initial (ténor 2 mes. 87-93), on le retrouve à la basse 1 (mes. 102-105), ou au *soprano* (mes. 104-106).

Il devient évident que ce *Kyrie* II simplifie les techniques : plus de transposition ou de *cantus firmus* migrateur à toutes les voix. Finck accomplit son programme : après avoir porté la déploration à son comble (*Christe*), il revient à une expression plus concentrée.

Concernant la gestion des voix, nous remarquons que ce *Kyrie* est dans son ensemble assez homogène : très peu d'allègement des tessitures (légère section à trois voix aux mesures 66-70 du *Christe*, ou bref passage à deux voix aux mesures 101 et 102 du *Kyrie* II), mouvements conjoints en noires relativement modestes (seules échappées avec le « *Christe* » du ténor 1 aux mes. 66-67 ou le « *eleison* » du ténor 3 mes. 76-77⁹⁹). Même les cadences sont utilisées de manière judicieuse : la section *Kyrie* I s'achève sur une cadence parfaite de type 1d (zone de dominante plusieurs fois brodée par la sous-dominante ou autre degré de substitution), la section *Christe* sur une cadence imparfaite de type 1c (enchaînement VII – I précédé d'un IV, avec la septième qui se résout uniquement de manière descendante), et enfin la section *Kyrie* II sur une cadence parfaite de type 1a (la zone sous-dominante est trop pensée en passage pour en faire une cadence parfaite de type 2). Autrement dit, les cadences elles-mêmes remplissent la même fonction que le rapport au *cantus firmus* : présentation traditionnelle dans le *Kyrie* I, exploration dans le *Christe*, et affermissement dans le *Kyrie* II¹⁰⁰.

3/ Conclusions

3.1/ Synthèse stylistique : les musiciens antérieurs à la Réforme

L'écriture musicale de la Renaissance, bien avant celle de la Réforme, nous semble d'une incomparable richesse. À l'image d'une *Fête du Rosaire* d'Albrecht Dürer, une composition rassemble tout à la fois densité, détails, foisonnements, mais aussi équilibre, lignes fortes, et structures clairement identifiables. L'homme de la Renaissance atteint l'extrême satisfaction dès lors qu'il maîtrise cet idéal, dans un jeu où se contemplant les oppositions fondamentales : l'opulence et la rigueur, chacune portant l'autre.

Nous avons abordé deux répertoires, l'un profane et l'autre sacré. Que peut-on retenir du premier ?

⁹⁹ Le *Gloria* s'accordera plus de libertés, avec notamment les mesures 163-167, où le *soprano* franchit l'octave en faisant une vocalise de *do*3 à *ré*4, ou même dans le *Credo* où la basse 1 réalise une belle gamme de *do*2 à *do*3 (mes. 97) en noires directes. Voir aussi les superbes vocalises sur « *peccatorum* » (mes. 190-195).

¹⁰⁰ Toujours sur le plan des cadences, nous portons un grand intérêt à la combinaison que présente le *Sanctus* aux mesures 114-116 : nous avons tout d'abord une cadence imparfaite de type 2 (qui consiste en un enchaînement IV – V – I, avec un renversement de la tonique sur un accord 6 ; ici traitée en mineur, cette cadence est particulièrement expressive, et d'autant plus captivante que la formule mélodique du *soprano* est encore empreinte des tournures de l'*Ars Nova*), mais elle ne s'arrête pas là : cette cadence est immédiatement suivie d'une cadence plagale de type 1. Comme chez Isaac, on joue énormément sur les possibilités cadentielles.

D'un point de vue de la forme, tout d'abord, nous distinguons deux modèles : la composition continue et la forme *Bar*. La première se caractérise par un déroulement ininterrompu de notes, sans grande contrainte de structure. Nous le pressentons dans *Innsbruck, ich muß dich lassen* (Exemple 1-1.1) où la forme (ABCABDD) répond certes à un enchaînement antécédent (ABC, mes. 1-9) – conséquent (ABDD, mes. 9-23), mais celui-ci passe relativement inaperçu à cause de la dernière partie (le phrasé D, non seulement deux fois plus long que C mais également répété, déséquilibre un peu la symétrie). Le phénomène est plus visible encore dans *Ach herzigs Herz* (Exemple 1-2.1), *Volkslied* qui ne répond à aucune structure préétablie en raison du peu de récurrence mélodique : ni bipartite, ni tripartite, ni rondeau, autant dire qu'aucun archétype formel ne fonctionne ici.

Dans d'autres cas, l'écriture continue est étroitement liée au traitement d'un *cantus firmus* profane qui passe indifféremment à toutes les voix (et non plus exclusivement au ténor). C'est le cas de *Es hätte ein Baur ein Töchterlein* (Exemple 1-1.3)¹⁰¹.

Le second modèle est la forme *Bar*, composé de ses deux *Stollen* suivi d'un *Abgesang*, manière subtile d'équilibrer la composition puisque généralement la partie B est deux fois plus longue que la partie A (donc B = A avec reprise). Sans qu'il s'agisse d'une obligation, la partie B peut comporter un retour mélodique de la partie A, renforçant davantage le sentiment d'équilibre – et donc d'unité. Les exemples retenus (1-1.2 et 1-2.2) semblent s'accorder sur ce point : la partie A débute toujours en relative homorythmie tandis que la partie B use plus facilement d'imitations¹⁰². Les compositeurs chercheraient donc le contraste entre les deux blocs. Mais ceci est loin d'être systématique, puisque d'autres traitements de la forme *Bar* mettent en avant l'unité d'écriture, avec deux parties qui s'ouvrent identiquement sur le traitement imitatif d'un *cantus firmus*. C'est le cas de *Von hin scheid ich*¹⁰³ d'Heinrich Finck. Fort de toutes ces observations, nous pouvons conclure qu'une stricte succession de parties n'est pas un frein à l'inventivité : les solutions restent malgré tout nombreuses, riches et variées. Le plaisir du jeu est évident quand on observe comment se concluent parfois les *Stollen* : cadence parfaite avant la reprise, cadence évitée pour enclencher l'*Abgesang*.

Quoiqu'il en soit, le genre profane se caractérise par deux modes d'écriture : l'homorythmie (assouplie ou stricte) et le contrepoint fleuri. Ce dernier résulte des multiples combinaisons de canons, imitations, mouvements contraires et mouvements parallèles. Il entraîne systématiquement une inintelligibilité du texte, en raison de ses imbrications parfois audacieuses (début de phrase démarrant avant même que la phrase précédente ne soit totalement achevée), et plus généralement de ses multiples rythmes superposés mêlés de retards qui ne flattent pas la verticalité. Forçant l'admiration de l'auditeur par une ivresse sonore sans cesse renouvelée – comme on admire une peinture de Dürer dans le fourmillement de ses détails –, le compositeur de la Renaissance n'hésite pas à donner l'illusion du désorganisé, ce que nous avons appelé la « mise en œuvre de l'imprévisible », ou l'art de faire entrer les voix dans un ordre sans cesse différent (et ce malgré les reprises thématiques).

¹⁰¹ Partition : BA910, p. 112-114. Notre démarche qui privilégie l'exemplarité plutôt que le catalogue systématique nous force à écarter d'autres *Volkslieder*. Le lecteur intéressé trouvera un autre exemple de ce type avec *Zwischen Berg und tiefem Tal* (BA910, p. 92-93), toujours d'Heinrich Isaac.

¹⁰² Là encore, nous mettons de côté d'autres exemples qui offrent cette opposition d'écriture entre les deux parties de la *Barform*. Voir *Kein Freud* d'Heinrich Isaac (BA910, p. 90-91).

¹⁰³ Partition : BA910, p. 94-95.

On est même admiratif devant la gestion de ces écritures, indépendamment de toute forme : plus d'une œuvre commence homorythmiquement en valeurs longues, puis déroule des valeurs de plus en plus brèves en épousant un subtil contrepont. La polyrythmie prévaut tout le long de la pièce, puis se détend, renoue avec l'homorythmie, et s'adonne au hiératisme final pour conclure avec des valeurs de plus en plus longues. L'un entraîne l'autre, et l'autre rejoint l'un. Mouvement respiratoire par excellence, mouvement de vie, du repos vers l'éveil nécessaire, et de l'éveil accompli vers le repos mérité, l'ensemble jouit d'une cohérence à toute épreuve.

Car cette œuvre vivante, multiple, pleine de mouvements internes n'en projette pas moins une ligne forte, une puissante unité parfois secondée par le matériau thématique lui-même : on pense bien évidemment au *cantus firmus*, mais il peut s'avérer plus diffus. On le rencontre quelquefois dans une simple cellule mélodique (qu'on se souvienne du mouvement ascendant du *Wach auf, mein höchster hort* de Finck) ou même rythmique. Unité et variété, l'un enchâsse l'autre sans qu'aucun ne prédomine. Tout répond ici au souci de l'entente mutuelle, de l'harmonie.

Que peut-on maintenant retenir de l'art sacré ?

Tout d'abord une différence de taille : le rejet de l'homorythmie. Païenne, donc indésirable, elle est fermement maintenue derrière les portes de l'église. Trop simple, trop directe sans doute, dénuée de toute courbe ou d'élégants contours (l'homorythmie n'encourage pas les retards), elle ne partage pas l'excellence du contrepont fleuri. Les anges chanteraient-ils dans l'épaisse langue du peuple ? L'idée, sinon blasphématoire, est du moins inconcevable.

Parler de rejet est-il exagéré ? Certainement pas, et pour deux raisons. D'une part, l'homorythmie existe bien dans le répertoire profane et nous n'en trouvons que de faibles traces dans le répertoire sacré (quelques rares parallélismes, le plus souvent noyés dans les autres voix de la polyphonie¹⁰⁴). On pourrait presque parler d'une preuve par le répertoire contemporain. Et d'autre part, il suffit de songer aux messes antérieures, celle de Machaut en tête, où le style « conduit » était de rigueur dans les parties les plus longues (*Gloria* et *Credo*). Or, il suffit de parcourir le *Gloria* et le *Credo* de la *Missa carminum* d'Isaac et de la *Missa in Summis* de Finck pour se rendre compte que cette rigueur est surannée. Partout les lignes s'enchevêtrent, les syllabes se télescopent, les imitations affectent toutes les voix, bref, partout règne le contrepont fleuri. Ici, on pourrait parler d'une preuve par le répertoire antérieur. L'obligation d'hier n'est plus d'actualité.

Ainsi, l'utilisation du *cantus firmus* est parfaitement conforme à celle que l'on peut rencontrer dans les œuvres de Josquin Desprez : *cantus firmus* migrateur (qui passe par toutes les voix possibles de la polyphonie), ou qui sert de base à des imitations (tête du *cantus firmus* devenant une sorte de motif secondaire pour les autres voix), *cantus firmus* transposable (sur un mode équivalent ou s'appropriant une autre échelle mélodique). Quant aux emprunts thématiques du *cantus firmus*, ils ont deux origines : l'une sacrée (Cf. l'antienne *Regina caeli laetare*), même si on s'accorde parfois une certaine souplesse (le timbre du *Sanctus* grégorien repris indifféremment pour le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* dans la *Missa in Summis* de Finck), et l'autre profane (réutilisation du timbre *Innsbruck, ich muß dich lassen* dans le *Christe* de la *Missa carminum* d'Heinrich Isaac). Tout ceci est parfaitement représentatif des pratiques de l'époque.

¹⁰⁴ Même la section « *Et incarnatus est* » du *Credo* de la *Missa carminum* d'Heinrich Isaac est symptomatique : deux voix chantent avec le même rythme, mais l'auteur trouve le moyen de décaler les syllabes, comme s'il fallait brouiller cette fade coïncidence. Voir *Missa carminum*, CW7 p. 13, mes. 55-56.

Enfin, indépendamment des deux répertoires, nous avons rencontré certaines singularités d'écriture. Nous retiendrons la grande variété des cadences, avec parfois une hiérarchisation de leur emploi (cadences « faibles » en milieu de morceau – imparfaites ou évitées – et cadences « fortes » pour la fin – parfaites, donc), mais aussi les cadences dites à « basse tronquée » (la basse ne résout pas sa ligne, laissant au ténor le soin de conclure à sa place ; curieusement, le procédé ne saute pas aux oreilles, même s'il en résulte un allègement du tissu polyphonique). Sur le plan modal, nous avons largement croisé le mode *ionien* (Exemples 1-1.1, 1-1.2, 1-2.1, 1-2.2), qui se débarrasse visiblement de la sous-tonique du *mixolydien* pour lui préférer une sensible, tout en évitant la quarte augmentée du *lydien* (les quartes sont toujours justes). Ainsi, le mode de *do* est visiblement assumé, bien avant son intégration « officielle » dans le *Dodekachordon* de Glarean en 1547.

▣ SYNTHÈSE STYLISTIQUE ▣ LES MUSICIENS antérieurs à LA RÉFORME

RÉPERTOIRE PROFANE ▣ Écriture homorythmique (stricte ou assouplie) se caractérisant par : **1-** De faibles *ambitus*, **2-** Des mouvements conjoints en croches souvent inférieurs ou égaux à la quinte. **3-** Une détente progressive du rythme (ronde – blanche – noire – croche) en début de morceau et son inversion vers la fin, **4-** Présence de silences entre les phrases. ▣ Écriture en contrepont fleuri, avec ou sans *cantus firmus*, se caractérisant par : **1-** Des *ambitus* dépassant facilement l'octave, **2-** Des mouvements conjoints en croches souvent inférieurs ou égaux à la quinte, **3-** De nombreux retards. ▣ Formes possibles : forme *Bar* ou structure libre. **RÉPERTOIRE SACRÉ** ▣ Absence d'écriture homorythmique au profit du contrepont fleuri, caractérisé par : **1-** De larges *ambitus*, **2-** Des mouvements conjoints qui atteignent plus facilement l'octave. ▣ Emploi varié du *cantus firmus* : **1-** D'origine sacrée (répertoire grégorien) ou profane (timbre de *Volkslied*), **2-** Migrateur et/ou irradiant, **3-** Transposable (sur mode équivalent ou sur un autre mode). **ÉLÉMENTS DU LANGAGE** ▣ Nombreuses formules cadentielles (parfaites, imparfaites, évitées, plagales), ▣ Cadences à « basse tronquée » : suspension de la ligne de basse dans le mouvement cadentiel, ▣ Logique horizontale (croisements, septièmes à double résolution), ▣ Œuvre pensée dans son unité : motifs générateurs (cellules mélodiques ou rythmiques), ▣ Œuvre pensée dans sa progression : transformation du matériau thématique, évolution du *cantus firmus* à travers les différentes parties d'une pièce (Cf. *Regina caeli laetare*), ▣ « Mise en œuvre de l'imprévisible » (l'illusion du désorganisé), ▣ Mode *ionien* largement assumé.

3.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns

Retrouve-t-on ces mêmes ingrédients dans les cantates de Nicolaus Bruhns ? Malgré l'évolution de l'écriture et l'inévitable différence stylistique (nous confrontons un répertoire de la Renaissance avec un *corpus* typiquement baroque), certains éléments traversent-ils les âges pour se retrouver presque inchangés d'une œuvre à l'autre ? En fait, de telles découvertes ne seraient pas surprenantes : déjà le *praeludium* en *sol* majeur de Nicolaus Bruhns s'achevait sur une cadence à double sensible, c'est dire si les archaïsmes existent !

Volontairement, nous laissons de côté certaines observations qui trouveront leur place dans un développement ultérieur. Savoir si l'œuvre est gouvernée par un motif générateur sera l'une des questions abordées pendant l'analyse en détail de chaque cantate. Il en va de même pour l'idée de progression.

En revanche, nous pouvons déjà nous pencher sur quelques éléments.

Il semblerait tout d'abord que les départs progressifs (ronde – blanche – noire – croche) soient exclusivement des procédés de la Renaissance sans véritable répercussion dans le langage baroque. Il est vrai que les cantates de Bruhns utilisent bien d'autres procédés pour commencer une œuvre. Mais à regarder de plus près, on peut déceler parfois une lointaine parenté. C'est le cas de la *Sonata* introductive du *De profundis* : le continuiste ne peut pas être insensible à ces trois premières mesures, qui traversent successivement des valeurs de plus en plus brèves (ronde liée à blanche – blanche – noire – croche). Cette allusion à l'ancienne écriture est sans doute renforcée par les violons dont l'entrée en imitation (à l'unisson) n'est pas sans évoquer les canons de la Renaissance. Certes l'évocation est succincte, mais nous avons là une volonté de dépouillement (guère étonnante pour introduire un *De profundis*) qui va jusqu'à entretenir quelques survivances sonores. Ce *De profundis* résonnerait alors de trois manières : le compositeur recherche non seulement les profondeurs du registre (les violons commencent dans le grave), liées à celles du dénuement (tous les instruments débutent par un *la*), sans parler des profondeurs de l'histoire (recours aux anciens procédés d'écriture). En tout cas, le mouvement respiratoire est bien présent, puisque les cordes s'adonnent ensuite au jeu des doubles-croches (mes. 5-11), avant de s'abîmer dans l'épaisseur de croches lentes (*adagissimo*) et régulières, puis de mornes noires (mes. 14-16). L'ensemble produit indéniablement un effet circulaire qui n'est pas étranger à l'esprit de la Renaissance. Bruhns penserait donc ici sa *sonata* introductive comme on pensait jadis le déroulement des œuvres : à l'image du souffle.

Puisque nous nous situons à la jonction entre le procédé d'écriture et le sens même de l'œuvre, il est difficile de ne pas évoquer la question du figuralisme. Nous trouvons la vocalise au premier rang des illustrations sonores les plus archaïques. En effet, *Mein Freud allein* d'Heinrich Isaac (Exemple 1-1.2) parle du monde entier, « *in aller Welt* » (mes. 4-7). Or, les voix de *soprano* et de ténor 2 se lancent dans une vocalise aux sons conjoints, étirant jusqu'à trois mesures ce petit mot de deux syllabes, « *aller* » (entier). L'étendue de la terre semble alors parcourue, avec parfois un mouvement circulaire (le *soprano* monte puis redescend), donnant une image spatiale et temporelle de cette immensité.

Oui, cette figure-là est sans doute l'une des plus ancienne, et certainement l'une des plus durables. Il suffit de songer au traitement du choral luthérien *Nun komm, der Heiden Heiland* et sa troisième période – « *Daß sich wunder alle Welt* » (afin que le monde entier se réjouisse) – pour se rendre compte à quel point la vocalise est ici appréciée : J.-H. Schein, H. Schütz, et jusqu'à J.-S. Bach. Même Nicolaus Bruhns, dans son choral fantaisie pour orgue, ne rejette pas les mouvements amples et rapides.

Or, nous retrouvons aussi dans ses cantates la trace de ce procédé figuraliste : bien entendu, *Jauchzet dem Herren alle Welt* ne pouvait pas échapper aux vocalises. Encore faut-il apporter une précision : nous avons chez Bruhns une conception très virtuose de l'écriture, qui s'éloigne sans ambiguïté des souples ondulations de la Renaissance. En cette fin de XVII^e siècle, la virtuosité vocale rivalise avec celle des instruments, au point que les coups d'archet se devinent presque dans la voix du ténor. Le premier « *alle [Welt]* » accomplit une descente toute remplie de noblesse grâce à son rythme quatre fois anapestique suivi d'une terminaison dactylique (mes. 1-2). Ensuite, mes. 3-4, les doubles et triples-croches dessinent de vives arcatures, multipliant les notes de passages autour des notes réelles. Ce mode d'écriture rappelle beaucoup celui du violon. Et sans en avoir l'air, Bruhns explore deux logiques en deux vocalises : l'une linéaire (la descente conjointe), et l'autre harmonique (points d'appuis sur des notes de l'accord). Le ténor conclut sa première phrase avec des triplets de doubles-croches, elles aussi très violonistiques, mes. 4-7.

On le voit donc sans difficulté : le langage porte de nouveaux enjeux, mais l'esprit reste inchangé. Il s'agit toujours de représenter l'immensité du monde au moyen de vocalises.

Une autre cantate attire notre attention : *Erstanden ist der Heilige Christ*.

Cette œuvre pour deux ténors solistes est intéressante car elle véhicule encore des réflexes très anciens. Le plus visible est le recours aux imitations : celles-ci sont permanentes à travers toute la cantate, entre les ténors, les violons, voire entre les quatre musiciens à la fois. Ces imitations peuvent devenir plus strictes pour ressembler à s'y méprendre à des canons (même si, la plupart du temps, il existe de légères modifications entre le premier motif et sa reprise, afin de gérer plus souplesment la conduite harmonique). Le passage qui va des mesures 42-86, qui correspond en fait à la première apparition des ténors, est de ce type. Le canon (assoupli) est même riche dès les premières mesures, puisqu'il aborde les voix dans l'ordre ténor 1 – violon 1 – ténor 2 – violon 2, en croisant voix et instruments. Après la mesure 86, les imitations seront transposées, mais nous voyons bien que ce premier bloc de 44 mesures fait écho à de lointaines pratiques.

Dans la même cantate, un autre passage retient notre attention : il s'agit du troisième verset (Cf. CL5837, p. 16). Après une introduction de huit mesures en *tutti*, nous avons une zone de seize mesures (mes. 9-24) où les rôles entre les instruments et les voix sont clairement répartis : les violons 1 et 2 se lancent dans un jeu d'imitations aux croches volubiles, voire dans un canon strict (mes. 15-19), tandis que les voix de ténor 1 et 2 affichent leurs différences (homorythmie en valeurs longues). Voilà deux plans nettement contrastés. Cela n'est pas sans rappeler le traitement du *Regina caeli laetare* d'Heinrich Isaac (Cf. Exemple 1-1.5, Annexes p. 16, où les valeurs longues des deux voix inférieures semblent indifférentes aux mouvements en croches des trois voix supérieures). On retrouve également cette scission dans le *Dich Mutter Gottes, ruf wir an* du même Heinrich Isaac (Cf. Exemple 1-1.4, Annexes p. 9) où les voix sont nettement différenciées dans leurs imitations respectives (valeurs brèves pour les *soprano* – ténor 1, valeurs longues pour les ténor 2 – basse). Certes Nicolaus Bruhns utilise des ténors homorythmiques, alors que la tradition préconisait des canons/imitations (les exemples précédents le prouvent). Presque deux siècles séparent Bruhns d'Isaac, ne soyons donc pas étonnés de cette infime contorsion. Bruhns ne fait que renforcer la contradiction entre les blocs. Mais il paraît évident que ce passage porte la trace d'une lointaine tradition.

Enfin, une technique omniprésente dans l'œuvre de Bruhns doit être rendue à ses pères : la « mise en œuvre de l'imprévisible ». Comme nous l'avons vu, le compositeur de la Renaissance se plaît à faire entrer les voix dans un ordre sans cesse différent, et de préférence sans logique (en évitant le simple « aigu vers grave » ou son inverse). Donner la liste intégrale de tous les passages où Bruhns utilise le procédé serait long et inutile, tant il est récurrent. Pour l'exemple, nous choisissons la cantate *Paratum cor meum*. Le premier phrasé (Cf. CL5832, page 3), exposé par la viole de gambe 1, dépasse à peine une mesure. Il est aussitôt repris par la viole de gambe 2 puis par le violon. Voyons un par un les différents endroits où le thème se fait entendre :

- mes. 1 : VdG1 – VdG2 – V
- mes. 14 : VdG2 – V – VdG1
- mes. 20 : V – VdG2
- mes. 22 : T1 – T2 – B – V
- mes. 30 : T1 – T2 – T1

Déjà, nous voyons que la troisième présentation est amputée d'une troisième entrée ; en fait, ces deux lignes instrumentales ne font qu'amorcer le départ des voix. La quatrième

entrée (celle des voix) est immédiatement suivie du violon qui reprend le thème (mes. 26-27), comme si son intervention équilibrait après-coup l'entrée manquante de la troisième présentation. La cinquième présentation ne manque pas d'originalité, puisqu'elle suggérerait un mouvement T1 – T2 – B. Mais celui-ci, trop convenu, et du reste exposé précédemment, ne pouvait figurer de cette manière. Bruhns a alors l'ingénieuse idée d'exposer une seconde fois le thème au ténor 1, tandis que la basse s'adonne à une partie libre. Dans tous les cas, aucune présentation n'est identique à la précédente. La « mise en œuvre de l'imprévisible » est ici parfaitement maîtrisée. Nous croiserions encore une quantité d'exemples dans cette même cantate (à partir de la mesure 65), et dans tout le *corpus* vocal de Bruhns.

À cela, il faut ajouter une subtilité propre à Bruhns : le thème du *Paratum cor meum* est énoncé par trois instruments, mais quatre fois. En effet, la première présentation ne s'arrête pas au premier temps de la mesure 4, mais au premier temps de la mesure 5. Autrement dit, l'ordre complet de la première présentation est : VdG1 – VdG2 – V – VdG1, comme si un quatrième instrument s'ajoutait à la polyphonie. Nicolaus Bruhns joue alors sur l'illusion (l'un de ses jeux favoris, comme en témoigne la *sonata* introductive de *Mein Herz ist bereit*, qui donne l'impression d'un dialogue entre deux violons grâce à l'emploi des doubles-cordes).

Quoiqu'il en soit, nous voyons que la « mise en œuvre de l'imprévisible », largement utilisée au temps de la Renaissance, trouve de nombreux prolongements dans le style baroque.

Ainsi, l'œuvre de Bruhns contient de vieux restes. Même si l'écriture baroque fait appel à quantité d'autres pratiques, elle n'en porte pas moins la trace d'anciennes conceptions. Elles sont finalement plus nombreuses qu'on pouvait le croire : départs progressifs (ronde – blanche – noire, *etc.*), mouvement respiratoire (statisme – mouvement – statisme), figuralisme sur « *alle Welt* », recours au canon, superposition de plans indépendants et contrastés (2 voix + 2 voix), et « mise en œuvre de l'imprévisible ». C'est certain, la fin du XVII^e siècle perpétue des gestes connus depuis le début du XVI^e siècle. Le Baroque – en pleine maturité – tend la main à cette lointaine Renaissance qui précède la Réforme.



Planches n°4-5

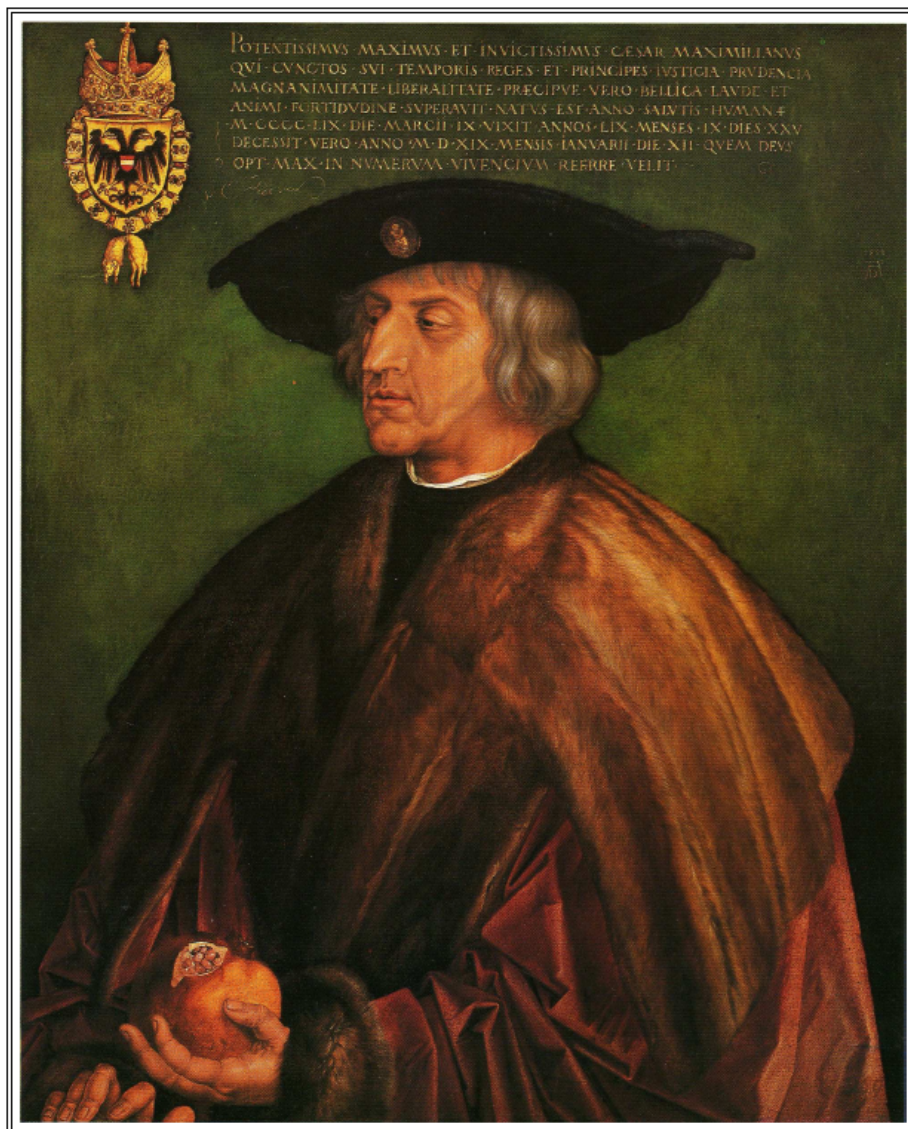


Planche n°4 Albrecht Dürer Maximilien Ier



Planche n°5 Heinrich Isaac Innsbruck, ich muß dich lassen

Chapitre Deuxième. Les Musiciens au temps de la Réforme

Frau Musika

Martin Luther Eisleben, 10 novembre 1483 Eisleben, 18 février 1546 Für allen freuden auff Erden Kan niemand kein feiner werden, Denn die ich geb mit meinem Singen Und mit manchem süssen Klingen. Hie kan nicht sein ein böser Mut Wo da singen Gesellen gut, Hie bleibt kein Zorn, Zanck, Hass, noch Neid Weichen muss alles Hertzeleid ; Geiz, Sorg und was sonst hart anleit Fert hin mit aller Traurigkeit, Auch ist ein jeder des wohl frey, Das solche Freud kein Sünde sey, Sondern auch Gott viel bass gefällt Denn alle Freud der ganzen Welt Dem Teufel sie sein Werck zerstört Und verhindert viel böser Mörd. Das zeugt David, des Königs That, Der dem Saul oft gewehret hat Mit gutem süssem Harfenspiel, Dass er nicht in grossen Mord nicht fiel. Zum göttlichen Wort und Wahrheit Macht sie das Hertz still und bereit. Solchs hat Eliseus bekannt Da er den Geist durchs Harffen fand. Die beste Zeit im jar ist mein, Da singen alle Vögelein, Himel und erden ist der vol, Viel gut Gesang da lautet wohl. Voran die liebe Nachtigal Macht alles frölich überal Mit irem lieblichem Gesang, Des muss sie haben immer danck, Vielmehr der liebe Herre Gott, Der sie also geschaffen hat, Zu sein die rechte Sengerin, Der Musicen ein Meisterin. Dem singt und springt sie tag und nacht Seines lobs sie nichts müde macht ; Den ehrt und lobt auch mein gesang Und sagt im ein ewigen danck.

Dame Musique

Martin Luther Eisleben, 10 novembre 1483 Eisleben, 18 février 1546 Pour toutes les joies sur terre Personne ne peut être meilleur Que ceux à qui je donne avec mes chants Et quelques sons joyeux. Ici, il ne peut y avoir de mauvais esprit Où les compagnons chantent bien, Ici, il n'y a ni colère, dispute, haine ni jalousie, Toute peine de cœur doit céder; L'avarie, les soucis et tout ce qui peut être dur S'en va avec toute la tristesse, De plus, quiconque a droit au bonheur, De sorte qu'une telle joie n'est pas un péché, Mais Dieu se réjouit aussi de beaucoup de basses Car toute la joie du monde Détruit l'œuvre du diable Et empêche beaucoup de tueries. Tout comme le roi David, Qui s'est défendu contre Saül En jouant de la harpe de manière si joyeuse, Il ne tombe pas dans la grande tuerie. Elle rend le cœur calme et prêt Pour la parole de Dieu et la vérité. Ceci fut reconnu par Eliseus Car il a trouvé l'esprit par la harpe. La

meilleure période de l'année est mienne Où tous les oiseaux chantent, Le ciel et la terre en sont pleins, Beaucoup de beaux chants résonnent, Tout d'abord celui du rossignol Qui rend joyeux tout autour de lui Il faut l'en remercier toujours, Et plus encore le bon Dieu Qui l'a créé Pour ses justes mélodies Un maître des musiciens. Pour lui il chante et danse jour et nuit Ses louanges ne le fatiguent jamais ; C'est lui que j'honore et loue aussi avec mon chant Et lui dit un merci éternel.

La logique voudrait que nous ouvrons ce chapitre avec les musiciens réunis autour de Martin Luther. Pourtant, nous préférons commencer par un auteur attaché à la cause catholique, et ceci pour deux raisons : tout d'abord, Ludwig Senfl est un élève d'Heinrich Isaac, ce qui l'inscrit naturellement dans la perspective de nos précédents chapitres, mais surtout son œuvre toute aussi abondante que riche ne fut pas sans influencer les compositeurs de la Réforme, raison pour laquelle l'étude préalable de son style est indispensable pour aborder plus confortablement la suite.

1/ Ludwig Senfl (1488-1543)

Comment un musicien aussi talentueux peut-il être aussi méconnu du grand public ? Sorti du cercle des amateurs de la Renaissance, Ludwig Senfl (voir Planche n°6) ne connaît guère de popularité, ce qui est bien étonnant au regard de sa production : sept messes, deux-cent quarante motets, deux-cent soixante-deux *Lieder*, et huit œuvres instrumentales.

Né à Bâle vers 1488, il devient membre de la *Hofkapelle* de Maximilien I^{er} dès 1496. À la cour d'Augsbourg, il bénéficie de l'enseignement d'Heinrich Isaac et pratique le chant, la lecture et l'écriture de la musique. En 1508, Senfl est nommé *clericus* à la cathédrale de Bâle, et reçoit les ordres mineurs. Entre 1507 et 1509, il accompagne son professeur à Constance, et le suit même jusqu'à Florence en 1515. C'est dire si les deux compositeurs partagent le même engouement pour la musique. À la suite du décès de son maître en 1517, Senfl devient le *Kapellmeister* de Maximilien I^{er}. Les fastes de la cour semblent lui porter préjudice, puisque la légende raconte qu'il perdit un orteil lors d'une partie de chasse, et qu'il fut immobilisé pendant un an (1518). Quoiqu'il en soit, les puissances princières se disputent le personnage (il préfigure en quelque sorte les tribulations de Schütz) : on le retrouve en 1520 à Augsbourg, au service de Charles Quint, ainsi qu'à Munich auprès du duc Guillaume de Bavière où il est nommé *musicus intonator et musicus primarius* – c'est-à-dire compositeur personnel du prince. C'est à cette date qu'il publie son *Liber selectarum cantionum*. Il est également probable que Ludwig Senfl ait accompagné Charles Quint à Worms, et qu'il ait rencontré Martin Luther lors de la célèbre diète¹⁰⁵. Bien que catholique, Ludwig Senfl entretient des liens avec Martin Luther (il existe

¹⁰⁵ Martin Luther parvient à Worms le 16 janvier 1521 grâce à au sauf-conduit de Charles Quint, alors réservé à l'égard du moine de Wittenberg (cette réserve ne durera qu'un temps). Le lendemain, en présence de Charles Quint, il est demandé à Luther de se rétracter. Le 18 janvier, la même demande est formulée, mais Luther demande à être convaincu par les Écritures. Les négociations s'enlisent, puisque chacun reste fermement attaché à ses convictions. Les 24 et 25 janvier, politiciens et théologiens tentent de persuader Luther, mais en vain : la justification par la foi – et non par les actes – étant le message central de la pensée paulinienne (Cf. *Épître aux Romains*, de loin la plus souvent citée, mais de nombreuses épîtres développent aussi la thèse : voir l'*Épître aux Galates* en 2 20, 3 23-29, l'*Épître aux Éphésiens* en 2 8-9, entre autres), renier ses propres écrits revenait à renier les Épîtres pauliniennes, chose impensable pour Luther. Le 26 janvier, Luther quitte Worms et se fait enlever. C'est le moment où il est accueilli et protégé

une correspondance épistolaire entre les deux hommes). Le Réformateur va jusqu'à lui commander en 1530 deux mises en musique : l'une pour le psaume 117, l'autre pour le psaume 4.

En 1523, il devient *Kapellmeister* du duc catholique Wilhelm IV de Bavière, et publie son *En opus musicum festorum dierum* (recueil de motets), tout en préparant l'édition du *Choralis Constantinus*, cette colossale mise en polyphonie de toute l'année liturgique commencée par Heinrich Isaac (commande de la cathédrale de Constance).

Nous savons encore que Ludwig Senfl a quitté son statut de clerc en 1529 ou 1530 pour se marier à Munich. Une fille naîtra en 1537.

Ainsi, les principales publications du vivant de Senfl sont le *Liber Selectarum Cantionum* (1520), les *121 Lieder* (publiés à Nuremberg en 1534), et les *Selectissimae Cantiones* (publiés à Augsbourg en 1540). On retrouve quelques-unes de ses pièces dans le *Neue Deudsche Geistliche Gesenge* de Georg Rhau (Wittenberg, 1544), et les *115 Lieder* (Nuremberg, 1544). Le fameux *Choralis Constantinus* ne verra le jour qu'après la mort du compositeur, entre 1550 et 1555. Autrement dit, Ludwig Senfl jouit d'une popularité sans égale, et rayonne dans toute l'Allemagne.

L'intérêt qu'offre ce compositeur est donc multiple. D'une part, il est à la fois élève et continuateur d'Heinrich Isaac, ami (et presque collaborateur) de Martin Luther, et produit une œuvre monumentale, mais d'autre part il mène le contrepoint fleuri à son apogée. Il systématise l'héritage de son maître, récupère les techniques d'écriture pour les réinvestir avec une énergie et une spontanéité surprenantes. Cet enthousiasme n'est pas simulé, tant les contemporains de Senfl paraissent toujours moins audacieux, moins impliqués, moins complets et moins complexes. L'histoire de la musique possède quelquefois ces étonnantes figures qui parviennent à synthétiser toutes les pratiques antérieures, sans jamais renoncer à la fantaisie, l'innovation et la sensibilité. Ludwig Senfl fait partie de ces exceptionnelles lumières.

Le *corpus* de ses œuvres étant tellement vaste, nous nous bornerons à souligner les éléments typiques de son langage tout en essayant d'en révéler l'ingéniosité.

1.1/ Mag ich Unglück nit widerstand

Ce *Gesellschaftslied* est l'exemple même d'une polyphonie traditionnelle. Conçue pour quatre voix (voir Exemple 2-1.1, Annexes p. 23)¹⁰⁶, cette œuvre épouse la structure de la forme *Bar*. Nous voyons sans ambiguïté les *Stollen* (mes. 1-13 avec reprise) et l'*Abgesang* (mes. 14-29, sans reprise). Le *cantus firmus*¹⁰⁷ est placé au ténor 2, mais ne possède pas de retour mélodique dans l'*Abgesang*.

Un regard d'ensemble nous permet de rencontrer quelques caractéristiques maintenant bien connues : départ en valeurs décroissantes (ronde – blanche – noire pointée – noire – croche), fin sur des valeurs croissantes (fin des *Stollen* comme de l'*Abgesang*), écriture au début homorythmique entrecoupée de silences (qui n'est donc pas sans évoquer *Innsbruck, ich muß dich lassen* d'Heinrich Isaac), ou encore mise en œuvre de l'imprévisible (dans

au château de la Wartburg grâce à l'appui de Frédéric le Sage. Il y traduira le Nouveau Testament en langue vernaculaire. Le 30 janvier, un édit est rédigé mettant Martin Luther (et ses compagnons) au ban de l'Empire. Les écrits de Luther sont détruits, et les sympathisants pourchassés.

¹⁰⁶ Partition : BA615, p. 48-49.

¹⁰⁷ On pourra retrouver ce timbre au *superius* dans la version à trois voix de Hans Judenkunig (Cf. GRS p. 10), qui date de 1523.

l'*Abgesang*, on assiste à trois départs en imitation : mes. 14, dans l'ordre T1 – S – T2+B, mes. 20, dans l'ordre T2 – B – T1 – S, et mes. 25, avec S+B – T2 – T1. Chaque entrée explore donc une possibilité différente). On peut même repérer d'anciens réflexes, reliquats de lointaines polyphonies, comme le hoquet (presque anachronique en ce milieu du XVI^e siècle) entre les mesures 22 et 25 : alors que les voix partent en imitation, en blanches pour les trois voix inférieures puis en noires pour le *soprano* – d'où un effet de resserrement rythmique tout à fait expressif –, le ténor 1 agit comme une répercussion décalée de la basse (à un temps et une octave), lui-même en hoquet avec le *soprano* (*fa*3 mes. 22, puis *ré*3 mes. 22-23, *mi*3 mes. 24, et enfin *do*3 mes. 24-25 ; on soupçonne le plaisir du jeu quand Senfl inverse le rapport, puisque le *so*3 de la mes. 25 est d'abord lancé par le *soprano* avant de rebondir au ténor 1). Les règles (actuelles) de l'harmonie sont ici malmenées tant les octaves parallèles se succèdent en toute insouciance : triple *fa* (mes. 22, basse – ténor 1- *soprano*) suivi d'un triple *ré* (mes. 22-23, basse – ténor 1 – *soprano*), puis triple *mi* (mes. 24) qui tombe sur un triple *do* (mes. 24-25). Seul le *cantus firmus* continue son chemin.

Comme dans *Wach auf, mein höschter hort* d'Heinrich Finck, le *cantus firmus* influence les autres voix qui deviennent comme les reflets plus ou moins déformés d'une image initiale. Le passage que nous venons de croiser est un bon exemple (« *daß er gedächt* » énoncé en blanches au ténor 2 est repris deux fois plus bref au *soprano*), mais nous pourrions ajouter le motif ascendant « *all Ding tun sie* » (ténor 2 mes. 25-26), traité de manière plus dynamique grâce à un départ en noire suivie d'une noire pointée (basse mes. 25).

Surtout, l'observation de ce *Gesellschaftslied* nous permet de distinguer deux écritures rassemblées en une seule pièce : l'homorythmie, qui affecte la première moitié de l'œuvre, et les départs en imitation, propres à la seconde. Est-ce un hasard ? Ludwig Senfl profiterait-il d'une forme bien établie pour jouer sur les modes d'écriture ? Il suffit de considérer séparément les deux parties (*Stollen* homorythmiques et *Abgesang* imitatif) pour se rendre compte que les deux blocs sont très typés. Le goût du contraste apparaît déjà dans une pièce de vingt-neuf mesures.

Cette considération nous amène naturellement à nous interroger. Les auteurs de la Renaissance profitent-ils de la structure bipartite de la forme *Bar* pour alterner les modes d'écriture ? Empressons-nous de comparer les *Lieder* de forme *Bar*, ceux de Senfl avec ceux de la génération précédente, et voyons quelles techniques d'écritures sont sollicitées dans chacune des parties :

Heinrich Isaac	Référence partition	Stollen	Abgesang
<i>Kein Freud</i>	BA910, p. 90-91	Homorythmique, fin assouplie	Contrepoint fleuri, fin homorythmique
<i>Mein Freud allein</i>	BA910, p. 72-73 Exemple 1-1.2	Départ progressif en contrepoint fleuri (polyrythmie)	Contrepoint fleuri
Heinrich Finck			
<i>Von hin scheid ich</i>	BA910, p. 94-95	Imitations	Imitations
<i>Wach auf !</i>	BA910, p. 39-40 Exemple 1-2.2	Contrepoint fleuri	Départ en imitations, contrepoint fleuri
Ludwig Senfl			
<i>Entlaubet ist der Walde</i>	BA615, p. 98-99	Canon à la quinte entre basse et ténor 2, soprano et ténor 1 en rythmes complémentaires	Imitations
<i>Ewiger Gott</i>	BA910, p. 7-9	Imitations	Départs successifs (sans imitation)
<i>Ich schwing mein Horn</i>	BA615, p. 108-109	Homorythmique, fin assouplie	Homorythmique, puis décalages
<i>Laub, Gras und Blüt</i>	BA615, p. 30-31	Imitations	Homorythmique, puis décalages
<i>Lieblich hat sich gesellet</i> ¹⁰⁸	BA615, p. 76.	Homorythmique, fin assouplie	Homorythmique, milieu assoupli
<i>Mag ich Unglück</i>	BA615, p. 48-49 Exemple 2-1.1	Homorythmique, fin assouplie	Imitations
<i>So ich, herzlief, nun von dir scheid</i>	BA910, p. 102-103	Départ progressif en contrepoint fleuri (polyrythmie)	Contrepoint fleuri
<i>Unsäglich Schmerz</i>	BA910, p. 98-99	Imitations	Contrepoint fleuri

Au premier abord, il apparaît très clairement qu'il n'existe pas de règle préétablie. Chaque *Lied* en forme *Bar* semble explorer une combinaison particulière. Nous pouvons toutefois regrouper certaines tendances.

Au niveau le plus simple, nous trouvons la forme *Bar* avec *Stollen* et *Abgesang* à tendance homorythmique. Le plus représentatif est sans conteste *Lieblich hat sich gesellet*, où le texte devient parfaitement intelligible grâce à une verticalité qui frôle l'austérité. De légères croches ondulent à quelques voix (jamais toutes en même temps) mais ne brisent aucunement la simultanéité des syllabes. Ce *Volkslied* est du reste le plus court de tous (13 mesures). Jamais Ludwig Senfl n'a été aussi proche, du point de vue de l'écriture, du *Innsbruck, ich muß dich lassen* d'Heinrich Isaac. *Ich schwing mein Horn*, autre *Gesellschaftslied* de Senfl, rentre aussi dans cette catégorie, bien que l'homorythmie soit conçue avec plus de souplesse. Assez curieusement, le *Lied* en « totale homorythmie » n'est pas spécifiquement utilisé dans la génération précédente. Le point de vue était-il alors considéré comme trop radical ?

À l'opposé de ce modèle se trouve la forme *Bar* en « totale polyrythmie ». Beaucoup de *Lieder* entrent dans cette catégorie. Encore faut-il distinguer les modes d'écriture : du contrepoint fleuri (sans imitation particulière, où chaque voix déroule sa ligne mélodique), en passant par l'imitation libre, le canon, et jusqu'à la combinaison des formules précédentes,

les solutions semblent très variées. Dans tous les cas, les *Stollen* et l'*Abgesang* sont pensés de manière complexe, dans une polyrythmie qui ne favorise pas la compréhension du texte. C'est le cas de *Mein Freud allein*, avec un démarrage progressif qui évoque l'homorythmie pour s'en échapper très rapidement. L'écriture de la première section est tantôt libre, tantôt fondée sur des imitations, et la seconde également. De brefs éléments homorythmiques apaisent le discours (mes. 20-22, ou mes. 35-36), permettant à l'auditeur de mieux savourer la complexité du contrepont qui suit. D'autres *Lieder* sont pensés de la sorte, comme *Von hin scheid ich* d'Heinrich Finck. Ici, le départ est en imitation sur un motif que l'on repère aisément à toutes les voix. L'*Abgesang*, très dynamique grâce à l'emploi de valeurs pointées, répond à la même logique. Or, nous voyons que nombre de *Lieder* de Senfl sont conçus sur le même modèle : *Entlaubet ist der Walde*, *Ewiger Gott*, *So ich, herzlieb, nun von dir scheid*, ou encore *Unsäglich Schmerz*. Dans tous ces *Lieder*, l'accent est porté sur la complexité de l'écriture.

Il faut sans doute isoler le premier d'entre eux, *Entlaubet ist der Walde*, pour l'originalité de sa conception : dans les *Stollen*, les voix supérieures sont en écriture libre tandis que les deux voix inférieures marchent en canon (à la quinte supérieure). Ce principe n'est pas sans rappeler *Regina caeli laetare* d'Heinrich Isaac. Il semblerait que Ludwig Senfl récupère la subtilité de l'écriture savante du répertoire sacré pour l'incorporer dans un simple *Volkslied*.

Le dernier modèle, on s'en doute, profite de la structure bipartite de la forme *Bar* pour caractériser différemment les *Stollen* et l'*Abgesang*. Première moitié homorythmique contre seconde moitié polyrythmique (comme *Kein Freud* d'H. Isaac), ou l'inverse (comme *Laub, Gras und Blüt* de L. Senfl).

L'observation de ces différents *Lieder* nous amène également à nous demander comment les auteurs enchaînent les deux parties. Dans *Mein Freud allein*, nous avons vu¹⁰⁹ qu'Heinrich Isaac profitait de la reprise pour faire une cadence parfaite, mais enchaînait *Stollen* et *Abgesang* avec une cadence évitée. Or, en regardant l'ensemble des *Lieder* du tableau précédent, nous distinguons quatre manières de faire : 1/ une double cadence parfaite (une pour la fin de la première partie, une autre pour enclencher le début de la seconde), c'est le cas de *Kein Freud* (Isaac), *Von hin scheid ich* (Finck), et la plupart des œuvres de Senfl (*Entlaubet ist der Walde*, *Ich schwing mein Horn*, *Laub, Gras und Blüt*, *Lieblich hat sich gesellt*, *So ich, Herzlieb, nun von dir scheid*) ; 2/ une double cadence plagale, comme on en trouve dans *Ewiger Gott* (Senfl), *Mag ich Unglück nit widerstan* (Senfl) ; 3/ une cadence parfaite suivie d'une cadence évitée, comme pour *Mein Freud allein*, ou *Wach auf !* ; 4/ voire une double demi-cadence, comme dans *Unsäglich Schmerz* (Senfl), ici demi-cadence de type 2a. La richesse est donc de mise. Si la cadence parfaite est majoritaire, il ne faut pas négliger les autres formules qui semblent jouer avec le cadre.

Mag ich Unglück nit widerstan n'est donc pas une œuvre isolée. On peut dire que l'idée de traiter de multiples manières les deux sections de la forme *Bar* ne date pas de Senfl. Cependant, Senfl plus que tout autre semble séduit par cette structure en diptyque, et en décline toutes les combinaisons possibles.

1.2/ Mir ist ein rot Goldfingerlein

Publié à Nuremberg dans les *115 Lieder* de 1544, *Mir ist ein rot Goldfingerlein* est un *Lied* particulièrement représentatif du style du compositeur. Œuvre à cinq voix d'un seul tenant

¹⁰⁹ Cf. *supra*, Chapitre I, 1-1.2.

(voir Exemple 2-1.2, Annexes p. 25)¹¹⁰, elle cache une richesse insoupçonnée sous ses allures d'humble simplicité. Nous retiendrons de cette pièce quatre points déterminants.

Tout d'abord, nous voyons que Senfl sollicite la plus grande souplesse vocale. Les *ambitus* sont ici très amples, et dépassent largement l'octave : onzième pour le *soprano* (*do3-fa4*), douzième pour le ténor 1 (*ré2-la3*), neuvièmes majeures pour les deux autres ténors (*fa2-sol3*), et dixième mineure pour la basse (*la1-do3*). Cet ensemble à cinq voix, plus dense qu'une polyphonie à quatre, est donc particulièrement libéré dans ses tessitures respectives. Ceci semble confirmer notre hypothèse précédente : l'homorythmie s'accommode d'*ambitus* relativement sobres (on s'éloigne guère de l'octave), tandis que la polyrythmie issue du contrepoint fleuri élargit les tessitures jusqu'aux extrêmes. Bien évidemment, on peut se demander à quel point cette règle est inévitable. *A priori*, aucune contrainte technique n'obligerait le même chœur à chanter homorythmiquement dans des *ambitus* faibles, et polyrythmiquement sur des *ambitus* larges. L'un ne semble pas indissociable de l'autre. Sans doute faut-il voir dans l'homorythmie une pratique populaire, dont l'esprit ne requiert pas de prouesse vocale particulière ; en revanche, le contrepoint fleuri – pratique savante par excellence – fait appel aux compétences techniques de chaque musicien. La virtuosité, on le ressent bien de cette manière, est ici une virtuosité de tessiture.

En second point, observons le principe de composition. Il apparaît assez facilement. Ce quintette vocal répond au schéma 2+2+1. En effet, *soprano* et ténor 1 semblent indissociables, et s'adonnent à des jeux d'imitations (mes. 1-3, mes. 5), de mouvements parallèles (descente mes. 6, croches mes. 14), de rythmes complémentaires aux entrelacs permanents (l'exemple est significatif à partir de la mes. 20 jusqu'à la fin, où l'un s'anime quand l'autre se calme, où les motifs partent en sens contraire – comme aux mes. 22-23 ou 27). Ces deux voix sont avant tout véloces et expressives, comme en témoignent ces nombreuses vocalises aux rythmes déliés (nombreuses croches et doubles-croches).

Le second bloc est représenté par le couple ténor 2 – ténor 3. Ici, c'est le territoire de la souveraine rigueur. Le *cantus firmus* est placé au ténor 2, strictement repris en canon à l'unisson par le ténor 3. Seules deux blanches séparent les deux voix. On pourrait dire que ce deuxième bloc est l'antithèse du bloc précédent : imitations, écriture libre, valeurs brèves, vocalises très étendues, et absence de loi d'un côté, contre canon à l'unisson, écriture stricte, valeurs longues, sobres vocalises dans un chant principalement syllabique, et rapport mathématique de l'autre. Même les tessitures sont clairement réparties (les ténors 2-3 franchissent tout juste l'octave, là où les voix supérieures sont à la onzième et à la douzième).

La troisième strate est représentée par la basse. Elle agit comme un compromis entre les deux blocs précédents. Elle amorce toujours le canon des ténors – qu'elle précède – mais fuit cette morose rigueur pour rejoindre les jeux des voix supérieures. Au moment où débute le canon des ténors, la basse se met alors à chanter en valeurs brèves parfois entrecoupées de silences, s'élance dans de vigoureuses vocalises (mes. 20, 24-26, 27-28), et semble à son tour libérée de toute contrainte. Sans doute avec humour, Senfl écrit une voix de basse qui cherche à « s'accommoder avec tout le monde ». Comme si elle ne voulait froisser la susceptibilité de personne, la basse se montre docile envers le canon mais également ouverte aux parties libres. Non, elle n'est pas schizophrène ; tout juste bilingue.

Cette construction en blocs (deux voix libres sur deux voix en canon) est très fréquente. Nous l'avons déjà évoquée au sujet d'Heinrich Isaac (*Regina caeli laetare* ou *Dich, Mutter*

¹¹⁰ Partition : BA910 p. 76-78.

Gottes). Nous retrouvons exactement ce procédé dans *Zwischen Berg und tiesem Tal*¹¹¹, *Volkslied* d'Heinrich Isaac publié dans le *Öglins Liederbuch* d'Augsbourg en 1512 (basse et ténor 2 sont écrits en canon à l'octave, pendant que *soprano* et ténor 1 s'entrelacent dans des rythmes variés et complémentaires). Les antécédents existent donc bien. Nous retrouvons encore des exemples de cette logique de construction dans d'autres *Lieder* de Ludwig Senfl, comme *Von Erst so wölln wir loben Marjam* (issu des *121 Lieder*, Nuremberg, 1534)¹¹² – avec inversion des canons (au début, le ténor imite la basse, puis des mesures 11 à 18 la basse imite le ténor, avant de rétablir l'ordre initial), ou *Entlaubet ist der Walde*¹¹³, où les canons se font à la quinte (là encore, le ténor 2 imite la basse dans les *Stollen*, puis la basse imite le ténor dans la première partie de l'*Abgesang*).

Mais en regardant d'encore plus près, nous voyons pourtant que les strates ne sont pas aussi figées qu'elles en ont l'air. Si nous faisons attention à la voix de *soprano*, nous constatons qu'elle énonce tout d'abord la première phrase du *cantus firmus* (mes. 1-5) avec quelques notes de passage ; les mesures 5-6 ne sont ni plus ni moins que la tête du *cantus firmus* en valeurs brèves. Quant au ténor 1, il expose lui aussi le *cantus firmus* (mes. 1-5) avec un rythme plus égalisé (le *la* ronde devient une blanche). La parenté entre *cantus firmus* et voix supérieures (ou inférieure) se poursuivra tout au long de la pièce. Par exemple, le saut de quarte ascendante suivi d'un mouvement conjoint descendant qui caractérise si bien la seconde phrase se retrouve sans peine au *soprano* (mes. 12-13) et à la basse (mes. 16-17). Autrement dit, si les rôles sont clairement définis, les échanges thématiques ne sont pas pour autant exclus.

Voilà une troisième caractéristique typique de ce langage. Dans le *Volkslied* à six voix *Mit Lust tritt ich an diesen Tanz*¹¹⁴, Senfl décline le principe pour le rendre plus complexe. En effet, le *cantus firmus* ne se contente plus d'une seule voix : il est successivement présenté au *superius* (mes. 1-9), puis au ténor 2 (mes. 9-17) et enfin à la basse (mes. 17-26). Or, autour de ce canevas thématique, les autres voix puisent des motifs mélodiques ou rythmiques. L'imitation du *soprano* 2 est immédiate (mes. 1). L'influence est omniprésente dans la suite, avec un ténor 1 qui prend aussi le *cantus firmus* (à ce moment énoncé au ténor 2) à la quinte supérieure (mes. 10-17), puis à l'octave avec la basse (mes. 18-20), alors que le ténor 2 imite la basse à la quinte supérieure (mes. 18-20). Anacrouse et saut de quinte deviennent alors les signatures de cette polyphonie, et se rencontrent à toutes les voix, bondissant tout autour du *cantus firmus*.

Le dernier point qui retiendra notre attention dans *Mir ist ein rot Goldfingerlein* est le traitement mélodique et rythmique. En effet, dans la génération précédente, nous avons vu que les mouvements en croches (ou noires) directes étaient généralement compris à l'intérieur de l'octave (la *Missa Carminum* d'Heinrich Isaac en offre de nombreux exemples, dans le *Gloria* ou l'*Agnus Dei*, mais aussi la *Missa in Summis* d'Heinrich Finck, avec la mesure 97 du *Credo* pour la basse). Dans le langage de Senfl, ces mouvements sont non seulement plus fréquents, mais ils gagnent aussi en ampleur. Les mesures 14-17 attirent

¹¹¹ Partition : BA910 p. 92-93.

¹¹² *Ibid.*, p. 65-66.

¹¹³ Partition : BA610 p. 98-99.

¹¹⁴ Partition : BA910 p. 117-120. Enregistrement : LS1(20). Superbe version où la pièce est énoncée une première fois de manière instrumentale avec le *cantus firmus* isolé à la flûte. La pièce est immédiatement reprise, avec le *cantus firmus* migrant donné successivement au contre-ténor, ténor 2 puis basse (les autres voix sont confiées aux instruments). Une troisième présentation est donnée en *tutti*.

ici notre attention, tant les vocalises semblent s'étirer en longueur (le ténor 1 est à cet effet impressionnant : depuis la mesure 12, il décrit une ligne mélismatique aux rythmes variés).

Les exemples sont très nombreux où L. Senfl semble étirer au maximum les possibilités vocales de ses chanteurs (on rejoint en cela l'observation des tessitures, à cela près que les points extrêmes sont atteints en très peu de temps avec des lignes vigoureuses et directes). Citons *Wolhauf, wir wöllens werden*¹¹⁵ (121 *Lieder*, Nuremberg, 1534) aux mesures 8-9 ou 29-30, *Wohl kommt der Mai* (*idem*)¹¹⁶ également aux mesures 8-9 et 26-27, *Von edler Art*¹¹⁷ à la mesure 39, ou l'exemple précédemment cité, *Mit Lust tritt ich an diesen Tanz*¹¹⁸ aux mesures 12-13. Dans tous ces exemples, les vocalises tendent vers l'octave, la touchent, et parfois même la dépassent. Il s'agit donc d'un élément récurrent dans le style de Senfl (ses prédécesseurs semblaient moins attachés à cette prouesse).

Au-delà de ces compétences mélodiques, il faut ajouter à notre observation la palette rythmique employée. Bien souvent, quand on parcourt des œuvres de Ludwig Senfl, on s'aperçoit de l'extrême diversité des valeurs rencontrées. La différence est frappante quand on a en mémoire les compositeurs antérieurs, qui paraissent toujours beaucoup plus sobres. Le cas de *Mir ist ein rot Goldfingerlein* n'échappe pas à la règle. Si on dresse la liste des valeurs rythmiques utilisées, on se rend compte de l'extrême richesse de cette pièce :

Autrement dit, nous avons ici un rapport rythmique d' $1/24^e$ (il faut vingt-quatre doubles croches pour obtenir une ronde pointée), et toutes les valeurs intermédiaires sont représentées.

Si nous entendons la virtuosité comme l'aptitude à produire ce que le grand nombre est incapable d'atteindre, alors nous pouvons prétendre que l'écriture de Ludwig Senfl est virtuose. *Mir ist ein rot Goldfingerlein*, ce simple *Lied* – miroir de tant d'autres – nous le prouve : élargissement extrême des *ambitus* sollicités, jeu permanent de l'écriture libre et de l'écriture canonique, irrigation de toutes les voix par le seul matériau thématique du *cantus firmus*, lignes mélodiques qui atteignent fréquemment (voire dépassent) l'octave, et richesse rythmique, tous ces éléments démontrent la parfaite maîtrise de Ludwig Senfl.

1.3/ Ach Elslein, liebes Elslein

Ce petit *Volkslied* retient aussi notre attention (voir Exemple 2-1.3, Annexes p. 28)¹¹⁹. Non seulement parce que ses allures homorythmiques – attendues dans une œuvre aux inspirations populaires – sont dans la droite lignée d'*Innsbruck, ich muß dich lassen*, au même titre que *Mag ich Unglück nit widerstan* ou *Ich schwing mein Horn*, mais aussi parce qu'il renferme quelques archaïsmes.

Ici, le *cantus firmus* est placé au *superius* et développe une mélodie structurée en ABB (A mes. 1-7, B mes. 8-15, second B mes. 16-23). Or, la tournure mélodique de B est typique

¹¹⁵ Partition : BA910 p. 41-42.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 117-120.

¹¹⁹ Partition : BA615 p. 86-87. Enregistrements : LS1(10 et 11), LS2 (11).

de l'*Ars Nova* (la terminaison mes. 14-15 et 22-23 est plus proche de Guillaume Dufay que Roland de Lassus¹²⁰).

Cependant, nous ne pouvons pas rester insensible à la fausse relation de la mesure 19 : le *mib* du ténor est rapidement suivi d'un *mi* bécarré à l'*alto* (répercuté mes. 20 et 21). Puis on retrouve un *mib* à la basse mes. 22, lui-même contredit par le *mi* bécarré du *soprano*. L'ensemble est très rapide, et semble éloigné des recherches expressives qui nous attendent (cette fausse relation résulte de la direction mélodique propre à chaque voix, conséquence de l'interaction entre *musica ficta* – pour le *mib* – et des mouvements obligés en période cadentielle – pour le *mi* bécarré). Pourtant, nous avons là en germe une technique fort appréciée dans les années à venir.

Autrement dit, cette pièce de taille modeste – et à la destination toute aussi modeste – n'est pas moins le symbole d'une musique en pleine mutation : tirée vers le passé (formules *Ars Nova*), dans le langage du présent (homorythmie), avec des procédés qui feront date (fausse relation). Comme nous le verrons dans les œuvres de Nicolaus Bruhns, toute création porte les traces individuelles d'une évolution collective à plus longue échelle.

1.4/ Deus in Adjutorium

Publiée dans le *Liber Selectarum Cantionum* de 1520, actuellement conservé à la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich, cette première partie d'un double motet n'est autre que le traitement musical du psaume 70 (69)¹²¹. La composition (voir Exemple 2-1.4, Annexes p. 29)¹²² répond naturellement à une coupe en quatre parties, selon les versets du psaume :

Mes. 1-18 : 1. Deus in adjutorium meum intende, 1. Dieu, viens à mon aide, Domine ad adjuvandum me festina Seigneur, hâte-toi de me secourir. Mes. 18-32 : 2. Confundantur et revereantur 2. Que ceux-là soient confondus et couverts de honte Qui quaerunt animam Qui cherchent à voler mon âme. Mes. 31-47 : 3. Avertantur retrorsum et erubescant 3. Que ceux-là soient obligés de retourner en arrière Qui volunt mihi mala Qui veulent m'accabler de maux. Mes. 47-75 : 4. Avertantur statim erubescantes 4. Que ceux-là soient renversés avec honte Qui dicunt mihi : Euge Qui ne disent que paroles de raillerie

L'écriture est ici très simple, et ne cherche aucune complication. Nous sommes bien loin des profusions rythmiques et multiples jeux des *Volkslieder*. Dans le cadre d'une musique à destination sacrée, Ludwig Senfl semble donc revenir à la concision. Il ne faut pourtant pas s'y méprendre, car l'observation attentive de la partition nous amène à mieux comprendre l'état d'esprit du compositeur. En fait, nous retrouvons à travers ces lignes quelques-unes des habitudes chères à la Renaissance.

¹²⁰ Nous retrouvons une version anonyme à deux voix de ce *Volkslied* dans les *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545) de Georg Rhau. Ladite formule style *Ars Nova* n'y figure plus, et laisse place à la broderie de tonique usuelle. Partition : BA3136, p. 279.

¹²¹ La numérotation des psaumes est sujette à de nombreuses variations : cent-cinquante et un psaumes dans le psautier grec, cent-cinquante-cinq dans le Psautier Syriaque, sans compter les cent-cinquante psaumes de la *Vulgate* ou de la Bible Hébraïque (modèle de la Bible luthérienne) mais qui répondent tous deux à une numérotation différente. Par souci de simplification, nous donnerons toujours la référence d'un psaume avec sa double numérotation : en premier le numéro de psaume selon la Bible Hébraïque, puis entre parenthèses le numéro correspondant de la Bible Catholique (*Vulgate*). Ainsi, le célèbre *De profundis* sera noté : Psaume130 (129).

¹²² Partition : GS p. 34-38.

Nous constatons que le matériau thématique passe par toutes les voix (ténor, *soprano*, basse puis *alto*), tantôt sur *do*, tantôt sur *fa*.

Surtout, nous retrouvons aux mesures 29-31 une cadence à basse tronquée (ici CP 1c) : la voix de basse brode à la seconde supérieure la dominante, mais ne rejoint pas la tonique. Celle-ci est présente au ténor. L'oreille de l'auditeur entend alors une cadence, comme si la voix de basse accomplissait son mouvement de résolution. Voilà donc une logique plus sonore que véritablement grammaticale – car rien n'empêchait la basse de rejoindre un *fa*2 (même l'unisson avec le ténor est alors contournable, avec un ténor montant jusqu'au *la*, faisant sonner un bel accord à trois sons mesure 31). Sans doute peut-on voir dans cette cadence à basse tronquée une illustration du texte : « ceux qui cherchent à voler mon âme » se sont déjà emparés d'une résolution de basse (l'ennemi le plus redoutable fragilise d'abord les fondations).

Quoiqu'il en soit, la technique de cadence à basse tronquée déjà observée au chapitre précédent se retrouve ici. Et si le procédé n'est pas nouveau, il n'en est pas moins particulièrement fréquent. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter quelques auteurs anciens et contemporains. Différer l'observation serait inutile. Voyons dès à présent quelques exemples, tirés même d'auteurs dont nous aurons à reparler dans des chapitres ultérieurs :

Exemples de cadences à basse tronquée **Génération antérieure** Heinrich Isaac (1445-1517) : *Mein Freud allein*, mes. 13-14 (Exemple 1-1.2) Heinrich Finck (1445-1527) : *Wach auf, mein höchster hort*, mes. 23-24 et 33-24 (Exemple 1-2.2) *Von hin scheid ich*, mes. 10-11 et 16-17 (BA910, p. 94) **Génération Ludwig Senfl** Ludwig Senfl (1488-1543) : *Deus in Adjutorium*, mes. 29-31 (Exemple 2-1.4) *Wohl kommt der Mai*, mes. 18-19 (BA910, p. 52) *So ich, Herzlieb, nun von dir Scheid*, mes. 4-5 (BA910, p. 102) Thomas Stoltzer (1480-1544) : *So wünsch ich ihr ein Gute Nacht*, mes. 5-6, 21-22 (BA910, p. 44) *Ihrsgleichen lebt auf Erden nicht*, mes. 14-15 (BA910, p. 79) Arnold von Bruck (1490-1554) : ... *Aus Tiefer not* (1544), mes. 31-32 (Exemple 2-2.5.1) Lorenz Lemlin (1495-1540) : *Der Mai will sich mit Gunsten beweisen*, mes. 8-9, 10-11 (Exemple 2-3.3.1)

Cette technique n'est donc pas isolée : elle fait partie du paysage sonore au temps de la Renaissance. Très souvent cette suspension de la basse (au moment d'une cadence parfaite) se produit à la fin des *Stollen* (comme dans le cas de *Mein Freud allein*). Sur les trois voix restantes, le ténor est contraint de faire sonner la tonique ; les autres voix complètent alors l'accord, soit par une quinte à vide (absence de tierce, comme c'est le cas de notre *Deus in Adjutorium*), soit par une tierce (absence de la quinte, comme on peut l'entendre dans le *So wünsch ich ihr ein Gute Nacht* de T. Stoltzer aux mesures 21-22). Certaines compositions s'avèrent plus radicales encore, avec double suspension : *Ihrsgleichen lebt auf Erden nicht* de T. Stoltzer et *Der Mai will sich mit Gunsten beweisen* de L. Lemlin suppriment non seulement la résolution de la basse, mais également celle de l'*alto*. Finalement, *soprano* et ténor se retrouvent sur une tonique octaviée.

Nous voyons bien que ces exemples procèdent d'une logique purement verticale, où les voix suivent chacune leurs intentions mélodiques sans se soucier – au moins en apparence – des lignes voisines. Répétons-le : la conception verticale n'est pas encore de ce monde.

Là non plus, les preuves ne manquent pas. Il suffit de prendre quelques exemples de cadence pour s'apercevoir que les voix ne vont pas forcément là où nos oreilles aimeraient les suivre. Heinrich Finck s'amusait déjà, aux mesures 7 et 8 de *Ach Herzigs Herz* (voir

Exemple 1-2.1, Annexes p. 16). Ici, le *soprano* suit un mouvement attendu, mais l'*alto* pouvait aisément rejoindre un *do*³ au lieu de plonger une tierce plus bas, le ténor pouvait tout aussi aisément monter sur un *la*² plutôt que descendre vers un *fa*², et surtout la basse complique l'exercice en bondissant d'une octave par-dessus le ténor et l'*alto*, alors qu'un petit mouvement de quarte aurait été plus reposant – mais certainement moins intrépide, et musicalement moins intéressant. Le croisement des voix semble donc peu gênant.

Or, nous croisons encore des basses impétueuses dans les œuvres de la génération Senfl : Thomas Stoltzer utilise le même procédé dans *Erst wird erfreut mein traurigs Herz* (BA910, p. 83, mes. 22-23), comme Balthasar Resinarius (1480-1546) dans *Verleih uns Frieden Gnädiglich* (voir Exemple 2-2.3, Annexes p. 39). Dans tous ces exemples, la basse passe au-dessus de l'*alto* et du ténor en sautant d'une octave. La voix qui fait entendre la tonique de résolution est donc le ténor.

Le plus curieux – raison pour laquelle nous en parlons dans ce chapitre en particulier – est que ce croisement de voix est de même nature que la cadence à basse tronquée : permutation des rôles (la basse disparaît ou devient secondaire au profit du ténor qui devient une voix conclusive à part entière), et surtout le procédé passe quasiment inaperçu à l'oreille. Pourquoi donc s'ingénier à élaborer ce que n'entendra certainement pas la plupart des auditeurs ? Sans doute est-ce là un maniérisme propre à la Renaissance – même si cela anticipe de quelques décennies la période maniériste proprement dite.

Mais le plus étonnant est sans aucun doute constitué par les dernières mesures de ce *Deus in Adjutorium*. À partir de la mesure 65, les valeurs rythmiques deviennent beaucoup plus longues. Rondes pour le *soprano*, blanches syncopées pour les autres voix, l'ensemble paraît ralentir avec solennité.

En regardant de plus près encore, nous pourrions nous intéresser à des enchaînements de blocs qu'on qualifiera, par souci de simplicité, « d'harmoniques ».

mes. 65	mes. 66	mes. 67	mes. 68	mes. 69	mes. 70	mes. 71-72	mes. 73-75
<i>do</i> M	<i>fa</i> M	<i>ré</i> m	<i>sol</i> M	<i>mi</i> m	<i>la</i> m	<i>fa</i> M	<i>do</i> M
V	I	VI	II	VII	III	VIII = I	V

Autrement dit, nous avons un décalage progressif et régulier : I-VI, II-VII, III-VIII c'est-à-dire III-I (conserver la notation VIII montre bien la logique poursuivie). Il s'agit bel et bien d'une marche harmonique. Comment ne pas être étonné ? Alors que le monde baroque et sa conception verticale de la musique sont encore lointains, que les directions mélodiques l'emportent encore largement sur toute autre considération, et que le centre tonal restera un concept anachronique pour une bonne centaine d'années environ, Ludwig Senfl pratique une véritable marche harmonique comme une figure d'école.

Ceci nous apporte une preuve nouvelle : la pratique devance de très loin la théorie. Des années 1520 à 1550, nous sommes sans conteste dans une logique horizontale : tout est pensé à partir de la ligne, avec la ligne, sans jamais quitter le cheminement de la ligne. Cadence à basse tronquée ou croisements de voix, tout nous renvoie à la dimension linéaire de la musique. Pourtant, au milieu de ces entrelacs s'élève peu à peu une conscience verticale. Il est encore trop tôt pour parler de conscience harmonique, mais certainement trop tard pour ne considérer que la dimension horizontale de l'écriture.

Aujourd'hui, il nous est bien difficile de saisir la singularité de cette conception. Notre recul agit en aveugle, et la radicalisation étouffe les subtilités. Tout ce qui est baroque

répond au vertical et à l'harmonique. Tout ce qui précède le baroque est donc horizontal, repoussant tout autre système. Pourtant, la nuit et le jour ne sauraient exclure l'aube ou le crépuscule. Il nous faut certainement voir chez ces auteurs de la Renaissance une prise en considération croissante de la valeur harmonique, sans renoncer toutefois à la conduite mélodique des parties juxtaposées. L'écriture de Senfl porte les traces de cette mutation lente et progressive : parlant toujours le langage de ses aînés, en usant du même vocabulaire et des mêmes figures rhétoriques, Senfl semble esquisser un nouveau rapport à la musique. La logique des cohérences mélodiques individuelles se dissout ici dans une cohérence d'ensemble, pas encore théorisée comme succession de degrés harmoniques mais déjà pressentie dans la pratique. Avec *Innsbruck, ich muß dich lassen* d'Isaac et *Deus in Adjutorium* de Senfl nous voyons que la volonté d'une écriture homorythmique est une exploration de l'écriture horizontale, une sorte de possibilité technique – ou une vue de l'esprit pourrait-on dire. Peu à peu, cette éventualité s'imposera et revêtera une valeur autonome, au point de supplanter l'écriture enchevêtrée dont elle est pourtant – et finalement – issue. Une fois stabilisée dans sa propre logique, la verticalité finira par établir ses propres lois, tout un système de règles et de références. On théoriserà à foison, parlant de cadences multiples (parfaites, imparfaites, évitées, plagales), on pratiquera la marche harmonique et quantité de septièmes ainsi que de multiples renversements. Mais nous constatons que les générations antérieures pratiquaient déjà tout cela, sans en avoir les outils d'analyse. Elles commençaient à parler une langue de l'avenir. Les derniers autoportraits de Rembrandt, aux taches brunes, ocres et rouges jetées les unes contre les autres sans souci de contour, ne sont-ils pas, de leur côté, étrangement *impressionnistes* ?

2/ Autour de Martin Luther (1483-1546)

Il serait dangereux de penser qu'il existe alors deux pratiques musicales bien distinctes : d'une part la musique catholique (avec Ludwig Senfl comme étendard universel), et d'autre part la musique protestante avec les compositeurs luthériens. Plusieurs éléments s'opposent à cette conception.

Tout d'abord, comme nous l'avons vu, L. Senfl et M. Luther s'estimaient au point de correspondre. Le Réformateur voyait dans le compositeur catholique un musicien talentueux. Il serait donc bien étonnant que Luther élabore une musique radicalement opposée à ce modèle avéré.

Plus en profondeur, Ludwig Senfl nous a laissé une version de *Christ ist erstanden*¹²³, ample composition à six voix. Or, le timbre de cette pièce est une germanisation médiévale de la séquence *Victimae paschali* (XI^e siècle) que l'on trouve dès 1535 dans le *Gesangbuch* de J. Klug. Si les luthériens lui préférèrent le célèbre *Christ lag in todesbanden*, *Christ ist erstandenn*'en est pas moins une mélodie appréciée¹²⁴. Il semblerait que Senfl ne rejette pas une expression partagée par les luthériens.

¹²³ Partition : BA910, p. 20-23.

¹²⁴ Partitions : EML 360. Nous y trouvons une version à quatre voix d'Arnold von Bruck (1490-1554), une version anonyme à trois voix (estimée en 1445 et 1465), une version à quatre voix de Thomas Stoltzer (1480-1544), une version à quatre voix de Leonhard Lechner (1553-1606) publiée en 1577, et enfin une version anonyme à trois voix tirée du *Glogauer Liederbuch* (1480). Passé le XVI^e siècle, on rencontre encore d'autres traitements de ce choral, notamment chez H. Schütz (SWV 470) ou Johann Pachelbel.

Enfin, il est manifeste que l'entourage de Martin Luther compose à la manière de Ludwig Senfl, c'est-à-dire dans le prolongement d'Heinrich Isaac et Heinrich Finck. Poser des frontières radicales serait insensé. Ce qui peut s'observer chez l'un se retrouve chez les autres – et nous l'avons déjà amplement signalé (les cadences à basse tronquée, les croisements de voix, sans parler de la forme *Bar* et ses multiples traitements).

Pourtant, le contexte historique nous contraint à traiter séparément les musiciens de la Réforme et les autres musiciens. La séparation musicale, à défaut d'être véritablement technique, est au moins culturelle. Commençons par rappeler brièvement l'engagement de Martin Luther en faveur de la musique.

2.1/ Martin Luther et la musique

Cet engagement est indissociable de son action au service de la foi. L'une est pensée avec l'autre, découle de l'autre pourrait-on dire. Pour mémoire, rappelons quelques jalons indispensables de l'histoire de la Réforme allemande.

Quand il affiche ses *quatre-vingt-quinze thèses* sur la porte de l'église de Wittenberg, ce fameux 31 octobre 1517, Martin Luther (voir Planche n°7) ne pense certainement pas être à l'origine d'un séisme religieux, politique et culturel sans précédent. Alors docteur en théologie – titre acquis en octobre 1512 – il enseigne l'exégèse biblique, principalement sur l'Ancien Testament, et assure régulièrement les prédications à l'église de Wittenberg depuis 1514. Jamais le jeune Luther ne montre un esprit rebelle, ni même contestataire. Seule lui importe la cohérence de l'organisation terrestre au regard du pouvoir divin. Or, le commerce des indulgences du moine dominicain Jean Tetzel semble ne pas s'accorder avec son idée de l'équité. En 1515, le pape Léon X¹²⁵ promulgue la bulle d'indulgence *Sacro-sancto Salvatoris et Redemptoris nostri*, qui renouvelle celle de 1506¹²⁶. Le pape accorde alors lui-même la rémission des péchés, et sauve les âmes du purgatoire par l'entremise d'un seul morceau de parchemin – et quelques bons sous immédiatement engloutis par le chantier de la basilique Saint-Pierre de Rome. Cependant, il faut observer quelque réserve quant à l'immédiateté des enchaînements de cause à effet. Comme le rappelle Jean Delumeau :

« L'Église enseignait assurément que, pour obtenir des indulgences, il faut se confesser et communier. D'autre part, elle ne liait pas absolument la réception d'une indulgence au versement d'une aumône. Mais – n'en doutons pas – les

¹²⁵ Le pape Léon X n'est autre que Jean de Médicis, fils de Laurent le Magnifique. Pour mémoire, souvenons-nous qu'Heinrich Isaac avait travaillé à la cour de Florence entre 1485 et 1497. Léon X est donc un ancien élève d'Isaac.

¹²⁶ L'indulgence n'est pas une nouveauté au XVI^e siècle : « La pénitence tarifée est introduite au VII^e siècle », Jean-Paul Cahn, dans *Luther et la Réforme (1519-1526)*, Ouvrage collectif coordonné par Jean-Paul Cahn et Gérard Schneilin, Paris, Éd. du Temps, coll. « Questions de Civilisation », 2000 ; voir p. 20, note 7. La nouveauté tient surtout au fait que le pape rachète non seulement les fautes des vivants, mais aussi celles des défunts et des futurs défunts. Luther n'accuse pas le principe, qu'il approuve à la base, mais discute sur la capacité du pape à étendre son pouvoir jusqu'à la rémission inconditionnelle de tous les péchés. On pourrait presque faire un parallèle avec la manière dont Paul considère la Loi mosaïque dans ses épîtres. Si la loi de Moïse pouvait à elle seule garantir le salut du croyant, alors le sacrifice du Christ ne servirait à rien : « En effet, par la Loi je suis mort à la Loi afin de vivre à Dieu : je suis crucifié avec le Christ ; et ce n'est plus moi qui vis, mais le Christ qui vit en moi. Ma vie présente dans la chair, je la vis dans la foi au Fils de Dieu qui m'a aimé et s'est livré pour moi. Je n'annule pas le don de Dieu : car si la justice vient de la Loi, c'est donc que le Christ est mort pour rien » (Paul, *Épître aux Galates*, 2 19-21). Finalement, on retrouve chez Luther cette inquiétude paulinienne : l'impossibilité de la gratuité de la mort du Christ (qui ne peut mourir sans raison). Ni la Loi de Moïse ni le pape ne peuvent garantir exclusivement la rémission totale des péchés, sinon le Christ serait « mort pour rien ».

populations de l'Occident médiéval, craintives, exaltées, peu instruites, parfois au bord du désespoir, ont cru qu'on pouvait #acheter# son salut¹²⁷. »

L'argent récolté par Tetzl, dont une partie sert également à combler les dépenses de l'archevêque de Mayence, devient l'objet même des attaques de Luther.

Un parcours assez rapide de ces *quatre-vingt-quinze thèses* nous montre bien l'état d'esprit du futur Réformateur :

Thèse n°12 : « Autrefois, les peines canoniques étaient imposées non pas après, mais avant l'absolution, comme preuves de la vraie contrition. » Thèse n°13 : « Les mourants s'acquittent de tout par la mort et ils sont déjà morts aux lois des canons, en étant à bon droit affranchis¹²⁸. »

Ici, Luther explique clairement que les défunts se sont entièrement rachetés, justifiés par la mort seule pourrait-on dire (sorte de prélude à la justification par la foi). Surtout, nous voyons entre ces lignes que le vivant n'a aucun intérêt à donner son argent pour la rémission des péchés d'un parent. Plus loin, Luther brise le lien entre l'âme enfermée au purgatoire et l'action des vivants : la délivrance des âmes ne dépend aucunement de la charité ni de la richesse terrestres :

Thèse n°18 : « Il ne semble prouvé par aucune raison ni aucune écriture que ces âmes soient exclues de l'état de mérite et de croissance dans la charité. »

Thèse n°19 : « Il ne semble pas non plus prouvé que ces âmes, du moins dans leur totalité, soient sûres et certaines de leur béatitude, même si nous-mêmes en sommes absolument certains¹²⁹. »

Un motif que nous trouvons dans ces lignes ne cessera de se développer dans les discours de Luther : ni la raison ni les Saintes Écritures ne justifient le positionnement contemporain de l'Église. Un autre détail attire notre attention : Luther reste encore très prudent, au moins dans la forme. Les formules sont donc ici assez souples : « Il ne semble prouvé », « ces âmes, du moins dans leur totalité ». Luther ménage encore son auditoire. Mais cela ne dure qu'un temps, car l'offensive arrive à grands pas :

Thèse n°20 : « Par conséquent, le pape, lorsqu'il parle de rémission plénière de toutes les peines, ne les comprend pas absolument toutes, mais seulement celles qu'il a lui-même imposées. » Thèse n°21 : « Ils errent donc, les prédicateurs des indulgences qui disent que par les indulgences du pape, l'homme est quitte de toute peine et qu'il est sauvé. » Thèse n°22 : « Bien plus, le pape ne remet aux âmes dans le purgatoire aucune peine qu'elles auraient dû acquitter dans cette vie selon les canons¹³⁰. »

De manière très habile, Luther glisse d'un grief à un autre : partant de l'impossibilité de garantir la rémission totale des péchés, on atteint ceux qui parlent au nom du pape (la thèse vingt-et-une attaque indirectement Tetzl), puis on arrive à l'accusation déguisée : « le pape ne remet aux âmes dans le purgatoire aucune peine [...] ». Pourtant, le pape l'affirme... Sur ce dysfonctionnement, Luther articule tout naturellement sa critique majeure :

¹²⁷ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, 1965, 6/Paris, Puf, coll. « Nouvelle Cléo – L'Histoire et ses Problèmes », 1991, p. 57.

¹²⁸ LUTHER (Martin), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 136.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁰ *Ibid.*

Thèse n°23 : « Si jamais une rémission d'absolument toutes les peines peut être accordée à quelqu'un, il est certain qu'elle n'est donnée qu'à des gens très parfaits, c'est-à-dire à des gens très peu nombreux. » Thèse n°24 : « C'est pourquoi la majeure partie du peuple est nécessairement trompée par cette promesse indifférenciée et grandiose de la rémission de toute peine¹³¹. »

Nous voilà au seuil de la volte-face : on donne à espérer au peuple qu'une hypothétique rémission plénière est envisageable. Il y a donc abus de confiance. Une pensée mensongère gangrène l'institution religieuse. Luther trouve le vaccin :

Thèse n°36 : « N'importe quel chrétien, vraiment repentant, a pleine rémission de la peine et de la faute ; elle lui est due même sans lettres d'indulgences. » Thèse n°43 : « Il faut apprendre aux chrétiens que celui qui donne aux pauvres ou prête à celui qui est dans le besoin fait mieux que s'il achetait des indulgences¹³². »

La trente-sixième thèse est déjà un plaidoyer pour la justification par la foi : seule compte la conscience du chrétien. La thèse quarante-trois ne fait qu'en montrer les applications, et renverse la valeur même des indulgences.

La cinquantième thèse et les suivantes sont représentatives du « premier Luther », celui qui a encore de l'estime pour le pape – même si le ton est nettement accusateur (mais la différence entre le reproche et le dédain n'est-il pas l'attachement ?). Le jeune Martin Luther souligne alors le clivage entre la personne et l'institution, et n'hésite pas à présenter le pape comme une victime. Est-ce par calcul ? Est-ce un moyen purement rhétorique pour dissimuler une attaque en règle ? Ou bien s'agit-il d'une réelle conviction, qui tendrait malgré tout à préserver l'image d'un pape encore estimé ?

Thèse n°50 : « Il faut apprendre aux chrétiens que si la pape connaissait les exactions des prédicateurs d'indulgences, il préférerait que la basilique Saint-Pierre s'en aille en cendres plutôt que de la voir édifiée avec la peau, la chair et les os de ses brebis. » Thèse n°51 : « Il faut apprendre aux chrétiens que le pape serait disposé, comme il le doit – et même s'il était nécessaire qu'il vende pour cela la basilique Saint-Pierre –, à donner de ses propres deniers à un grand nombre de ceux auxquels les fabricants d'indulgence soutirent leur argent. »

Thèse n°81 : « Cette prédication dérégulée des indulgences fait qu'il n'est guère possible, même à des hommes savants, de préserver le respect dû au pape des calomnies ou des questions à coup sûr pertinentes des laïcs. » Thèse n°82 : « À savoir : pourquoi le pape ne vide-t-il pas le purgatoire pour l'amour de la très sainte charité et du besoin le plus impérieux des âmes, ce qui est le motif le plus juste de tous, s'il rachète les âmes en nombre infini pour [se procurer] le très funeste argent en vue de l'érection de la basilique [Saint-Pierre], ce qui est le motif le plus inconsistant ? » Thèse n°86 : « De même : pourquoi le pape, dont les richesses sont aujourd'hui plus grosses que celles des Crassus les plus opulents, ne construit-il pas la seule basilique Saint-Pierre avec ses propres deniers plutôt qu'avec ceux des pauvres fidèles ? » Thèse n°90 : « Étouffer, par la puissance seule, ces questions tout à fait lucides des laïcs et ne pas les

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid., p. 138.

éclaircir en en donnant raison, c'est exposer l'Église et le pape au rire de ses ennemis et rendre les chrétiens malheureux¹³³ . »

Bien entendu, on serait tenté de voir une critique acerbe marchant sous couvert de discours rapportés. L'ironie sous-jacente est nettement perceptible, cela ne fait aucun doute. Cependant, l'offensive de Luther est davantage un appel au secours qu'une attaque déguisée en discours protecteur. Il ne serait pas improbable que Luther lui-même ait été dans une posture très inconfortable, tiraillé entre l'accusation et la défense.

C'est du reste ce qui rend Martin Luther plutôt attachant : il demande le dialogue en toute naïveté. Après les *quatre-vingt-quinze thèses*, il envoie des courriers à l'évêque de Brandebourg ainsi qu'à l'archevêque de Mayence, celui-là même qui favorisait le commerce des indulgences. Peu de temps après, en octobre 1520, il rédige une lettre au pape Léon X où le ton avoisine celui des thèses :

« [...] Léon, tu te trouves là comme un agneau au milieu des loups, comme Daniel au milieu des lions, et, comme Ézéchiël, tu as ta demeure parmi les scorpions : seul comme tu l'es, quelle résistance peux-tu opposer à ces monstres ? Et même si l'on compte avec toi trois au quatre cardinaux des plus savants et vertueux, qu'est-ce que cela dans le nombre ? Vous périrez tous par le poison avant d'avoir pu imposer un remède. C'en est fait de la curie romaine, la colère de Dieu l'atteinte et elle en videra la coupe. Elle hait les conciles, elle redoute d'être réformée, elle est impuissante à modérer les excès de son impiété [...] ¹³⁴ . »

On est presque surpris par l'aplomb de Martin Luther, qui renouvelle ses mises en garde. En isolant la figure du pape, il prend un risque majeur : attiser à part égale la méfiance ou l'indignation. Mais le moine de Wittenberg suit sa logique jusqu'au bout :

« Garde-toi donc, ô Léon, mon Père, de prêter l'oreille à ces sirènes qui font de toi quelque chose de plus qu'un homme ordinaire : presque un dieu, qui puisse tout ordonner et tout exiger. il n'en sera rien et ce n'est pas ainsi que tu l'emporteras : tu es le serviteur des serviteurs et aucun homme au monde n'est dans une situation plus pitoyable et dangereuse. Ne te laisse pas séduire par ceux qui font de toi le maître du monde, qui n'admettent pas que personne puisse être chrétien sans ton approbation et dont le vain bavardage te prête quelque pouvoir dans le ciel, l'enfer et le purgatoire. Ces gens sont tes ennemis et ils désirent perdre ton âme, selon ce que dit Esaïe : « Mon peuple, ceux qui te proclament bienheureux te trompent. » Ils errent, ceux qui t'exaltent au-dessus du concile et de l'Église universelle. Ils errent, ceux qui ne reconnaissent qu'à ta seule charge le droit d'interpréter l'Écriture. Ils ne cherchent qu'à établir toutes leurs impiétés dans l'Église sous la garantie de ton nom. Quels grands progrès, hélas ! Satan n'a-t-il pas accomplis sous tes prédécesseurs ! Pour tout dire, ne te fie à nul homme qui te loue mais bien à celui qui t'humilie. Car tel est le jugement de Dieu : « Il a renversé de leur trône les puissants et il a élevé les humbles. » Considère combien grande est la différence entre le Christ et ses successeurs, bien qu'ils entendent tous être ses vicaires. Et, à la vérité, je crains qu'ils ne soient réellement ses vicaires, la plupart d'entre eux et plus encore

¹³³ Ibid., p. 139-142.

¹³⁴ Lettre au pape Léon X, Ibid., p. 830.

qu'il ne convient. Il n'y a de vicaire, en effet, qu'en l'absence du prince. Qu'est-il d'autre que le vicaire du Christ, celui qui règne alors que le Christ est absent et n'habite pas dans son cœur ? Qu'est-ce donc alors une telle Église, sinon une multitude sans le Christ ? Et qu'est donc un tel vicaire, si ce n'est un antichrist et une idole ? À bien meilleur droit les apôtres se disaient-ils eux-mêmes les serviteurs du Christ présent et non les vicaires d'un absent¹³⁵ ! »

On pourrait encore multiplier les exemples. Avec le recul, la démarche de Luther semble presque suicidaire, d'autant plus qu'il joint à cette lettre un exemplaire de son ouvrage clef *De la Liberté du Chrétien*, où se trouve exposé le cœur de sa pensée : la justification par la foi (la foi seule sauve le chrétien, et non les actes – retour au message paulinien largement développé par les *Épîtres*).

Bien entendu, la réaction de Rome est négative. Dès 1520, la bulle pontificale *Exsurge Domine* rejette les propositions de Luther et le contraint à se présenter devant les autorités pour se rétracter (sous peine d'excommunication). Luther brûle publiquement la bulle, et renouvelle sa demande de convocation d'un concile (seule instance capable d'aller à l'encontre des prérogatives papales). La demande est rejetée. C'est toujours en 1520 que Martin Luther rédige et publie ses principaux écrits réformateurs : *Des Bonnes Œuvres*, *De la Papauté de Rome*, *À la Noblesse Chrétienne de Nation Allemande*, *Prélude sur la captivité babylonienne de l'Église*, et le célèbre *De la Liberté du Chrétien*. La diète de Worms tente une ultime médiation entre la hiérarchie établie et le jeune contestataire. Organisée par le jeune Charles Quint (1500-1558) – successeur de Maximilien I^{er} à la tête du Saint-Empire Romain Germanique – cette brève rencontre (du 16 au 26 janvier 1521) marque le véritable point de non retour de la Réforme. Luther doit alors renier ses propres écrits, attitude impensable aux yeux du théologien qui ne demande qu'à être convaincu par les Écritures. Face à l'ennemi, l'Empire et la papauté empoignent le même pommeau : la bulle papale *Decet romanum pontificem* (« Il sied au pontife romain ») du 3 janvier 1521 proclame l'excommunication de Luther, condamné pour hérésie. Le 30 janvier de la même année, Charles Quint signe un édit mettant Luther et ses adeptes au ban de l'Empire. Tous les écrits de Luther sont livrés aux flammes.

Grâce à Frédéric le Sage et son protectorat indéfectible depuis 1518, Martin Luther trouve refuge au château de la Wartburg. Jusqu'ici Luther se posait en observateur et se contentait d'interpeller. C'est à partir de 1521 que les actes succèdent à la seule parole. L'activité du Réformateur se charge d'établir un nouveau rapport à la foi et au culte. Maintenant, il faut organiser.

En 1522, Martin Luther offre à son protecteur le premier exemplaire du Nouveau Testament en langue allemande (la traduction intégrale de la Bible verra le jour en 1544, agrémentée des innombrables illustrations de Lucas Cranach). Méfions-nous cependant des raccourcis : Luther n'est pas le premier à traduire la Bible, car de nombreuses traductions circulent à travers l'Europe depuis la Renaissance :

« À ceux qui savaient lire, mais ignoraient le latin, les Écritures, traduites en langue vulgaire, devinrent plus accessibles qu'auparavant. Vingt-deux versions allemandes de la Bible parurent entre 1466 et 1520. La première traduction italienne se situe en 1471, la première traduction hollandaise en 1477. À Paris, le Roi de France lui-même demanda – initiative à souligner de la part d'un laïc – à son confesseur, Rély, de faire imprimer la première Bible française complète,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 834-835.

qui parut en 1487. En Espagne, une première version castillane fut imprimée à Saragosse en 1485. Une seconde, meilleure, due à Montesino, fut publiée en 1512, à Tolède, et fréquemment réimprimée ensuite en Espagne et au Portugal jusqu'à la prohibition de 1559¹³⁶. »

Quelle est alors la nouveauté ?

« En traduisant le texte sacré en allemand, Luther avait [...] pour ambition de remplacer le texte latin, en désirant d'autre part faire œuvre véritablement populaire, afin de rendre l'Écriture accessible à tout le monde : « Je suis né pour mes Allemands, c'est eux que je veux servir » déclarait-il peu avant le début de son travail sur le Nouveau Testament. Il s'agissait donc pour lui d'éviter les maladresses de ses prédécesseurs, leurs formulations incompréhensibles pour l'homme de la rue, et de rendre l'esprit des langues bibliques sous une forme adéquate à l'esprit de la langue allemande. C'est ainsi qu'il rendit les noms de pierres précieuses, de poids, mesures et monnaies par des équivalents contemporains, se faisant à chaque fois conseiller par des spécialistes et par des représentants de divers corps de métier¹³⁷. »

La remarque pourrait sembler quelconque, mais elle dissimule un état d'esprit puissamment novateur : il faut rendre le texte accessible, quitte à s'éloigner du texte d'origine. « Celui qui veut parler allemand ne doit pas utiliser les tournures de l'hébreu, mais doit faire en sorte, quand il a compris l'hébreu, de saisir le sens et de penser : eh bien, que dirait un Allemand en pareil cas ? Et quand il a les mots allemands qu'on utilise en ces circonstances, qu'il laisse les mots hébreux de côté et qu'il en exprime librement le sens dans le meilleur allemand qu'il pourra¹³⁸ ». Martin Luther est sans aucun doute le premier théologien à envisager l'écrit comme une trace suspendue dans l'histoire, au point d'en contourner ses particularismes. Le message supplante la formulation. Le sens de la parole l'emporte très largement sur le carcan du langage. En faisant du contenu l'objet de toute son attention, le contenant s'est déchargé de sa valeur absolue. La désacralisation du texte, au bout du compte, entre au service de la sacralisation du message. Le but est toujours le même : rendre les Écritures accessibles au moindre chrétien. Non plus une *vulgate* hermétique, mais une bible en langue vernaculaire, enfin compréhensible par tous.

Pendant ce temps, la réforme inspire d'autres réformes. Entre 1520 et 1523, le prédicateur de la cathédrale de Zurich Ulrich Zwingli (1484-1531) développe sa propre contestation, et se démarque tout à la fois de Rome et de Wittenberg. Alors que Luther est condamné pour hérésie et excommunié par Rome, Zwingli déclare :

« Que les papistes ne m'appellent pas luthérien [...], car la doctrine du Christ, je ne l'ai pas apprise de Luther, mais bien de la parole de Dieu lui-même. Je n'entends porter aucun nom que celui de mon commandant, le Christ, au service de qui je suis. » Et encore, en 1523 : « Qui m'a instruit à prêcher l'Évangile, et à prêcher un Évangile en continu ? Luther l'a-t-il fait ? Eh, bien ! J'ai commencé à prêcher avant même d'avoir entendu prononcer le nom de Luther, et dans ce but j'ai commencé il y a dix ans à apprendre le grec, afin d'apprendre la doctrine du Christ puisée à sa source. [...] Mais les papistes m'accablent avec d'autres

¹³⁶ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 71.

¹³⁷ GUICHARROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 112.

¹³⁸ Cité par GUICHARROUSSE (Hubert), *ibid.*, p. 112-113.

d'un tel nom, par malice, et ils disent : Tu dois être luthérien car tu prêches tout à fait comme Luther écrit. À quoi je leur réponds : Je prêches tout à fait comme Paul écrit, pourquoi ne pas me nommer avec autant de raison paulinien ? Mieux, je prêches la Parole du Christ, pourquoi ne pas m'appeler aussi chrétien¹³⁹. »

Troisième figure essentielle du protestantisme, Jean Calvin (1509-1564) qui ne tarde pas à rejoindre les rangs de la contestation dès 1534. Après de sanglantes répressions à l'égard de protestants critiquant le déroulement de la messe, Calvin abandonne la France pour Strasbourg – lieu marqué par l'activité réformatrice de Martin Bucer (1491-1551). Là, « il organise la paroisse des Réformés de langue française, sorte de modèle pour les futures paroisses protestantes de France. Il est aussi chargé de cours à la Haute École de la ville, et y explique l'*Évangile de saint Jean* et les *Épîtres* de saint Paul. En même temps, il prépare une édition plus copieuse de l'*Institution chrétienne* en latin et en français. [...] Sur les conseils de Bucer, Calvin se maria en août 1540¹⁴⁰ avec la veuve d'un anabaptiste liégeois qu'il avait ramené à l'orthodoxie réformée. Idelette de Bure, " femme grave et honnête ", mais " jeune et belle " fut pour Calvin une épouse dévouée. L'enfant qu'elle lui donna en 1542 ne vécut que quinze jours. Elle-même mourut en 1549¹⁴¹ ». C'est en 1536 que Jean Calvin s'établit à Genève, ville phare du mouvement calviniste. Luther et Calvin ne cesseront de s'opposer sur des questions théologiques et culturelles.

L'église anglicane voit également le jour dans cette période. Le pape refusant au roi Henri VIII d'annuler son mariage en 1527, celui-ci marque progressivement son mécontentement à l'égard de Rome. Henri VIII se déclare indépendant de l'autorité papale en 1534.

Nous voyons bien que l'activité de Martin Luther a provoqué de multiples désirs de réforme. Revenons au docteur de Wittenberg caché au château de la Wartburg. Son désir est unique : le chrétien ne doit pas être maintenu dans l'ignorance. Il faut donc l'éduquer par tous les moyens. À ce désir unique répondent des mesures très variées. La traduction de la Bible en langue vernaculaire est l'une de ces réponses. L'ouverture d'écoles, pour garçons *et filles*, en est une autre. Dès 1523, à l'heure où Martin Bucer diffuse à Strasbourg un élan réformateur, Martin Luther publie un premier recueil de huit monodies : le *Achtliederbuch*.

Car Luther ne renonce pas à l'apport artistique – bien évidemment dans le cadre de la foi. En 1524, il écrivait :

« Je ne suis point d'avis que l'Évangile rejette tous les arts. Au contraire, j'aimerais voir tous les arts, en particulier la musique, au service de Celui qui les a créés et donnés¹⁴². »

Cette simple citation offre deux points de vue essentiels.

Tout d'abord, sur le rapport qu'entretient Luther avec les arts. Son attachement aux pratiques artistiques est un élément constitutif de sa pensée. Tant que l'art ne dépasse pas

¹³⁹ Wanegffelen, Thierry, « L'Occident au temps du jeune Luther : un monde en crise », in : Cahn, Jean-Paul et Schneilin, Gérard (dir.), *Luther et la Réforme (1519-1526)*, op. cit., p. 61-62.

¹⁴⁰ Imitant quinze ans plus tard le mariage de Martin Luther avec Katharinen von Bora, une ancienne moniale acquise à sa cause. De l'union de Martin et Katharinen naîtront « six enfants – trois garçons et trois filles – dont quatre seulement atteignent l'âge adulte et survivent à leur père », CHAIX, Gérard, « Le Saint-Empire romain de nation allemande à l'époque de Luther (1483-1546) », in : Cahn, Jean-Paul et Schneilin, Gérard (dir.), *Luther et la Réforme (1519-1526)*, op. cit., p. 70.

¹⁴¹ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 115.

¹⁴² Cité par SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524*, Genève, Henn, 1942, p. 138.

les limites de la pudeur (Luther est tout de même un moine), aucune raison ne s'oppose à sa pratique. Voyons pour exemple ce que Luther disait de la danse :

« Est-ce un péché de jouer de la flûte et de danser pendant des noces (d'autant que la danse, dit-on, est cause de bien des péchés) ? Je ne sais pas s'il y avait des danses chez les juifs. Mais c'est la coutume chez nous, comme d'inviter des hôtes, de se parer, de boire, de manger et de se réjouir, et pour cette raison, je ne peux la condamner quand elle est exempte des exagérations qui la rendent licencieuse ou excessive. Mais s'il y a occasion de pécher, ce n'est pas seulement la faute de la danse, d'autant qu'à table ou dans les églises, il se produit aussi des choses semblables, et, de la même façon, ce n'est pas le fait de manger ou de boire qui est responsable de la conduite de porc de nombreuses personnes. Mais quand les choses restent chastes, je laisse la noce suivre son cours et je continue à danser. La foi et l'amour ne perdent ni en dansant, ni en restant attablé, si tu les pratiques de façon chaste et mesurée. Les jeunes enfants dansent bien sans pécher : imite-les et deviens un enfant, et alors la danse ne te nuira point ; car si la danse était elle-même un péché, il ne faudrait pas l'autoriser aux enfants ¹⁴³ . »

Cette citation est intéressante à bien des égards : tout d'abord, elle montre une interrogation première : « Je ne sais pas s'il y avait des danses chez les juifs ». Le souci de se référer aux pratiques ancestrales – comme s'il s'agissait de traduire non seulement le texte mais aussi les mœurs – est une sorte de premier réflexe. Et l'esprit du Réformateur se révèle à nouveau : « mais c'est la coutume chez nous », ajoute-t-il. Fonder sa pratique sur la tradition sans pour autant négliger les particularités du monde contemporain.

Ensuite, nous voyons que la danse est autorisée dans la mesure où elle ne devient pas lascive. En deçà de l'outrage aux bonnes mœurs, tout est permis. « Car si la danse était elle-même un péché, il ne faudrait pas l'autoriser aux enfants ». Luther décline ici un thème qui lui est cher : les choses ne sont jamais « mauvaises » par nature, mais par l'emploi qu'on leur réserve. On le remarque même dans la comparaison qu'il établit entre la danse, la boisson et la nourriture. Il fera de même avec la musique.

Ainsi, quand Luther parle de « tous les arts », il entend bien la musique, la peinture (Luther et Cranach sont indissociables), mais aussi la danse ou la poésie (activité de traduction volontiers imagée, sans omettre la création de poésies religieuses par Luther lui-même). Cependant, Luther voudrait tous les arts, et « en particulier la musique, au service de Celui qui les a créés et donnés ». N'oublions pas que notre moine de Wittenberg a bénéficié d'une éducation religieuse et culturelle soutenue. Dans la tradition médiévale toujours en vigueur, la musique côtoie les mathématiques, l'astronomie et la géométrie. Luther n'a pas été insensible à cette facette du *quadrivium*. Comme beaucoup de ses prédécesseurs et contemporains, Luther pense que la musique est le langage des anges, la clef du monde invisible ; elle s'apparente à la parole de Dieu. Comme la lumière anime le vitrail – l'éclat du divin traversant la matière pour lui donner vie –, le souffle anime la voix, à l'image biblique de la création de l'homme : « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant » (*Genèse*, 2 7). Le chant reproduit à son échelle le principe de vie (souffle dans la matière, l'esprit devenant chair, mystère de l'incarnation). Ici, nous sommes même au cœur de la conception luthérienne : l'oral (parole ou chant) supprime l'écrit (Bible comprise), dans le sens où

¹⁴³ Cité par GUICHARROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 173.

le Verbe précède toute chose. Les citations bibliques ne manquent pas : des jours de la création, aux paraboles du Christ jusqu'à l'évangile de Jean, le statut de l'oral est nettement supérieur à celui de l'écrit, raison pour laquelle une traduction-adaptation de la Bible en langue vernaculaire n'est pas perçue en soi comme une atteinte. Mettre à mal la *vulgate* de Saint Jérôme, ou présenter le monde hébraïque de David avec des références culturelles à l'Allemagne du XVI^e siècle, ce n'est pas insulter Dieu, mais au contraire estimer l'universalité de sa parole.

Nous comprenons alors plus intimement la pensée de Luther quand il affirme : « La musique, c'est l'art divin, le beau don de dieu [...]. Après la théologie, c'est la meilleure et la plus haute des sciences¹⁴⁴ ». La musique épouse la plus noble des conditions : elle devient un *donum divinum* (don de Dieu), au même titre que la Grâce délivrée par Jésus-Christ. Dans le système luthérien, ce rapprochement ne peut pas être innocent.

Revenons à la citation de 1524 : « Je ne suis point d'avis que l'Évangile rejette tous les arts [...] », peut-on lire. Que peut bien vouloir dire cette expression, surtout au début ? « Je ne suis point d'avis » sous-entend naturellement que d'autres le sont. En fait, à travers cette simple amorce, Luther cherche à se distinguer des autres réformateurs bien plus intransigeants à l'égard des pratiques artistiques (le plaisir de l'ouïe étant depuis fort longtemps assimilé à un péché¹⁴⁵). Sur le seul rapport à la musique, les différences sont impressionnantes entre Zurich, Genève et Wittenberg. Nous reproduisons ici un tableau de l'historien Jean-Baptiste Neveux¹⁴⁶, que nous trouvons particulièrement significatif. Il montre quelles pratiques musicales sont tolérées ou refusées par les trois principaux réformateurs :

O = Oui N = Non	orgue	chant	chant à l'autel	poésie religieuse	musique à l'église	musique à la maison
Zwingli	N	N	N	N	N	O
Calvin	N	O	N	N	N	O
Luther	O	O	O	O	O	O

La mise en parallèle est éloquent. Zwingli refuse tout apport musical. Seule est tolérée une pratique privée, en dehors de toute institution religieuse. Même la récitation d'un psaume peut être perverse, car « le recueillement ne s'accorde pas bien longtemps avec le mouvement des lèvres¹⁴⁷ ». Calvin semble un peu plus souple, mais très austère tout de même. Il n'accepte qu'une pratique vocale, par l'assemblée ou par un chœur spécialisé, et refuse toute intervention instrumentale. Il haïssait les « chants à quatre parties qui ne

¹⁴⁴ Cité par SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524, op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁵ Déjà au IV^e siècle, Saint Augustin se méfiait des sens et des « plaisirs de l'ouïe » dans le chapitre XXXIII du Livre Dixième de ses *Confessions* : « Mais le plaisir des sens, par quoi il ne faut pas laisser énerver l'âme, me trompe souvent », ou plus loin : « Ainsi je flotte entre le danger du plaisir et la constatation des bons effets qu'elle opère ; et, tout en me gardant d'un avis irrévocable, je penche à approuver la coutume du chant dans l'Église, afin que, par le charme des oreilles, l'âme encore trop faible s'élève aux sentiments de la piété. D'ailleurs, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence, et alors je préférerais ne pas entendre de chants » (Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 237).

¹⁴⁶ NEVEUX (Jean-Baptiste), *Vie spirituelle et vie sociale entre Rhin et Baltique au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Publications de la Faculté des Lettres et Sciences-Humaines de Paris-Nanterre », 1967, p. 386.

¹⁴⁷ Cité par Marc HONEGGER, in : *Histoire de la Musique*, tome I, *Des Origines à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1960, p. 1153.

conviennent nullement à la majesté de l'Église¹⁴⁸ », comme il l'annonce dans la préface à l'édition de 1543 du Psautier de Genève. Le Diable rôde toujours entre les bancs du Temple... Du reste, cette radicalisation se répercute dans le temple réformé, puisque la confession calviniste ne souffre aucune représentation (vitreaux, peinture figurative). Quant à l'orgue, il ne s'imposera dans les temples que beaucoup plus tard (celui de la cathédrale de Lausanne est d'abord brûlé), et nous voyons que les premières positions de Calvin sont assez radicales à son sujet. Même son enterrement fut dépouillé de toute vanité – musique comprise :

« Il mourut [...] le 27 mai 1564. Lui qui avait écrit, en 1543, un traité polémique où il demandait ironiquement un inventaire de tous les corps saintz et reliques qui sont tant en Italie qu'en France, Allemagne, Hespaigne et autres Royaumes, craignit que son tombeau ne devînt un lieu de pèlerinage. Son corps, enfermé dans un fuseau de grosse toile, fut porté au cimetière, comme il l'avait demandé, sans discours ni chants. Aucun signe ne marqua la place où il fut enterré¹⁴⁹. »

Martin Luther adopte une position nettement plus souple. Tout est permis (dans les limites précédemment évoquées, cela va de soi). Nous retrouvons ici le Réformateur « bon vivant » (Luther était connu pour terminer ses repas avec sa femme, ses enfants et ses amis, autour de bonnes chopes de bière, chantant et jouant lui-même du luth). Au-delà de l'image – d'ailleurs vite idéalisée – d'un religieux très permissif, il y a une réelle disposition d'esprit de tolérance, d'acceptation du patrimoine et de la culture vivante. À cet égard, les églises luthériennes ne sont pas obligatoirement des édifices nouvellement construits, comme le sont les temples réformés (calvinistes). De très nombreuses églises luthériennes, aujourd'hui encore, sont des églises originellement catholiques. Les luthériens ont simplement modifié le culte, mais n'ont pas spécifiquement transformé les intérieurs. La boutade de Luther est bien connue : « Ne laissons pas au Diable les bonnes choses »...

En tout cas, Luther se distingue très nettement de ses contemporains. Même au XVI^e siècle les tensions sont palpables entre religieux : « Nous proscrivons absolument le chant mensuraliste de l'église, car il est un puissant obstacle à la dévotion. [...] Si tu veux conserver le chant à l'église, alors il ne faut pas qu'il soit autrement qu'à une voix, de même qu'il n'y a qu'un seul Dieu, un seul baptême, une seule foi, un seul chant¹⁵⁰ ». Il ne manque plus que l'éloge du chant *recto tono* (un seul Dieu, une seule note) pour que ces propos d'Andreas Bodenskin von Carlstadt soient indiscutablement extrémiste.

Que la musique soit prédication salutaire ou éloge du divin, elle est toujours acte de foi, car don de Dieu et accomplissement d'une révérence intérieure :

« [...] Pour Luther, la pratique musicale sous toutes ses formes (chant choral et d'assemblée autant que musique instrumentale, même considérés comme des activités profanes) est valorisée d'une autre manière que dans la tradition romaine, dans la mesure où elle n'est pas, pour le Réformateur, une « bonne œuvre » accomplissant une loi ou un commandement (comme la considéraient

¹⁴⁸ Cité par Alexandre CELLIER, *ibid.*, p. 1136.

¹⁴⁹ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 121.

¹⁵⁰ Cité par GUICHAROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 207.

nombre de théoriciens médiévaux), mais une éminente œuvre de la foi, intégrée dans sa doctrine de la justification¹⁵¹. »

Ainsi, le *Achtliederbuch* de 1523 est le coup d'envoi de l'activité hymnologique de Martin Luther dans son projet d'éducation du chrétien. Pour ce faire, Luther s'entoure de compositeurs tout au long de son existence, dont le plus célèbre est sans conteste Johann Walther (1496-1570). Le développement de la Réforme luthérienne est indissociablement lié à l'édification par le chant.

En 1524, Georg Rhau publie à Wittenberg deux livres fondamentaux : l'*Enchiridion*¹⁵² de Martin Luther, contenant vingt-quatre mélodies, et en octobre le *Geystliches Gesangk Buchleyn* de Johann Walther (de nombreuses fois réédité tout au long du XVI^e siècle), contenant trente-deux chants allemands (dont les vingt-quatre de l'*Enchiridion*) ainsi que cinq cantiques à quatre voix.

Examinons de plus près l'*Enchiridion* de Luther. Nous proposons ici un tableau synthétique réalisé à partir des travaux de Charles Schneider¹⁵³ :

¹⁵¹ Guicharrouse, Hubert, « 95 thèses et 36 cantiques, L'œuvre hymnodique de Luther, miroir de sa pensée et de son action réformatrices », in : *Luther et la Réforme (1519-1526)*, op. cit., p. 171 sq.

¹⁵² Un *Enchiridion* est littéralement un manuel de chants populaires. Luther fera publier un grand nombre d'*Enchiridien* (pluriel d'*Enchiridion*).

¹⁵³ SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524*, op. cit.

Numéro	Titre ¹⁵⁴	Origine du texte	Origine de la mélodie
1	<i>Dis sind die heylgen zehn Gebott</i>	Décatalogue	<i>in Gotts namen faren wir</i> (Volkslied, avant 1210)
2	<i>Nun freut euch lieben Christen gmeyn</i>	M. Luther	M. Luther
3	<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	M. Luther	mélodie du précédent
4	<i>In Gott glaub ich</i>	P. Speratus ¹⁵⁵	J. Walther
5	<i>hyllff Gott, wie ist der menschen not</i>	P. Speratus	J. Walther
6	<i>Mytten wir im leben synd</i>	<i>Media vita morte sumus</i> (Antiphona de morte, Moyen-Âge)	issue du <i>Gaesdoncker Gradual</i> (XIII ^e s.)
7	<i>Gott sey gelobet und gebenedeyet</i>	Hymne de Pentecôte (v. 1480)	Chant de procession de la confrérie franciscaine du cloître de Miltemberg (fin XV ^e s.)
8	<i>Ich glaub in eynen Gott vatern</i>	tiré du <i>Credo</i>	sans mélodie
9	<i>Herr Christ der eyinig Gotsson</i>	M. Luther	M. Luther
10	<i>Das Lied S. Johannes</i>	?	?
11	<i>Ach Gott von Hymmel syeh darin</i>	Psaume 51	J. Walther
12	<i>Wo Gott der Herr nicht bey uns helt</i>	Psaume 123	« sur l'air du psaume XI »
13	<i>Es spricht der unweisen mund wol</i>	Psaume 53	M. Luther
14	<i>De profundis : Aus tieffer not</i>	Psaume 130	J. Walther
15	<i>Miserere mei Deus : Erbarm dich meyn</i>	Psaume 50	J. Walther
16	<i>Deus misereatur : Es wollt uns Gott genedig seyn</i>	Psaume 126	J. Walther
17	<i>Christ lag in todtes bandenn</i>	M. Luther	Séquence <i>Victimae paschali laudes</i> (Cf. <i>Graduale Triplex</i> , p. 198)
18	<i>Jesus Christ unser Heyland</i>	<i>Jehsus Christus nostra salus</i>	J. Hus ¹⁵⁶
19	<i>Kom Gott Schopfer heyliger Geyst</i>	Hymne <i>Veni creator spiritus</i> (Cf. <i>Graduale Triplex</i> , p. 848), XII ^e s.	Hymne <i>Veni creator spiritus</i> (Cf. <i>Graduale Triplex</i> , p. 848), XII ^e s.
20	<i>Kom heyliger Geyst herre Gott</i>	Séquence <i>Veni sancte spiritus</i> (Cf. <i>Graduale Triplex</i> , p. 253-254)	J. Walther
21	<i>Nun kom der heyden heyland</i>	Hymne <i>Veni redemptor gentium</i> (Saint Ambroise, IV ^e s., Cf. <i>Hymnaire</i> p. 22)	Hymne <i>Veni redemptor gentium</i> (Saint Ambroise, IV ^e s., Cf. <i>Hymnaire</i> p. 22)
22	<i>Christum wyr sollen loben schon</i>	Hymne <i>A solis ortus cardine</i> (Cf. <i>Paroissien Romain</i> , p. 367), V ^e s.	Hymne <i>A solis ortus cardine</i> (Cf. <i>Paroissien Romain</i> , p. 367), V ^e s.
23	Sous copyright Creative Commons - Paternité-Partage des Modifs 2.0 France	in <i>Das neue Lied</i> (157)	(http://
24	<i>Eyn neues Lied wyr haben an</i>	M. Luther	M. Luther

Il est important de bien considérer l'ensemble de ces chorals pour comprendre à quel point ils sont représentatifs de l'esprit de Martin Luther.

En effet, du point de vue des textes, nous constatons que les origines sont variées : sources bibliques (décalogue, psaumes), contemporaines (Paul Speratus), issues de la tradition grégorienne (hymnes, séquences, mélodies sacrées), ou directement écrites par le Réformateur. Or, tous les textes sont écrits en allemand : conforme à son souci de compréhension, Luther emploie la langue vernaculaire plutôt que le latin. Ainsi, même les hymnes ou séquences du répertoire grégorien sont adaptées dans la langue du peuple.

Martin Luther est tout aussi éclectique en matière de sources mélodiques : elles proviennent de la tradition allemande (*Volkslieder*, chants de procession), de la tradition grégorienne (adaptation mélodique en fonction de la traduction allemande qui modifie nécessairement le débit syllabique), font référence à l'histoire récente (Johann Hus), ou sont l'œuvre du Réformateur et de son compositeur « attitré » (Luther – Walther).

Cet *Enchiridion* est donc le symbole même de la pensée luthérienne. Textes et musiques ne rejettent pas l'héritage catholique. Bien au contraire, Luther vise une adaptation des meilleurs contenus à destination du peuple allemand, rehaussée de compléments contemporains : le *corpus* ainsi constitué doit faire sens pour l'homme du peuple. Nous voyons clairement cette volonté d'édifier un culte accessible à tous, visant à concilier la valeur de tous les héritages. Cette démarche s'inscrit largement dans le projet à long terme de la « culture du chrétien », solide et cohérente, dont la traduction de la Bible offre un complément de poids. Il ne s'agit pas de renier ou de renoncer, mais de garder le meilleur.

Dès octobre 1525, Martin Luther souhaite une nouvelle liturgie, et l'annonce au prince de Wittenberg. C'est avec l'aide du *Kapellmeister* Conrad Rupsch (ancien *Kapellmeister* de Frédéric le Sage à la cour de Torgau) et de Johann Walther que le Réformateur définit les bases d'une messe allemande. Des modifications sont alors apportées, essentiellement dans le choix des textes. L'*introït* devient le psaume *Ich will den Herrn loben*, le *Kyrie* est chanté trois fois seulement au lieu de neuf, pour le Graduel et la Séquence, on chante *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (déjà présent dans le *Geystliches Gesangk Buchleyn* de Johann Walther), le *Credo* est germanisé en *Wir glauben all an einem Gott* (également présent dans le *Geystliches Gesangk Buchleyn*), le *Sanctus* en *Jesaja dem Propheten das geschach (idem)*, le *Benedictus* est remplacé par *Gott sey gelobet und gebenedeyet* (présent dans l'*Enchiridion* de Luther) ; pour le cantique, on utilise *Jesus Christ unser Heiland (idem)*, et pour l'*Agnus Dei* on chante *Christe, du Lamm Gottes*. La messe doit s'achever par le *Sanctus* allemand. Le 29 octobre 1525, presque huit ans jour pour jour après l'affichage des quatre-vingt-quinze thèses, la *Pfarrkirche* de Wittenberg célèbre la première messe réformée¹⁵⁸. Elle sera éditée entre décembre 1525 et janvier 1526.

Comment une telle messe se déroule-t-elle dans le détail ? Nous pouvons ainsi schématiser¹⁵⁹ le rôle que chacun remplit dans le culte luthérien (C = Chanté ; P = parlé ; PC = Plain chant ; les crochets désignent les parties ne figurant pas originalement dans les messes, mais ayant trouvé leur place au cours du XVI^e siècle) :

¹⁵⁸ Pour plus de détails sur l'élaboration de la messe allemande, voir GUICHARROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 210-216.

¹⁵⁹ Il est difficile de livrer un modèle unique pour un culte qui évolue au fil du temps (l'orgue, par exemple, ne s'est réellement imposé que dans la seconde moitié du XVI^e siècle), selon les localités et les circonstances (une messe de Noël est toujours plus développée qu'une « simple » messe dominicale).

	Pasteur	Assemblée	Kantorei
1/ Introduction			
Introït	-	-	C
Kyrie eleison	-	-	C
[Glory sei Gott der Höhe (Gloria germanisé)]	-	-	C
Collecte (prière du jour)	PC	C	-
2/ La Parole			
Épître	PC	-	-
[Praelambulum à l'orgue]	-	-	-
Graduallied	C	C	C
Évangile	PC	-	-
Wir glauben all an einen Gott (Credo germanisé)	C	C	C
Kanzellied	-	-	C
Prédication	P	-	-
Vater unser, der du bist im Himmel (Notre-Père germanisé)	PC	« Amen »	« Amen »
3/ L'Eucharistie	P	-	-
Jesaja dem Propheten das geschah (Sanctus germanisé)	-	-	C
Gott sey gelobet und gebenedeyet (Benedictus germanisé)	-	-	C
Christe, du Lamm Gottes (Agnus Dei germanisé)	-	-	C
4/ La post-communion	PC	C	C
Bénédictio	PC	« Amen »	« Amen »
Doxologie	C	-	-

Paul Mc Creesh et Robin A. Leaver apportent quelques informations supplémentaires :

« Comme la messe romaine, le culte luthérien commence par l'Introït, le Kyrie et le Gloria, puis le pasteur récite la collecte (la prière de la fête). L'épître est ensuite chantée en allemand ; puis vient le graduel, qui précède l'évangile du jour de Noël et le Credo. Le prédicateur monte ensuite en chaire pour prononcer le sermon, qui dure généralement une heure et qui est suivi de la confession et de l'absolution (le sermon divise ainsi le culte en deux). Ceux qui souhaitent communier s'avancent alors vers le chœur. Les jours de fête importante, la préface est entonnée en latin ; elle commence par l'ancien dialogue Sursum corda et s'enchaîne au Sanctus, lui aussi en latin. Le Sanctus était cependant souvent déplacé au début de la communion, surtout lorsque l'essentiel de la messe était chanté en allemand. Faisant face à l'autel, le pasteur récite alors le Notre-Père puis consacre le pain et le vin. On célèbre ensuite la communion, qui est suivie de la postcommunion et de la bénédiction. « Revenant à plusieurs endroits cruciaux de la messe, le choral chanté par les fidèles jouait un rôle central dans tout culte luthérien. Le Graduallied, entre l'épître et le graduel, et le Kanzellied, chanté lorsque le prédicateur montait en chaire, revêtaient une importance particulière. Ces chorals étaient traditionnellement chantés sans

accompagnement, mais dans les premières années du XVII^e siècle ils furent de plus en plus fréquemment accompagnés par l'orgue¹⁶⁰. »

Plusieurs aspects sont à observer : tout d'abord, il n'est pas question d'imposer une langue (l'allemand plutôt que le latin). Luther ne souhaite pas spécifiquement aboutir à un système aussi rigide que l'ancien. On pratique alors la messe allemande pour les offices ordinaires, mais on peut revenir aux textes latins pour les grandes occasions (mariage, fête, ou autres).

Surtout, nous voyons qu'il faut distinguer deux chœurs. La *Kantorei*, tout d'abord, chargée d'exécuter les pièces majeures du culte. Conformément à la tradition catholique, la réalisation est polyphonique. D'autre part, l'assemblée des fidèles qui chante à l'unisson.

La pratique du choral est en fait assez variée. Le chant peut être exclusivement confié à l'assemblée, ou encore au chœur spécialisé, mais peut aussi se réaliser en alternance : tantôt les phrases, tantôt les strophes sont réparties entre les fidèles (*choraliter*) et la *Kantorei* – parfois doublée par les instruments disponibles (*figuraliter*).

Nous retrouvons donc dans le déroulement de cette messe toutes les couches de la société : le pasteur qui officie, le peuple (assemblée), la *Kantorei* (chœur d'enfants sous la direction du *cantor*), musiciens divers (*Collegium musicum*, *Stadtpfeiferei*).

Ainsi, Martin Luther veille à l'édification du bon chrétien. Le fond théologique (justification par la foi) conditionne progressivement la responsabilisation individuelle (sacerdoce universel). Or, renforcer l'intimité avec le divin demande une meilleure compréhension du Verbe. Cela nécessite une éducation de première qualité : tout enfant doit recevoir une instruction, tant littéraire que musicale. Le chrétien ne peut plus se contenter de recevoir l'Écriture, il doit la pratiquer. Martin Luther fournit alors tous les « outils » qu'il peut : traduction de la Bible en langue vernaculaire, le *Achtliederbuch* de 1523 puis l'*Enchiridion* de 1524 à destination des fidèles, puis quantité d'*enchiridien* à partir de 1525, messe allemande, manuels de chants à deux, trois et quatre voix à destination des écoles – les fameux *Bicinia* et *Tricinia* publiés par Georg Rhau (voir Planche n°8), sans compter le combat permanent pour maintenir un bon niveau musical dans toutes les écoles.

Si Martin Luther reste un compositeur mineur – il est certes l'auteur de mélodies de choral, dont le fameux *Ein feste Burg ist unser Gott* (voir Planche n°9), véritable « marseillaise » du luthéranisme – mais n'a laissé aucune trace polyphonique de sa propre main), son engagement en faveur de la culture en général et de la musique en particulier se distingue de tous les autres réformateurs. Loin d'épouser une austérité tranquillisante, il ne rejette pas les héritages du monde catholique et préfère trier, organiser, et repenser toutes les modalités du culte. Être cohérent avec sa foi n'implique pas l'isolement de la foi. L'humanisme de Luther inonde ses propos dès qu'il s'agit d'évoquer la musique, avec un enthousiasme il est vrai assez communicatif :

« Salut en Jésus-Christ ! Je souhaite de tout cœur que chacun considère la divine Musique comme chose louable et comme don de Dieu. Comme submergé par la grandeur et les qualités de cet art, je ne puis trouver ni un commencement ni une fin à mes paroles : je ne suis qu'un pauvre et prosaïque panégyriste. Qui pourrait résumer tout ce que contient la Musique ? Si l'on voulait y prétendre, il faudrait que ce résumé n'eût pas l'air d'en être un. « [...] Là où l'application entre en jeu, où la voix est cultivée, exercée, on ne peut tout d'abord que s'étonner, non pas comprendre la sagesse illimitée de Dieu dans son œuvre merveilleuse :

¹⁶⁰

Paul McCreesh et Robin A. Leaver, livret du CD Praetorius Mass, référence DIV5, p. 16-17.

la Musique. Dans cet art, il y a ceci d'extraordinaire que, pendant que l'on chante sa propre partie, d'autres voix entonnent leur louange de façon merveilleuse : elles sautent et se parent des gestes les plus gracieux. De cette manière, elles mirent pour ainsi dire une ronde divine, si bien que ceux qui, tant soit peu, en sont émus, conviennent qu'en ce temps il n'existe rien de plus admirable. Mais ceux qui n'en sont point touchés sont en vérité de véritables ânes¹⁶¹ ... »

Ainsi, l'élaboration d'un répertoire essentiellement monodique (les chorals) ne doit pas affecter l'exercice de la polyphonie. Bien au contraire.

Mais pour estimer les polyphonies luthériennes, il nous faut rencontrer les auteurs qui se sont joints à la cause protestante. Le premier d'entre eux, bien entendu, est Johann Walther.

2.2/ Johann Walther (1496-1570)

Né en Thuringe à la fin du XV^e siècle, Johann Walther¹⁶² fut engagé comme basse à la chapelle de Frédéric le Sage. Il fit de nombreux voyages entre les villes princières de Torgau, Weimar et Altenburg. En 1520, Johann Walther fut nommé *Kapellmeister* de la chapelle princière, et connut une activité importante. Mais à la mort de Frédéric le Sage, son successeur Jean le Constant – peu soucieux du niveau musical de sa propre chapelle – dispersa les musiciens à l'exception de Johann Walther qui pût demeurer à Torgau. La rencontre entre Johann Walther et Martin Luther, antérieure à 1524, est capitale dans l'histoire musicale de l'Allemagne.

Nous imaginons volontiers Martin Luther, caché au château de la Wartburg, brassant les textes latins et grecs pour sa traduction du Nouveau Testament (on visite encore aujourd'hui la chambre où le Réformateur passait ses journées de labeur), recevant parfois la visite de Frédéric le Sage, et à sa suite le peintre de la cour Lucas Cranach, ainsi que le *Kapellmeister* Johann Walther. Quelles furent les premières discussions entre les deux hommes ? Nous l'ignorons. Certainement les points de vue convergèrent rapidement, même si Luther gardait une certaine réserve à l'égard de la musique d'orgue (instrument qu'il définissait volontiers – au début de son activité du moins – comme le *boator*, le « mugisseur »). Quoiqu'il en soit, le moine et le musicien durent s'entendre immédiatement sur le plaisir de la pratique vocale.

En effet, nous devons à Johann Walther quantité de mélodies de choral. La simple liste de l'*Enchiridion* de 1524 le prouve, ainsi que l'édition du *Geystliches Gesank Buchleyn*¹⁶³. Certaines mélodies sont le point de départ d'une longue tradition. Il suffit de songer à *Von Himmel hoch da komm ich her* ou *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, toutes deux de la main de Walther.

Mais il faut user de prudence et ne pas s'empresse de cristalliser une image trop simpliste de la réalité. L'association « protestantisme = austérité = monodie de choral »

¹⁶¹ Préface de l'*Enchiridion* de 1528, cité in : SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524*, op. cit., p. 139, 141.

¹⁶² Souvent orthographié *Walther*. Nous préférons conserver l'orthographe d'origine ; Martin Luther lui-même écrivait « Herr Johann Walther » ; voir *fac simile* du choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, in : SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524*, op. cit., p. 71. Voir Planche n°7.

¹⁶³ Voir WINTERFELD (Carl von), *Martin Luthers Deutsche Geistliche Lieder, fac simile* de l'édition de Leipzig en 1840, Georg Olms Hildesheim, 1966, 132 p.

n'est que trop fréquente. Pourtant, nous l'avons vu plus haut, Martin Luther encourage la polyphonie. De son côté, Johann Walther affirme la même idée :

Mittelstimme, tenor ich heiss Voix médiane, je m'appelle Ténor Vorzug vot andern hab ich im Kreis Dans le cercle je détiens la préséance Steh fest und halt die ander an Je suis solidement établi et soutiens les autres [voix] Im Gesang hört man meinen Thon Dans la chanson on entend ma mélodie Choral, mein Richtschnur, ist mein Ziel Le choral, mon fil conducteur, est mon but Auf welch sieht was nicht irren will ¹⁶⁴. Celui qui ne veut pas s'égarer le regarde.

Ainsi, l'assemblée qui entonne le choral chante certes à l'unisson, mais l'alternance des strophes ou phrases avec la *Kantorei* ou l'organiste est pratiquée de manière polyphonique. Le culte luthérien prévoit donc les deux modalités.

En fait, l'écriture musicale de Johann Walther présente deux tendances : le contrepoint fleuri, et l'écriture homorythmique.

Intéressons-nous tout d'abord au motet *O wie selig ist der Tod*, œuvre à quatre voix publiée dans le *Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri* (Wittenberg, 1566). Bien entendu, quantité d'autres œuvres de Johann Walther appartiennent à cette catégorie. À titre d'exemple, citons *Vivo ego* ¹⁶⁵ ou *Confitebor tibi, Domine* ¹⁶⁶ à trois voix, *Wir glauben all an einen Gott* (1551) ¹⁶⁷ et *Allein auf Gottes Wort* ¹⁶⁸ à quatre voix, *Nun komm der Heiden Heiland* (1551) ¹⁶⁹, *Ein Kindelein so löblich* (1551) ¹⁷⁰ et *Vivat Carolus Quintus* ¹⁷¹ à cinq voix, ou *Nun bitten wir den heiligen Geist* (1551) ¹⁷² à six voix. Nous voyons aisément que *O wie selig ist der Tod* n'est pas un cas isolé.

La composition (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32) ¹⁷³ se divise en deux parties : mes. 1-36, puis mes. 37-78 (fin).

La première partie s'ouvre avec un départ en imitation sur la phrase « *O wie selig ist der Tod* » (O comme bienheureuse est la mort). La succession *soprano* – *alto* – *ténor* – *basse* est encore assez rare à cette époque (L. Senfl est à ce titre beaucoup moins systématique). On peut supposer que cet enchaînement qui s'enfonce progressivement dans les tessitures les plus sombres est une évocation de la mort. Par ailleurs, le même Johann Walther traite identiquement les entrées dans son *Verbum Caro* (publié dans le *Geystliches Gesank*

¹⁶⁴ Cité in : WEBER (Édith), « Le cantus firmus dans le choral luthérien », in : Weber, Édith (dir.), *Itinéraires du Cantus Firmus, Fondements théoriques et exploitations du principe, tome 1, Actes du colloque du 12 avril 1992, Groupe de Recherche sur le patrimoine musical, Études réunies et présentées par Édith Weber, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1994, p. 11-12.*

¹⁶⁵ Publié dans les *Tricinia* (1542) de Georg Rhau. Partition : BA3139, p. 3.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 70. Dans le même recueil, voir *Pars mea Dominus* (p. 90) ou *Bonum est viro* (p. 119).

¹⁶⁷ Partition : ED4252, p. 95.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷¹ Publié dans les *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545) de Georg Rhau. Partition : BA3136, p. 334.

¹⁷² *Ibid.*, p. 92.

¹⁷³ Partition : BA3451, p. 113.

Buchleyn de 1551)¹⁷⁴, précisément quand il s'agit d'évoquer l'incarnation. L'enchaînement des tessitures peut ainsi répondre à une logique strictement narrative.

Surtout, nous remarquons que le motif initial se transpose à la quinte inférieure (le *soprano* tourne autour de *do*₄, tandis que l'*alto* brode le *fa*₃ ; le même rapport s'établit entre le ténor et la basse). Nous avons ici les prémisses de la fugue, avec départ systématique sur tonique et sous-dominante.

De plus, les rythmes employés sont très complémentaires. Une fois introduites, les voix s'équilibrent (aucune n'écrase les autres) pour former un tout homogène, où le mouvement des unes s'appuie sur le repos momentané des autres (le mouvement en croches du *soprano*, pendant les blanches des autres voix, au premier temps de la mes. 18), et *vice versa* (valeurs longues du *soprano* sur les croches de l'*alto* et le rythme aéré des ténors et basses, mes. 32).

La seconde phrase « *dem, der verstorbt in Gott* »(qui nous amène vers Dieu), mes. 10-20, exploite encore les vertus imitatives de la tessiture : enchaînement des voix dans le sens *alto* – basse – ténor – *soprano* (d'où montée dans l'aigu clairement perceptible), mais aussi utilisation des notes les plus élevées dans chaque voix. En effet, toutes les pupitres atteignent ici leurs notes les plus élevées : *si*_{b2} pour la basse (mes. 11), *fa*₃ pour le ténor (mes. 11), *la*₃ pour l'*alto* (mes. 11), et *fa*₄ pour le *soprano* (mes. 12). Plus encore, chaque voix semble accrochée à ce sommet et ne redescend que péniblement. L'élévation des âmes est déjà acquise.

Procédé figuraliste mélodique cette fois-ci, le *soprano* s'adonne à une arabesque délicate sur « *in Christo Jesu* » (mes. 19-21), montée et descente conjointes qui s'achèvent sur un délicat demi-ton. On notera que les autres voix s'étirent avec des valeurs longues et régulières (blanches et rondes). Visiblement, Johann Walther isole – mélodiquement et rythmiquement – le nom de Jésus, comme si l'auditeur devait percevoir ici une clarté salvatrice. L'épanchement du compositeur est en tout cas manifeste.

Sur « *dem Herren* »(le Seigneur), mes. 22-24, s'installe un rythme qui affectera toutes les voix jusqu'à la mesure 36 : noire pointée-croche. Certes présent dès le début de l'œuvre, il devient ici systématique. Il permet d'introduire l'idée de la dernière phrase : « *welcher ist die Auferstehung und das Leben* »(lequel est la résurrection et la vie). On remarquera alors à quel point les voix semblent s'échauffer, se télescoper et se croiser sans relâche. Surtout, la récurrence noire pointée-croche se retrouve dans plus d'une mesure sur deux, véritable rythme de vie qui soutient pour le mieux les vocalises sur « *Leben* »(vie) : *alto* mes. 32, *soprano* mes. 32-33, ténor et *soprano* mes. 35-36. Même le « *welcher ist* »(lequel est) suggère l'attente et l'impatient désir : le *soprano* commence à l'exposer (mes. 24-25), avec le fameux rythme récurrent, suivie de l'*alto* qui le répète, mais avec un rythme plus régulier (noires continues), puis le ténor deux fois plus lentement (blanches aux mesures 25-26). Ce même ténor, qui tourne obsessionnellement autour de trois notes – seul le *mi*₃ de la mes. 27 apporte une quatrième couleur, et encore très brièvement – rejoint progressivement le mouvement : des blanches il se dirige vers les noires (mes. 26-27), avant de croiser une croche de passage (mes. 28). Le fait de tourner ainsi autour de quelques notes (le *soprano* est également assez représentatif) illustre plutôt bien le propos : l'auditeur est placé dans une attente que seule l'idée de la résurrection pourra combler. Bien entendu, « *Auferstehung* »(la résurrection) est presque invariablement traitée avec une formule ascendante (deux exceptions seulement : basse mes. 34, et *alto* mes. 34-35).

¹⁷⁴ Partition : GS, p. 39.

Surtout, Johann Walther installe un intéressant rapprochement mélodique entre « *die Auferstehung* » (première présentation : *soprano* mes. 29 avec levée) et « *in Christo* » (*soprano* mes. 20 avec levée). Rythme et mélodie identiques, on ne pouvait rêver mieux : par la musique, Johann Walther signifie ce que le texte exprime. Puisque le Christ est la résurrection, tous deux dessinent le même élan ascensionnel.

La seconde partie débute également par des entrées en imitation. Mais l'exemple est plus complexe. Superposons les quatre entrées :

Alto, mes. 37 : ré – fa – ré – mi – fa – sol – fa – fa – do – fa... Soprano, mes. 37 : la – do – la – si – do – ré – do – do – sol – do... Basse, mes. 41 : sol – sib – sol – la – sib – do – sib – sib – fa – sib... Ténor, mes. 41 : ré – fa – ré – mi – fa – sol – fa – fa – do – fa...

Souvent, la mélodie perd sa succession de tons et demi-tons (voir nos remarques au sujet de la *Missa in Summis* d'Heinrich Finck¹⁷⁵). Ici, par un effet de miroir très original, le motif de l'*alto* est transposé au *soprano* à la quinte supérieure puis à la basse à la quinte inférieure, avant de revenir à sa position originale au ténor. Dans tous les cas, l'enchaînement des tons et demi-tons est partout identique. Bien entendu, le *sib* est obligé. Non pas à l'échelle de la basse, qui pouvait très bien chanter sa mélodie avec un *si* bécarré – du moins dans les deux premières mesures – mais dans son rapport mélodique avec le ténor : le *fa*³ de la mesure 42 impose un *sib* pour éviter le triton. De toute manière, le résultat final est intéressant : on assiste ici à la conservation d'un mode mélodique, en dépit des variations de hauteurs.

L'unité entre la première et la seconde partie est assurée grâce à l'emploi du rythme récurrent, que l'on retrouve ici dans la section « *die selige Zukunft* » (l'avenir bienheureux) aux mesures 55-59 avec une ligne mélodique descendante.

La dernière section, « *in ewiger Gloria und Herrlichkeit* » (dans la gloire éternelle et la magnificence), mes. 67-78, voit également la profusion du rythme pointé, et multiplie les mouvements en croches. Les termes employés ne pouvaient échapper aux vocalises laudatives ; nous les retrouvons bien entendu sur « *ewiger, Gloria* et *Herrlichkeit* ». Là encore, la direction mélodique n'est pas innocente : partout on assiste à une montée conjointe d'une quarte, mouvement affirmatif et imposant que l'on retrouve au *soprano* (mes. 67-72), au ténor (mes. 67-71, et 73-74) ou à la basse (mes. 66-67, et 72-73). Ce mouvement prend de l'ampleur et gagne la quinte (ténor mes. 72, qui touche sa note la plus aiguë de toute la pièce), puis la sixte (*soprano* mes. 73-74).

Sur l'ensemble de cette œuvre, nous voyons enfin que Johann Walther pratique la mise en œuvre de l'imprévisible. En juxtaposant les différentes phrases, cette souplesse d'écriture saute aux yeux :

¹⁷⁵ Cf. *supra*, Chapitre I, 2-2.3.

Phrase	Mesures	Entrées
O wie selig ist der Tod	1-6	S A T B
dem, der verstirbt in Gott...	10-14	A B T S
der nichts tut, denn nur ruhet...	13-14	A T+B
der nichts tut, denn nur ruhet...(2 ^e départ)	14-18	S A B T
in Christo Jesu	19-22	S A B T
welcher ist...	24-26	S A T B
...die Auferstehung und das Leben	28-31	S B T A
...die Auferstehung und das Leben (2 ^e départ)	33-36	A T S B
Darum sollen wir nicht trauern noch verzagen	37-45	A S B T
wie die Heiden tun...	44-47	A S T B
... die keine Hoffnung haben	46-51	S A B T
Sondern uns freuen und rüsten	51-55	S A T B
auf die selige Zukunft Christi	55-60	S A T B
in welcher werden wir...	60-67	B A T S
in ewiger Gloria und Herrlichkeit	66-70	B A S T

Nous limitons ici l'observation aux principaux départs (les départs secondaires étant tout aussi variés, surtout dans le final). Nous remarquons bien que l'auteur évite toute régularité trop systématique. À partir de quatre voix, Johann Walther recherche la plus grande variété possible.

Que peut-on retenir de son langage ?

Dans une écriture complexe, Johann Walther s'inscrit pleinement dans la tradition du contrepoint fleuri. De manière très savante il transpose le *cantus firmus* (en conservant la succession des tons et demi-tons), utilise les registres et leurs notes extrêmes pour épouser le sens du texte, fait des rapprochements mélodiques subtils (« *Christo* » = « *Auferstehung* »), unifie son œuvre grâce à un rythme récurrent (noire pointée-croche), s'adonne aux vocalises sur les mots importants (« *Leben* », « *ewiger* »), pratique la mise en œuvre de l'imprévisible en lui donnant parfois un sens particulier (mort = SATB), tout en garantissant un parfait équilibre entre les voix (aucune n'écrase les autres). En ce sens, Johann Walther est dans la droite lignée d'Heinrich Isaac, Heinrich Finck et Ludwig Senfl.

Mais alors, en quoi cette pièce est-elle particulièrement luthérienne ?

C'est dans le sens même de l'œuvre qu'il faut rechercher l'orientation théologique. Voyons ce que dit Luther :

« Rachetés par le sang précieux du Fils de Dieu, nous devons par contre, nous chrétiens, nous exercer et nous habituer, dans la foi, à mépriser la mort et à la considérer comme un sommeil profond, réconfortant et doux, à envisager le cercueil comme le sein de notre Seigneur Jésus-Christ ou le paradis ; la tombe comme un doux reposoir [...]. Pour cette raison, nous avons aboli dans nos Églises les abominations papales telles que vigiles, messes pour les morts, purgatoire et toute autre jonglerie. Et nous ne voulons plus que nos Églises soient des maisons de pleurs et des demeures de deuil comme les anciens Pères les ont en effet appelées. Nous envisageons les cimetières comme des Koemiteria, c'est-à-dire comme des lieux de repos (des maisons où l'on sommeille). « Pour cette raison, nous ne chantons de même ni chants funèbres ni cantiques de deuil auprès de nos morts et de nos tombes, mais des cantiques

de consolation, qui parlent de la rémission des péchés, de repos, de sommeil, de vie et de la résurrection des chrétiens. Ainsi notre foi se trouve fortifiée et le peuple est invité au recueillement. « Il est convenable que l'enterrement se fasse en l'honneur et à la louange de l'article si joyeux de notre foi, à savoir celui de la résurrection des morts et en dépit de l'ennemi terrible, la mort, qui, de manière si ignominieuse, nous dévore sans répit et de façons si diverses et hideuses ¹⁷⁶ . »

Le rapprochement est évident : *O wie selig ist der Tod* place indéniablement la mort dans une perspective positive. La cellule rythmique récurrente, l'insistance sur le Christ, la résurrection et la vie – soulignée par le registre délibérément aigu de toutes les voix, et enfin le débordement final de louanges vont entièrement dans ce sens. Jamais la mort n'est présentée avec une image effrayante.

Le discours luthérien rejette la vision macabre jusque là entretenue. On aurait tort de prendre cette conception à la légère. Déjà, dans une prédication du quatrième dimanche de l'Avent du 22 décembre 1532, Luther s'adressait ainsi aux fidèles :

« [...] Nous devons de même nous laisser montrer et graver dans le cœur que, lorsqu'on nous enfouit dans la terre, il ne s'agit pas de dire : mort et voué à la décomposition, mais : semé et planté, et appelé ainsi à germer et à croître dans une vie et une existence nouvelles, impérissables et débarrassées de toute infirmité. « Nous devons désormais apprendre un nouveau discours et une nouvelle langue pour parler de la mort et du tombeau. Quand nous mourons, cela ne s'appelle pas être mort, mais être semé en vue de l'été qui vient ; et le cimetière ou l'inhumation ne s'appellent pas un charnier, mais un champ plein de petits grains, appelés grains de Dieu, qui ressortiront de terre, qui verdiront et pousseront plus beaux qu'on ne peut l'imaginer. Ce n'est pas là un langage humain, terrestre ; c'est au contraire un langage divin, céleste ¹⁷⁷ [...]. »

La mort devient donc le signe d'une vie nouvelle, et non le terme. De ce point de vue, Martin Luther s'inscrit à nouveau dans la pensée paulinienne. Car en effet, Paul est de loin celui qui conceptualise la mort de manière aussi originale. Si nous synthétisons son argumentation, nous pouvons distinguer quatre articulations :

1/ La condition mortelle de l'être humain est la conséquence du péché originel. L'homme ne cesse donc d'être mortel qu'à force de cultiver le péché ¹⁷⁸ :

« Voilà pourquoi, de même que par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort a passé en tous les hommes, situation dans laquelle tous ont péché » (Épître aux Romains, 5 12) « Et vous qui étiez morts par suite des fautes et des péchés [...] » (Épître aux Éphésiens, 2 1)

¹⁷⁶ Préface du recueil de cantiques funèbres (1542), cité in : SCHEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524, op. cit., p. 142 sq.*

¹⁷⁷ LUTHER (Martin), *Sur le roc de la parole, six textes inédits en français, Présentation, traduction et notes d'Albert Greiner, Paris, Les Bergers et les Mages, 1996, p. 74.*

¹⁷⁸ Cette idée fera son chemin jusqu'à l'épître de Jacques : « Puis la convoitise, ayant conçu, donne naissance au péché, et le péché, parvenu à son terme, enfante la mort » (Épître de Jacques, 1 15)

2/ Le sacrifice de Jésus rachète tous les péchés¹⁷⁹ :

« [...] Dieu, en envoyant son propre Fils avec une chair semblable à celle du péché et en vue du péché, a condamné le péché dans la chair » (Épître aux Romains, 8 3) À propos du Christ : « Il est le Principe, Premier-Né d'entre les morts, il fallait qu'il obtînt en tout la primauté, car Dieu s'est plu à faire habiter en lui toute la Plénitude et par lui à réconcilier tous les êtres pour lui, aussi bien sur la terre que dans les cieux, et faisant la paix par le sang de sa croix. » (Épître aux Colossiens, 1 18-20)

3/ Il rachète donc la mortalité humaine :

« Ainsi donc, comme la faute d'un seul a entraîné sur tous les hommes une condamnation, de même l'œuvre de justice d'un seul procure à tous une justification qui donne la vie. » (Épître aux Romains, 5 18)

4/ La foi dans le Christ (don de Dieu) permet donc à l'homme de renouer avec la vie éternelle, grâce à la résurrection :

« Mais Dieu, qui est riche en miséricorde, à cause du grand amour dont Il nous a aimés, alors que nous étions morts par suite de nos fautes, nous a fait revivre avec le Christ – c'est par grâce que vous êtes sauvés ! -, avec lui Il nous a ressuscités et fait asseoir aux cieux, dans le Christ Jésus. » (Épître aux Éphésiens, 2 4-6)

Quand Martin Luther désigne la foi comme seule espérance capable de dépasser la mortalité – raison pour laquelle le culte des morts ne peut être véritablement macabre – il ne fait que perpétuer le discours paulinien. La justification par la foi (et non par les actes) n'est donc pas l'unique sujet que Luther va puiser dans les Épîtres. À côté de ce thème majeur, il faut donc lui associer le rapport à la mort.

Ainsi, l'œuvre *O wie selig ist der Tod* nous apparaît comme l'application directe du programme théologique de Martin Luther. Au-delà du langage, finalement conforme aux usages de l'époque, elle participe aux enjeux mêmes de la foi protestante. Si l'on doute alors de l'importance de cet état d'esprit, que l'on réécoute la *Johannes Passion* de J.-S. Bach : juste après la crucifixion arrive l'aria pour basse *Mein teurer Heiland, laß dich fragen*, qui établit le parallèle entre la mort du Christ et la libération de la mort (« *Bin ich vom Sterben frei gemacht ?* », Suis-je délivré de la mort ?). La joie de la rédemption l'emporte sur l'accablement.

Si le contrepoint fleuri représente la première tendance, l'écriture homorythmique n'est pas à négliger. Avec *Wach auf, wach auf, du deutsches Land*, nous avons un bon exemple de verticalité imposante. La partition (voir Exemple 2-2.2.2, Annexes p. 36)¹⁸⁰ nous montre un chant à destination religieuse (« éveille-toi, éveille-toi, terre allemande, tu as assez dormi, pense à ce que Dieu t'a envoyé, et il t'a confié son haut gage, pour cela tu peux bien t'éveiller »). Il semble que l'interjection « *Wach auf* » soit un grand classique. Déjà Oswald von Wolkenstein (1376-1445) avait laissé une mélodie populaire : *Wach auf mein Hort*¹⁸¹. Même s'il ne reprend pas le timbre de Wolkenstein, le sujet réapparaît dans le *Volkslied*

¹⁷⁹ Là encore, on retrouve le thème dans des écrits ultérieurs aux Épîtres pauliniennes. « C'est lui [Jésus Christ] qui est victime de propitiation pour nos péchés, non seulement pour les nôtres, mais aussi pour ceux du monde entier. » (*Première Épître de Jean*, 2 2)

¹⁸⁰ Partition : BA615, p. 116. Enregistrement : DIV8(10).

¹⁸¹ Chant d'amour courtois où l'homme désespère à l'arrivée de l'aube. Voir MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 57.

d'Heinrich Finck *Wach auf, mein höchster Hort*, évoqué au chapitre précédent¹⁸². Plus tard, nous aurons les cantates *Wachet auf ! ruft uns die Stimme* (réveillez-vous, nous crie la voix des veilleurs) sous les plumes de Franz Tunder (1614-1667)¹⁸³, Dietrich Buxtehude (1637-1707)¹⁸⁴, jusqu'à celle de Jean Sébastien Bach (BWV 140). L'appel aura même des suites dans l'opéra romantique : nous songeons bien évidemment au « *Wache, Wala ! Wala, erwach' !* » (Eveille-toi, Wala ! Wala, éveille-toi) de Richard Wagner (*Siegfried*, Acte III, scène 1). Ainsi, *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* s'inscrit dans une tradition pour le moins développée.

Ici, la volonté de concision est manifeste : forme *Bar* (deux *Stollen* et un *Abgesang*, homorythmie à peine perturbée par les vocalises (l'intelligibilité du texte est à l'opposé du morceau précédent), vocalises d'ailleurs de faible ampleur (on demeure dans des mouvements ne dépassant pas l'amplitude d'une quinte), silences à toutes les voix qui entrecoupent les phrasés (mes. 3, 7, 11 et 14), le tout agencé avec des rythmes somme toute assez simples (nous sommes très loin de la densité rythmique de Senfl). Enfin, les *ambitus* utilisés sont plutôt sobres : septième mineure pour le *soprano* (*mi3-ré4*), dixième majeure pour le ténor 1 (*fa2-la3*), octave pour le ténor 2 (*fa2-fa3*), onzième pour la basse (*fa1-sib2*). Autrement dit, cette pièce est dans la lignée des *Volkslieder* d'Isaac (*Innsbruck, ich muß dich lassen*), Finck (*Ach Herzigs Herz*) ou Senfl (*Mag ich Unglück nit widerstan* ou *Ach Elslein, liebes Elslein mein*).

Pourtant, un détail doit attirer notre attention. En effet, nous assistons à une inversion radicale des modes d'écriture. Jusqu'ici, les œuvres sacrées étaient *invariablement* écrites en contrepoint fleuri (*Dich Mutter Gottes* d'Isaac, *Missa in Summis* de Finck, ou *Deus in Adjutorium* de Senfl, pour ne parler que des œuvres abordées dans notre étude) ; jamais un compositeur ne se serait autorisé un contrepoint aussi « simpliste » pour une pièce religieuse. Quant aux œuvres profanes, les auteurs disposent d'une certaine liberté : soit ils conservent une écriture savante de type contrepoint fleuri (*Wachet auf* de Finck, voir aussi *Entlaubet ist der Walde*¹⁸⁵ de Senfl), soit ils adoptent l'écriture plus modeste de l'homorythmie (cas d'*Ach Elslein, liebes Elslein mein* de Senfl).

Autrement dit, la couleur sonore de *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* est assimilable aux teintes populaires du *Volkslied*. Pour que le message soit accessible à tous, la musique doit être comprise de tous. À chacun son mode d'action : Martin Luther traduit la Bible en langue vernaculaire, Johann Walther compose une musique religieuse dans un langage populaire. Homorythmie, forme *Bar*, peu de vocalises, autant de codes facilement identifiables que l'auditeur peut saisir pour affermir sa foi.

Pour ne pas céder à la caricature, il nous faut préciser deux points. Tout d'abord, au-delà la simplification de l'écriture musicale, il faut surtout voir dans cette musique protestante un profond bouleversement dans le rapport au divin : la musique n'est plus cette langue céleste qui étourdit les âmes (la polyrythmie du contrepoint fleuri) mais une manière de cultiver l'intimité et l'immédiateté de la foi (dire les choses de manière simple évite parfois la distance d'un discours trop élaboré, donc en partie détaché de son sujet). Se cache dans cette « homorythmie sacrée » le désir d'établir un lien le plus étroit entre soi et Dieu, au même titre que la langue évacue tous les intermédiaires (ce n'est pas sans raison que les

¹⁸² Cf. *supra*, Chapitre I, 1-1.2.

¹⁸³ Enregistrement : DBK3(5).

¹⁸⁴ Enregistrement : BUX1(1).

¹⁸⁵ Partition : BA615, p. 98.

luthériens ont recours fréquemment au « *Ich* »¹⁸⁶, ou s'adressent à Dieu par la seconde personne du singulier¹⁸⁷). La démarche luthérienne veut absolument entretenir un rapport le plus étroit avec le Créateur, et renonce aux multiples barrières qui pourraient entraver le chrétien : la hiérarchie traditionnelle est remise en cause (refus de la souveraineté absolue du pape), ce qui fait émerger l'idée de sacerdoce universel : puisque toutes les créatures de Dieu sont égales au regard de celui qui les a créées, toutes peuvent participer au culte, donc célébrer un mariage, officier une eucharistie, ou même prêcher. La musique concourt ainsi pleinement à la nouvelle relation entretenue avec le divin. L'écriture populaire est donc sollicitée.

Dans un second temps, il faut bien garder à l'esprit que ce *Wach auf, wach auf du deutsches Land* est la deuxième tendance de l'écriture chez Johann Walther. Elle ne doit pas occulter *O wie selig ist der Tod*, œuvre qui maintient la polyrythmie savante. Autrement dit, nous assistons à une réorganisation de la liturgie, et non à une remise en cause qui ferait table rase de la tradition. Toujours dans le souci de conserver les meilleures choses, Luther souhaite rendre le sacré accessible tout en conservant la richesse des pratiques antérieures. Il n'est pas question de renoncer à celles qui ont fait leurs preuves. De même qu'il ne renonce pas à certains textes, ni à certaines mélodies, ni aux arts, ni aux anciennes églises, ni à la polyphonie, ni au latin pour les grandes occasions, il ne renonce pas non plus à l'écriture elle-même. Il s'applique seulement à réorganiser et compléter le culte pour le rendre plus cohérent et assimilable par le peuple.

Au degré le plus radical, nous rencontrons *Nun freut euch lieben Christen gmeyn*. Ce choral dont le texte et la mélodie sont de Martin Luther (*Enchiridion* de 1524) fut harmonisé à quatre voix par Johann Walther (publié en 1525). Ici (voir Exemple 2-2.2.3, Annexes p. 37), l'homorythmie est stricte et ne s'adonne que très peu à la fantaisie (quelques notes de passage, mes. 15, 16 et 20, et une hémiole mes. 18). D'autres harmonisations se révèlent aussi dépouillées, comme *Von himmel hoch da kom ich her*¹⁸⁸ ou *Joseph, lieber Joseph mein* (1551)¹⁸⁹.

Dans d'autres œuvres encore, Johann Walther semble jouer avec les modes d'écriture, passant de l'homorythmie à la polyrythmie. Ainsi, la version à quatre voix de 1544 du fameux *Ein feste Burg ist unser Gott* (voir Exemple 2-2.2.4, Annexes p. 38)¹⁹⁰ cherche davantage à libérer l'écriture d'un carcan trop rigide.

Nous le comprenons bien : on ne peut pas réduire la musique luthérienne aux seules monodies de choral, ni à des harmonisations strictement homorythmiques. Quand Manfred Bukofzer dresse un tableau des harmonisations d'*Ein feste Burg ist unser Gott*¹⁹¹ de Schütz à Bach, même si son propos concerne davantage la métrique et les accents rythmiques de la phrase que l'écriture homorythmique proprement dite, il accentue un peu plus le préjugé : l'homorythmie est un archaïsme dont on se libère au fil des âges par la polyrythmie ; la

¹⁸⁶ *Ich habe genug, Vom himmel hoch da komm ich her, Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, à titre d'exemples.

¹⁸⁷ *Der du bist drei in Einigkeit, Herr Gott dich loben wir*, ou encore le très célèbre *Aus tieffer not schrei ich zu dir*, qui synthétise au demeurant les deux aspects (*ich* + *du*).

¹⁸⁸ Publié dans les *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545) de Georg Rhau. Partition : BA3136, p. 119.

¹⁸⁹ Partition : ED4252, p. 86. Œuvre à cinq voix (SAATB) d'autant plus intéressante qu'elle repose sur une alternance de groupes vocaux. Au bloc SAA répond le bloc TB, les deux blocs se joignant aussi en un *tutti* souvent homorythmique.

¹⁹⁰ Partitions : EML325, p. 8 ; ou ED4252, p. 98. Enregistrement : DIV8(1). Johann Walther a également laissé une version d'*Ein feste Burg ist unser Gott* à deux voix dans les *Bicinia* de Georg Rhau : BA3136, p. 118.

¹⁹¹ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque, op. cit.*, p. 93.

souplesse baroque de Bach rachète l'antique austérité de Schütz (ne parlons pas de Johann Walther). La réalité s'avère plus complexe, et nos quatre exemples principaux nous montrent des étapes très variées. Le bouleversement est essentiellement dans le renversement des contenus : désormais, un chant sacré *peut* revêtir une physionomie populaire. Loin de désacraliser le contenu, cette nouvelle modalité d'expression permet au moindre chrétien de se sentir plus facilement concerné par ledit contenu.

Intéressons-nous maintenant aux autres compositeurs de la réforme allemande. Nous les retrouvons tous dans l'imposant ouvrage de Georg Rhau, *Neue Deutsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen* (1544). Quelles œuvres rencontre-t-on ? Déclinent-elles les mêmes préoccupations esthétiques que celles de Johann Walther ?

2.3/ Balthasar Resinarius (1480-1546)

Avec Balthasar Resinarius, on comprend que la musique luthérienne n'affiche aucune rupture avec les techniques traditionnelles de composition. Cet élève d'Heinrich Isaac le prouve dans son *Verleih uns Frieden gnädiglich* (voir Exemple 2-2.3, Annexes p. 39)¹⁹². Cette composition est bâtie sur un choral déjà présent dans le *Geystliches Gesangk Buchleyn* de Johann Walther, dont le texte n'est autre que l'adaptation allemande de l'*Antiphona pro pace*, cantique de bénédiction du VI^e-VII^e siècle, et dont la musique serait de Luther lui-même.

Ici, les *ambitus* sont assez restreints : octave pour le *soprano* et le ténor 1, sixte majeure pour le ténor 2 (à qui échoit la mélodie de choral) ; seule la basse gagne la douzième (*sol*1-*ré*3). Le ténor 2 énonce les cinq périodes de la mélodie originale avec quelques notes de passage, et respecte les silences intermédiaires.

À travers ce traitement du choral, nous rencontrons les principes usuels de la composition à cette époque : *cantus firmus* irriguant toutes les voix (il est même énoncé à toutes les voix – avec transposition à la quinte supérieure – avant d'intervenir au ténor), grande importance accordée à l'imitation, rythmes simples, mouvements en croches conjointes ne dépassant pas la quinte, et cadences à basse tronquée (mes. 12-13 et 23-24).

2.4/ Martin Agricola (1486-1556)

Très actif dans le cercle des compositeurs luthériens, Martin Agricola fut *cantor* à Magdeburg (ville dans laquelle il décéda) et publia un traité de musique instrumentale, *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529, réédité en 1545).

« Agricola était, comme Johann Walter, un luthérien intransigeant, qui prévoyait une réédition de la *Musica instrumentalis* sous forme de pamphlet violent contre l'Interim et le catholicisme en général. Il fut, selon son propre témoignage, tellement impressionné par l'allemand de la Bible de Luther qu'il décida de se servir de cette langue dans son enseignement et dans ses œuvres. La *Musica instrumentalis*, écrite en *Knittelverse* (vers à quatre pieds aux rimes suivies) pleins de verve, se place d'ailleurs, dès l'abord, sous le patronage spirituel de Martin Luther¹⁹³. »

¹⁹² Partition : BA3451, p. 92 ; ou BA615, p. 123.

¹⁹³ GUICHAROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 130-131.

Également publié dans les *Neue Deutsche Geistliche Gesänge*, son traitement de *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (voir Exemple 2-2.4, Annexes p. 40)¹⁹⁴ peut être rapproché de l'exemple précédent. Ce traitement du choral luthérien¹⁹⁵ se situe dans la tradition polyphonique du contrepoint fleuri, avec départs en imitations (et transposition du *cantus firmus*), équilibre des voix, mouvements en croches conjointes toujours inférieurs ou égaux à la quinte, cadence à basse tronquée (mes. 26-27), nombreuses syncopes et rythmes complémentaires (une voix en suspension tandis que les autres s'agitent). Seul le ténor 2 reste calme, avec en valeurs longues sa mélodie de choral entrecoupée de silences. Le *cantus firmus* – au-delà du départ en imitation initial – sert également de prétexte à échanges mélodiques : ainsi, les mots « *in Gottes Wille* » sont d'abord énoncés par le *soprano* (mes. 13-17) avant d'être entonnés par le ténor 2, puis la basse reprend le motif mélodique, avec des valeurs deux fois plus brèves (mes. 17-19). De même, « *sanft und stille* » (paisible et doux) sont portés par une descente conjointe qui passe respectivement par le *soprano*, le ténor 1, la basse puis le ténor 2.

Au demeurant, on pourra retenir que même dans une composition aux dimensions assez modestes, le compositeur cherche toujours à ménager une mise en œuvre de l'imprévisible. Ainsi, même si nous retrouvons par trois fois une formule d'ailleurs peu linéaire, les autres entrées cassent toute régularité.

Mit Fried und Freud ich fahr dahin : T1 – B – S – T2 in Gottes Wille : T1 – S – T2 – B (1^{ère}) Gestrost ist mir mein Herz und Sinn : T1 – S – T2 – B (2^{ème}) sanft und stille : S – T1 – B – T2 Wie mir Gott verheissen hat : T1 – S – B – T2 der Tod ist mein Schlaf worden : T1 – S – T2 – B (3^{ème})

L'écriture semble toutefois plus déliée que chez B. Resinarius, comme en témoignent certains phrasés (le « *in Gottes Wille* » du ténor 1, mes. 13-17, ou l'ample « *worden* » de la basse, mes. 46-50). Nous avons même quelques traces de figuralisme : montées en croches conjointes sur « *Freud* » (joie), absentes du choral original mais systématiques dans les premières mesures de cette polyphonie. Bien entendu, toute notre attention est dirigée vers la dernière phrase, « *der Tod ist mein Schlaf worden* » (la mort sera mon sommeil) – thème de la « mort bienheureuse » déjà évoqué pour Johann Walther – où l'on assiste à de nombreuses chutes mélodiques (*soprano* mes. 37-39, ténor 1 mes. 38-44, ténor 2 mes. 41-43, basse sur « *Schlaf* » mes. 46, et « *worden* » mes. 48), ainsi qu'à de larges tenues posées comme des plaques de marbre (ténor 1 mes. 42-44, et surtout *soprano* et ténor 2 mes. 45-50). M. Agricola nous surprend une dernière fois avec le *sib* du ténor 1 (mes. 49), manière d'adoucir la cadence plagale (le *sib* est d'autant plus inattendu que les mesures 45-48 regorgeaient de *si* bécarres : trois pour la basse, et un pour le ténor 1, juste avant la soudaine coloration).

Cette pièce est donc proche d'*O wie selig ist der Tod* de Johann Walther, par l'esprit et par l'écriture.

2.5/ Arnold von Bruck (1490-1554)

¹⁹⁴ Partition : BA910, p. 24-25.

¹⁹⁵ Le texte allemand de M. Luther repose sur le cantique de Siméon (Luc : 2 29-31) et le Trait *Nunc Dimittis* (inspiré du même passage des Écritures) du répertoire grégorien (voir *Paroissial Romain*, p. 1250-1251). La mélodie est également l'œuvre de M. Luther (sans rapport avec l'original latin). Ce choral fut introduit en 1542.

Né dans la ville de Bruck et mort à Linz, ce *Kapellmeister* de Ferdinand I^{er} ¹⁹⁶ est ainsi un compositeur autrichien. Mais un grand nombre de pièces d'Arnold von Bruck furent éditées dans les *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de G. Rhau, Parmi elles, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* attire notre attention. Cette adaptation par Martin Luther du *De profundis clamavi* doit sa musique originale à Johann Walther. La mise en polyphonie d'Arnold von Bruck (voir Exemple 2-2.5.1, voir Annexes p.42)¹⁹⁷ est ici intéressante.

Ténor et *soprano* se partagent le *cantus firmus*, si bien qu'on ne sait pas vraiment laquelle des deux voix possède le motif directeur. Dans les *Stollen* (mes. 1-11), le ténor devance le *soprano* d'une mesure, mais il est clair que le *soprano* reprend intégralement la mélodie de choral. Dans l'*Abgesang*, c'est au contraire le *soprano* qui devance le ténor. Certes, les autres voix sont également sujettes à imitations : la basse fait entendre les trois premières notes du choral (mes. 3-4), et l'*alto* ne se prive pas d'imiter l'incise de la troisième période (mes. 12-13). Mais l'équilibre entre le ténor et le *soprano* est sans égal. On peut alors se demander si le *soprano* ne se livre pas à une ornementation élaborée, tandis que le ténor conserve l'ossature mélodique sans ajout particulier. C'est vrai quand on observe les mesures finales (mes. 22-28), mais c'est faux quand on se penche sur les premières mesures (mes. 1-6), puisque le ténor est finalement plus véloce que le *soprano*. Autrement dit, le *cantus firmus* est réellement partagé entre les voix. Ou plutôt, il est simultanément confié à deux voix – dont celle du *soprano*, c'est-à-dire la voix la plus aiguë.

Ce détail est important. Généralement, on affirme que la mélodie de choral est confiée au ténor, et qu'il faut attendre Lucas Osiander pour entendre le thème au *soprano* :

« Le choral luthérien est un [sic] hymne allemand chanté à l'unisson – c'est-à-dire choraliter – par les paroissiens, à l'origine sans accompagnement. Les arrangements polyphoniques du choral, traditionnellement exécutés par la seule Kantorei, utilisaient le choral comme cantus firmus soit au ténor, soit, depuis Osiander en 1586, au superius¹⁹⁸ [...]. »

Pour être exact, on veillera donc à considérer l'évolution de ce phénomène avec souplesse. Il ne faudrait pas croire que le *cantus firmus* ait migré du ténor au *soprano*, et ceci du jour au lendemain, en prenant 1586 comme date anniversaire. Avec ce *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* d'Arnold von Bruck, nous voyons qu'il existe déjà dans les années 1544 des tentatives mixtes, où ténor et *soprano* se partagent le rôle principal.

Autrement, cette version polyphonique est relativement conventionnelle, pour ne pas dire archaïsante à certains endroits : progression des valeurs rythmiques (rondes – blanches – noires – croches), cadence à basse tronquée (mes. 21-22, et « *alto* suspendu » pourrait-

¹⁹⁶ Ferdinand I^{er} (1503-1564) : frère de Charles Quint. Celui-ci le nomme à la tête du Saint Empire Romain Germanique lors de son abdication en 1556. Ferdinand I^{er} est définitivement élu en 1558.

¹⁹⁷ Partitions : BA3451, p. 76. Voir également WINTERFELD (Carl von), *Martin Luthers Deutsche Geistliche Lieder*, op. cit., p. 107. La version que nous donnons en Annexes est un compromis entre les deux éditions. Du *fac simile* de Winterfeld, nous conservons la tonalité (les éditions Bärenreiter transposent le morceau en *do* mineur), ainsi que le système de reprises (qui laisse apparaître très clairement la structure *Barform*). Des éditions Bärenreiter, nous conservons la modernisation des valeurs rythmiques (deux fois moins longues que les originales). Enfin, nous préférons noter les syncopes avec des liaisons de prolongation, plutôt que placer des rondes sur les barres de mesures (Cf. Winterfeld : une ronde à cheval sur deux mesures équivaut à une blanche liée à une blanche), ou avant la barre de mesure (Cf. Bärenreiter : dans le même exemple, la ronde serait placée avant la barre de mesure, débordant ainsi sur la mesure suivante).

¹⁹⁸ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, op. cit., p. 89.

on ajouter¹⁹⁹), voire arrêts sur des quintes à vide (mes. 11 et 28) ou même des unissons (mes. 17 et 22), alors que les fins de phrases avec accords à trois sons sont alors largement en usage (il suffit de reprendre l'exemple 1-1.1, *Innsbruck, ich muß dich lassen* d'Heinrich Isaac, pour s'en apercevoir). On note enfin quelques gestes figuralistes : le ténor se lance dans une vocalise sur « *zu dir* » (mes. 4-6) avec une quarte ascendante justifiée par le texte (vers toi). *Soprano* et *alto* accomplissent une vocalise descendante sur « *mein Flehen* » (ma supplication).

Quoiqu'il en soit, l'œuvre sacrée semble toujours écrite en contrepoint fleuri. Nous retrouvons les tuilages et imitations dans les autres compositions publiées en 1544 : *Es ist das Heil uns kommen her*²⁰⁰ et *Christ ist erstanden*²⁰¹.

À l'inverse, les chansons populaires sont plus facilement écrites de manière verticale. Nous le voyons tout particulièrement dans le *Volkslied* publié dans les *Heinrich Fincks Lieder* (Nuremberg, 1535) : *So trinken wir alle*. L'originalité de cette pièce (voir Exemple 2-2.5.2, Annexes p. 43)²⁰² réside dans l'alliage du vertical avec l'horizontal. Nous le voyons aisément, cette polyphonie est pensée comme une juxtaposition de cinq lignes mélodiques plus ou moins imitatives. Pourtant, la simplicité des rythmes rencontrés – très nette domination des noires – aboutit à une écoute plutôt verticale.

Certaines audaces sont même au rendez-vous : transposition de second phrasé original (l'*alto* débute sur *do*, mes. 6 ; le ténor 1 commence le même motif sur *ré*, mes. 7 tandis que la basse décale sur un *si* ; puis le *soprano* reprend le motif sur un *do*, mes. 8), et dernière section – « *trinks gar aus* » (point culminant de la beuverie) – où les voix rebondissent toutes sur le même rythme, mais de façon décalée. On peut du reste découper cette fin en deux : au couple *alto* – ténor 2 répond la triade *soprano* – ténor 1 – basse (mes. 20-26), puis le couple *alto* – ténor 2 se déchire sur les dernières mesures (mes. 26-29). Au-delà du caractère indéniablement ludique de ce passage, il y a dans cette écriture un plaisir de la combinaison rythmique et de l'emboîtement vocal qui n'est pas sans rappeler la technique médiévale du hoquet (les *fa* entre l'*alto* et le *soprano*, ainsi qu'entre le ténor 2 et la basse). Les silences y sont d'ailleurs pour beaucoup.

On peut même déceler une radicalisation de l'écriture dans les entrées en imitation. Ici, aucune mise en œuvre de l'imprévisible. Au contraire, les voix entrent toujours dans le même ordre : A/T1 – B – S – T2 (mes. 1-3), A – T1/B – S – T2 (mes. 6-10), A – T1/B – S – T2 (mes. 13-16), différant ainsi l'effet de surprise jusqu'aux mesures finales (le fameux jeu sur « *trinks gar aus* »).

Surtout, la nature mélodique de ce *Volkslied* attire toute notre attention. La phrase « *Dieser Wein vor anderm Wein* » (mes. 6-11) repose sur des notes répétées : succession de noires sur une seule hauteur, donnant à la mélodie un caractère léger et insouciant (voire simpliste). Ce type de phrasé aux notes répétées est particulièrement représentatif des chants populaires. Nous en retrouvons la trace dans *Mit Lust tritt ich an disen Tanz* de Ludwig Senfl²⁰³.

¹⁹⁹ On avait déjà une double suspension de voix dans l'exemple 2-2.3 (Annexes p. 39), avec le *Verleih uns Frieden gnädiglich* de Balthasar Resinarius, mes. 12-13 : la cadence à basse tronquée s'accompagne d'une « suspension de ténor 2 ». Ainsi, *soprano* et ténor 1 se retrouvent seuls sur un *sol* à l'unisson.

²⁰⁰ Partition : ED4252, p. 66. Également de structure *Barform*, sur trois strophes de Paul Speratus.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰² Partition : BA910, p. 115.

²⁰³ *Ibid.*, p. 117.

Enfin, Arnold von Bruck est intéressant pour une autre pièce publiée dans les *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de G. Rhau. Il s'agit de *Mitten wir im Leben sind*. Dans cette œuvre (voir Exemple 2-2.5.3, Annexes p. 45)²⁰⁴, nous assistons à des variations d'écriture. En effet, la pièce commence comme une forme *Bar* traditionnelle, avec reprise des quinze premières mesures. L'écriture est alors polyrythmique, avec entrées en imitations, syncopes et retards. La suite laisse présager un *Abgesang* d'environ trente mesures, ce que l'auditeur croit d'ailleurs entendre pendant un temps. Mais soudain, l'écriture polyrythmique cède la place à une homorythmie majestueuse (mes. 35-52). Bien entendu, le texte justifie l'écriture (« *Heiliger Herre Gott, heiliger starker Gott* » – Saint Seigneur Dieu, saint puissant Dieu), et les altérations accidentelles vont dans le même sens (l'arrivée du *sib* au ténor 1 est particulièrement expressive, d'autant plus qu'elle ne se rencontre nulle part ailleurs dans le morceau). Les voix retournent progressivement à la polyrythmie (mes. 52-59), avant de buter à nouveau sur un bloc homorythmique (mes. 60-63), sur « *du ewiger Gott* »(toi Dieu éternel). Autrement dit, nous avons ici une pièce où le sens du texte amène l'auteur à modifier les modalités de l'écriture : ici on use de polyrythmie, ici le sens s'accommode parfaitement bien d'une stricte homorythmie. Les besoins narratifs orientent progressivement les choix du langage musical.

En fait, nous avons déjà cette alternance d'écriture dans une pièce antérieure d'Arnold von Bruck : *Gott der Vater, wohn uns bei*, publiée en 1534²⁰⁵. Également de forme *Bar*, l'ensemble s'adonne à une vaste polyphonie à quatre voix polyrythmiques. Puis, vers la fin de l'œuvre (mes. 47-50), les voix se rassemblent pour entonner un « *Amen, amen, das sei wahr* » homorythmique.

Arnold von Bruck est donc intéressant pour trois raisons principales. C'est dans son œuvre que nous rencontrons un *cantus firmus* traité à parts égales entre le ténor et le *soprano* (étape intermédiaire avant que la mélodie de choral ne soit exclusivement confiée au registre le plus aigu), que nous voyons une prise de conscience réelle du mode d'écriture (polyrythmique – homorythmique) en fonction du sens même du texte, et que nous rencontrons des mélodies « à notes répétées » (caractéristique des mélodies populaires).

2.6/ Lupus Hellinck (1495-1541)

Autre compositeur figurant dans les *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de G. Rhau : Lupus Hellinck. Pourtant, cet auteur n'est pas spécifiquement luthérien. Il est surtout attaché à l'église Saint Donatien de Bruges, de 1523 à 1541. G. Rhau prend l'initiative de publier onze de ses œuvres, dont *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (un petit agneau arrive et porte les fautes)²⁰⁶ qui s'inscrit pleinement dans la tradition du contrepoint fleuri. Les quatre voix entrent toujours en imitation sur chaque nouvelle phrase, le *cantus firmus* affecte toutes les voix, des vocalises soulignent les mots importants (« *aller Sünder* », tous les péchés, *alto* mes. 34-40, « *Kreuz* », la croix, *soprano* et *alto* mes. 75-79, ou le terrible « *Ich wills gern leiden* », je veux volontiers souffrir, avec une ample vocalise sur « *leiden* » – souffrir – notamment au *soprano*, mes. 82-88, réitérée mes. 90-95), et nous retrouvons les inévitables cadences à basse tronquée (mes. 40 et 80).

²⁰⁴ Partition : ED4252, p. 72. Enregistrement : DIV8(12). Dans la partition que nous donnons en annexes, nous remplaçons la voix d'*alto* par un ténor 1, au regard de la tessiture particulièrement grave pour une voix féminine.

²⁰⁵ Partition : ED4252, p. 70.

²⁰⁶ Partition : BA3451, p. 48-52.

Surtout, les différentes entrées font apparaître une structure symétrique. En effet, si nous prenons chaque début de phrase :

Mes. 1 : B T A S (ligne directe ascendante) Mes. 8 : B T A S (idem) Mes. 21 : B A T S (idem) Mes. 29 : B A T S (idem), et toujours aucune mise en œuvre de l'imprévisible Mes. 41 : A S T B (entrée plus arrondie) Mes. 46 : A T S B+T (forme ondulante) Mes. 55 : S A T B (ligne directe descendante) Mes. 62 : T S B A (forme ondulante) Mes. 73 : A S T B (forme arrondie) Mes. 81 : S A T B (ligne directe descendante) Mes. 88 : S A T B (idem)

Ainsi, deux blocs s'opposent : les entrées en progression ascendante (mes. 1-29), et descendantes (mes. 81 à fin). Au milieu, L. Hellinck explore de nombreuses possibilités. La fin semblerait donc s'opposer au début de l'œuvre. Et cette observation se confirme quand on regarde les rythmes : nombreuses noires et blanches dans la première section, nombreuses noires et noires pointées – croches dans la dernière.

Contrairement à ce qui était le cas dans les œuvres de Johann Walther ou Arnold von Bruck, nous ne trouvons dans cette œuvre aucune trace d'homorythmie²⁰⁷.

2.7/ Thomas Stoltzer (1480-1526)²⁰⁸

Né en Silésie (à Schweidnitz), Thomas Stoltzer laisse derrière lui « environ cent cinquante œuvres [...] réparties sur 90 sources différentes, dont 30 dans des volumes imprimés et 60 sur des manuscrits²⁰⁹ ». Certes la Hongrie est éloignée de Wittenberg, mais on retrouve certaines de ses œuvres dans les éditions de Georg Rhau, comme les *Tricinia* de 1542 (*In Domino confido*²¹⁰ et *Der Gottlose dräuet dem Gerechten*²¹¹), les *Bicinia gallica, latina, germanica* de 1545 (*Domine primum* et *Domine Secundum*²¹², *Quoniam ipse*²¹³, *Oculi Domini super iustos*²¹⁴, et sans doute *Ich stund an einem morgen*²¹⁵), et bien entendu les *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de 1544 (*In Gottes namen fahren wir*²¹⁶).

« [...] Ce sont surtout ses quatre compositions sur les grands psaumes 12, 13, 37 et 86 qui représentent le sommet de son art. Ces pièces, écrites à la fin de sa vie, d'une facture très particulière, firent une forte impression sur ses contemporains

²⁰⁷ Lupus Hellinck s'illustre à nouveau dans le style fleuri dans sa version du *Aus tiefer Not*, également publié chez Rhau en 1544 (William HEKKERS parle du *Wittenbergisch deutsch geistlich Gesangbüchlein*, Cf. livret du Cd, p. 4). Enregistrement : DBK8-Cd1(8). La polyphonie repose sur le timbre de Johann Walther (version 1524).

²⁰⁸ Les dates de Thomas Stoltzer sont sujettes à quelques variations : les éditions Bärenreiter (BA910, p. 123) parlent d'« après 1450-1526 », tandis que le CD référence TS1 parle d'« environ 1480/85-1526 ». Nous adoptons cette dernière estimation, car elle semble confirmée par les éditions *London Pro Musica* (Cf. EML360).

²⁰⁹ Veronika Greuel, livret du Cd TS1, p. 19.

²¹⁰ Partition : BA3139, p. 11.

²¹¹ *Ibid.*, p. 171.

²¹² Partition : BA3136, p. 43-45.

²¹³ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁶ Partition : BA910, p. 5.

en tant que motets sur des textes de Luther (en langue allemande), liés à la Réforme qui prenait de l'ampleur depuis des années déjà – ce sont les œuvres d'un catholique qui [...] se sentait attiré par la Réforme. On sait aujourd'hui avec une assez grande certitude que ce sont précisément ces quatre psaumes en forme de motet qui assirent la réputation de Stoltzer, et qu'ils firent autorité sur ses contemporains²¹⁷. »

Finalement, la sympathie de T. Stoltzer pour le luthéranisme naissant ressemble à celle de Ludwig Senfl. Comme pour ce dernier, nous retrouvons donc certaines de ses œuvres dans les recueils typiquement protestants.

Intéressons-nous tout d'abord à *In Gottes namen fahren wir*, qui côtoie donc les œuvres de J. Walther, B. Resinarius, M. Agricola, A. von Bruck et L. Hellinck. Il s'agit d'un *Volkslied* dont le timbre est antérieur au XII^e siècle. Ce timbre est rapporté la première fois dans le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg (mort vers 1210)²¹⁸. Paul Hofhaimer (1459-1537), compagnon d'Heinrich Isaac à la cour de Maximilien 1^{er}, nous laisse une version à quatre voix de cette mélodie²¹⁹. Ce chant populaire inspira Martin Luther, qui rédigea son *Dis sind die heyligen zehn gebott* – le décalogue en langue allemande – sur une ligne mélodique approuvée, si bien que le timbre n'est pas sans ambivalence, désignant tantôt la confiance en Dieu (*In Gottes namen fahren wir*, Au nom de Dieu nous voyageons), tantôt les commandements (*Dis sind die heyligen zehn Gebott*, Voici les dix commandements saints).

La composition de Thomas Stoltzer à quatre voix est en contrepoint fleuri, dans la plus pure tradition d'Heinrich Isaac. Le *cantus firmus*, sujet à imitations pour les trois voix supérieures, est confié à la voix d'*alto*. À la manière de Johann Walther qui illustre le mouvement vers Dieu (« *Dem, der verstirbt in Gott* », qui nous amène vers Dieu) avec des voix de plus en plus aiguës (Exemple 2-2.2.1, mes. 10-13), T. Stoltzer achève *In Gottes namen fahren wir* par un *Christe eleis, Kyrie eleison* dont le motif ascendant en notes conjointes passe par les voix de plus en plus aiguës (mes. 28-35). T. Stoltzer s'illustre également dans ce type d'écriture avec sa version à quatre voix de *Christ ist erstanden*²²⁰, très proche du morceau précédent.

On voit bien à quel point T. Stoltzer s'inscrit dans la tradition du contrepoint savant avec *So wünsch ich ihr ein Gute Nacht*, publié dans le *Reuterliedlein* de Egenolff (Frankfort sur le Main, 1535)²²¹. Ce court *Volkslied* de trente-deux mesures repose sur une structure de forme *Bar* avec un *Stollen* plus modeste en taille que l'*Abgesang*, commence de manière homorythmique en diminuant progressivement les valeurs (rondes – blanches – noires – croches), où toutes les voix sont traitées à égale importance (aucune n'écrase l'autre), avec des mouvements en croches conjointes inférieures ou égaux à la quinte, sans oublier les habituelles cadences à basse tronquée (mes. 5-6, et 21-22). L'originalité de cette composition tient surtout dans le changement de métrique, puisque la mesure 27 passe subitement du binaire au ternaire pour les six dernières mesures. Nous retrouvons ces

²¹⁷ Greuel, Veronika, livret du Cd TS1, p. 20.

²¹⁸ Cf. SCHNEIDER (Charles), *Luther, poète et musicien, et les Enchiridien de 1524*, op. cit., p. 91-92.

²¹⁹ Enregistrement : DIV9(14).

²²⁰ Partition : EML360, p. 4-5.

²²¹ Partition : BA910, p. 43.

ingrédients dans les *Volkslieder* à quatre voix *Ihrsgleichen lebt auf Erden nicht*²²² et *Erst wird erfreut mein traurigs Herz*²²³, tous les deux publiés dans le *Auszug guter alter und neuer Teutscher Liedlein, Teil 1-5* (Nuremberg, 1539-1556). Sans entrer dans le détail – nous ne ferions que répéter ce que nous avons amplement analysé précédemment – disons que ces deux pièces présentent chacune une particularité : dans la première, nous observons un étrange croisement de voix puisque l'*alto* chante presque tout le temps sous le ténor (il faut attendre la mesure 25 pour que le ténor passe au-dessous de l'*alto*, et encore momentanément), et nous retrouvons une terminaison ternaire à la fin de l'*Abgesang* (mes. 35-40) ; dans la seconde, une courte section homorythmique contraste avec le reste de la composition (mes. 24-28). Il semblerait donc que Stoltzer joue avec les modes d'écriture.

Plus impressionnant en proportion est sans aucun doute le traitement du psaume 37, *Der Gottlose dräuet dem Gerechten*, publié dans les *Tricinia* de G. Rhau²²⁴. Vaste composition à trois voix en deux parties (73 + 84 mesures), le travail y est essentiellement imitatif. Nous rencontrons quelques zones sensiblement homorythmiques (première partie, mes. 54-55, mes. 64-73 avec une homorythmie assouplie, seconde partie, mes. 109-110).

Ainsi, Thomas Stoltzer est sans conteste dans la lignée d'Heinrich Isaac, Heinrich Finck et Ludwig Senfl²²⁵. Nous retrouvons dans ses œuvres tous les ingrédients habituels du contrepoint fleuri tel qu'il est pratiqué dans les cours et chapelles allemandes. L'intérêt de ce compositeur réside dans le fait que ses *Volkslieder* ou traitements de psaumes ont largement été intégrés au répertoire luthérien, côtoyant les œuvres de Johann Walther, Balthasar Resinarius, Martin Agricola, Arnold von Bruck et Lupus Hellinck.

2.8/ Sixt Dietrich (1490-1548)

« Des compositeurs ayant travaillé avec Rhau, Sixt Dietrich est le moins proche de Luther. Né entre 1492 et 1494, ce musicien fut probablement formé dans le chœur de la cathédrale de Constance²²⁶. Il eut peut-être pour maître Sebastian Virdung, auteur du premier traité de musique instrumentale en langue allemande, la *Musica getutscht* (Bâle, 1511). Dietrich étudia ensuite à l'université de Fribourg-en-Brisgau, puis enseigna le chant à Constance, où il reçut une prébende. Partisan de la Réforme, il prit ouvertement parti en faveur des autorités de la ville, contre l'évêque. Relevé de ses fonctions, il exerça les fonctions de secrétaire et se rendit dans différentes villes d'Allemagne du Sud. C'est en octobre 1540 au plus tard qu'il prit contact avec le cercle wittenbergeois des amis de Luther. En effet, une lettre de Melanchthon au Réformateur, datée du 19 octobre 1540, fait allusion au musicien. C'est la seule trace de Sixt Dietrich que nous trouvons dans la correspondance de Luther. Le compositeur fut immatriculé au mois de décembre suivant à l'Université de Wittenberg, gratuitement, ce qui signifie sans

²²² *Ibid.*, p. 79.

²²³ *Ibid.*, p. 82.

²²⁴ Partition : BA3139, p. 171.

²²⁵ Pour s'en rendre compte, on profitera également du Cd *Thomas Stoltzer, Missa duplex per totum annum, 3 Psalm Motets*, référence TS1.

²²⁶ Cette information nous permet de penser que Sixt Dietrich travailla au contact direct d'Heinrich Isaac, et sans doute en compagnie de Ludwig Senfl.

doute qu'il répondait ce faisant à une invitation, et que son inscription avait un caractère honorifique. Il séjourna ensuite à Constance, faisant quelques courts séjours à Wittenberg. Il mourut à Saint-Gall en octobre 1548. » « [...] C'est sur la demande de Rhau qu'il écrivit la plupart de ses dernières œuvres, en particulier ses antiennes et ses hymnes, destinés [sic] au canon liturgique luthérien, tel le recueil *Novum ac insigne opus musicum triginta sex antiphonarum per Sixtum musicum Constantiensem compositum*, qui sortit en mars 1541 des presses de l'officine de Rhau²²⁷. »

L'adoption de Sixt Dietrich par Georg Rhau ne s'arrêtera pas ici. Nous retrouvons de ses polyphonies dans les *Tricinia* : deux *Tota pulchra es* (BA3139, p. 22 et 25), *Ecce, quem vates vetustis* (*ibid.*, p. 27), et *Dominus prope est* (*ibid.*, p. 34). De même, dans les *Bicinia* : *Omnes sitientes* (BA3136, p. 102), et *Deus superbis resistit* (*ibid.*, p. 217).

Le premier exemple qui retiendra notre attention est le *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, publié dans les *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de G. Rhau (1544). Cette pièce (voir Exemple 2-2.8.1, Annexes p. 48)²²⁸ n'utilise pas le *cantus firmus* de Johann Walther (Cf. *Enchiridion* de 1524) mais la mélodie de 1537, plus douce car plus conjointe (on perd la chute de quinte si facilement repérable dans le timbre original de Walther). L'homorythmie stricte et les valeurs employées, d'une austérité confondante, sont particulièrement frappantes. Les phrases du ténor 2 sont clairement délimitées par des silences (mes. 6, 12, 18, 24, 29 et 35) respectés pour la plupart par les autres voix. Quelques syncopes assouplissent le discours (mes. 8-11) mais l'ensemble reste majoritairement vertical. Les harmonies résultantes sont extrêmement simples : majorité d'accords parfaits à l'état fondamental, ou accords renversés (accords chiffrés 6 sur *mib* mes. 4, *sib* mes. 16, *mi* mes. 19, *sib* mes. 22, *la* mes. 27). Seule la voix de ténor 2 est accompagnée de paroles, ce qui suggère une exécution instrumentale pour les autres voix. Du reste, la version de Bernhard Klebel²²⁹ commence par une présentation aux cuivres de la polyphonie, avant d'entamer un *tutti* à la fois vocal et instrumental.

Quoiqu'il en soit, cette version d'*Aus tiefer Not* nous montre à quel point les compositeurs peuvent traiter un choral luthérien de manière homorythmique. Nous songeons bien entendu à *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* (voir Exemple 2-2.2.2) ou *Nun freut euch lieben Christen gmeyn* (voir Exemple 2-2.2.3.) de Johann Walther.

À l'opposé, une œuvre comme *Ich weiß mir ein hübschen grünen Wald* nous montre tout le talent du polyphoniste. Œuvre à six voix (voir Exemple 2-2.8.2, Annexes p. 49)²³⁰ publiée dans les *Selectissimae cantiones* (Augsbourg, 1540), elle synthétise à elle seule toutes les techniques du contrepoint fleuri.

L'œuvre, d'un seul tenant, enchaîne les phrases avec souplesse. En regardant bien, nous remarquons que les voix marchent par paire : l'*alto* imite le *soprano* à la quinte inférieure, avec une certaine liberté. Les deux voix ont recourt aux syncopes, vocalises, notes tenues, et ne sont pas sans évoquer les allures populaires déjà rencontrées dans *So trinken wir alle* d'Arnold von Bruck (voir Exemple 2-2.5.2, Annexes p. 43) : les notes répétées sur « *drei Hirschlein wohlgestalt* » – d'autant plus justifiées que les « trois petits cerfs »

²²⁷ GUICHARROUSSE (Hubert), *Les musiques de Luther*, op. cit., p. 40.

²²⁸ *Fac simile* disponible in : WINTERFELD (Carl von), *Martin Luthers Deutsche Geistliche Lieder*, op. cit., p. 108-110.

²²⁹ Enregistrement : DIV8(9).

²³⁰ Partition : BA910, p. 61.

sont chantés sur trois notes identiques (mes. 17-18) – confèrent à la mélodie une certaine candeur que les basses s'empressent de reproduire. À ce propos, nous notons que les deux basses ressemblent beaucoup par l'écriture aux voix les plus aiguës. Elles reposent également sur d'incessants jeux d'imitation, voire de parallélisme comme l'attestent les mesures 31-32. Soudain, les deux voix les plus graves exposent simultanément la vocalise que le *soprano* accomplira par deux fois (mes. 34-38, reprises mes. 39-43). Au milieu, le couple des ténors se livre à un canon à l'unisson d'une extrême rigueur : une mesure sépare d'abord les deux voix avant de s'élargir peu à peu, et les enchaînements mélodiques et rythmiques – au demeurant assez sobres (blanches et noires en grande majorité) – sont parfaitement conservés. Ainsi, deux couples de voix extrêmes d'écriture libre enchâssent un couple de voix médianes d'écriture stricte, manière de lier les grandes oppositions.

La souplesse s'observe ailleurs : le *cantus firmus* – bien entendu exposé intégralement aux ténors – est d'abord énoncé au *soprano* (mes. 1), à l'*alto* (mes. 2) puis à la basse 1 (mes. 4). Or, la tête du thème commence sur trois hauteurs différentes, conférant à ce début de pièce une allure d'autant plus libre que les rythmes employés sont à chaque fois différents (appui sur le temps fort, sur la moitié de la mesure, ou sur la moitié du premier temps avec des noires répétées et non plus une blanche) : le *soprano* débute ainsi sur la quinte *ré-la*, répercutée, à l'*alto*, à la quinte inférieure (*sol-ré*) ; arrive enfin la basse 1 qui expose le *cantus firmus* sur la quinte *do-sol*. Quand les ténors rejoignent la polyphonie, nous saisissons que la quinte de référence est la quinte *sol-ré*. Ainsi, nous pouvons établir le rapport suivant :

Soprano, mes. 1-2 : débute sur *ré – la* : *cantus firmus* à la quinte supérieure Alto, mes. 2-3 : débute sur *sol – ré* : *cantus firmus* dans le ton original Basse 1, mes. 4-5 : débute sur *do – sol* : *cantus firmus* à la quinte inférieure Ténors 1 et 2, mes. 9-12 : débute sur *sol – ré* : *cantus firmus* dans le ton original

Autrement dit, le *cantus firmus* parcourt une petite partie du cycle des quintes, encadrant le ton principal – au même titre que les voix extrêmes encadrent par leurs libres mouvements le strict canon des voix intermédiaires. Par jeu, sans doute, le cycle des quintes parcouru est à l'image des tessitures employées : l'enchaînement « +5 / 0 / -5 / 0 » est énoncé par les voix SATB, manière de faire coïncider ce qui pouvait marcher tout autrement (on aurait pu conserver les mêmes transpositions tout en allant dans le sens inverse, BTAS, par exemple).

Pour compléter la remarque précédente au sujet du rythme, voyons comment les mots sont mis en avant sitôt qu'ils reposent sur une valeur longue (–) ou brève (□) :

Voix	mes.	commence par une	sur le	rythme employé	mot mis en valeur
S	1-2	longue	1 ^{er} temps	– □ □ –	« <i>Ich</i> »
A	2-3	longue	3 ^e temps	– □ □ –	diffère le repos sur le <i>hüb</i> de « <i>hübschen</i> » (mes. 4)
B1	4-5	brève	2 ^e temps	□ □ □ –	« <i>ein</i> »
T1 & T2	9-12	brève	4 ^e temps	□ – – –	« <i>weiß</i> » puis « <i>ein</i> »
B2	9-10	brève	4 ^e temps	□ – □ –	« <i>weiß</i> », puis diffère un premier repos sur le <i>grü</i> de « <i>grünen</i> », puis un second sur « <i>Wald</i> ».

On le voit bien : Sixt Dietrich semble s'amuser avec les rythmes, sans cesse différents. Aucune présentation n'est strictement identique à la précédente, et le compositeur insiste

de manière variée sur les multiples mots de la phrase initiale : l'éclairage porte alors tantôt sur la personne (« *Ich* »), tantôt sur le fait de connaître (« *weiß* »), tantôt sur l'unicité de l'objet (« *ein* »), tantôt le caractère de cet objet (« *hübschen* », jolie, ou « *grünen* », verte), tantôt différant le repos sur l'objet lui-même (« *Wald* », forêt). Par cet exemple, nous comprenons que Sixt Dietrich ne manie pas la stricte homorythmie par incompetence, comme si l'écriture savante lui était encore inconnue. Au contraire, la subtilité ici rencontrée nous prouve sans conteste que l'auteur connaît les moindres saveurs du contrepoint fleuri. Il suffit encore de croiser quelques cadences à basse tronquée (mes. 12, 26-27) ou quelques mouvements en croches conjointes d'ailleurs assez véhémentes (*alto*, mes. 12-13, frôlant l'octave) pour s'en convaincre.

De manière générale, nous constatons que Martin Luther s'entoure de musiciens de renom : Johann Walther, Balthasar Resinarius ou Martin Agricola. Au cercle wittenbergeois s'ajoutent des compositeurs aux origines variées. Certaines de leurs œuvres figurent dans les grands recueils de Georg Rhau (les *Tricinia* de 1542, les *Bicinia* de 1545, ou les fameux *Neue Deutsche Geistliche Gesenge* de 1544). Nous retiendrons surtout qu'il est impossible de limiter l'organisation polyphonique à la seule homorythmie. Les exemples précédemment rencontrés nous prouvent que la réalité fut beaucoup plus riche. Aux côtés de réalisations certes très austères (*Wach auf, wach auf, du deutsches Land* ou *Nun freut euch lieben Christen gmeyn* de Johann Walther, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* de Sixt Dietrich) figurent des œuvres d'une grande complexité d'écriture, souvent issues de la même main (*O wie selig ist der Tod* de Johann Walther, *Ich weiß mir ein hübschen grünen Wald* de Sixt Dietrich). La pluralité rencontrée ne doit cependant pas nous induire en erreur, car elle dissimule un étonnant renversement des usages : l'homorythmie, jadis sollicitée dans les œuvres populaires (*Volkslieder*) devient une écriture possible pour le chant sacré. Nous sommes bien, avec cette génération de compositeurs, au cœur de la Réforme luthérienne.

3/ Les Maîtres de Heidelberg

En marge des compositeurs luthériens se trouvent des auteurs attachés aux cours catholiques de l'Allemagne du sud. Les techniques d'écriture que nous rencontrons dans leurs œuvres ne sont guère éloignées de celles de leurs consœurs du nord. Au contraire, elles semblent même confirmer les tendances jusque là usitées. L'expression de J. Müller-Blattau, les « maîtres de Heidelberg²³¹ », nous semble concise et efficace, si bien que nous la reprenons.

3.1/ Stephan Zirler (1500-1570)

Actif à Heidelberg, il fait partie des auteurs publiés dans l'encyclopédique *Ein Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein* (Nuremberg), cinq tomes édités entre 1539 et 1556 à l'initiative du médecin nurembergeois Georg Forster. Les compositeurs qui figurent dans ces volumes ont des origines fort diverses : on rencontre Adam de Fulda, Paul Hofhaimer (compagnon d'Isaac à la cour de Maximilien I^{er}), tous les maîtres de Heidelberg (Zirler, Jobst

²³¹ « [...] On connaît le nom du strasbourgeois Matthias Greiter ; près de lui, avec cette même simplicité et cette même fluidité de composition, voici Caspar Othmayr, qui forme avec Lemlin, Jobst vom [*sic*] Brant et Zirler le cercle des maîtres de Heidelberg ». J. MÜLLER-BLATTAU, *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 78-79.

von Brant, etc.), le flamand vénitien Adrian Willaert, ou le sympathisant luthérien Thomas Stoltzer dont nous venons de parler. Il est évident que l'esprit anthologique l'emporte sur les clivages temporels (auteurs du passé/auteurs du présent), géographiques (nord de l'Allemagne/sud de l'Allemagne), et même religieux (luthériens/catholiques).

Parmi les œuvres de Stephan Zirler publiées dans l'*Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein*, nous trouvons *Die Sonn, die ist verblichen* (voir Exemple 2-3.1, Annexes p. 51)²³², polyphonie à quatre voix sur un timbre populaire. Ce *Volkslied* se rattache pleinement à l'école de L. Senfl.

Nous retrouvons des mouvements en croches conjointes ne dépassant pas la quinte, une cadence à basse tronquée (mes. 13-14), ainsi qu'une mise en œuvre de l'imprévisible :

Phrase 1, mes. 1 : S – A – T – B Phrase 2, mes. 5-6 : S – A – T – B Phrase 3, mes. 11 : A – B – S – T Phrase 4, mes. 14 : SB – T – A (plus resserré) Phrase 5, mes. 17 : AB – ST (entrées plus lointaines, mais voix marchant en couple) Phrase 6, mes. 25 : B – SAT (une voix puis un bloc) Phrase 7, mes. 28 : A – SB – T

L'exercice tient de l'amusement, tant les présentations s'avèrent différentes les unes des autres. Il faut avouer que le talent contrapuntique de ces générations est d'une remarquable qualité : proposer une telle variété de tournures en si peu de mesures (trente-cinq en tout) force le respect.

De même, conséquence inévitable de cette écriture musicale volontairement sophistiquée, les *ambitus* parcourus sont très larges : douzième diminuée pour le *soprano* (*do#3-sol4*), onzième pour l'*alto* (*fa2-sib3*), et dixièmes mineures pour le ténor et la basse (respectivement *ré2-fa3* et *sol1-sib2*). La véhémence des entrées se répercute aussi dans la recherche des extrêmes de la voix ; le mode d'écriture (contrepoint fleuri) sollicite un recours particulier aux tessitures (*ambitus* larges).

Enfin, nous retrouvons dans cette œuvre quelques éléments typiquement populaires : petits sauts ascendants de quinte ou de quarte, et surtout notes répétées (la troisième phrase est représentative, « *der Mond ist aufgegangen* » – la lune est sortie – mes. 11-14).

3.2/ Jobst von Brant (1517-1570)

L'écriture de Jobst von Brant est également très proche de celle des différents auteurs abordés jusqu'ici. Le Lied *Nun ist der Winter gar so hart*²³³ nous le montre, avec une structure de forme *Bar* tout à fait traditionnelle, en mode ionien sur *fa*. Les *Stollen* commencent par des entrées en imitation avec *cantus firmus* en *fa* (mes. 1-3) et la dernière entrée – celle de la basse – en *sib* (mes. 4). L'*Abgesang* est lui-même traité en imitation. Nous retrouvons les mouvements en croches conjointes de faible amplitude.

L'originalité vient surtout de la terminaison (voir Exemple 2-3.2.1, Annexes p. 53), assez douce en raison des deux cadences successives. En effet, on s'aperçoit que la mesure 26 n'est pas indispensable ; en la supprimant, on obtient une cadence parfaite de type 1, et le mouvement général ne choquerait personne. Mais Jobst von Brant s'accorde une petite finesse en fin de parcours : grâce à cette mesure 26, on entend tout d'abord une résolution

²³² Partition : BA910, p. 46.

²³³ Partition : BA910, p. 49.

type cadence évitée (V–VI), immédiatement suivie d'une cadence plagale – assez rare en majeur²³⁴ (IV–I).

Plus intéressante est sans aucun doute l'œuvre *Bleib stet an mir als ich an dir*²³⁵, également publiée dans l'*Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein*. Plus complexe, cette polyphonie à cinq voix nous intéresse pour diverses raisons.

Tout d'abord, on observe quelques vocalises plus facilement étirées (le ténor 2 aux mesures 12-13 enchaîne plus de huit croches consécutives, ce qui est rare jusqu'à présent dans ce type de pièces).

Surtout, les départs en imitations sont exactement gérés comme dans *Ich weiß mir ein hübschen grünen Wald* de Sixt Dietrich²³⁶. La phrase « *Bleib stet an mir* » débute par un saut ascendant de quarte, comme suit :

Alto, mes. 1-2, débute sur ré – sol : cantus firmus à la quinte supérieure Ténor 2, mes. 1-2, débute sur sol – do : cantus firmus dans le ton original Basse, mes. 2-3, débute sur do – fa : cantus firmus à la quinte inférieure Soprano, mes. 4-5, débute sur sol – do : cantus firmus dans le ton original Ténor 1, mes. 6-7, débute sur sol – do : cantus firmus dans le ton original

Ainsi, la manière de lancer les voix est identique : le *cantus firmus* est d'abord énoncé à la quinte supérieure, ensuite dans le ton principal, puis à la quinte inférieure avant de revenir – comme par confirmation – dans le ton principal.

Cette souplesse d'écriture est renforcée par la liberté des entrées : les trois premières voix démarrent presque simultanément, tandis que le *soprano* et surtout le ténor 1 tardent à se faire entendre. Comme dans les pièces précédentes, nous pourrions observer un phénomène de mise en œuvre de l'imprévisible maintenant bien connu, et un autre exemple de cadence à basse tronquée (mes. 16-17).

Là encore, c'est essentiellement la période cadentielle qui attire notre attention (voir Exemple 2-3.2.2, Annexes p. 54). Dans une pièce en mode ionien sur *do* (pour ne pas dire « en mode majeur »), nous reposons sur l'équivalent du V^e degré. Les mesures 23-24 font entendre une cadence parfaite, de type 2c, pour aboutir sur l'accord parfait majeur de *sol*. La mesure 26 (dont l'indication de mesure est bien entendue absente de l'édition originale) semble dessiner une cadence parfaite de type 1c (broderie de l'accord de dominante par le renversement d'une sous-dominante), mais ne va pas se résoudre sur le *sol* chiffré 5 attendu. Au lieu de cela, l'accord bifurque vers un *do* 5 très élégant. Nous avons donc ici une cadence évitée, de type 3 (passage de la dominante vers la sous-dominante, même si nous n'avons pas explicitement une quarte et sixte de cadence). En revanche, Jobst von Brant nous réserve une cadence parfaite d'une puissante stabilité et d'une très grande richesse aux mesures 27-29 : ici, nous avons le parcours d'une cadence parfaite de type 2c (sous-dominante à l'état fondamental puis renversée en accord 6 qui précède la dominante), avec la densité d'une cadence parfaite de type 2d (accord IV enrichi de la sixte – ici en retard – puis V avec septième de dominante en passage – ici à l'*alto*). Ces mesures sont étonnantes, surtout quand on les replace dans les années de leur publication (entre 1539 et 1556). Plus de cinquante ans avant la période baroque, nous rencontrons un enchaînement

²³⁴ Les œuvres en mode majeur s'achèvent fréquemment sur une cadence parfaite, et celles en mode mineur sur une cadence plagale. Nous avons donc ici une sorte d'adoucissement en fin de morceau.

²³⁵ Partition : BA910, p. 86.

²³⁶ Cf. *supra*, Chapitre II, 2-8.

pourtant typique de ce style à venir (IV enrichi de la sixte, et septième de dominante de passage). Refusant toute simplicité, J. von Brant évoque un retour en *do* (mes. 29-30), mais se contente d'une demi-cadence très dépouillée (simple balancement entre la tonique et la dominante). Le tout s'achève donc sur de vastes tenues suspensives, préférant la légèreté aux tournures complexes.

Il est évident que Jobst von Brant manipule les formules conclusives à la manière d'Heinrich Isaac, cherchant sans cesse les combinaisons les plus subtiles pour le ravissement de ses auditeurs.

Signalons que ses sympathies pour le luthéranisme furent réelles, puisque nous trouvons sous sa plume un *Gott sei gelobet* (septième choral de l'*Enchiridion* de 1524), traité polyphoniquement à quatre voix. L'œuvre en deux parties²³⁷ n'échappe pas aux règles du vieux contrepont, et nous n'y trouvons que de rares traces d'homorythmie (seul le *Kyrie* qui achève la première partie, aux mes. 29-31, est traité de manière plus verticale). En revanche, nous observons des vocalises qui franchissent les limites jusque-là respectées : longues séries de croches conjointes sur « *gelobet* » (loué) sur deux mesures (*alto* mes. 2-3, basse mes. 6-7) atteignant un intervalle de septième, puis impressionnantes vocalises sur « *seinem Fleische* » (sa chair) à la basse mes. 16-17 (*ré2* à *do3*) et « *uns* » à la basse mes. 21 (*si2* à *si3*, débouchant sur un *do3* au mot suivant : on touche et dépasse donc l'octave).

3.3/ Lorenz Lemlin (1495-1540)

Aux côtés d'œuvres contrapuntiques plus complexes²³⁸, le *Kapellmeister* de Heidelberg nous laisse des pièces relativement sobres. Avec le *Volkslied* à quatre voix *Der Mai will sich mit Gunsten beweisen* (voir Exemple 2-3.3.1, Annexes p. 55)²³⁹, Lorenz Lemlin s'inscrit dans la tradition du chant populaire à tendance homorythmique. Quelques vocalises apportent ça et là du mouvement ; celles-ci apparaissent avec raffinement et subtilité : suite à l'inflexion parallèle du *soprano* et de la basse (mes. 2-3), l'*alto* décrit une courbe descendante (mes. 4), le *soprano* une ligne brisée (mes. 5), puis le ténor reprend la courbe de l'*alto*, une octave plus bas (mes. 6). Le mouvement simultané puis alterné passe ainsi de voix en voix, au milieu de noires bien régulières.

Presque à la manière d'un choral, quelques silences interrompent le discours (mes. 16 et 19). Surtout, l'effet de souplesse est entretenu par le grand nombre de cadences à basse tronquée (mes. 6, 8-9 et 11), et par l'arrivée d'une cadence parfaite, de type 1e (présence de la septième de dominante par passage, comme chez Jobst von Brant).

L'homorythmie, les cadences à basse tronquée, le silence intermédiaire détachant la dernière phrase répétée (mes. 16 à fin), tous ces éléments confèrent à ce *Volkslied* un caractère doux et reposant. L. Lemlin évite même le lieu commun des vocalises sur une phrase qui se prêtait pourtant à l'exercice : « *ich hört Frau Nacht'gall singen* » (littéralement, « j'entends Dame Rossignol chanter »).

En revanche, *Der Gutzgauch* (le coucou) est le prétexte à l'usage d'onomatopées bien connues : Clément Janequin (1485-1558), de dix ans l'aîné de L. Lemlin, nous avait déjà

²³⁷ Partition : ED4252, p. 102.

²³⁸ Nous retrouvons un *Vivo ego* de Lorenz Lemlin dans les *Tricinia* de G. Rhau (BA3139, p. 5-6)

²³⁹ Partition : BA615, p. 28. Nous doutons que la tonalité originale soit bien *la* majeur, au regard des armures jusque là rencontrées. *Sol* majeur nous semblerait plus probable (avec une nomenclature *soprano* – ténor 1 – ténor 2 – basse). Mais à défaut d'avoir les versions originales sous les yeux, nous conservons par défaut la tonalité des éditions Bärenreiter.

charmé avec un « cocu » sur une tierce mineure descendante (Cf. *Le Chant des Oyseaulx*, édité par Attaignant en 1528). Dans ce *Volkslied* à la facture plus simple (voir Exemple 2-3.3.2, Annexes p. 57)²⁴⁰, on superpose deux chœurs : un premier à quatre voix (SATB), et un second composé de deux *soprani* solistes (*Einzelstimmen*). Alors que le chœur à quatre voix se livre à un contrepoint relativement simple (il se contente de balancer entre la tonique *si*/b majeur et la dominante *fa* majeur, avec une évocation de *ré* mineur mes. 6 – qu'on aurait aimé plus longue), composé pour l'essentiel de noires et de blanches (quelques croches et doubles-croches animent le discours, mais restent discrètes). Les deux *soprani* solistes se renvoient mutuellement un « *Guckguck* » (coucou) opiniâtre, mais toujours décalé. Nous retrouvons ainsi la tierce mineure descendante sur un rythme simple (noire + noire) ou allongé (blanche + noire), sur des temps forts de la mesure (mes. 1) ou faibles (mes. 5-7), ou même à cheval entre les mesures (mes. 9-10), sans compter les endroits où les repos s'entremêlent (mes. 3-4, 10, et 13-14). Le grand chœur n'échappe pas aux onomatopées, puisque le *soprano* entonne un « *Guckguck* » régulier, mes. 4-5. Même la basse répercute la tierce, mes. 6 et 7. Quant à l'*alto*, sa mélodie initiale repose entièrement sur le même intervalle (mes. 1-3).

Avec ces deux œuvres de Lorenz Lemlin, nous voyons que les maîtres de Heidelberg privilégient une écriture simple, moins polyrythmique, et plus facilement tournée vers une homorythmie assouplie. La subtilité de l'écriture vient essentiellement de la variété des cadences rencontrées, des lignes mélodiques plus ou moins enchevêtrées (quelques vocalises passant d'une voix à l'autre). Cette tendance – qui ne reste qu'une tendance, puisque nous rencontrons aussi des œuvres plus complexes (Cf. Jobst von Brant) – se retrouve chez Matthias Greiter.

3.4/ Matthias Greiter (1500-1550)

Dans le *Volkslied* à quatre voix *Es wollt ein Jäger jagen*, le *Kapellmeister* de Strasbourg nous montre à quel point l'homorythmie est fermement acquise. La partition (voir Exemple 2-3.4, Annexes p. 59)²⁴¹ nous montre une mélodie de forme ABB' (A mes. 1-4, B mes. 5-10, B' mes. 10-15). Semblant confirmer nos observations antérieures, l'écriture homorythmique appelle des *ambitus* restreints : octave pour le *soprano* (*do3-do4*) et pour le ténor 1 (*fa2-fa3*), sixte majeure pour le ténor 2 (*fa2-ré2*), et même la basse – elle qui atteint facilement la onzième – franchit timidement l'octave avec une neuvième majeure (*fa1-so2*). Nous retrouvons des silences qui entrecoupent les phrases (mes. 5 et 10), chaque zone est donc clairement délimitée.

Il est manifeste que l'écriture homorythmique, à destination populaire, recherche la concision : forme simple, *ambitus* limités, silences qui font ressortir la structure.

À ce point de notre étude, nous pouvons dire que Stephan Zirler et Jobst von Brant donnent l'exemple de compositions dans l'esprit de Ludwig Senfl, avec un contrepoint fleuri élaboré – sans toutefois atteindre la complexité du maître. Lorenz Lemlin et Matthias Greiter, eux, participent à l'effort de concision dans le répertoire profane, proche du choral homorythmique mis en avant par Martin Luther et Johann Walther.

Ces deux tendances se retrouvent conjuguées par Caspar Othmayr, le dernier et sans aucun doute le plus fameux des maîtres de Heidelberg.

²⁴⁰ Partition : BA615, p. 74-75.

²⁴¹ Partition : BA615, p. 106-107.

3.5/ Caspar Othmayr (1515-1553)

Né à Amberg et décédé à Nuremberg, Caspar Othmayr fut *rector* à la *Klosterschule* de Heilsbronn. Apparemment soucieux de maîtriser toutes les techniques d'écriture, C. Othmayr s'adonne au contrepoint fleuri à la manière de L. Senfl, jouant avec les imitations, les cadences recherchées, les *ambitus* généreux, sans aucune concession pour l'intelligibilité du texte (ce qui reste, ne l'oublions pas, le grief majeur pour ce genre d'écriture). Des œuvres comme *Es steht ein Lind in jenem Tal*²⁴², *Ach Gott, wie weh tut Scheiden*²⁴³, ou encore *Es liegt ein Schloß in Österreich*²⁴⁴ le prouvent sans peine.

La première d'entre elles est un *Volkslied* de vingt-six mesures. Ici, les *ambitus* sont larges : *soprano* et *alto* atteignent la onzième (respectivement *ré3-sol4* et *sol2-do4*), et les mouvements en croches conjointes dépassent la quinte (sixte majeure à l'*alto*, mes. 13-14, du *si3* au *ré3*, en mouvement direct). Nous retrouvons dans la polyphonie qui débute en rythmes progressifs (blanches – noires – croches) un motif générateur : l'enchaînement mélodique *sol – do – ré – si – la – sol*, issu de la première phrase du *cantus firmus* (le timbre du *Volkslied*), se retrouve exposé au *soprano* (mes. 1-3), puis donne naissance à un motif secondaire : *sol – do – do – sol – fa – mi*, que l'on retrouve partout (ténor mes. 7-9, basse mes. 9-10, *soprano* mes. 11-13, basse mes. 13-14, 15-16, ténor mes. 15-17, basse mes. 17-19 puis 22-24). Au motif secondaire s'oppose un troisième motif récurrent, fondé sur une inflexion de croches (ténor mes. 10-11, *soprano* mes. 14-15, ténor mes. 18-19). L'œuvre est ainsi liée par un réseau de motifs (il est encore trop tôt pour parler de « thèmes », surtout à cette échelle d'œuvre qui ne dépasse pas la trentaine de mesures), lui conférant une unité et une cohérence incomparables.

Notre curiosité s'éveille surtout au regard des dernières mesures. En effet, la partition nous montre (voir Exemple 2-3.5.1, Annexes p. 60) un enchaînement de deux cadences : tout d'abord, une cadence parfaite de type 2b (succession IV renversé – V – I), mes. 23-24, puis une cadence plagale de type 1 (simple succession IV – I). Deux observations attirent notre attention : tout d'abord, nous voyons *pour la première fois* une quarte et sixte de cadence (troisième temps de la mesure 23), accord – appoggiature de V à l'état fondamental. Ensuite, nous voyons que cette cadence, pourtant ferme et solide (sous-dominante, dominante avec quarte et sixte, tonique à l'état fondamental) est complétée par une cadence plagale. Autrement dit, il semblerait que la cadence plagale l'emporte sur la parfaite. Nous verrons plus loin que cette « hiérarchisation » des cadences a fait école.

Le second *Volkslied* – d'inspiration religieuse – *Ach Gott, wie weh tut Scheiden* nous montre tout le talent de C. Othmayr. Il s'agit surtout ici d'un jeu de construction habilement mené à travers la conduite des voix qui interviennent ou s'éteignent avec douceur.

Comme dans *Es liegt ein schloß in Österreich*, la composition (voir Exemple 2-3.5.2, Annexes p. 60) débute par une intonation du ténor avant que le chœur tout entier n'entre sur la suite de la phrase entamée, donnant l'effet d'une opposition de masses vocales. La suite nous montre des échanges mélodiques entre les voix. Ainsi, les lignes du ténor et de la basse mes. 6-9 se retrouvent à l'identique au *soprano* et à l'*alto* mes. 9-12. Le *soprano* des mes. 14-17 se répercute à la basse (mes. 16-19) puis au ténor (mes. 19-22). La phrase de l'*alto* mes. 22-25 est transposée à la quinte supérieure (avec mutation de la levée) au *soprano* (mes. 23-25) ou au ténor (mes. 24-28), ou reste dans le ton initial (basse, mes.

²⁴² Partition : BA615, p. 84.

²⁴³ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 114.

24-28). Nous avons donc ici un schéma *alto* (ton I) – *soprano* (ton V) – basse (ton I) – ténor (ton V) qui n'est pas sans évoquer le départ d'une fugue. Nous croisons même un phrasé au *soprano* (mes. 27-32) que nous retrouvons au ténor (mes. 32-36) ; une telle répercussion à l'identique du motif principal mais aussi des vocalises suivantes n'est pas sans évoquer l'esprit d'un contre-sujet – ici à l'état primitif car peu réutilisé.

Les allures populaires de ce *Volkslied* (notes répétées sur « *hat mir mein Herz* », mes. 3-4, sur « *so trab ich ü[ber]* », mes. 6-7, sur « *Der Stunden der* », mes. 14-20, sur « *mein Herz trägt heim[lich]* », mes. 32-33, sur « *wiewohl ich fröhlich* », mes. 40-42) sont complétées par la gestion savante des voix. Jamais jusqu'ici une œuvre ne jouait autant avec les possibilités offertes : passages à une voix (ténor, mes. 1-2), à deux voix (basse – ténor, mes. 7-8 ; *alto* – *soprano*, mes. 9-11, 22-24, 28-32, ou 37-38), à trois voix (mes. 16-18, ou 32-37), sans compter bien entendu les zones à quatre voix. Ajoutons à cela des suspensions de voix parfois très longues au regard de la dimension de l'œuvre (quarante-deux mesures) : ainsi, suspension du ténor mes. 16-18 et surtout du *soprano* mes. 32-36. L'effet recherché est bien entendu la fluidité, et la légèreté.

Le raffinement s'observe également dans la profusion et la spécificité des cadences utilisées. Ainsi, on peut dresser la liste des formules cadentielles comme suit :

Mes. 5-6 : Cadence Parfaite, de type 2b, avec basse tronquée Mes. 13-14 : Cadence Plagale, de type 2 (enchaînement III – IV – I) Mes. 21-22 : Cadence Parfaite, de type 2b Mes. 26-27 : Cadence Imparfaite, de type 1c (enchaînement IV – VII renversé – I) Mes. 39 (1^{er} temps) à 40 (2^e temps) : Cadence Plagale, de type 2 (en do) Mes. 40 (2^e temps) à 41 : Cadence plage, de type 2 (en la) Mes. 41-42 : Demi-cadence (repos sur V de la)

Ainsi, par ces exemples, nous voyons bien que C. Othmayr cultive un style recherché : plaisir de la construction, profusion rythmique, originalité cadentielle, tous ces éléments inscrivent le compositeur dans la droite lignée d'Isaac, Finck et Senfl.

Mais d'autre part, certains *Volkslieder* abandonnent les effets pour une polyphonie verticale, stricte et rigoureuse. Nous le voyons dans *Es ist ein Schnee gefallen*²⁴⁵, *Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein*²⁴⁶, ou *Es ist kein Jäger*²⁴⁷.

Le premier d'entre eux suffira à nous convaincre : Othmayr tourne le dos à la polyphonie complexe. Ici (voir Exemple 2-3.5.3, Annexes p. 63), la facture homorythmique renoue avec ses éléments habituels : structure simple (ABB') – comme dans *Es wollt ein Jäger jagen* de Matthias Greiter (voir Exemple 2-3.4, Annexes p. 59) –, silences qui délimitent les phrases (même remarque), *ambitus* très limités (quinte pour le *soprano* : fa3-do4 ; septième mineure pour l'*alto* : sib2-lab3 ; octave pour le ténor : fa2-fa3 ; neuvième majeure pour la basse : sib2-do3)²⁴⁸, homorythmie stricte favorisant la compréhension du texte²⁴⁹. Enfin, les

²⁴⁵ Partition : BA615, p. 70. Enregistrement : DIV1(13).

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

²⁴⁸ Nous retrouvons des *ambitus* très limités dans les autres *Volkslieder* cités plus haut : le ténor ne dépasse pas la quinte dans *Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein* (fa2-do3), et le *soprano* – ainsi que la basse – se contentent de la sixte dans *Es ist kein Jäger* (respectivement : la3-fa4 et mib2-do3).

²⁴⁹ Les autres *Volkslieder* concèdent quelques assouplissements, avec de légers décalages ou de brèves vocalises (qui, dans de pareils cas, ne dépassent pas la quinte). Mais l'ensemble reste très vertical.

cadences utilisées sont généralement simples : cadence parfaite de type 2f (succession II – ici sans 7^e – V – I, mes. 3-4), demi-cadence venant d'une cadence parfaite de type 2a (mes. 7-8), et cadence parfaite de type 2a (mes. 11-12).

L'étude de *Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein* confirme une hypothèse précédemment rencontrée : il existe une possible hiérarchie des cadences. En effet, les dernières mesures (mes. 40-44) enchaînent une cadence parfaite de type 1a (l'œuvre n'en exploitait du reste aucune autre) puis une cadence plagale de type 1a. La plagale l'emporte sur la parfaite, exactement comme dans *Es steht ein Lind in jenem Tal* du même C. Othmayr (Exemple 2-3.5.1, Annexes p. 60). Les modes d'écriture sont différents (polyrythmie contre homorythmie), mais la gestion des cadences est identique.

Ainsi, Caspar Othmayr s'illustre parfaitement dans les deux styles : le contrepoint fleuri et l'homorythmie sont utilisés à parts égales. Avant tout, nous retiendrons que la technique d'écriture appelle un certain nombre de composantes, *a priori* non nécessaires : il n'y a aucune raison pour que l'homorythmie nécessite de faibles *ambitus* ou des cadences élémentaires ; par ailleurs, le contrepoint fleuri se complaît dans les *ambitus* généreux et les cadences recherchées alors que l'inverse serait envisageable. Nous comprenons par-là que le mode d'écriture est une référence explicite au caractère envisagé : puisque l'homorythmie répond au profil populaire, elle *doit* conserver des éléments simples. Inversement, le contrepoint fleuri est l'image de la musique savante, et *doit* préserver son souci de raffinement – cette forme de virtuosité.

4/ Bilan concernant les cadences

Tous les exemples précédents nous permettent de dresser une typologie assez complexe. Nous voyons que des formules de base sont facilement développées, agrémentées de notes de passages caractéristiques ou de degrés renforçant le jeu des attractions.

La simple cadence de type 1a, sans surprise, est de loin la plus répandue. Nous ne cherchons pas à donner une liste complète des auteurs l'utilisant, tant l'appel serait long et ennuyeux. Mais son évolution ne manque pas d'intérêt.

Dans la génération Isaac – Finck, il était assez fréquent de broder l'accord de dominante par la sous-dominante renversée ou par une sus-dominante (notre cadence parfaite de type 1c). Bien entendu, ce type de terminaison est encore pratiqué (voir Senfl, Exemple 2-1.4, Annexes p. 29, mes. 28-31 ; voir également S. Dietrich, Exemple 2-2.8.1, Annexes p. 48, mes. 40-41), mais la génération suivante utilise volontiers la sous-dominante à l'état fondamental (la cadence parfaite de type 1b). Là encore, les exemples sont nombreux : citons simplement Senfl (voir Exemple 2-1.3, Annexes p. 28, mes. 13-15). Il est fréquent de rencontrer la cadence parfaite de type 1d, qui cumule les qualités des deux cadences précédentes : la zone de dominante est doublement brodée, sorte de *gruppetto* harmonique. Cette formule – déjà présente chez Isaac – se retrouve dans la génération suivante, comme chez Senfl (voir Exemple 2-1.3, Annexes p. 28, mes. 21-23 : ici, l'accord V est doublement brodé par la médiane à l'état fondamental, puis par la sous-dominante renversée).

Avec la cadence parfaite de type 1e, nous croisons le délicat problème de la septième de dominante : toujours sur une partie faible du temps, elle est considérée comme note de passage. La dissonance est à ce point dérangeante qu'elle ne se résout pas directement sur la tierce de l'accord tonique qui la suit, mais passe d'abord par la quinte de la dominante

(dans notre répertoire des cadences, l'accord de dominante *ré – fa# – la* est complété par le *do* venant en passage, et passant par le *la* avant de se résoudre sur le *si* de l'accord tonique *sol – si – ré*). Nous le voyons par exemple chez Lorenz Lemlin (voir Exemple 2-3.3.1, Annexes p. 55, mes. 18-19 et 22-23). Sans aucun doute, notre plus grande erreur serait de considérer justement cette dissonance comme « dérangement » au point d'éviter une résolution directe. Nous raisonnons trop facilement avec nos schémas harmoniques contemporains. Il n'est pas impossible de supposer qu'à l'époque cette figure mélodique ait été particulièrement appréciée, sorte de mode largement adoptée par tous, au point de supplanter la plate résolution *do – si* (de 7^e vers 3^{ce}). Après tout, les formules ne vont pas toujours dans le sens du plus simple vers le plus complexe, et nous venons de le voir : la génération Isaac – Finck utilisait davantage la cadence parfaite de type 1c (avec renversement du IV^e degré) que celle de type 1b (avec IV à l'état fondamental).

Dans la cadence parfaite de type 2 (fondée sur l'enchaînement IV – V – I), celle de type 2a est de loin la plus fréquemment utilisée. Utilisée depuis Finck, la cadence parfaite type 2b se généralise avec la génération Senfl – Walther – Othmayr. Plus douce (elle commence par un renversement de la sous-dominante, ou parfois un degré VI à l'état fondamental), elle semble gagner la faveur de nos compositeurs. Stephan Zirler et Jobst von Brant s'illustrent tous deux dans la cadence parfaite de type 2c (respectivement, voir Exemple 2-3.1, Annexes p. 51, mes. 34-35, et Exemple 2-3.2.2, Annexes p. 54, mes. 28-29), formule ample et généreuse qui combine les deux formules précédentes : appui initial sur IV à l'état fondamental, bascule vers son renversement (ou une sus-dominante à l'état fondamental), puis la dominante, avant d'achever le parcours sur la tonique. Dans le dernier exemple, Jobst von Brant est d'autant plus convaincant qu'il intègre dans cette cadence une septième de passage en mouvement direct (type *do – si*, sans passer par le *la*). L'ensemble est ainsi fortement conclusif.

Autre formule déjà connue de Finck mais largement réutilisée par les compositeurs ultérieurs, le degré IV peut être enrichi de la sixte (sous-dominante avec sixte ajoutée) ce qui revient à parler d'un second degré renversé avec septième mineure (renversement de sus-tonique avec septième). Il s'agit ici des cadences parfaites de type 2d, 2e et 2f. Toujours dans le même exemple, Jobst von Brant cumule deux type de cadence : il joint la CP 2c (IV puis renversement de IV avant d'atteindre V) à la CP 2d (le IV initial est enrichi de la sixte par retard). Il n'est donc pas étonnant de retrouver le même extrait dans les deux catégories de cadence.

La formule qui remporte sans aucun doute le plus de succès dans la génération Senfl – Walther – Othmayr est la CP 2e. Très souvent, la basse dessine un mouvement conjoint de la tonique vers la dominante, occasion rêvée pour introduire la sous-dominante enrichie (ou la sus-tonique renversée avec septième) par un premier renversement de tonique. L'ensemble est étonnant de stabilité. De nombreux compositeurs pratiquent cet enchaînement : Johann Walther (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 50-51), Arnold von Bruck (voir Exemple 2-2.5.2, Annexes p. 43, mes. 12-13 et p. 40, mes. 19-20) – d'ailleurs avec 7^e de passage, ou Matthias Greiter (voir Exemple 2-3.4, Annexes p. 59, mes. 9-10 et 14-15).

Si nous poursuivons la logique, nous aboutissons naturellement à la cadence parfaite de type 2f qui propose avant la dominante un second degré à l'état fondamental. Nous devons à Caspar Othmayr une telle formule (voir Exemple 2-3.5.3, Annexes p. 63, mes. 3-4). L'enchaînement général est ainsi fortement conclusif.

On peut maintenant se demander si l'accord *fa – la – do – ré* est un accord de sous-dominante enrichi de la sixte, ou un accord renversé de sus-tonique avec septième mineure. Harmoniquement, la dernière interprétation semble la plus cohérente – car la plus juste grammaticalement. Cependant, la pratique sous-entend un autre usage. Nous voyons bien que l'accord à quatre sons est une « coloration ajoutée » à partir d'une fonction première. La cadence parfaite de type 2a s'enrichit et devient cadence parfaite de type 2d. Prise dans le sens inverse, la cadence parfaite de type 2d est une « amélioration », un « développement », un « accroissement » de la cadence parfaite de type 2a. En tout cas, on raisonne bien à *partir d'une sous-dominante*, et non d'une sus-tonique. Celle-ci, du reste, est envisagée beaucoup plus tardivement (Othmayr), et passe presque inaperçue dans le paysage polyphonique de cette époque (l'accord de second degré n'est d'ailleurs composé que de trois sons).

Cousine de la cadence parfaite de type 2, la cadence parfaite de type 3 est également fréquente depuis longtemps. Ici, la succession IV – V – I est remplacée par VII – V – I. La sous-dominante est remplacée par une *sous-tonique* (nous préférons parler de *sous-tonique* plutôt que de *sensible*, puisque le degré VII sur une échelle tonale est bien souvent inférieur d'un ton à la tonique au lieu du demi-ton usuel). C'est cette formule que nous trouvons déjà chez Isaac (Exemple 1-1.2, Annexes p. 6, mes. 7-9) et que nous retrouvons chez Johann Walther (voir Exemple 2-2.2.4, Annexes p. 38, mes. 7-8), Martin Agricola (voir Exemple 2-2.4, Annexes p. 40, mes. 26-27), Arnold von Bruck (voir Exemple 2-2.5.1, Annexes p. 42, mes. 16-17) ou Stephan Zirler (voir Exemple 2-3.1, Annexes p. 51, mes. 12-13). Sujette elle aussi à variations, elle peut se transformer en CP 3b (orientation plus tonale, avec un VII en quinte diminuée – 7^e de dominante privée de sa fondamentale : on la rencontre déjà chez Senfl, dans le *Volkslied* homorythmique *Lieblich hat sich gesellet*²⁵⁰, mes. 4-5), ou en CP 3c (zone sous-dominante assurée par l'assemblage VII suivi de IV, comme chez J. Walther : voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 19-20).

Dans la génération Isaac – Finck, les deux cadences imparfaites utilisées sont les CI 1a et CI 1b, toutes deux fondées sur un enchaînement VII (premier renversement de quinte diminuée) – I (état fondamental). La différence entre les deux cadences se situe dans la ligne de basse, descendante dans la première version et brisée dans la seconde. Dans les deux cadences, l'accord VII comporte un doublement de la tierce (qui joue le rôle de 7^e de dominante, l'accord *fa# – la – do* étant l'accord V *ré – fa# – la – do* privé de sa fondamentale) : or, l'une de ces tierces se résout par mouvement descendant sur la tierce de I (trajet de *do* vers *si*), tandis que l'autre se résout par mouvement ascendant sur la quinte de I (trajet de *do* vers *ré*). Ainsi, les deux tierces (les deux « septièmes » si on considère le VII comme un substitut de V) vont en sens contraire. Preuve, s'il en fallait encore une, que la conception est ici purement mélodique : on évite de doubler le mouvement. Ces cadences imparfaites, présentes chez Isaac (voir Exemple 1-1.1, Annexes p. 5, mes. 2-4, ou Exemple 1-1.2, Annexes p. 6, mes. 20-21), se retrouvent chez les compositeurs de la nouvelle génération, comme Arnold von Bruck (voir Exemple 2-2.5.2, Annexes p. 43, mes. 10-11 ou 17).

Mais la cadence imparfaite connaît une mutation au cours de la génération Senfl – Walther – Othmayr : cette mutation affecte précisément le sort du VII^e degré. Celui-ci – qui reste toujours un premier renversement de quinte diminuée – ne double plus la tierce mais la basse. Ainsi, la tension principale ne repose plus que sur une seule tierce (et une sixte majeure bien entendu), qui se résout maintenant toujours de manière descendante

²⁵⁰ Partition : BA615, p. 76.

(trajet *do* vers *si*). CI 1c et CI 1d ne diffèrent que par l'accord qui précède le VII^e degré : sous-dominante ou tonique renversée dans le premier cas (voire médiante), sus-tonique dans le second. Prouvant l'intérêt pour ce nouveau modèle de cadence, les exemples sont ici nombreux : L. Senfl (*Von erst so wölln wir loben Marjam*²⁵¹, mes. 36-37), J. Walther (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 46-47 et 49-50), ou C. Othmayr (voir Exemple 2-3.5.2, Annexes p. 60, mes. 26-27, avec une succession III – VII – I). Quant à la CI 1d – très proche de la précédente (elle ne diffère que par l'emploi du second degré), nous la trouvons chez J. Walther (voir Exemple 2-2.2.2, Annexes p. 36, mes. 13-14).

La cadence imparfaite de type 2 (qui commence comme une cadence parfaite de type 2 mais se résout sur un renversement du premier degré) était déjà présente chez Finck (dans le *Sanctus* de la *Missa in Summis*, mes. 114-116)²⁵². Nous la retrouvons sous la plume de Walther (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 35-36 – avec du reste un quatrième degré enrichi de la sixte). Mais ce type de cadence reste minoritaire par rapport aux cadences imparfaites précédentes.

La troisième catégorie, et non des moins inintéressantes, est représentée par la cadence plagale.

Si les générations antérieures privilégiaient la cadence plagale dans les œuvres de mode mineur (*dorien* – *hypodorien*, *phrygien* – *hypophrygien* ou les récents *éolien* – *hypoéolien*), les générations du temps de la Réforme tendent à l'imposer dans le mode majeur (*lydien* – *hypolydien*, *mixolydien* – *hypomixolydien* ou les récents *ionien* – *hypoionien*)²⁵³. Quelques remarques méritent d'être faites au sujet de ces cadences.

Bien évidemment, on rencontre des cadences plagales élémentaires (de type 1a) ; ce sont même les cadences les plus répandues : L. Senfl (voir Exemple 2-1.4, Annexes p. 29, mes. 71-75), J. Walther (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 36), M. Agricola (voir Exemple 2.4, Annexes p. 40, mes. 48-50, avec le fameux *sib* qui tranche avec les *si* bécarres précédents), ou C. Othmayr (voir Exemple 2-3.5.1, Annexes p. 60, mes. 24-26). Mais il y a plus original. Parfois, la cadence plagale est conçue comme une cadence parfaite de type 2 : l'enchaînement IV – I est précédé du degré III (la médiante se comporte comme une « sous – sous-dominante »). La succession III – IV – I est l'équivalence plagale de la succession parfaite IV – V – I. Nous apercevons cette formule chez J. Walther (voir Exemple 2-2.2.2, Annexes p. 36, mes. 10-11) ou chez C. Othmayr (voir Exemple 2-3.5.2, Annexes p. 60, mes. 13-14).

Surtout, nous avons rencontré une notion capitale : la hiérarchisation des cadences. Bien souvent, la cadence plagale l'emporte sur la cadence parfaite ; autrement dit, nous rencontrons souvent des œuvres qui, dans leur déroulement terminal, exposent une cadence parfaite (voire une série de cadences parfaites) puis concluent avec une cadence plagale. Le dernier mot revient donc à la sous-dominante (dans le sens inverse, on pourrait affirmer que la cadence plagale est tellement peu conclusive qu'elle a bien besoin d'une cadence parfaite pour alerter le public quant à une fin imminente, mais c'est là une question de point de vue).

²⁵¹ Partition : BA910, p. 66.

²⁵² Partition : CW21, p. 30.

²⁵³ Heinrich Glarean (1488-1563), théoricien suisse contemporain de Martin Luther (qu'il admire, tout en épousant la cause Zwingliste), il publie le célèbre *Dodekachordon* en 1547 : l'ouvrage élargit l'*octoechos* (les huit modes grecs traditionnels) en proposant quatre nouvelles échelles : deux en *la* (les modes *éolien* et *hypoéolien*) et deux en *do* (les modes *ionien* et *hypoionien*). Ce sont, bien entendu, les ancêtres directs de nos modes mineur et majeur.

Ainsi, la première partie de *O wie selig ist der Tod* s'achève sur une cadence imparfaite de type 2 puis une cadence plagale type 1 (Annexes p. 32, mes. 35-36). La fin de la seconde partie est encore plus explicite (mes. 76-77) : CP 1a en mode ionien sur *sol* (le *fa* du premier temps, puisque chiffré 6 et non 5, ne peut prétendre à la cadence parfaite de type 3a – mais on en était très proche), puis cadence plagale type 1a. Comme s'il s'agissait de confirmer une hypothèse, J. Walther hiérarchise très nettement les cadences.

Nous retrouvons cette tendance chez A. von Bruck (voir Exemple 2-2.5.2, Annexes p. 60). Ici, on entend un grand nombre de cadences parfaites (mes. 6-7, 13, 19-20) et imparfaites (mes. 10-11, 17, puis la série mes. 21-25). Puis surviennent les cadences plagales (mes. 26 à fin).

Chez J. von Brant, les cadences se suivent et ne se ressemblent pas (voir Exemple 2-3.2.1, Annexes p. 53). On entend tout d'abord trois cadences parfaites de type 1a en mode ionien sur *fa*. On ne peut rêver plus conclusif. Pourtant, après une inflexion plagale (mes. 24), l'auteur se dirige vers une nouvelle cadence parfaite (mes. 25) et bifurque sur un VI^e degré (d'où cadence évitée de type 1a, mes. 25-26), puis accorde tous les honneurs à une cadence plagale (mes. 26-27), qui vient donner le point final.

Comme nous l'avons vu précédemment, C. Othmayr expose à son tour une cadence parfaite de type 2b – avec quarte et sixte de cadence, ce qui renforce le caractère conclusif – qu'il fait suivre d'une cadence plagale (voir Exemple 2-3.5.1, Annexes p. 60).

Tous ces exemples montrent bien que les auteurs utilisent judicieusement le quatrième degré. Bien entendu, la formule n'est pas systématique, mais elle est bien présente.

Les cadences restantes révèlent moins de surprises. Les cadences évitées naissent généralement d'un début de cadence parfaite de type 2 (enchaînement IV – V – VI). Nous en rencontrons avec L. Senfl (*So ich, Herzlieb, nun von dir scheid*, mes. 23-24)²⁵⁴ ou J. Walther (voir Exemple 2-2.2.1, Annexes p. 32, mes. 32-33). Au plus simple, elles dérivent d'une cadence parfaite de type 1 (Jobst von Brant cité plus haut, voir Exemple 2-3.2.1, Annexes p. 53, mes. 25-26). Quant aux demi-cadences, elles sont parfois des interruptions de cadences parfaites. Ainsi, les demi-cadences de type 1a et 2a sont respectivement des cadences parfaites de type 3b et 2b privées de leur résolution en I. Mais la plupart du temps, la demi-cadence passe simplement du premier degré au cinquième, créant une suspension finale assez douce : Arnold von Bruck achève son *Aus tiefer Not* (voir Exemple 2-2.5.1, Annexes p. 42, mes. 26-28) par une cadence plagale de type 2 (mes. 26-27) puis achève le discours sur le V^e degré (mes. 28) ; il réitère le procédé dans *Mitten wir im Leben sind* (voir Exemple 2-2.5.3, Annexes p. 45, mes. 93-97). Caspar Othmayr adopte lui aussi la succession cadence plagale – demi-cadence dans *Ach Gott, wie weh tut Scheiden* (voir Exemple 2-3.5.2, Annexes p. 60, mes. 40-42). Jobst von Brant fait encore plus simple (voir Exemple 2-3.2.2, Annexes p. 54, mes. 29-32), enchaînant cadence parfaite de type 1 (furtive celle-là) et repos sur V.

Ainsi, nous voyons que les compositeurs actifs pendant la Réforme utilisent un éventail de cadences surprenant. Par tous les moyens, ils recherchent la variété et la subtilité des enchaînements. Nous retiendrons surtout que la plupart des cadences pratiquées existaient déjà du temps d'Isaac et Finck. La seule modification importante qui attire notre attention concerne surtout la cadence imparfaite et son unique 7^e, ainsi que la cadence plagale souvent conçue comme un dérivé de la cadence parfaite (IV – V – I et son équivalence plagale III – IV – I). Il faut ajouter à cela que si l'écriture homorythmique ou polyrythmique

²⁵⁴ Partition : BA910, p. 103.

détermine pour une large part l'étendue des *ambitus*, elle conditionne également la variété des cadences rencontrées. En effet, une œuvre d'écriture homorythmique limite souvent les modèles de cadence, alors qu'une œuvre polyrythmique cherche plus facilement les combinaisons différentes. Là encore il faut se méfier des généralités, mais l'étude des œuvres semble bien confirmer cette tendance.

5/ Conclusions

5.1/ Synthèse stylistique : les musiciens au temps de la Réforme

Durant la période 1500-1550, la musique allemande est largement dominée par trois pôles de composition : Ludwig Senfl (au sud), les compositeurs luthériens (au nord – nord-est), les maîtres de Heidelberg (à l'ouest). De loin, L. Senfl apparaît comme une figure emblématique. Étudier ses œuvres revient souvent à embrasser une conception de la musique à la fois raffinée et complexe. Notre étude, qui s'emploie à dresser un éventail concis et représentatif, ne peut guère prendre le temps de rendre un hommage suffisant. Mais le lecteur curieux s'en rendra compte assez facilement s'il croise quelques pages polyphoniques du maître, ou s'il les compare avec celles de ses contemporains. La différence est souvent frappante.

De même, on sent assez bien que l'école du vieux contrepoint représentée par H. Isaac ou H. Finck et perpétuée par L. Senfl se diffuse très largement chez tous les compositeurs de cette moitié de XVI^e siècle. Tous semblent influencés par la liberté et l'audace de ce dernier. C'est souvent la raison pour laquelle il est bien difficile de parler d'un « style luthérien », et *a fortiori* d'un « style catholique ». Nous l'avons vu, certains auteurs épousent la cause protestante – ou lui témoignent quelque sympathie – sans pour autant se détacher de leur cour catholique (Senfl le premier, mais aussi Lupus Hellinck et Thomas Stoltzer), et d'autres viennent parfois de loin pour se rattacher à Wittenberg (Arnold von Bruck vient de Bruges, Sixt Dietrich de Constance). Une telle ouverture géographique ne va pas dans le sens d'un cloisonnement stylistique. Il est certain que l'enthousiasme perceptible d'un Georg Rhau, soucieux de l'édification culturelle et artistique de ses compatriotes, favorise la diversité et la richesse de ses éditions : les noms et les origines se côtoient, avec un équilibre presque rassurant. S'il est évident que les auteurs luthériens composent de la musique luthérienne sur des hymnes luthériennes, ils ne tombent cependant pas dans le piège du communautarisme. Grâce aux *Bicinia* ou aux *Tricinia*, le *cantor* délivre à ses enfants une culture européenne : on chante aussi bien des œuvres en français (de Pierre Moulu, Jean Mouton, Jean Lebrun, ou Josquin Desprez et même Claudin de Sermisy) que les célèbres cantiques de la foi protestante (version à trois voix très homorythmique de *Von himel hoch da kom ich her* de Johann Walther²⁵⁵). Cet état d'esprit est d'ailleurs tout luthérien ; souvenons-nous des origines textuelles et musicales des chorals : elles proviennent toute à la fois du répertoire grégorien, des traditions populaires, et des réformateurs (Luther et Walther). La Réforme luthérienne ne rejette pas la tradition, elle la reformule.

En ces trois pôles se manifestent stylistiquement deux tendances d'écriture : le contrepoint fleuri, et l'homorythmie.

²⁵⁵ Partition : BA3136, p. 119.

La première répond à certaines caractéristiques maintenant bien connues, et facilement identifiables : travail sur l'imitation (favorisant peu la compréhension du texte), écriture canonique, rôles diversifiés des voix (soit en bloc indissociable, soit en 2+2 où les deux voix supérieures s'adonnent à un jeu imitatif libre en valeurs brèves tandis que les voix inférieures se livrent à un canon plus ou moins strict en valeurs longues), souplesse du matériau thématique (il passe à toutes les voix, est sujet à de multiples transformations rythmiques – diminutions ou augmentations), nombreux retards, mouvements en croches conjointes, souvent inférieurs à la quinte mais la dépassant parfois pour toucher l'octave, vocalises sur les mots importants, palette rythmique large (surtout chez Senfl) avec progression des valeurs utilisées de plus en plus brèves, *cantus firmus* migrateur et transposable (souvent dans l'ordre : 5^{te} supérieure – ton – 5^{te} inférieure – ton), *ambitus* larges (on apprécie les intervalles redoublés), mise en œuvre de l'imprévisible, cadences à basse tronquée, et modèles diversifiés de cadences (parfaites, imparfaites, etc.). On l'aura compris, la plupart de ces éléments étaient déjà connus de la génération précédente, mais sont maintenant affirmés avec force. Manifestement, le contrepoint fleuri est le terrain de la virtuosité, de la pleine jouissance des possibilités techniques.

La seconde tendance semble se complaire dans le point de vue opposé : homorythmie stricte ou assouplie (favorisant la compréhension du texte), écriture en bloc (pas de différenciation des voix), *cantus firmus* au ténor parfois dupliqué au *soprano* (voir Exemple 2-2.5.1, Annexes p. 42), peu de mélismes, rythmes simples (voire rudimentaires), *ambitus* restreints (on touche à peine l'octave, certaines voix se limitant à des intervalles très resserrés comme la quinte ou la sixte), cadences peu variées. On le voit bien, cette écriture est aux antipodes de la précédente.

Dès lors, la différence entre auteurs catholiques et protestants ne s'observe pas dans les modes d'écriture (finalement partagés de tous), mais dans la destination de ces écritures. Ainsi, pour des auteurs comme L. Senfl, M. Greiter, S. Zirler, J. von Brant, L. Lemlin ou C. Othmayr, une œuvre sacrée est toujours formulée dans le langage du contrepoint fleuri : les exemples abordés jusqu'ici le confirment²⁵⁶. En revanche, une œuvre profane est écrite en contrepoint fleuri ou en homorythmie (stricte ou assouplie), ou parfois même selon les deux modalités (la forme *Bar* pouvant se prêter à ce jeu, entre les *Stollen* et l'*Abgesang*). En cela, les compositeurs de la génération Senfl ne diffèrent en rien de la génération précédente, puisque nous avons exactement le même rapport à l'écriture chez Isaac et Finck.

En revanche, les compositeurs luthériens bouleversent les habitudes. Chez eux, l'œuvre sacrée est présentable dans les deux perspectives : polyrythmique et homorythmique. Mieux encore, toutes les graduations sont envisagées. Ainsi, nous rencontrons des œuvres dans la plus pure tradition du contrepoint fleuri (*O wie selig ist der Tod* de Johann Walther, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* de Martin Agricola, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* d'Arnold von Bruck), dans une homorythmie assouplie (*Wach auf, wach auf, du deutsches Land* ou *Ein feste Burg ist unser Gott* de Johann Walther), jusqu'à l'austère homorythmie stricte (*Nun freut euch lieben Christen gmeyn* de Johann Walther, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* de Sixt Dietrich). En plus de ces trois stades, nous croisons également des œuvres qui semblent jouer avec ces modes d'écriture, passant de l'un à l'autre en fonction du sens à illustrer, comme *Mitten wir im Leben sind* d'Arnold von Bruck. De cette manière, il est impossible d'affirmer que la polyphonie luthérienne, telle qu'elle fut pratiquée dans les premières années (en fait, du vivant de Martin Luther), ait été

²⁵⁶ Il suffit également d'écouter les enregistrements disponibles pour s'en convaincre : quelques motets de Senfl (enregistrements : LS1 et LS2), *Missa Nisi Dominus* du même Senfl (enregistrement : LS2[19-22]), psaumes et *Missa duplex* de Thomas Stoltzer (enregistrement : TS1).

pensée en rupture avec la tradition. Bien au contraire, les auteurs ne cessent de perpétuer l'exercice du contrepoint fleuri et s'illustrent aisément dans cette pratique. En revanche, comprendre la spécificité du répertoire luthérien nous oblige à considérer le renversement d'un usage : l'œuvre sacrée *peut également* se concevoir comme une œuvre populaire, c'est-à-dire de manière homorythmique. Le message touche l'ensemble de la population. D'aucuns s'estiment mis à l'écart par un langage visiblement trop maniéré ; le notable et le paysan se rejoignent, comme deux mains jointes dans la même prière. Bien entendu, il ne s'agit pas de désacraliser le divin. Au contraire, la démarche – somme toute humaniste par excellence – vise à enraciner le divin dans le terrestre, rendant accessible ce qui était jusque-là réservé aux élites (les lettrés). À chacun sont remis le sceptre de la conscience et la couronne de la foi. Le chrétien ignore la Bible ? Luther en fournit la traduction. Le chrétien ne sait pas la lire ? Luther ouvre des écoles. Le chrétien se trouve écrasé par les institutions ? Luther définit le sacerdoce universel. Le chrétien ne sait comment prier ? Luther élabore avec ses collaborateurs un répertoire de chants monodiques et polyphoniques. Le chrétien se sent indigne de prier ? Luther demande aussi des polyphonies accessibles, de simples homorythmies, qui auront un sens pour chacun. On le voit bien, tout ceci participe de la même volonté et nourrit le même idéal : si Dieu est partout, il doit être à portée de main.

En marge de ce bouleversement, nous avons croisé quelques curiosités qui soulèvent notre intérêt : certainement par hasard, quelques compositeurs usent de procédés qui seront largement développés dans les décennies à venir. Ainsi, Ludwig Senfl nous montre une véritable marche harmonique (voir Exemple 2-1.4, Annexes p. 29, mes. 65 à fin), certes encore très loin des exubérances baroques mais déjà bien déterminée dans la succession de ses degrés. De même, nous rencontrons un grand nombre de cadences avec une sous-dominante enrichie par la sixte, ou des dominantes avec septième de passage (parfois directe). Ceci nous entraîne jusqu'à Caspar Othmayr, sous la plume duquel nous croisons une furtive – mais bien réelle – quarte et sixte de cadence. Et pourtant, nous franchissons à peine les années 1550. Même Johann Walther s'amuse avec des trios vocaux qui se répondent avant de retentir en *Tutti*, bien avant les *corri spezzati* des Gabrieli (*Joseph, lieber Joseph mein*, 1551)²⁵⁷. Ceci, lié au développement modal (*Dodekachordon* de Glarean, 1547) d'où émerge la conscience des modes majeurs et mineurs, prépare indiscutablement le terrain des compositeurs futurs.

■ Synthèse stylistique ■	Les musiciens au temps de la Réforme	Contrepoint
Fleuri	■ Imitation (favorisant peu la compréhension du texte).	■ Écriture canonique.
	■ Bloc indissociable (quatre voix) ou différencié (2 voix en imitations + 2 voix en canon).	
	■ Souplesse du matériau thématique : migration, diminution, augmentation.	■ Nombreux
	■ Croches conjointes dépassent la quinte et peuvent toucher l'octave.	■ Vocalises
	■ Palette rythmique large (rapport 1/24 ^e).	■ Progression en
	■ valeurs de plus en plus brèves.	■ <i>Cantus firmus</i> migrateur et transposable : +5te / ton /
	■ -5te / ton.	■ <i>Ambitus</i> larges (au-delà de l'octave).
	■ Mise en œuvre de l'imprévisible.	■ Cadences à basse tronquée.
	■ Grand répertoire de cadences (parfaites, imparfaites, plagales, demi-cadences, évitées).	■ Hiérarchie des cadences (la plagale l'emporte sur la parfaite).
	Homorythmie	■ Stricte ou assouplie (favorisant la compréhension du texte).
	■ Écriture en bloc (pas de différenciation des voix).	■ <i>Cantus firmus</i> au ténor
	■ parfois dupliqué au <i>soprano</i> .	■ Peu – voire pas – de mélismes.
	■ Rythmes simples – voire	

²⁵⁷ Partition : ED4252, p. 86.

rudimentaires. ▫ *Ambitus* restreints (égaux voire inférieurs à l'octave). ▫ Cadences peu variées.

5.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns

Nicolaus Bruhns est très éloigné de ces générations du XVI^e siècle. Du reste, bon nombre d'ingrédients n'ont aucune répercussion dans les cantates de notre compositeur : ainsi semblent avoir disparues les formes *Bar* ou en simple ABB' (même dans les *arie* ou *ariosos* qui se glissent dans les œuvres aux vastes dimensions), les successions complexes de cadences (Bruhns emploie majoritairement des cadences parfaites de type 1a ou 2a), les cadences à basse tronquée ou les écritures avec *cantus firmus* au ténor. Il est clair que le langage de Bruhns est davantage redevable des innovations italiennes (et parfois françaises) du XVII^e siècle que de cette lointaine Renaissance.

Cependant, un léger recul nous permet d'entrevoir quelques signes des anciens temps, habitudes ou réflexes depuis longtemps adoptés dans un langage en perpétuelle évolution, traces fossilisées par la force de l'usage.

Ainsi, l'alternance entre l'écriture polyrythmique et homorythmique observée chez Arnold von Bruck (*Gott der Vater, wohn uns bei*, et surtout *Mitten wir im Leben sind*) – certes minoritaire dans cette première moitié du XVI^e siècle – est le point de départ d'une tradition qui se perpétue jusqu'à Bruhns (pour ne pas dire jusqu'à Bach). Répétons-le : basculer d'une écriture à l'autre n'est pas seulement un caprice de compositeur pour le simple plaisir de l'oreille, un vague stratagème pour secouer l'auditeur assoupi, mais une technique originale pour mettre le sens en valeur, un moyen d'accentuer les reliefs du texte. De cette manière, A. von Bruck isole un « *Amen, Amen, das sei wahr* » (Amen, Amen, ainsi soit-il), ou encore immobilise les voix sur « *Heiliger Herre Gott, heiliger starker Gott* » (Saint Seigneur Dieu, saint puissant Dieu). Nicolaus Bruhns ne fait pas autrement dans *Hemmt eure Tränenflut* (Cf. CL5836, p. 8-12) : voix et instruments s'enchevêtrent (mes. 51-59) sur « *Der große Segesfürst mit sich gebunden und trägt schon...* » (Le grand prince victorieux avec lui attache et emporte déjà...) puis se cambrent sur « *die Sünde, Teufel, Tod* » (le péché, le Diable, la mort). La suite exploite pareillement les modes d'écriture (mes. 67-86) : « *Nun höret auf ihr Drogen, Wüten, Morden* » (Maintenant cessez les menaces, les colères, les meurtres), « *Weil Jesu hat gesiegt, ist ew'ger Friede worden* » (Car Jésus a vaincu, il est devenu la paix éternelle). Ici, la seconde phrase est traitée homorythmiquement – avec interruption momentanée des cordes – isolant ainsi le moment fort du texte, celui que l'auditeur doit finalement retenir.

Les exemples sont trop nombreux pour être cités tous. Contentons-nous encore d'évoquer la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (Cf. CL5831, p. 6-8) : polyrythmie sur « *Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit, wohl dir, du hast es gut* » (Tu te nourriras alors du travail de tes mains, tu seras heureux dans ta prospérité), puis homorythmie dans la répétition finale de la dernière phrase (« *wohl dir, du hast es gut* »). La fin de la cantate (p. 12 -16) repose également sur ces alternances ; le cinquième verset ne cesse de varier les écritures :

- « *Der Herr wird dich segnen aus Zion* » (Le Seigneur te bénira de Sion), mes. 1-9 : polyrythmie vocale
- « *Daß du siehest deine Kinder und deiner Kinder Kinder* » (Pour que tu puisses voir tes enfants, et les enfants de tes enfants), mes. 9-21 : polyrythmie sur les huit

premières mesures, puis s'installe une homorythmie plus reposante sur les quatre dernières mesures. Jusqu'ici, seul le *continuo* accompagne les voix.

- « *Friede über Israel* » (Paix pour Israël), mes. 21-29 : homorythmie stricte, en *tutti* (voix et cordes)
- *Amen*, mes. 30-52 : polyrythmie, en *tutti* (voix et cordes)

On le voit bien, le sens du texte est largement souligné par l'écriture. Nous retrouvons ces mises en valeur dans la cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (Cf. CL5826, p. 15-20), où contrastent les deux dernières phrases : « *Nicht mit aber allein, sondern auch allen...* » (Non seulement à moi, mais aussi à tous ceux...), et « *... die seine Erscheinung liebhaben* » (... qui auront aimé son apparition).

Dans tous ces exemples, nous voyons que l'homorythmie sert généralement à donner le point final, à souligner ce que doit retenir l'auditeur. On échauffe ainsi le sentiment par de multiples répétitions, croisements, imitations, rebonds d'une voix à l'autre, puis le chœur éclate en une soudaine et saisissante unanimité. Bien entendu, N. Bruhns use de virtuosité (les vocalises bourgeonnent à toutes les voix, avec une vigueur inconnue de la génération Senfl), mais l'effet obtenu est identique à celui recherché par A. von Bruck : isoler et mettre en valeur une partie du texte.

Un deuxième élément apparaît dans la génération Senfl – Walther – Othmayr et se retrouve jusque dans le langage de Bruhns : les sujets « à notes répétées ». De tels thèmes n'apparaissent que dans les œuvres profanes (*So trinken wir alle* d'Arnold von Bruck, Exemple 2-2.5.2, *Ich weiß mir ein hübschen grünen Wald* de Sixt Dietrich, Exemple 2-2.8.2, *Die Sonn, die ist verblichen* de Stephan Zirler, Exemple 2-3.1, *Es ist ein Schnee gefallen* de Caspar Othmayr, Exemple 2-3.5.3, pour ne parler que des exemples abordés). Il n'est donc pas étonnant de retrouver ce type de thème dans les œuvres pour orgue de Nicolaus Bruhns (voir Exemple 2-5.2, Annexes p. 64) : le contre-sujet du *Praeludium* en *mi* mineur (n°1) contraste ainsi pleinement avec le chromatisme descendant en blanches du sujet (l'aspect douloureux et plaintif du sujet est enrichi d'un contre-sujet étrangement badin, donnant à cette fugue une densité expressive sans égale). Dans le *Praeludium* en *sol* majeur, deux fugues sont enchâssées dans les parties libres (prélude – interlude – postlude) ; la première expose un sujet en notes répétées avec sauts de quinte (*sol-ré*) et de quarte (*si-mi / la-ré*), puis un contre-sujet contrastant en noires conjointes syncopées. La fugue, d'ailleurs à six voix (quatre voix aux mains et deux voix au pédalier) joue là encore sur la complémentarité du sujet et du contre-sujet, le premier étant donc en notes répétées. La seconde fugue repose exactement sur le même principe, reprenant du reste le même sujet, mais exploite une mesure ternaire. Nous retrouvons ici un sujet « à notes répétées », ainsi que les sauts de quinte et de quarte de la première fugue. Enfin, le *Praeludium* en *sol* mineur, véritable précurseur de la forme *Prélude et Fugue*, offre un sujet de fugue en notes répétées. Nous le voyons donc sans peine : ces motifs qui remontent à une lointaine génération sont largement utilisés par Nicolaus Bruhns. Leurs allures populaires se prêtent agréablement aux sujets de fugue, véritable combinaison du profane (simplicité mélodique et rythmique) et du savant (écriture fuguée).

Mais les sujets « à notes répétées » glissent volontiers dans le répertoire sacré (même si les pièces pour orgue accompagnent l'entrée des fidèles dans l'église, on peut leur accorder une certaine ambiguïté d'inspiration et de technique). Pour l'exemple, trois cantates exploitent de tels sujets : *Der Herr hat seinem Stuhl im Himmel bereitet*, où les violons 1-2 lancent un motif de louange (la basse reprendra le sujet sur « *lobe den Herren, meine Seele* », loue le Seigneur, mon âme, mes. 127-132). L'aspect populaire – voire enfantin – est renforcé par la récurrence rythmique (□□–) et la courbe mélodique ici d'une

grande simplicité (ligne descendante *fa – mi – ré – do*). La cantate *Erstanden ist der Heilige Christ* propose également une ritournelle instrumentale avec un violon en notes répétées : ici, les lignes en croches conjointes précèdent des repos sur des noires bien marquées. Enfin, la cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* expose dès le début un double motif sur notes répétées : l'*alto*, tout d'abord, puis la réponse de la basse qui reste sur la même note pendant neuf syllabes.

Ainsi, les répertoires profanes et sacrés s'approprient largement ce profil de sujet. Celui-ci semble parfaitement convenir aux témoignages de louange (immédiateté de l'éloge) ou aux sentiments d'authenticité affermis par la conviction (« le temps de mon départ approche, j'ai combattu le bon combat »). Dans ses cantates, Bruhns convoque ainsi l'esprit populaire – celui que tout le monde reconnaît alors pour l'avoir au moins fréquenté les jours de fête – et l'intègre dans son témoignage de la foi. L'auditeur perçoit dans l'œuvre sacrée des événements à l'image de son quotidien, faisant appel à une immédiate sympathie. Tout comme Martin Luther récupère des mélodies populaires pour constituer une partie de ses chorals, Nicolaus Bruhns utilise des thèmes aux allures populaires dans certaines de ses cantates. Le propos est on ne peut plus luthérien.

La filiation avec la génération Senfl – Walther – Othmayr est également visible dans la cantate *Mein Herz ist bereit*. Inspirée du Psaume 57 (56), versets 8-12, cette œuvre profite du verset 9 pour perpétuer une tradition largement répandue : « *Wache auf, meine Ehre, wache auf. Wohlauf, Psalter und Harfen wohlauf ! Früh will ich aufwachen* » (Eveille-toi, ma gloire, éveille-toi. Eveille-toi, lyre et harpe, éveille-toi ! Je veux m'éveiller à l'aurore). Bien entendu, ce passage évoque *Wach auf, mein höchster hort* d'Heinrich Finck, et surtout *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* de Johann Walther. Bruhns commence par lancer un « *Wache auf* » au rythme dactyle insistant, immobilisé sur une seule note (*si*², mes. 109-110), auquel répond le violon en doubles-cordes (tierces). La basse s'échauffe, multiplie les « *wache auf* » sur une marche harmonique (mes. 111-112), puis se hisse vers le *ré*³ pour répéter opiniâtement ses « *wache auf* » (mes. 113-115). De manière toute aussi prévisible, les « *Wohlauf* » sont également ascendants (mes. 119-133) ; Bruhns se plaît à dupliquer les formules, sans cesse différentes : sauts de tierces (mes. 119-120), de quarte (mes. 122-123), montée conjointe (mes. 123-124), chute de quinte (mes. 124-125) immédiatement contredite par un saut de quarte (mes. 125-126), puis nouvelles ascensions en tierces (mes. 128-129), quarte (mes. 131-132) et montée conjointe (mes. 132-133). Ces « *Wohlauf* » contrastent avec des lignes descendantes sur « *Psalter und Harfen* » (mes. 121-122 et 130-131). Nous retrouvons cette dualité dans la section suivante, « *Früh will ich aufwachen* » (mes. 134-171) : un premier motif se décale régulièrement vers le grave (mes. 134 à 137), puis est complété par un motif ascendant (violon, mes. 140-141). Quoiqu'il en soit, le traitement de ce verset insiste particulièrement sur l'idée d'éveil. Le passage de cette cantate s'inscrit pleinement dans une tradition qui trouve ses lointaines racines dans les répertoires profanes (Finck) et religieux (Walther).

Un autre élément érige Nicolaus Bruhns en juste héritier de la foi luthérienne : le recours aux timbres²⁵⁸.

En effet, la cantate *Erstanden ist der Heilige Christ* emprunte son matériau thématique à l'hymne du même nom de Valentin Triller²⁵⁹. Celui-ci, né probablement en 1493 et mort

²⁵⁸ N'oublions pas que Nicolaus Bruhns, outre ses quatre *Praeludium* pour orgue, nous laisse une magnifique version de *Nun komm, der Heiden Heiland*, choral-fantaisie reposant intégralement sur les quatre périodes du choral luthérien.

²⁵⁹ Alors que J.-S. Bach se référera à la mélodie des Frères Moraves dans son *Orgelbüchlein*. Cf. CHAILLEY (Jacques), *Les chorals pour orgue de J.-S. Bach*, Paris, Leduc, coll. « Au-delà des Notes », 1974, p. 117.

en 1573, publia *Ein schlesich Singbuchlein aus gottlicher Schrift* (Breslau, 1555) où figurent aux côtés de cette hymne d'autres mélodies de choral : *Den die Hirten lobeten sehre* (adaptation allemande de *Quem pastores laudavere*), ou *Wir wollen fröhlich singen Gott*. La référence au thème original est manifeste dans la ritournelle instrumentale (voir Exemple 2-5.3, Annexes p. 65). Les repos sont ici identiques, et Bruhns se contente de renforcer certaines attractions (l'emploi du *do#* donnant plus de poids à la résolution sur le *ré* qu'un simple *do* bécarré). Grâce aux observations précédentes, nous remarquons que Nicolaus Bruhns conjugue deux aspects dans cette seule ritournelle : éléments populaires (notes répétées du premier violon), et matériau sacré (choral de Valentin Triller confié au second violon). Tandis que la physionomie générale revêt une allure typiquement baroque – la ritournelle instrumentale, issue des pratiques italiennes – la thématique renvoie doublement aux anciennes générations de la culture allemande.

Mais Bruhns nous réserve une seconde référence aux mélodies de choral. En effet, dans la cantate *Hemmt eure Tränenflut* (Cf. CL5836, p. 26-28), l'*amen* final repose entièrement sur le timbre de *Christ lag in todesbanden*.

« Ce parfait chef-d'œuvre s'apparente si bien, à l'origine, avec *Christ ist erstanden*, qu'on l'a fréquemment confondu avec lui. Le fait est que les deux morceaux sont contemporains et que, dans tous deux, le début de la mélodie est le même. Ce qui exige des précisions. Il faut noter d'abord que le choral *Christ ist erstanden* ne figure pas dans les *Enchiridien* de 1524. On le rencontre seulement à partir de 1535, dans le recueil de Klug. Tandis que *Christ lag in Todesbanden* est bel et bien dans la série des chorals de Luther de 1524²⁶⁰. »

Voilà ce qu'affirmait Charles Schneider en 1942. Or, le *Glogauer Liederbuch* contient déjà plusieurs versions du *Christ ist erstanden*²⁶¹, et date pourtant de 1480. Bien avant le *Glogauer Liederbuch*, le *Codex de Trente* (Trento 91) présente une version anonyme à trois voix (les *codex* ont été constitués entre 1445 et 1465)²⁶². Quand les luthériens intègrent *Christ ist erstanden* dans leur répertoire hymnologique, il s'agit bien d'une réappropriation. Ainsi, le choral fondateur serait bien *Christ ist erstanden* (dont l'existence est au moins officiellement attestée depuis la moitié du XV^e siècle), qui a certainement inspiré Martin Luther pour écrire *Christ lag in todesbanden*.

Cependant, une autre source complète la précédente : la séquence grégorienne *Victimae paschali laudes*²⁶³, dont le texte évoque également la résurrection. Martin Luther en reprend le premier phrasé et lui adapte de nouvelles paroles en langue vernaculaire. C'est sous cette forme qu'apparaît *Christ lag in Todesbanden* dans l'*Enchiridion* de 1524.

Dans l'Exemple 2-5.4 (voir Annexes p. 66), on voit bien la filiation mélodique entre *Christ ist erstanden* – la « souche » thématique – *Victimae paschali laudes* dont la parenté est frappante (on pourrait penser que *Christ ist erstanden* découle lui-même de la séquence grégorienne), et *Christ lag in Todesbanden* de Martin Luther, véritable fusion entre les deux sources mélodiques.

Or, Nicolaus Bruhns utilise le timbre de ce choral dans la section terminale de sa cantate. Nous noterons que les deux premières périodes du choral sont fragmentées, dans

²⁶⁰ SCHNEIDER (Charles), *Luther, Poète et Musicien et les Enchiridien de 1524*, op. cit., p. 51-52.

²⁶¹ Enregistrement : DIV9(11-12-13). Partition : EML360, p. 8 (pour la première version).

²⁶² Partition : EML360, p. 3.

²⁶³ Cf. *Paroissial Romain*, p. 691.

la présentation initiale, entre les voix d'*alto* et de ténor (voir Exemple 2-5.4) – principe que Bruhns conserve tout au long de ce final. Cependant, l'auteur refuse un austère retour aux sources (même si la référence au choral « saute aux oreilles », offrant un contraste étonnant avec le reste de la cantate), et détourne le matériau de deux façons : tout d'abord, il expose le thème avec un habillage tonal plus contemporain (le *ré#* rehausse les contours et fuit la pâleur du vieux dorien) ; ensuite, il délaisse les paroles au profit d'un *amen* répété dans des vocalises de plus en plus véhémentes.

La raison d'un tel détournement (fragmentation des périodes entre les voix, contexte tonal, élimination des paroles) peut s'expliquer de deux manières : en premier lieu, Bruhns n'a pas besoin d'être fidèle au thème d'un choral que toute l'assemblée reconnaît sans peine. N'importe quel luthérien n'aura besoin que des deux premières mesures pour identifier la référence sans la moindre gêne. Ensuite, nous pouvons comprendre ce détournement comme un rappel implicite : la simple évocation mélodique fait jaillir le texte sous-jacent.

Christ lag in Todesbanden, Le Christ gisait dans les liens de la mort, Für uns're Sünd gegeben, À qui il s'était donné pour nos péchés, Der ist wieder erstanden, Il est ressuscité, Und hat uns bracht das Leben, Et nous a apporté la vie, Dess wir sollen fröhlich sein, Nous devons en être joyeux, Gott loben und dankbar sein, Louer Dieu et lui être reconnaissants, Und singen Alleluia. Et chanter Alleluia.

Autrement dit, un fidèle luthérien perçoit à travers ces quelques notes le thème chrétien par excellence : le Christ en croix rachète les péchés, et sa résurrection apporte à l'humanité toute entière la promesse de la vie éternelle – ce qui mérite louange. Raison même pour laquelle Bruhns utilise le timbre du choral pour un simple *Amen*. Mais on peut aller plus loin. Le sens même de la cantate est parfaitement semblable au contenu du choral. Que dit la première strophe ? « Arrêtez le flot de vos larmes, et séchez vos joues mouillées. Pour vous qui avez accompagné Jésus jusqu'à la tombe, ce jour est incomparable et bon. La tombe est vide, le corps n'est pas présent, le Seigneur est assurément ressuscité d'entre les morts ». Les trois strophes suivantes montrent Jésus triomphant du mal (le péché, le diable et la mort), abolissant les péchés du monde, et insistent sur le contexte de sa résurrection (les gardes du Christ prenant la fuite). La cinquième strophe est également explicite :

« Quand je quitterai le monde, je n'aurai aucune horreur pour ma tombe. Car j'aurai cette vie jusque dans la mort, et un ange m'accompagnera dans la tombe. De la bouche l'âme s'en ira vers le ciel, le corps certainement aussi ressuscitera des morts. »

Ainsi, les cinq strophes de la cantate agissent comme une longue paraphrase du choral, et développent le même sujet (la mort n'est pas effrayante puisque le Christ salvateur nous promet la résurrection). De cette manière, l'*Amen* final ne fait qu'appuyer un peu plus le message à délivrer. La référence mélodique n'est donc pas innocente ; elle partage une même destination.

Enfin, dans ses cantates, Nicolaus Bruhns imite Johann Walther dans l'établissement d'une parenté mélodique entre le Christ (« *Christo* ») et la résurrection (« *die Auferstehung* ») afin d'installer une filiation implicite pour l'auditeur²⁶⁴. Ultérieurement, nous verrons de nombreux cas semblables dans l'analyse détaillée des cantates. À titre d'exemple, citons la phrase « *Ich habe den Lauf vollendet* » (J'ai achevé la course) qui repose sur les mêmes appuis, décrit les mêmes courbes et accomplit le même dessin que

²⁶⁴ Cf. *supra*, Chapitre II, 2.2.

la phrase initiale « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* » (Le temps de mon départ approche), même si l'habillage mélodique diffère. Parfois, un simple rythme se retrouve à plusieurs endroits pour souligner une parenté : ainsi, dans la cantate *Ich liege und schlafe*, le rythme utilisé pour « *mit Frieden* » (en paix, mes. 18-19) est répercuté dans le second verset sur « *Ich hab, Gottlob* » (J'ai, Dieu soit loué) et « *Welt, gute Nacht* » (Monde, bonne nuit), ou dans le troisième verset sur « *schlaf ich ein* » (Je m'endors). De cette manière, la paix, la louange à Dieu et l'endormissement se rejoignent et semblent exprimer des idées complémentaires : la mort (sommeil) est appréhendée dans la sérénité (paix), grâce à la miséricorde (la formule « Dieu soit loué » ne s'explique que par la promesse de la résurrection et de la vie éternelle, don de Dieu délivré à l'homme par pure grâce à travers Jésus Christ). Chaque élément de sens, par la mélodie ou le rythme, est renvoyé à un autre. En cela, Nicolaus Bruhns est très proche de Johann Walther ; tous deux cultivent le même plaisir de l'analogie.

L'héritage est donc certain : emploi de l'écriture polyrythmique ou homorythmique à des fins narratives (sens du texte à mettre en valeur), motifs « à notes répétées », référence à des timbres typiquement luthériens (*Erstanden ist der Heilige Christ* de Valentin Triller dans la cantate éponyme, *Christ lag in Todesbanden* dans la cantate *Hemmt eure Tränenflut*), et analogies musicales pour établir des parentés de sens, tous ces éléments trouvent leur origine dans la génération Senfl – Walther – Othmayr.

Mais les observations précédentes nous conduisent naturellement à approfondir une question majeure : en quoi le choix des textes est-il représentatif de la foi luthérienne ?

Sur les douze cantates, nous trouvons un texte de choral (*Erstanden ist der Heilige Christ*), un extrait d'une Épître paulinienne (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*), cinq psaumes (Ps. 57 : *Mein Herz ist bereit* et la version latine *Paratum cor meum*, Ps. 100 : *Jauchzet dem Herren alle Welt*, Ps. 103 : *Der Herr hat seinem Stuhl im Himmel bereitet*, Ps. 128 : *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, Ps. 130 : *De Profundis*), un texte libre s'inspirant d'un psaume (*Ich liege und schlafe*, d'après le Ps. 4), et trois textes libres (*Muss nicht der Mensch, Hemmt eure Tränenflut*, et *O werter heil'ger Geist*).

Cette simple observation nous permet de constater à quel point le choix des textes correspond à la fonction même de la cantate : encadrer le sermon du pasteur. Il y a là une exacte correspondance entre le sermon (lecture et commentaire d'un passage des Écritures) et l'origine des textes, véritables témoignages de la foi ; qu'il s'agisse des psaumes (attribués à David²⁶⁵, ils sont une expression personnelle face au divin), de l'épître paulinienne (Paul s'adresse à son fidèle Timothée²⁶⁶ pour lui donner ses dernières

²⁶⁵ Même si nous savons aujourd'hui que la rédaction des cent cinquante psaumes s'est étendue entre le X^e et le III^e siècle av. J.-C.

²⁶⁶ Désigné par Paul comme son « véritable enfant dans la foi » (*Première Épître à Timothée*, 1 2), Timothée accompagne « l'apôtre par vocation » dans ses voyages missionnaires. Il est d'abord présenté comme le fils d'une juive devenue croyante et d'un père grec (*Actes des Apôtres*, 16 1), se joint à Paul et Silas quand ceux-ci atteignent Lystres (*Actes*, 16 1), et se fait circoncire par Paul lui-même qui craint les représailles des juifs (*Actes*, 16 3). Ainsi, Timothée figure aux côtés de Paul, comme l'indiquent de nombreuses épîtres : « Timothée, mon coopérateur, vous salue » (*Épître aux Romains*, 16 21) ; « si Timothée arrive, veillez à ce qu'il soit sans crainte au milieu de vous ; car il travaille comme moi à l'œuvre du Seigneur. Que personne donc ne le méprise. Acheminez-le en paix, pour qu'il vienne me rejoindre : je l'attends avec les frères » (*Première Épître aux Corinthiens*, 16 10-11) ; « Car le Fils de Dieu, le Christ Jésus, que nous avons proclamé parmi vous, Silvain, Timothée et moi [...] » (*Deuxième Épître aux Corinthiens*, 1 19) ; « Mais lui, vous savez qu'il a fait ses preuves : c'est comme un fils auprès de son père qu'il a servi avec moi la cause de l'Évangile » (*Épître aux Philippiens*, 2 22) ; « Aussi, n'y tenant plus, nous avons pris le parti de demeurer seuls à Athènes, et nous avons envoyé Timothée, notre frère et le collaborateur de Dieu dans l'Évangile du Christ, pour vous affermir et reconforter dans votre foi [...] » (*Première Épître*

recommandations ; le passage choisi insiste sur le sentiment personnel de Paul), d'un texte de choral (proche par le style du psaume 100), ou *a fortiori* des textes libres, chaque texte met en avant le point de vue individuel, chaque texte est par lui-même une profession de foi. On ne pouvait rêver mieux dans le cadre d'une pensée luthérienne où le sentiment individuel est cultivé.

Mais il faut aller plus loin, car utiliser des psaumes ou des fragments d'épître ne distingue guère le protestant du catholique. Dans le choix de ses textes, Bruhns est-il simplement chrétien, ou érige-t-il en musique les principes de la foi luthérienne ?

Traversons les thématiques de manière raisonnée. Volontairement, nous ne parlerons pas de certaines évocations importantes mais trop anecdotiques pour être considérées comme fondamentales : image du bon pasteur (*Jauchzet dem Herren*, verset 4 : « *Zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide* », nous sommes son peuple et les brebis de son pâturage²⁶⁷), ou thème de l'amour (*O werter heil'ger Geist*, verset 3 : « *Du Feuer der Liebe, vermehre die Flammen, Damit wir als Liebende wohnen beisammen* », Toi, feu de l'amour, multiplie les flammes, Pour que nous vivions ensemble comme des amants). Pourtant, cette dernière formulation n'est pas étrangère aux propos de Martin Luther. Ainsi retrouvons-nous le thème de « l'union mystique » dans son œuvre phare *De la Liberté du Chrétien* (1520) :

« La foi ne fait pas seulement que l'âme, semblable à la Parole divine, soit remplie de toutes les grâces, libre et bienheureuse, mais elle unit de plus l'âme au Christ comme une épouse à son époux. De ces noces s'ensuit, comme le dit saint Paul, que le Christ et l'âme ne font qu'une seule chair ; alors les biens des deux, bonheur et malheur, toutes choses leur sont communes : ce qui est au Christ revient à l'âme croyante, ce qui est à l'âme revient au Christ ²⁶⁸ . »

Voyons alors en détail les différentes articulations de la foi protestante.

1/ L'homme doit craindre Dieu, car sa nature corrompue ne peut que l'inciter à désespérer de lui-même

Bien entendu, la première phrase de la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (Heureux celui qui craint le Seigneur) affirme déjà cette idée. Elle sera à nouveau exposée dans le quatrième verset : « *Siehe, also wird gesegnet der Mann, der den Herren fürchtet* » (Vois, ainsi sera béni l'homme qui craint le Seigneur). Cette crainte est ainsi motivée par la reconnaissance de la petitesse humaine. Plusieurs cantates insistent sur la faiblesse de l'homme. Parmi elles :

aux Thessaloniens, 3 1-2). Souvent aussi, Timothée figure dans les adresses d'épître (Paul se présente à ses destinataires, et joint Timothée) : « Paul et Timothée, serviteurs du Christ Jésus, à tous les saints dans le Christ Jésus qui sont à Philippi, avec leurs évêques et leurs diacres » (*Épître aux Philippiens*, 1 1) ; « Paul, apôtre du Christ Jésus par la volonté de Dieu, et le frère Timothée, aux saints de Colosses, [...] » (*Épître aux Colossiens*, 1 1) ; « Paul, Silvain et Timothée, à l'Église des Thessaloniens qui est en Dieu le Père et dans le Seigneur Jésus Christ » (*Première et Seconde Épître aux Thessaloniens*, 1 1). Les deux Épîtres à Timothée sont ainsi les lettres d'un ami de longue date.

²⁶⁷ On sait à quel point l'image de ce psaume connaîtra des développements dans la suite des Écritures : des prophètes Jérémie (« Malheur aux pasteurs qui perdent et dispersent les brebis de mon pâturage », 23 1) et Ezéchiel (34 1-31), à « voici l'agneau de Dieu » (Jean, 1 29), en passant par la parabole de la brebis égarée (Matthieu, 18 12-14 et Luc, 15 4-7), jusqu'à celle du bon pasteur (Jean, 10 1-19). « Les brebis de son pâturage » ne sont donc pas une expression anodine.

²⁶⁸ **LUTHER (Martin), *De la Liberté du Chrétien, Préfaces à la Bible, La naissance de l'allemand philosophique, traduction et commentaires par Philippe Büttgen, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 39.***

- *De Profundis*, verset 3 : « *Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit ?* » (Si tu observes nos iniquités, Seigneur, Seigneur, qui pourra subsister ?),
- *Muss nicht der Mensch* : cette cantate dresse un sévère bilan de l'existence humaine, remplie de faiblesse et de tourments, depuis la naissance jusqu'à la mort. Les six premières strophes disent ainsi : « L'homme ne doit-il pas sur cette terre être perpétuellement en conflit ? Oui, quand nous venons de naître, nous rencontrons la crainte et la douleur. Et il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer. Arrivés à l'âge d'homme, nous sommes pris par l'anxiété, et nous devons apprendre le pouvoir du désir. Alors il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer. Arrivés au terme de notre vie, ô malheur, se dressent le monde, Satan, le péché et la mort, qui nous sont gênants. Ils sont de toutes parts motifs pour nous battre et nous disputer²⁶⁹ ». La neuvième strophe insiste encore sur l'idée de faiblesse : « *Ach, aber ach ! Wir sind ja viel zu schwach, des Geistes Schwert zu führen* » (Ah, mais ah ! Nous sommes bien trop faibles, pour tenir l'épée de l'esprit).

Cette faiblesse, bien entendu, est la conséquence du péché originel. Comme évoqué plus haut²⁷⁰, celui-ci a précipité l'humanité toute entière non seulement dans la faute perpétuelle, mais aussi dans la mortalité (voir *Épître aux Romains* 5 12, et *Épître aux Éphésiens* 2 1). Avec un sens symbolique assez évident, Bruhns (ou l'auteur des cantates à textes libres) ajoute Satan. Ainsi, dans de nombreux passages, nous rencontrons la triade *Satan – péché – mort*. Loin d'être une simple liste de malheurs, cette énumération synthétise tout un système de croyances (la tentation de Satan sollicite la faiblesse humaine qui précipite d'elle-même l'humanité toute entière dans la damnation et la mortalité). La triade est sans cesse rappelée dans :

- *Muss nicht der Mensch*, verset 5 : « *Laüft unser Lebenslauf zu Ende, o weh, da findet sich Welt, Satan, Sünd und Tod behende, die sind uns hinderlich* » (Arrivés au terme de notre vie, ô malheur, se dressent le monde, Satan, le péché et la mort, qui nous sont gênants),
- *Muss nicht der Mensch*, verset 9 : « *du starker Held, der du bezwungen hast Tod, Sünde, Höll und Welt* » (toi le puissant Héros, qui a dompté la mort, le péché, l'enfer et le monde),
- *Hemmt eure Tränenflut*, verset 2 : « *Der grosse Siegesfürst mit sich gebunden, und trägt schon die Sünde, Teufel, Tod* » (Le grand prince victorieux avec lui attache, et emporte déjà le péché, le diable, la mort),
- *O werter heil'ger Geist*, verset 5 : « *[...] so darf mich erschrecken, die Sünde, Teufel, Tod* » ([...] afin que ne puissent m'effrayer le péché, le diable, la mort).

Le péché à lui seul représente le comble du supplice :

- *Hemmt eure Tränenflut*, verset 3 : « *Die Zentnerlast den schweren Sünden, die drückt und liesse mich gar nirgends Ruhe finden* » (L'imposant fardeau des lourds péchés m'oppressait et nulle part ne me permettait de trouver le repos),
- *O werter heil'ger Geist*, verset 1 : « *Die sündliche Schwachheit, die muß sich verlieren* » (Les faiblesses du péché devront disparaître).

L'existence elle-même devient bien terne :

²⁷⁰ Cf. *supra*, Chapitre II, 2.2.

- Ich liege und schlafe, verset 2 : « In dieser Welt war mich bestellt, nur Angst und Not, zuletzt der Tod » (En ce monde m'étaient réservées, l'angoisse et la peur, et enfin la mort).

Ainsi, les cantates de Bruhns développent une proposition capitale de la foi chrétienne : l'homme doit désespérer de lui-même et craindre la toute puissance de Dieu, tant l'observation de ses faiblesses le renvoie perpétuellement à sa faute première.

Martin Luther ne dit pas autre chose. Ainsi, *De la Liberté du Chrétien* – adressée au « prudent et sage seigneur Hieronymus Mühlpfordt, prévôt de Zwickau » – insiste sur la petitesse de l'homme :

« [...] toute ta vie et toutes tes œuvres ne sont rien devant [Dieu], et [...] tu dois être perdu pour l'éternité avec tout ce qui est en toi. Si tu crois bien cela, comme tu le dois, tu dois désespérer de toi-même²⁷¹ . »

Or, selon Luther, cette petitesse est observable dans l'établissement même des commandements (*Exode*, 20 3-17), imposés par Dieu en raison de l'incapacité humaine :

« Ainsi, le commandement : # Tu ne convoiteras point #, prouve que nous sommes tous pécheurs et que nul n'est capable, quoi qu'il fasse, d'être sans convoitise. Par là, l'homme apprend à se décourager de lui-même et à chercher de l'aide ailleurs pour être sans convoitise et accomplir ainsi par l'intermédiaire d'un autre ce commandement dont lui-même n'est pas capable ; et de la même façon, tous les autres commandements nous sont inaccessibles²⁷² . »

Pour le Réformateur, le bilan est donc effrayant. L'homme pêche malgré lui, victime de sa nature, incapable de faire autrement. Instinctivement, l'homme est ainsi porté à adorer plusieurs dieux, à prononcer le nom de Dieu en vain, à ne pas observer le jour du repos, à ne pas honorer son père et sa mère, à tuer, à commettre l'adultère, à voler, à prononcer de faux témoignages, à convoiter la maison de son prochain, et à convoiter ses biens (femme, serviteur, servante, bétail, ou toute autre chose)²⁷³. Les dix commandements sont le triste miroir de la condition humaine, et ne cherchent qu'à interpeller les consciences.

Pire encore : « nul n'est capable, quoi qu'il fasse, d'être sans convoitise ». Il s'agit bien ici de stigmatiser la fragilité et l'impuissance humaines. Le « quoi qu'il fasse » est explicite : le salut de l'humanité ne viendra pas de l'humanité elle-même ; il lui est extérieur.

Ainsi, « l'homme apprend à se décourager » et à « désespérer de lui-même » :

« Une fois que l'homme, par les commandements, a appris et ressenti son impuissance, au point de se demander avec angoisse comment satisfaire à tel ou tel commandement (puisque'il faut bien accomplir ce commandement, sous peine d'être damné), le voici tout à fait humilié, anéanti à ses propres yeux, et il ne trouve rien en lui qui puisse le justifier²⁷⁴ . »

²⁷¹ *Ibid.*, p. 33

²⁷² *Ibid.*, p. 35.

²⁷³ Nous reprenons ici la liste des dix commandements selon Luther dans sa *Brève Explication des Dix Commandements* (Wittenberg, 1520). Dans les confessions orthodoxes et calvinistes, le premier commandement se scinde en deux propositions (Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi & Tu ne te feras aucune image sculptée), tandis que les deux derniers (Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain & Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain, etc.) ne font qu'un.

²⁷⁴ LUTHER (Martin), *De la Liberté du Chrétien*, op. cit., p. 36-37.

Voilà bien le complexe originel du chrétien.

Enfin, la triade Satan – péché – mort que l'on rencontre si souvent dans les cantates à textes libres (*Muss nicht der Mensch, O werter heil'ger Geist, Hemmt eure Tränenflut*) se retrouve avec insistance dans les écrits de Martin Luther, notamment dans la *Préface au Nouveau Testament* (1522) accompagnant naturellement la traduction en langue vernaculaire :

« Ainsi, cet Évangile de Dieu et ce Nouveau testament sont un bon récit et un cri joyeux qui a retenti dans le monde entier par les apôtres : il parle d'un véritable David qui a combattu le péché, la mort et le diable et les a vaincus. Il a ainsi délivré, sans mérite de leur part, ceux qui étaient prisonniers du péché, tourmentés par la mort, écrasés par le diable. Il les a justifiés, il leur a donné la vie et le salut et les a ainsi établis dans la paix et ramenés vers Dieu²⁷⁵ [...] »

Occasion pour Luther de répéter que l'homme est incapable d'agir pour son salut (« sans mérite de leur part »). Cette préface compte alors neuf nouvelles allusions au triangle des fatalités. Le Réformateur n'est pas avare en formules terrifiantes :

« En fait, le pauvre homme, empêtré dans les péchés et la mort, et promis à l'enfer²⁷⁶ [...] » « [...] Le Christ est la semence de cette femme, lui qui a écrasé la tête du diable, c'est-à-dire le péché, la mort, l'enfer et toute sa puissance. Car sans cette semence, aucun homme ne peut échapper au péché, à la mort et à l'enfer²⁷⁷ . »

Cela ne fait aucun doute. Le lien est solide : *Teufel* (diable), *Sünden* (péchés), *Tod* (mort) sont indissociables. Les cantates de Bruhns partagent la sémantique luthérienne.

2/ Heureusement, Dieu est bon

Le Nouveau Testament rejette progressivement le Dieu de colère de l'Ancien Testament²⁷⁸, pour ne garder que le Dieu d'amour. Ainsi, les Évangiles répètent que Dieu aime (malgré tout) l'humanité. L'évangile de Jean est de loin le plus synthétique : « Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils, l'Unique-Engendré, afin que quiconque croit en lui ne se perde pas, mais ait la vie éternelle » (Jean, 3 16). À leur tour, les cantates de Bruhns véhiculent cette idée :

- Wohl dem, der den Herren fürchtet, verset 5 : « Der Herr wird dich segnen aus Sion » (Le Seigneur te bénira de Sion),
- Jauchzet dem Herren, verset 5 : « Denn der Herr ist freundlich » (Car le Seigneur est [aimable] bon),
- De Profundis, verset 4 : « Quia apud te propitiatio est » (Mais tu es plein de miséricorde), et verset 7 : « Quia apud Dominum misericordia » (Car le Seigneur est plein de miséricorde).

²⁷⁵ *Préface au Nouveau Testament, in : LUTHER (Martin), Œuvres, op. cit., p. 1048.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid., p. 1049.*

²⁷⁸ Ne le dit-il pas lui-même ? « Car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fais grâce à des milliers pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements » (*Exode, 20 5-6*).

3/ Le Christ mort sur la croix rachète toutes les fautes

Le thème de la rédemption, véritable cœur de la pensée chrétienne, est bien entendu présent en de multiples endroits :

- *De Profundis*, verset 7 : « *Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio* » (Car le Seigneur est plein de miséricorde, et avec lui une abondante rédemption), et verset 8 : « *Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus eius* » (Et il rachètera Israël de toutes ses iniquités),
- *Erstanden ist der Heilige Christ*, verset 1 : « [...] *der aller Welt ein Heiland ist* » ([...] il est le sauveur du monde entier),
- *Hemmt eure Tränenflut*, verset 3 : « *Nun bin ich solcher los, weil Jesus lebt, so lagern sich die Schmerzen, der allzu große Stein ist abgewälzt vom Herzen* » (Maintenant j'en suis débarrassé, car Jésus vit, les douleurs sont apaisées, et l'énorme pierre est dégagée de mon cœur), et verset 4 : « *Mich noch mit starker Hand, aus allen Nöten reißen* » (De sa puissante main il m'arrachera à toutes les misères),
- *Ich liege und schlafe*, verset 3 : « *Am Kreuzesstamm vergossenes Blut kommt mir zugut, macht fröhlich mich daneben, der edle Saft gibt rechte Kraft* » (De la crucifixion le sang versé vient jusqu'à moi, et me rend joyeux, la noble sève donne la juste force).

Martin Luther insiste sur ce point. Reprenant le vocabulaire paulinien (*Première Épître aux Corinthiens*, 15 54 : « La mort a été engloutie dans la victoire ») :

« Le Christ étant Dieu et en même temps un homme qui n'a encore jamais péché, sa justice étant invincible, éternelle et toute-puissante, s'il fait siens, [...] grâce à la foi, les péchés de l'âme croyante et fait comme s'il les avait lui-même commis, alors les péchés doivent s'engloutir et se noyer en lui ²⁷⁹ . »

Luther ne manquera pas le répéter, avec un goût à peine dissimulé pour la métaphore de choc :

« N'est-ce pas là un heureux ménage, quand un riche, noble et juste époux comme le Christ épouse une malheureuse petite putain, mauvaise et méprisée, la débarrasse de tous les maux et la pare de tous les biens ? Il est alors impossible que ses péchés la condamnent, car ils reposent maintenant sur le Christ et sont engloutis en lui ; et elle possède ainsi en son époux une justice si riche qu'elle peut, une fois encore, résister à tous les péchés, quand bien même ils reposeraient sur elle ²⁸⁰ . »

Dans son *Sermon sur la préparation à la mort* de 1519 (texte commandé par un conseiller de Frédéric le Sage, Marc Schart), le Réformateur explique sa doctrine sans détours :

« Tu ne dois pas non plus regarder le péché d'après les pécheurs, ni d'après ta conscience, ni non plus d'après ceux qui jusqu'à leur fin ont persévéré dans le péché et sont damnés ; tu risquerais à coup sûr de les suivre et d'être vaincu ; tu dois au contraire en détourner tes pensées et ne plus voir le péché qu'au travers de la grâce et avoir en vue l'image de grâce profondément gravée en toi. Cette image salvatrice n'est autre que le Christ en croix accompagné des saints bien-aimés. Comment doit-on comprendre cela ? C'est par grâce et miséricorde que le

²⁷⁹ LUTHER (Martin), *De la Liberté du Chrétien*, op. cit., p. 41.

²⁸⁰ Ibid.

Christ sur la Croix t'enlève tes péchés, les porte pour toi, et les étrangle. Croire cela fermement, l'avoir sans cesse à l'esprit, ne jamais le mettre en doute, c'est ce que signifie contempler l'image salvatrice et la graver en soi ; de la même manière, tous les saints qui souffrent et meurent en Christ prennent aussi sur eux tes péchés, souffrent et peinent pour toi, conformément à ce qui est écrit : # Que chacun porte le fardeau de l'autre. C'est ainsi que vous accomplirez le commandement du Christ. # Le Christ dit lui-même dans Matthieu, XI : # Venez à moi, vous tous qui êtes chargés et peïnés, je vous aiderai. # Vois, de cette manière tu peux regarder tes péchés en face en toute sécurité sans tourmenter ta conscience ; vois, tes péchés ne sont plus des péchés, le Christ a triomphé et les a engloutis ; le Christ prend sur lui ta mort et l'étrangle, afin qu'elle ne puisse plus te faire de mal. Si tu crois qu'il fait cela et que tu regardes ta mort à travers lui et non en toi, il se charge alors aussi de tes péchés et en triomphe dans sa justice et par pure grâce ; si tu crois cela, ils ne pourront plus te faire aucun tort. En résumé, le Christ est l'image salvatrice vivifiante qui nous protège et nous conforte face à l'image de la mort et du péché ; c'est ce que dit Paul dans I Corinthiens : # Rendons grâce et louange à Dieu, qui en Christ nous a donné la victoire sur le péché et la mort²⁸¹ . # »

Ainsi, le sacrifice de Jésus accomplit le rachat. Le péché originel, ainsi que tous les péchés de l'humanité (passés, présents et futurs) « s'engloutissent » dans le Christ en croix.

4/ Le Christ comme abolition du mal, et symbole de paix éternelle

Voilà un thème particulièrement paulinien. La crucifixion est une mise à mort de la haine ; sur la croix, Dieu fait périr le péché : l'incarnation (Dieu) plaçant dans la chair (Jésus) le remède (l'amour) pour une chair malade et corrompue (l'humanité). Ainsi, Paul s'exprime dans l'*Épître aux Éphésiens* : « Or voici qu'à présent dans le Christ Jésus, vous qui jadis étiez loin, vous êtes devenus proches, grâce au sang du Christ. Car c'est lui qui est notre paix, lui qui de deux réalités n'a fait qu'une, détruisant la barrière qui les séparait, supprimant en sa chair la haine, cette Loi des préceptes avec ses ordonnances, pour créer en sa personne les deux en un seul Homme Nouveau, faire la paix, et les réconcilier avec Dieu, tous deux en un seul Corps, par la Croix : en sa personne il a tué la Haine » (2 13-16). D'une manière tout à fait originale, Paul conçoit Jésus comme un remède – ou, dirons-nous de manière un peu triviale, Paul invente le concept d'un « Jésus vaccin » inoculé par Dieu : « Ainsi donc, comme la faute d'un seul a entraîné sur tous les hommes une condamnation, de même l'œuvre de justice d'un seul procure à tous une justification qui donne la vie » (*Épître aux Romains*, 5 18), et surtout : « La loi de l'Esprit qui donne la vie dans le Christ Jésus t'a affranchi de la loi du péché et de la mort. De fait, chose impossible à la Loi, impuissante du fait de la chair, Dieu, en envoyant son propre Fils avec une chair semblable à celle du péché et en vue du péché, a condamné le péché dans la chair » (*Épître aux Romains*, 8 3). Ainsi, le Christ en croix abolit le péché et la haine, et instaure la paix. Cette vision – toute paulinienne – trouve un écho dans les cantates de Bruhns :

· *Hemmt eure Tränenflut*, verset 2 : « *Nun höret auf ihr Drohen, Wüten, Morden, weil Jesu hat gesiegt, ist ew'ger Friede worden* » (Maintenant cessez les menaces, les colères, les meurtres, car Jésus a vaincu, il est devenu la paix éternelle),

²⁸¹

Sermon sur la préparation à la mort, in : LUTHER (Martin), *Œuvres*, op. cit., p. 259.

- *O werter heil'ger Geist*, verset 4 : « *Weil Gott nun Friede hält* » (Car Dieu à présent tient la paix).

5/ L'homme est incapable de se sauver par lui-même. Le salut n'est accordé que par don gratuit de Dieu (la Grâce)

C'est en ce point que Martin Luther se détache de la pensée catholique et humaniste de son temps : l'homme ne peut rien accomplir lui-même pour son salut ; les œuvres ne sont ici d'aucun secours. Seule la foi – délivrée par la seule Grâce de Dieu – permet à l'homme de se sauver.

Les cantates de Bruhns évoquent à leur tour la grâce :

- *Jauchzet dem Herren*, verset 5 : « *Denn der Herr ist freundlich, und seine Gnade währet ewig* » (Car le Seigneur est bon, et sa grâce dure toujours),
- *Mein Herz ist bereit* (et son homologue latine *Paratum cor meum*), verset 4 : « *Denn deine Gnade reichet so weit der Himmel ist* » (Car ta grâce est si vaste comme l'est le ciel),
- *O werter heil'ger Geist*, verset 4 : « *Gib, freudiger Helfer, den göttlichen Willen, in allen mit Freudigkeit recht zu erfüllen* » (Donne-moi, bienheureux sauveur, la volonté divine, qu'il faut en tout point réaliser dans une juste gaieté).

Curieusement, les cantates de Bruhns ne contiennent aucune allusion aux œuvres, ni même au comportement attendu du chrétien. Ainsi, aucune mention n'est faite de la charité, de la compassion, du secours à apporter à autrui, ou toute autre considération de ce type. Au contraire, les concepts rencontrés sont davantage tournés vers des sentiments intérieurs, comme l'espérance...

- *«Muss nicht der Mensch*, verset 7 : « *Doch wer sich tapfer hält, behält das Feld, und überkommt zum Lohne den Kranz der Ewigkeit* » (Mais celui qui garde courage, garde ses positions, et reçoit en récompense la couronne de fleurs de l'éternité),
- *De Profundis*, verset 4 : « *et propter legem tuam sustinui te, Domine* » (et j'ai espéré en toi à cause de ta loi, Seigneur), verset 5 : « *speravit anima mea in Domine* » (mon âme a espéré au Seigneur), verset 6 : « *speret Israël in Domino* » (qu'Israël espère au Seigneur),

... la confiance...

- *Ich liege und schlafe*, verset 4 : « *Ich weiß, daß er mich nicht verlässt* » (Je sais qu'il ne m'abandonnera pas),
- *O werter heil'ger Geist*, verset 2 : « *Dein unvergleichlich Licht, das überall durch finstre Wolken bricht, erleuchte den Verstand, der Blindheit zu verwehren, du wirst auch alles lehren was mir ist unbekannt. Du Flamme der Fackel, Hell leuchtend Licht brenne, damit ich den Vater und Christum erkenne* » (Ton incomparable lumière, qui transparaît à travers de sombre nuages, éclaire ma raison, éloigne mon aveuglement, tu m'apprendras tout ce qui m'est inconnu. Toi, flamme de la torche, éclaire d'une lumière resplendissante pour que je puisse reconnaître le Père et le Christ),

... et plus directement encore la foi elle-même :

- *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, verset 2 : « *Ich habe Glauben gehalten* » (J'ai gardé la foi). La phrase est certes courte, mais la partition développe l'idée sur près de vingt mesures, et ne cesse de répéter le mot « *Glauben* » (foi).

L'écriture du *soprano* est d'ailleurs très explicite : le saut de quarte sur « *Glauben* » permet d'atteindre un *sib*3 (mes. 51-52), puis un *mib*4 (mes. 58), un *fa*4 (mes. 62-63), et enfin un *sol*4 (mes. 64). La trajectoire est évidente. La foi ne peut être qu'ascensionnelle.

Les cantates sont donc explicites à ce sujet : l'homme n'est capable d'aucune action susceptible de lui garantir le salut. Seule la foi, délivrée par la seule Grâce de Dieu, permet à l'homme de se réconcilier avec son Créateur.

Voilà bien un message luthérien par excellence. Luther l'affirme partout. Les actes et les œuvres ne sont rien si elles ne découlent pas d'une foi véritable et sincère – foi délivrée par Dieu par pure grâce :

« Ici il s'agit de remarquer attentivement et de toujours sérieusement retenir que c'est la foi seule, en l'absence de toute œuvre, qui rend juste, libre et qui sauve ²⁸² . »

Luther exalte la foi, et la place au-dessus des œuvres. Ceci pour deux raisons, l'une explicite, l'autre implicite. Explicitement, il cite et commente l'*Évangile selon Matthieu* :

« Le Christ enseigne de la même façon que l'on ne doit pas commencer par les œuvres, lorsqu'il dit : # Faites en sorte ou bien que l'arbre soit bon et ses fruits seront bons, ou bien que l'arbre soit mauvais et ses fruits seront mauvais #, ce qui revient à dire : # Qui veut avoir de bons fruits doit d'abord commencer par l'arbre et bien le planter. # De même, qui veut faire des bonnes œuvres ne doit pas commencer par les œuvres, mais par la personne qui fera ces œuvres. Or rien ne rend la personne bonne sinon la seule foi, et rien ne la rend mauvaise sinon la seule incroyance ²⁸³ . »

Mais implicitement, Luther dénigre aux œuvres le pouvoir de procurer elles seules le salut, pour la simple raison qu'elles précipiteraient le sacrifice du Christ au second plan. Le thème du « Christ mort pour rien », déjà présent dans les épîtres de Paul, se répercute dans la pensée de Luther. Raison pour laquelle le Réformateur ne cesse d'ajouter :

« Dès lors que les œuvres ne rendent personne juste et que l'homme doit être préalablement juste avant d'agir, il est évident que seule la foi, par pure grâce, par le Christ et sa Parole, rend la personne suffisamment juste et bienheureuse ²⁸⁴ . »

Ou, plus loin :

« [...] la grâce de Dieu, [...] est seule à rendre juste et à sauver par l'intermédiaire de la foi ²⁸⁵ . » « On doit prêcher les commandements afin d'effrayer les pécheurs et leur révéler leurs péchés, de façon à ce qu'ils se repentent et se convertissent. Mais on ne doit pas en rester là, il faut aussi prêcher l'autre Parole, la promesse

²⁸² LUTHER (Martin), *De la Liberté du Chrétien*, op. cit., p. 35.

²⁸³ Ibid., p. 57-58.

²⁸⁴ Ibid., p. 57.

²⁸⁵ Ibid., p. 59-60.

de la grâce, afin d'enseigner la foi, sans laquelle les commandements, la pénitence et tout le reste se font en vain²⁸⁶. »

Pour qui n'a pas compris l'inutilité de l'œuvre au regard de la foi, Luther use de ses bonnes métaphores :

« [...] un chrétien est libre de toutes choses et sur toutes choses, au point de n'avoir besoin d'aucune bonne œuvre en sus pour être juste et bienheureux : la foi bien plutôt lui offre tout à profusion. Et s'il était assez fou pour penser qu'une bonne œuvre pourrait le rendre juste, libre, le sauver ou faire de lui un chrétien, il perdrait la foi en même temps que tout le reste pareil au chien qui, tenant en gueule un morceau de viande, voulut attraper son reflet dans l'eau et perdit ainsi viande et reflet²⁸⁷. »

Il n'est donc pas étonnant de ne trouver aucune allusion aux œuvres dans les cantates de Bruhns, au bénéfice de sentiments intérieurs plus souvent affichés (espérance, confiance, soulagement, ou directement la foi). Cette attitude nourrit pleinement la conception luthérienne de la croyance.

6/ Le Christ ressuscité apporte la bonne nouvelle de la vie éternelle. La mort humaine n'est donc qu'une étape, appréhendée avec soulagement.

C'est en ce point que Nicolaus Bruhns ressemble le plus à Johann Walther : le thème de la « mort bienheureuse » est bien présent, surtout dans les cantates sur textes libres. Si certains passages se contentent d'évoquer la résurrection...

- *Erstanden ist der heilige Christ* : tous les versets insistent sur la résurrection (« Le Saint Christ est ressuscité, Alleluia. Il est le sauveur du monde entier, Alleluia. Et s'il n'était pas ressuscité, Alleluia. Alors le monde aurait disparu, Alleluia. Et depuis qu'il est ressuscité, Alleluia. Ainsi nous louons le Seigneur Christ, Alleluia »),
- *Muss nicht der Mensch*, verset 7 : « *Den Kranz der Ewigkeit* » (La couronne de l'éternité) est bien entendue la promesse de la vie éternelle.
- *Hemmt eure Tränenflut*, verset 1 : « *Das Grab ist leer, die Leich ist nicht vorhanden, der Herr ist ganz gewiss von Toten auferstanden* » (La tombe est vide, le corps n'est pas présent, le Seigneur est assurément ressuscité d'entre les morts), verset 3 : « *Weil Jesus lebt* » (car Jésus vit),

... d'autres abordent la mort dans la sérénité :

- *Hemmt eure Tränenflut*, verset 5 : « *Verlaß ich gleich die Welt, mir grauet nicht für meinem Grab / Weil ich dieses Leben selbst im Tode bei mir habe, / Und Engel sich im ins Grab zu mir gesellt. / Von Mund aus soll die Seel' zum Himmel gehen, / Der Leib wird auch gewiß von Toten auferstehen. / Amen.* » (Quand je quitterai le monde, je n'aurai aucune horreur pour ma tombe, / Car j'aurai cette vie jusque dans la mort, / Et un ange m'accompagnera dans la tombe. / De la bouche l'âme s'en ira vers le ciel, / Le corps certainement aussi ressuscitera d'entre les morts). Il faut évidemment replacer ici l'Amen final qui repose mélodiquement sur le timbre Christ lag in Todesbanden, choral qui réitère le point de vue.

²⁸⁶ Ibid, p. 61.

²⁸⁷ Ibid., p. 47.

- O werter heil'ger Geist, verset 5 : « Ich werde des himmlischen Trösters genießen, und endlich mit Freuden mein Leben beschließen » (Je me réjouirai du consolateur céleste, et enfin j'achèverai ma vie dans la joie).

Enfin, la cantate *Ich liege und schlafe* toute entière développe le thème :

1. Ich liege und schlafe ganz mit Frieden. 1. Je me couche et m'endors tout en paix. Denn du allein, Herr, hilfest mir, Car toi seul, Seigneur, me secours, Dass ich sicher wohne. Et me fais habiter en sécurité. 2. Ich hab, Gottlob, das mein vollbracht, 2. J'ai, Dieu soit loué, accompli ma tâche, Welt gute nacht, Welt gute nacht, Monde bonne nuit, monde bonne nuit, Wir müssen uns nun scheiden. Nous devons à présent nous séparer. In Jesu Namen sanft und still ich wandern will, Au nom de Jésus je veux chercher douceur et calme, Zur Seligkeit mit Frieden. Pour un bonheur dans la paix. In dieser Welt war mir bestellt En ce monde m'étaient réservées Nur Angst und Not, zuletzt der Tod, L'angoisse et la peur, et enfin la mort, Jetzt ender sich mein Leiden. Maintenant prennent fin mes souffrances. 3. In Jesu Namen schlaf ich ein, 3. Au nom de Jésus je m'endors, Er führt allein mich aus dem Tod ins Leben. Lui seul me guide de la mort vers la vie. Am Kreuzesstamm vergossenes Blut kommt mir zugut, De la crucifixion le sang versé vient jusqu'à moi, Macht fröhlich mich daneben, Et me rend joyeux, Der edle Saft gibt rechte Kraft, La noble sève donne la juste force, Stärket mir mein Herz im Todessschmerz, Renforce mon cœur dans la douleur de la mort, Kann Freud und Wonne geben. Peut donner la joie et les délices. 4. In Jesu Namen fahr ich hin, 4. Au nom de Jésus je vais de l'avant, Denn mein Gewinn ist Christus, wenn ich sterbe. Car mon gain est le Christ, quand je meurs. Ich weiß, daß er mich nicht verlässt, Je sais qu'il ne m'abandonnera pas, Und glaube fest : im Tod ich nicht verderbe. Et crois fermement : dans la mort, je ne serai pas corrompu. Mir ist bereit in Ewigkeit, Il m'a été préparé pour l'éternité, Von Gottes Sohn die Ehrenkron, Par le Fils de Dieu la couronne de gloire, Das rechte Himmels-Erbe. Le juste héritage céleste.

On voit donc à quel point Nicolaus Bruhns s'inscrit dans cette pensée. Pour compléter les propos antérieurement exposés²⁸⁸, voyons encore ce que dit Martin Luther dans son *Sermon sur la préparation à la mort* :

« À l'heure de sa mort, aucun chrétien ne doit douter et se croire seul face à sa mort ; il peut au contraire avoir la certitude, et le sacrement en témoigne, que de nombreux yeux veillent sur lui : d'abord ceux de Dieu et du Christ lui-même, puisque le chrétien croit sa Parole et est attaché à son sacrement ; les yeux ensuite des anges, des saints et de tous les chrétiens ; en effet, et il n'y a aucun doute là-dessus, ils forment tous un seul corps, comme l'indique le sacrement de l'autel, et tous se précipitent vers le mourant comme vers un de leurs membres²⁸⁹, et, en portant tout avec lui, l'aident à triompher de la mort, du péché et de l'enfer. En cette occasion, l'œuvre d'amour et la communion des saints prennent

²⁸⁸ Cf. *supra*, Chapitre II, 2.2, au sujet d'*O wie selig ist der Tod* de Johann Walther.

²⁸⁹ « Ils forment tous un seul corps », « comme un seul de leurs membres », Luther reprend ici l'image paulinienne du « corps mystique » des chrétiens : « ne sommes-nous pas membres les uns des autres ? » (*Épître aux Éphésiens*, 4 25), « ne sommes-nous pas les membres de son Corps ? » (*Épître aux Éphésiens*, 5 30).

tout leur sens et leur efficacité ; le chrétien doit se les représenter et ne pas les mettre en doute ; c'est ainsi qu'il trouvera le courage de mourir [...]. Si donc Dieu a les yeux sur toi, tous les anges, les saints et toutes les créatures suivront son exemple ; si tu persévères dans la foi, ils te soutiendront de leurs mains. Lorsque ton âme s'en ira, ils seront là pour l'accueillir, tu ne peux sombrer. « [...] Vois, que pourrait-il faire de plus, ton Dieu, pour que tu acceptes librement de mourir et cesses de craindre la mort et en triomphes ? En Christ, il te montre et te donne l'image de la vie, de la grâce et du salut, afin que tu ne sois pas épouvanté à la vue des images de la mort, du péché et de l'enfer. Il charge de plus son propre Fils bien-aimé de ta mort, de ton péché et de ton enfer ; pour toi, il en triomphe et les rend inoffensifs ²⁹⁰ . »

Là encore, nous voyons que la cantate *Ich liege und schlafe* complète à merveille cet extrait de sermon. Nous retrouvons même l'évocation du « *Siegesfürst* », le prince victorieux, et de son triomphe (l'expression revient dans *Muss nicht der Mensch*).

7/ Sémantique paulinienne

La cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* repose donc sur la *Seconde Épître à Timothée* (4 6-8). Il semblerait que Bruhns (ou le pasteur) ait été particulièrement interpellé par le message qu'elle contient. L'annonce initiale (« *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* », le temps de mon départ approche) introduit le temps du bilan – disposition que nous retrouvons en de multiples endroits. La suite offre trois images fortes : le bon combat (« *ich habe ein guten Kampf gekämpft* »), la course (« *ich habe den Lauf vollendet* »), et la couronne de justice (« *die Krone der Gerechtigkeit* »). Or, ces trois images se déclinent à travers les cantates. Ainsi, le thème du « guerrier de Dieu » se trouve dans :

- Der Herr hat seinem Stuhl im Himmel bereitet, verset 3 : « Lobet den Herren, alle seine Heerscharen » (Louez le Seigneur, toutes ses armées),
- Muss nicht der Mensch, verset 7-8 : « Die unser Siegesfürst / den Kämpfern selbst bereit' / Drum so lasset uns mit Haufen, / Auf den rauhen Kampfplatz laufen, / dass wir bis ans Ende kämpfen / Und die stolzen Feinde dämpfen » (Que le prince victorieux [Jésus Christ] / A préparé pour ses guerriers. / Pour cela, laissez nos foules, / Déferler sur les champs de bataille, / Que nous menions le combat final / Et que nous écrasions notre fier ennemi), verset 9 : « des Geistes Schwert » (l'épée de l'esprit), verset 10 : « Du musst uns und unsern Waffen, selber Glück und Sieg verschaffen. Ja, du musst uns helfen ringen » (Tu dois donner à nos armes, le même bonheur et la même victoire. Oui, tu dois nous aider à lutter), verset 11 : « Triumph ! Der Kampf ist gekämpft, die Feinde gedämpft » (Triomphe ! Le combat est [combattu] remporté, l'ennemi est écrasé),
- Hemmt eure Tränenflut, verset 2 : « Die Feinde sind all überwunden » (Les ennemis sont tous vaincus), on retrouve aussi « Der grosse Siegesfürst » (le grand prince victorieux),

... celui de la course se trouve dans :

- *Muss nicht der Mensch*, verset 11 : « *der Lauf ist vollendet* » (la course est accomplie)

... et celui de la récompense (la couronne), dans :

²⁹⁰ Sermon sur la préparation à la mort, in : LUTHER (Martin), *Œuvres*, op. cit., p. 266-268.

- *Muss nicht der Mensch*, verset 7 : « *Den Kranz der Ewigkeit, die wunderschöne Krone* » (La couronne de fleurs de l'éternité, la merveilleuse couronne),
- *Ich liege und schlafe*, verset 4 : « *die Ehrenkron* » (la couronne de gloire).

Or, cette sémantique est particulièrement paulinienne. Au-delà de la *Seconde Épître à Timothée*, l'apôtre Paul revient régulièrement sur ces termes :

- « Revêtez l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres de diable. [...] Tenez-vous donc debout, avec la Vérité pour ceinture, la Justice pour cuirasse, et pour chaussures le Zèle à propager l'Évangile de la paix ; ayez toujours en main le bouclier de la Foi, grâce auquel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du Mauvais ; enfin recevez le casque du Salut et le glaive de l'Esprit, c'est-à-dire la Parole de Dieu » (*Épître aux Éphésiens*, 6 11 et 6 14-17)

- « Tel est l'avertissement que je t'adresse, Timothée, mon enfant, en accord avec les prophéties jadis prononcées sur toi, afin que, pénétré de celles-ci, tu combattes le bon combat » (*Première Épître à Timothée*, 1 18)

- « Combats le bon combat de la foi » (*Première Épître à Timothée*, 6 12)

- « Prends ta part de souffrances, en bon soldat du Christ Jésus » (*Seconde Épître à Timothée*, 2 3)

- « Vous préparez ainsi un sujet de fierté pour le Jour du Christ, car ma course et ma peine n'auront pas été vaines » (*Épître aux Philippiens*, 2 16)

- « [...] mais je poursuis ma course [...] » (*ibid.*, 3 12)

- « Et je cours vers le but, en vue du prix que Dieu nous appelle à recevoir là-haut, dans le Christ Jésus » (*ibid.*, 3 14)

- « De même l'athlète ne reçoit la couronne que s'il a lutté selon les règles » (*Seconde Épître à Timothée*, 2 5)²⁹¹

De tels passages orientent l'interprétation : puisque la cantate a pour fonction d'encadrer le sermon du pasteur, il n'est pas du tout impossible de supposer que la cantate *Muss nicht der Mensch* (et son « glaive de l'Esprit ») ait immédiatement suivi un sermon autour de l'*Épître aux Éphésiens* : la cantate devient ainsi une paraphrase du texte de l'apôtre, et certainement un prolongement naturel du sermon. La cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* pouvait tout aussi bien suivre un sermon autour de l'épître mise en musique, qu'un passage voisin (le second chapitre de la *Seconde Épître à Timothée*, par exemple). *Hemmt eure Tränenflut* devait certainement suivre une lecture traitant de la résurrection (la phrase « *Der Stein war allzu gross* » - La pierre était donc grande, pourquoi « donc » sinon pour reprendre une information exposée antérieurement ?). *O werter heil'ger Geist* et sa vision mystique de la foi (Christ-lumière qui enflamme la poitrine et délivre des péchés) pouvait faire suite à un commentaire sur la Pentecôte ou sur le baptême (« *Damit ich den Vater und Christum erkenne* » - Pour que je puisse reconnaître le Père et le Christ). *Ich liege und schlafe* accompagnerait à merveille un commentaire sur la crucifixion. Elle pouvait également suivre un prêche sur le Psaume 4 dont elle emprunte le neuvième verset.

²⁹¹ L'image de la couronne se retrouve dans l'*Épître de Jacques* : « Heureux homme, celui qui supporte l'épreuve ! Sa valeur une fois reconnue, il recevra la couronne de vie que le Seigneur a promise à ceux qui l'aiment » (1 12). Cette formule est très proche de l'extrait choisi par Bruhns (*Seconde Épître à Timothée*, 4 8). L'apôtre Pierre y va aussi de sa couronne : « Et quand paraîtra le Chef des pasteurs, vous recevrez la couronne de gloire qui ne se flétrit pas » (*Première Épître de Pierre*, 5 4). Bien entendu, toutes ces couronnes – qu'elles soient « de vie », « de gloire » ou « d'éternité » – sont le rachat symbolique de la couronne d'épines.

Quoiqu'il en soit, les termes choisis renvoient très clairement aux épîtres pauliennes, et font de Bruhns un musicien au service de la foi luthérienne, Martin Luther étant de loin le théologien se référant le plus au « moindre de tous les saints » (*Épître aux Éphésiens*, 3 8). D'ailleurs, ce dernier le revendique dans sa *Préface au Nouveau Testament*, expliquant que les épîtres (comme l'évangile de Jean) sont davantage orientées vers la parole de Dieu (la foi) que vers les actes ou les miracles (les œuvres) :

« À partir de tout ce que je viens de dire, tu peux à présent porter un jugement adéquat sur tous les livres et discerner lesquels sont les meilleurs. Car en fait, l'Évangile de Jean et les épîtres de saint Paul, particulièrement celle aux Romains, et la Première épître de saint Pierre sont le véritable noyau et la moëlle parmi tous les autres livres. Ce sont eux qui devraient à juste titre être les premiers et il faudrait conseiller à chaque chrétien de les lire en premier lieu et le plus souvent, de se les rendre aussi familiers que le pain quotidien par la lecture quotidienne. Car, dans ces livres, tu ne trouves pas décrits beaucoup d'œuvres et de miracles du Christ. Mais tu y trouves exposé magistralement comment la foi en Christ triomphe du péché, de la mort et de l'enfer et donne la vie, la justice et le salut, ce qui est l'essence véritable de l'Évangile, comme tu l'as entendu. « En effet, si jamais je devais manquer de l'une de ces deux choses, des œuvres ou de la prédication du Christ, je préférerais être privé de ses œuvres plutôt que de sa prédication. En effet, les œuvres ne me seraient d'aucun secours ; mais ses paroles, elles, donnent la vie, comme il le dit lui-même. Étant donné que Jean écrit très peu de choses des œuvres du Christ, mais beaucoup de sa prédication, tandis que les trois autres évangélistes relatent beaucoup de ses œuvres et peu de ses paroles, l'Évangile de Jean est l'évangile principal, unique, délicieux, véritable, et il faut le préférer de très loin aux trois autres et l'élever plus haut qu'eux. De la même manière, les épîtres de saint Paul et de Pierre surpassent de loin les trois Évangiles de Matthieu, de Marc et de Luc. « En résumé, l'Évangile de saint Jean et sa Première Épître, les Épîtres de saint Paul, particulièrement celle aux Romains, aux Galates, aux Éphésiens et la Première épître de saint Pierre, voilà les livres qui te montrent le Christ et qui t'enseignent tout ce qu'il t'est nécessaire et salutaire de savoir, même si tu ne voyais ni n'entendais jamais aucun autre livre ni aucune autre doctrine. C'est pourquoi, l'Épître de saint Jacques, comparée à eux, est une vraie épître de paille, car elle n'a aucun caractère évangélique en elle²⁹². Mais j'en dirai plus à ce sujet dans d'autres préfaces²⁹³. »

²⁹² Le mépris de Luther pour cette épître est évident. Écrite par Jacques, « frère du Seigneur » (*Épître aux Galates*, 1 19), qui organise les premières communautés de Jérusalem après la mort de Jésus. L'*Épître aux Galates* et les *Actes des Apôtres* (15 1-35) nous rapportent le conflit entre Paul et Jacques autour de la question du judaïsme (faut-il respecter la Loi Mosaïque pour être chrétien ?). Si Jacques, dans une optique conservatrice, demande de respecter les premiers interdits alimentaires (la loi noachique) et défend la circoncision, Paul rejette avec une véhémence graduée toute appartenance au judaïsme. Il établit ainsi le concept de « circoncision de l'âme » (*Épître aux Colossiens*, 2 11), supérieure à sa cousine primitive. De cette manière, l'apôtre se tourne vers les populations non juives. On le voit bien, dès le I^{er} siècle, une violente diatribe oppose les partisans de la Loi (les œuvres) et de la foi seule (d'où les épîtres pauliniennes qui insistent souvent sur ce thème). La lecture de l'*Épître* de Jacques est alors limpide : le discours ne s'adresse qu'aux seuls juifs

Luther nous livre presque un programme à mettre en musique. Reprenons dès lors les cantates de Bruhns ; quand elles ne sont pas la mise en musique d'un psaume ou le traitement d'un choral (Erstanden ist der heilige Christ), elles reposent sur des textes libres inspirés des épîtres de Paul : Muss nicht der Mensch s'inspire de la Première Épître aux Corinthiens (9 24-27) pour son évocation des couronnes, de la Seconde Épître à Timothée (4 7-8) pour le thème de la course accomplie et également pour la couronne, et de l'Épître aux Éphésiens (6 10-17) pour l'image du « guerrier de Dieu » et plus explicitement du « glaive de l'esprit ». Le thème de la paix éternelle contenu dans Hemmt eure Tränenflut renvoie à l'Épître aux Romains (8 3). L'union mystique de O werter heil'ger Geist est présente dans l'Épître aux Éphésiens (4 25 et 5 30). Quant à Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden, il s'agit simplement d'un extrait d'épître (la Seconde Épître à Timothée, 4 6-8). Les cantates deviennent alors de substantielles paraphrases de la Parole apostolique.

Et puisque la parole est placée au-dessus de tout, puisque la foi l'emporte sur les œuvres, puisque le commentaire et l'interprétation de l'Écriture sont tout aussi importants que sa connaissance, la musique devient une véritable profession de foi. Les cantates de Nicolaus Bruhns sont pétries du discours paulinien et de sa relecture luthérienne. En cela, l'héritage du XVI^e siècle se perpétue jusqu'en cette fin du XVII^e. Plus que jamais, la pensée baroque entretient de fines relations avec la culture de la Renaissance.



(« Jacques, serviteur de Dieu et du Seigneur Jésus Christ, aux douze tribus de la Dispersion, salut ! », 1 1), et prend le contre-pied du message paulinien en insistant sur les actes (« Mettez la Parole en pratique. Ne soyez pas seulement des auditeurs qui s'abusent eux-mêmes ! Qui écoute la Parole sans la mettre en pratique ressemble à un homme qui observe sa physionomie dans un miroir », 1 22-23, ou plus explicite dans l'attaque : « À quoi cela sert-il, mes frères, que quelqu'un dise : ~ J'ai la foi ~, s'il n'a pas les œuvres ? La foi peut-elle le sauver ? », 2 14, ou encore : « Veux-tu savoir, homme insensé, que la foi sans les œuvres est stérile ? », 2 20). Nous avons même un prodigieux parallèle dans la récupération et l'interprétation d'un même récit biblique : alors que Paul voit dans l'obéissance d'Abraham l'image même du salut par la foi (« Ainsi Abraham crut-il en Dieu, et ce lui fut compté comme justice. Comprenez-le donc : ceux qui se réclament de la foi, ce sont eux les fils d'Abraham », Épître aux Éphésiens, 3 6-7), Jacques voit exactement le contraire et sanctifie les œuvres (« Abraham, notre père, ne fut-il pas justifié par les œuvres quand il offrit Isaac, son fils, sur l'autel ? Tu le vois : la foi coopérait à ses œuvres et par les œuvres sa foi fut rendue parfaite. Ainsi fut accomplie cette parole de l'Écriture : Abraham crut à Dieu, cela lui fut compté comme justice et il fut appelé ami de Dieu. Vous le voyez : c'est par les œuvres que l'homme est justifié et non par la foi seule. », Épître de Jacques, 2 21-24). Luther devait certainement bondir à la lecture de tels passages. On comprend alors pourquoi il parle d'une « épître de paille »...

²⁹³

Préface au Nouveau Testament, in : LUTHER (Martin), Œuvres, op. cit., p. 1051-1052.

Planches n°6-11

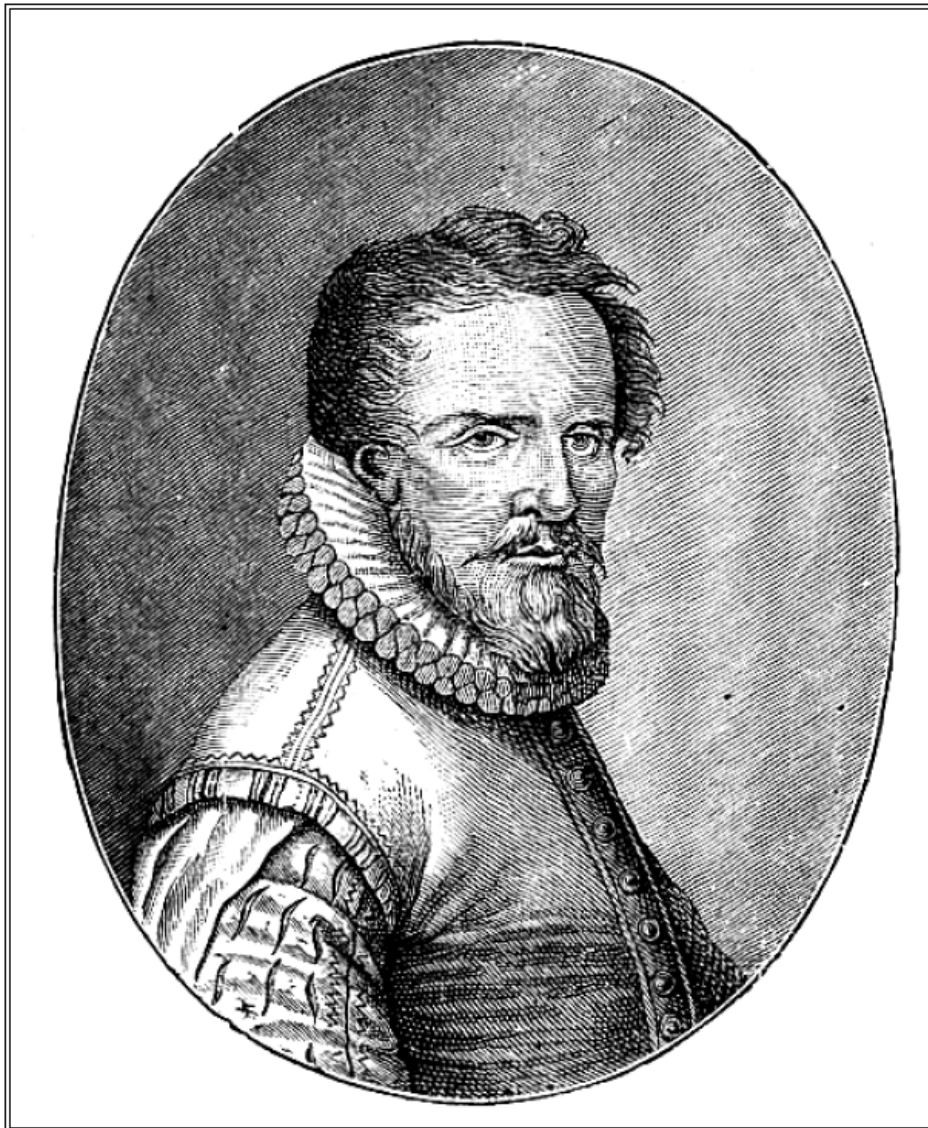


Planche n°6 Ludwig Senfl



Planche n°7 Lucas Cranach Martin Luther

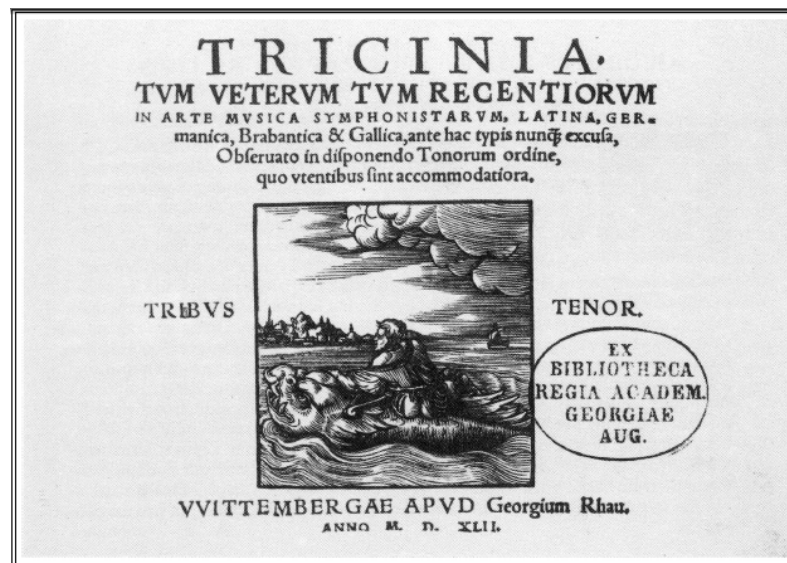


Planche n°8 Georg Rhau Tricinia (1542)

*Hat mich verheiratet mein guter Freund.
Herr Johann Walther
Compositus Musice
in Torgau
1530
dem Gott gnade*

*Hat mich verheiratet mein guter Freund
Herr Johann Walther
Compositus Musice
zu Torgau
1530
dem Gott gnade
Martinus Luther.*

Martinus Luther

*Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute weise und mairer
Gehilfe uns sein und schirmen, die uns hat hat beschirmen
Und wer die werke viel beschirmen, und halt uns an reiffen
So bringen wir uns so sehr, so sol uns das gelohnen
Der als das frucht mit recht es ist merkt, das ist
Der frucht das frucht - von saure es sich sehr, das ist
Und wer die frucht merkt, das ist merkt, das ist merkt, das ist
Und wer die frucht merkt, das ist merkt, das ist merkt, das ist*

Planche n°9 Martin Luther Ein feste Burg ist unser Gott



Planche n°10 Albrecht Dürer Illustration pour la Narrenschiff de Sebastian Brant, n°79 : Les Reîtres et les Clercs

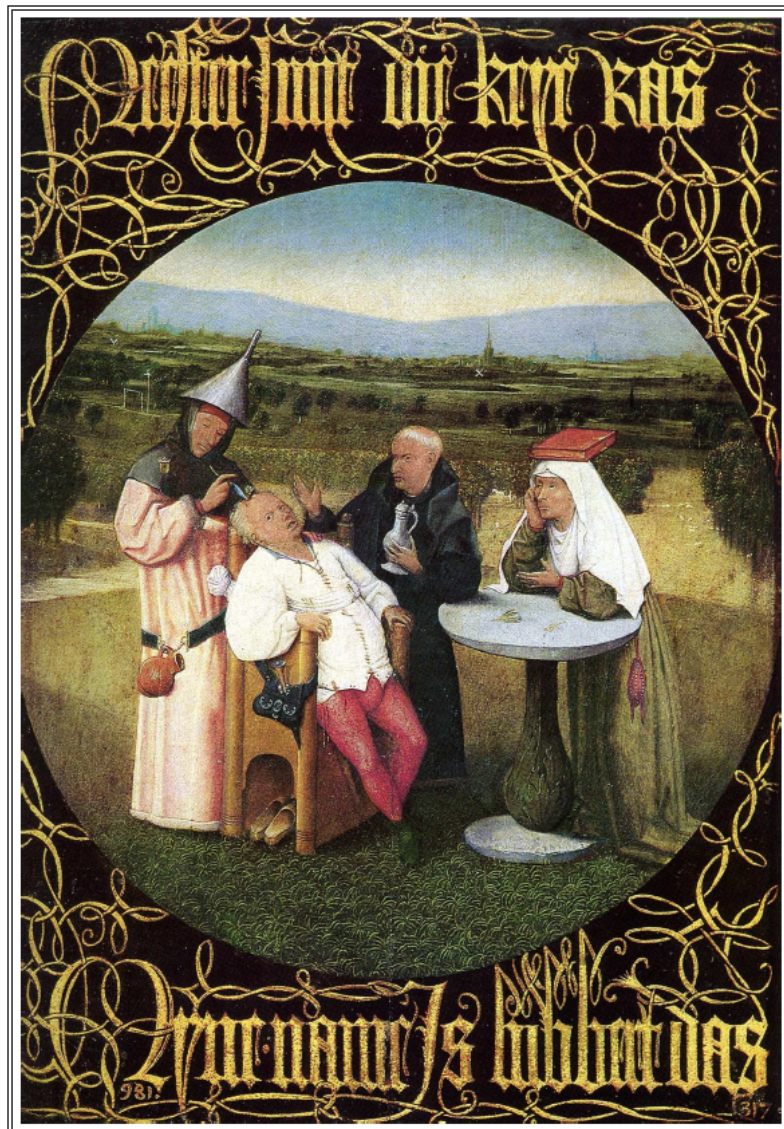


Planche n°11 Jérôme Bosch L'Excision de la Pierre

Chapitre Troisième . Les Musiciens au temps de la Contre-Réforme

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod

Volkslied (XVI^e siècle) Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, Hat G'walt vom großen Gott ; Heut wetzt er das Messer, Es geht schon viel besser, Bald wird er drein schneiden, Wir müssen's nur leiden. Hüt dich, schöns Blümelein ! Was heut noch grün und frisch da steht, Wird morgen weggemäht. Die edel Narzissel, Die englische Schlüssel, Die schön Hyazinthen, Die türkischen Winden : Hüt dich, schöns Blümelein ! Viel hunderttausend ungezählt, Was nur unter die Sichel fällt : Rot Rosen, weiß Lilien, Beid' wird er austilgen, Und ihr Kaiserkrone, Man wird euch nicht verschonen : Hüt dich, schöns Blümelein ! Das himmlische Ehrenpreis, Die Tulpen gelb und weiß, Die silbernen Glocken, Die goldenen Flocken, Senkt alles zur Erden, Was wird daraus werden ? Hüt dich, schöns Blümelein ! Ihr hübsch Lavendel und Rosmarine, Ihr vielfarbige Röselein, Ihr stolze Schwertlilien, Ihr krause Basilien, Ihr zarte Violen, Nun wird euch bald holen : Hüt dich, schöns Blümelein ! Trutz, Tod ! Komm her, ich fürcht dich nit ! Trutz, eil daher in einem Schnitt ! Wann Sichel mich letzet, So werd ich versetzt In den himmlischen Garten, Darauf will ich warten. Freu dich, schöns Blümelein !

Il est un moissonneur, qui s'appelle la Mort

Chant populaire (XVI^e siècle) Il est un moissonneur, qui s'appelle la Mort, Et qui tient son pouvoir de Dieu notre Seigneur ; Il affûte aujourd'hui sa lame, Elle coupe déjà bien mieux, Bientôt la faux va s'abattre, Nous ne pouvons que laisser faire. Prends garde à toi, jolie fleur ! Ce qui est vert et vif encore Demain sera tout moissonné Les nobles narcisses, La primevère d'Angleterre, Les belles jacinthes, Les liserons turcs : Prends garde à toi, jolie fleur ! Ce qui tombe sous la faucille Se compte en centaines de mille, Rouges roses et lilas blancs, Il va tout faucher à néant, Et vous couronnes impériales On ne vous épargnera pas. Prends garde à toi, jolie fleur ! La céleste véronique, Les tulipes jaunes et blanches, Campanules d'argent Et centaurées d'or, Tout sera couché par terre, Qu'en adviendra-t-il alors ? Prends garde à toi, jolie fleur ! Lavande et romarin jolis, Fleurettes de toutes couleurs, Grand lys orgueilleux, Basilics bouclés, Douces violettes, On viendra bientôt vous ravir : Prends

garde à toi, jolie fleur ! Chiche, la Mort ! je n'ai pas peur ! Vas-y donc, vite, fauche d'un coup ! Quand la faux va m'apaiser, Je serai transporté Au jardin du paradis, C'est ce que je veux attendre. Réjouis-toi, jolie fleur !

La seconde moitié du XVI^e siècle est largement marquée par les luttes religieuses. Catholiques et protestants nourrissent une haine croissante et réciproque, incapables de soulager une crispation bientôt sans retour : la guerre de Trente Ans. Pour l'heure, l'incompréhension et le rejet de l'autre semblent les seuls mots d'ordre. La confusion est d'autant plus forte que le protestantisme – loin de profiter d'une homogénéité solidaire – se perd dans sa propre mosaïque de confessions ; ainsi, dans la brûlante marmite du XVI^e siècle, chacun veut brasser le chaos avec sa propre cuillère.

Déjà Philippe Melanchthon (1497-1560), pourtant ami de Martin Luther, félicitait Calvin d'avoir condamné l'hérétique Michel Servet en 1553²⁹⁴. Mais l'amitié n'est que très relative... « Dès 1543-1545, l'influence de Calvin commença à se faire sentir aux Pays-Bas. S'en prenant tout à la fois aux Nicodémistes – Protestants timorés – et aux Anabaptistes, le réformateur de Genève donna à ses disciples du nord de l'Europe une ligne de conduite stricte²⁹⁵ ». Les provinces allemandes sont le cadre de nombreuses conversions, les unes annulant les autres :

« [...] le champion de la Réforme radicale fut l'Électeur palatin Frédéric III, justement surnommé le Pieux. Il monta sur le trône en 1559. Son Etat avait abandonné le Catholicisme depuis 1546. Mais, au moment de son avènement, Frédéric III se trouva, dans ses territoires, devant une situation religieuse confuse. Luthériens orthodoxes, amis de Mélanchthon (Philippistes) et partisans du Calvinisme s'y disputaient âprement. L'Électeur se détourna bientôt du Luthéranisme, malgré sa femme. Il supprima dans ses domaines les fêtes de la Vierge et des saints, les images, les autels, les fonts baptismaux, les orgues et les chants d'Église [...]. Lorsque Frédéric III mourut en 1576, son fils aîné, Louis, demeure luthérien comme sa mère, voulut restaurer le Luthéranisme dans ses états. Plus de 500 pasteurs qui refusèrent de renoncer au catéchisme de Heidelberg, furent expulsés. Mais Louis mourut en 1583 et son frère, Jean-Casimir, imposa de nouveau le Calvinisme à la population. Toutefois le Haut-Palatinat résista farouchement et resta luthérien²⁹⁶. »

Il suffit encore de songer aux propos de Zwingli à l'égard de Luther²⁹⁷ pour estimer la mésentente entre les protestants.

Mais les conflits entre catholiques et protestants sont de loin les plus violents ; en 1554, Ignace de Loyola donne le ton :

²⁹⁴ Michel Servet avait publié en 1553 une *Christianismi restitutio* où il préconisait un retour à la doctrine chrétienne des premières communautés. Depuis 1531, ses écrits reniaient le péché originel et le dogme de la Trinité, tout en insistant sur les œuvres et le baptême des adultes. Il s'attira naturellement les foudres de tous les partis, catholiques comme protestants. Évadé de sa prison de Vienne, il fut démasqué et jugé à Genève. Même si Calvin eut souhaité une condamnation moins radicale, Michel Servet fut livré aux flammes le 27 octobre 1553. Pour plus de détails, voir DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme, op. cit.*, p. 117-119.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 156-157.

²⁹⁷ Cf. *supra*, Chapitre II, 2.1.

« [...] Le roi ne devrait pas tolérer dans son Conseil aucun hérétique et pas même avoir l'air de tenir en haute estime un genre d'hommes dont les avis, publics ou secrets, n'ont en définitive d'autre but que de favoriser et développer l'impiété hérétique dont ils sont imbus. En outre il serait souverainement utile de ne point permettre qu'un homme infecté d'hérésie demeure investi d'une autorité, surtout suprême, en une province ou en [sic] lieu, non plus que d'une charge publique quelconque ou d'une dignité. Enfin, on voudrait bien voir attestée et connue de tous la mesure suivante : dès que quelqu'un aura été convaincu d'impiété hérétique ou en sera fortement suspect, il n'aura droit à aucun honneur ni aucune richesse ; on devrait au contraire les lui arracher. Si l'on faisait quelques exemples en en condamnant quelques-uns à la mort ou à l'exil avec confiscation de leurs biens, ce qui montrerait qu'on prend au sérieux les affaires religieuses, ce remède serait d'autant plus efficace²⁹⁸ . »

Voilà qui dut en inquiéter plus d'un.

En France, les mesures sont tout aussi radicales. « L'Édit de Compiègne de juillet 1557 [...] réserva aux tribunaux laïques le jugement de Protestants, dès qu'il y aurait scandale public. Les hérétiques seraient tous condamnés à mort. [...] L'Édit d'Écouen (2 juin 1559) ordonna d'abattre sans jugement tout Réformé révolté ou en fuite²⁹⁹ ». Jean Delumeau rappelle ensuite brièvement les atrocités respectives :

« Le massacre de Vassy provoqua une # première Saint-Barthélemy #. À Sens, à l'appel d'un Jacobin, les Catholiques frappèrent, égorgèrent et jetèrent à la rivière un grand nombre de Protestants. À Tours, 200 Huguenots furent massacrés ou noyés. La contagion du meurtre se répandit dans le Maine et en Anjou. Les Protestants ne furent pas en reste, s'en prenant même aux sépulcres. # Le jour de leur entrée à Bourges, les arquebusiers de Montgomery criblèrent de coups le portail de Saint-Etienne où se développe la scène du Jugement dernier (27 mai). Dans toutes les villes dont ils s'emparèrent, ces iconoclastes couraient aux églises. Les crucifix furent brisés, les statues jetées à bas, les autels dépouillés. Les ornements sacrés s'étalèrent, en des mascarades sacrilèges, sur le dos des soldats... Les châsses, les ciboires, les calices furent fondus, mis en lingots et monnayés, les cloches transformées en canon#. (Mariéjol, Histoire de France (Lavis), VI, I, p. 64) « En Dauphiné et dans le Forez, le sinistre baron des Adrets faisait exécuter les garnisons catholiques qui se rendaient, ordonnant d'égorger, d'arquebuser ou de précipiter du haut des tours les malheureux prisonniers. En septembre 1567, au moment où éclata la seconde guerre de religion, les Réformés de Nîmes entassèrent dans la cour de l'évêché des notables catholiques, des religieux et des prêtres. Quatre-vingt personnes furent égorgées. Mais la même année, Catherine de Médicis faisait écrire par Charles IX à M. de Gordes : # Là où vous en sentirez aucuns qui branlent seulement pour venir secourir et ayder à ceulx-ci de la nouvelle religion, vous les empescherez de bouger par tous les moyens possibles, et, si vous connoissés qu'ilz soyent opiniastres à vouloir venir et partir, vous les taillerés et ferés mectre en pieces

²⁹⁸ Ibid., p. 166-167.

²⁹⁹ Ibid., p. 176.

sans en espargner un seul ; car tant plus de morts moins d'ennemys#. (Mariéjol, Histoire de France (Lavis), VI, I, p. 96) « C'est le programme qu'elle réalisa lors de la Saint-Barthélemy (24 août 1572) – massacre dont elle partage, avec les Guise, la responsabilité. Les Réformés, venus nombreux à Paris pour le mariage d'Henri de Navarre avec la fille de Catherine, Marguerite, furent massacrés en masse. Le futur Henri IV lui-même, menacé de mort, dut abjurer. Du 25 août au 3 octobre, la tuerie se généralisa dans le royaume. 30 000 Protestants au moins furent ainsi victimes des massacres, tant à Paris qu'en province. Le philosophe Ramus à Paris, le musicien Goudimel à Lyon furent parmi les morts³⁰⁰. »

Quant aux Pays-Bas, la situation est abominable : terres du nord de confession protestante sous autorité catholique (faisant partie du Saint Empire Romain Germanique ; Charles Quint³⁰¹ puis Philippe II d'Espagne gouvernent la région), le clivage devient rapidement sanglant.

« Des hérésies de tout genre – parmi lesquelles le luthéranisme, le calvinisme, la secte des anabaptistes – s'étaient propagées dans tout le territoire, et l'empereur catholique ne pouvait guère les supporter plus longtemps. Charles Quint promulgua divers édits, connus (et haïs) sous le nom de Plakkaten (manifestes), qui contenaient des indications précises, organisant la persécution des hérétiques. Un édit de 1550 vint ordonner la peine de mort pour les hérétiques, « séditeuse personen ende perturbateurs van onsen staet ende der gemeyne ruste »(personnes séditeuses et perturbateurs de notre État et de notre paix) : les hommes étaient passés par le fil de l'épée, les femmes enterrées vives en cas d'abjuration, sinon condamnées au bûcher³⁰². »

Philippe II prend la succession des Pays-Bas, le 25 octobre 1555, et ne reste que quatre années. Grâce au gouvernement de sa sœur, Marguerite de Parme, les Pays-Bas connaissent une relative accalmie. Mais le climat se dégrade rapidement, quand Philippe II rédige des missives « les 17 et 20 octobre 1565, et dans lesquelles était entre autres précisée la nécessité d'exécuter " secrètement " les partisans des nouvelles doctrines³⁰³. » En 1566, un mouvement iconoclaste s'empare de la région, et les foules protestantes ravagent les églises et les cathédrales catholiques (Anvers, Tournai, jusqu'à atteindre la Zélande et la Hollande). Bruxelles est au bord de l'insurrection. Marguerite de Parme assouplit le régime et tolère « l'exercice du culte, concessions sur lesquelles elle revint dès que le calme fut établi³⁰⁴. ».

Mais la trêve est de courte durée. Guillaume de Nassau, prince d'Orange lié depuis peu aux calvinistes d'Anvers, refuse de prêter serment d'allégeance à Philippe II d'Espagne, et se retire en Allemagne. « Quelques jours plus tard, Marguerite fit une entrée fracassante dans Anvers [...], accompagnée de mille cavaliers wallons, de tous les chevaliers de la Toison d'Or, de tous les gouverneurs des villes et des conseillers, de toute sa cour et d'un

³⁰⁰ Ibid., p. 178-179.

³⁰¹ Charles Quint qui se trouvait déjà confronté à la ligue de Smalkalde, réunion des princes allemands luthériens formée le 27 février 1531.

³⁰² WIED (Alexander), Bruegel, traduction par Marthe Gauthier, Paris, Fernand Nathan, 1980, p. 10.

³⁰³ Ibid., p. 12.

³⁰⁴ Ibid.

grand nombre de notables, avec toute la pompe d'un vainqueur. En premier lieu elle visita la cathédrale, dans laquelle étaient encore visibles de toutes parts les signes de l'iconoclastie, et là, priant, elle versa des larmes amères [...]. Avec les poutres de l'église détruite, on fit des potences pour ceux qui avaient profané les églises catholiques. Tous les autres gibets étaient pleins de cadavres ; toutes les prisons, de détenus ; toutes les routes de campagne, de fuyards. En cette année terrible, il n'y eut ville, pour petite qu'elle fût, où il n'y eût de cinquante à trois cents victimes, sans compter les gens qui tombaient aux mains des fanatiques en pleine campagne et qui étaient aussitôt impitoyablement pendus sans aucun interrogatoire³⁰⁵ ». En 1567, c'est tout un régime de terreur qui s'installe : « on institua une cour martiale de lugubre mémoire, dite le *Bloedraad* (conseil de sang), qui rendit des sentences cruelles et fanatiques ; c'est ainsi que, le 5 mai 1571, la cour fit savoir à certains hérétiques condamnés à mort que, dans le cas où ils n'acceptaient pas de mourir en catholiques, on leur brûlerait la langue avant leur exécution³⁰⁶ ».

Au milieu de toutes ces atrocités, les quatre textes qui constituent l'Édit de Nantes (13 avril-2 mai 1598) apparaissent comme un bienfait nécessaire. Garantissant la liberté de l'exercice public du culte réformé, la liberté accordée aux pères de famille pour choisir la religion de leurs enfants, le droit pour ces enfants de suivre une scolarité dans toutes les écoles, collèges et universités, l'autorisation de ne plus contribuer à la construction des églises ni à l'entretien du culte romain, et enfin la possibilité de ne plus participer aux fêtes catholiques, ces textes sont l'aboutissement d'interminables luttes – malheureusement incessantes.

C'est également dans ce contexte qu'est organisé le Concile de Trente (1545-1563), spectaculaire soubresaut du pouvoir romain qui tente à la fois de contrer l'offensive protestante et de régler les dysfonctionnements internes. Les directives sont diverses, et touchent autant le monde ecclésiastique que le monde artistique. Il n'est donc pas étonnant que les musiciens se tournent davantage vers le répertoire profane – le madrigal étant la nouvelle terre des innovations techniques –, ou vers des chapelles privées un peu plus indépendantes des directives romaines. Les compositeurs allemands devront quant à eux assimiler de multiples influences : l'héritage luthérien, le style tridentin naissant, les recherches expressives du madrigal, et les réjouissances sonores de Saint-Marc de Venise. Enfin, les expérimentations florentines autour de la monodie accompagnée ne seront pas sans bouleverser les habitudes. Assurément, cette fin de XVI^e siècle et les premières années du XVII^e siècle contiennent tous les germes du Baroque. Voilà pourquoi notre attention se tourne en premier lieu vers l'Italie ; même si nous devons limiter nos pérégrinations transalpines, il est bien nécessaire d'accomplir – nous aussi – notre « voyage en Italie ». Car Trente, Rome, Venise et Florence sont bien difficiles à écarter de l'horizon germanique.

1/ La Quadruple influence Italienne

1.1/ Le Concile de Trente (1545-1563)

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

Depuis quelques années déjà, Rome cherche à maintenir son autorité tout en ayant le souci de son image. Dès 1506, la basilique constantinienne de Saint Pierre (324-349) est pratiquement détruite par les ouvriers de Donato Bramante (concerné par le martyre depuis son *Tempietto* de *San Pietro in Montorio*, 1502) qui souhaite édifier une église plus conséquente ; les fameux travaux sont en partie financés par les non moins fameuses indulgences. Quand Luther arrive à Rome en décembre 1510 pour « remettre au pape un texte émanant de sept couvents de son ordre³⁰⁷ » - les augustins observants -, il voit certes « de nombreuses tombes de martyres, la vénération de reliques et la célébration de messes dans les diverses églises de la ville [...], le manque de recueillement des prêtres romains lors de l'eucharistie et [...] le luxe des cardinaux³⁰⁸ », mais il voit aussi la basilique en pleine reconstruction. À la mort de Bramante (1514), le chantier est confié à Raphaël. Celui-ci abandonne le plan en croix grecque de son prédécesseur, et compte allonger la nef pour obtenir une croix latine. Les travaux reprennent de plus belle.

Alors qu'en Allemagne le petit moine de Wittenberg conteste l'autorité papale, condamne les excès, et sollicite l'individu dans son intimité avec Dieu, les artistes romains déclinent les vertus de la majesté et de l'opulence, renforçant avec talent toute l'autorité ecclésiastique. Éprise de gigantisme, amoureuse de l'émotion visuelle, l'institution a soif de reconquête. Après les dernières touches de Raphaël sur les fresques papales (dès 1509 : *La dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, puis de 1512 à 1514 : *Héliodore chassé du Temple*) et sa reprise du chantier de Saint Pierre, c'est Michel-Ange qui devient l'artiste de référence : voûte de la Chapelle Sixtine (1508-1512), puis le monumental *Jugement Dernier* (1536-1541), véritable trait d'union artistique et théologique entre les vies de Moïse et de Jésus. Michel-Ange reprend à son tour le chantier de Saint Pierre, en 1546, l'année où décède Martin Luther (le 18 février à Eisleben, sa ville natale). Curiosité de l'Histoire, à l'heure où la Réforme perd son principal ministre, Rome organise sa Contre-Réforme.

En effet, le pape Paul III prononce officiellement l'ouverture d'un concile en novembre 1544 (par la bulle *Laetere Jerusalem*), qui débutera seulement un an plus tard, le 13 décembre 1545 – c'est-à-dire presque deux mois avant le décès de Luther. Le poids d'un concile est considérable. Du reste, Martin Luther en avait solennellement demandé l'ouverture en 1518 et 1520. « Pour l'ecclésiologie conciliariste, seul le concile général représente l'Église universelle. Il est donc supérieur au pape et peut juger, voire infirmer ses décisions³⁰⁹ ». On comprend pourquoi Luther désirait ardemment une telle réunion. On comprend aussi pourquoi Léon X l'a toujours refusée, ainsi que son successeur Clément VII. De son côté, Charles Quint « se rêve toujours le chef d'une Europe chrétienne unie contre le Turc. De plus, s'il veut sincèrement une réforme de l'Église, [il] reste attaché à l'ancienne foi et ne souhaite en aucun cas favoriser ce qui lui apparaît comme une nouvelle hérésie [...]. Ce retour à l'unité chrétienne ne doit pas se faire au profit de l'adversaire³¹⁰ ». Par crainte que le concile ne se retourne contre eux, les papes successifs attendent que le climat s'apaise.

Chacun espère contrôler au maximum le déroulement du concile. « L'assemblée [...] a été victime de l'absence d'une collaboration indispensable entre l'empereur et le pape. La méfiance réciproque a dominé, chacun voulant affirmer son pouvoir sur le concile,

³⁰⁷ Lienhard (Marc), « Chronologie », in : LUTHER (Martin), *Œuvres*, op. cit., p. 66.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁹ TALLON (Alain), *Le concile de Trente*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Petits Cerf-Histoire », 2000, p. 13.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

plus pour empêcher l'autre de l'utiliser que par un réel souci de bon déroulement des travaux conciliaires³¹¹ ». Si tout le monde (l'empereur et sa cour, le pape et la curie) veut réorganiser l'Église, tout le monde ne s'accorde pas nécessairement sur les moyens requis : « l'empereur souhaite que le concile ait comme seul programme la réforme des abus ecclésiastiques, laissant les questions dogmatiques en suspens³¹² ». Bien entendu, l'empereur ayant à gérer des territoires catholiques et protestants ne peut qu'espérer un retour à l'ordre – seul capable de calmer les esprits – et certainement pas un débat théologique qui soulèverait davantage les tensions entre les différentes confessions. Régler « simplement » les abus de l'Église serait donc un compromis intéressant. Le choix même de la ville n'est pas innocent. Trente plutôt que Rome, les raisons sont diplomatiques : « Charles Quint [...] convainc avec difficulté Paul III d'accepter le lieu de Trente. Cette petite ville alpine était terre d'Empire, ce qui devait satisfaire les protestants, mais également principauté ecclésiastique aux portes de l'Italie, ce qui devait rassurer la papauté. Ce choix fait cependant craindre une certaine tutelle impériale sur le concile, soupçon du roi de France que partage plus discrètement le pape³¹³ ». Il faut dire que les guerres intestines entre François I^{er} et Charles Quint ne cessent d'apporter leur lot de victimes. Car les deux hommes se détestent depuis longtemps : dès 1521, Charles Quint et François I^{er} s'opposent ; en avril 1522, François I^{er} perd le Milanais ; en janvier 1528, François I^{er} déclare la guerre à Charles Quint ; le mariage de François I^{er} avec Éléonore d'Autriche (sœur de Charles Quint) en 1530 n'altère pas son sentiment ; alors que les princes protestants de l'Allemagne forment la Ligue de Smalkalde (27 février 1531) contre Charles Quint, François I^{er} soutient la ligue ; en 1536, le souverain français s'allie aux Turcs pour la prise d'Ibiza – bien entendu propriété de l'Empire ; même la Trêve de Nice (18 juin 1538) et la rencontre des deux monarques à Aigues-Mortes (14 et 15 juillet de la même année) ne résoudront rien ; le 12 juillet 1542, François I^{er} déclare à nouveau la guerre à Charles Quint. Il faut attendre le Traité de Paix du 18 septembre 1544 pour enfin observer une accalmie entre les deux hommes. Nous comprenons aisément pourquoi le souverain français n'approuve guère la tenue d'un concile sous domination impériale.

Mais les données politiques changent progressivement, et l'intérêt des uns se conjugue avec celui des autres : « François I^{er} affronte l'Angleterre d'Henri VIII tandis que Charles Quint se prépare à la guerre contre la ligue de Smalkalde. Ni le roi ni l'empereur n'ont donc besoin de ménager les protestants en s'opposant à un concile papiste. Paul III sait profiter de ce moment favorable pour ouvrir une assemblée que plus personne n'attendait³¹⁴ ».

Après bien des difficultés, le concile de Trente peut avoir lieu. De nombreux papes se succèdent pendant toute la longue durée de ce concile. Parmi eux Paul III (qui ouvre donc le concile le 13 décembre 1545), Jules III (de 1550 à 1555), Marcel II (le record de brièveté de règne : vingt-et-un jours, du 9 au 30 avril 1555), l'ancien inquisiteur Paul IV (1555 à 1559) et Pie IV (pape de 1559 à 1565), lequel prononcera la clôture du concile le 4 décembre 1563.

Cette réunion fédère autour du pape un grand nombre de cardinaux, archevêques, évêques, docteurs en théologie et supérieurs religieux – ainsi que la très influente curie.

³¹¹ *Ibid.*, p. 21.

³¹² *Ibid.*, p. 19.

³¹³ *Ibid.*, p. 17.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

Si les débuts du concile ne rassemblent qu'une soixantaine de personnes (les méfiances relatives au risque d'hégémonie impériale modèrent l'enthousiasme), les dernières années renforcent considérablement l'effectif (près de deux-cent vingt participants). Finalement, le concile de Trente et les synodes (réunions ecclésiastiques locales pour résoudre les problèmes d'un diocèse particulier) qui suivirent n'ont visé qu'un seul objectif : récupérer les chrétiens fraîchement séduit par les hérésies protestantes³¹⁵. Dès lors, les multiples sessions du concile s'emploieront à décliner ce thème de la manière la plus efficace et la plus radicale qui soit. Ainsi, on peut dégager deux axes : 1/ réagir contre les abus internes de l'Église, puisqu'ils sont à l'origine de la désaffection des fidèles ; 2/ réaffirmer les principes de la foi catholique.

Le plus grand mérite du concile est certainement d'avoir traité frontalement le problème des abus. À ce sujet, les critiques ne datent pas de 1545, loin s'en faut...

« À la veille de la Réforme, l'évêque de Bâle, Christophe von Huttenheim demandait aux prêtres de son diocèse, # de ne pas se friser les cheveux au fer, de ne pas s'adonner au commerce dans les églises, de ne pas y faire de tapage, de ne pas tenir des débits de boissons, de s'abstenir du trafic des chevaux, de ne pas acquérir des biens volés ³¹⁶ . # »

Bien avant encore, il suffit de songer à la *Narrenschiff* (Nef des Fous, 1494) de Sebastian Brant (voir Planche n°10), et à son soixante-dix-neuvième poème :

« On raille aussi bien reître et clerc, Les met dans la horde des fous ; Vivent tous deux sur même bête : Discret l'un, l'autre ouvertement, L'un se risque par tous les temps, Dans l'encre l'autre met son âme. Le reître met le feu aux granges Clerc veut un paysan dodu À qui fera suinter son lard De quoi avoir de bons choux gras. S'ils tenaient tout ce qu'ils promettent Ce qu'ils font vaudrait ce qu'ils coûtent L'un par sa plume, l'autre à l'épée, On ne pourrait se passer d'eux, Si leur prix n'était abusif, Et si n'était hors de la loi D'ainsi se payer sur la bête. Mais chacun agit pour son compte, Leurs talents mis à leur profit. Qu'ils veuillent bien me pardonner Si je les fais monter à bord. Y sont venus de leur plein gré Me veulent payer le passage Et s'offrent même à me fournir D'autres clients pour mettre en nef. Sont tant de clercs et faux jetons À vivre en sicaire et reîtres, Toute prise leur paraît bonne, De vrais soudards dans les campagnes. Oui, sur ma foi, c'est grande honte Qu'on offre route nette et sûre Aux marchands et aux pèlerins. Qu'y faire, puisqu'à ce qu'on dit À faire escorte on s'enrichit ³¹⁷ ?! »

Combien certaines expressions sont lapidaires, et concentrent en peu de mots une critique acerbe (la merveilleuse formule « s'ils tenaient tout ce qu'ils promettent, ce qu'ils font

³¹⁵ Dans le sens inverse, « les protestants n'ont jamais douté un seul instant que Trente soit une machine de guerre dirigée contre eux, un concile de Contre-Réforme. La correspondance de Henri Bullinger, le successeur de Zwingli à Zurich, le prouve abondamment. Par sa proximité géographique et son réseau d'informateurs, Bullinger peut suivre le déroulement du concile dans ses différentes périodes. Il diffuse dans tout le monde protestant les nouvelles venant de Trente avec un esprit toujours critique. Les plus grands théologiens, à commencer par Mélanchthon, réfutent les textes conciliaires. Calvin publie en 1547 un *Antidote* au poison tridentin. À partir de 1563, le luthérien Martin Chemnitz se livre à un *Examen concilii tridentini*, monumentale réponse théologique et scripturaire aux décrets du concile. » (TALLON, Alain, *Le concile de Trente*, op. cit., p. 47).

³¹⁶ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 63-64.

³¹⁷ BRANT (Sebastian), *La Nef des Fous, traduction et présentation par Nicole Taubes*, Paris, José Corti, 1997, p. 249-250.

vaudrait ce qu'ils coûtent » combine trois griefs : le mensonge, la paresse et le profit). Les peintures de Jérôme Bosch (1450-1516) ou de Peter Bruegel l'Ancien (1525-1569) alimentent la critique : l'*Excision de la pierre* de J. Bosch (voir Planche n°11) montre bien un moine ainsi qu'une moniale supervisant une lithotomie, sinistre spectacle où le médecin se coiffe d'un entonnoir en guise de chapeau et porte une cruche de vin à la ceinture ; quant aux religieux, ils ne sont guère flattés : la moniale porte les Écritures sur la tête (image éloquente de l'indifférence), et le moine tient une chope de bière... Les exemples sont encore nombreux, et la *Nef des Fous* de Jérôme Bosch (huile sur bois, 57 x 32, musée du Louvre) offre naturellement un beau complément au poème de S. Brant.

Plus en arrière, Johann Hus dénonçait en 1418 les écarts de conduite des clercs :

« Les prêtres qui vivent dans le vice et quelque façon que ce soit, souillent le pouvoir sacerdotal, et comme des fils infidèles pensent faussement à l'égard des sept sacrements de l'Église, des clefs, des offices, des censures, des mœurs, des cérémonies, des choses saintes de l'Église, du culte des reliques, des indulgences, des ordres... Personne n'est le représentant du Christ ou de Pierre, s'il n'imité pas également leurs mœurs ³¹⁸ ... »

Même quand Martin Luther s'en prit aux vœux monastiques, à la virginité, au célibat des prêtres³¹⁹ et décida de se marier, il n'entendait certainement pas jouer de provocation : il répondait alors au sérieux problème de la sexualité des prêtres. Autant d'unions clandestines entre moines et moniales devenaient encombrantes, et Luther tentait finalement de résoudre une préoccupation majeure de l'église. Le Réformateur dénonça sinon l'hypocrisie de son époque, du moins un lot de lois strictement humaines, et soulagea une population empêtrée dans des situations dramatiques. Le diagnostic et le remède se combinent quand il affirme que « la virginité doit être traitée et enseignée de telle manière qu'on ne l'observe sous la pression d'aucune loi, d'aucune nécessité, sans espoir de récompense mais dans une pensée gratuite et libre³²⁰ », et surtout que l'obligation de célibat n'a aucun fondement évangélique³²¹ : « Si le célibat est l'objet d'un conseil évangélique, quelle est donc cette folie qui consiste à prononcer des vœux de telle sorte

³¹⁸ Cité par DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 65.

³¹⁹ Cf. *Jugement sur les vœux monastiques*, in : LUTHER (Martin), *Œuvres*, op. cit., p. 883-1033.

³²⁰ *Ibid.*, p. 942.

³²¹ Luther fonde entre autre son propos sur la *Première Épître aux Corinthiens* : « Ne vous refusez pas l'un à l'autre, si ce n'est d'un commun accord, pour un temps, afin de vaquer à la prière ; et de nouveau soyez ensemble, de peur que Satan ne profite, pour vous tenter, de votre incontinence. Ce que je dis là est une concession, non un ordre. Je voudrais que tous les hommes fussent comme moi ; mais chacun reçoit de Dieu son don particulier, celui-ci d'une manière, celui-là de l'autre. Je dis toutefois aux célibataires et aux veuves qu'il leur est bon de demeurer comme moi. Mais s'ils ne peuvent se contenir, qu'ils se marient : mieux vaut se marier que de brûler » (7 5-9), et cite encore les précautions de l'apôtre : « je donne un conseil » – il pouvait à ce sujet reprendre la formulation complète, encore plus explicite : « Pour ce qui est des vierges, je n'ai pas d'ordre du Seigneur, mais je donne un avis en homme qui, par la miséricorde du Seigneur, est digne de confiance. » (7 25). Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que Paul lui-même évoque les femmes des « évêques » dans ses épîtres : « Elle est sûre cette parole : celui qui aspire à la charge d'évêque désire une belle œuvre. Aussi faut-il que l'évêque soit irréprochable, mari d'une seule femme [...], sachant bien gouverner sa propre maison et tenir ses enfants dans la soumission d'une manière parfaitement digne. Car celui qui ne sait pas gouverner sa propre maison, comment pourrait-il prendre soin de l'Église de Dieu ? » (*Première Épître à Timothée*, 3 1-5), ou plus loin : « Les diacre doivent être maris d'une seule femme, savoir bien gouverner leurs enfants et leur propre maison. » (*ibid.*, 3 12). Paul renouvelle son propos dans l'*Épître à Tite* (1 6) : « Chaque candidat [pour être presbytre] doit être irréprochable, mari d'une seule femme, avoir des enfants croyants, qui ne puissent être accusés d'inconduite et ne soient pas insoumis. » Paul ne prône donc pas le célibat ; il ne condamne que la polygamie.

que, dépassant l'Évangile, vous fassiez du conseil un précepte très rigoureux ? Déjà vous ne vivez plus selon l'Évangile mais au-delà, ce qui veut dire aussi contre l'Évangile parce que vous ne considérez plus le célibat comme un conseil. Si vous obéissez à l'Évangile, vous devez considérer le célibat comme libre ; si vous ne le faites pas, vous n'obéissez pas à l'Évangile ; il est impossible qu'un conseil de l'Évangile devienne un précepte et il est également impossible que votre vœu soit un conseil. La chasteté votive s'oppose donc diamétralement à l'Évangile³²² ».

Nous voyons donc « dans quelle mesure les "abus" dont souffrait l'Église ont pu être une des causes de la Réforme. Les mauvais moines dont on se moquait, la richesse de l'Église qui pouvait paraître excessive et partiellement inutile, les évêques et les curés qui ne résidaient pas, mais cumulaient les bénéfices, les papes qui se conduisaient en princes séculiers et avaient de ce fait de moins en moins de prise – spirituellement parlant – sur les souverains, l'argent des chrétiens souvent utilisé par Rome à des fins purement terrestres, les excommunications lancées à tort et à travers pour protéger des intérêts parfois bien matériels, tous ces faits contribuèrent à dévaloriser le prêtre et à jeter sur lui, non seulement le discrédit, mais ce qui est plus grave encore, le doute³²³. »

Les mesures prises par le concile de Trente nous révèlent comme un négatif les pratiques jusqu'ici rencontrées : ainsi les sessions recadrent le service divin, avec interdiction notamment (XXII^e session, 17 septembre 1562) « de faire des traités et des marchés pour dire de nouvelles messes », « de permettre de célébrer la messe à des prêtres vagabonds ou notoirement infâmes », « d'assister au service dans un habit indécent », « de mêler, dans les chants de la messe, des musiques lascives », « de faire du bruit durant le service », ou « de célébrer la messe à des heures non prévues à cet usage³²⁴ ». Il est vrai qu'un comportement respectueux n'allait pas toujours de soi ; ainsi condamne-t-on dans les églises « les actions profanes, discours et entretiens vains & affaires du siècle, promenades, bruits, clameurs³²⁵ ».

Avant même que soit évoqué le problème de la musique, la diction du prêtre est frappée de rappel à l'ordre.

« En 1561 Eustache Du Bellay, l'évêque de Paris, ordonne à tous les prêtres : # qu'ils lisent avec respect, piété, modestie et attention, d'une voix claire, distincte et intelligible #. « [...] En 1583 (soit vingt ans après la fin du Concile de Trente) le Concile de Reims revient encore sur ce point : # que tout prêtre en célébrant les saints mystères prononce d'une voix claire, distincte, de manière à être entendu par les assistants ou au moins par les ministres de l'autel³²⁶ #. »

Ainsi, le concile de Trente cherche à remettre de l'ordre dans l'institution. L'archevêque de Raguse Ludovico Beccadelli écrit ainsi en janvier 1562 :

³²² LUTHER (Martin), *Jugement sur les vœux monastiques*, in : *Œuvres*, op. cit., p. 900. Il est également explicite dans son *Sermon sur l'état conjugal* (1519) : « [...] ni le Christ ni les apôtres n'ont voulu imposer la chasteté ; mais ils l'ont recommandée, laissant à chacun le soin de faire son examen de conscience : s'il ne peut vivre dans la chasteté, qu'il se marie ; si au contraire il en a reçu de Dieu la grâce particulière, alors la chasteté est préférable ». (LUTHER, Martin, *Sermon sur l'état conjugal*, in : *Œuvres*, op. cit., p. 236).

³²³ DELAUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 68.

³²⁴ WEBER (Édith), *Le Concile de Trente et la Musique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique – Musicologie », 1982, p. 89.

³²⁵ *Ibid.*, p. 87.

³²⁶ *Ibid.*, p. 90.

« De même, que l'on fasse en sorte que l'abondance de clercs n'ébranle pas l'Église. Comme beaucoup sont à la fois déguenillés et ignorants, ils se consacrent à tout ministère, aussi vil soit-il, et dénigrent l'Église. L'abondance en effet fait diminuer la valeur et le prix est dans la rareté. « [...] De même, que l'on fasse absolument en sorte que les sacrements soient traités avec la révérence due et qu'ils ne soient pas administrés en vue du gain, comme cela se fait, mais gratuitement et avec piété. « [...] De même, il faudra considérer que l'abondance des revenus temporels provenant de donations pieuses détourne les moines et les religieux de la piété et du culte divin, fait obstacle au salut des âmes, et que ces revenus, qui surabondent, doivent être distribués à un plus petit nombre de monastères, surtout de femmes ; l'indigence en effet conduit souvent ces dernières à beaucoup de choses inconvenantes³²⁷. »

Pour le deuxième axe (réaffirmer les dogmes de l'Église catholique), les sessions du concile de Trente vont donc à l'encontre des vœux de Charles Quint ; au lieu de contourner soigneusement les questions théologiques, le concile s'empresse d'en imposer les réponses. Ainsi, les multiples décrets votés lors des sessions conciliaires affichent leur opposition face aux thèses protestantes. De cette manière, le décret sur la justification (VI^e session, 13 janvier 1547) réaffirme la doctrine du salut par les œuvres et maintient l'importance des sept sacrements³²⁸, le décret sur l'Eucharistie (XIII^e session, 11 octobre 1551) menace d'anathème tout individu refusant de voir dans les sacrements du pain et du vin la présence physique et spirituelle du Christ (la fameuse *transsubstantiation* qui s'oppose aux diverses variantes de la *consubstantiation* protestante³²⁹), et le décret du 3 et 4 décembre 1563 (XXV^e session) condamne les unions charnelles :

« Qu'il est honteux et indigne du nom de clercs, qui se sont consacrés au culte divin, de vivre dans les souillures de l'impudicité et dans un concubinage immonde : c'est ce qu'attestent clairement et le scandale que cela suscite chez tous les fidèles et l'extrême déshonneur qui frappe alors l'assemblée des clercs. Aussi, pour que les ministres de l'Église soient ramenés à la continence et à l'intégrité de la vie qui conviennent, et que le peuple apprenne à les respecter d'autant plus qu'il les saura plus honnêtes dans leur vie, le saint concile interdit à tous les clercs, quels qu'ils soient, d'oser avoir chez eux ou ailleurs des concubines ou d'autres femmes qui puissent donner l'occasion de soupçons, ou d'avoir quoi que ce soit de commun avec elles. Autrement ils seront punis de peines portées par les saints canons ou les statuts des églises³³⁰. »

Nous le voyons sans peine, le concile de Trente se veut le puissant remède à une hémorragie trop douloureuse : la brebis, plus malade que perdue – elle est « infectée d'hérésie » comme le disait Ignace de Loyola –, doit être pansée. Les docteurs de l'Église

³²⁷ TALLON (Alain), *Le Concile de Trente*, op. cit., p. 119-121.

³²⁸ Que M. Luther avait rejetés, à l'exception du baptême et de l'Eucharistie, seuls sacrements fondés par l'Écriture.

³²⁹ Si Luther adopte l'idée de la consubstantiation (présence spirituelle du Christ dans le pain et le vin), Calvin accorde à l'Eucharistie une valeur quelque peu différente : il ne saurait exister de présence physique ou spirituelle dans le pain et le vin, mais ceux-ci sont les outils capables d'élever le croyant à la spiritualité du Christ. Zwingli, comme à son habitude, est encore plus radical : le moment eucharistique n'a de valeur que symbolique, et la communion n'a de rôle que commémoratif.

³³⁰ Cité par TALLON (Alain), *Le concile de Trente*, op. cit., p. 127.

prescrivent ainsi leurs meilleurs onguents : corriger au plus vite les abus (traiter le mal par une éthique rigoureuse), et renoncer aux exégèses fantaisistes (les médecines parallèles sont discréditées ; Rome seule est habilitée à donner le salut). L'ordonnance catholique doit être suivie à la lettre.

Tout ceci nous permet de mieux comprendre dans quelle mesure la musique dut répondre à de nouveaux critères. Arme indéniable dans les mains du pouvoir, elle fut engagée dans cette extraordinaire campagne de reconquête, au prix d'un affûtage de saison : elle aussi fut contrainte d'expurger ses abus. Parallèlement, elle devint l'étendard de la toute-puissance romaine : « l'art de la Contre-Réforme [...] opposa le " triomphalisme " catholique à la modestie et au dépouillement réformés³³¹ ».

Si le concile de Trente renforce le poids de la *vulgate* (la traduction en 382 des textes hébreux et grecs en latin par saint Jérôme, largement remise en cause par les protestants³³²) et l'érige en modèle absolu (IV^e session du 8 avril 1546), il cherche à faire de même avec le répertoire musical. En effet, chaque église possédait jusque-là son propre missel³³³, composé des pièces de l'ordinaire – qui ne variaient qu'insensiblement d'un ouvrage à l'autre – et des pièces du propre ajoutées au fil des siècles (depuis le VIII^e siècle), qui se distinguent quant à elles d'une localité à l'autre. Ainsi, le *Missel d'Angers* ne saurait être radicalement identique au *Missel de Paris*, lui-même différent du *Missel de Châlons*. Or, le pape Pie V impose le 14 juillet 1570 le *Missel romain*, qui devient alors la seule référence en matière de chants. À moins de justifier de la possession d'un missel vieux d'au moins deux-cents ans, le *Missel romain* doit être unanimement respecté dans toute l'Europe, et ne doit souffrir d'aucune modification – les singularités régionales (fêtes particulières pour les saints locaux) sont proscrites. Pourtant, tout ne semble pas réglé en 1570, puisque le pape Grégoire XIII écrit lui-même le 25 octobre 1577 :

« Malgré la publication du bréviaire et du missel, établis selon les normes du concile de Trente, il a été observé que les antiphonaires, les graduels et les psautiers dont dispose le chant grégorien pour célébrer la louange divine dans les offices sont encore remplis, soit par ignorance, soit par négligence, soit par perversité de la part des compositeurs, des auteurs et des éditeurs, d'un trop grand nombre de barbarismes, d'intentions obscures, de contradictions et de fioritures inutiles³³⁴ . »

Le pape s'adressait alors à G. P. da Palestrina et A. Zoilo, et leur demandait « de revoir, de purger, de corriger et de réformer antiphonaires, graduels et psautiers, ainsi que tous les chants en usage dans les chapelles, conformément au rite de la Sainte Église romaine, aussi bien dans les heures canoniques que dans les messes et les autres cérémonies sacrées³³⁵ », tâche dont il ne parviendraient pas à s'acquitter malgré tous les efforts. Il faut attendre Clément VIII pour obtenir un nouveau *Missel romain* (1604), puis Urbain VIII (1634).

³³¹ DELUMEAU (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 169.

³³² Nous avons vu plus haut comme Luther revient sur l'intérêt évangélique de l'*Épître de Jacques*. Il contestera également celui de l'*Apocalypse*.

³³³ Nous résumons ici l'explication donnée par Édith Weber dans son *Concile de Trente et la Musique*, op. cit., p. 121-126.

³³⁴ Cité in : LAFARGUE (Véronique), *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Paris, Fayard, 2003, p. 66-67.

³³⁵ Ibid.

Presque toutes les séquences sont alors supprimées, ainsi que les tropes. Les maîtres mots sont *uniformisation* et *simplification* du répertoire. Dans ce désir de fixer de nouvelles règles pour l'expression d'une foi véritable, le concile de Trente et les synodes provinciaux condamnent toute incursion profane dans le répertoire sacré. Les messes parodiques sur *cantus firmus* profane, véritables succès de la première Renaissance³³⁶, sont critiquées et abandonnées. Le concile de Trente pourchasse le *lascif* et l'*impur* – ces deux grimaces du même démon qui hante les polyphonies. Même l'utilisation abusive de l'orgue – par des morceaux trop longs ou des airs de danse – est mise à l'index. Les musiciens sont donc rappelés à l'ordre. Le décret du 17 septembre 1562 (XXII^e session) est explicite :

« De ce qui doit être observé et évité dans la célébration de la Messe » Toutes choses devraient être ordonnées de telle sorte que les Messes, qu'elles soient célébrées avec ou sans chant, puissent parvenir tranquillement aux oreilles et au cœur de ceux qui les écoutent, donc qu'elles soient exécutées clairement et à la bonne vitesse. Dans les cas des messes célébrées avec chant et orgue, ne laissez rien de profane s'y mêler, mais seulement des hymnes et des louanges à Dieu. Le dessein lui-même de chanter sur les modes musicaux devrait être conçu, non pour procurer à l'oreille un plaisir vain, mais de telle sorte que les mots soient compris de tous, afin que le cœur des auditeurs soit aspiré vers le désir d'harmonies célestes [...]. Il faut aussi bannir de l'église toute musique qui contient, soit dans le chant soit dans le jeu de l'orgue, quelque chose de lascif ou d'impur³³⁷. »

Plus radicalement, ce sont les modalités mêmes de la polyphonie qui sont remises en cause. Curieusement, protestants et tridentins partagent le même point de vue. Comme nous l'avons vu dans *Es hätt ein Baur ein Töchterlein* d'Heinrich Isaac³³⁸, le contrepoint fleuri enchevêtre les phrasés, entame un vers ici tandis qu'on achève là le précédent, supprime des mots à certaines voix, en répète ailleurs, joue sur les imitations, et charge l'ensemble de savoureux mélismes. Il est évident que le contrepoint fleuri est un ennemi de la compréhension des paroles. Le concile de Trente veut pallier cet inconfort, et prône l'*intelligibilité* du texte. Pour cela, pas – ou peu – de répétitions inutiles, d'imitation, ou de mélismes qui entravent la perception. En un mot, on vante les mérites du syllabisme et de la polyphonie *nota contra notam* (note contre note, c'est-à-dire l'homorythmie). Voulant combattre l'hérésie protestante, Rome adopte les mêmes points de vue que Martin Luther ou Johann Walther : l'écriture savante embourbe la foi. On dénonce les « *molliores cantus* » (les chants mous), résultats de l'écriture canonique. L'évêque Cirillo Franco s'exprime ainsi :

« ... de nos jours tous les musiciens sont ravis de traiter le chant en style fugué, de sorte que lorsqu'un chanteur dit Sanctus, un autre Sabaoth, le troisième Gloria tua, avec des cris, des grognements, des gargarismes, de sorte qu'ils ressemblent plus à des chats en janvier qu'à des fleurs de mai³³⁹ ... »

Ainsi, on peut résumer les grandes directions esthétiques du concile de Trente à l'égard de la musique : 1/ conservation de la seule langue latine (contrairement aux protestants qui ont

³³⁶ Les exemples sont nombreux : *Messe l'Homme Armé* de Josquin Desprez (parmi beaucoup d'autres), la *Messe Se la face ay pale* de Guillaume Dufay, ou la *Messe la Bataille* de Clément Janequin.

³³⁷ Cité in : LAFARGUE (Véronique), Giovanni Pierluigi da Palestrina, op. cit., p. 60.

³³⁸ Cf. supra, Chapitre I, 1.3.

³³⁹ Cité in : WEBER (Édith), Le Concile de Trente et la Musique, op. cit., p. 163.

également recours aux langues vernaculaires) ; 2/ abandon de toute influence profane (rejet du *lascif* et de l'*impur*, trop visibles dans les messes parodiques ou le jeu de l'orgue) ; 3/ souci de l'*intelligibilité* du texte (on privilégie l'écriture homorythmique et syllabique, et l'on renonce à toute omission ou redondance inutiles). Tous les cas contraires (langue vernaculaire, influence populaire et écriture polyrythmique) sont considérés comme des abus.

Parmi les musiciens les plus représentatifs de cette esthétique tridentine, il faut citer Vincenzo Ruffo (1510-1587), prêtre milanais devenu directeur musical de l'*Accademia Filarmonica* de Vérone, puis *maestro di cappella* des cathédrales de Vérone et de Milan. Ses œuvres religieuses (sept livres de messes, deux livres de motets, deux livres de psaumes) sont conformes aux recommandations conciliaires : les voix sont traitées en blocs sonores, soit en binômes (SA contre TB), soit en *Tutti*, favorisant pour le mieux la compréhension du texte. Même les départs successifs – lointains souvenirs de tuilages issus du contrepont fleuri – s'emploient à garantir l'intelligibilité du texte. Puisqu'il est question de paroles, comparons le traitement du texte dans un extrait du *Credo* selon H. Isaac et selon V. Ruffo :

Heinrich Isaac, Credo de la Missa Carminum (mes. 84-89)³⁴⁰

S Et i- te- rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- - - di ca- - - re,
A Et i- te- rum ven- tu- - rus est cum glo- ri- a ju- di- ca- - re
T-tris) Et i- te- rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a ju- di- ca- re (vi- vos.....
Bpa- - tris) Et i- te- rum ven- tu- rus est :

Nous voyons qu'à chaque pulsation, on entend au minimum deux phonèmes différents, et au plus quatre. Dans la phrase principale sont également présentes les fins de la phrase précédente (ténor et basse) et le début de la phrase suivante (ténor). Du fait des décalages liés aux départs en imitation, la voix de basse ne prononce pas la phrase en entier. La différence est frappante quand on compare le même passage traité par V. Ruffo :

V. Ruffo, Credo de la Missa Primi toni³⁴¹

S ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- - di- ca- - - re,
A Et i- te rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- - di- ca- - - re,
T cum glo- ri- a, ju- - di- ca- - - re,
B ju- - di- ca- - - re,

Ici, les entrées successives sont subordonnées à l'homorythmie et à la concordance des syllabes. Le pôle milanais guidé par V. Ruffo est donc en totale conformité avec les prescriptions tridentines. Au demeurant, l'auteur lui-même s'en réclame :

« [Le Cardinal Borromeo m'a demandé] de composer, en accord avec les décrets du très saint concile de Trente, des messes qui évitent d'introduire quoi que ce soit de profane et de futile dans le culte [...]. J'ai donc composé une messe de cette façon, faisant en sorte que les syllabes, les voix et les sons soient clairement et distinctement compris des pieux auditeurs. [...] Ensuite, suivant cet exemple, j'ai composé d'autres messes, plus facilement et plus rapidement³⁴². »

Mais la plus influente personnalité est sans aucun doute celle de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), qui fut introduit à la Chapelle Sixtine en janvier 1555 par le pape Jules III, connu les quelques jours de pontificat de Marcel II, puis fut congédié par Paul

³⁴⁰ Partition : CW7, p. 14. Enregistrement disponible : DIV7(8).

³⁴¹ Partition in : WEBER (Édith), *Le Concile de Trente et la Musique*, op. cit., p. 211.

³⁴² Cité in : LAFARGUE (Véronique), *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, op. cit., p. 64.

IV qui désirait remettre un peu d'ordre à Rome (il est alors intolérable qu'un homme marié puisse exercer dans la chapelle pontificale).

En regardant la *Missa Papae Marcelli*, œuvre à six voix publiée dans le *Missarum Liber Secundus* (avec la *Missa ad fugam*) mais certainement composée en 1562 ou 1563 – donc bien après le pontificat de Marcel II qui s'interrompt en 1555 – nous remarquons à quel point Palestrina conjugue les deux styles. En effet, la partition³⁴³ nous montre un *Kyrie* à l'écriture enchevêtrée, où les voix entrent en imitation sans permettre la moindre intelligibilité du texte ; certes, tout le monde connaît les paroles d'un *Kyrie*, connaissance préalable qui doit certainement expliquer la grande souplesse de Palestrina. Mais il faut bien avouer que ce début de messe ne répond pas vraiment aux critères tridentins ; aucune section ne rattrape d'ailleurs l'autre : le *Christe* et le *Kyrie* suivants sont composés dans le même esprit.

Soudain, le *Gloria* et le *Credo* modifient la couleur jusqu'ici entendue : l'homorythmie fait résonner de majestueux piliers sonores, mais il semble que Palestrina conçoive l'homorythmie avec une certaine souplesse. Si nous reprenons le même passage du *Credo* – avec la phrase précédente – nous voyons bien comment l'auteur exploite les possibilités :

G.P. da Palestrina, *Credo* de la *Missa Papae Marcelli*, mes. 92-102³⁴⁴

S	Et	___	a- scen- dit in cae- lum :	se- det ad dex- te- ram Pa- - tris,
A	Et	a- scen- dit in cae- lum :	se- det ad dex- te- ram Pa- - tris, Et i- te-	
T	Et	a- scen- dit in cae- lum :	se- det ___ ad dex- te- ram Pa- - tris, Et i- te-	
B	Et	a- scen- dit in cae- lum :		Et i- te-
S			cum glo- ri- a, ju- di- - - ca- - re	
A	rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- - di- ca- - - re			
T	rum ven- tu- rus est.			
B	rum ven- tu- rus est	_____	ju- di- - - ca- - re	

Cette manière de conduire la polyphonie semble à mi-chemin entre le contrepoint fleuri d'Heinrich Isaac et l'homorythmie stricte de Vincenzo Ruffo. En effet, nous apercevons des oppositions de blocs vocaux : la phrase « *sedet ad dexteram Patris* » ([il est] assis à la droite du Père) est confiée aux voix supérieures (SAT), tandis que la réponse « *et iterum venturus est* » (et il reviendra) concerne des registres plus graves (ATB) ; « *cum gloria* » (avec gloire) s'allège avec deux voix aiguës (SA) rejointes, au « *judicare* » (pour juger), par la basse. Ces jeux de combinaisons sont extrêmement fréquents tout au long de la messe (voir aussi, à titre d'exemple, le *Gloria* aux mes. 82-95).

En second lieu, nous remarquons des répétitions (le « *Et* » initial, ou « *sedet* ») dues aux entrées successives, ou des décalages de syllabes provoqués par des rythmes parfois différents d'une voix à l'autre (« *judicare* »). Mais, dans tous les cas, les voix se retrouvent toujours très vite sur un phonème commun (finale d'un mot par exemple). Il s'agit ici d'un habile compromis entre la souplesse du contrepoint fleuri et la rigueur de l'homorythmie, car nous entendons alors des zones syllabiques, où le même phonème se fait entendre à différentes voix, de manière légèrement décalée, mais sans jamais se superposer aux

³⁴³ Partition : G.P. da Palestrina (1525-1594), *Missa Papae Marcelli*, Chester Music, CH08836, 1992, 60 p.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

syllabes précédentes ou suivantes. Ainsi, « *judicare* » se décompose en un « *ju* » simultané, une zone « *di* », une zone « *ca* », et un « *re* » simultané. Les décalages apportent la souplesse de l'ancien style, mais les zones syllabiques garantissent l'intelligibilité du texte – comme l'exigent les nouvelles prescriptions tridentines. Si on compare cet exemple aux deux précédents, nous voyons bien que Palestrina cherche la solution intermédiaire.

Une question d'interprétation se présente alors à nous : la composition par zones syllabiques est-elle un durcissement du contrepoint fleuri, ou un assouplissement de l'homorythmie ? On peut, en effet, partager le point de vue de Véronique Lafargue quand elle évoque le style de Palestrina et son « contrepoint riche teinté d'homorythmie³⁴⁵ ». À l'inverse, nous pouvons également penser que la composition par zones syllabiques est une alternative, une manière d'humaniser l'homorythmie dont l'austérité et le systématisme finissent par lasser.

Quoiqu'il en soit, la *Missa Papae Marcelli* continue en contrepoint fleuri (*Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* I et II). Palestrina ne semblant concerné par les directives tridentines que dans les parties les plus longues (*Gloria* et *Credo*³⁴⁶).

Il est certain que le concile de Trente a bouleversé les habitudes de composition. On voit que la correction des abus – passant inévitablement par le souci d'intelligibilité du texte – a conduit les théologiens à privilégier la sobriété, la clarté, la concision, donc l'homorythmie souvent stricte. Les musiciens, évidemment subordonnés aux décisions de l'employeur, n'ont qu'à respecter les nouvelles directives. Certes, les entrelacs polyphoniques de Josquin Desprez ou d'Ockeghem étaient savoureux, et répondaient à leur époque à un idéal théologique (l'équilibre des parties comme manifestation de la diversité dans l'harmonie divine, au même titre que les couleurs de l'arc-en-ciel se rejoignent toutes pour magnifier la lumière blanche), mais l'état d'esprit est maintenant bien différent. La diversité fait peur, les mouvements contradictoires deviennent suspects. Le style tridentin recherche l'unanime, l'univoque, un socle puissant et massif sur lequel les divergences ne trouvent aucune place. Oui, chaque époque invente un système artistique à l'image de ses préoccupations.

Mais l'ironie de l'histoire veut que l'Église catholique préconise une esthétique partagée par ses adversaires. Protestants puis catholiques aspirent tous deux à l'homorythmie. Les uns pour ses vertus populaires (l'homorythmie en usage dans les *Volkslieder* devient l'image de l'expression simple, et favorise l'intimité avec Dieu), les autres pour sa netteté (le message à délivrer doit être compris de tous, et certainement pas noyé dans un tourbillon vocal qui ne flatte que les oreilles). Dans tous les cas, on aboutit au même résultat : la polyphonie est désormais pensée verticalement.

On aurait tort de croire que l'homorythmie soit le seul domaine où catholiques et protestants se retrouvent finalement. Parfois, la crainte de lâcher trop de pouvoir conduit à encourager des actes que l'on réprovoque par ailleurs. Comment saisir les agissements de Rome ? Tous les papes, depuis Léon X (le « pape de Luther ») jusqu'à Innocent X (celui qui clôture le concile de Trente), condamnent les traductions de la Bible en langues vernaculaires³⁴⁷, réaffirment la souveraine autorité de la *vulgate*, et maintiennent la messe en latin. Pourtant, « lors de la Contre-Réforme, les Jésuites introduiront, en

³⁴⁵ LAFARGUE (Véronique), *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, op. cit., p. 65.

³⁴⁶ Certes, *Gloria* et *Credo* étaient déjà homorythmiques dans la *Messe de Notre-Dame* de G. de Machaut (1300-1377). Mais devrait-on oublier que ces mêmes parties, traitées depuis par G. Dufay (v. 1400-1474), J. Ockeghem (v. 1420-1497) ou J. Desprez (v. 1450-1521), sont généralement écrites en contrepoint fleuri ? Du retour aux sources à la correction des abus, il n'y a qu'un pas.

³⁴⁷ La condamnation officielle est promulguée en 1559.

Allemagne, des cantiques en langue vernaculaire³⁴⁸ ». « Des *Kirchenlieder* (allemands) sont donc intercalés dans les recueils latins post-tridentins et plus particulièrement dans les diocèses de Ratisbonne (Regensburg), Salzbourg, Augsbourg, entre autres. [...] Les Jésuites lancent donc le chant en langue vernaculaire, accessible à tous. Ce répertoire est composé de chants de l'Église ancienne, de chants nouveaux en allemand, et de chants latins (*cantiones*), de cantiques contemporains et de Psaumes de la Pénitence³⁴⁹ ». Le pouvoir qui accuse l'acte hérétique d'un côté l'encourage de l'autre. Savoir qui détient le contrôle des fidèles est plus important que d'ergoter sur la justification des méthodes.

Jean Delumeau revient également sur ce point :

« De même, dans la pastorale quotidienne, les Catholiques, imitant les Protestants, eurent de plus en plus recours aux langues nationales³⁵⁰ . »

Même certaines prises de position, contre le théâtre religieux notamment, sont largement communes aux deux confessions :

«Luther, en 1526, demanda l'arrêt de tout ce qui pouvait ressembler à des mascarades sacrées. Calvin cependant acceptait le théâtre à sujet religieux. Mais le synode de Figeac (1572) défendit d'employer les livres bibliques # en comédies ou tragédies par aucune représentation des histoires qu'on y trouve #. Or, du côté catholique, il se produisit un mouvement analogue. [...] Le Concile de Trente prohiba toute interpolation dramatique dans les offices ; celui de Milan (1566) défendit de jouer mystères et # actions sacrées #. Les Conciles de Bourges (1584), Aix-en-Provence (1585), Bordeaux (1588) interdirent aux membres du clergé de participer aux représentations théâtrales, même en spectateurs. Ainsi, dans l'Église romaine, tout un courant austère, qui passe par saint Charles Borromée, saint Vincent de Paul et Bossuet, était non moins hostile au théâtre que les théologiens de Genève³⁵¹ . »

Au-delà de la langue ou de la représentation théâtrale, c'est le déroulement même du culte catholique qui est sujet à modification, au point de ressembler à son concurrent. En effet, le pasteur luthérien proposait jusque-là deux nouveautés bien singulières : une lecture d'un passage biblique en langue vernaculaire (afin que tout le monde comprenne), puis un long commentaire, souvent très personnel – occasion de régler les conflits du temps présent ou de répondre aux questions souvent posées – et qui représente pour Martin Luther le temps fort du culte, car de nature évangélique par excellence (diffusion de la Parole par la parole). Ainsi le sermon, par sa durée – qui dépasse largement celle du passage lu aux fidèles – et sa fonction, occupe une place centrale (rappelons-nous encore que la cantate encadre ce fameux sermon, comme la châsse préserve dans son velours la précieuse relique). Curieusement, les décisions tridentines engendrent une pratique voisine, sorte de demi-sœur inavouée dont la ressemblance physionomique n'abuse personne : « “ Bien que la messe contienne un grand enseignement pour le peuple fidèle, il n'a pas cependant paru bon aux pères qu'elle soit célébrée indistinctement en langue vulgaire. ” Mais les pasteurs doivent expliquer en vernaculaire aux fidèles les mystères qui se célèbrent³⁵² ». Certes, le

³⁴⁸ WEBER (Édith), *Le Concile de Trente et la Musique*, op. cit., p. 27.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 182.

³⁵⁰ DELUMEAU(Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 357.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 358.

³⁵² TALLON (Alain), *Le concile de Trente*, op. cit., p. 63.

« filtre clérical entre le fidèle et le sacré » est maintenu, mais le Concile de Trente assimile presque malgré lui les attitudes qu'il condamne, et prône un usage somme toute équivalent (« expliquer en vernaculaire aux fidèles les mystères qui se célèbrent » ne revient-il pas à prononcer un sermon ? Dans tous les cas, l'officiant s'adresse directement au peuple, soucieux de son message à délivrer, et troque les haillons du prophète pour la toge du pédagogue).

Les confessions opposées aboutissent finalement aux mêmes résultats. Il devient alors évident que les priorités politiques l'emportent sur l'attachement moral, économique, ou spirituel à telle ou telle conception. Ainsi,

« [...] le seul abus à disparaître ou au moins à se réduire de façon relativement rapide et générale fut le cumul des évêchés, mais cette œuvre fut bien plus due à l'action de la papauté, qui dès Paul III interdit aux cardinaux de détenir plus d'un titre épiscopal, que le résultat des décisions tridentines. Elle fut d'ailleurs limitée : au cumul des titres épiscopaux se substitua le cumul des pensions accordées sur les revenus des évêchés. Il fallait aussi se ménager les princes catholiques. Dans l'Empire, les ducs de Bavière étaient les plus fermes soutiens de l'ancienne Église. Ils en profitèrent pour accumuler dans leur famille les titres épiscopaux, sous prétexte de défendre les principautés ecclésiastiques des appétits protestants. Ernest de Bavière, frère cadet du duc Guillaume, collectionna ainsi dans la seconde moitié du XVI^e siècle les évêchés de Freising, Hildesheim, Liège, Münster et l'archevêché de Cologne, sans que Rome n'osât trop manifester son mécontentement : l'accroissement de la puissance des très catholiques Wittelsbach valait bien cette entorse aux règles de la Réforme tridentine³⁵³. »

La situation est donc finalement complexe. Les confessions s'opposent, car elles campent sur des positions théologiques clairement identifiées (le salut par la foi seule des luthériens contre le salut par les sacrements et les œuvres pour les catholiques, le serf-arbitre de Luther qui n'entend la foi qu'à travers la seule grâce de Dieu – l'homme n'agissant en rien sur les mécanismes de son propre salut – contre la participation de l'homme dans son rachat dans la conception catholique, la *consubstantiation* protestante contre la *transsubstantiation* catholique, etc.), mais les attitudes adoptées conduisent chacun des partis à ressembler à son adversaire. La parenté musicale (le modèle homorythmique) n'est ainsi qu'un ingrédient parmi beaucoup d'autres (langue vernaculaire, abandon des représentations théâtrales, sermon et homélie, cumul des évêchés, etc.).

1.2/ Le Madrigal

S'il est un genre qui contrepoincte à merveille le style tridentin, c'est bien le madrigal. Une place – même réduite – lui échoit nécessairement dans notre travail, tant les innovations et le goût pour l'écriture libre qui lui sont associés ont conquis toute l'Europe.

En effet, l'influence du madrigal est particulière pour trois raisons : tout d'abord, les limites temporelles sont très larges, puisque le genre est pratiqué d'environ 1530 à 1630 – avec un âge d'or compris entre la fin du XVI^e siècle et le premier quart du XVII^e. Ensuite, le madrigal ne connaît pas de véritable limite géographique ; si Rome en est le berceau,

³⁵³ *Ibid.*, p. 87.

le genre se disperse rapidement à travers toute l'Italie (Venise, Ferrare, Mantoue, Naples), quand il ne gagne pas Munich. Enfin, ces villes abritent des compositeurs aux nationalités et aux styles variés : entre autres C. Festa, B. Pisano, A. Gabrieli, C. Gesualdo ou C. Monteverdi sont déjà pour l'Italie autant de manières différentes de concevoir la polyphonie. Mais on trouve également des auteurs français (P. Verdelot, J. Arcadelt), et d'illustres collègues néerlandais ou flamands (A. Willaert, et R. de Lassus). On imagine alors à quel point les pratiques peuvent être diverses.

Il existe toutefois un esprit commun, qui, somme toute, se résume à la définition même du genre : le madrigal est une musique vocale pour le divertissement de la noblesse (donc profane – du moins à ses débuts), fondée sur un poème dont elle épouse la forme et cherche à traduire musicalement les moindres intentions – avec un plaisir à peine dissimulé pour la transgression des normes. Ces « peintures de l'oreille » ne répondent donc plus nécessairement à une forme identifiable (bipartite ou tripartite) mais revêtent souvent des allures plus accidentées, sans souci d'une métrique et d'un *tempo* uniques et fédérateurs, cultivant à l'extrême le goût du contraste. La musique s'identifie aux chaos du texte, en propose l'équivalence sonore. Les suaves âpretés de l'oxymore, épice favorite des poètes, font le régal des musiciens : le binaire croise le ternaire, le majeur rencontre le mineur, le vertical contribue l'horizontal, et le chromatisme entr'ouvre de nouvelles perspectives évocatrices. À Philippe Beaussant d'ajouter :

« Changement de langage musical à chaque carrefour du poème : pas à pas, vers après vers et, par légères touches surimposées, mot après mot. Ce qui frappe, c'est cela : la diversité des langues, des syntaxes ; comme si le musicien se demandait, toutes les trois mesures : de quoi vais-je disposer qui puisse coller de la manière la plus exacte et la plus précise à ce qui va se dire ? « [...] Ainsi, le madrigal n'a plus de forme, du moins plus de forme préétablie : il ne s'agit plus que de démultiplier par la musique le pouvoir de ce qui se dit ³⁵⁴ . »

Soyons excessifs le temps d'un paragraphe : si le Concile de Trente a tout fait pour rendre le texte *intelligible*, les madrigalistes ont tout fait pour le rendre *intelligent*. La formule est sans doute caricaturale, mais elle traduit un sentiment que les compositeurs de l'époque ont certainement ressenti. La musique sacrée, terre fertile en innovations depuis de nombreuses générations, se dessèche progressivement sous l'action des restrictions tridentines. Canons, fugues, augmentations et diminutions, vocalises, richesse des cadences, polyrythmie complexe, toute la sève du contrepoint fleuri est finalement écartée des offices. L'homorythmie devenant ce pain azyme quotidien, les compositeurs ont recherché tout naturellement le fameux levain dans le répertoire profane. De cette manière, la musique sacrée figée dans son hiératisme est probablement la principale cause de l'éclosion puis de l'essor du madrigal.

Historiquement, le terme « madrigal » apparaît à Rome en 1530, dans les *Madrigali de diversi musici : libro primo de la sevena*, publiés par Vincenzo Dorico et contenant des œuvres de Costanzo Festa (1490-1545), grand précurseur de G. P. da Palestrina installé à Rome. La première génération de compositeurs de madrigaux est également composée des français Philippe Verdelot (1470-1552) et Jacques Arcadelt (1505-1568), tous deux établis à Florence en 1520 et 1530. On doit au premier une centaine de madrigaux, et au second près de deux cent cinquante. J. Arcadelt quitte Florence en 1540 pour la capitale italienne – dans laquelle il restera jusqu'en 1551. Le pôle italien est encore représenté par Bernardo Pisano (1490-1548). De manière générale, ces auteurs de madrigaux ne

³⁵⁴

BEAUSSANT (Philippe), *Claudio Monteverdi, Paris, Fayard, 2003, p. 32.*

s'éloignent guère de la *frottola* : chanson populaire à quatre voix, avec alternance de couplets et de refrain, elle privilégie la verticalité. Nous avons ici la confirmation des origines populaires de l'homorythmie : « *frottole* et *strambotti* usent d'une écriture plus harmonique que polyphonique, où le souci majeur de l'auteur est assurément l'intelligibilité des paroles. Le style en imitations de la chanson franco-flamande y est, de ce fait, plutôt négligé alors que la partie de *superius* tend à une hégémonie mélodique qui a dû souvent en favoriser l'exécution monodique, avec accompagnement instrumental (luth, clavier ou violes) ³⁵⁵ ».

En 1555, G. P. da Palestrina publie à Rome des madrigaux à quatre voix, sur des textes de Pétrarque entre autres poètes. La même année, Nicola Vicentino s'exprime sur le rapport très étroit entre le texte et la musique :

« ... La musique faite sur un texte n'a pas d'autre propos que d'en exprimer le sens, les passions et affections au moyen de l' #harmonie#. Ainsi, si les mots parlent de modestie, la composition procédera calmement et non avec fureur. Si c'est d'allégresse on ne fera pas une musique triste, et si c'est de tristesse une musique gaie... Quand un compositeur veut écrire une musique triste, il utilisera un mouvement lent et des consonances mineures. S'il veut faire une musique gaie, ce sera avec un mouvement rapide et des consonances majeures ³⁵⁶ ... »

Tout le programme est ici énoncé avec clarté : *tempo* et consonances sont requis pour traduire les *passions* et les *affections* du texte. Nous traversons sans ambiguïté toute la sémantique émotionnelle.

Peu de temps après, Adrian Willaert (1480-1562) publie une *Musica Nova* (1559), contenant de nombreux madrigaux et motets de quatre à sept voix – pièces pour la plupart conçues dès 1540. Ce compositeur flamand rayonne sur toute l'Europe depuis Saint-Marc de Venise – où il est nommé *maestro di cappella* en 1527 –, au point de se retrouver dans les grandes éditions allemandes ; ainsi retrouve-t-on un *Mein Herz und G'müt* ³⁵⁷ dans le fameux *Ein Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein* (Nuremberg, 1539-1556), aux côtés de Jobst von Brant (*Bleib stet an mir* ³⁵⁸, ou encore *Nun ist der Winter gar so hart* ³⁵⁹), de Thomas Stoltzer (*Erst wird erfreut mein traurigs Herz* ³⁶⁰, ou encore *Ihrsgleichen lebt auf Erden nicht* ³⁶¹), ou de Stephan Zirler (*Die Sonn, die ist verblichen* ³⁶²). De même, son *Qui la dira, la peine de mon cœur* ³⁶³ est intégré dans les *Tricinia* (1542) de Georg Rhau, tout comme les quatre voix *Exaudi Deus meus* ³⁶⁴ et *Nil stolidus differt a sapiente tacens* ³⁶⁵ dans les *Bicinia* (1545). Sa renommée est incontestable, surtout quand on pense qu'il est

³⁵⁵ TELLART (Roger), *Claudio Monteverdi*, Paris, Fayard, 1997, p. 24.

³⁵⁶ MASSIN, Jean & Brigitte (dir.), *Histoire de la Musique Occidentale*, Paris, Fayard, 1985, p. 287.

³⁵⁷ Partition : BA910, p. 84.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

³⁶² *Ibid.*, p. 46.

³⁶³ Partition : BA3139, p. 229.

³⁶⁴ Partition : BA3136, p. 329.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 327.

le professeur de Cyprien de Rore (1515-1565) et Andrea Gabrieli (1520-1585), tous deux madrigalistes de talent, et successeurs de Willaert à Saint-Marc.

Un nombre sans cesse grandissant de compositeurs s'illustre ensuite dans la pratique du madrigal, tels Philippe de Monte (1521-1603) à qui l'on doit trente-cinq livres de madrigaux de trois à sept voix (environ mille cent madrigaux connus), Jacques de Wert (1526-1596), flamand élève de C. de Rore héritant de son maître l'usage de chromatismes expressifs, et laissant derrière lui onze livres de madrigaux de quatre à sept voix.

En marge de cette école se détache le travail de l'illustre Roland de Lassus (1532-1594), sur lequel nous reviendrons ultérieurement³⁶⁶. Il publie à Anvers un livre de madrigaux à cinq voix en 1556.

En 1563, une curieuse association de compositeurs aboutit à l'édition de la *Musica spirituale*. Publication majeure dans l'évolution du genre, elle regroupe des madrigaux d'inspiration religieuse ; ce sont les premiers *madrigaux spirituels*. Là encore, il s'agit d'une pirouette de l'histoire : au moment où s'achève le Concile de Trente (1563), le répertoire religieux s'inspire de l'élan créatif du répertoire profane – puisque la poésie madrigalesque était jusque-là au service du sentiment amoureux. Chaque époque veut finalement s'approprier les qualités du monde profane : jadis, Luther recherchait l'homorythmie pour sa simplicité et son immédiateté expressive ; dans le dernier tiers du XVI^e siècle, les musiciens récupèrent la liberté de ton du madrigal profane pour l'adapter à l'expression religieuse. L'événement est d'autant plus symbolique qu'il affecte des auteurs clefs : Giovanni Nasco, Adrian Willaert, et Vincenzo Ruffo, le principal ministre du style tridentin – preuve, s'il en fallait une, de la désaffection à peine dissimulée pour l'homorythmie stricte. Il faut ajouter que le madrigal spirituel fut largement encouragé par Charles Borromée, archevêque de Milan depuis 1565 (et jusqu'à sa mort en 1584) ; cette figure influente du XVI^e siècle n'est pas sans poser quelques problèmes : à la fois ardent défenseur des prérogatives tridentines³⁶⁷, tout en affirmant son autonomie à l'égard de Rome³⁶⁸, il encourage contre toute attente une musique sacrée aux fondements profanes³⁶⁹. Ceci nous permet de mieux comprendre l'esprit de la Contre-Réforme : elle récupère à son compte des ingrédients protestants (langue vernaculaire pour les Jésuites, sermon du pasteur), mais aussi des usages profanes (le madrigal). Tout est potentiellement intéressant pour récupérer les fidèles « infectés d'hérésie ».

³⁶⁶ Cf. *infra*, Chapitre III, 2-2.1.

³⁶⁷ « Le seul cas véritablement exemplaire d'application des décrets conciliaires en terrain vierge auparavant de toute entreprise d'envergure est sans aucun doute le Milan de saint Charles Borromée. Le diocèse et la province, parmi les plus vastes, riches et peuplées de la Chrétienté, devinrent un véritable laboratoire tridentin. » (TALLON, Alain, *Le concile de Trente*, op. cit., p. 78).

³⁶⁸ « À Milan, Borromée pratique ainsi une sorte d'absolutisme épiscopal, bien dans l'esprit tridentin, qui a l'occasion l'oppose non seulement aux tenants des vieux "abus", mais aussi aux autres forces nouvelles de la Réforme catholique. Il veut par exemple contrôler l'activité de l'Inquisition dans son diocèse, au grand déplaisir du Saint-Office. L'implantation à Milan de l'Oratoire du Divin Amour, fondé par Philippe Néri, est un échec. Les relations entre l'archevêque et les Jésuites sont difficiles. Pour Borromée, [...] les fils d'Ignace doivent être de simples auxiliaires de l'évêque. Il a même à leur propos cette phrase révélatrice de sa conception du pouvoir épiscopal : " Je désire que tout obéisse à ma volonté. " » (*Ibid.*, p. 79).

³⁶⁹ « Ces humeurs à la fois pieuses et poétiques flottaient d'ailleurs dans toutes les chapelles du temps, et Roland de Lassus et Philippe de Monte, [...] ainsi que Luca Marenzio, G. Pierluigi da Palestrina et le cadet des Gabrieli, Giovanni, s'illustreront aussi dans le madrigal spirituel, en conformité avec le projet dévot de saint Charles Borromée, le pieux archevêque de Milan qui fut aussi à la pointe du combat spirituel et esthétique de la Contre-Réforme. » (TELLART, Roger, *Claudio Monteverdi*, op. cit., p. 17).

Cette mutation du genre se poursuit peu de temps après, puisque G. P. da Palestrina publie *Il primo libro di madrigali a cinque voci* (Venise, 1581), contenant lui aussi des madrigaux spirituels.

Dans les années 1580–1600, le madrigal connaît une floraison spectaculaire. Rome et Venise sont alors des foyers prolifiques où bourgeonnent les polyphonies les plus extravagantes. Les *Dolci affetti* (Venise, 1582) proposent un cycle de madrigaux à cinq voix sur dialogues d'Horace (ouvrage collectif regroupant Palestrina, Nanino, Marenzio, De Macque, Zoilo, Dragoni, Roy, Locatello et Soriano) ; à partir des années 1580, Andrea Gabrieli ne publie pas moins de six livres de madrigaux (Venise) ; entre 1580 et 1599, Luca Marenzio (1553-1599) publie à Rome dix-huit livres de madrigaux de quatre à six voix (soit deux cents œuvres). Ce compositeur aura une influence décisive sur le style même de C. Monteverdi³⁷⁰.

Mais comment expliquer que des auteurs comme Vincenzo Ruffo et Giovanni Pierluigi da Palestrina puissent s'adonner avec autant de plaisir au genre profane ? Il faut bien avouer que Palestrina ne manque pas d'hypocrisie quand il confie au pape Grégoire XIII :

« Aujourd'hui trop de poèmes célèbrent les seules amours humaines. Ils sont l'œuvre de poètes indignes, étrangers à la foi et au nom de Dieu, qui dans leur folie ont corrompu un grand nombre de jeunes musiciens, au point que ceux-ci en ont fait l'essence même de leur art. Et le dommage est d'autant plus grand que la plupart d'entre eux sont d'excellents compositeurs. Moi-même, j'avoue y avoir cédé dans le passé, j'en rougis et j'en souffre³⁷¹. »

Ces lignes sembleraient presque sincères. Mais elles datent de 1583, une seule année après les *Dolci affetti*, en pleine activité madrigalesque du compositeur. Du reste, il retrouve la même équipe de compositeurs pour éditer en 1589 le *Gioie Madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici della compagnia di Roma*. Palestrina aura rougi et souffert avec une estimable pudeur...

La génération suivante est toute aussi généreuse. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer à l'activité de Claudio Monteverdi (1567-1643), marquée par la publication en 1583 de ses *Madrigali spirituali* – entérinant l'usage du madrigal spirituel expérimenté vingt ans plus tôt par la *Musica spirituale* – et en 1587 et 1590 de ses deux premiers livres de madrigaux profanes. Ici, C. Monteverdi use de tous ses talents, comme peut en témoigner *Crudel, perché mi fuggi ?* du *Secondo libro di madrigali* (1590), véritable joyau expressif. Le texte, fidèle à l'esprit de la poésie amoureuse du madrigal (vivre dans la souffrance de l'amour inassouvi vaut mieux que vivre sans amour) est du Tasse :

Crudel, perché mi fuggi ? Cruelle, pourquoi me fuis-tu ? S'hai de la morte mia tanto desio, Tu souhaites tant ma mort, Tu sei pur il cor mio. Mais tu es encore mon cœur. Credi tu per fuggire, Crois-tu en me fuyant, Crudel, parmi morire ? Cruelle, me faire mourir ? Hà ! non si po morir senza dolore, Ah ! il n'est pas de mort sans douleur, E doler non si po chi non ha core ! Mais sans cœur on ne peut souffrir.

³⁷⁰ Voir TELLART (Roger), *Claudio Monteverdi*, op. cit., p. 37.

³⁷¹ Cité in : LAFARGUE (Véronique), *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, op. cit., p. 43.

L'œuvre à cinq voix³⁷² débute par des blocs vocaux (*alto* – ténor – basse d'une part contre les deux *soprani* qui s'adonnent à des jeux imitatifs). Les procédés expressifs sont ensuite nombreux : descentes permanentes vers le grave, nombreux frottements de seconde dus aux retards, alternance de passages polyrythmiques et homorythmiques (la musique du quatrième vers, mes. 28-40 devient subitement verticale), grandes exclamations aux registres élargis (« *hà !* », mes. 35 et 37, avec un accord parfait majeur de *do* allant du *do*2 de la basse au *sol*4 du *soprano* 2), valeurs étirées (noires, blanches, rondes) pour illustrer la douleur (« *dolore* », mes. 39-41), jusqu'aux superpositions vocales les plus déchirantes (mes. 52 deuxième temps, le *do*3 de l'*alto* se glisse dans l'accord parfait majeur de *sol* ; mes. 52 troisième et quatrième temps, l'accord 6 sur le *fa*# de la basse est brouillé par le retard du ténor qui reste obstinément sur son *sol*2 ; mes. 53 premier et deuxième temps, la résolution de l'accord précédent n'est guère reposante puisqu'elle aboutit à une septième mineure ; mes. 54, l'accord parfait mineur de *mi* – enfin perçu – est transpercé par le *fa*# de l'*alto*). Autant de techniques expressives en si peu de mesures (soixante-cinq) nous démontrent une volonté de densité musicale. La richesse est sans conteste au rendez-vous. Surtout, nous voyons à travers cette œuvre comment le madrigal conjugue des styles d'écriture aux origines variées : traitements en imitation faisant référence au contrepoint fleuri (mes. 20-28), répétition de motifs qui se répercutent à toutes les voix dans l'esprit de la chanson parisienne mes. 56-65)³⁷³, passages homorythmiques à trois voix faisant un clin d'œil à la *canzonetta* ou son homologue la *frottola* (mes. 30-33), de multiples traditions trouvent ici un prolongement naturel.

En 1594, G. P. da Palestrina propose à nouveau ce genre de pièces libres mais sacrées dans ses *Delle madrigali spirituali a cinque voci [...]*, *libro secundo* (Rome), sur des poésies religieuses de Pétrarque.

Il devient certain que l'activité madrigalesque – tant profane que sacrée – est féconde en cette fin de XVI^e siècle. Le tournant du siècle et le début du suivant poursuivent naturellement cette lancée. Bien entendu, C. Monteverdi attire sur lui tous les regards, mais il ne saurait faire oublier Carlo Gesualdo (v. 1560-1613). Celui-ci publie ses deux premiers livres de madrigaux en 1594, à Ferrare, le troisième en 1595 et le quatrième en 1596, toujours à Ferrare, puis ses cinquième et sixième livres en 1611, à Naples. Son langage, d'une intense liberté, se caractérise par l'emploi de chromatismes, de dissonances, et joue sur les ruptures de phrasé comme sur les changements de *tempi*. Son audace est d'une étonnante modernité (les *Répons du Vendredi Saint* de 1611 en sont l'aboutissement le plus spectaculaire).

Sur le terrain du madrigal, le XVII^e apporte deux innovations majeures : les œuvres pour soliste d'une part (et non plus nécessairement des polyphonies à quatre voix), et la présence du *continuo*. Les seules *Nuove Musiche* (1601) de Caccini regroupent ces deux mutations, mais elles sont très vite imitées par le cinquième livre de madrigaux de Monteverdi (1605).

Tout ceci nous permet de saisir les vitupérations du chanoine bolognais Artusi, « homme et musicien d'église, [qui] représentait la culture de la Contre-Réforme, axée sur l'obéissance aux normes et sur une clarté dénuée de précédés sophistiqués³⁷⁴ », qui publie en 1600 son

³⁷² Partition : *Monteverdi, Madrigale*, Frankfurt, Peters, s.d., vol. III, 43 p. ; voir p. 14. Enregistrement : *Monteverdi, Secondo Libro de' Madrigali*, OPUS 111, Paris, ens. *Concerto Italiano*, dir. Rinaldo Alessandrini, 1994, Réf. OPS 30-111, DDD, 58'05", page 17.

³⁷³ On sait à quel point la chanson parisienne se répercute dans le madrigal : il suffit de songer aux madrigaux d'Alessandro Striggio (1535-1592) et d'Adriano Banchieri (1568-1634) pour reconnaître la tradition de Clément Janequin.

³⁷⁴ MORRIER (Denis), *Carlo Gesualdo*, Paris, Fayard, 2003, p. 15-16.

Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica. La date est symbolique, tout comme le titre qui entend dénoncer – et réduire au silence – les nouveautés musicales. L'esprit tridentin ne fut jamais autant visible que dans les propos du chanoine :

« Les nouvelles règles qui sont maintenant en usage et les nouveaux modes qui en découlent font que la musique moderne est désagréable à l'oreille... » [...] Franchement, ces compositions sont contraires à tout ce qu'il y a de beau et de bon dans l'art de la musique. Elles sont intolérables à l'ouïe et la blessent au lieu de la charmer. L'auteur ne tient aucun compte des saints principes ayant trait à la mesure et au but de la musique³⁷⁵. »

Et Philippe Beaussant de poursuivre avec justesse : « *Au but de la musique* : tout est là. Le but a changé, et Artusi, non seulement ne le comprend pas mais, s'il le comprenait, ne pourrait pas l'accepter. Il vit dans un monde artistique et philosophique pour qui l'art n'a d'autre but que de concevoir des formes dont l'harmonie soit à l'image de celle des sphères éternelles³⁷⁶ ».

Là encore, la situation est donc complexe. Les innovations fourmillent dans le madrigal, véritable laboratoire de recherches sonores. Dans sa version profane, il est largement condamné par le pouvoir religieux officiel (car à l'opposé des prescriptions tridentines, comme Artusi nous le rappelle à demi-mot), mais est encouragé par le pouvoir laïc (princes), voire par certaines autorités religieuses (Charles Borromée) à condition d'illustrer un poème religieux. On s'aperçoit alors que les modalités d'écriture importent peu : seule compte la destination de l'œuvre. Quoiqu'il en soit, le madrigal apparaît comme une porte de sortie pour les musiciens en « mal de création ». La musique sacrée de la fin du XVI^e siècle, certainement perçue comme trop figée dans ses principes, a naturellement contribué à la motivation des compositeurs vers la musique profane. Curieuse inversion des habitudes, puisque la première Renaissance favorisait davantage la tendance opposée. D'une certaine manière, le madrigal profane peut ainsi être considéré comme l'enfant illégitime d'une Église trop rigoureuse ; le madrigal spirituel, lui, ressemble étrangement à une reconnaissance de paternité...

1.3/ Saint-Marc de Venise

On aurait tort, cependant, de limiter l'activité artistique du dernier XVI^e siècle au pôle sacré tridentin (Rome, Milan) et au pôle profane du madrigal (Rome, Venise). Car les innovations sont nombreuses, et le bouillonnement italien n'est pas près de s'arrêter ici. En effet, l'importance de Venise ne saurait être minorée : en matière de création, son dynamisme musical ne s'arrête pas aux portes du madrigal – fut-il spirituel, car il touche également la musique religieuse avec une certaine indifférence pour l'austérité tridentine. Il faut dire que son éloignement de Rome et sa topologie enclavée favorisent une telle indépendance. Mais surtout, la célèbre basilique Saint-Marc étant sous la juridiction privée des doges, la musique qui y est pratiquée répond davantage aux goûts fastueux des dirigeants qu'aux restrictions romaines. Saint-Marc contre Saint-Pierre, voilà un enjeu capital.

Le compositeur le plus influent à Saint-Marc est sans conteste Adrian Willaert (1480-1562), déjà rencontré au sujet du madrigal. Ce natif de Bruges quitte les Flandres pour être nommé *maestro di capella* de Saint-Marc en 1527, poste qu'il occupe durant trente-

³⁷⁵ Cité in : BEAUSSANT (Philippe), *Claudio Monteverdi, op. cit.*, p. 38-39.

³⁷⁶ *Id.*

cinq années, jusqu'à sa mort. Il assure lui-même la formation de ses successeurs, puisqu'on compte parmi ses élèves Cyprien de Rore (*maestro di capella* de Saint-Marc en 1563 et 1564), Gioseffo Zarlino (de 1565 à 1590), ou Andrea Gabrieli – chantre à Saint-Marc aux alentours de 1536 – qui deviendra second puis premier organiste à la tribune. Willaert enrichit la musique religieuse, puisqu'on lui doit l'invention des *Cori spezzati* (chœurs séparés) à double voire à triple-chœur pour les fêtes importantes (comme les Vêpres ou les Complies). Dès 1550, il écrit des psaumes à huit voix en double-chœur, tout comme un *Magnificat* – aujourd'hui perdu – à triple chœur. Dans son traité *Le istitutioni harmoniche* (1558), G. Zarlino décrit les procédés de son maître :

« Le chœur est divisé en deux ou trois groupes, chacun constitué de quatre voix. Ces groupes chantent soit alternativement, soit simultanément lorsque cela est approprié, et surtout à la fin du psaume, ce qui est excellent. Bien que ce style représente quelques difficultés, on ne doit pas les fuir pour autant, car les résultats peuvent être admirables et de grande valeur. Ces difficultés seront diminuées par l'étude savante d'Adriano [Willaert], comme ses psaumes et le Magnificat à trois chœurs qu'il a écrits il y a longtemps déjà³⁷⁷. »

Bien entendu, les difficultés sont naturellement liées à la synchronisation des multiples chœurs, répartis entre l'abside, la tribune de l'orgue, ou les chapelles latérales. Il est intéressant de noter que Zarlino insiste sur une structure particulière : il est bon de commencer par l'alternance des chœurs, puis de les faire chanter tous ensemble à l'approche des dernières mesures. Cette unique indication nous prouve que l'effet recherché est bien d'impressionner l'auditeur, de le prendre dans un tourbillon sonore avant de faire retentir un majestueux *Tutti*. Philippe Canguilhem décrit la polychoralité vénitienne, étayant son propos avec des extraits du *Cerimoniale* (1564) du maître de cérémonie de Saint-Marc, Bartolomeo Bonifacio :

« [...] Bonifacio donne une précision intéressante concernant la disposition des voix et la distribution des parties : # Les chanteurs chantent les psaumes divisés en deux chœurs, c'est-à-dire quatre chanteurs dans un chœur et tous ceux qui restent dans l'autre. # L'habitude vénitienne ne faisait donc pas dialoguer deux chœurs aux effectifs égaux ou comparables, mais au contraire contrastés, rappelant plutôt la pratique responsoriale (dans laquelle un soliste succède à l'ensemble du chœur) que le chant antiphoné (où les deux moitiés du chœur se répondent), si l'on cherche dans l'interprétation du plain-chant une origine aux cori spezzati³⁷⁸. »

Surtout, on imagine qu'une répartition entre chœur pour solistes et grand chœur permet une mise en valeur de la virtuosité. Il faut ainsi comprendre toute la richesse des *cori spezzati* : ils révèlent un contraste spatial (l'abside, la tribune), temporel (question, réponse), mais aussi une opposition de masses (solistes, grand chœur) et d'écritures (présence ou absence de virtuosité).

Avec Andrea Gabrieli (1520-1585), la tradition polychorale est maintenue³⁷⁹. Son œuvre (outre six livres de madrigaux, messes, psaumes, *cantiones sacrae*), publiée avec celle

³⁷⁷ Cité in : CANGUILHEM (Philippe), *Andrea et Giovanni Gabrieli*, Paris, Fayard, 2003, p. 87.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 88.

³⁷⁹ Ajoutons que G. P. da Palestrina s'adonnera également à la polychoralité : son *Liber Secundus* (1572) contient à cet effet des motets à huit voix en double chœur.

de son neveu Giovanni Gabrieli (1557-1612), présente déjà l'originalité de mentionner l'utilisation d'instruments avec les voix (les *concerti* posthumes de 1587, *per voci instrumenti musicali*). L'origine des *cori spezzati* semble discutée, puisqu'en 1562 Andrea Gabrieli accompagne le duc Albert V de Bavière pour le couronnement de l'Empereur Maximilien II, faisant escale à Prague, Bamberg, Würzburg et Francfort. Il rencontre alors Roland de Lassus, dont la renommée et l'influence sont prodigieuses. Plus tard, Giovanni Gabrieli rencontrera également R. de Lassus à Munich (entre 1574 et 1579). Or,

« [...] en 1562, Lassus avait une stature de compositeur bien supérieure à celle d'Andrea Gabrieli, modeste auteur de trois madrigaux publiés dans des anthologies quand son collègue flamand avait huit recueils entiers à son actif, imprimés à Anvers, Louvain, Venise, Rome ou Nuremberg. C'est pourquoi les spécialistes considèrent aujourd'hui que la technique typiquement vénitienne du double chœur, qui connaît ses plus beaux résultats dans les œuvres des Gabrieli, a pu naître en Bavière sous l'influence de Lassus. Les œuvres de ce genre composées par ce dernier, loin d'être tributaires de techniques maîtrisées par Andrea Gabrieli et les Vénitiens en poste à Munich, seraient en réalité les modèles des musiques composées peu après pour les chanteurs de la basilique Saint-Marc³⁸⁰. »

D'où viennent alors ces chœurs séparés ? De Venise ? De Munich ? Du brillant R. de Lassus ? Du modeste A. Gabrieli ? Pour notre part, nous cautionnerons la thèse zarlinienne : tout commence avec Adrian Willaert, le *maestro di capella* de Saint-Marc. Le genre est donc vénitien et flamand toute à la fois. Il ne serait pas étonnant que R. de Lassus ait repris pour son compte les techniques italiennes, puisqu'on retrouve sa trace à Naples, Milan puis Rome entre 1550 et 1555. Mais à cette époque, Lassus ne publie aucune œuvre. Il faudra attendre son retour à Anvers (1555-1556), où il édite essentiellement des madrigaux. Le rôle joué par A. Willaert semble donc plus déterminant à ce sujet.

Quoiqu'il en soit, les œuvres des Gabrieli définissent de nouveaux critères, érigeant la musique de Saint-Marc en modèle incontestable. Tout d'abord, les textes choisis sont directement issus des Écritures (psaumes le plus souvent), mais peuvent également être inventés pour l'occasion ; en ce sens, nous ne sommes pas loin du madrigal spirituel (à cela, rien d'étonnant, puisque les principaux ministres du madrigal spirituel sont aussi *maestro di capella* à Saint-Marc ; il est alors difficile de séparer ce qui provient du même homme). Ensuite, le petit chœur pour solistes (noté *voce* sur les partitions) se voit agrémenté d'un grand nombre d'ornements ; cette écriture virtuose diffère très largement du grand chœur (la *cappella*), dont le rythme est généralement limité aux valeurs longues. Autre ingrédient de poids : les voix sont désormais accompagnées d'instruments. Ici, les rôles sont triples : certains instruments doublent les voix de la *cappella*, mais d'autres peuvent aussi remplir le rôle de solistes (la virtuosité vocale est donc enrichie par la virtuosité instrumentale, elle-même chargée d'ornements) ; enfin, on note la présence d'un *continuo*, qui soutient le quatuor vocal. Philippe Canguilhem résume tout ceci dans son commentaire du *In ecclesiis* de Giovanni Gabrieli :

« Les solistes chantent tantôt seuls, tantôt à deux, accompagnés par la basse continue ou dialoguant avec les instruments ; les choristes de la cappella se contentent de participer aux tutti du refrain, un vigoureux alleluia en mesure ternaire. La section conclusive, qui rassemble toutes les forces en présence,

³⁸⁰ CANGUILHEM (Philippe), *Andrea et Giovanni Gabrieli, op. cit.*, p. 26.

exprime parfaitement la différence de statut entre les chanteurs des deux groupes : alors que la cappella chante une musique simple qui procède en valeurs longues, les chanteurs solistes rivalisent de virtuosité en exécutant de spectaculaires ornements vocaux³⁸¹ . »

On imagine à quel point l'opulence de cette polychoralité pût trancher avec les austères polyphonies tridentines. Surtout, les expériences sonores menées dans la cité des doges furent un modèle pour des générations entières, dépassant très largement les frontières italiennes. Cette éclosion de la musique instrumentale – œuvre des Gabrieli à Venise mais aussi de Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645) à Mantoue (auteur des *Cento concerti ecclesiastici* publiés en 1602) – est une composante majeure dans la genèse du style baroque.

1.4/ Les Camerate Fiorentine

Indépendamment de Rome et de Venise, Florence connaît également une émancipation toute singulière. Autour de Giovanni Bardi (1534-1612) s'organise une première *Camerata* entre 1576 à 1592, et une seconde prend le relais (de 1592 à 1600) grâce à l'enthousiasme de Jacopo Corsi (1561-1622). Il est intéressant de noter que le premier homme, militaire de carrière et comte de Vernio, est attiré par les raffinements de la poésie et de la musique ; le second, quant à lui, est un noble florentin goûtant parfois lui-même les plaisirs de la composition. Autrement dit, l'effervescence des arts est une préoccupation de la noblesse, et non du clergé. Plus encore, les distractions et réjouissances de la bourgeoisie rejoignent celles des plus hautes sphères politiques (tous les compositeurs réunis autour des *Camerate* de Bardi et de Corsi travaillent également pour les Médicis). Ainsi, le bouillonnement florentin ne diffère guère des autres tendances, car les madrigaux et les *cori spezzati* sont aussi l'affaire des nobles (les doges de Venise, la famille Gonzague à Mantoue, la famille Este à Ferrare, la famille Médicis à Florence, tous ces petits cercles cultivent avec soin un art presque local dont les richesses n'ont d'égale que leur variété).

Mais la ressemblance s'arrête ici. Car les théoriciens et musiciens des *Camerate* nourrissent des objectifs bien particuliers : en voulant renouer avec la déclamation antique, ils rejettent tout à la fois la polyphonie tridentine (trop plate), mais aussi le contrepoint franco-flamand (trop confus). La polyphonie devient l'ennemie de l'expression juste, une courtisane avec laquelle les musiciens se sont trop longtemps compromis. Orphée, capable de charmer l'Hadès avec sa seule voix, devient une figure obsédante. Dans la *Camerata* Bardi, Vincenzo Galilei est le théoricien de la première heure. Il dédie à G. Bardi son *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), traité où il préconise un retour au chant déclamatoire accompagné d'un seul instrument – fruit de sa correspondance avec Girolamo Mei, le spécialiste de la musique de la Grèce antique. Dans son traité, Galilei dénonce la tradition polyphonique, estimée incompétente en matière d'expression – voire nuisible quant à ses buts recherchés (la répétition excessive d'un mot ne finit-elle pas par le vider de son sens et de sa force ? Les imitations de la polyphonie brisent la dynamique interne du texte, réduisant à néant son pouvoir évocateur). Galilei prône alors le *recitar cantando* (le « déclamé chanté »), manière de considérer le texte dans sa structure et sa métrique (en tenant compte des accentuations fortes et faibles), prenant soin d'éviter tout effet superflu.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

Derrière le théoricien³⁸², on rencontre un musicien de poids : Giulio Caccini (1551-1618), ténor et instrumentiste à la cour des Médicis depuis 1565, qui fréquente la *Camerata* de Bardi à partir des années 1580. Il réalise une partie de la musique pour l'*Euridice* de Peri (en 1600, à l'occasion des noces entre Marie de Médicis et Henri IV), puis écrit son propre *Euridice* à la fin de l'année 1600. Mais la publication majeure est sans conteste son premier livre des *Nuove Musiche* (1601), recueil de madrigaux pour voix soliste soutenue par une basse chiffrée, double révolution en une seule publication. Dans la préface, l'auteur précise sa pensée :

« Ces très savants gentilshommes [les membres de la Camerata Bardi], avec des arguments très clairs, m'ont toujours poussé à mépriser cette sorte de musique qui, ne laissant pas bien comprendre les paroles, gâte le sens et le mètre en allongeant ou raccourcissant les syllabes pour s'accommoder au contrepoint (lacération de toute Poésie !) et à m'en tenir à cette manière que louèrent tant Platon et d'autres philosophes, qui affirment que la musique n'est rien d'autre que le discours d'abord, le rythme ensuite, et le son en dernier. [...] L'idée me vint d'introduire une musique d'un genre nouveau où l'on puisse comme discourir en harmonie, utilisant (comme je l'ai dit ailleurs) une manière de chanter empreinte d'une sorte de noble nonchalance [una certa nobile sprezzatura di canto]³⁸³. »

Cette citation contient par elle-même un grand nombre d'indications : tout d'abord, elle accuse l'inconfort de la polyphonie (problème d'intelligibilité, d'inadéquation entre le rythme de la phrase et le rythme musical, et de subordination du texte à la musique), impropre à mettre en valeur le sens du poème ; ensuite, Caccini établit une instructive hiérarchie : la musique n'est rien d'autre que le discours d'abord (le sens), le rythme ensuite (la dynamique interne du texte), et le son en dernier (la mélodie). Cette manière de considérer les priorités, curieusement, n'est guère éloignée de celle des madrigalistes – tous attirés en premier lieu par le texte. Sans doute faut-il chercher une différence dans le second point (le sens rythmique de la déclamation), mais plus encore dans le résultat final : le compositeur de madrigaux aspire à une véritable peinture par l'oreille, matérialisation sonore des affects et des évocations naturelles, ce que le défenseur des *Nuove Musiche* ne partage pas ; pour ce dernier, la déclamation juste est seule à pouvoir garantir une authentique restitution des passions – tout le reste, forcément en état de surenchère, annihile l'émotion qu'il prétend atteindre. Enfin, il se pose comme l'initiateur d'une exécution souple et dégagée de toute contrainte métrique. Il n'en fallait pas moins un oxymore : la *noble nonchalance*.

Cette *sprezzatura* est précieuse, puisqu'elle conditionne à elle seule les futures générations. Bien entendu, nous pensons à l'extraordinaire éventail des ornements (*Passagi*, *Accenti*, *Esclamazione*, *Gropo*, *Trillo*, équivalences respectives de passages, appoggiatures, valeur longue en *crescendo* puis *decrescendo*, trille, et trémolo rapide sur une seule note), aux dissonances (évoquées par Caccini lui-même), mais surtout à cette manière de jouer « sans se soumettre à la mesure écrite, réduisant souvent de moitié la valeur des notes en fonction du sens des mots, d'où naît ce chant en *sprezzatura* dont on a

³⁸² V. Galilei n'est guère connu pour ses compositions. On lui doit essentiellement une *Lamentation du comte Ugolin* (d'après l'*Enfer* de Dante), œuvre aujourd'hui perdue. À défaut d'en connaître un peu plus sur ses activités créatrices, son projet ressemble davantage à celui d'un archéologue qu'à celui d'un véritable compositeur : il s'emploie à retrouver les textes musicaux de la Grèce antique. On peut du reste entendre l'une de ses transcriptions avec l'*Hymne du Soleil*, dans le CD *Musique de la Grèce Antique*, Harmonia Mundi, ens. *Atrium Musicae* de Madrid, dir. Gregorio Paniagua, 1979, réimpression 2000, LC7045, HMA 1951015, HM31, 52'39", page 6.

³⁸³ Cité in : HORVAT (Marco), *CD Il Giardino di Giulio Caccini*, dir. Marco Horvat, Alpha, 2003, n°43, 71'32", livret p. 18.

parlé³⁸⁴ ». L'auteur est capricieux à l'extrême, comme le prouvent les termes suffisamment précis pour se faire une idée du résultat : on réduit souvent de moitié la valeur des notes, voilà qui affecte un passage isolé, et non une partie toute entière. On pourrait certes concevoir des changements de *tempi* d'une section à l'autre, où la mesure ternaire enjouée nécessiterait une battue plus légère que le pesant binaire qui précède. Mais Caccini insiste bien sur la *valeur des notes*, et non la vitesse des parties. Il faut donc être attentif à la moindre inflexion du texte pour augmenter ou diminuer le débit. G. Bardi ne dit pas autrement : « Lorsque l'on chante seul avec un luth, on peut, à son gré, réduire ou élargir la battue : il revient au chanteur de régir la mesure selon son jugement³⁸⁵ ». Or, cette manière de concevoir le *tempo* se répercutera jusque dans les œuvres instrumentales des générations suivantes. Ainsi, le grand Girolamo Frescobaldi (1583-1643) préfacera son *Secondo Libro di Toccate* en précisant que :

« Premièrement ; que cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la battue [que certains traduisent par mesure] ; comme nous le voyons dans les madrigaux modernes, qui, bien que difficiles, deviennent plus faciles à chanter par la façon de conduire la battue [mesure], la faisant tantôt languissante, tantôt rapide, et la maintenant même en suspens selon les sentiments qu'ils expriment, ou le sens des paroles³⁸⁶ . »

Ces propos pourraient être ceux de Caccini. Cette citation nous délivre plusieurs enseignements : tout d'abord, le répertoire instrumental revendique une parenté avec la pratique vocale. Ici, des pièces libres et détachées de toute signification (textuelle ou extratextuelle) demandent pourtant à être jouées comme si elles sous-entendaient une narration ; les doigts sur le clavier deviennent autant de chanteurs liés par la même rhétorique : ils doivent s'empresser ou ralentir, éveiller l'ardente furie ou s'adonner à la douce contemplation, illustrant un conte fantasmagorique qui n'a de réalité que dans l'esprit de l'interprète. Étrange théâtre aux acteurs invisibles, mais aux scènes bien réelles.

Ensuite, G. Frescobaldi se réfère aux madrigalistes – plus qu'à Caccini lui-même. Les propos, en revanche, sont parfaitement identiques : la battue irrégulière dépend exclusivement du sens des paroles. Cela prouve que les recherches des uns ne sont guère éloignées de celles des autres. La *Camerata* Bardi vitupère contre les polyphonistes – et plus particulièrement contre les madrigalistes – mais les rejoint dans leur rapport à la battue. La *Camerata* Bardi développe un système narratif très élaboré, bien différent des *cori spezzati* de Saint-Marc. Mais Caccini ressemble étrangement aux Gabrieli, dans son goût immodéré pour l'ornement. Partout, la virtuosité est cultivée.

Après le départ de Giovanni Bardi en 1592 (nommé *maestro di cappella* du pape Clément VIII), les musiciens se retrouvent donc autour de Jacopo Corsi. La nouvelle *Camerata* sera toute aussi prestigieuse – sinon plus – que la précédente. L'activité créatrice est alors à son comble : Emilio de' Cavalieri (1550-1602), noble romain devenu compositeur, maître de chant, danseur et chorégraphe à la cour des Médicis, organise les *intermedi* pour le mariage de Marie de Médicis et Henri IV. Avec Rinuccini – le poète majeur de la *Camerata* Corsi – G. Caccini et Jacopo Peri (1561-1633), il contribue à la création d'*Euridice* (1600). En février de la même année, il produit *La Rappresentazione di Anima et di Corpo per recitar*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Cité par PAUSET (Eve-Norah), « La Toccata nona du Secondo Libro di Toccate de Girolamo Frescobaldi : rhétorique et téléologie dans l'exécution du stilo fantastico », in : *Analyse Musicale*, n°51, septembre 2004, p. 60, n. 4.

cantando, première œuvre entièrement musicale avec *recitar cantando*, madrigaux et basse chiffrée (précédant donc de peu les *Nuove Musiche* de Caccini).

Bien entendu, Jacopo Peri est le second compositeur qui attire notre attention : organiste et ténor florentin, il entre au service des Médicis en 1588 et commence à fréquenter la *Camerata* Bardi. À l'époque de la *Camerata* Corsi, il produit sa célèbre *Dafne* (1598), sur un livret de Rinuccini – œuvre phare puisqu'elle servira de trame à Heinrich Schütz pour la création de sa propre *Daphne* (1627), premier opéra allemand malheureusement perdu. J. Peri compose l'essentiel d'*Euridice* (1600), et publie *Le varie musiche* (1609), recueil de monodies accompagnées dans l'esprit des *Nuove Musiche* de Caccini.

Il ne faudrait pas oublier l'activité de Domenico Belli (?-1627), qui œuvre pour Cosimo II de Médicis à partir de 1618, et qui travaille étroitement avec Cavallieri, Caccini et Peri. Outre un *Officiorum defunctum* et un *Orfeo dolente* (1616), il publie toujours la même année son *Primo libro dell'arie*, recueil de monodies accompagnées où se rencontrent de nombreux chromatismes et audaces d'écriture (bien avant Gershwin, D. Belli se plaît à faire entendre une tierce majeure sur un accord mineur – à des fins narratives, cela va de soi³⁸⁷).

Ainsi, la préoccupation majeure des *Camerate* est la déclamation soliste. L'expressivité est alors véhiculée par une quantité de procédés (ornements, *rubato*, cassures métriques, dissonances) et soutenue par une basse chiffrée (pratique théorisée par Galilée). En imposant ce *nuovo stile*, la musique florentine se distingue alors très nettement de ses consœurs romaines et vénitiennes.

Il faut maintenant se méfier des cristallisations stylistiques trop hâtives : comme nous l'avons vu, les ornements et la basse continue (spécialités florentines) sont également pratiqués à Saint-Marc par les Gabrieli ; la fameuse *sprezzatura* de Caccini est partagée par les madrigalistes, tout comme la recherche des dissonances ; d'ailleurs, tout le monde entend bien s'approcher au plus près du texte. Ainsi, les singularités italiennes ne vont pas sans entretenir entre elles quelques ressemblances.

Quoiqu'il en soit, nous remarquons que la musique au sud de l'Europe est en plein bouleversement. En l'espace d'une cinquantaine d'années, les habitudes se renversent et prennent de nouvelles directions : la musique officielle, tridentine, impose ainsi une rigueur de composition sur son propre territoire (des commissions composées de cardinaux sont envoyées par Charles Borromée et Vitellozzo Vittelli pour contrôler les musiques du culte dans les différents diocèses). On cultive alors l'homonymie, l'intelligibilité du texte, et le sens du sacré (ornements, vocalises, références au répertoire profane deviennent suspects). Les autres recherches musicales peuvent être entendues comme le « contrecoup de la Contre-Réforme ». La polychoralité de Venise, le madrigal des cours princières, la monodie accompagnée de Florence, toutes ces innovations ressemblent étrangement à des issues de secours. Le désir de travailler la matière sonore l'emporte sur toute autre considération ; si l'église n'autorise plus les compositeurs à courtiser l'audace, les musiciens pris de désaffection rejoignent naturellement des mécénats laïcs (doges, princes, bourgeois).

En quoi ces mutations du langage trouvent-elles un écho dans la musique allemande ? En fait, nous remarquons que les positions sont très variées. Du fait de nombreux voyages à travers l'Europe, certains compositeurs comme Roland de Lassus ou Hans Leo Hassler importent en Allemagne les nouveautés italiennes. Devant concilier la tradition

³⁸⁷ Voir (et entendre) le CD *Domenico Belli, il nuovo stile*, ens. Le Poème Harmonique, dir. Vincent Dumestre, sop. Guillemette Laurens, Alpha, n°002, 1999, 65'40".

polyphonique, la récente constitution du répertoire luthérien, et les recherches transalpines à la mode, les compositeurs se positionnent souvent de deux manières : soit ils adoptent les procédés nouveaux, les développent, et les intègrent à l'ancienne pratique, soit ils observent strictement les valeurs jusque-là éprouvées et s'engage dans une voie conservatrice. L'art du compromis et le maintien de la tradition, deux attitudes opposées qui ont une équivalence géographique immédiate : le sud de l'Allemagne, massivement catholique, sera très perméable aux innovations, tandis que le nord, solidement enraciné dans la foi luthérienne, aura plus de mal à intégrer des composantes « ennemies ». Pourtant, les auteurs du nord vont rapidement saisir tout l'intérêt et la puissance de ces nouvelles techniques. Ainsi, Michael Praetorius (1571-1621), véritable étendard de la musique luthérienne, sera le musicien qui maintiendra la tradition d'une main de fer tout en accueillant la polychoralité, la basse continue, et la monodie accompagnée. Tout en préservant l'héritage luthérien, M. Praetorius dépasse le cadre d'une orthodoxie luthérienne rigoureuse (à l'inverse de L. Osiander ou de C. Demantius) et se montre en définitive profondément luthérien par l'esprit (« le diable ne doit pas garder les belles mélodies pour lui »).

Notre étude, qui ne prétend pas faire un point complet sur chaque auteur – mais donner au lecteur une image représentative des évolutions musicales en Allemagne – franchira encore quelques frontières pour longer les rives d'Amsterdam, où J.-P. Sweelinck rayonne par son activité d'organiste et ses compositions vocales d'une grande subtilité. Le « facteur d'organistes », comme on l'appelait alors, reçut un nombre important d'élèves allemands ; il devient à cet égard un personnage bien difficile à ne pas mentionner.

2/ Les compositeurs du compromis

Fasse à l'influence grandissante de l'Italie, certains auteurs allemands modifient peu à peu leurs habitudes. Bien sûr, la mutation n'a rien de spectaculaire et s'inscrit dans la durée. Comment, d'ailleurs, les *Camerate fiorentine* pourraient-elles étendre leur rayonnement en Allemagne dès 1590 ? Il est évident que l'esprit tridentin domine la seconde moitié du XVI^e siècle, entraînant avec lui un souffle de radicalisation stylistique. Du reste, on ne peut véritablement mettre sur un pied d'égalité un auteur qui voyage à travers toute l'Europe – s'inspirant au passage des moindres singularités locales – et celui qui reste attaché à sa chapelle princière aux positions conservatrices. Dès lors, tous les compromis entre la tradition et la nouveauté ne sont pas identiques, et ne revêtent pas la même complexité. Certains poursuivent la tradition de L. Senfl mais adoptent les usages d'un temps nouveau : radicalisation de l'écriture (cadences, homorythmie omniprésente), et adaptation des modes d'écriture en fonction de l'évolution du texte (à la manière de C. Othmayr). D'autres vont beaucoup plus loin, et deviennent les véritables représentants germaniques du bouillonnement transalpin. Entre le refus catégorique et le mimétisme, il existe le compromis.

Et les compromis se révèlent très différents les uns des autres. Dans le sud de l'Allemagne – majoritairement catholique – les compositeurs cherchent facilement le compromis entre la tradition allemande et les nouveaux procédés italiens ; globalement, c'est tout le travail de Roland de Lassus et Hans Leo Hassler, dont les voyages en Italie furent une grande source d'inspiration. Dans le nord, le compromis est souvent d'un autre ordre : on recherche progressivement le mélange des écritures, alternant au sein d'une même pièce le foisonnement du contrepoint fleuri et l'austérité homorythmique

(première nouveauté, puisque les générations précédentes utilisaient un mode d'écriture particulier pour une pièce particulière). Or, si ces deux modes d'écriture renvoient tous deux à une forme de tradition (héritage du contrepont franco-flamand d'une part, et rigueur luthérienne de l'autre), ils côtoient désormais un certain nombre de nouveautés : les *ambitus* s'élargissent (même dans le cadre d'une composition homorythmique), les cadences sollicitées sont simplifiées (hégémonie de la CP 2a, extrêmement stable en raison son enchaînement IV – V – I à l'état fondamental), la cadence plagale supplante la cadence parfaite en fin de pièce, apparition de la quarte et sixte de cadence, de la broderie de sensible, et de vocalises de plus en plus véhémentes. Tous ces ingrédients deviennent symptomatiques dans la seconde moitié du XVI^e siècle. En fait, ils alimentent une double tendance : radicalisation de l'écriture, d'une part (simplification des formules), et recherche d'un langage plus convaincant, au point d'assimiler la musique à l'art du discours et de la persuasion : la rhétorique. En ce sens, les auteurs deviennent de plus en plus « baroques », et ressemblent à ces madrigalistes italiens pour qui le texte gouverne le son. Curieusement, cette démarche est celle des luthériens (qu'on croirait plus facilement opposés à la nouveauté), du moins un certain cercle de luthériens : entre autres Gallus Dressler, Leohnard Schroeter, Leohnard Lechner, qui revendiquent leur sympathie pour Roland de Lassus – celui du compromis germano-italien. Nous verrons plus loin que d'autres luthériens vont dans le sens d'une radicalisation sans concession.

Pour l'heure, un musicien attire notre regard.

2.1/ Roland de Lassus (1532-1594)

Le cas de Roland de Lassus (voir Planche n°12) est complexe. Voilà un auteur cosmopolite né dans les Flandres, qui étudie en Italie et passe la plus grande partie de sa carrière en Allemagne (outre de nombreux séjours en France). En effet, il étudie d'abord à Mons puis quitte les Flandres pour Milan et Naples, ville qu'il adopte de 1550 à 1553. Il séjourne encore deux années à Rome, puis retourne à Anvers en 1555. De ses voyages italiens sortira un premier fruit : un livre de madrigaux à cinq voix (Anvers, 1556). Cette même année, le duc de Bavière Albert V l'engage comme chantre de sa cour à Munich, puis le nomme *Kapellmeister* – titre qu'il conservera jusqu'à sa mort. Roland de Lassus est alors à la tête d'une formation comprenant une soixantaine de chanteurs et une trentaine d'instrumentistes (voir Planche n°13), dont la renommée dépasse très largement les terres munichoises. C'est en 1562 qu'Andrea Gabrieli quitte la basilique Saint-Marc pour accompagner Albert V au couronnement de Maximilien II, le nouvel Empereur du Saint Empire Romain Germanique. Il croise alors Roland de Lassus, à ce point remarqué et apprécié des monarques qu'il est anobli en 1570 par Maximilien II lui-même. L'oncle transmet son expérience au neveu, et voilà Giovanni Gabrieli, entre 1574 et 1579, à la cour de Munich auprès du célèbre compositeur au sommet de sa gloire. Car son œuvre est aussi abondante que riche³⁸⁸ : près de cinquante-trois messes (de quatre à huit voix), une soixantaine de *Magnificat*, plus d'un millier de motets (de deux à douze voix), deux-cents madrigaux (de trois à dix voix), cent-cinquante chansons en langue française, et une centaine de *Lieder*. Il ne cesse de voyager, se déplaçant en Italie, dans les Flandres, et en France. À l'apogée de sa carrière, il dédie sa dernière œuvre (*Lagrima di San Pietro*) au pape Clément VIII, et décède trois semaines plus tard.

³⁸⁸ Le grand public ne connaît de Roland de Lassus que son *Mon cœur se recommande à vous*, ce qui est bien triste quand on connaît le reste de son œuvre.

Sans conteste, Roland de Lassus est le premier grand représentant d'un style où le contrepoint fleuri et l'homorythmie se conjuguent à des fins expressives. Ses œuvres profanes et sacrées sont le véritable chaudron du baroque, puisque nous retrouvons là quantité d'ingrédients qui seront employés tout au long du XVII^e siècle. Parcourons sans tarder quelques unes de ses compositions.

2.1.1/ Les *Lieder*

Face à l'étourdissante quantité des pièces, nous limiterons notre observation à quatre *Lieder* publiés par Adam Berg dans les *Neue Teutsche Lieder, Geistlich und Weltlich mit vier stimmen* (Munich, 1583).

Avec *Von morgens früh*, adaptation du psaume 128, nous voyons à quel point Roland de Lassus s'inscrit dans la tradition du contrepoint fleuri. Les premières mesures sont significatives (voir Exemple 3-2.1.1.1, Annexes p. 67)³⁸⁹ : départ en imitation traditionnel, avec succession de la basse, du ténor, de l'*alto* à la quinte supérieure puis du *soprano* dans le ton principal ; les syllabes se télescopent, en raison des décalages : il suffit d'observer chacun des temps des quatre premières mesures pour constater que l'intelligibilité du texte est secondaire. En revanche, tout se redresse aux mesures 5-6 sur l'expression « *all deine Werk* » (toute ton œuvre), passage traité en homorythmie stricte. Un tel changement d'écriture montre bien que l'auteur souligne un moment fort du texte, et désire capter l'attention de son auditeur. Les douces ondulations du méplat laissent jaillir une ronde-bosse proéminente – les mesures 6-9 reprennent avec un bas-relief sensiblement plus mouvementé.

Sur l'ensemble de la pièce, on s'aperçoit que R. de Lassus utilise de larges étendues vocales : neuvième mineure pour le *soprano*, octave et septième majeure pour l'*alto* et le ténor, dixième mineure pour la basse. Surtout, les vocalises gagnent en liberté : si la basse ne dépasse pas le cadre de la quinte dans son premier mélisme (mes. 6-7) toutefois étendu dans le temps, elle franchit sans peine l'octave en mouvement direct (mes. 16-17 : de *la2* à *sol1*, *idem* mes. 22-23). De cette manière, Roland de Lassus se place en digne héritier de Ludwig Senfl, et n'hésite pas à convoquer toutes les qualités du chœur.

Du contrepoint fleuri, nous retrouvons également le plaisir de la cadence tronquée (mes. 12-13), mais nous constatons aussi une simplification des formules cadentielles. En effet, les cadences utilisées restent simples, si bien que l'on croise une majorité de CP 2c (sous-dominante à l'état fondamental, renversée, puis enchaînement dominante-tonique), comme aux mesures 8-9, 18-19 et 24-25. Sinon, les formules sont encore plus radicales avec des CP 1b (mes. 12-13), CP 1a (mes. 20-21), ou la cadence qui tend à s'imposer, la CP 2a (mes. 3-4). Quoiqu'il en soit, le modèle IV-V-I devient de plus en plus systématique. À défaut, l'enchaînement V-I remplit sobrement son rôle conclusif. R. de Lassus renforce la puissance conclusive de ses cadences par l'emploi d'une petite broderie de sensible, placée sur la partie faible d'un temps (en *sol*, on retrouve fréquemment la formule : *fa# – mi – fa#* avec deux doubles-noire).

Par ces quelques observations, nous voyons que R. de Lassus s'inscrit dans la tradition du contrepoint fleuri tout en simplifiant les éléments du langage, comme s'il fallait les rendre plus solides. Une forme de radicalisation de l'écriture n'est donc pas absente de ses *Lieder*.

La distance entre Ludwig Senfl et Roland de Lassus est particulièrement visible dans leurs traitements respectifs de la mélodie populaire *Wohl kommt der Mai*. La version de

³⁸⁹ Partition : BA615, p. 46.

L. Senfl, publiée en 1534 par Johann Ott dans les *121 Lieder* (Nuremberg)³⁹⁰, montre une polyphonie conçue en binômes : *soprano* et ténor 1 évoluant de concert en valeurs brèves, et ténor 2 et basse se renvoyant l'imitation du *cantus firmus* en valeurs longues (avec toutefois une certaine souplesse, puisque les voix inférieures sont souvent influencées par les voix supérieures au point d'accueillir quelques parallélismes). Alors que R. de Lassus compose une forme *Bar* très traditionnelle³⁹¹ (première partie avec barre de reprise, seconde plus développée mais sans reprise), l'écriture se veut plus verticale : l'homorythmie est souvent stricte, sinon assouplie (homorythmie par zones syllabiques), nous avons ici une véritable conception en « bloc vocal ». Il suffit de comparer le début des deux versions (voir Exemples 3-2.1.1.2 et 3-2.1.1.3, Annexes p. 67-68) pour estimer le chemin parcouru entre les deux hommes. Si nous trouvons un enchevêtrement continu des voix dans l'œuvre de Senfl – au point de ne pouvoir vraiment couper la phrase à un endroit précis (quand la basse achève enfin sa phrase mes. 16, le ténor 2 et le *soprano* ont déjà commencé la phrase suivante) – la version de Lassus enlève toute ambiguïté : la barre de reprise et le syllabisme quasi-général permettent à l'auditeur de saisir la phrase dans son ensemble. La différence est également frappante dans la gestion des syncopes (retards) qui ont pratiquement toutes disparu chez Lassus ; la fluidité de l'ancienne Renaissance est ici abandonnée au profit d'une clarté rythmique. En revanche, une souplesse mélodique est maintenue grâce aux broderies de sensible que nous retrouvons également dans ce *Lied* (voir *soprano* mes. 4 et 7).

Cependant, Roland de Lassus confirme une pratique déjà visible dans les générations précédentes : la hiérarchisation des cadences. En effet, l'*Abgesang* s'achève progressivement sur deux cadences parfaites de type 2a (mes. 15-16 et mes. 16-17) puis sur une cadence plagale de type 1a (mes. 17-18). Ici aussi, la cadence plagale l'emporte sur la cadence parfaite. La tradition est en ce sens préservée.

Ces observations semblent confirmées par *Ich wei ß mir ein Maidlein*, également publié dans les *Neue Teutsche Lieder, Geistlich und Weltlich mit vier stimmen* (Munich, 1583). Ici³⁹², nous croisons encore quelques broderies de sensible (mes. 25 et 36 à l'*alto*), et le final enchaîne une cadence parfaite de type 1 avec une cadence plagale. La sobriété des *ambitus* (neuvième mineure pour le *soprano*, sixte majeure pour l'*alto*, octave pour le ténor, onzième pour la basse – ce qui reste habituel pour cette voix aux nombreux décrochements) est liée à l'écriture : celle-ci attire par ailleurs notre attention, car elle prouve que R. de Lassus joue avec les techniques d'écriture. En effet, la partition (voir Exemple 3-2.1.1.4, Annexes p. 68) débute par un tuilage très conventionnel (valeurs de plus en plus brèves, vocalises, la quinte ascendante *fa-do* trouve une réponse systématique avec la quarte ascendante *do-fa*), puis se raidit progressivement (mes. 8-15) avant de devenir parfaitement homorythmique et syllabique (mes. 16-22). L'œuvre n'est plus pensée de manière uniforme, mais génère des modalités d'écriture variables en fonction des passages.

Un *Lied* comme *Baur, was trägst im Sacke ?*³⁹³ est également très représentatif du style de Lassus. Écriture verticale, blocs de voix se répondant (répercussions de multiples « *nichts* » à différentes voix), vocalises véhémentes (les suites conjointes de croches dépassent la quinte sans complexe), *ambitus* très larges (quinte diminuée pour le *soprano*, dixième majeure pour l'*alto*, neuvième mineure pour le ténor, onzième pour la basse),

³⁹⁰ Partition : BA910, p. 51.

³⁹¹ Partition : BA615, p. 39.

³⁹² Partition : AM, p. 26.

³⁹³ Partition : AM, p. 29.

broderies de sensible (mes. 5, 9 et 10). Surtout, cette pièce nous intéresse pour ses cadences. Il semblerait que l'œuvre de divertissement se limite aux seules cadences parfaites de type 1 –simplification cadentielle surprenante quand on songe à la palette utilisée par H. Isaac ou L. Senfl. Certes le contexte favorise une telle radicalisation (mes. 35-43 : « *der Baur will tanzen* » – « le paysan veut danser », où l'on compte trois cadences parfaites de type 1 successives). Pourtant, l'ensemble s'achève sur une cadence plagale, confirmation de nos précédentes observations. Mais l'enchaînement cadentiel le plus original est sans conteste celui des mesures 19-27. Ici (voir Exemple 3-2.1.1.5, Annexes p. 70), l'auteur dessine tout d'abord une cadence parfaite de type 1a sur la dominante (mes. 22-23, en *sol* majeur : enchaînement *la* majeur degré II altéré puis *ré* majeur degré V, « dominante de la dominante » traditionnelle), puis reprend intégralement la polyphonie pour une soudaine bifurcation finale : au lieu d'un enchaînement de type II – V (substitution d'un V – I), il utilise une succession II – I (substitution d'un V- IV, puisque le degré I n'a à ce moment aucune valeur conclusive). Nous avons donc ici une cadence évitée de type 3, très originale.

Les *Lieder* de Roland de Lassus ont donc l'intérêt de perpétuer une forme de tradition (contrepoint fleuri, hiérarchie des cadences) tout en intégrant quelques nouveautés : radicalisation des cadences (Lassus se contente le plus souvent des modèles les plus simples), homorythmie côtoyant la polyrythmie, broderies de sensible, vocalises plus amples et dynamiques (les doubles-croches de l'exemple précédent sont éloquentes).

Tout naturellement, nous retrouvons ces composantes dans les œuvres italiennes.

2.1.2/ Les Canzoni

À l'instar de G. P. da Palestrina, Roland de Lassus « rougit » d'avoir composé des œuvres légères, burlesques, voire grivoises et érotiques. « Mes amis m'y ont tellement poussé que j'ai été forcé de répondre à leur désir », ajoute-t-il avec une mauvaise foi à peine dissimulée. De loin, son *Libro de Villanelle, Moresche, a 4, 5, 6 & 8 voci* publié en 1581 par A. Le Roy & Ballard représente le sommet de la musique profane chez R. de Lassus. Dans la tradition déjà éprouvée de la musique descriptive (on pense bien entendu à Clément Janequin), ces œuvres aux factures simplifiées (l'homorythmie prédomine) ont largement recours aux onomatopées (miaulements, chants de coq), aux cris, aux exclamations, aux soupirs ou éclats de rire, et à tout autre effet descriptif. Ainsi, les *Moresques* reproduisent le vacarme créé par les esclaves africains de Naples (*Allala, pia calia*³⁹⁴, ou *Lucia, celu, ahi, ahi, biscania*³⁹⁵). À la suite de Roland de Lassus, bien d'autres compositeurs s'illustreront dans ce style descriptif et humoristique, comme Paul Sartorius (1569-1609) et son *Wohlauf, ihr lieben Gäste*³⁹⁶, avec imitation des sonneries d'une horloge (« *Bum – eins – Bum – zwei – Bum – drei* », et ainsi de suite jusqu'à neuf), ou Johann Steffens (1560-1616) italianisé en Stephani, qui publie un *Kuckuck hat sich zu Tod gefallen* et un *Kuckuck auf dem Zaune saß*³⁹⁷ dans les *Neue Teutsche Weltliche Madrigalia und Balletten so wol mit lebendigen Stimmen* (Hambourg, 1619), avec la traditionnelle tierce mineure descendante pour l'imitation du coucou. L'influence italienne du madrigal est ici manifeste. Du reste, bon nombre d'œuvres italiennes seront publiées dans des recueils allemands : il suffit de songer à Antonio Scandello (1517-1580) – devenu *Kapellmeister* à la cour du prince électeur de

³⁹⁴ Enregistrements : RL1(1), RL2(17) et RL3(12). Avec une préférence pour les interprétations de Rinaldo Alessandrini (RL1).

³⁹⁵ Enregistrements : RL1(3), RL2(15), et RL3(9).

³⁹⁶ Partition : AM, p. 64.

³⁹⁷ Partitions : AM, p. 73 et 79.

Saxe à Dresde – ayant publié un *Ein Hennlein weiß*³⁹⁸ dans les *Nawe und lustige weltliche deutsche Liedlein* (Dresde, 1570), où la « petite poule blanche » est illustrée par des *ka ka ka ka ka ka ney* pris en imitation à toutes les voix.

Toujours à titre d'exemple, nous nous bornerons à visiter deux œuvres seulement de Roland de Lassus : *Matona mia cara*, et *Ola, o che bon eccho*.

La première est représentative des chants parodiques : un fantassin allemand vient chanter sous la fenêtre d'une ravissante italienne, mais ne maîtrise qu'approximativement la langue de Dante, si bien que les doux hommages se transforment vite en propos ridicules. Il est certain que les italiens devaient se délecter de cette ironie où la naïveté allemande est présentée dans toute son épaisseur :

« Ma tame très chère, fouloir chanter chanson, Chanter sous fenêtre, lansquenet bon garçon. Don, don, don, diridiri, don, don, don. Je te prie écouter, car je chanter très bon, Et je t'aimer beaucoup comme dodu chapon. Don, don, don, diridiri, don, don, don. Quand m'en aller chasser, chasser avec faucon, T'apporteraî bécasses grasses comme rognons. Don, don, don, diridiri, don, don, don. Je pas savoir te dire des phrases bien tournées, Pas connaître Pétrarque ni la fontaine de l'Hélicon, Don, don, don, diridiri, don, don, don. Si tu fouloir m'aimer, pas être paresseux, Toute la nuit te baiseraî, comme bélier fonceraî. Don, don, don, diridiri, don, don, don³⁹⁹. »

L'écriture de Lassus n'en est pas moins subtile. Il faut rechercher dans les moindres composantes une pointe acerbe et moqueuse. La bonhomie teutonne est directement signifiée par la structure (voir Exemple 3-2.1.2.1, Annexes p. 70)⁴⁰⁰ : chaque tercet est traité à la manière d'une forme *Bar* (phrase *a* répétée, phrase *b* énoncée une seule fois, puis phrase *c* faisant office de ritournelle instrumentale). Mais Lassus se garde bien d'appliquer le même traitement polyphonique à chaque couplet, et renouvelle constamment sa ligne mélodique, si bien que les cinq couplets ressemblent à cinq petites formes *Bars* enchaînées ; jusque là, un traitement polyphonique unique servait à tous les couplets. L'originalité de Lassus est ici de composer une œuvre de cent-seize mesures, permettant d'épouser au mieux le sens de chaque strophe. La lourdeur est renforcée par la mesure binaire aux allures de pavane dont le rythme (longue – deux brèves – longue – longue) hantera toute la composition. Bien évidemment, l'homorythmie joue un rôle de poids, et permet d'associer la simplicité de l'écriture à celle du personnage.

Toujours en vue d'épaissir notre lansquenet, Lassus ne manque pas d'user d'archaïsmes : l'enchaînement *tonique – sous-tonique – tonique* (I-VII-I, mes. 1-2 et 7-8) qui débute chaque tercet, ne manque pas de pesanteur. Simplicité harmonique renforcée par les cadences, toujours de type 2a (radicalisation déjà rencontrée dans les *Lieder*, et qui se retrouve ici), même si les dernières mesures enchaînent deux cadences parfaites de type 2a (mes. 109-110 et mes. 112-113) puis deux cadences plagales de type 1 (mes. 113-114 et mes. 115-116) – d'où une hiérarchisation des cadences maintenant bien connue. Second archaïsme de poids, Lassus nous présente une cadence imparfaite de type 1 (mes. 82-83), modèle de cadence que nous n'avions plus rencontré depuis longtemps (la double-septième

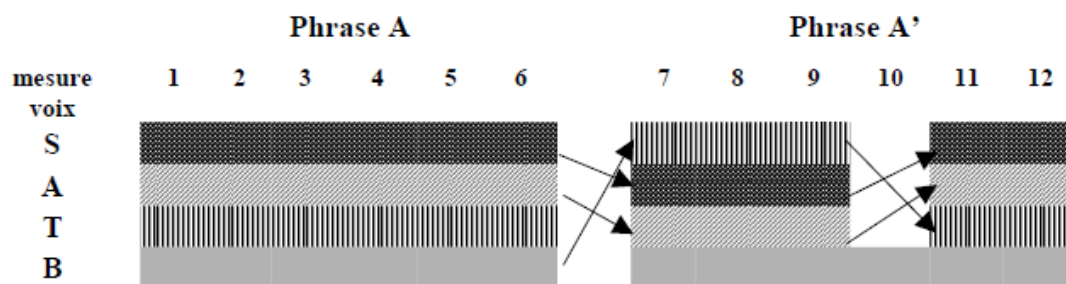
³⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁹⁹ Traduction de l'italien par Michel Chasteau, in : *RL1*.

⁴⁰⁰ Partition complète (en langue allemande, *Herzallerliebstes Mädel*) : AM, p. 13. Enregistrement (en langue italienne, *Matona, mia cara*) : *RL1*(15).

en double-résolution est plus proche d'H. Isaac que de L. Senfl). Il semblerait que Lassus s'amuse à écorcher les oreilles de ses auditeurs avec quelques tournures un peu vieilles.

Dans le traitement même de la polyphonie, Lassus explore les possibilités du quatuor vocal. Ainsi, la structure AA'B est le théâtre de certaines permutations, où les voix échangent les motifs entre A et A'. De cette manière, les mesures 1-4 du *soprano* (partie A) se retrouvent à l'*alto*, mes. 7-10 (partie A'), mais la terminaison du *soprano*, mes. 5-6, reste à la même voix dans A'. Le ténor, quant à lui, est fragmenté dans la seconde partie, tout comme la voix d'*alto*. Pour simplifier, on peut suivre le chemin de chaque voix, comme suit :



De cette manière, Roland de Lassus crée du nouveau avec de l'ancien, fait entendre la même chose mais en déboîtant les angles d'écoute, donne l'impression de répéter mais avec des mots différents. L'auditeur développe alors un étrange sentiment : la phrase A' semble nouvelle et familière à la fois. Curieuse estimation de la distance entre le connu et l'inconnu, le mouvement et le repos, le fixe et le muable. Or, ce genre de procédé était également connu des madrigalistes italiens. Il suffit de songer à C. Monteverdi et son *Crudel ! perche mi fuggi ?*, tiré du *Secondo Libro di madrigali* (1590) déjà cité⁴⁰¹ : le phrasé initial de l'*alto* (mes. 1-5)⁴⁰² se retrouve au *soprano II* dans la seconde présentation (mes. 14-17), la voix de ténor (mes. 2-5) est répercutée au *soprano I* (mes. 14-17), faisant comme chez Lassus une inversion de tessiture (le motif principal de la voix la plus aiguë devient un motif secondaire, tandis qu'un motif secondaire jusque-là voué à l'accompagnement se hisse au premier plan avec une voix aiguë).

Cette manière de conduire les voix, très proche de la « mise en œuvre de l'imprévisible » (départ des voix dans un ordre aléatoire et toujours changeant), se retrouve à un autre niveau dans les échanges par blocs vocaux : ainsi, mes. 46-48, le couple *soprano-alto* lance « *ich brächt* » (je t'apporterai) auquel répond le couple ténor-basse. Le petit jeu dure quelques mesures, au point d'être repris mes. 52-56. Or, les couples se réorganisent à la fin du dernier couplet, mes. 103-106, sur « *mit ihm* » : le couple *alto-ténor* est équilibré par le couple *soprano-basse*. Ainsi, Lassus utilise toutes les possibilités sonores de son ensemble.

Au demeurant, cette modeste *canzona* de Lassus partage un autre point commun avec le madrigal de Monteverdi dont nous venons de parler : l'emploi de la quarte et sixte de cadence. Celle-ci, absente des compositions antérieures (on aura bien du mal à collectionner de nombreux exemples dans la génération précédente), s'affiche sans complexe dans cette seconde moitié du XVI^e siècle. Ainsi, nous la découvrons chez Monteverdi, mes. 27, avec un bel enchaînement V – I en second renversement – V avec

⁴⁰¹ Cf. *supra*, Chapitre III, 1-1.2.

⁴⁰² Partition : Monteverdi, *Madrigale*, Francfort, Peters, s.d., vol. III, 43 p. ; voir p. 14. Enregistrement : Monteverdi, *Secondo Libro de' Madrigali*, ens. Concerto Italiano, dir. Rinaldo Alessandrini, Paris, OPUS 111, 1994, Réf. OPS 30-111, DDD, 58'05", page 17.

retard de tierce – I à l'état fondamental. Un exemple d'école, pourrait-on dire. Lassus adopte lui aussi la quarte et sixte de cadence, qu'elle soit majeure (mes. 37 et 106) ou mineure (mes. 16). Dans tous les cas, il la pratique avec une fréquence qui interdit l'indifférence : la zone de Dominante est maintenant largement appuyée par ce renversement du premier degré. Ajoutons à ceci que la plupart des cadences sont maintenant précédées du quatrième degré (CP 2a) et nous comprenons que les zones cadentielles deviennent de plus en plus affirmatives, comme si elles devaient trouver une stabilité à toute épreuve (CP 2a et quarte et sixte de cadence ont une prise au sol redoutable quand elles entremêlent leurs racines...).

Pour terminer, évoquons l'avant-dernière strophe de *Matona mia cara* (voir Exemple 3-2.1.2.2, Annexes p. 72). Le texte signifie (mes. 67-83) : « *Je pas savoir te dire des phrases bien tournées, Pas connaître Pétrarque ni la fontaine de l'Hélicon* ». Or, Lassus provoque une cassure métrique, avec une scansion ternaire sur la phrase B (mes. 77-80) comme on en trouve fréquemment dans l'œuvre de Claude Lejeune ; évocation de la musique non mesurée, comme si le fantassin cherchait à manier le bon ton au moment opportun (il est question de Pétrarque, tout de même). Le ridicule est d'autant plus manifeste que Lassus choisit précisément cet endroit pour insérer une cadence imparfaite archaïque (CI 1a). Les procédés sont subtils et se combinent avec justesse : l'éconduit est prêt à tout pour conquérir son italienne, mais l'excès de zèle provoque un dérapage : cette articulation largement visible dans le texte littéraire se retrouve donc ici au niveau strictement musical.

On voit donc à quel point Lassus est capable de manier l'écriture, en usant de véritables connotations sonores : recours à la forme *Bar*, lourdeur de certains procédés (homorythmie et cadences parfaites ici peu avantageuses), archaïsmes (CI 1a), passage ternaire, imitation de rengaine instrumentale (« *Don, don, don, diridiri don, don, don* »), alors que la première écoute ne semble pas si dense en subtilités. C'est là tout le talent de Lassus que de concrétiser en douceur des intentions particulièrement moqueuses.

Le second exemple, *Ola, o che bon eccho*, tranche avec les habitudes jusque-là entretenues : en effet, l'œuvre⁴⁰³ est composée dans une homorythmie stricte – seule le *soprano* se distingue avec une croche de décalage à la mesure 8 (voir Exemple 3-2.1.2.3, Annexes p. 72), unique privilège accordé sur trente-huit mesures. Or, les *ambitus* sont ici extrêmement larges : onzième pour le *soprano* (*si2-mi4*), neuvième majeure pour l'*alto* (*sol2-la3*), dixième mineure pour le ténor (*ré2-fa3*), et dixième majeure pour la basse (*fa1-la2*). Les voix sont particulièrement étendues, et dépassent toutes l'octave. L'observation est suffisamment singulière pour être soulignée ; car jusqu'ici, de larges tessitures étaient sollicitées pour le contrepoint fleuri, et les tessitures ramassées – conformes aux possibilités vocales du plus grand nombre – convenaient mieux à l'écriture homorythmique. Le dessein de Lassus apparaît comme en filigrane : l'œuvre que nous écoutons possède certes la physionomie d'une œuvre populaire, mais requiert une plus grande maîtrise des chanteurs. Le compositeur semble donc particulièrement exigeant, et renonce aux concessions habituelles : l'homorythmie sera expressive comme une polyrythmie élaborée ; il est nécessaire que les voix soient mises en valeur et montrent toutes leurs possibilités, à plus forte raison dans un cadre rigoureux.

Mais l'intérêt principal ne réside pas là. Car l'œuvre n'est rien de moins qu'un canon à quatre voix simultanées, nécessitant un double chœur dont le second chante à une blanche de décalage. La première mesure (voir Exemple 3-2.1.2.3, Annexes p. 72) signale les entrées successives par les chiffres 1 et 2. Bien entendu, les silences du chœur 1 permettent au chœur 2 de faire entendre le fameux écho, sujet même du texte. Celui-ci, d'une portée

⁴⁰³ Partition : AM, p. 10. Enregistrement : RL1(26).

d'ailleurs très relative⁴⁰⁴, sert de prétexte à des échanges entre le premier et le second chœur, même si le chœur 2 répète servilement le phrasé du chœur 1. Mais nous avons ici l'une des plus anciennes traces d'un procédé typiquement baroque : l'écho. On peut alors imaginer toutes sortes de dispositifs : second chœur caché dans une autre pièce, dans la cour, à l'étage inférieur, dans un escalier (profitant d'un autre écho, naturel celui-ci). Quoiqu'il en soit, une seule partition suffit, et l'on comprend pourquoi Lassus se contente de l'homorythmie.

Combien la technique de l'écho est populaire au XVII^e siècle ! Un ouvrage entier ne suffirait pas à citer tous les exemples. Les compositeurs se délectent de cette imitation acoustique – qui n'abuse personne, mais tout le monde se réjouit de ce « trompe-l'oreille ». Les organistes en premier, avec Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) et ses dix-neuf *Fantaisies* dont six en écho. Dans ces œuvres, le procédé est très mécanique : les mains de l'organiste basculent d'un clavier à l'autre, et répercutent un motif identique avec une registration tantôt sonore (imaginons des jeux de 8, 4 et 2 pieds), tantôt discrète (un simple Bourdon de 8'). L'illusion est alors presque parfaite. Plus tard, Claudio Monteverdi utilisera l'écho de manière très savante dans son *Vespro della Beata Virgine* (1610), avec une imitation très originale du phénomène naturel puisque l'écho du *Concerto Audi coelum* est une altération du mot original ; étant altérée d'une lettre ou d'une syllabe, la signification même de l'écho agit comme une réponse à la voix principale : ainsi, quand le ténor chante « *et perfusa gaudio* » (et [mes paroles] remplies de joie), l'écho répond « *audio* » (écoute) ; de la même manière, « *ut benedicam* » (pour que je chante ses louanges) devient « *Dicam* » (Je le dirai) ; et ainsi de suite pour les strophes suivantes.

Bien entendu, les générations suivantes goûteront au plaisir de l'écho : de Charpentier à Purcell, en passant par Lully, les exemples sont ici fort nombreux. Les prétextes scéniques ne manquent d'ailleurs pas : deux armées opposées (*King Arthur*), sorcières dans leur grotte (*Dido and Aeneas*), ou forêt profonde bordée de crevasses (*The Fairy Queen*), moment où Purcell nous fait entendre un double-écho (motif principal – motif répété plus doucement et écourté – deux dernières notes à nouveau répétées, *pianissimo*).

Le double-écho connaîtra encore de beaux exemples avec J.-S. Bach et son *Weihnachtsoratorium* (1734-35). Ainsi, l'*aria* pour *soprano Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen* explore toutes les possibilités de l'écho : instrumental d'abord, puisque le hautbois gère à lui seul les motifs *forte* et *piano*, puis fondé sur l'échange (le hautbois répond au *soprano* 1) ; enfin arrive le double-écho, qui se répartit entre le hautbois et un *soprano* 2. Le sommet est certainement atteint par ce *soprano* 2 qui, par trois fois, interrompt le phrasé du *soprano* 1 pour lui donner une réponse : à ce moment, J.-S. Bach renverse toutes les habitudes pour élever la conception sonore à un point inégalé. Puisque l'*aria* consiste en une interrogation profonde du Seigneur (« Mon sauveur, ton nom pourrait-il inspirer la moindre parcelle de cette terrible épouvante ?... », etc.), Bach propose pour seul dialogue un écho, c'est-à-dire l'effet du vide... Voilà qui semble peu inspiré. Est-ce une manière de représenter le gouffre qui sépare l'homme de son Créateur ? Ou la foi inexorablement personnelle et solitaire ? Voire l'inexistence de Dieu (puisque rien ne répond, sinon l'écho de sa propre voix) ? Précisément, puisque le *soprano* 2 interrompt le phrasé du *soprano* 1 pour donner la répartie (le très affirmatif « *ja !* » sur une cadence parfaite), Bach semble nous dire que c'est à l'intérieur du silence et de nous-mêmes que résonne la véritable réponse. Encore faut-

⁴⁰⁴

« Holà, ho, quel bel écho ! Donnons-nous du plaisir ! Ha, ha, ha, ha, ha ! Rions tous ! Bon compagnon, que veux tu ? Je voudrais que tu chantes une chanson. Pourquoi ? Pourquoi oui ? Pourquoi non ? Parce que je ne veux pas. Et pourquoi ne veux-tu pas ? Parce que je n'ai pas envie. Tais-toi donc, te dis-je ! Tais-toi donc toi-même ! Oh, grand poltron ! Oui, Monsieur ! Allons, plus de querelle ! Partons ! Adieu, bel écho ! Demeure en paix ! Suffit ! »

il être attentif à l'imperceptible. Bien au-delà d'un agréable divertissement sonore, l'écho prend ici valeur de démonstration théologique. On n'en attendait pas moins de Bach...

Or, *Ola, o che bon eccho* de Lassus ne date que de 1581. L'auteur préfigure ainsi une grande tradition. Bien entendu, il faut rechercher l'origine de cet exemple dans la pratique des *Cori spezzati*, influence directe d'Adrian Willaert œuvrant à Saint-Marc de Venise entre 1527 et 1562. La polychoralité vénitienne semble avoir donné quelques bonnes idées au *Kapellmeister* de Munich.

2.1.3/ Les Œuvres Chromatiques

En marge des œuvres de factures simples comme les *Canzoni* et les *Lieder* se situent des pièces beaucoup plus audacieuses. Le recours au chromatisme est alors de mise, et Lassus s'inscrit sans conteste dans la lignée de Cyprien de Rore. Plusieurs œuvres retiendront notre attention : les *Prophetiae Sibyllarum* (publication posthume), *Timor et tremor* (1564) et *Christe dei soboles* (1568). D'emblée, nous voyons qu'elles sont largement antérieures aux publications abordées précédemment. Œuvres du premier Lassus, donc, elles n'en demeurent pas moins de grande qualité.

Ainsi, les *Prophetiae Sibyllarum* ont été certainement composées entre 1550 et 1560 (mais éditées par son fils Rudolf en 1600). L'image emblématique de la Sibylle apparaît dans les poèmes d'Héraclite (540-480 av. JC), où la prophétesse « jette des paroles sans sourire, sans ornement et sans fard de sa bouche en fureur, mais le dieu prolonge sa voix pendant mille ans⁴⁰⁵ », puis dans la poésie de Virgile (70-19 av. JC). L'étrange créature se rencontre également dans les *Métamorphoses* d'Ovide (43 av. JC – 17 apr. JC), où le poète relate son entrevue avec Énée venant tout juste de parvenir au rivage de Cumae (Livre XIV, vers 101-153). Alors qu'Énée lui porte des offrandes comme à une déesse, la Sibylle l'interrompt :

« Je ne suis pas une déesse [...], et tu ne dois pas honorer de l'encens sacré un être mortel. Pour ne pas, dans ton ignorance, commettre une erreur, sache que l'éternelle clarté qui ne doit pas prendre fin eût été mon lot, si j'avais fait le don de ma virginité à Phœbus, qui m'aimait. Au temps où il espérait me la ravir et cherchait à me séduire par ses présents : # Forme à ta guise, vierge de Cumae, me dit-il, un souhait. Ce que tu auras souhaité te sera accordé. # Et moi, ramassant une poignée de poussière, je la lui montrai et, dans ma légèreté, je demandai qu'autant cette poussière comptait de grains, autant de fois il me fût donné de revoir le jour de ma naissance. J'oubliai de demander aussi que ce fussent, jusqu'à la dernière, des années de jeunesse. Pourtant, le dieu me les accordait, ces années, avec une jeunesse éternelle, si je subissais les ardeurs de son amour. Pour avoir dédaigné le présent que m'offrait Phœbus, restée vierge, je vis toujours. Mais maintenant l'âge heureux s'est enfui et, d'un pas tremblant, la vieillesse vient avec ses tristesses, et je dois la supporter longtemps encore. Car sept siècles ont déjà passé sur moi, tu peux le voir ; il me reste encore, pour égaler le nombre des grains de poussière, à voir trois cents fois tomber la moisson, trois cents fois couler le vin du pressoir. Un temps viendra où les jours, à la longue, ramèneront à de biens petites proportions ma haute taille, où mes membres, consumés par la vieillesse, seront réduits à un bien faible poids.

⁴⁰⁵ Cité par Christine Jeanneret dans le livret du CD *Orlande de Lassus, Oracula* (Référence RL5), p. 11.

À me voir, nul ne croira que je fus aimée et que je plus à un dieu. Phœbus lui-même peut-être aussi ou ne me reconnaîtra pas, ou niera avoir eu pour moi de la tendresse, et c'est à ce point changée que j'attendrai le terme ; mais, quand nul ne pourra plus me voir, on me connaîtra cependant encore par la voix. Les destins me laisseront la voix ⁴⁰⁶ . »

Combien imagine-t-on le supplice de cette femme réduite à subir l'extrême longévité ! Comme un long cortège, les années implacablement monotones défilent devant les yeux de la prophétesse résignée. Le corps ratatiné laisse échapper une voix chargée d'histoire : « quand nul ne pourra plus me voir, on me connaîtra cependant encore par la voix ». À quoi ressemble donc une voix qui traverse les âges ? À quoi ressemble une voix qui fend l'épiderme des apparences pour saisir les mouvements de l'âme ? À quoi ressemble enfin cette voix, pétrifiée de lassitude, qui connaît mieux que personne le parfum de la vie mais qui n'en goûte plus aucune saveur ?

L'histoire de la Sibylle ne s'arrête pas là. De tradition en tradition, la voilà récupérée par le monde chrétien. Elle devient alors l'annonciatrice du Messie et du jugement dernier. Si la période médiévale reconnaît non pas une Sibylle mais une dizaine (selon une tradition qui remonte aux *Divinae institutiones* de Lactanius, au III^e siècle apr. JC), la Renaissance du XV^e siècle porte le nombre jusqu'à douze (*Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, par Filippo Barbieri, 1481), offrant un parallèle avec les douze apôtres.

Pour sa part, Lassus utilise des poèmes grecs récemment découverts, traduits et imprimés par Xystus Betuleius (1545) et Sébastien Castellion (1555). La lecture de ces textes résonne comme une véritable plaidoirie catholique : par douze fois les poèmes insistent sur le caractère rédempteur de Jésus et sur la virginité de Marie. Une telle opiniâtreté n'est pas sans importance au XVI^e siècle, où catholiques et protestants s'opposent au sujet de la sainteté mariale. Cette mise en musique des poèmes grecs prend l'apparence d'une « preuve par l'histoire ». C'est d'ailleurs ce qu'exprime à demi-mot l'introduction :

Carmina Chromatico quae audis modulata tenore Haec sunt illa quibus nostrae olim arcana samutis Bis senae intrepido cecinerunt ore Sibyllae. Les chants que tu entends modulés dans un ténor chromatique Ce sont ceux-là par lesquels, jadis, les douze Sibylles Ont chanté les secrets de notre salut, d'une bouche intrépide.

Après cette introduction (*Carmina chromatico*) s'enchaînent les douze Sibylles (*Sibylle persique, Sibylle libyenne, Sibylle delphique, Sibylle cimmérienne, Sibylle samienne, Sibylle de Cume* – celle d'Ovide – *Sibylle hellespontique, Sibylle phrygienne, Sibylle européenne, Sibylle tiburtine, Sibylle érythrénne et Sibylle Agrippa*). Roland de Lassus nous livre alors une musique glaçante, froide et rigide : homorythmie, valeurs longues, absence totale de vie – polyphonie exsangue au pouls insaisissable, l'auditeur est immanquablement placé dans une atmosphère prophétique.

Les neuf premières mesures sont déjà très éloquentes (voir Exemple 3-2.1.3.1, Annexes p. 73)⁴⁰⁷. Pour l'analyse, nous avons simplement ajouté le numéro de chaque

⁴⁰⁶ OVIDE, *Les Métamorphoses, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 349.*

⁴⁰⁷ Partition : BA4281. Enregistrements : RL2(1), ou RL5(10).

accord, de 1 à 15, sous la ligne de basse. En fait, nous décelons le chromatisme dans le passage d'un accord à l'autre, ainsi :

- l'accord 1 à l'accord 2 : alto va de do³ à si² (tonique de l'acc.1 à tierce de l'acc.2), chromatisme sans grande surprise. - de 2 à 3 : soprano va de ré³ à ré^{#3} (quinte de 2 vers tierce de 3), chromatisme plus surprenant, et ténor va de sol² à fa^{#2} (tonique de 2 vers quinte de 3). - de 3 à 4 : soprano va de ré^{#3} à mi³ (tierce de 3 vers tierce de 4). Ce dernier enchaînement est particulièrement expressif, puisque l'accord 3 laissait pressentir une résolution sur l'accord parfait mineur de mi : le soprano accomplit du reste la résolution attendue. Mais les voix inférieures bifurquent étrangement vers l'accord parfait mineur de do[#], ce qui éveille inévitablement la curiosité de l'auditeur.

Arrivé à cet endroit, nous pouvons déjà dégager quelques informations utiles : 1/ le chromatisme de tonique vers tierce semble stable (en ce sens qu'il ne dérange pas beaucoup l'oreille de l'auditeur), 2/ le passage de quinte vers tierce est déjà plus instable, 3/ le passage d'une tierce à une nouvelle tierce l'est davantage, 4/ l'accord 4 vient contredire l'accord 1 : en effet, les do[#] et sol[#] contrarient les do et sol bécarrés entendus précédemment. Autrement dit, on peut distinguer deux sortes de chromatisme : le chromatisme direct, celui qui agit par inflexion immédiate d'une voix au demi-ton inférieur ou supérieur (cas du soprano où le ré devient ré[#], puis le ré[#] devient mi), et le chromatisme indirect – ou différé – où les notes semblent se contredire à plus longue distance (les sol[#] et do[#] contrariant les sol et do bécarrés). Que nous réserve la suite ?

- de 4 à 5 : aucun chromatisme. Passage d'un accord à l'autre par notes communes (mi et sol[#]). À noter le mouvement en tierce ascendante de la basse, cassure de la ligne que nous avons déjà entre les accords 2 et 3. - de 5 à 6 : chromatisme direct du soprano (sol^{#3} à la³), plutôt instable puisqu'on attendait une résolution sur tonique (tierce de mi sur tonique de la) ; à l'inverse, on entend une tierce de mi sur une tierce de fa[#], confirmant le caractère imprévisible et dérangeant d'un chromatisme « tierce vers tierce ». - de 6 à 7 : chromatisme direct de l'alto (do^{#3} à ré³), doux et stable en raison des autres voix qui changent guère de position. La quinte de l'accord 6 va sur la tonique de l'accord 7. Peu de surprises. - de 7 à 8 : résolution de type V-I, avec chromatisme direct de la basse (fa^{#2} vers sol², chromatisme de « tierce vers tonique » très stable). - de 8 à 9 : résolution de type V-I, avec chromatisme direct du ténor (si² vers do³, nouveau chromatisme de « tierce vers tonique », toujours stable). En revanche, il faut observer cette arrivée avec prudence. Car l'accord parfait majeur de do contredit à longue portée l'accord parfait mineur de do[#] de la mesure 4 – lui-même perturbateur de l'accord 1. Autrement dit, l'accord 9 = l'accord 1, l'accord 4 brisant toute homogénéité du discours. Il s'agit bien, là aussi, d'un chromatisme indirect (ou différé). - de 9 à 10 : résolution de type V-I, avec chromatisme « par procuration » : le mi³ de l'alto trouve sa résolution avec le fa³ du soprano. Nouveau chromatisme « de tierce vers tonique », décidément stable. L'instabilité est ailleurs, dans la nature même de l'accord rencontré. En effet, l'accord parfait majeur de fa (accord 10) contredit pleinement l'accord parfait mineur de fa[#] entendu il y a peu de temps (accord 6) : les fa et do bécarrés sont des chromatismes indirects qui ne trompent personne, d'autant plus que

les voix conservent la même disposition (fa#-la-do#-fa# mesure 6 devient fa-la-do-fa mesure 7). Nature des notes rencontrées et modes des accords sont en totale opposition. - de 10 à 11 : résolution de type V-I, avec chromatisme direct du ténor (la2 vers sib2, « de tierce vers tonique »). Là encore, l'étrangeté ne se situe pas dans le chromatisme direct mais indirect : le sib contrarie le si bécarré de l'accord 8. - de 11 à 12 : cassure de la basse, qui monte d'une tierce (comme dans l'enchaînement 2 à 3). Double chromatisme direct, avec le soprano (fa3 vers fa#3, chromatisme de « quinte vers tierce ») et le ténor (sib2 vers la2, chromatisme de « tonique vers quinte »). Ces deux chromatismes sont très instables. - de 12 à 15 : Cadence parfaite de type 1c, d'autant plus expressive que le IV^e degré renversé est ici mineur.

De cette manière, parler du chromatisme en général semble trop sommaire. En effet, nous rencontrons quatre modèles chromatiques bien différents :

le chromatisme direct attractif (une voix) Inflexion au demi-ton inférieur ou supérieur sur une même voix, à courte distance (immédiate), qui cherche à renforcer l'attraction d'une note vers sa résolution. On peut alors parler d'un chromatisme de *résolution*, souvent utilisé pour les enchaînements de dominante vers tonique. Exemple : le ténor entre les accords 8 et 9 ou les accords 10 et 11.

le chromatisme direct non-attractif (une voix) Inflexion inattendue, note chromatisée dans le but de surprendre (demi-ton à la place d'un ton, ou inversement). On peut parler d'un chromatisme de *coloration*⁴⁰⁸ ou de *bifurcation*, élargissant le paysage sonore de l'auditeur. Surtout, il n'est pas nécessaire – même si cela est toujours possible – de résoudre la tension. Ce chromatisme peut n'être géré que par une seule voix. Exemple : la basse entre les accords 3 et 4, où le do# est une note inattendue, et ne se résout pas sur le ré (mais continue sur un mi)

le chromatisme indirect (deux voix) Cas de la fausse relation. À la même octave, deux voix font entendre successivement une note altérée différemment. Le chromatisme est indirect puisque deux voix sont nécessaires à sa réalisation. Exemple : *Carmina Chromatica*, mes. 9-10 : le sol3 bécarré de l'alto devient immédiatement un sol#3 au soprano.

le chromatisme direct ou indirect à longue portée (une ou plusieurs voix) Il s'agit d'une note venant contrarier une note précédemment entendue, distante de plusieurs temps voire de plusieurs mesures, mais qui semble prendre un contre-pied catégorique. Au niveau le plus simple, nous trouvons la tierce picarde. À un stade plus avancé, il peut s'agir d'un accord tout entier. On peut alors parler d'un *chromatisme de contradiction*. Exemple : l'accord 1 est doublement contrarié par l'accord 4 (do# et sol#), lui-même contredit par l'accord 8. L'accord 10 contredit l'accord 6. L'accord 11 contredit l'accord 3. L'accord 13 contredit l'accord 5. Dans tous ces exemples, les accords parfaits sont distants d'un demi-ton

Apprécier les chromatismes de la sorte – presque indépendamment d'une explication harmonique (même si nous raisonnons toujours un peu en termes d'accords) – nous permet de saisir les moindres caprices de la partition. Et celle-ci devient cohérente. Il suffit de tirer le bon fil, celui qui passe au-dessus et au-dessous de l'épais tissu polyphonique, et de suivre la trame des colorations adverses. Prenons encore l'exemple de la *Sibylla Phrygia*

⁴⁰⁹ (voir Exemple 3-2.1.3.2, Annexes p. 73)⁴¹⁰. Les notes ne cessent de se contredire, de s'opposer, de dresser leurs altérations comme autant de provocations singulières : le *fa*#1 de l'*alto* (mes. 1) est contredit par le *fa*4 bécarré du *soprano* (mes. 2-3), lui-même contredit par le *fa*#4 du même *soprano* à la mesure suivante (chromatisme de *coloration*, puisque le passage du *fa* bécarré au *fa*# ne procède pas d'une résolution ; en revanche, le passage du *fa*#4 au *sol*4 du *soprano* est un chromatisme direct attractif, puisqu'il s'agit là du mouvement attendu). Or, ce *fa*# est lui-même contredit un peu plus loin par les *fa* bécarrés de l'*alto* et de la basse (mes. 6). Ce plaisir de l'opposition se retrouve au niveau du *si*, d'abord bécarré (ténor, mes. 1), puis bémol (*alto* et basse mes. 3), puis à nouveau bécarré (ténor, mes. 5). Le jeu ne s'arrête pas là, puisque le *do* bécarré du ténor (mes. 6) est immédiatement contredit par le *do*# de l'*alto* (mes. 7), tandis que le *sol* bécarré de la basse (mes. 6) devient dièse chez le ténor (mes. 7). Nous retrouvons ces chromatismes parfois éloignés – à longue portée – des mesures 13 à 18 : le *fa*#, stabilisé pendant une courte période grâce aux voix de ténor (mes. 13-14) et *alto* (mes. 15) est contredit par le *soprano* et la basse (*fa* bécarré mes. 16), puis retourne au dièse grâce au ténor (mes. 17) qui se contredit lui-même un peu plus loin avec un *fa* bécarré (mes. 18).

De même, il est difficile de ne pas évoquer les fausses relations aux mesures 9 (*fa*#2 de l'*alto* immédiatement suivi du *fa*2 bécarré du ténor), 10 (*mib*2 du ténor puis *mi*2 bécarré de l'*alto*), 12-13 (*fa*2 bécarré de la basse puis *fa*#2 du ténor), ou 32 (*ré*2 bécarré du ténor puis *ré*#2 de l'*alto*), tous de beaux exemples de chromatisme indirect (réparti entre deux voix).

Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer la spécificité du long chromatisme direct non-attractif de la voix de ténor entre les mesures 11 et 12 : *ré*2 – *do*#2 – *do*2 – *si*1. Non seulement le passage du *do*# au *do* bécarré est saisissant (toutes les autres voix restant sur leurs positions, la minorisation happe toute l'attention de l'auditeur), mais encore la ligne enchaîne plus de deux demi-tons successifs, nouveauté qui s'éloigne très nettement de l'usage jusque-là préconisé.

Enfin, la *Sibylla Phrygia* offre de nombreux exemples où la basse provoque une cassure de tierce : on enchaîne alors deux accords parfaits (ici majeurs) avec une soudaineté très expressive (le sentiment de bifurcation est alors à son comble). Voyons à cet effet les mesures 3-4 (*si*b, majeur / *ré*, majeur), 9 (l'inverse, d'où la fausse relation), 21 (*sol*,majeur / *mi*, majeur) et 31-32 (*ré*,majeur / *si*, majeur). La plupart du temps, ce saut de tierce sur des accords très lointains semble ouvrir l'horizon sonore. L'étrangeté est sans conteste au rendez-vous. De cette manière, nous partageons le point de vue de Annie Coeurdevey quand elle affirme :

« On serait tenté de voir un choix réfléchi, de la part de Lassus, du langage chromatique – un langage transcendant les frontières de la normalité diatonique –, comme d'un medium, au sens premier du terme, correspondant à l'état de transe prophétique ; il s'agirait alors d'une forme supérieure de madrigalisme, dont les niveaux de correspondance se situeraient bien au-delà du symbolisme élémentaire qui en est l'expression habituelle ⁴¹¹ . »

⁴⁰⁹ Qui dit : « Moi-même j'ai vu un Dieu très grand qui voulait punir, en ce monde, les hommes stupides et rebelles dans leurs cœurs aveuglés ; et parce que les crimes remplissaient notre peau, il a voulu faire descendre du ciel dans le corps d'une vierge, lui Dieu, un enfant qu'un ange annoncerait à la mère bienveillante, pour laver les malheureux de la saleté qu'ils ont contractée » (Cf. livret RL5, p. 30).

⁴¹⁰ Enregistrements : RL2(9), ou RL5(18).

⁴¹¹ COEURDEVEY (Annie), Roland de Lassus, *op. cit.*, p. 90.

Mais en matière d'étrangeté, *Timor et tremor* est également très persuasif. Œuvre fondée sur les psaumes 55 (54) verset 6, et 31 (30) verset 10 – traitant de la faiblesse humaine (« crainte et tremblement me pénètrent, un frisson m'étreint », et « pitié pour moi, Yahvé, je suis dans la détresse »), l'œuvre répond à une découpe bipartite⁴¹². Sans entrer dans le détail systématique de la partition, nous pouvons observer quelques signes maintenant familiers : tout d'abord, l'emploi de tessitures qui franchissent presque toutes l'octave (seule l'*alto* reste modeste) confirme le désir d'optimiser les possibilités vocales. Ensuite, l'écriture se montre homorythmique, parfois stricte ou parfois assouplie ; après des jeux de blocs vocaux (Première Partie, mes. 22-31), où le groupe S2-T1-T2-B répond au groupe S1-S2-A-T1, la phrase s'achève par un *tutti*. Cette œuvre nous montre par ailleurs d'autres exemples de broderies de sensible (Première Partie : *soprano* 2, mes. 13 ; *soprano* 1, mes. 20), confirmation des tendances rencontrées dans *Wohl kommt der Mai* (Exemple 3-2.1.1.3, Annexes p. 68) ou dans l'ouverture des *Prophetiae Sibyllarum* (Exemple 3-2.1.3.1, Annexes p. 73). De même, nous retrouvons dans cette pièce une hiérarchisation des cadences : la seconde partie conclut sur une cadence parfaite de type 2a (mes. 39-40), immédiatement suivie d'une cadence plagale de type 1 (mes. 41-42).

Mais l'intérêt majeur de cette œuvre se révèle sans aucun doute dans les mesures 8-15 de la Seconde Partie (voir Exemple 3-2.1.3.3, Annexes p. 75). Comme dans l'Exemple 3-2.1.3.1, nous attribuons un numéro à chaque nouvel accord. Nous pouvons, là aussi, repérer tous les chromatismes internes et apprécier leurs différentes natures :

- De 1 (do, majeur) à 2 (fa, majeur) : rapport élémentaire de dominante (V) vers tonique (I). Chromatisme direct attractif à l'alto (de mi3 vers fa3, la tierce de l'accord se résout sur une tonique, d'où trajet 3 – 1) - de 2 à 3 (si b, majeur) : rapport identique au précédent. Lassus emboîte les dominantes les unes dans les autres. Double chromatisme direct attractif : soprano de la3 vers sib3 (trajet 3 – 1), et alto avec une septième de passage, mib3 vers ré3 (trajet 7 – 3). Ces deux chemins chromatiques sont d'une grande stabilité (rapport presque obligé entre la tension et la détente). - de 3 à 4 (sol, majeur) : Chromatisme direct non-attractif au soprano : sib3 vers si3 bécarré, avec cassure de tierce à la basse (de sib2 vers sol2). L'effet est bien de produire une surprise : trajet 1 – 3, de « tonique vers tierce ». - de 4 à 5 (mi b, majeur) : L'accord précédent paraît d'autant moins stable que la résolution attendue (do, mineur) est reportée à l'accord suivant – avec un enrichissement de septième du reste peu reposant. L'accord 4 ne peut donc pas se comporter comme une réelle dominante. L'effet de cassure est renforcé par la suspension de la basse sur l'accord 5 ; le temps d'une harmonie, le ténor 2 joue ainsi le rôle de basse. Double cassure, s'il en est, puisque le soprano ne va jamais résoudre son si3 bécarré sur un do4, trajectoire pourtant désirée. De cette manière, l'accord assume son indépendance, et présente deux chromatismes avec l'accord 4 : chromatisme direct attractif au soprano 2 (ré3 vers mib3, trajectoire logique avec une arrivée en do mineur, de type 5 – 3, « de quinte vers tierce », ici fragilisé par la résolution en mib majeur, de type 5 – 1, « de quinte vers tonique ») ; et chromatisme indirect (fausse relation) entre le si3 bécarré du soprano 1 et le sib2 du ténor 1. - de 5 à 6 (do, mineur avec 7^e mineure) : Pas de chromatisme. De l'accord 4 à

⁴¹² Partition : CW14, p. 6-9. Enregistrement : DIV4(4), intéressante version à six cuivres.

l'accord 6, le mouvement de basse désiré (dominante sol vers tonique do) est certes entendu, mais il est totalement dépourvu de sa charge harmonique en raison de l'accord intermédiaire 5 et de la septième mineure (au ténor 1). Au meurtre, Lassus vient d'assassiner une tonique ! - de 6 à 7 (la b, majeur) : Chromatisme direct attractif à l'alto (sol3 vers lab3, trajectoire 5 – 1, de « quinte vers tonique », relativement stable). À noter la septième du ténor 1 qui ne va pas se résoudre par mouvement descendant sur le lab, mais par mouvement ascendant sur le do. Est-ce à penser que les auteurs de la fin du XVI^e siècle s'encombrent peu des mouvements attendus ? À regarder de plus près, la logique semble plus complexe : si la septième ne se résout pas par mouvement descendant – comme notre oreille aimerait à l'entendre – et comme nous l'avons précédemment entendu dans l'enchaînement des accords 2 et 3 (alto avec sa septième de passage) –, elle répond toutefois à une logique d'intervalles : en effet, une septième doit se résoudre sur une tierce ; ainsi, le mib sur fa majeur aboutit naturellement sur le ré de sib majeur, trajectoire 7 – 3, « de septième vers tierce ». Or, il aurait été logique que le sib sur do mineur aboutisse sur un lab, dans le cas d'une résolution en fa mineur. Là encore, on assisterait à une trajectoire 7 – 3, « de septième vers tierce ». Mais ici, Lassus rebondit sur lab majeur ; curieusement, mais avec une logique implacable, la septième refuse de descendre et préfère monter, afin de préserver la cohérence de la trajectoire 7 – 3, puisque le do3 est bel et bien la tierce de l'accord 7. Que la septième monte ou descende, peu importe : elle doit respecter la logique d'une combinaison avant toute autre considération. - de 7 vers 8 (ré b, majeur) : Rapport élémentaire de dominante à tonique, mais Lassus se garde bien de glisser par chromatisme (le do3 du ténor 1 évite le réb pour lui préférer le lab). Où se cache le chromatisme, s'il y en a un ? En fait, nous avons ici un bel exemple de chromatisme à moyenne distance, puisque les réb du soprano 2 et de la basse viennent contredire les ré bécarrés jusque là entendus (accords 3 et 4). Par déduction, nous comprenons que l'accord 7 proposait lui-même un chromatisme indirect à longue distance, puisque les lab de la basse et de l'alto (qu'on retrouve au ténor 1 dans l'accord 8) contredisent le la bécarré du soprano 1 (accord 2). Par glissements successifs, on rencontre des accords qui ne froissent certes pas nécessairement les oreilles, mais qui nous éloignent totalement des premières harmonies ; le nageur trop confiant ne voit pas le danger, s'éloigne de la rive, et perd définitivement pied... Dans quels méandres Lassus nous entraîne-t-il ? - de 8 à 9 (fa , mineur) : Tiens, voilà la résolution attendue en 7. Placée ici, l'harmonie perd toute sa valeur de résolution. Nous passons de 8 à 9 par notes communes (fa et lab), et par un petit chromatisme direct attractif au soprano 2 (réb3 vers do3, trajectoire 1 – 5, « de tonique vers quinte » plutôt stable). - de 9 à 10 (mi b, majeur) : Aucun chromatisme. En fait, nous arrivons ici sur la dominante de lab majeur, l'enchaînement des accords 8-9-10 étant celui d'une cadence parfaite de type 2c en lab majeur, tonalité amorcée par l'accord 7. Cette configuration étant trop belle pour aller jusqu'à son terme, Lassus ne peut s'empêcher de briser la formule cadentielle, d'où le passage... - de 10 à 11 (sol , majeur) : Voilà la lame de

fond... chromatisme direct non-attractif au ténor 1 qui aurait dû aller sur un do ou un lab. (sib2 vers si2 bécarré, trajectoire 5 – 3 « de quinte vers tierce » absolument redoutable), cassure de tierce à la basse qui aurait dû s'élever jusqu'à un lab2 ou plonger au lab1 (elle bifurque et touche un sol). Chromatisme direct à moyenne distance du soprano 2 dont le ré3 bécarré contredit son propre réb3 (accord 8). Chromatisme direct à longue distance du ténor 1 dont le si2 bécarré contredit son propre sib2 (accords 5 et 6). - de 11 à 12 (do , majeur) : Rapport de dominante à tonique, sans surprise. Chromatisme direct attractif du ténor 1 (si2 bécarré à do3, trajectoire 3 – 1 « de tierce à tonique » toujours très stable). Mais chromatisme direct à courte distance, puisque le mi3 bécarré du soprano 2 contredit son propre mib3 de l'accord 10. À plus grande échelle, chromatisme direct à longue distance puisque l'accord parfait majeur de do (accord 12) contredit l'accord parfait mineur avec 7^e mineure (accord 6). - de 12 à 13 (fa , mineur) : Nouveau rapport de dominante à tonique, d'où le chromatisme direct attractif au soprano 2 (mi3 à fa3, trajectoire 3 – 1). - de 13 à 14 (si b, majeur) : Accord 14 à la quinte inférieure de l'accord 13, se rapprochant d'un rapport dominante (mineure) – tonique (majeure). Aucun chromatisme dans l'enchaînement accord 13 – accord 14, mais chromatisme direct à moyenne distance : le sib2 du ténor contredit son propre si2 bécarré de l'accord 11. - de 14 à 15 (mi b, majeur) : Rapport de dominante à tonique. Chromatisme indirect attractif entre le ré3 de l'alto et le mib3 du ténor 2 (trajectoire 3 – 1). - de 15 à 16 (la b, majeur) : Rapport de dominante à tonique. Chromatisme direct attractif du soprano 2 (sol3 à lab3, trajectoire 3 – 1). Au total, l'enchaînement des accords 11-12-13-14-15-16 forme une marche harmonique où l'on chute d'un accord à l'autre dans l'ordre descendant des quintes.

Que ressort-il de cette analyse ? Tout d'abord, nous assistons à d'incroyables ruptures (enchaînements 3 à 4, ou 10 à 11), d'autant plus expressives qu'elles procèdent parfois d'un chemin familier et prévisible (accords 8 à 10 formant le début d'une CP 2c). Nous ne pouvons pas non plus ignorer la marche harmonique finale où l'on descend de cinq quintes. Mais surtout, nous voyons que les glissements par notes communes sont assez fréquents : enchaînements de 3 à 4 (ré en commun), de 6 à 7 (do et mib), de 8 à 9 (fa et lab), ou de 10 à 11 (sol). L'étrangeté est bien calculée ; le saut de tierce de la basse repose donc sur l'éloignement de deux accords et la mise en commun de certaines notes. Enfin, les trajectoires 3 – 1 « de tierce vers tonique » sont les chromatismes les plus stables ; d'autres chromatismes assurent une certaine stabilité : 7 – 3, 1 – 5, parfois 5 – 1 (accords 6-7). D'autres enfin provoquent une instabilité évidente : on retrouve ici la trajectoire 5 – 1 (accords 4-5), et surtout 1 – 3, 1 – 5 et 5 – 3 (sans doute le pire de tous). À ceci il faut ajouter le chromatisme à moyenne et longue distance, assurant une dérive souvent radicale.

Enfin, nous pouvons évoquer le *Christe Dei soboles*, œuvre non référencée par Annie Coeurdevey et pourtant éditée dans les *Selectissime cantiones* de 1568⁴¹³. Sans entrer dans une analyse systématique des accords qui ne ferait que paraphraser les observations précédentes, nous pouvons remarquer ici toutes sortes de chromatismes : sans parler des inévitables chromatismes directs attractifs, les premières mesures (Cf. Exemple 3-2.1.3.4, Annexes p. 75) nous offrent quantité de chromatismes directs non-attractifs (*alto* mes. 1-2, où le *sol#* rejoint un *sol* bécarré, trajectoire « de tierce vers quinte » peu naturelle avec

⁴¹³ Partition : CW14, p. 4.

cassure de tierce à la basse ; mais aussi *soprano* mes. 3, avec passage du *do* au *do#*, trajectoire « de quinte vers tierce » – c'est-à-dire l'inverse du précédent – toujours accompli sur une cassure de tierce à la basse ; d'autres exemples se rencontrent encore : ténor aux mes. 4 et 8), chromatisme indirect à courte distance (le *do#* du *soprano* mes. 3 contrarie le *do* bécarré du ténor mes. 2, le *sol#* du *soprano* mes. 9 contrarie le *sol* bécarré de l'*alto* mes. 8), voire chromatisme direct à longue distance (le *si* bécarré du *soprano* mes. 8 contrarie son propre *si* b 5-6, lui-même contradiction du *si* bécarré de la mesure 3 – à noter que la position de l'accord mes. 8 est identique à celle de la mesure 3, même si la basse plonge au *sol*1, preuve s'il en fallait une que l'accord parfait majeur de *si* agit bien comme un accord contrariant). Il en va de même avec les dernières mesures de la première partie (Cf. Exemple 3-2.1.3.5, Annexes p. 76), où l'on rencontre des chromatismes directs non-attractifs (*soprano* mes. 2 entre *do* et *do#*, mes. 3 entre *si* et *la#*), chromatismes indirects à courte distance (le *la#* du *soprano* mes. 3 contrarie le *la* bécarré de l'*alto* mes. 2), chromatismes directs à moyenne distance (le *fa#* de la basse mes. 3 en contradiction son propre *fa* bécarré mes. 2), voire chromatisme indirect (fausse relation entre l'*alto* et le ténor, mes. 1). Tous ces procédés chromatiques conjugués donnent à ces œuvres un contour bien particulier, et semblent se jouer de nos attentes auditives.

De manière générale, le chromatisme ne peut donc pas se résumer à l'inflexion du demi-ton. En suivant pas à pas le cheminement souvent tortueux des voix, nous voyons que la *manipulation chromatique* est plus subtile : chromatisme direct attractif (une sensible allant se résoudre naturellement sur une tonique), chromatisme direct non-attractif (coloration soudaine n'allant pas forcément se résoudre), chromatisme indirect (fausse relation), chromatisme direct ou indirect à longue distance (note ou ensemble de notes dont les altérations viennent contredire les notes précédemment entendues). Certains chromatismes sont donc attendus, prévisibles. D'autres, en revanche, créent la surprise et veulent étonner. Jamais Roland de Lassus n'aura autant ressemblé à « Gesualdo, ce chirurgien des harmonies "au scalpel"⁴¹⁴ ».

Si on récapitule dans un tableau les différentes trajectoires chromatiques, il apparaît que certaines sont plus stables que d'autres. Le critère déterminant devient celui de la prévisibilité : l'attendu et l'inattendu, voilà bien l'effet recherché. Ainsi (st = stable ; **INS** = instable ; * = non rencontré ; etc. = nombreux exemples dans la suite de l'œuvre concernée) :

⁴¹⁴ TELLART (Roger), *Claudio Monteverdi, op. cit.*, p. 52.

Œuvre	<i>Prophetiae Sibyllarum, Carmina Chromatico</i>	<i>Prophetiae Sibyllarum, Sibylla Phrygia</i>	<i>Timor et tremor</i>	<i>Christe Dei soboles</i> (mes. 1-9)	<i>Christe Dei soboles</i> (mes. 34-39)
1 vers 1	*	*	*	*	*
1 vers 3	A m. 1-2 : st	T&A m.10 : INS A m.10-11 : INS etc.	S1 m. 10 : INS	*	A m. 35-36 : st
1 vers 5	T m. 7-8 : INS	*	S2 m. 12 : st S2 m. 13 : INS	T m. 3 : INS A m. 8 : INS	*
3 vers 1	B m. 6 : st T m. 6 et 7 : st etc.	A m. 1 : st T m. 1-2 : st S m. 4-5 : st	A m. 9 : st etc.	S m.4-5 : st T m. 8-9 : st	S m.34 : INS S m.36-37 : INS S m.39 : st
3 vers 3	S m. 3-4 : INS S m. 5 : INS	A&T m. 9 : INS T m. 10-11 : INS	*	*	*
3 vers 5	*	*	S1&T1 m.10-11 : INS	A m. 2 : INS T m. 4 : INS	*
5 vers 1	A m. 6 : st	S m. 9 : INS	S2 m. 11 : INS	*	*
5 vers 3	S m. 2-3 : INS S m. 7-8 : INS	S m. 3-4 : INS	T1 m. 13 : INS	S m.3 : INS T m.8 : INS	A&T m.34 : INS S m.35 : INS S m.36 : INS
5 vers 5	*	*	*	*	*

Tout d'abord, certaines trajectoires semblent indiscutablement troublantes : chromatismes « de tierce vers tierce » (3 vers 3), « de tierce vers quinte » (3 vers 5) et « de quinte vers tierce » (5 vers 3), de loin le plus usité. Comment expliquer ensuite la présence de chromatismes aux intentions variables : chromatisme « de tierce vers tonique » très souvent stable mais parfois instable, « de tonique vers tierce », « de tonique vers quinte », ou « de quinte vers tonique », au sujet desquels il est bien difficile d'établir une règle ?

En fait, le chromatisme « de tierce vers tonique » nous donne la réponse : en regardant tous les exemples du tableau, nous nous rendons compte que le chromatisme est perçu comme stable dès lors qu'il est ascendant. Les deux exemples où la trajectoire 3 vers 1 est descendante (*ré#* devenant *ré* bécarré, *la#* devenant *la* bécarré) provoquent chez l'auditeur un sentiment de malaise. Or, la trajectoire inverse 1 vers 3 agit exactement dans l'autre sens : tout chromatisme descendant semble naturel, et tout chromatisme ascendant déstabilise l'oreille.

Quant aux trajectoires 1 vers 5 et 5 vers 1, elles ne répondent plus à cette logique. Si elles sonnent le plus souvent de manière brutale, elles peuvent aussi paraître très douces. Tout dépend ici des notes plus ou moins éloignées entre les deux accords. Les exemples où ces chromatismes choquent le moins sont ceux où les notes communes sont fréquentes entre deux harmonies (*soprano* 2 de *Timor et Tremor*, mes. 12). À l'inverse, l'instabilité est profonde quand on rebondit de *ré* majeur à *sib* majeur (*soprano* de la *Sibylla Phrygia*, mes. 9).

2.1.4/ Conclusion sur Roland de Lassus

Il est manifeste que Roland de Lassus cherche à concilier des écritures variées. Défenseur du contrepoint fleuri (quelques passages présents dans *Ich weiß mir ein Maidlein*⁴¹⁵, Exemple 3-2.1.1.4, Annexes p. 68) mais fortement influencé par la rigueur tridentine (la majeure partie de ses œuvres répond au modèle homorythmique, le plus souvent strict). Aux côtés de l'homorythmie tridentine largement intégrée dans son langage, Lassus reprend à son compte de nombreuses influences : chansons populaires et imagées (*canzone* et *Moresche* avec onomatopées), chromatismes audacieux (dans la lignée de Gesualdo), ou virtuosité vocale (qui devient évidente quand on se penche sur le problème des tessitures sollicitées : Lassus tourne définitivement le dos à la modération de ses prédécesseurs), sans parler de la technique de l'écho (*Ola, o che bon eccho*, Exemple 3-2.1.2.3, Annexes p. 72) héritée des *cori spezzati*. Parallèlement, Lassus n'hésite pas à conserver des formes traditionnelles (forme *Bar* dans *Matona mia cara*, Exemple 3-2.1.2.1, Annexes p. 70). Il est visible que notre compositeur s'emploie à concilier les traditions musicales avec les spécificités contemporaines. Pour ces raisons, Lassus est un compositeur clef dans le paysage allemand de la fin du XVI^e siècle.

Mais la liberté de ton, l'aisance et l'audace de l'écriture vont de pair avec une radicalisation de l'écriture. L'homorythmie, nous l'avons dit, occupe une place très importante. Or, ladite radicalisation passe aussi par l'emploi des cadences : les cadences parfaites de type 2 prennent alors le dessus (on évacue la plupart des autres formules), avec une présence croissante de la quarte et sixte de cadence qui assoit un peu plus le caractère conclusif. Ajoutons à cela que Roland de Lassus hiérarchise également les cadences : dans ses œuvres, la cadence plagale l'emporte souvent sur la cadence parfaite. Si la première partie de *Christe Dei soboles* s'achève sur une cadence parfaite, la seconde conclut sur une cadence plagale. Nous retrouvons cette même hiérarchie dans *Timor et Tremor* (seconde partie, mes. 39-42). Cette gestion des priorités ne semble pas isolée : nous l'avions découverte chez Johann Walther, et nous la retrouvons jusque dans le *Vespro della Beata Vergine* (1610) de Claudio Monteverdi⁴¹⁶. Le célèbre *Deus in adjutorium* et sa superposition d'un chœur homorythmique sur la *Toccata* de l'*Orfeo* aboutit naturellement à une cadence parfaite (mes. 54-55), puis s'achève sur une majestueuse cadence plagale (mes. 56-59). Lassus ne fait donc qu'installer confortablement une pratique largement reprise par les compositeurs baroques.

2.2/ Gallus Dressler (1533-1585)

Figure typique de l'Allemagne traditionnelle, Gallus Dressler est un pur produit de la culture luthérienne. Formé à l'université d'Iéna, pétri de culture humaniste dans laquelle la musique est conjointement un outil de l'érudition et un remède de l'âme (la *catharsis* aristotélicienne est un objet d'étude récurrent), Dressler succède en 1558 à Martin Agricola au poste de *cantor* de l'école latine de Magdeburg (poste qu'il conservera jusqu'en 1575 avant d'être nommé diacre à la *Nicolaikirche* de Zerbst). Cette localité pour le moins luthérienne (au cœur du foyer protestant, à égale distance d'Eisleben – la ville natale de Luther – et de

⁴¹⁵ Nous pouvons encore évoquer les superbes *Lamentations de Jérémie* (1585), dont les lignes s'enchevêtrent avec une saveur toute « Renaissance » (Enregistrement disponible : RL4). Autre facette de Lassus, assez éloignée de l'austérité des *Prophetiae Sibyllarum*, ce petit bouquet de chardons harmoniques.

⁴¹⁶ Partition : Monteverdi, *Vespers* (1610), Redcroft, Bank's End, Wyton, King's Music, Huntingdon, PE28 2AA, édité par Clifford Barlett, 1990, 149 p.

Wittenberg) laisse pressentir une charge honorifique, surtout quand on songe à M. Agricola, compositeur luthérien parmi les plus zélés aux côtés de Johann Walther.

Peu de temps après sa nomination à Magdeburg, G. Dressler publie ses *Zehen deutscher Psalmen* (Iéna, 1562) dédiés « à l'archevêque de Magdeburg, protecteur de l'école et récemment passé à la Réforme. Le compositeur s'y relie clairement à la tradition de Luther : *"Ich hab'Gott zu lob [...] zehen deutscher Psalmen Davids, wie sir der heilig Man Lutherus in unser Sprach gebracht, in vier und mehr stimmen [...] gesetzt"* (Pour la louange de Dieu [...] j'ai mis à quatre voix et plus [...] dix psaumes de David allemands, tels que Luther, ce saint homme, nous les a transmis dans notre langue)⁴¹⁷ ».

Son recueil de notes – cours musical dispensé à l'école de Magdeburg – connu sous le nom de *Praecepta musicae poëticae*, datant des années 1563-64 (mais jamais édité), nous permet de mieux comprendre la mentalité de ce second XVI^e siècle dans l'Allemagne traditionnelle.

Le premier chapitre distingue d'emblée trois sortes de contrepoint : *Simple*, *Fleuri* (ou *Brisé*), et *Coloré*⁴¹⁸. Le contrepoint simple correspond à l'écriture homorythmique stricte, « celui qui accorde à chacune des notes la même valeur de quantité, comme lorsque [chaque] note chorale est placée contre une autre⁴¹⁹ ». Le contrepoint fleuri (ou brisé) introduit au-dessus du *cantus* des notes *figurées* (c'est-à-dire animées d'un rythme différent), aboutissant alors à un ensemble de valeurs longues et brèves. Ce contrepoint ressemble ainsi à une homorythmie assouplie : la superposition vocale reste relativement homogène, malgré les notes de passage et retards qui émaillent la partition. Le terme *brisé* semble convenir parfaitement à ce mode de composition. En revanche, le contrepoint coloré est celui qui se rapprocherait le plus de ce que nous appellerions aujourd'hui le « contrepoint fleuri » : « c'est celui qui produit l'harmonie à partir des différentes quantités des notes et des signes⁴²⁰. À cette catégorie appartiennent Messes figurées, pièces vocales appelées motets et chansons Françaises, Italiennes ou autres, offrant une extraordinaire variété⁴²¹ ». L'*Amen dico vobis* que joint G. Dressler en exemple montre bien les départs en imitation, la grande « variété » rythmique et les entrelacs qui en résultent. Si Dressler parle de contrepoint *coloré*, c'est par considération pourrait-on dire graphique ; en effet, la partition est vite saturée en notes noircies – valeurs brèves sollicitées pour les mélismes. La partition « colorée » déteint sur la qualification même du contrepoint.

Il est ainsi intéressant de trouver dans ce premier chapitre une distinction entre trois modalités de contrepoint : les auteurs de l'époque apprennent finalement très tôt à distinguer un statut intermédiaire entre l'homorythmie stricte et le contrepoint fleuri complexe. Il s'agit de ce fameux *contrepoint fleuri* ou *brisé*, équivalent de notre homorythmie assouplie.

Passons quelques chapitres des *Praecepta musicae poëticae* (traitant des consonances et dissonances, des intervalles prohibés – l'éternel triton –, et du traitement des quarts et sixtes), pour nous arrêter au non moins instructif chapitre VI qui attire inmanquablement notre attention à ce point de l'étude :

⁴¹⁷ DRESSLER (Gallus), *Praecepta musicae poëticae*, éd. O. Trachier et S. Chevalier, CESR (Tours), Paris, Minerve, coll.

« Épitome musical », 2001, p. 6.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁰ « C'est-à-dire des symboles fixant les mensurations » (note d'Olivier Trachier).

⁴²¹ *Ibid.*, p. 100.

« Tout comme 4 éléments forment un corps parfaitement uni, 4 voix composent une pleine harmonie. [...] Elles reçoivent le nom usuel de Ténor et Discantus, Bassus, Altus. « Qu'est-ce que le Ténor ? « C'est la voix médiane de toute cantilène, dont le nom vient de tenendo, puisqu'il tient respectivement toutes les parties en consonance. « Qu'est-ce que le Discantus ? « C'est la partie supérieure de toute cantilène, qui doit être chantée par une voix enfantine. « Qu'est-ce que le Bassus ? « C'est la partie la plus grave de la cantilène, qui doit être chantée par une voix bien profonde. « Qu'est-ce que l'Altus ? « C'est la partie de la cantilène [située] avant la plus haute, accordée le plus souvent au Bassus à l'octave. Cette voix, assez fréquemment placée à la quarte du Ténor, est appelée par certains contraténor puisque, [selon eux], elle le rejoint rarement [...] »

⁴²²

Une telle présentation est éloquente. Elle montre sans ambiguïté que la polyphonie est alors toujours conçue comme une conjonction de lignes, une horizontalité sans cesse élaborée à partir d'une autre horizontalité dans un jeu permanent d'écarts dissonants et de retrouvailles consonantes. Combien la vision harmonique est-elle encore éloignée de nous, alors que nous venons de rencontrer une définition du *contrepoint simple* – celle-là même qui ouvre le traité – véritable symbole de la conception verticale ! Nous sommes bien dans une période artistique où les mentalités se renversent peu à peu. Du reste, l'ordre dans lequel G. Dressler présente les voix est tout à fait représentatif : le Ténor, voix fondamentale à partir de laquelle se conçoit le contre-chant (*Discantus*), rôle confié à la *Kantorei*. Arrive la basse et sa « voix bien profonde », puis l'*alto*. Celle-ci est comme « déduite » des voix précédentes : « à l'octave » de la basse, ou « à la quarte du Ténor ». Les voix ne cessent de se compléter dans un rapport de perpétuelle dépendance.

Gallus Dressler poursuit :

« [...] bien que ces voix ne puissent être enfermées dans des limites précises, il faut néanmoins montrer aux enfants l'*ambitus* et l'emplacement de chacune d'elles, car il est bon que les étudiants aient sous les yeux des règles éprouvées pour soutenir leurs efforts. [suit une portée à dix lignes où des accolades montrent les *ambitus* respectifs. Ainsi, la « région » du Discantus va approximativement du *do*³ au *do*⁴, celle de l'Altus du *fa*² au *fa*³, celle du Ténor de *do*² à *do*³, et celle de du Bassus n'est pas spécifiquement délimitée, placée sur la clef de *fa*] « Qu'il suffise d'avoir rappelé ces principes à propos de la place assignée à chaque voix, pour que les débutants apprennent que le Discantus avec le Ténor, l'Altus avec le Bassus sont enfermés dans une octave presque dans les mêmes limites, dans la mesure où l'Altus est installé à la quinte inférieure du Discantus et le Bassus à la quinte inférieure du ténor⁴²³. »

Remarque qui nous permet d'attribuer à la Basse un *ambitus* allant approximativement de *fa*¹ à *fa*². Les voix méritent donc d'être enfermées à l'intérieur d'une octave.

Passons encore quelques chapitres, où Dressler explique l'ordre dans lequel il faut composer les voix (bien évidemment Ténor – Discantus – Bassus – Altus), les différents enchaînements de consonances, les clausules (terminaison parfaite dite « dure » quand le ténor va de la seconde à la tonique, ou dite « molle » quand ce même ténor va de la

⁴²² *Ibid.*, p. 128.

⁴²³ *Ibid.*, p. 128-131.

quarte à la tierce, terminaison semi-parfaite quand le *Discantus* entretient avec le ténor un rapport de consonance imparfaite), l'usage des clausules, les pauses, pour nous arrêter momentanément au chapitre XI, celui qui traite de *l'invention des fugues*. Par chance, Dressler définit la fugue : « C'est la répétition [d'un motif] par deux, trois ou plusieurs voix ; elle se fait à l'unisson, à l'8^{ve}, à la 5^{te} ou à la 4^{te} ⁴²⁴ ». Dès lors, il existe trois types de fugue : la *fugue entière*, la *demi-fugue* et la *fugue tronquée*. La fugue entière correspond au canon ; la demi-fugue fait entendre les départs successifs, puis une fois les entrées passées, toutes les voix se rejoignent sur une clausule ; la fugue tronquée commence par les entrées fuguées puis admet des parties libres.

Le chapitre XII est également très instructif, puisqu'il replace la musique dans une dimension toute rhétorique : « Horace dit avec bonheur : "*Dimidium facti qui bene coepit habet*" [Bien commencer, c'est avoir fait déjà la moitié]. Comme ce proverbe semble s'appliquer autant à notre objet qu'à d'autres, nous appelons ici exorde le début de toute pièce vocale, jusqu'à la première clausule. Tant que la première cadence [n'est pas] venue, c'est l'exorde ⁴²⁵ ». L'art musical est donc un art du discours, une démonstration qui emploie les mêmes stratégies et use des mêmes effets. Parler d'exorde n'est pas innocent. Certes, « [l']art musical [est un] proche parent de la poésie ⁴²⁶ », mais l'attention portée aux premiers mots du discours nous renvoie inmanquablement à Cicéron et Aristote. Or, Dressler distingue deux sortes d'exorde : l'*exorde plein*, et l'*exorde nu*. Le premier consiste à faire entrer toutes les voix ensemble, « ou de même, avec une exquise douceur, quand elles s'arrêtent simultanément ⁴²⁷ ». Le second, comme on pouvait l'imaginer, procède par entrées successives. Une phrase de Dressler attire notre attention : « Généralement, les exordes de ce genre sont formés de fugues ⁴²⁸ ». Nous l'entendons bien dans ce sens. Mais alors, pourquoi préciser *généralement* ? Il est sans doute possible de concevoir l'exorde avec une voix introductive, les autres voix démarrant simultanément, sorte de solution intermédiaire entre le *plein* et le *nu*.

Le chapitre XIII est également riche de précisions. Ici, Dressler énumère des règles de composition. La première d'entre elles s'inscrit également dans une dimension rhétorique : « Il faut avant tout choisir le ton convenant à la matière [du discours] ; car certains sont joyeux comme le premier, le cinquième et le huitième, certains sont funestes comme le second, le quatrième et le sixième, et certains sont chagrins [et austère] comme le troisième et le septième ⁴²⁹ ». Outre les vertus expressives attribuées à chacun des modes, Dressler se limite curieusement au cadre de l'*octoechos* et ne franchit pas le huitième mode ; pourtant, le *Dodekachordon* d'Heinrich Glarean est largement antérieur à ce cours (1547 contre 1563-64). Les préceptes du *cantor* de Magdeburg semblent donc s'en tenir à la plus stricte et ancienne tradition.

La seconde règle n'est pas moins rhétorique (jusque dans sa formulation) : « Il faut tenir compte du sens des paroles, [de sorte] qu'elles se lient *convenablement* à l'harmonie [...] ».

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 172.

Les pièces vocales sont élaborées pour servir les paroles et non les paroles en fonction de l'harmonie⁴³⁰ ». Monteverdi ne prétendrait pas le contraire⁴³¹.

La quatrième règle est encore plus éloquente : « Lorsqu'interviennent des paroles pleines d'emphase, il est bienséant d'avancer d'un pas ralenti, en plaçant ici ou là quelques pauses générales, ce qui se produit d'ordinaire dans les messes, en particulier sur le nom de Jésus-Christ ; les pauses subordonnées à une élocution syllabique ne sont pas non plus malvenues, comme dans la Passion [du Christ] : " Ah !... toi qui détruis [le Temple, sauve-toi toi-même !]. Il est bienséant aussi de [faire monter la musique] quand la matière est joyeuse ou pleine de colère et d'occuper un registre plus profond pour exprimer la peine ». Cette quatrième règle est très dense. En peu de mots, G. Dressler évoque le recours au *tempo* (le *pas ralenti*), aux silences (*pauses* servant de mises en valeur), et au registre (aigu ou grave). De cette manière, la quatrième règle est une sorte de démonstration de la seconde.

Au chapitre XV, les dernières recommandations de G. Dressler sont révélatrices (les mots entre crochets sont les restitutions du texte par O. Trachier) :

« Après avoir donné les préceptes nécessaires à l'apprentissage de la musique poétique, nous allons montrer brièvement aux adolescents la méthode pour progresser dans cette étude. Et, pour qu'ils pénètrent au cœur de cette discipline plus facilement et plus directement, nous allons [leur] soumettre quelques règles. « I. Avant tout, il faut étudier les règles de l'art exposées plus haut, sans quoi les Néophytes perdent à coup sûr leur peine et leurs veilles. « II. Que les pièces vocales d'auteurs confirmés comme Clemens⁴³² [ou] Orlando [di Lasso] soient analysées avec soin, transcrites sur dix lignes et que [chaque] cas soit apprécié à la lumière des règles. « III. Au cours de cet examen, noter en tout premier lieu les Syncopes, Clausules [et] fugues [les] plus belles et les combinaisons de consonances [les] plus suaves. « IV. Il ne suffit pas d'avoir abordé ainsi le travail des autres si des exercices personnels ne s'y ajoutent pas ; il faut donc parvenir à la praxis, en reliant la pratique, maîtresse des arts, aux règles [théoriques] ; « 1/ Que les enfants se mettent ainsi au travail comme l'exige la division de [notre] art ; en commençant par du contrepoint simple, où il se familiariseront avec les principales règles de combinaison des consonances. « 2/ Qu'ils passent [ensuite] au contrepoint brisé et apprennent à y introduire des clausules et aussi des intervalles plus suaves. « 3/ Que ceux qui ont une expérience moyenne de cette méthode abordent enfin le contrepoint coloré. « 4/ Qu'ils mettent au-dessus

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Il faut se souvenir ici de la préface aux *Scherzi Musicali* (1607) de Claudio Monteverdi, écrite par son frère Giulio Cesare : « C'est ce que révélera mon frère, qui, convaincu que la musique (pour ce genre de chant qui est le sien) a pour objet la perfection de la mélodie et que, considérée ainsi, l'harmonie, de maîtresse devient servante du discours, et le discours maître de l'harmonie, réflexion vers laquelle s'oriente la seconde pratique [*seconda prattica*] ou usage moderne [*uso moderno*], promet, pour cette vraie raison, de démontrer à son contradicteur [Artusi] que l'harmonie du madrigal *Cruda Amarilli* n'est pas faite au hasard, mais au contraire dans les règles de l'Art et selon une étude qui n'a pas été comprise de son adversaire et qui n'est pas encore connue » ; MONTEVERDI (Claudio), *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Sprimont, Mardaga, coll. « *Ars Musices iuxta Consignationes Variorum Scriptorum*, traduction par Annonciade Russo, 2001, p. 247.

⁴³² **Clemens non Papa (entre 1500 et 1510-1555), compositeur flamand largement diffusé de son vivant. On lui doit une quinzaine de messes, deux-cent trente motets et quantité de chansons polyphoniques. Il est fréquemment cité tout au long des *Praecepta musicae poëticae*.**

de tout la science des tons, car toute poétique en découle comme d'une source ; et, pour savoir respecter le decorum, qu'ils apprennent la nature et la propriété de chaque ton ; certains sont en effet joyeux comme le 1^{er}, le 5^e, le 7^e, le 8^e ; certains sont affligés et attendrissants comme le 2^e, le 4^e, le 6^e ; d'autres enfin sont moroses [et austères] comme le 3^e et le 7^e⁴³³, ce qu'on explique habituellement dans la science des tons. « V. Puisque toutes les bases sont importantes, que les Débutants élisent quelque [grand] Symphoniste et l'imitent ; parmi eux, malgré la multiplicité des écoles, quatre [groupes] principaux peuvent être cités. « 1/ À la première école appartiennent Josquin et ses contemporains qui construisent les harmonies sur des fugues ; mais leurs pièces vocales à quatre [voix] sont nues⁴³⁴. « 2/ Parmi les membres de la seconde école, on compte Heinrich Isaac, Senfl et d'autres [musiciens] apparentés, qui excellent avant tout dans le contrepoint brisé⁴³⁵. « 3/ À la troisième école appartiennent Clemens, Gombert⁴³⁶, Crecquillon⁴³⁷ et d'autres qui ont eu grand crédit jusqu'à notre époque. Leurs œuvres vocales, appréciées jusqu'ici des oreilles érudites, reposent sur des fugues pleines et non point nues⁴³⁸. « 4/ Orlandus, qui paraît l'emporter sur tous par sa suavité, appartient à la quatrième école. Il ne souffre point d'être enchaîné en tout lieu à la fugue, mais s'applique particulièrement à la suavité et à l'accord juste et convenable de l'Harmonie avec les paroles, dans un souci de decorum⁴³⁹. »

Cette dernière indication est précieuse : Roland de Lassus forme à lui seul une école, d'ailleurs estimée supérieure aux précédentes. Mais comment Lassus peut-il être à ce point porté aux nues alors que ses audaces transgressent si facilement les règles ? N'oublions pas que Dressler écrit en 1563-64, et que Lassus ne s'est pas encore fait connaître par ses œuvres chromatiques, ni par ses *canzone* et *Moresche* particulièrement audacieuses.

Gallus Dressler apparaît donc bien comme un compositeur traditionnel, du moins au regard de son enseignement musical. Qu'en est-il de ses propres compositions ?

Pour l'exemple, nous observerons *Wahrlich, ich sage euch* publié dans les XVI Geseng (Magdeburg, 1570). Un simple regard sur la partition (voir Exemple 3-2.2, Annexes p. 76)⁴⁴⁰

⁴³³ « Dressler se répète avec inexactitude (voir p. 173, règle I) et maladresse (le septième ton s'y trouve à la fois gai et triste). L'importance de la modalité apparaît ici une nouvelle fois » (note d'Olivier Trachier).

⁴³⁴ Comprendre : « sont peu complexes en rythmes », « peu denses ».

⁴³⁵ « En affirmant l'excellence d'Isaac dans le contrepoint brisé, Dressler rend hommage à la toute-puissance du Tenorlied germanique à la fin du XV^e siècle. En même temps, il jette un regard un peu réducteur sur l'œuvre de son aîné, bien plus diversifiée que cela et moins éloignée de celle de Josquin et de ses contemporains qu'il semble le faire croire » (note d'Olivier Trachier).

⁴³⁶ Nicolas Gombert (1505-1556), autre flamand de la génération Clemens non Papa, maître de chapelle de Charles Quint.

⁴³⁷ Thomas Crecquillon (1500-1557), maître de chœur et compositeur de la chapelle de Charles Quint.

⁴³⁸ Contrepoint plus élaboré que celui de Josquin, donc.

⁴³⁹ DRESSLER (Gallus), *Praecepta musicae poëticae*, op. cit., p. 180-183.

⁴⁴⁰ Partition : BA3451, p. 120.

nous montre une écriture d'une grande sobriété, favorisant la clarté et la compréhension du texte. Nous avons ici un bel exemple de contrepoint brisé (nous préserverons cette dénomination pour ne pas confondre avec notre vision du contrepoint fleuri, dénommée *coloré* par Dressler). Cette écriture est du reste la même dans *Ich bin die Auferstehung* (également publié dans les *XVI Geseng*)⁴⁴¹ ou dans l'adaptation du psaume 90 (89) *Unser Leben währet siebzig Jahr* (publié dans les *XC Cantiones*, Magdeburg, 1570)⁴⁴², avec une souplesse qui se rapproche plus facilement du contrepoint coloré.

En regardant de plus près *Wahrlich, ich sage euch*, nous remarquons l'étendue des *ambitus* finalement large : dixième mineure pour le *soprano* (*do#3-mi4*), octave pour l'*alto* (*la2-la3*), dixième majeure pour le ténor (*ré2-fa#3*), et onzième augmentée pour la basse (*sol1-do#3*). Cette pièce est même la plus sobre des trois citées. En effet, *Ich bin die Auferstehung* élargit les possibilités : dixième mineure pour le *soprano* et l'*alto*, dixième majeure pour le ténor, et onzième pour la basse. Quant au *Unser Leben währet siebzig Jahr*, G. Dressler fait éclater le cadre jusque-là toléré : dixième majeure pour le *soprano*, dixième mineure pour l'*alto*, onzième pour le ténor, et treizième mineure pour la basse (avec un impressionnant *mi1-do3*). On songe alors au chapitre VI de ses propres *Praecepta musicae poëticae*, où les voix étaient bien sagement contenues à l'intérieur de l'octave. Est-ce à dire qu'il existe un temps de l'enseignement (où il faut bien se résoudre à la pédagogie simplification) et le temps de la création (plus facilement affranchie des règles) ? C'est fort possible. Il ne faut pas non plus négliger les possibilités vocales du chœur de Magdeburg, certainement hautement qualifié. Comme Lassus, Dressler profite du talent local – même s'il reste prudent dans son cours quant aux capacités traditionnelles d'un chœur – et s'autorise de nombreux dépassements d'octave.

Ceci considéré, penchons-nous plus conséquemment sur *Wahrlich, ich sage euch*, mise en musique d'un extrait de l'Évangile de Jean (5 24).

- Mes. 1-5 : « Wahrlich, ich sage euch » (En vérité, je vous le dis) Départ simultané des soprano et alto, à l'unisson sur les deux premières notes puis se divisant dès la troisième. Ensemble homorythmique et syllabique. Ténor et basse rejoignent les voix aiguës dès la mesure 3, en conservant l'homogénéité rythmique et syllabique. L'aspect général qui se dégage est bien entendu très solennel. Cette manière d'introduire (2 voix puis tutti) se retrouve dans *Ich bin die Auferstehung* (mes. 1-2, unisson compris). Nous voyons ici comment G. Dressler gère ses exordes : exorde plein ? Certainement pas, puisque toutes les voix n'entrent pas simultanément dès la première mesure. Exorde nu ? Cela paraît vraisemblable, mais nous sommes en présence d'un exorde nu non fugué. La mention du chapitre XII (« Généralement, les exordes de ce genre sont formés de fugues ») trouve ici une application directe ; ni plein ni fugué, cet exorde nu (renforcé par l'unisson des premières notes) est un parfait exemple de contrepoint simple. On notera que G. Dressler respecte le texte à la lettre, puisque « Wahrlich » (En vérité) est à chaque fois répété (Cf. Jean 5 19, 24, 25, pour n'en rester qu'à ce cinquième chapitre). L'exorde s'achève sur une demi-cadence de type 2a (enchaînement I – IV renversé – V), articulation parfaitement conforme au sens du texte : Jésus s'adresse aux Juifs de Jérusalem (furieux de voir un homme ne pas respecter le sabbat et

⁴⁴¹ Partition : BA3451, p. 53.

⁴⁴² Partition : BA3451, p. 128.

s'attribuer Dieu comme père), et introduit son propos. Quel autre degré que la dominante pouvait mieux représenter une annonce ? - Mes. 6-9 : « Wer mein Wort höret... » (Celui qui entend ma parole...) Contrepoint brisé (homorythmie assouplie par zones syllabiques), avec décalage de l'alto et de la basse. - Mes. 9-11 : « ... und glaubet dem... » (... et qui croît...) Décalage de toutes les voix. Abandon de l'homorythmie sur deux mesures pleines pour laisser s'échapper un rythme – # – (noire pointée – croche – blanche). Le couple alto/basse marche en décalage par rapport au couple soprano/ténor. Pourquoi décaler les voix au moment où l'on attend précisément l'unanimité ? Sans doute est-ce un moyen de représenter les avis perpétuellement divisés. En observant les mouvements contraires (soprano et ténor descendants, avec alto et basse ascendants), nous pouvons également ressentir une forme d'exaltation de la foi. - Mes. 11-12 : « ... der mich gesandt hat » (... à celui qui m'a envoyé)

Retour à une écriture homorythmique (légèrement assouplie, mais la raideur du bloc mes. 11-12 s'oppose aux décalages précédents). Changement motivé par le caractère éminemment solennel de celui qui envoie. Ici encore, les mouvements contraires (soprano ascendant avec ténor/basse descendants) ont une force narrative : « celui qui m'a envoyé » est alors traité avec un effet d'élargissement particulièrement efficace. - Mes. 12-17 : « Wer mein Wort höret und glaubet dem, der mich gesandt hat » Reprise de la phrase précédente, dans un contrepoint brisé, parfois simple (mes. 14). - Mes. 17-21 : « hat ewige Leben » (celui-là a la vie éternelle) Vocalises attendues sur « ewige » (soprano mes. 18-19) et sur « Leben » (soprano mes. 20-21, et surtout alto mes. 19-21). L'effusion vocale liée à la bienheureuse révélation s'achève sur une cadence parfaite de type 1a, la plus simple de toutes. Quitte à être affirmatif, autant mobiliser les degrés élémentaires. Du reste, G. Dressler se garde bien de retarder la quarte (le mi de l'alto qu'on aurait traditionnellement prolongé sur l'accord V),

et lui préfère une broderie de sensible, typique de cette seconde moitié de XVI^e siècle. L'ensemble est d'une stabilité à toute épreuve. Profitons de l'instant pour signaler que les vocalises sur mots importants sont récurrents dans l'œuvre de Dressler : Ich bin die Auferstehung (qui repose d'ailleurs sur un passage au sens identique⁴⁴³) développe de longue vocalises sur « glaubet » (ténor mes. 5-6), et surtout sur « Leben » (la plus impressionnante étant sans nul doute celle de la basse, avec quatre temps consécutifs en croches conjointes s'étalant sur une neuvième majeure : lab1-sib2). - Mes 21-29 : « wer mein Wort höret und glaubet dem, der mich gesandt hat » Nouvelle répétition. Même si elle reste relativement sobre, l'écriture est cependant plus enchevêtrée. Les syllabes se télescopent, les phonèmes se mélangent (mes. 24-28), les voix s'échauffent et s'autorisent même une envolée presque lyrique sur « gesandt » (envoyé), comme le soprano mes. 26-29 ou le ténor mes. 27-29. - Mes. 30-34 : « der hat ewige Leben » Contraste évident avec ce qui précède : les trois voix aiguës isolent la

⁴⁴³ Jean 11 25-26 : Au moment de la résurrection de Lazare, Jésus s'adresse à Marthe et lui dit : « Moi, je suis la résurrection. Qui croit en moi, même s'il meurt, vivra ; et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais. Le crois-tu ? ». Dressler s'emploie à ne pas mettre en musique le questionnement final. Restons dans l'affirmation...

« vie éternelle », avec un rythme pointé sur « ewige » qui accentue l'effet de joie. Le contrepoint simple est ici particulièrement efficace pour recentrer l'attention de l'auditeur sur l'élément important à retenir (le fondement de la croyance chrétienne n'est-il pas la promesse de la vie éternelle ?). Vocalise sur « Leben », prévisible mais courte. - Mes. 34-41 : « und kommt nicht ins Gericht » (et ne vient pas en jugement) Phrase énoncée trois fois. La première est certainement la plus intéressante, avec son décalage rythmique (le soprano devance les autres voix, avec une blanche syncopée) et sa demi-cadence qui bute sur un silence (mes. 38), procédé assez original à cette époque – alors qu'on attendait une résolution. La deuxième présentation (mes. 38-39) semble se redresser avec un contrepoint brisé plus rigoureux. La dernière présente une homorythmie stricte. - Mes. 42-63 : « Sondern ist vom Tode eingedrungen ins Leben » (mais il est passé de la mort à la vie) Traitement majoritairement homorythmique. Petites vocalises sur « Leben » (mes. 49-50 et 58-59), largement agrandies en fin de morceau (mes. 69-63). Le figuralisme traitant du cycle vie – mort – vie est particulièrement intéressant. En effet, le mouvement de marche (mes. 46-50 et mes. 55-59) illustre pour le mieux un aller-retour. En chiffrant chaque accord de la basse, nous obtenons :

Basse	si	sol	la	fa	sol	mi	fa	ré	mi	la	ré	sol	la	si	mi
Chiffre	5	6	5	6	5	5	5	6	5	5	5	5	6-5	5 #	5
Degré	V	I	IV	II	III	I	II	V	I	IV	VII	III	II-IV	V	I

Ainsi, la ligne brisée mais régulière de la basse passe d'un degré à l'autre, affirme tout d'abord l'articulation élémentaire de la dominante vers la tonique (deux premiers accords, avec dominante mineure), passe par des degrés éloignés (II-III-VII) pour retourner à l'affirmation élémentaire (avec dominante majeure cette fois-ci). L'idée de marche convient ainsi parfaitement au propos.

De cette manière, nous voyons bien que l'écriture de Gallus Dressler cherche en tout point à épouser le sens du texte. Même une écriture relativement sobre peut contenir des intentions bien visibles. Surtout, la plume du *cantor* de Magdeburg n'hésite pas à alterner les modalités polyphoniques : contrepoint simple, brisé ou coloré (dans les sections à vocalises), le sens du texte détermine à lui seul le style d'écriture. « Les pièces vocales sont élaborées pour servir les paroles » disait-il. *Wahrlich, ich sage euch* en est la démonstration.

2.3/ Leohnard Schroeter (1540-1595)

Ami du précédent rencontré sur les bancs de l'université d'Iéna, Leohnard Schroeter partage avec G. Dressler ce même souci de conciliation entre le contrepoint traditionnel, la radicalisation de l'écriture, et la volonté de porter le texte à son plus haut degré d'expression. *Cantor* à l'école latine de Magdeburg de 1575 à sa mort (il succède donc à son ami), il a publié *Hört zu und seid getrost nun* dans les *Neue Weihnacht Liedlein* (Helmstedt, 1587)⁴⁴⁴.

Cette pièce repose sur le choral *Vom Himmel hoch da komm ich her*, dont elle emprunte la mélodie au vieux timbre populaire (et non à la célèbre version de 1535). L'Exemple 3-2.3 (voir Annexes p. 79) montre l'évolution de cette mélodie, passant du répertoire profane (*Ich*

⁴⁴⁴ Partition : BA3451, p. 30.

kumm auss frembden landen her) au répertoire sacré (*Vom Himmel hoch da kom ich her*)⁴⁴⁵. Or, nous retrouvons cette même mélodie dans le *Volkslied* de Ludwig Senfl *Mit Lust tritt ich an diesen Tanz* (publié à Nuremberg en 1544)⁴⁴⁶. Le rythme y est alors plus alerte – les soupirs venant apporter une dynamique toute appropriée pour célébrer le pas de danse et les charmes de la *Jungfraulein*. De cette manière, Leohnard Schroeter s'inscrit pleinement dans la tradition allemande. Il place invariablement la mélodie du choral au *soprano* (la première période se retrouve également à la basse, mes. 8-11), et l'agrément de quelques notes de passages et broderies.

Outre l'emprunt thématique, l'œuvre de Schroeter présente un certain nombre d'éléments traditionnels : écriture en contrepoint fleuri (le fameux contrepoint *coloré* de Dressler, dans la lignée Isaac – Senfl), départ en valeurs rythmiques de plus en plus brèves (blanches – noires – croches puis doubles-croches), fins de sections avec une valeur longue au *soprano* tandis que les autres voix accomplissent des formules cadentielles (mes. 26-30, 48-52 et 68-70). Tout ceci nous renvoie à l'ancienne écriture.

Cependant, on peut déceler quelques infléchissements du langage. Malgré une physionomie somme toute conventionnelle, la composition porte les traces d'une mentalité qui n'appartient qu'à cette fin de XVI^e siècle : petite cassure métrique de la seconde période (mes. 12-16, soudainement à trois temps), broderies de sensible déjà présentes chez Lassus (ténor mes. 22-23, *alto* 1 mes. 40), hégémonie de la cadence plagale (au détriment de la cadence parfaite⁴⁴⁷), virtuosité vocale sur des mots clefs (la basse parcourt presque une octave entière en croches, mes. 13-14, sur « *Ich bring* » (je prends) ; plus étonnante, l'écriture des *alti* 1-2 aux mesures 48-49, aux nombreuses ondulations de croches, élargit progressivement la phrase « *des allerhöchsten Gottes Sohn* » (le très haut Fils de Dieu), virtuosité complétée par le recours aux tessitures ici exceptionnelles : si le *soprano* se contente d'une septième mineure (*mi3-ré4*, tessiture adaptée aux voix d'enfants de la *Kantorei*) et l'*alto* de l'octave (première et troisième partie), la voix de ténor s'élargit jusqu'à la neuvième majeure, les *alti* 1-2 de la seconde partie gagnent la dixième majeure, le *soprano* 2 de cette même seconde partie atteint la onzième, et la basse se joue de toutes les limites avec une treizième majeure (*fa1 – ré3*), *ambitus* jusqu'ici extrêmement rare – même pour une basse.

Cette observation nous amène à mieux regarder la structure de la pièce : en trois parties inégales (trente, vingt-deux et dix-neuf mesures) épousant le cadre des trois premières strophes, la disposition vocale suit une répartition bien déterminée. La première partie est ainsi confiée à un grand chœur (SATB), la seconde à un chœur pour voix solistes (SSAA, « *Teil für gleiche Stimmen* »), puis la troisième partie est à nouveau confiée au grand chœur. Cet agencement vocal ne joue pas uniquement sur la variété des tessitures : il profite également des possibilités techniques de ses chanteurs. En effet, les *ambitus* sont curieusement limités dans les parties Grand Chœur, et largement développés dans la section soliste. Il devient évident que Leohnard Schroeter utilise deux chœurs séparés, l'un amateur et l'autre professionnel (ou du moins techniquement plus averti), et les alterne à la

⁴⁴⁵ Exemple tiré de SCHNEIDER (Charles), *Luther, Poète et Musicien et les Enchiridien de 1524*, op. cit., p. 114.

⁴⁴⁶ Partition : BA910, p. 117. Enregistrement : LS1(20).

⁴⁴⁷ Première partie : CP 1d, mes. 15-17 – CP 1d, mes. 24-26 – puis CPg 1, mes. 28-30. Seconde partie : CI 1a (avec une seule septième, mais ascendante), mes. 38-39 – CP 2c, mes. 41-43 – puis CPg 1a, mes. 51-52. Troisième partie : CI 1c, mes. 55-56 – CP 1d avec basse tronquée, mes. 67-69 – puis CPg 1b (IV^e degré ici brodé par un I^{er} degré renversé), mes. 69-71. Dans les trois parties, la cadence plagale l'emporte donc sur les autres cadences, et impose son point final.

manière des *cori spezzati*. L'influence italienne se glisse peu à peu dans les usages, même en terre luthérienne.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que Leohnard Schroeter est un compositeur du compromis. Son langage musical trahit une forte dépendance à la tradition (contrepoint fleuri, timbre typiquement allemand, cadence à basse tronquée), mais admet des principes compositionnels plus modernes (mélodie de choral placée au *superius*, larges *ambitus*, cadence plagale omniprésente, broderies de sensible, et bien sûr chœurs alternés), principes récurrents dans cette génération qui entoure Roland de Lassus. Comme son ami Gallus Dressler, Leohnard Schroeter cherche à concilier l'homorythmie – symbole de la foi luthérienne – et la souplesse de l'écriture traditionnelle. La prise en compte de la nouveauté semble moins manifeste que chez Lassus, mais elle est bien réelle.

2.4/ Leohnard Lechner (1553-1606)

On trouve Leohnard Lechner à Nuremberg en 1575 en tant qu'élève de Lassus, puis *Kapellmeister* à la cour de Hohenzollern-Hechingen en 1584. Nommé ténor à la cour de Stuttgart en 1585, il devient *Kapellmeister* de cette même cour en 1595. Digne représentant de l'assimilation des techniques italiennes sans quitter la liberté d'écriture acquise par l'école franco-flamande, il s'inscrit dans le prolongement stylistique de Roland de Lassus. À la différence près que Stuttgart est à l'époque une localité luthérienne, un peu coincée entre les provinces catholiques (l'archevêché de Trèves à l'ouest, l'archevêché de Mayence au nord, et la Bavière à l'est).

Ses œuvres, profanes ou sacrées, trahissent en tout point l'air du temps.

Ainsi, un petit *Volkslied* comme *Grün ist der Mai* (voir Exemple 3-2.4.1, Annexes p. 80)⁴⁴⁸ montre bien quel désir de variété est alors cultivé : départ en imitations avec multiples enchevêtrements de voix (le texte devient progressivement inintelligible), puis redressement de l'écriture mes. 9-14 avec un contrepoint simple qui ne manque pas de contraste. La suite est également très éloquente avec un départ homorythmique (« *viel kalter Brunnlein...* », beaucoup de petites fontaines...) puis de larges vocalises en croches et doubles-croches (« *...rauschen* », murmurent). Les « *Waldvöglein* » (petits oiseaux de la forêt) sont un prétexte aux décalages rythmiques. L'ensemble s'achève sur une cadence parfaite de type 2c, très conclusive. Finalement, cette composition joue en permanence sur les oppositions d'écriture, entre les sections polyrythmiques (mes. 1-8, 17-21, 23-27) et les sections homorythmiques (mes. 9-14, 15-16, 21-22). Pourtant, l'œuvre s'inscrit dans une forme bien conventionnelle : la forme *Bar*. Il est évident qu'une telle variété – qui frôle à ce point la caricature – était étrangère aux générations précédentes.

De manière générale, L. Lechner s'illustre facilement dans la composition homorythmique (ou à forte tendance homorythmique), à la manière de Lassus. On peut ainsi croiser des œuvres comme *Danket dem Herren*⁴⁴⁹, *Lob der Musik*⁴⁵⁰, *Gott b'hüte dich*⁴⁵¹, ou *Ein edler Jäger wohlgemut*⁴⁵², où le compositeur s'adonne sans réserve au contrepoint simple – omniprésent voire exclusif. On décèle dans ces œuvres quelques

⁴⁴⁸ Partition : BA615, p. 34.

⁴⁴⁹ Partition : BA615, p. 59.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 110.

particularités : *Danket dem Herren* préserve des *ambitus* restreints (seule la basse franchit l'octave), et n'hésite pas à interrompre le discours avec une demi-pause (mes. 14) ; nous sommes bien en présence d'une polyphonie de type choral. *Lob der Musik* joue également sur la rupture homorythmie/polyrythmie, et n'hésite pas à lancer de véhémentes vocalises sur « *Singen* » (chanter) ou « *große Freud* » (grande joie). *Ein edler Jäger wohlgemut*, sur une structure de forme *Bar* traditionnelle, utilise une homorythmie stricte aux larges *ambitus* (neuvième mineure pour le *soprano* 1, neuvième majeure pour le *soprano* 2, dixième mineure pour l'*alto*, neuvième majeure pour le ténor, et douzième pour la basse). Surtout, l'auteur s'emploie à alterner les groupes : S1-A-T (mes. 13-15), S1-S2-T-B (mes. 16-18), S2-A-T (mes. 19-21), S1-A-T-B (mes. 22-24), S1-S2-T-B (mes. 24-27), S1-S2-A-T (mes. 27-30), *Tutti* (mes. 30 à fin). Autrement dit, la masse polyphonique est sans cesse en mouvement, dans un jeu combinatoire qui n'est pas sans rappeler la mise en œuvre de l'imprévisible (entrée des voix dans un ordre toujours différent). L'ensemble, écrit dans une homorythmie stricte, n'est pas non plus sans rappeler le style tridentin de G. P. da Palestrina (Cf. *Missa Papae Marcelli*). Catholiques et protestants, une fois de plus, aboutissent au même résultat sonore.

Mais L. Lechner n'abandonne par pour autant l'écriture savante. Plusieurs œuvres en témoignent, comme *Aus tiefer not schrei ich zu dir*⁴⁵³, *Si bona suscepimus*⁴⁵⁴, *Angst, Pein und Schmerzen*⁴⁵⁵, ou *Herr Jesu Christ, dir lebe ich*⁴⁵⁶. Dans cette dernière (voir Exemple 3-2.4.2, Annexes p. 81), publiée dans les *Newe Teutsche Lieder* (Nuremberg, 1577), le contrepoint coloré est à l'honneur, avec de vastes vocalises (basse mes. 4-6 qui relie le *so*1 au *la*2 en croches directes ; le ténor prend le relais mes. 6-7, partant du *ré*2 pour rejoindre le *mi*3, ou l'*alto* mes. 17-18 qui va du *la*2 au *la*3) qui s'étendent aussi dans le temps puisqu'elles s'épanouissent généralement sur trois mesures. Soudain (mes. 13), l'écriture enchevêtrée se simplifie et fait entendre un massif « *auf dein Erlösung tröst ich mich* » (que ta rédemption me console). Là encore, L. Lechner joue avec les possibilités expressives de l'écriture ; au moment où il faut recentrer l'attention du croyant sur l'élément important, le compositeur laisse émerger une reposante homorythmie – qui conclut sur une rassurante CP 2a (sans retard de tierce, procédé qui n'est pas sans rappeler le passage « *der hat ewige Leben* », celui-là a la vie éternelle, observé chez G. Dressler) – que suivent de puissantes vocalises sur « *ewiglich* » (éternellement).

Dans toutes ces œuvres, nous retrouvons des broderies de sensible, des quarte et sixte de cadence (voir *Angst, Pein und Shmerzen* mes. 8-9, ou Exemple 3-2.4.2, mes. 18). Nous sentons bien alors à quel point les auteurs de cette époque cherchent à renforcer le moment cadentiel.

2.5/ Adam Gumpelzhaimer (1559-1625)

Précepteur et *cantor* de Sainte Anne à Augsbourg (depuis 1581 jusqu'à sa mort), Adam Gumpelzhaimer est un autre compositeur luthérien dans la mouvance Dressler – Schroeter – Lechner. On retrouve dans bon nombre de ses œuvres une alternance entre l'homorythmie stricte et la polyrythmie élaborée, comme en témoignent *Die Nacht ist kommen*⁴⁵⁷, *Lobt*

⁴⁵³ Enregistrement : DBK8-CD1(9).

⁴⁵⁴ Enregistrement : HLH4(11). Dans la grande tradition H. Isaac – L. Senfl, de toute beauté.

⁴⁵⁵ Partition : BA615, p. 104.

⁴⁵⁶ Partition : BA3451, p. 111.

⁴⁵⁷ Partition : BA615, p. 15.

Gott getrost mit Singen, Aller Augen warten auf dich, Wir danken dir Herr Gott Vater, Wenn mein Stündlein vorhanden ist, Mit Fried und Freud fahr ich dahin ou *Nun freuet euch ihr Arm und Reich*⁴⁵⁸. À titre d'exemple, nous nous intéresserons à *O Herr Jesu Christe, du mein getreuer Gott* (voir Exemple 3-2.5.1, Annexes p. 83)⁴⁵⁹, publié dans les *Neue Teutsche Geistliche Lieder* (Augsbourg, 1594). La polyphonie à cinq voix s'ouvre naturellement sur un imposant « *O Herr Jesu Christe* » (O Seigneur Jésus-Christ) homorythmique, laissant la place à « *du mein getreuer Gott hast mich erlöst* » (Toi, mon Dieu fidèle, tu m'as délivré) dans un contrepoint brisé (mes. 4-10). On relèvera une modeste mais tendre vocalise sur « *getreuer* » (fidèle), à la basse mes. 7. Mesures 10-12, « *Dir lebe ich* » (je te loue) au motif descendant se répercute à toutes les voix, dans une alternance de blocs vocaux : le couple T-B, le couple S1-A, et le S2. Là encore, on peut s'interroger sur la cohérence du passage : pourquoi multiplier les entrées et créer un tel foisonnement (on entend six fois la phrase avec cinq voix différentes), alors que le texte s'exprime bien à la première personne du singulier ? Les interprétations sont variées : 1/ insistance personnelle du croyant, affirmant, réaffirmant et ne cessant d'affirmer sa dévotion⁴⁶⁰ ; 2/ allégresse du croyant, à ce point ravi du Christ salvateur que la louange déborde pour ne connaître plus aucune limite (la polyphonie atteindrait alors ce fascinant niveau psychologique où le multiple représente une image diffractée mais plus exacte de soi) ; 3/ l'individu faisant partie d'un tout s'exprime au nom d'une communauté ; ici, « *ich* » sous-entend « *wir* », puisque chacun est appelé à louer Dieu dès lors qu'il conçoit le caractère rédempteur de Jésus (la polyphonie multipliant les « *ich* » devient l'image même de l'assemblée chrétienne, conception luthérienne par excellence). Au lecteur de choisir son interprétation préférée.

A. Gumpelzhaimer achève la section par une cadence parfaite de type 1a et une broderie de sensible (mes. 12-13) sur « *dir sterb ich* » (en toi je meurs), où les voix retrouvent une étonnante unanimité (la multiplicité des avis se dissout face à l'inévitable échéance, celle qui – toujours dans l'optique du fidèle – ramène l'âme vers l'unique source : le Créateur). Là encore, les procédés ne sont rien en eux-mêmes ; mais placés ici, ils portent le texte avec efficacité et pertinence.

Après un nouveau départ en contrepoint brisé (« *dein bin ich* », je suis tien, mes. 13-15), l'écriture devient plus virtuose (contrepoint coloré) avec de larges vocalises : ténor (mes. 16), et surtout *soprano* 1 (mes. 18-19) et *soprano* 2 (mes. 17-19). Cette dernière rejoint le *fa*⁴ au *fa*[#]3 avec des croches et doubles-croches très dynamiques. On remarque bien évidemment le contraste entre l'immobilité de « *tot* » (mort) et les mouvements de « *lebendig* » (vivant). Le passage de l'un à l'autre se passe de commentaires entre les mesures 15 et 16, ou dans la reprise finale (mes. 21-22). Ladite reprise permet d'ailleurs une envolée du *soprano* 1 plus spectaculaire sur les trois dernières mesures.

Ainsi, A. Gumpelzhaimer use de tous les modes d'écriture (simple, brisé ou coloré), à des fins expressives. Les *ambitus* sollicités vont dans le même sens : neuvième mineure pour le *soprano* 1 (*ré*3-*mib*4) et le ténor (*ré*2-*mib*3), dixième mineure pour le *soprano* 2 (*ré*3-*fa*4). Curieusement, l'*alto* reste confiné dans une quinte (*do*3-*sol*3), et même la basse se contente de l'octave (*sol*1-*sol*2). On peut donc en conclure que l'auteur sollicite vivement les voix aiguës.

Indépendamment de l'écriture, on décèle des orientations presque contradictoires. En effet, certains ingrédients semblent tournés vers le passé, d'autres vers l'avenir. Du passé,

⁴⁵⁸ Partition : ED4254, p. 194-203.

⁴⁵⁹ Partition : BA3451, p. 106.

⁴⁶⁰ Les mauvaises langues s'empreseront d'ajouter qu'une telle insistance est douteuse...

A. Gumpelzhaimer récupère essentiellement la cadence parfaite de type 3 (mes. 7-8, avec un enchaînement VII-I-V-I) qu'on pourrait qualifier d'archaïque en 1594, ou la cadence à « ténor tronqué et basse apparente » mes. 16-17 (le ténor ne résout pas son mouvement cadentiel, tandis que la basse commençant tardivement sa phrase donne la résolution). En même temps, nous croisons des broderies de sensible (*soprano* 2 mes. 3-4, *soprano* 1 mes. 12-13), des quarte et sixte de cadence (en passage par trois fois, mes. 25), de véritables marches harmoniques (mes. 12-15 : enchaînements d'accords parfaits majeurs, de *la* jusqu'à *sib* dans l'ordre descendant des quintes), un jeu de blocs vocaux (« *Dir lebe ich* » ou « *dein bin ich* ») parfaitement semblables aux constructions polyphoniques de G. P. da Palestrina ou V. Ruffo. Ainsi, A. Gumpelzhaimer semble bien à la croisée de plusieurs chemins. Sa gestion de l'écriture, toute portée vers la représentation du texte, le place dans le cercle des luthériens impliqués dans une rhétorique de la composition. A ce titre, il partage entièrement les vues de Gallus Dressler.

Cet alliage de l'ancien et du nouveau – marque indéniable d'une volonté de compromis – se retrouve dans une pièce de taille modeste comme *Vom Himmel hoch da komm ich her*, certes publiée en 1618 mais parfaitement représentative de cette ambivalence. L'œuvre (voir Exemple 3-2.5.2, Annexes p. 84)⁴⁶¹ expose la mélodie de choral (la célèbre version de 1535) au *soprano* et non au ténor, conformément à la pratique systématique de Lucas Osiander⁴⁶². A. Gumpelzhaimer conserve par ailleurs les silences qui entrecoupent les périodes du choral. Mais en dessous, les voix se livrent à un contrepoint complexe, aux nombreux retards et notes de passage. Le résultat final est plutôt hybride, puisqu'il évoque toute à la fois la rigueur du contrepoint simple (aucun ornement n'entache la mélodie de choral) et le foisonnement du contrepoint fleuri (les trois voix inférieures et leur polyrythmie opiniâtre). Les départs des voix inférieures évitent tout systématisme : tantôt simultanés (première période), tantôt encadrant le départ du *superius* (seconde période), tantôt lui succédant (troisième période), et tantôt le devançant (dernière période). Là encore, la mise en œuvre de l'imprévisible est de mise. Cette version ne manque donc pas d'originalité.

2.6/ Hieronymus Praetorius (1560-1629)

La famille Praetorius compte de nombreux musiciens. Le plus ancien, Jakob Praetorius (Venise, 1530-Hambourg, 1586), fut copiste (*Kirchenschreiber*) à la *Jakobkirche* de Hambourg en 1550 où il fut nommé organiste en 1558, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort. Il occupe les mêmes fonctions à la *Gertrudkirche* dès 1560. Le fils de Jakob, Hieronymus (Hambourg, 1560-Hambourg, 1629), fut *cantor* à Erfurt entre 1580 et 1582, puis devient l'assistant de son père avant de le remplacer définitivement aux tribunes de la *Jakobkirche* et de la *Gertrudkirche*. Ses propres fils porteront le flambeau musical. Jakob (dit « le Jeune », Hambourg, 8 février 1586-Hambourg, 21 octobre 1651), suit l'enseignement de J. P. Sweelinck à Amsterdam entre 1601 et 1603, avant d'être nommé organiste à la *Petrikirche* de Hambourg (de 1603 à sa mort). Au décès de son père, Jakob reprend également la tribune de la *Gertrudkirche*. L'influence de Sweelinck est considérable, comme en témoignent les pièces pour orgue qui nous sont parvenues (*Magnificat*, *Praeambula* et variations de choral avec de nombreuses récurrences rythmiques)⁴⁶³. Sa compétence est à ce point reconnue que Johann Kortkamp écrit (entre 1702 et 1718) :

⁴⁶¹ Partition : ED4254, p. 193.

⁴⁶² Cf. *infra*, Chapitre III, 3.1.

⁴⁶³ À ce propos, écouter le superbe enregistrement, *Jakob Praetorius, Von allen Menschen Abgewandt*, Ramée, Orgue Scherer de Tangermünde : Léon Bernen, *mezzo-soprano* : Britta Schwarz, RAM0402, 2004, 76'37".

« Il était estimé par des personnes tant de haute que de basse extraction. Il s'était appliqué depuis la jeunesse à une méthode particulière dans le style d'église, qu'il jouait avec gravité et beaucoup de recueillement, et il pouvait animer grandement les cœurs pour l'audition du prêche. Par sa grande connaissance et grâce à l'aide de Dieu, il a formé de nombreux organistes, demandés de temps à autre en Allemagne, et les a promus par sa recommandation. On se souviendra du jeu sensible et artistique de cet homme aimable. Comme le prédicateur dans les cœurs des fidèles, lui aussi a pu éveiller le recueillement et émouvoir par son jeu d'orgue, par exemple lorsqu'il jouait un Lied de pénitence comme *Erbarm Dich mein o Herre Gott*, tant il jouait ce Lied avec dévotion et recueillement ; il a su utiliser les voix de l'orgue dans leurs particularités, que l'on en devait estimer non seulement le jeu, mais aussi l'instrument⁴⁶⁴. »

La citation est intéressante à plus d'un titre : non seulement l'auteur fait une comparaison explicite entre le discours du pasteur et celui de l'orgue, preuve que la musique se charge d'une dimension rhétorique, mais encore il évoque son rôle de pédagogue. En effet, la renommée de Jakob Praetorius est indissociablement liée à celle de son élève Matthias Weckmann, futur titulaire des orgues de la *Jakobkirche*.

Le second fils de Hieronymus Praetorius, Johannes (Hambourg, 1595-Hambourg, 1660), est donc également un organiste réputé. Marchant sur les traces de son frère, il suit l'enseignement de J. P. Sweelinck (entre 1609 et 1611), puis revient à Hambourg où il devient organiste à la *Nicolaikirche* (de 1612 à sa mort).

Compositeur luthérien par excellence, Hieronymus Praetorius est un exemple de l'assimilation des techniques traditionnelles, avec les nouveautés de son temps.

Une œuvre comme la *Missa super Angelus ad Pastores ait* est en soi un compromis très intéressant. Le *Kyrie*⁴⁶⁵ débute par un tuilage traditionnel, avec un enchevêtrement de voix particulièrement expressif ; soudain, la masse chorale se divise et fait entendre une alternance de blocs homorythmiques, à la manière des *cori spezzati*. L'ensemble s'achève sur une cadence plagale – faisant suite à de nombreuses cadences parfaites de type 1. À la manière d'une marche, le *Christe* intermédiaire fait alterner des toniques et des dominantes sans cesse changeantes. Le retour du *Kyrie* est encore traité en contrepoint brisé, avec des zones en contrepoint simple. La cadence finale (parfaite), laisse entendre une broderie de sensible maintenant bien connue.

Le *Gloria*⁴⁶⁶ est également représentatif de cette ambivalence : toujours fondé sur un motif de tête (même traitement polyphonique pour le début de chaque section de messe, technique largement éprouvée depuis la première Renaissance⁴⁶⁷), il adopte à nouveau les *cori spezzati* homorythmiques sur « *Glorificamus te* », ou entrecoupe de silences « *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris* » d'une manière très moderne. Une grande cadence plagale vient conclure, après de nombreuses cadences parfaites. Les techniques expressives sont plus facilement développées dans le *Credo*⁴⁶⁸, avec une écriture stricte sur

⁴⁶⁴ Cité par Léon Bernen, livret de l'enregistrement précédent, p. 16.

⁴⁶⁵ Enregistrement : DBW-Cd2(3).

⁴⁶⁶ Enregistrement : DBW-Cd2(4).

⁴⁶⁷ Cf. Parmi tant d'exemples la *Missa Ave Regina coelorum* de Guillaume Dufay (v. 1400-1474).

⁴⁶⁸ Enregistrement : DBW-Cd2(8).

les passages importants (« *Et ex Patre natus* », né du Père, « *lumen de lumine* », lumière née de la lumière, « *et incarnatus est* », il s'est incarné, « *et homo factus est* », et s'est fait homme), une écriture parfois plus travaillée (« *Crucifixus etiam pro nobis* », Il a été crucifié pour nous), ou encore la juxtaposition de formules ascendantes pour évoquer la joie (« *Et resurrexit* », il est ressuscité). Nous voyons donc à quel point la technique d'écriture dépend de la signification du texte. Nous sommes bien dans une démarche rhétorique largement adoptée par les auteurs précédents.

Une autre œuvre attire notre attention : *O vos omnes* (voir Exemple 3-2.6, Annexes p. 85)⁴⁶⁹, publié dans les *Cantiones sacrae* (1599), dont le texte est emprunté aux *Lamentations de Jérémie* (1 12) : H. Praetorius ne garde qu'une partie du verset (« Vous tous qui passez par le chemin, regardez et voyez s'il est une douleur pareille à la douleur qui me tourmente ») et ne traite pas le dernier tiers (« dont Yahvé m'a affligée au jour de sa brûlante colère »). L'intention de l'auteur est clairement de représenter la déchirure plutôt que l'emportement, la larme plutôt que la foudre.

Pour cela, il n'hésite pas à traiter le chœur avec une étonnante souplesse : contrepoint coloré aux nombreuses noires conjointes, syncopes omniprésentes qui éliminent parfois le sentiment de *tempo*, et *ambitus* particulièrement étendus (neuvième mineure pour le *soprano*, dixième mineure pour l'*alto* et le ténor 1, onzième pour le ténor 2 et la basse). Au milieu de ce dense tissu polyphonique, H. Praetorius insère quelques nouveautés bien visibles : quarte et sixte de cadence (mes. 24 et 32), nombreuses broderies de sensible (mes. 7, 25, 37, 39, 53, 54 et 57), et singularité des enchaînements harmoniques : résolution inhabituelle mesures 41-42, où l'on attendait le ténor 1 sur un *sol*2 ; au lieu de cela, il glisse par un chromatisme direct non-attractif (chromatisme de bifurcation) sur un *lab*2 surprenant. On notera la forte dissonance occasionnée à cet endroit par le retard du *sol*3 de l'*alto*, qui frotte avec le *lab*2 du ténor 1. D'autres chromatismes viennent perturber le chemin habituel des voix, comme ce *réb* (mes. 45-49) qui aboutit à une véritable contradiction mes. 48 (l'accord parfait majeur de *réb* étant le puissant négatif de la dominante *ré* – *fa*# – *la* dans le contexte *sol* mineur de la pièce). Nous retrouvons même une fausse relation (*fa*# au *soprano* mes. 29 devient *fa* bécarré au ténor 2 mes. 30), preuve s'il en fallait une dernière que le langage de H. Praetorius n'est pas exclusivement tourné vers le passé.

2.7/ Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Quittons temporairement les terres allemandes pour gagner les Pays-Bas, et plus précisément Amsterdam, où officie l'une des figures les plus emblématiques de l'Europe du Nord : Jan Pieterszoon Sweelinck, le « facteur d'organistes » comme on l'a si souvent appelé (les deux fils de Hieronymus Praetorius, Jakob et Johannes, bénéficièrent de son enseignement). Cet auteur, injustement méconnu du grand public moderne mais d'une influence majeure dans la littérature d'orgue des XVI^e et XVII^e siècles, est intéressant à plus d'un titre.

Tout d'abord, il est essentiellement connu pour ses pièces d'orgue (*ricercare*, *toccate* et *fantaisies*) qui conjuguent la virtuosité italienne et le traitement fugué propre aux pays nordiques. Cette assimilation par le clavier est évidente quand on parcourt les quelques pièces qui nous sont parvenues : sujets de fugue chromatiques (*Fantasia Chromatica*⁴⁷⁰), variations sur des thèmes italiens (*Ballo del granduca*⁴⁷¹), technique de l'écho (six

⁴⁶⁹ Partition : CW14, p. 10. Enregistrement : CD2(9).

⁴⁷⁰ SWEELINCK (Jan Pieterszoon), *Works for Organ and Keyboard*, New York, Dover, 1985, p. 1.

Fantaisies sont écrites en écho⁴⁷², où les mains de l'organiste doivent passer d'un clavier à l'autre pour alterner des intensités), virtuosité naissante, mais manifeste, dans les mouvements de gammes ascendantes ou descendantes ou les répétitions de formules cycliques (quatre doubles-croches, rythme dactyle). Surtout, J. P. Sweelinck est l'exemple même du compositeur travaillant pour toutes les confessions : certaines de ses pièces pour orgue sont destinées à l'office luthérien, car elles reposent indiscutablement sur des chorals bien connus (*Dies sind die heiligen zehn Gebot*⁴⁷³, d'après le timbre original de l'*Enchiridion* de 1524 de M. Luther, *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*⁴⁷⁴, *Nun freut euch, lieben Christen gemein*⁴⁷⁵, ou encore *Nun komm, der Heiden Heiland*⁴⁷⁶, pour ne parler que des plus célèbres). En même temps, J. P. Sweelinck travaille pour la bourgeoisie calviniste (cette dépendance n'est pas étonnante quand on songe qu'il fit baptiser son fils Dirk dans le temple réformé d'Amsterdam) ; ainsi, Jan Pieterszoon compose un grand nombre de pièces inspirées du Psautier de Genève : quatre livres de psaumes (sur textes en langue française, de 1597 à 1621) : *À Dieux ma voix j'ai haussée* (d'après le psaume 77, in : *Livre second des Pseaumes de David*, 1613) ou *O Dieu, mon honneur et ma gloire* (Psaume 109, in : *Livre quatriesme et conclusionnal des pseaumes de David*, 1621) en sont de bons exemples⁴⁷⁷. Enfin, J. P. Sweelinck publie en 1619 un recueil de *Cantiones Sacrae* contenant des motets latins destinés au service catholique. Une fois encore, les musiciens ne se terrent pas nécessairement dans les tranchées confessionnelles. Si les techniques et innovations servent autant les uns que les autres, la plupart des compositeurs peuvent se féliciter d'une souplesse analogue. Mais après tout, un duel pratiqué dans les règles de l'art ne veut-il pas que les ennemis s'affrontent avec les mêmes armes ?

Pour l'heure, nous aborderons une œuvre saisissante : *De profundis* (voir Exemple 3-2.7, Annexes p. 88)⁴⁷⁸ publié dans les *Cantiones Sacrae* de 1619. Certainement écrite avant cette date, la composition à cinq voix n'en est pas moins symbolique : aux portes de la guerre de Trente Ans (1618-1648), la polyphonie peut à juste titre déchirer le silence, hérissier ses chromatismes, exhiber ses dissonances comme autant de plaies ouvertes, ou dresser son homorythmie comme un rempart de la foi. D'une puissance expressive inouïe, cette œuvre est un merveilleux exemple de rhétorique musicale : ici, les techniques d'écriture se plient aux exigences du texte, les moindres procédés n'ont de justification qu'à travers le message à délivrer ; là encore, la volonté n'est plus tellement de rendre le texte *intelligible*, mais *intelligent*.

La sollicitation des tessitures est révélatrice. Prises de gigantisme, les voix s'étirent jusqu'aux extrémités : treizième mineure pour le *soprano* (*si2-sol4*), dixième mineure pour l'*alto* (*la2-do4*), onzième pour les ténors (*mi2-la3* et *ré2-sol3*), et quatorzième mineure pour la basse (*mi1-ré3*), jamais une polyphonie ne s'était crispée dans de telles déformations.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 68-89.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 175 et 178.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁷⁷ Enregistrements : respectivement JPS3(4) et JPS3(2).

⁴⁷⁸ Partition : CW14, p. 16. Enregistrement : DBK8-Cd1(10).

Écrite en mode dorien sur *la* (expliquant le *fa#* à l'armure), la pièce est donc une mise en musique du psaume 130 (129), texte où l'homme exprime la petitesse de sa condition et ne trouve de refuge que dans la confiance en Dieu. Voyons en détail comment J. P. Sweelinck s'emploie à représenter ce psaume.

- Verset 1 : « De profundis clamavi ad te, Domine », Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur (mes. 1-7) Toutes les voix commencent par chuter dans le grave. Basse et soprano atteignent déjà leurs notes les plus graves (*mi1* pour la basse, *si2* pour le soprano). Enchaînement I-V avec broderie de sensible, tandis que la basse fait trembler les abîmes. La portion « *clamavi* » est signifiée diversement : saut d'octave (soprano et basse mes. 3, alto mes. 4) avec broderie de sensible, puis augmentation de la tension par répétition et décalage dans l'aigu (l'octave *si2-si3* du soprano mes. 3 et de l'alto mes. 4 passe au *mi3-mi4* ; même la basse s'élève du *la1-la2* vers le *mi2-si2*). Les entrées successives, combinées, croisées, enchevêtrées, se rejoignent dans une homorythmie lumineuse sur « *Domine* », occasion de placer une CP 2a en *do* majeur : le contraste harmonique et contrapuntique est particulièrement efficace.

- Verset 2 : « Domine, exaudi vocem meam », Seigneur, écoute mon appel (mes. 7-12) Phrase énoncée par deux fois. La palette sonore devient subitement plus aiguë, avec une homorythmie rassurante (contrepoint simple), puis le *tutti* insiste à nouveau (mes. 10-12) avec un contrepoint brisé. Les cadences sont ici simplifiées à l'extrême : CP 2a. Broderie de sensible dans la dernière cadence. Le langage se radicalise jusque dans ses formules. Manière de signifier, si l'on veut, l'humilité.

- « Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae », Que ton oreille soit attentive à la voix de mon appel (mes. 12-20) Départ en homorythmie assouplie. Seconde partie de la phrase (« *in vocem...* ») en imitation S-T1-T2-B-A. L'appel de la prière est bien entendu signifié par l'intervalle ascendant (majoritairement la quarte) – mes. 15-17 – puis dégringole en flot de noires pour rejoindre le grave (image de la prière née de la douleur). L'ensemble s'achève très simplement par une CP 1a en *mi* mineur avec broderie de sensible. Comme chez Gumpelzhaimer, la première personne du singulier se fractionne en imitations convulsives suggérant plutôt le pluriel. Nous pouvons avancer les mêmes interprétations (polyphonie comme image diffractée de soi, ou bien le « *je* » se faisant porte-parole d'un « *nous* » plus vaste). Dans ce cadre plus précis, nous pourrions encore imaginer que l'appel désespéré est rarement unique – même s'il reste personnel.

- Verset 3 : « Si iniquitates observaveris, Domine, Domine quis sustinebit ? », Si tu observes nos iniquités, Seigneur, Seigneur qui subsiste ? (mes. 19-31) Verset décomposé en trois moments. Le premier fait entendre le bloc S-A-T2, en homorythmie assouplie par zones, avec une lente oscillation chromatique (alternance *ré#* chiffré 6 – *mi* chiffré 6, mes. 20-22). Cette manière d'avancer, frêle et craintive (temps harmonique suspendu à cause des balancements), illustre bien la fragilité humaine. La suite fait permuer les voix et laisse entendre le bloc A-T1-B : même texte, même procédé (sur l'alternance *sol#* chiffré 6 – *la* chiffré 6). La troisième zone correspond au questionnement « *qui subsiste ?* » (mes. 29-31). L'illustration du texte est ici magistrale : toutes les voix abandonnent l'homorythmie pour

lui préférer un contrepoint brisé, l'unanimité laisse place à l'individualisme, on amorce une vaste cadence parfaite de type 1 (la plus sommaire), puis l'harmonie s'aère, les voix extrêmes s'éloignent en mouvement contraire, le 1^{er} degré tant désiré se défausse et la dominante glisse vers un IV^e degré inattendu. Même le soprano – pourtant courageux et volontaire – s'accroche au ré4 comme on fixe le Soleil du regard, avec une orgueilleuse ténacité ; peine perdue. Au dernier moment les yeux se détournent, et la voix dérive sur un mi4. L'harmonie et la gestion des voix affirment la même idée : personne ne peut subsister devant Dieu, si Dieu regarde nos faiblesses. - Verset 4 : « Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinuit, Domine », Mais tu es plein de miséricorde, et j'ai espéré en toi, Seigneur (mes. 31-39) Première partie du verset traité en blocs (T1-T2 est répercuté par S-A), puis en tutti avec une CP 2a en do majeur, couleur cadentielle de « Domine » (mes. 7-8). La miséricorde est ainsi associée, par le choix d'une couleur harmonique, au Seigneur. La seconde cadence, celle qui vient conclure les trajectoires conjointes de l'espérance (flots de noires à toutes les voix), est particulièrement expressive : CP 2f, enchaînant degré II (avec 7^e mineure par retard) à l'état fondamental, V – I. Une telle présentation est inhabituelle – pour les œuvres croisées jusqu'ici en tout cas. ▫ Verset 5 : « Sustinuit anima mea in verbo eius », Mon âme s'est soutenue par la parole (mes. 39-42) Là encore, jeu de blocs vocaux (A-T1-T2-B puis S-A-T1 avec le début du verset suivant). La douceur du passage est renforcée par l'emploi du rythme dactyle. - Verset 6 : « Speravit anima mea in Domino, Acustodia matutina usque ad noctem », Mon âme a espéré au Seigneur, Depuis la veille du matin jusqu'à la nuit (mes. 42-49) La première partie du verset est illustrée par les voix aiguës (S-A-T1). On notera le motif très expressif du ténor 1 sur « Speravit », fondé sur une quinte ascendante, signe approprié de l'espoir. La terminaison de cette phrase est adoucie par la CP 2 en mi mineur. La seconde partie du verset est figurative par excellence : formule ascendante du ténor 1 juxtaposée à la formule descendante du ténor 2 (mes. 47) sur « matunita », double mouvement circulaire décrivant pour le mieux la trajectoire solaire, puis calme plat et changement de mesure pour traduire la nuit (« noctem », mes. 49), avec valeurs longues et terminaison en CPg 2 (substitut de CP 2, où l'enchaînement convenu IV – V – I est remplacé par un III – IV – I). L'immobilité de la mesure 49 convient parfaitement à l'évocation nocturne. ▫ Verset 7 : « Speret Israël in Domino », Qu'Israël espère au Seigneur (mes. 50-53) Retour d'une mesure binaire, mais avec une scansion du phrasé visiblement ternaire sur les premiers temps L'articulation la plus « naturelle » serait : Spe- - ret Is- - ra-ël in Do- - mi- - no 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 L'homorythmie stricte participe à l'élan d'espoir. Là encore, on notera que les cadences utilisées (CP 2b mes. 51 et cadence imparfaite mes. 53) sont toutes les deux en do majeur : or, elles interviennent sur « Domino », objet de toutes les espérances. Ainsi, J. P. Sweelinck présente toujours la même couleur harmonique sur un sujet récurrent : « Domine »(mes. 7-8), « propitiatio est » (miséricorde, mes. 35-36), et « Domino » (mes. 51 et 53). - « Quia apud

Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio », Car le Seigneur est plein de miséricorde et avec lui une abondante rédemption (mes. 53-61) Départs enchevêtrés sur la miséricorde de Dieu, puis redressement progressif vers un contrepoint quasiment homorythmique (mes. 56-57). L'abondante rédemption est signifiée par de larges vocalises en noires conjointes et aux tierces parallèles, avec des courbes allant en sens contraires (le parallélisme S-A d'un côté, le parallélisme T2-B de l'autre). L'ensemble se retrouve sur une bienveillante homorythmie, et conclut par une CP 2a en mi picardisé. - Verset 8 : « *Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus eius* », Et lui-même rachètera Israël et toutes ses iniquités (mes. 61 à fin) Par deux fois, deux écritures s'affrontent : section « *Et ipse redimet Israël* » (mes. 61-65 et mes. 69-73), ternaire, homorythmique et diatonique, puis section « *ex omnibus iniquitatibus eius* » (mes. 65-69 et mes. 73-89), binaire, polyrythmique et chromatique. Deux éléments sont particulièrement expressifs dans cette section : le phrasé descendant du soprano (mes. 66-69) que l'on retrouve mes. 74-76, mes. 80-83 et mes. 85-89 (mais qu'on retrouve aussi au ténor 1 mes. 75-78, au ténor 2 mes. 77-79, à l'alto mes. 79-81, ou à la basse mes. 82-84), dont la broderie initiale au demi-ton illustre bien la douleur, et le chromatisme ascendant qui ne manque pas d'interpeller l'auditeur. Ce double mouvement, diatonique descendant et chromatique ascendant permet de renouer avec la toute phrase du psaume : « *De profundis clamavi ad te, Domine* ». Si on isole la dernière phrase (« *ex omnibus iniquitatibus eius* », mes. 84-89), on peut détailler les enchaînements d'accords comme suit :

mesure	84	85		86	87					88	89
accord	1 <i>mi</i> M	2 <i>la</i> m	3 <i>mi</i> M	4 <i>ré</i> m	5 <i>la</i> M	6 <i>ré</i> m	7 <i>ré</i> M	8 <i>sol</i> # dim	9 <i>la</i> m	10 <i>mi</i> M	11 <i>la</i> M
chiffrage	5 #	5	5 #	5	6	9 5	8 #	+6 3	5	5 4 3	5 #
paroles	« <i>ex o</i> -	<i>mni</i> -	<i>bus in</i> -	<i>i</i> -	<i>qui</i> -	<i>ta</i> -	-	<i>ti</i> -	<i>bus</i>	<i>e</i> -	<i>ius</i> »
étape 1										V-----	I
étape 2						IV----- V----- I					
étape 3				IV -----		--- IV----- V-----					
étape 4	V -----	I -----	V								
étape 5	V			IV						V	I
étape 6	V										I

Les différentes étapes permettent d'isoler les articulations cadentielles : l'étape 1 se résume à la CP 1a finale, avec l'enchaînement élémentaire Dominante – Tonique. Or, on s'aperçoit que cette Dominante est précédée d'une large zone de Sous-dominante (étape 2 et 3), les accords intermédiaires étant des accords broderie (l'accord n°5) ou des accords de passage (accords n°7, 8 et 9). Ainsi, en s'arrêtant à l'étape 3, nous pourrions affirmer que les quatre dernières mesures s'apparentent à une CP 2a. Mais l'étape 4 montre une autre broderie d'accord : celle de la Dominante par la Tonique (accords n°1 à 3). De cette manière, nous remarquons que la grande articulation est de type V – IV – V – I

(étape 5), ce qui nous amène rapidement à considérer la Sous-dominante comme une « zone broderie » de la Dominante principale, raison pour laquelle on voit apparaître une seule « zone dominante » précédant la résolution sur la Tonique (étape 6) ; les accords n°2 à 9 agissent alors comme une vaste parenthèse.

Pour augmenter la singularité de ce passage, J. P. Sweelinck ne manque pas d'user de chromatismes. - de 1 vers 2 : Chromatisme direct attractif au ténor 1 (sol# vers la, trajectoire 3 – 1), sans surprise. - de 2 vers 3 : Chromatisme direct attractif à l'alto (la vers sol#, donc l'inverse 1 – 3), sans surprise non plus. - de 3 vers 4 : Cassure expressive. Chromatisme direct non-attractif au soprano (mi vers fa, trajectoire 1 – 3), accompagné d'un chromatisme à l'alto (sol# retourne au la, non plus dans la trajectoire 3 – 1 mais 3 – 5). - de 4 vers 5 : Double chromatisme : soprano(fa vers mi, trajectoire 3 – 5) et basse (ré vers do#, trajectoire 1 – 3). Rapport ici élémentaires, puisque la majeur – même renversé – n'est que la dominante de ré mineur. En revanche, chromatisme indirect à moyenne distance, puisque le do# de la basse contrarie le do bécarré du soprano (accord n°2). - de 5 vers 6 : Retour sur ré, sans grande surprise. L'originalité vient ici de la neuvième. - de 6 vers 7 : Résolution de la neuvième sur l'octave, mais plus surprenante est la majorisation de l'accord ré. L'alto passe du fa au fa#, chromatisme direct non-attractif (de bifurcation), trajectoire 3 – 3, très instable. - de 7 vers 8 : La résolution attendue aurait été un si à la basse chiffré 6 (ou plus platement un sol chiffré 5). À la place, Sweelinck augmente la tension pour introduire un renversement de quinte diminuée, le redoutable si – ré – sol#, substitut de la dominante de la. Chromatisme indirect non-attractif, puisque le sol# contrarie le sol bécarré précédemment entendu (ténor 1 mes. 86 sur l'accord n°4). En soi, c'est toute la ligne d'alto qui contrarie la ligne du ténor 1 : il suffit de comparer la ligne de noires diatoniques au ténor 1 mes. 86 (ré – mi – fa – sol – la) et celle en blanche chromatique de l'alto mes. 86-87 (ré – mi – fa – fa# – sol# – la) pour estimer toute la distance. - de 8 vers 9 : enchaînement II – I sans surprise, le sol# retrouvant son la tant désiré. Mais ne soyons pas aussi optimiste, car le chromatisme agit encore à moyenne distance : le do bécarré du soprano contrarie le do# de la basse (accord n°5) - de 9 vers 10 : Arrivée sur la dominante. Broderie de sensible à l'alto. - de 10 vers 11 : Résolution, avec tierce picarde. Ainsi, nous retrouvons comme chez R. de Lassus un certain nombre de trajectoires chromatiques attendues (majorité de 1 – 3 ou de 3 – 1), et une trajectoire qui éveille la curiosité (3 – 3). Là encore, toucher au mode de l'accord en cours de dialogue permet de créer la surprise.

Ainsi, l'écriture de J. P. Sweelinck ressemble au contrepoint élaboré des générations précédentes, mais s'accorde toutes les licences pour illustrer le mieux possible les paroles du psaume : fonction narrative de la cadence (CP 2a pour conclure sur « Domine », cadence évitée quand plus personne ne peut « subsister devant le Seigneur », cadence plagale sur « noctem »), ambitus élargis à l'extrême (tous les registres sont sollicités, l'expression ne saurait se contenter de demi-mesure), physionomie mélodique (saut d'octave sur « clamavi », oscillation chromatique sur « iniquitates », quinte ascendante sur « speravit », vocalises sur « copiosa » en juxtaposant des directions contraires, évocation du jour avec une ligne ascendante sur « matutina »), choix des rythmes (scansion dactylique pour « sustinuit anima mea », immobilité pour « noctem », rythme ternaire sur « speret Israël in

Domino », hégémonie de la blanche chromatique pour le final), alternance des contrepoints (brisé, simple ou coloré) en fonction du passage, jeux de blocs vocaux (tel groupe répond à tel autre groupe).

De toutes ces façons, J. P. Sweelinck assimile les principales techniques de son époque. Surtout, l'œuvre évite de se cristalliser en un seul mode d'écriture. D'une phrase à l'autre, d'un mot à l'autre parfois, la manière de conduire la polyphonie se métamorphose sous nos yeux. Là encore, on peut parler de compromis.

2.8/ Hans Leo Hassler (1564-1612)

Hans Leo Hassler (voir Planche n°14) est à l'Allemagne du sud ce que Hieronymus Praetorius est à l'Allemagne du nord. Sa manière de conjuguer la tradition germanique et les innovations italiennes font de ce compositeur un digne continuateur de Roland de Lassus.

Issu d'une famille d'organistes (le petit Hans et ses frères Kaspar et Jacob recevront leurs premières leçons d'orgue auprès de leur père Isaak), il quitte l'Allemagne en 1584 pour suivre une formation en Italie, auprès d'Andrea Gabrieli. À ses côtés, le jeune Giovanni assiste aux leçons de son oncle. Ce voyage de quinze mois ne fut pas sans conséquences, comme on peut s'en douter. À son retour en Allemagne, H. L. Hassler est nommé organiste aux grandes orgues de la cathédrale d'Augsbourg (jusqu'en 1601), puis à celles de la *Frauenkirche* de Nuremberg où il ne se prive pas d'italianiser le répertoire avec des *Toccate*⁴⁷⁹, *Canzone* et *Ricercare*⁴⁸⁰ aux allures toutes vénitiennes. Ses nominations ultérieures l'amènent à la chapelle privée de Rodolphe II à Prague, puis à celle du prince électeur de Saxe à Dresde (en 1608), poste qu'occupera bientôt un éminent compatriote : Heinrich Schütz.

H. L. Hassler est également intéressant pour l'éclectisme de ses publications dont l'orientation est souvent imposée par le commanditaire : *Canzonette* (Nuremberg, 1590), *Neüe teütsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten* (Augsbourg, 1596), *Lustgarten newer deutscher Gesäng* (Nuremberg, 1601), *Psalmen und christliche Gesäng, mit 4 Stimmen auff die Melodeyen fugweiß componiert* (Nuremberg, 1607) bâtis sur des chorals luthériens, et les *Sacri Conventus* (Augsbourg, 1612).

Même rapidement, il est utile de croiser quelques unes de ses œuvres, afin de mieux saisir les enjeux musicaux en cette fin de XVI^e et début du XVII^e siècle.

2.8.1/ La musique profane

À côté des *ricercari* et *intrade*, pièces destinées à être jouées par les musiciens municipaux (publiées dans les *Lustgarten neuer deutscher Gesäng*, *Balletti*, *Gaillarden und intraden* en 1601), H. L. Hassler nous laisse un grand nombre de polyphonies profanes. Les détailler toutes nous amènerait à répéter ce que nous avons déjà amplement observé jusqu'ici. Nous renvoyons le lecteur à huit exemples caractéristiques (les quatre premiers publiés dans les *Neüe teütsche Gesang* d'Augsbourg en 1596, les quatre suivants dans les fameux *Lustgarten neuer deutscher Gesäng* de Nuremberg en 1601):

⁴⁷⁹ Introduction avec de longs accords tenus (nombreuses toniques et dominantes), et traits en croches ou doubles-croches conjointes. À certains égards, nous ne sommes pas bien loin non plus de J. P. Sweelinck. La suite se compose souvent d'un rythme récurrent (rythme dactyle par exemple), permettant de joindre de multiples accords. Le final veillera à placer un pédalier imposant.

⁴⁸⁰ Aux allures contrapuntiques souvent imitatives, voire fuguées. Thèmes sautillants avec notes répétées le plus souvent.

a/ Das Herz tut mir aufspringen, Partition : AM, p. 32 b/ Nun fanget an, Partition : AM, p. 36 ; Enregistrement : HLH2(6) c/ Jungfrau, dein schön Gestalt, Partition : AM, p. 42. d/ Feinslieb, du hast mich gefangen, Partition : AM, p. 45 ; Enregistrement : HLH2(8) e/ All Lust und Freund, Partition : AM, p. 34. f/ Ach weh des Leiden, Partition : AM, p. 39. g/ Tanzen und Springen, Partition : AM, p. 47 ; Enregistrement : HLH2(18) h/ Mein Gemüt ist mir verwirret, Partition : JMB, p. 101 ; Enregistrement : HLH2(17)

Partout, il en ressort un style homorythmique souvent strict (exemples **c**, **d**, **g**, et **h**), avec jeux de blocs (exemple **a**, mes. 12-13 le bloc STB passe mes. 14 à ATB, puis conduit à un *tutti*). Cette radicalisation de l'écriture va de pair avec une forme binaire souvent sollicitée (exemples **a**, **b** et **e**, avec barres de reprise des parties A et B) et une présence écrasante de la CP 2a. Ajoutons que la période cadentielle peut se trouver enrichie de la quarte et sixte de cadence (exemple **f**, mes. 33-37 sur CP 2a). Il est à supposer qu'Hans Leo Hassler destinât ses œuvres à un public relativement large, puisque les *ambitus* sollicités sont d'une sobriété étonnante (quand on raisonne avec R. de Lassus ou J. P. Sweelinck en mémoire) ; en effet, si la basse reste encore assez large (onzième dans l'exemple **d**, douzième dans l'exemple **b**), la plupart des voix se cantonnent à l'octave quand elles osent l'atteindre : on rencontre alors des octaves diminuées (*soprano* de l'exemple **g** : *fa*#3 à *fa*4), des septièmes mineures (*alto* de l'exemple **g**), quantité de sixtes majeures ou mineures (ténor de l'exemple **a**, *alto* et ténor de l'exemple **d**), voire de simples quinte justes (*alto* des exemples **a** et **f**). La sobriété semble de mise.

Il est d'autant plus difficile d'évoquer la liberté d'écriture quand aucune pièce ne s'adonne aux grandes vocalises (seul l'exemple **b** s'autorise quelques mouvements conjoints en croches, d'ailleurs limités à la quinte – comme à l'époque d'Isaac), ni au travail des imitations (là encore, l'exemple **b** est le contre-exemple qui confirme la règle).

En fait, en regardant ces œuvres, nous remarquons à quel point H. L. Hassler adapte à la langue allemande les allures de la *Canzona* italienne : œuvre simple, homorythmique, vigoureuse par le *tempo* et le rythme, sans aucune sophistication de l'écriture.

Qu'on se garde bien de parler d'incompétence, car Hassler adapte son écriture au répertoire (Lassus ne faisait-il pas de même ? Qui oserait mettre sur un pied d'égalité une simple *Villanelle* et les *Prophetiae Sibyllarum* ?). Pour l'heure, Hassler se délasse.

Si le lecteur veut retenir un exemple représentatif de ce répertoire profane, il peut se souvenir du *Tanzen und Springen* dont les « *fa la la la* » ne sont pas sans évoquer quelque ritournelle italienne (voir Exemple 3-2.8.1, Annexes p. 92).

2.8.2/ Les Psalmen und christliche Gesänge

Un chant comme *Hertzlich lieb hab ich dich*⁴⁸¹ est représentatif du compromis allemand entre la tradition germanique et la nouveauté transalpine : sur les trois strophes que compte le morceau, la première est traitée en homorythmie dans la tradition du choral luthérien : pauses, phrases courtes, mélodie de choral présentée au *soprano*. Bien évidemment, les derniers mots (« *Herr Jesu Christ* ») sont prétexte à un enchevêtrement vocal plus important qui mène à une simple CP t1. Les seconde et troisième strophes sont traitées à la manière vénitienne, en alternant deux chœurs. L'ensemble reste très homorythmique, sauf sur le retour de « *Herr Jesu Christ* », bien sûr plus relâché. La dernière phrase, « *ich will dich*

⁴⁸¹ Enregistrement : HLH1(1).

preisen ewiglich »(je te louerai dans l'éternité) est l'occasion de lancer le *soprano* dans une vocalise très expressive.

Nous retrouvons cette manière de conduire le choral luthérien dans *O Mensch, beweine dein Sünde groß*⁴⁸². Le texte est ici présenté par deux fois : la première fait preuve de majesté, avec son contrepoint simple et imposant ; la seconde joue sur les imitations, et semble explorer une dimension complémentaire avec son contrepoint fleuri (nous n'avons jamais été aussi proche d'Isaac ou Senfl). L'œuvre prend ainsi des allures de diptyque, où les panneaux contrastés à l'extrême se mettent naturellement en valeur. Il est alors intéressant de constater à quel point Hans Leo Hassler ne tourne pas le dos à la tradition contrapuntique. Son magnifique *Aus tiefer not*⁴⁸³ en est la preuve. Ici, toute la première strophe est traitée en contrepoint fleuri, dans une couleur sonore très proche de celle des anciens maîtres. Le matériau thématique (le thème issu de l'*Enchiridion* de 1524 de Martin Luther) passe alors à toutes les voix dans un enchaînement initial ascendant (T-B-A-S) qui n'est pas sans évoquer J. P. Sweelinck. Hassler semble différencier le rôle des voix au fil des strophes ; en effet, la troisième expose la mélodie de choral en valeurs longues au *soprano*, tandis que les autres voix⁴⁸⁴ sont animées par des rythmes brefs.

D'une certaine manière, l'écriture d'Hassler se rapproche de celle de J. P. Sweelinck dans la mesure où les innovations et intentions narratives sont dissimulées dans un contrepoint très respectueux des traditions. Nous le voyons nettement dans *Herr Gott, nun sei gepreiset*⁴⁸⁵ ou *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*⁴⁸⁶. Le contrepoint fleuri domine tout le premier exemple, et charrie toutes les particularités qui lui sont dévolues : *ambitus* larges (neuvième majeure pour le *soprano*, onzième pour l'*alto*, neuvième majeure pour le ténor, onzième pour la basse), amples vocalises sur les mots importants (« *großen* » mes. 6-17, qui affecte toutes les voix, avec un effet d'amplification puisque les dernières vocalises sont élargies de deux noires, ou « *guten* » mes. 30-36). Quant aux termes « *Glaubn* »(foi) et « *stärken* » (fortifier), ils sont l'occasion d'échauffer un peu plus les voix (mes. 40-52). Le ténor atteint ici sa note la plus haute (*la*3, mes. 41 et 49), tout comme la basse (*ré*3, mes. 41 et 51) et l'*alto* (*ré*4, mes. 40) : curieusement, l'élargissement maximum des tessitures est sollicité au moment même où les voix doivent exprimer un sentiment d'intense dévotion.

Conformément au style de son époque, Hassler manipule en priorité la broderie de sensible et la cadence parfaite de type 1 ou 2. À ceci près que la CP 2d est fréquemment utilisée (IV^e degré enrichi de la sixte – ou II^e degré avec 7^e mineure en premier renversement) : mes. 7, 11-12 avec septième de dominante de passage (qui se résout sur la quinte et non la tierce, preuve que les mouvements attractifs ne sont pas si naturels que cela), 21-22, 30-31, 43-44, 45, 55-56 et 74-75. La zone « sous-dominante » se décale avec la cadence plagale de type 2, mes. 47-48, avec un enchaînement III – IV – I). D'autres réflexes compositionnels sont encore typiques, comme la suprématie de la cadence plagale sur la cadence parfaite : sur les dernières mesures, Hassler place tout d'abord une cadence parfaite de type 2d (mes. 74-75), puis achève la pièce avec une cadence plagale de type 1 (mes. 76-77).

⁴⁸² Enregistrement : HLH1(2).

⁴⁸³ Enregistrement : HLH1(18 à 21).

⁴⁸⁴ Confiées aux instruments dans l'enregistrement cité.

⁴⁸⁵ Partition : BA3451, p. 1.

⁴⁸⁶ Partition : ED4254, p. 224.

Ainsi, les *Psalmen und christliche Gesänge* restent majoritairement dans la tradition : homorythmie stricte ou contrepoint fleuri dans lequel la compréhension du texte n'est pas toujours aisée, ces deux aspects montrent qu'Hassler entend s'inscrire dans la ligne de ses prédécesseurs. Pourtant, ces pièces trahissent parfois leur modernité : *cori spezzati* (*Hertzlich lieb hab ich dich*), radicalisation de l'écriture (homorythmie stricte, cadences simplifiées), valeur des cadences (cadence plagale supérieure à la parfaite), tournures mélodiques typiques (broderies de sensible), et plus généralement justification de l'écriture en fonction du texte (vocalises sur mots importants, utilisation narrative des tessitures ou des entrées). Nous sommes donc bien dans une logique de compromis entre la tradition et la démarche rhétorique de la composition musicale – propre à cette charnière des XVI^e et XVII^e siècles.

Il suffit encore d'écouter son *Vater unser im Himmelreich*⁴⁸⁷ pour s'en convaincre. La première strophe est traitée en contrepoint fleuri traditionnel où la mélodie de choral traverse toutes les voix. La seconde alterne les groupes vocaux (SA contre TB) dans un contrepoint simple – homorythmie souvent assouplie en fin de phrase. La troisième consiste en un départ fugué, puis continue sa course par une alternance de passages strictement homorythmiques et de zones plus enchevêtrées. La souplesse est ici de mise. La quatrième réitère ses intentions imitatives, mais part cette fois-ci du registre grave avant de s'élever dans l'aigu. La cinquième renverse les départs (SATB), avec des entrées plus resserrées. La sixième expose la mélodie de choral en valeurs longues au *soprano* tandis que les autres voix développent des mélodies en valeurs courtes. La septième renverse la perspective, et place la mélodie de choral en valeurs longues à la basse. La huitième renoue avec le principe de la première (le choral affecte alors toutes les voix). Hassler joint deux « *amen* » conclusifs : le premier est bâti comme la septième strophe (valeurs longues à la basse pendant que les voix supérieures s'adonnent à un libre jeu imitatif en valeurs brèves) ; le second « *amen* » utilise le matériau thématique initial pour construire un départ imitatif (ASTB) puis redresse progressivement l'écriture. On se rend compte alors avec quel talent H. L. Hassler est capable de conduire une polyphonie : de manière presque imperceptible, nous passons du contrepoint fleuri (coloré) au contrepoint brisé (homorythmie assouplie) jusqu'au contrepoint simple (homorythmie stricte). Il est évident que notre auteur joue ici sur toutes les possibilités d'écriture, et refuse de limiter son langage à une seule technique. Le matériau luthérien sert alors de fil conducteur, et permet au compositeur d'explorer toute la palette des expressions.

2.8.3/ Les Sacri Conventus

En marge des œuvres profondément luthériennes s'en trouvent d'autres destinées au culte catholique. C'est le cas des *Sacri Conventus* publiés en 1612, année où Hans Leo Hassler décède⁴⁸⁸. Pour la plupart, ces œuvres restent fidèles au contrepoint fleuri – et ressemblent ainsi à *Herr Gott, nun sei gepreist* ou à *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* cités plus haut. Ainsi en va-t-il de *Tu es Petrus*⁴⁸⁹, d'après l'évangile de Matthieu (26 18), de *Cantate Domino*⁴⁹⁰ et de *Laetentur Caeli*⁴⁹¹ – tous deux fondés sur le psaume 96 (95).

⁴⁸⁷ Enregistrement : HLH4(12-21).

⁴⁸⁸ Coïncidence de l'histoire, son « compagnon d'études » Giovanni Gabrieli décède la même année.

⁴⁸⁹ Partition : GS, p. 24.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

Cependant, nous ressentons très nettement que le langage évolue, et la physionomie de certaines œuvres trahit de nouvelles préoccupations. Outre les départs fugués – qui sont désormais l’alliage de l’imitation fleurie et de la dynamique italienne (les rythmes employés abandonnent de plus en plus les souples successions de blanches et noires syncopées pour leur préférer des rythmes dactyles ou des vocalises en croches vigoureuses, comme on peut le remarquer dans les mesures 8-13 de *Cantate Domino*), et qui alternent régulièrement les degrés I et V en fonction des sujets et réponses (on se rapproche à grands pas de la fugue *alla Bach*) – la souplesse avec laquelle sont pensées les œuvres semble revendiquer l’héritage des Gabrieli. Prenons toujours *Cantate Domino*, et voyons à quel point Hassler parvient à conjuguer les multiples techniques : départ homorythmique, imposant et massif sur « *Cantate Domino canticum novum* » (chantez à Dieu un cantique nouveau, mes. 1-4), contrepoint brisé sur « *cantate Domino omnis terra* » (chantez à Dieu, toute la terre, mes. 4-8), puis départ en imitation avec vocalises en croches ascendantes sur « *Cantate Domino* » (chantez à Dieu, mes. 8-13). Hassler ménage une cassure métrique pour traiter « *et benedicite nomini eius* » (et bénissez son nom, mes. 13-23), passant brutalement du binaire au ternaire ; il retournera au binaire dès la mesure 23 pour la fin du verset « *anuntiate de die indiem salutare eius* » (proclamez jour après jour son salut, mes. 23-31). Les jeux de blocs vocaux sont également présents, comme en témoigne l’« *anuntiate intergentes gloriam eius* » (proclamez sa gloire aux païens, mes. 31-38) où le bloc ténor-basse devance le bloc *soprano-alto*, avant de retentir en *tutti*. Tous ces effets de masses sonores rappellent sans conteste l’art vénitien d’Andrea Gabrieli. Ces ingrédients se retrouvent dans *Laetentur Caeli* – composé sur les versets 11-13 du même psaume. Ici (voir Exemple 3-2.8.3.1, Annexes p. 93), la gestion du rythme se révèle particulièrement dynamique. Avec un débit alerte et vigoureux, le chœur alterne sections imitatives et sections homorythmiques à des fins expressives et narratives évidentes (mise en valeur de « *et exsultet terra* », exulte la terre, mes. 3-4, avec une homorythmie affirmative, puis débordement de vocalises aux mouvements contraires sur « *commoveatur mare* », que gronde la mer, mes. 5-8).

L’œuvre emblématique d’Hans Leo Hassler est sans nul doute *Ad Dominum cum tribularer*⁴⁹², issue des mêmes *Sacri Conventus*. L’œuvre s’appuie sur les deux premiers versets du psaume 120 (119) : « *Ad Dominum, cum tribulater, clamavi, et exaudivit me ; Domine, libera animam meam a labiis iniquis et a lingua dolosa* » (Vers le Seigneur, quand l’angoisse me prend, je crie, et il m’exauce ; Seigneur, libère mon âme des lèvres fausses et des langues fourbes). D’emblée, nous percevons un lien de parenté avec le *De profundis* dont la supplication paraît identique. La ressemblance s’explique aisément, puisque les psaumes 120 à 134 (qui incluent le *De profundis* – psaume 130) – ainsi que le psaume 84 – sont nommés *cantiques des montées*, psaumes « sans doute chantés par les pèlerins sur la route de Jérusalem [...]. Ils utilisent souvent le “rythme graduel” : les mêmes mots ou expressions sont repris en écho d’un vers à l’autre⁴⁹³ ». Il n’est donc pas étonnant de retrouver une sémantique commune.

Il n’est pas non plus étonnant de croiser un Hassler hautement expressif. Les cinq voix requises sont toutes portées vers la démonstration, et tournent le dos à la réserve observée jusque-là dans les œuvres profanes : *ambitus* d’octave pour le *soprano*, de onzième pour l’*alto* 1, le ténor et la basse, et de douzième pour l’*alto* 2. La palette est manifestement très

⁴⁹² Partition : CW14, p. 21. Enregistrements disponibles : HLH1(12) – dont les voix sont doublées par l’orgue, et HLH3(7) – strictement *a cappella*. La première version est plus charnue, tandis que la seconde (aux contours saillants) est peut-être plus déchirante dans sa sobriété.

⁴⁹³ *Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l’École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 1061.

riche. Suivons maintenant les inflexions polyphoniques, et tâchons d'observer les intentions de l'auteur (voir Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94).

L'œuvre se découpe facilement en deux parties équilibrées, correspondant aux deux versets cités. Le premier occupe ainsi les mesures 1-36, et le second les mesures 36-67.

L'idée introductive est magistralement représentée : le long chromatisme ascendant du ténor (mes. 1-3) – enchaînant cinq demi-tons successifs (même Lassus était plus sobre) – représente tout à la fois la direction (« Vers le Seigneur ») et le tourment (« quand l'angoisse me prend »). De manière assez subtile, le « *clamavi* » (je crie) propose un mouvement inverse, contradictoire, buttant tout d'abord sur une note culminante (le *sol*3 du ténor mes. 3) avant de chuter en noires conjointes et diatoniques sur toute une octave. Mouvement cyclique, respiratoire et circulaire, quittant un point (le *sol*2 initial) pour le rejoindre inexorablement dans le désespoir, signe de l'impuissance et de la faiblesse humaines (on peut même soupçonner Hassler de glisser ici une illustration théologique : la brutalité de la chute s'oppose à l'effort déployé pour l'élévation). Les entrées en imitations accentuent le phénomène : la basse prend le relais, puis l'*alto* 2, le *soprano* et enfin l'*alto* 1 : les lignes ne cessent de s'enchevêtrer, de se croiser, de mêler leurs ascensions et leurs affaissements ; telles un Sisyphe en perpétuel supplice, elles touchent parfois le sommet pour chuter aussitôt (le *soprano* gagne le *sol*4, mes. 13, 15 et 23, et retombe fatalement). La gestion des entrées trahit également cette impression d'élévation puis de chute : des mesures 1 à 13, on entre par le grave pour atteindre l'aigu ; puis, des mesures 13 à 27, les imitations quittent l'aigu pour s'enfoncer dans le grave. Lignes mélodiques et emploi des registres expriment la même idée. L'ombre du *De profundis* de J. P. Sweelinck semble planer sur ces mesures.

La seconde phrase de ce premier verset s'adonne ensuite aux vocalises en noires ascendantes sur « *et exaudivit me* » (et il m'exauce), qui passent à toutes les voix. Ici, la majorité des voix atteint la note la plus aiguë de son *ambitus* : la basse atteint son *do*3 (mes. 28 et 32), le ténor son *lab*3 (mes. 32) – nous avons donc deux extrémités simultanées – l'*alto* 2 son *sib*3 (mes. 33), et l'*alto* 1 son *do*4 (mes. 30). Hassler traduit ainsi la joie d'être entendu par le Seigneur de cinq manières : rapidité des vocalises (noire = quart de la pulsation), taille des vocalises (les noires occupent à elles seules près de deux mesures ; en comptant les départs et arrivées en blanches et rondes, chaque vocalise concerne entre trois et quatre mesures), direction ascendante, et notes culminantes pour la majorité des voix. On pourrait même en ajouter une sixième – et non des moindres : la mise en œuvre de l'imprévisible, puisque les voix interviennent de manière désordonnée (A2-B-S-A1-T-B-A2-S-A1-T-B), donnant l'impression d'un fouillis vocal plutôt efficace (le désordre n'est-il pas le meilleur moyen pour illustrer un débordement de joie ?). Une autre interprétation de ce passage est possible, en considérant la puissance des vocalises – et le caractère affirmatif des dernières entrées (allant régulièrement de l'aigu vers le grave) – comme une image de la toute-puissance divine (qui d'autre, à part Dieu, est capable d'exaucer ?). Une dernière interprétation serait de considérer les deux premières comme juxtaposables. Il n'est pas exclu de penser qu'Hassler conjugue en un seul traitement sonore une pluralité narrative, jouant précisément sur l'ambivalence des formules : la vocalise comme signe de la joie humaine *et* de la puissance divine ; la mise en œuvre de l'imprévisible comme signe du bouillonnement interne humain *et* de la grâce accordée à l'humanité par Dieu. L'œuvre fait ainsi son chemin dans notre pensée, s'accommode des affinités et sensibilités de chacun pour adopter une fonction bien particulière, une finalité expressive qui n'a de justification qu'en soi-même. Avec un sens tactique bien développé – telle une dame contrôlant toute à la

fois les cases proches et lointaines, les diagonales comme les verticales – ce bref traitement musical garantit à lui seul une double interprétation, car à la croisée de deux significations.

Le second verset, quant à lui, est particulièrement poignant. Le texte exprime la douleur (« libère mon âme »), ainsi que le dégoût (les « lèvres fausses » et les « langues fourbes »). Musicalement, Hassler nous réserve toute une panoplie de singularités et de surprises, de mouvements inattendus et d'altérations contrariantes.

Au début, *soprano*, *alto* 1 et ténor se chargent du travail (mes. 36-42). La ligne tortueuse du *soprano* (mes. 37 : *sib* brodé par un *la* bécarré, *do* brodé par un *réb*) est l'occasion de placer quelques fausses relations (Cf. *lab* de l'*alto* 1, mes. 36, et *ré* bécarré du ténor, mes. 37). On notera aussi un triple chromatisme direct à moyenne distance, puisque les *si* bécarré (*soprano*), *la* bécarré (*alto* 2) et *mi* bécarré (ténor) de la mesure 38 contredisent les *sib*, *lab* et *mib* de la mesure précédente. Les notes ne cessent ensuite de se contredire, puisque le *sib* de l'*alto* s'oppose au *si* bécarré du *soprano*, et le *mib* du *soprano* contrarie le *mi* bécarré du ténor, puis nouvelle fausse relation entre le *la* bécarré de l'*alto* et le *lab* du ténor (mes. 39). Comment ne pas évoquer la chute de ce même ténor, quittant son extrémité du *lab3* pour retomber une quinte plus bas, sur le *réb* – véritable pied de nez au *ré* bécarré du *soprano* ? Une fois la broderie de sensible passée (occasion de distordre un peu plus l'oreille de l'auditeur avec une septième majeure : *réb3-do4*), l'accord *réb* – *fa* – *si* bécarré déploie son épineux triton. Tout ceci, concentré en quelques trois mesures, semble particulièrement audacieux.

Dans la jungle mélodique, la suite n'est pas plus sobre : le *soprano* devient sinueux, avec une chute de quinte diminuée (*fa4-si3*, mes. 40), le ténor serpente son tour, tombe d'une septième mineure (*fa3-sol2*, mes. 40), remonte d'une sixte mineure, puis retombe d'une septième – majeure cette fois-ci (*ré3-mib2*), tandis que l'*alto* franchit une seconde augmentée (*fa#3-mib3*). Mais où s'aventure-t-on ? Hassler nous prouve que trois voix suffisent pour jeter le trouble.

Nous croyions-nous alors au terme du voyage ? Certainement pas. Les mesures suivantes (42-47) nous entraînent dans une broussaille harmonique aux allures de *Sibyllarum Prophetiae*. Pour la simplification de l'étude, raisonnons en accords :

accord	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
nature	<i>lab</i> M	<i>sib</i> m	<i>fa</i> M	<i>do</i> m	<i>sol</i> M	<i>do</i> M	<i>lab</i> M	<i>do</i> m	<i>sib</i> M	<i>fa</i> M
chiffre		6				6				
paroles	« Domi-	ne,	li -	be -	ra	a -	ni -	mam	me -	am,

	11	12	13	14	15	16	17
	<i>do</i> m	<i>sib</i> M	<i>fa</i> M	<i>sib</i> m	<i>lab</i> M	<i>sib</i>	<i>do</i> M
		6		6	6	7 6 5 b 4 4 3	
	a	la -	bi -	is	in -	i -	quis. »

Comme chez Lassus, les contrariétés chromatiques sont légion. Parfois, elles sont justes mélodiques, comme ce passage du premier accord au second pouvant facilement sous-entendre une bascule de dominante vers tonique (la basse accomplit un mouvement de cadence parfaite – *lab-réb* – facilement identifiable), mais ici compromis par l'*alto*1 qui, au lieu de rester sur un *lab* va sur un *sib*, transformant à elle seule l'harmonie (l'accord attendu *réb* majeur se transforme en un premier renversement de *sib* mineur).

Sans entrer dans le détail, qui ne ferait que paraphraser les commentaires déjà faits sur ce genre d'écriture, nous retrouvons de multiples chromatismes directs attractifs (*réb* du *soprano* mes. 43 allant au *do*), chromatismes indirects (le *mi* bécarré de la basse mes. 44 est immédiatement contredit par le *mib* de l'*alto* 2), chromatismes directs à courte distance (le *la* bécarré de l'*alto* contredit le *lab* précédent, mes. 43), à moyenne distance (les *sib* du dernier accord de la mesure 44 contredisent le *si* bécarré de l'*alto* 1 au début de la mesure), voire à longue distance (l'accord n°9 contredit l'accord n°2 à cause du *ré*, d'abord bémol puis bécarré). Ce court extrait montre bien la parenté entre Hassler et Lassus, où le jeu semble consister à emboîter des blocs à trois sons sans aucune cohérence apparente. La raison profonde, nous l'aurons compris, consiste à contredire progressivement les notes rencontrées. Là encore, nous nous inscrivons bien dans une logique horizontale. À des fins comparatives, nous pouvons distinguer les différentes trajectoires chromatiques :

de 1 vers 1 : * de 1 vers 3 : A1 mes. 43 (acc. 2-3) : st / A1 mes. 43-44 (acc. 4-5) : st / A1 mes. 44-45 (acc. 9-10) : st / etc. de 1 vers 5 : A1 mes. 44 (acc. 7-8) : INS de 3 vers 1 : * de 3 vers 3 : S mes. 44 (acc. 8-9) : neutre / T mes. 45 (acc. 11-12) : neutre / B mes. 46 (acc.14-15) : neutre de 3 vers 5 : S mes. 43 (acc. 2-3) : st / S mes. 43-44 (ac.4&5) : st de 5 vers 1 : A1 mes. 44 (acc. 6-7) : INS de 5 vers 3 : A1 mes. 47 (acc. 16-17) : INS de 5 vers 5 : *

La comparaison avec le tableau concernant Roland de Lassus⁴⁹⁴ vient renforcer nos observations précédentes : la trajectoire 1 vers 3 est bien ressentie comme stable, car ici toujours descendante (comme chez Lassus), les trajectoires les plus instables sont bien celles du chromatisme de tonique vers quinte, de quinte vers tonique, ou de quinte vers tierce (instabilité préférée de Lassus). À l'inverse, les trajectoires chromatiques de tierce vers tierce ou de tierce vers quinte sont ici ressenties comme neutres – sans grande surprise – voire stables, car les accords parcourus sont voisins (degrés conjoints ou rapport de tonique à dominante). Pour que ces trajectoires apparaissent comme déstabilisantes, il est impératif de briser la basse par mouvement de tierce, et de rebondir sur un accord très éloigné (comme dans le rapport *ré* majeur / *sib* majeur, rencontré chez Lassus).

Par bonheur, les intervalles acrobatiques des mesures 40-41 inspirent également ces mes. 42-47 : comment rester impassible devant l'*alto* 2 et sa ligne brisée (*ré3-fa2-réb3-mib2-sib2*, mes. 45-46), le ténor et ses bonds de quarte, de quinte et d'octave, sans parler de la basse et de sa redoutable quarte diminuée (*mi2-lab2*, mes. 44) immédiatement suivie d'une neuvième (*do3-sib1*, mes. 44) ? L'écriture paraît simple et attendue, mais dissimule, sous ses allures de « polyphonie sans histoire », de redoutables effets. Pour compléter l'ensemble, il faut sans doute observer cette large cadence avec quarte et sixte (mes. 46), broderie de sensible, puis cadence évitée de type 2b (enchaînement IV – ici VI à l'état fondamental – V – VI), d'autant plus expressive qu'inattendue et venant achever un parcours sonore déjà bien chaotique.

Pour décupler notre bonheur, car l'auditeur ne peut s'empêcher de cultiver son plaisir en malmenant son oreille, la seconde phrase du verset quitte les « lèvres fausses » pour les « langues fourbes », occasion de s'épancher en d'âpres chromatismes descendants. Avec un souci bien calculé de la symétrie, Hassler dessine un chromatisme descendant qui se prolonge souvent par un diatonisme ascendant, comme on peut l'observer à l'*alto* 2 des mes. 49-52, le *soprano* des mes. 50-54, le ténor des mes. 53-55, le *soprano* des mes. 55-59 ou le ténor des mes. 57-61. Parfois même, ce diatonisme ascendant est traité en valeurs brèves (noires), devenant un véritable miroir thématique des quatre premières mesures de

⁴⁹⁴ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.1.3.

la pièce. Ces longues descentes se relaient, partent d'un *sol* ou d'un *do*, se suivent, se joignent (chromatisme en tierces parallèles aux *alto* 1-basse mes. 54-55, ténor-basse mes. 58-59 puis aux *alto* 1-*soprano* mes. 60-61), confluences lacrymales venant se déverser dans une ultime cadence parfaite de type 1 en *sol* majeur. L'auditeur retient immanquablement trois éléments thématiques : le chromatisme descendant, le diatonisme ascendant, et la broderie de sensible. Ces trois éléments s'enchevêtrent et se mettent chacun en valeur sitôt qu'ils apparaissent dans le grave et l'aigu, ou – plus déchirant encore –, dans les voix intermédiaires. Quoiqu'il en soit, H. L. Hassler nous montre à quel point la musique se fait l'alliée du texte.

2.8.4/ La Missa octo vocum

Imprimée en 1599, cette messe est un bel exemple de l'assimilation italienne par Hans Leo Hassler. Héritière des *cori spezzati* galiléens, elle nécessite deux chœurs à quatre voix. Elle se distingue toutefois de la pratique vénitienne dans la mesure où les *ambitus* sollicités sont équivalents dans un chœur comme dans l'autre, et ne cherche donc pas à opposer un groupe de solistes virtuoses à un groupe plus hiératique.

Conformément à la tradition, le *Kyrie*⁴⁹⁵ est découpé en trois parties : le premier *Kyrie* alterne le *chorus primus* et le *chorus secundus*, dans un traitement vocal varié (première entrée en tuilage souple, puis échanges homorythmiques ; les dernières mesures font retentir l'homorythmie des deux chœurs simultanés – nous sommes donc bien dans l'esprit des *cori spezzati* : alternance puis *tutti* final). Le *Christe* central est confié au second chœur, avec *cantus firmus* en imitation à toutes les voix ; ce moment est l'occasion de déployer de généreuses vocalises (les plus larges étant celles des *soprani* mes. 40-46, et des ténors mes. 42-46, où les lignes en noires conjointes s'étendent sans complexe sur une neuvième majeure). Le dernier *Kyrie* ferait hurler un harmoniste scrupuleux, puisque l'*alto* et le ténor du premier chœur débutent avec deux montées conjointes, en quintes parallèles (l'insistance est de mise : *mi*3-*la*2, *fa*#3-*si*2, *sol*#3-*do*#3, *la*3-*ré*3). Ailleurs, nous retrouvons une alternance de blocs homorythmiques et un *tutti* solennel. Ainsi, la messe prend des allures palestriniennes (intelligibilité du texte, homorythmie dominante) et des allures gabrieliennes (alternance de chœurs, *tutti* en fin de phrase).

Les parties suivantes de la messe confirment cette impression. Ainsi, le *Gloria* repose sur une constante opposition entre les deux chœurs, garantit l'intelligibilité du texte, affiche une radicalisation de l'écriture (hégémonie des cadences parfaites de type 1 et 2), et stabilise les périodes cadentielles avec par l'emploi de quarte et sixte (Cf. « *Jesu Christe* », mes. 33-34). La phrase « *Qui tollis peccata mundi* » (toi qui efface les péchés du monde, mes. 42-44) n'est pas sans rappeler J. P. Sweelinck (*De profundis*, verset 3) avec un balancement chromatique très expressif (broderie de l'accord parfait majeur de *fa*# par un *sol* chiffré 6), puis le « *miserere nobis* » (prends pitié de nous) plonge dans le grave (la basse chute jusqu'au *fa*#1). Hassler ménage une cassure métrique pour la doxologie, avec une énergique mesure à trois temps (« *Cum Sancto Spiritu* », mes. 68). Les trois « *Amen* » qui concluent ce *Gloria* sont l'occasion de réaliser quelques bonnes vocalises : on notera que la première ponctuation est une cadence parfaite de type 1a avec quarte et sixte de cadence (mes. 79-80), tout comme la seconde (sans quarte et sixte, mes. 86-87), puis la dernière une cadence plagale de type 1a (mes. 88-89). Là encore, la cadence plagale l'emporte sur la parfaite.

⁴⁹⁵ Partition : BA2910.

Le *Credo* répond aux mêmes critères que le *Gloria* : homorythmie, alternance de blocs vocaux, vocalises sur les mots importants.

En matière de comparaison, le *Sanctus* peut être mis en parallèle avec *Heilig ist der Herr, der Gott Zebaoth*⁴⁹⁶, publié la même année que la *Missa octo vocum*, et qui n'est autre que le *Sanctus* allemand. Même si la version allemande ne requiert qu'un seul chœur, nous retrouvons des techniques parfaitement semblables : départ en imitation sur formules conjointes ascendantes (sentiment d'élévation approprié aux pièces comme le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* qui succèdent au moment eucharistique – où le fidèle reçoit, sinon physiquement du moins spirituellement, le corps mystique du Christ⁴⁹⁷), vocalises sur « la terre » (« *Erden* » dans la pièce allemande, « *terra* » dans la pièce latine, avec un figuralisme étonnant puisque les voix dessinent un globe terrestre : les *soprani* montent puis descendent tandis que les *ténors* et *alti* descendent puis remontent, véritable sphère sur la partition), cassure métrique privilégiant la scansion ternaire (« *Osanna in excelsis* », mes. 27, contre « *Hosianna in der Höhe* », mes. 18). Même si la version allemande est plus courte (élimination du *Benedictus*), les deux pièces répondent à des critères expressifs communs.

Quant à l'*Agnus Dei*, il repose sur le même *cantus firmus* que le *Kyrie*, et développe le même souci d'alternance entre les chœurs. Là encore, l'œuvre s'achève sur une ample cadence plagale (plus de deux mesures sur le IV^e degré avant la résolution sur le premier).

Entrevoir la *Missa octo vocum* nous permet de comprendre à quel point Hassler manipule toutes les écritures. Le contraste est évident entre cette pièce et *Ad Dominum cum tribularer* analysé précédemment : ici, pas de contrepoint complexe, de chromatisme effrayant, ou d'*ambitus* acrobatiques. En revanche, Hassler conçoit la représentation du texte avec réserve et sobriété ; les effets ne sont employés qu'avec parcimonie : vocalises ciblées, inflexions chromatiques contenues, et surtout alternance de blocs vocaux et homorythmie omniprésente. Curieux mélange entre Palestrina et les Gabrieli, à vrai dire.

2.8.5/ Conclusion sur Hans Leo Hassler

La musique d'Hans Leo Hassler s'avère plus riche qu'on ne pourrait le croire. Souvent réduite au célèbre *Tanzen und Springen* (comme Lassus, finalement vite résumé à sa production profane), son œuvre tend à concilier de multiples tendances qui dépassent très largement une quelconque uniformité de langage.

Ainsi, nous pourrions retenir que ses œuvres profanes sont à haute teneur homorythmique. La radicalisation de l'écriture est alors de mise : syllabisme strict, hégémonie de la cadence parfaite de type 1 ou 2 (les plus sommaires), dont la stabilité est parfois accrue par la quarte et sixte de cadence. Il ne faudrait pas croire que cette austérité affecte le seul répertoire profane : la *Missa octo vocum* nous montre à quel point Hassler se conforme à l'esthétique tridentine.

Mais, d'un autre côté, Hassler se montre ouvert aux tendances de son temps : *ambitus* élargis (signes d'une intention expressive), vocalises sur les mots importants, polychoralité, métrique variable (alternances binaire/ternaire), broderies de sensibles très fréquentes, marches harmoniques, cadences plagales comme point final, et surtout chromatisme audacieux, tous ces ingrédients sont la preuve d'un éclectisme évident.

⁴⁹⁶ Partition : BA3451, p. 12.

⁴⁹⁷ Rappelons-nous que Guillaume de Machaut, dès le XIV^e siècle, exposait déjà les trois premières pièces de l'ordinaire dans un mode *dorien* bien assombri, puis semblait éclairer les deux dernières avec un mode *lydien* particulièrement contrastant.

En même temps, Hassler ne renonce pas à une forme de tradition, comme en témoignent ces variations de choral luthérien, le recours à la forme *Bar* (dans les œuvres profanes), et même les cadences à basse tronquée que l'on peut encore croiser ici et là.

Pour toutes ces raisons, Hans Leo Hassler se positionne bien en compositeur du compromis et de la synthèse. Il est sans conteste l'équivalent germanique de Jan Pieterszoon Sweelinck.

2.9/ La Musica Poetica de Joachim Burmeister

Il aurait été redondant de traiter cette question pour chacun des compositeurs de ce chapitre. Pourtant, nous l'aurons aisément compris, tous partagent ce même goût de la « musique au service du texte ». Depuis Lassus jusqu'à Hassler, en passant par Dressler, Gumpelzhaimer, Lechner et bien entendu Sweelinck, la musique revêt une dimension oratoire avec des préoccupations rhétoriques très proches d'Aristote ou de Cicéron (on se souvient des *exordes* de Dressler). La musique ne se contente plus d'être l'image d'une perfection équilibrée (sorte d'idéal de la première Renaissance), mais doit se charger d'évocations sonores plus engagées, plus affirmées, plus convaincantes. Elle s'attarde désormais sur le mot, répète à outrance, et rend au texte tout son poids. En cela, tous les auteurs abordés jusqu'ici se ressemblent, car leurs plumes déversent toutes la même encre : une encre qui souhaite emporter l'adhésion, déclencher l'admiration ou la crainte, et gagner la bataille sur les esprits.

L'œuvre théorique du *cantor* Joachim Burmeister (1564-1629) est publiée à Rostock en l'espace de sept années : se succèdent l'*Hypomnematum musicae poeticae*⁴⁹⁸ (1599), la *Musica αυτοσχεδιαστική*⁴⁹⁹ (1601), puis la *Musica Poetica*⁵⁰⁰ (1606). La singularité de Burmeister se révèle dès la lettre dédicatoire de l'*Hypomnematum musicae poeticae* :

« Puisqu'il en est ainsi, Hommes si Nobles, si Illustres, si Importants, je reconnais que s'applique aussi à moi-même ce que j'enjoins aux autres de faire. C'est la raison pour laquelle j'ai fait porter mes efforts sur cet art dans les derniers mois, et que je suis allé jusqu'à proposer des idées afin qu'un Chœur puisse être adroitement dirigé, un nouveau chant bien composé, afin aussi que les éléments qui sont essentiels et nobles en cet art, et qui jusqu-là étaient dépourvus de nom spécifique, puissent en recevoir un, de sorte que le discours visant à expliquer ces questions, usant de comparaisons, ne soit pas entrepris en vain, faute d'un vocabulaire adapté. De cette masse de travail j'ai récemment tiré un Synopsis, qui favorise l'explication et la mémoire⁵⁰¹ [...] »

Il est intéressant de souligner que Joachim Burmeister entend innover en matière terminologique : les « éléments essentiels et nobles en cet art, et qui jusque-là étaient

⁴⁹⁸ « Remarques de musique poétique ».

⁴⁹⁹ « Musique à l'improvisiste ». Agathe Sueur et Pascal Dubreuil adoptent l'alphabet latin pour évoquer cette seconde publication : *Musica Autoschédiastikè* (voir note 207).

⁵⁰⁰ « Musique poétique ».

⁵⁰¹ **BURMEISTER (Joachim), *Musica Poetica* (1606), augmentée des plus excellentes remarques tirées de *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599) et de *Musica Autoschédiastikè* (1601), Introduction, traduction, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil, Sprimont, Mardaga, coll. « *Ars Musices luxta Consignationes Variorum Scriptorum* », Renaissance et période préclassique, Domaine Germanique, n°1, 2007, p. 197.**

dépourvus de nom spécifique », renvoient bien à une pratique finalement peu théorisée ; le recours au « vocabulaire adapté » vise à corriger cette imperfection (un titre comme *Musica Autoschédiastikè* est révélateur). Tout au long de ces ouvrages, du simple synopsis (*Hypomnematum musicae poeticae*) jusqu'au traité le plus abouti (*Musica Poetica*), l'auteur recourt au vocabulaire des rhéteurs antiques, et compare la manière d'organiser la composition musicale avec celle du discours. Car la musique ne saurait se limiter aux rapports mathématiques des consonances et dissonances ; c'est ce qu'il affirme dans la lettre dédicatoire de la *Musica Autoschédiastikè* :

« De toute évidence, on estime et on juge que la Musique requiert quelque chose de plus que la syntaxe des consonances, qu'il est besoin que quelque chose s'ajoute à celle-ci, qui rende plus clair l'artifice qui engendre cette splendeur. Et si nous voulons examiner la Musique encore plus en détail, nous voyons qu'assurément elle diffère peu de la nature de l'art oratoire. En effet, de même que l'art Oratoire place son pouvoir, qui est remarquable, non dans le simple rassemblement de mots simples ; non dans la mise bout à bout de périodes, attendue et claire ; non dans la connexion recherchée, dépouillée et toujours égale à elle-même, de ces périodes ; mais, au contraire, dans les choses où se manifestent, grâce à l'ornementation, le charme et l'élégance ; dans les choses qui révèlent des pensées subtiles grâce à des mots lourds de sens, et dans lesquelles les groupes de mots emphatiques sont inscrits dans des périodes. De la même façon, cet art présente à notre sens, non pas une connexion dépouillée de consonances toutes simples, mais un texte agencé à partir de consonances parfaites et imparfaites, auxquelles sont même mêlées des dissonances, de sorte qu'il ne peut que toucher notre cœur⁵⁰². »

Si la musique est comparable à l'art du discours, la terminologie que nous rencontrons chez Aristote ou Quintilien peut aisément servir à comprendre Roland de Lassus – l'auteur majoritairement cité dans les exemples de Burmeister. Le théoricien ne cesse alors d'étiqueter les gestes musicaux. Agathe Sueur et Pascal Dubreuil ajoutent :

« Ce qu'il faut bien appeler chez lui le # démon de la terminologie # l'a aussi conduit à reprendre le vocabulaire de la grammaire, dans la liste des solécismes musicaux qu'il propose au chapitre IV de la *Musica Poetica*, et celui de la rhétorique, notamment, mais pas exclusivement, dans la fameuse liste de figures musicales du chapitre XII. Il invente donc de nouvelles acceptions pour certains termes, en forge de nouveaux [...] « Kakokrupsis », « kakosynthesia », « tonoparatasis », « anaplokè »... : on peut s'interroger sur ce que visait Burmeister en brassant tout ce vocabulaire, qui, pour nous, apparaît souvent chatoyant et insolite tout à la fois. Cherchait-il à rendre plus clairs les procédés musicaux, en leur imposant des noms dont le sens était aisément compréhensibles pour des lecteurs familiers du grec et du latin, auquel cas cette démarche serait avant tout pédagogique et herméneutique ? Ou avait-il une perception aiguë de l'affinité, de la profonde sympathie qui existait entre les deux arts, musique et rhétorique, et qui justifiait qu'on décrivît les artefacts de l'une avec le lexique de l'autre⁵⁰³ ? »

⁵⁰² Ibid., p. 213.

⁵⁰³ Ibid., p. 14.

Quelle que soit la perspective envisagée, la volonté de clarifier une pratique semble prépondérante. Deux aspects retiennent alors notre attention : la qualité expressive reconnue à chaque mode, et les « ornements, ou figures musicales ».

Concernant le pouvoir évocateur des modes, J. Burmeister perpétue une forme de tradition. Dans sa lettre dédicatoire de la *Musica Autoschediastikè*, l'auteur fait même référence – sans mentionner le passage précis – à *la République* de Platon où le philosophe décrit le rapport entre les modes (les « harmonies ») et les sentiments qu'ils développent chez celui qui les perçoit. Le dialogue rapporté entre Socrate et Glaucon est en effet explicite :

« Socrate : [...] la mélodie est composée de trois éléments : la parole, l'harmonie, et le rythme. Glaucon : Cela oui, dit-il. – Or, dans la mesure en tout cas où il y a la parole, elle ne diffère certainement en rien de la parole non chantée, en ce qui concerne l'obligation de suivre ces mêmes modèles dont nous avons parlé juste auparavant, et de procéder de la même façon ? – C'est vrai, dit-il. – Et sans doute que l'harmonie, et le rythme doivent aller à la suite de la parole. – Bien sûr. – Mais nous avons affirmé qu'il n'était nul besoin de thrènes et de lamentations dans les paroles. – Nul besoin, en effet. – Or, quelles sont les harmonies du thrène ? Dis-le-moi : car c'est toi qui es versé dans les Muses. – La Lydienne mixte, dit-il, et la lydienne tendue, et d'autres de ce genre. – Celles-là, alors, dis-je, il faut les éliminer ? Car elles sont inutiles, y compris pour les femmes qui doivent mériter ce nom, sans même parler des hommes. – Oui, certainement. – Mais, j'y pense, pour les gardiens, l'ivresse est chose tout à fait inconvenante, de même que la mollesse, et la paresse. – Forcément. – Or quelles sont, parmi les harmonies, celles qui sont molles, et propres aux beuveries ? – L'ionienne, dit-il, et dans la lydienne, certaines qu'on appelle # relâchées #. – Alors, mon ami, est-il possible qu'on ait recours à celles-là, s'agissant d'hommes de guerre ? – D'aucune façon, dit-il. Mais il risque de ne te rester alors que la dorienne et la phrygienne⁵⁰⁴. »

Quelques siècles plus tard, le traité *De Institutione Musica* de Boèce (v. 480-524) revient sur le pouvoir des modes, et relate une anecdote pour le moins originale :

« De fait, on sait que bien des fois le chant a réprimé les colères, qu'il a opéré nombre d'admirables résultats sur les affections des corps ou des âmes. Qui donc ne sait pas que Pythagore, en répondant sur un mètre spondaïque à un adolescent enivré de Taormina qui avait été excité par un chant du mode phrygien, l'a adouci et rendu maître de soi ? En effet, celui-ci dans son délire, voulait mettre le feu à la demeure d'un rival où était enfermée une courtisane, alors que Pythagore observait, selon son habitude nocturne, le cours des étoiles. Lorsqu'il comprit que l'adolescent, excité par le chant du mode phrygien, refusait de renoncer à son méfait malgré toutes les admonestations de ses amis, il ordonna de modifier le mode et tempéra l'âme du jeune furieux jusqu'à ramener son esprit à un état totalement pacifié⁵⁰⁵. »

⁵⁰⁴ PLATON, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993 ; voir Livre III, 398d-e et 399a p. 167-168.

⁵⁰⁵ BOËCE, *Traité de la Musique*, Introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Turnhout (Belgique), Brepols, 2004, p. 27.

Il semblerait que l'anecdote de Boèce confirme le caractère guerrier du mode phrygien mentionné par Platon. Surtout, nous voyons Pythagore – certes détourné de ses estimables contemplations – cherchant à « modifier le mode » pour adoucir les effets de l'ivrognerie, et réfréner l'ardeur colérique de cet adolescent. À en croire le récit, celui-ci se met alors à chanter la même mélodie, mais dans un mode différent (peut-être dans « l'harmonie du thrène » dont parlait Platon, la « lydienne mixte » ou la « lydienne tendue »). Même si l'anecdote prête à sourire⁵⁰⁶, nous sommes en présence d'une véritable « transposition » modale.

En pleine Renaissance, le souvenir de Platon ou de Boèce est encore vivace ; souvenons-nous de Gallus Dressler⁵⁰⁷, quand il affirmait dans son chapitre XIII des *Praecepta musicae poëticae* :

« Il faut avant tout choisir le ton convenant à la matière [du discours] ; car certains sont joyeux comme le premier, le cinquième et le huitième, certains sont funestes comme le second, le quatrième et le sixième, et certains sont chagrins et austères comme le troisième et le septième⁵⁰⁸. »

Dans son chapitre XV, Dressler revient sur les qualités expressives des modes :

« [...] certains sont en effet joyeux comme le 1^{er}, le 5^e, le 7^e, le 8^e ; certains sont affligés et attendrissants comme le 2^e, le 4^e, le 6^e ; s'autres enfin sont moroses et austères comme le 3^e et le 7^e, ce qu'on explique habituellement dans la science des tons⁵⁰⁹. »

L'ambiguïté réservée au septième mode (mixolydien) n'est pas sans soulever quelques interrogations : s'agit-il d'une erreur, ou ce ton peut-il, selon les circonstances, passer pour « joyeux » ou « morose et austère » ? Au regard de l'échelle considérée, nous pensons qu'il s'agit bien d'une erreur de la part du théoricien.

Or, Joachim Burmeister évoque les modes ecclésiastiques dont le nombre, depuis le *Dodekachordon* (1547) d'Heinrich Glarean, est porté à quatorze. Dans le chapitre VI de sa *Musica Poetica*, Burmeister énumère les sept premiers modes authentiques : « A, Éolien ; B, Hyperéolien ; C, Ionien ; D, Dorien ; E, Phrygien ; F, Lydien ; G, Mixolydien⁵¹⁰ ». Ces modes authentiques connaissent une équivalence plagale : « A, Hypodorien ; B, Hypophrygien ; C, Hypolydien ; D, Hypomixolydien ; E, Hypoéolien ; F, Hyperphrygien ; G, Hypoionien⁵¹¹ ». L'erreur serait par exemple d'envisager l'échelle de *la* en la nommant « éolienne » dans son mode authentique, et « hypodorique » dans son mode plagal ; en effet, quand le théoricien évoque la note « A » (*la*), il ne parle pas nécessairement de la note finale, mais de la première note de l'échelle ; quand, à partir de *la*, nous montons d'une quinte (Diapente), nous obtenons un mode éolien dont la finale est *la* ; en revanche, si à partir du même *la* nous montons d'une quarte (Diatessaron), nous obtenons un mode hypodorien dont la finale

⁵⁰⁶ Suffirait-il de faire chanter les hymnes nationaux en mode mineur pour tempérer l'excitation de supporters de football, « enivrés de Taormina » ou d'autre alcool ?

⁵⁰⁷ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.2.

⁵⁰⁸ DRESSLER (Gallus), *Praecepta musicae poëticae*, op. cit., p. 173.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹⁰ BURMEISTER (Joachim), *Musica Poetica* (1606), op. cit., p. 123.

⁵¹¹ *Id.*

est ré. Le mode plagal de *la* est bien l'hypoéolien. Ainsi, les lettres A, B, C, D, E, F et G représentent bien les finales dans les modes authentiques, mais correspondent aux quarts mélodiques inférieures des tons plagals.

Surtout, Burmeister cherche à associer une valeur expressive aux différents modes. Il achève son chapitre VI par ce commentaire instructif :

« Tout Mode ne convient pas à toute matière ni ne s'y accorde : les réflexions d'Aristote, d'Aristoxène, de Plutarque et de quelques autres l'ont montré. Donc les Modes qui tendent à l'expression de l'affliction, de la tristesse et de la plainte ne doivent pas être accommodés à des matières joyeuses, et inversement. Aux Matières Sérieuses et Graves conviennent les Modes [...] Dorien et Hypodorien. Ceux [qui] s'accordent avec les Matières Joyeuses et Allègres, ce sont le Mixolydien et l'Hypomixolydien. Ceux [qui] conviennent aux Matières Tragiques et Agitées, ce sont le Lydien et l'Hypolydien. Ceux [...], comme [...] le Phrygien et l'Hypophrygien, requièrent des Matières propices à la Lamentation et aux Larmes. Enfin ces mêmes sons, s'ils sont répartis de façons plus proche, sont propres aux Matières Moyennes, ce sont les Modes Ioniens et Hypoionien⁵¹². »

Nous pouvons alors tenter de comparer les observations de Gallus Dressler et celles de Joachim Burmeister. Dans le tableau ci-dessous, nous reportons la finale de chaque mode, le numéro de chaque mode selon la classification proposée par Dressler, le nom que chaque théoricien assigne à ce mode, puis le caractère qu'il lui associe :

⁵¹² *Ibid.*, p. 127.

		Gallus Dressler <i>Praecepta musicae poeticae</i> (1563)				Joachim Burmeister <i>Musica Poetica</i> (1606)	
échelle		n°	appellation	Chapitre XIII	Chapitre XV	Chapitre VI	appellation
la	authentique	-	-	-	-	?	éolien
	plagal	-	-	-	-	?	hypoéolien
si	authentique	-	-	-	-	X	hyperéolien
	plagal	-	-	-	-	X	hyperphrygien
do	authentique	-	-	-	-	matières moyennes	ionien
	plagal	-	-	-	-	matières moyennes	hypoionien
ré	authentique	1	dorien	joyeux	joyeux	matières sérieuses et graves	dorien
	plagal	2	hypodorien	funeste	affligé et attendrissant	matières sérieuses et graves	hypodorien
mi	authentique	3	phrygien	chagrin et austère	morose et austère	matières propices à la lamentation et aux larmes	phrygien
	plagal	4	hypophrygien	funeste	affligé et attendrissant	matières propices à la lamentation et aux larmes	hypophrygien
fa	authentique	5	lydien	joyeux	joyeux	matières tragiques et agitées	lydien
	plagal	6	hypolydien	funeste	affligé et attendrissant	matières tragiques et agitées	hypolydien
sol	authentique	7	mixolydien	chagrin et austère	joyeux/morose et austère	matières joyeuses et allègres	mixolydien
	plagal	8	hypomixolydien	joyeux	joyeux	matières joyeuses et allègres	hypomixolydien

Volontairement, Burmeister exclut les modes hyperéolien et hyperphrygien, les deux modes de *si*, puisqu'ils « sont appelés Bâtards du fait qu'il manque au Diapente, l'une des deux consonances de leur Diapason, un Semiton pour être parfait ; et pour cette raison le Tempérament légitime dans le système des Diapasons ne peut-être effectué, ainsi ces Modes n'entrent pas dans la chaîne légitime des Modes⁵¹³ [...] ». En revanche, nous pouvons regretter l'absence des modes éolien et hypoéolien dont la quinte est pourtant juste. Il est surtout intéressant de noter que certains modes ne sont pas perçus de la même manière selon les époques et les auteurs : ainsi, le mode authentique de *ré* est estimé

⁵¹³ *Ibid.*, p. 123.

« joyeux » par Dressler, tandis que Burmeister lui réserve des « matières sérieuses et graves » ; de même, le mode authentique de *fa* est toujours considéré comme « joyeux » par Dressler, tandis que Burmeister le juge convenable aux « matières tragiques et agitées ». Inversement, les deux théoriciens se retrouvent pour évoquer les vertus du mode authentique ou plagal de *mi* (ce mode phrygien qui ne semble plus aussi guerrier qu'au temps de Platon ou de Boèce), ou celles du mode plagal de *sol*. La différence des tempéraments alors en usage (de type zarlinien pour Dressler, et de type mésotonique pour Burmeister) est-elle suffisante pour expliquer de telles variations de point de vue ? Il n'est pas interdit de penser que les qualités respectives de ces modes soient une construction essentiellement intellectuelle, prenant appui sur une réalité sonore (la succession des tons et demi-tons dans la gamme considérée) : tout « Philomuse⁵¹⁴ » entendra le demi-ton qui achève le Diapente du mode lydien ; mais la spécificité de cette échelle est propre à traduire aussi bien un sentiment « joyeux » que des « matières tragiques et agitées ». Une fois envisagée la dimension du rythme, du contrepoint ou de la simple ligne mélodique, ces deux orientations affectives – si différentes soient-elles – ne sont pas inconcevables. Tout le monde semble s'accorder sur le fait qu'un mode est susceptible de traduire une émotion donnée, mais aucun mode n'est intrinsèquement révélateur d'un sentiment particulier. La question fut même soulevée du vivant de Burmeister, puisque l'« ami et Collègue respecté » Statius Olthoff, Prorecteur de l'École de Rostock, commente ainsi l'*Hypomnematum musicae poeticae* :

« Même si la connaissance et la distinction des Modes résulte aussi bien du partage en deux du diapason que de la position des Semitons, par quoi chaque mode pris un à un se voit attribuer sa force et l'effet qui lui est propre ; toutefois, il n'est pas vain de se demander si la seule position des Semitons, loin de seulement distinguer les Modes entre eux, ne les crée pas. En effet il est établi, d'après les auteurs antiques, que les propriétés des Modes, chez les Anciens, étaient exprimées de telle sorte par le jeu musical que non seulement elles atteignent les oreilles, mais même elles pénétraient jusqu'au cœur ; et par là les passions des hommes s'en trouvaient plus ardentes ou plus assagies, plus graves ou plus légères, ou même plus tristes, etc. Si donc à elle seule la position diverse des Semitons dans les chants est suivie de passions si diverses dans les esprits des hommes, pourquoi n'en faisons-nous pas l'expérience dans le jeu musical de nos compositions ? Pourquoi la même assemblée écoutant des compositions distinguées selon l'ordre des Modes, sent-elle à peine les passions de son esprit changer et devenir plus allègres ou plus tristes, ou changés d'une manière autre ? Mais ce qui se loge en l'esprit des hommes par un tel changement de sons doit être attribué non à la diversité des Modes mais à celle des voix. Par suite, pourquoi les Musiciens les plus remarquables attribuent-ils un même texte à des Modes autres et différents par nature, de façon qu'ils accommodent des mots puissants de gravité aussi bien à des Modes soumis qu'à des Modes agités⁵¹⁵ ? »

La réflexion ne manque pas de pertinence. Si un *De profundis* peut être indifféremment traité en mode mixolydien ou en mode hypophrygien, quelle valeur propre possède réellement

⁵¹⁴ Nom donné à Burmeister à « celui qui aime les muses », le mélomane, et lecteur de ses traités.

⁵¹⁵ BURMEISTER (Joachim), *Musica Poetica* (1606), op. cit., p. 201.

un mode ? Nous le voyons aisément, la conviction n'est pas partagée de tous, même à la fin du XVI^e siècle.

La contribution théorique la plus importante de Joachim Burmeister est sans conteste l'explication des « ornements, ou figures musicales », vingt-six procédés musicaux aptes à provoquer une réaction émotive chez l'auditeur. Non sans raison, les musicologues citent la *Musica Poetica* de 1606 et son chapitre XII contenant les vingt-six figures⁵¹⁶. Cependant, la *Musica Autoschēdiastikē* de 1601 établit une liste déjà très précise de ces « ornements », avec des exemples musicaux à l'appui⁵¹⁷.

Les exemples traversés jusqu'ici suffisent à illustrer la plupart des figures présentées, sans avoir besoin d'utiliser les exemples de Burmeister⁵¹⁸ :

A/ Ornements concernant « l'Harmonie » (la polyphonie)

I. *Fuga realis* : entrée de toutes les voix en imitation rigoureuse.

[Les imitations alternent des sujets et des réponses placées tantôt à l'unisson, à l'octave, à la quarte ou à la quinte supérieure ou inférieure. Cf. G. Dressler, *Unser Leben währet siebzig Jahr*, mes. 1-8 : Exemple BA3451, p. 128]

II. *Metalepsis* : écriture en imitation utilisant deux sujets.

[Cf. J. P. Sweelinck, *De profundis*, mes. 73 à fin : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88. H. L. Hassler, *Ad Dominum cum tribularer*, mes. 47 à fin : Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94. Dans les deux cas, les sujets sont contraires : l'un chromatique, l'autre diatonique, l'un ascendant, l'autre descendant. On retrouve une écriture en imitation avec deux sujets dans *Laetentur Caeli* du même Hassler, voir Exemple 3-2.8.3.1, Annexes p. 93]

III. *Hypallage* : écriture en imitation « avec inversion des intervalles » (en mouvements contraires).

[Cf. L. Lechner, *Grün ist der Mai*, mes. 3, entre le *soprano* 1 et l'*alto* 2 : Exemple 3-2.4.1, Annexes p. 80. L'imitation en mouvement contraire se retrouve également dans *Laetentur Caeli* d'Hassler, mes. 6-7, voir Exemple 3-2.8.3.1, Annexes p. 93]

IV. *Apocope* : « Fugue qui n'est pas menée intégralement à son terme en toutes ses parties par l'ensemble des voix [...] » (imitation libre).

[Imitation libre : Cf. R. de Lassus, *Von morgens früh*, mes. 1-9, où seules les quatre premières notes sont communes entre les voix : Exemple 3-2.1.1.1, Annexes p. 67]

V. *Noëma* : « Le Noëma, □□ □□□, est une allure de l'harmonie telle qu'elle tient les voix jointes ensemble sur une même quantité de sons ; en outre il affecte les oreilles, et plus encore le cœur, d'une façon suave et les caresse d'une manière prodigieuse, s'il est introduit de façon opportune » (contraste créé par l'homorythmie).

[Cf. L. Lechner, *Herr Jesu Christ, dir lebe ich*, mes. 13-15, où – comme dit plus haut – l'écriture enchevêtrée aboutit à un massif « *auf dein Erlösung tröst ich mich* » (que ta rédemption me console) : Exemple 3-2.4.2, Annexes p. 81. Cf. J. P. Sweelinck, *De profundis*,

⁵¹⁶ TRACHIER (Olivier), *Contrepoint du XVI^e siècle*, op. cit., p. 49.

⁵¹⁷ BURMEISTER (Joachim), *Musica Poetica* (1606), op. cit., p. 225-259.

⁵¹⁸ Nous profitons également du travail de synthèse d'Olivier Trachier dans son *Contrepoint du XVI^e siècle*, en reprenant ses définitions quand elles s'avèrent suffisamment denses et explicites. Quand la définition de Burmeister nous semble intéressante à connaître dans sa formulation d'origine, nous citons entre guillemets les extraits de la *Musica Autoschēdiastikē*.

mes. 1-7, où les voix entrent de manière décalées puis se retrouvent en homorythmie sur « *Domine* » (Seigneur). L'effet d'adoucissement est ici parfaitement représenté : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88]

VI. *Analepsis* : « elle est comme la répétition d'un Noëma, sa duplication [...] ».

Agathe Sueur et Pascal Dubreuil ajoutent : « Burmeister présente l'Analepse comme une sous-partie du Noëma : cette figure est donc numérotée 1 et non VI. Il en sera de même pour la figure suivante, la Mimesis, numérotée 2 et non VII⁵¹⁹ ».

VII. *Mimesis* : *Noëma* répété par deux groupes de parties voisines, de tessiture différente.

[Cf. G. Dressler, *Wahrlich ich sage euch*, mes. 30-35, où la section à trois voix SAT est reprise par le groupe ATB, et vient contraster avec la polyrythmie précédente. Double effet d'adoucissement et de calme, donc, ceci pour appuyer le sens du texte : « *Der hat das ewige Leben* » (il a la vie éternelle) : Exemple 3-2.2, Annexes p. 76]

VIII. *Anadiplosis* : « parure de l'harmonie qui consiste en une double Mimesis ».

[Cf. H. L. Hassler, *Credo* de la *Missa octo vocum*, mes. 57-75, où le premier chœur se scinde en deux pour établir un effet de *mimesis* permanent : Exemple BA2910, p. 26 sq.]

IX. *Symblema* : « fusion de consonances et de dissonances [...], à la fin, ou dans la deuxième partie du tactus » (dissonance sur un temps faible).

[Cf. J. P. Sweelinck, *De profundis*, mes. 66, où le *mi*3 en passage du ténor 1 vient créer une dissonance avec le *ré*2 de la basse et le *fa*4 du *soprano* : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88]

X. *Syncopa* ou *Synérèse* : « La syncope, □□□□□□, procède à l'inverse du Symblema » (dissonance sur un temps fort, provenant d'une consonance sur un temps faible = retard).

[Omniprésent. Cf. H. L. Hassler, *Ad Dominum cum tribularer*, mes. 47-48, pour le plus saillant de nos exemples, avec un retard provoquant l'accord de 9^e : *ré-fa#-la-mi* : Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94]

XI. *Pleonasmus* : accumulation de dissonances.

[Cf. J. P. Sweelinck, *De profundis*, mes. 3-4, où le frottement *la-si* est dédoublé. On notera que la première fois (mes. 3), la dissonance est occasionnée par le retard du *si* du *soprano* sur l'accord parfait mineur de *la*, et la seconde fois par le retard du *la* de la basse sur l'accord de dominante de la mesure 4 ; si le frottement est toujours celui de la seconde, il ne recouvre pas exactement la même tension : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88]

XII. *Auxesis* : transposition ascendante d'un fragment homorythmique.

[La courte section « *gaudebunt campi* », mes. 11-13 du *Laetentur Caeli* d'Hassler, Exemple 3-2.8.3.1, Annexes p. 93, présente bien une répétition ascendante du même phrasé, dans un traitement globalement homorythmique]

XIII. *Pathopoeia* : « figure apte à susciter les passions, elle survient lorsque sont insérés dans le poème des Semitons qui n'appartiennent ni au Mode du poème, ni à son Genre ».

[Cf. tous les thèmes chromatiques de Lassus, Sweelinck et Hassler]

XIV. *Hypotyposis* : figure éclairant, illustrant le sens du texte.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 155, note 1.

[Définition large, englobant la direction mélodique, l'allure rythmique, ou les vocalises. Là encore, les exemples ne manquent pas. Citons J. P. Sweelinck, *De profundis*, mes. 1-6, avec ses affaissements vocaux sur « *profundis* » et le saut ascendant d'octave sur « *clamavi* », deux directions opposées traduisant pour le mieux le sens du texte, ou, pour reprendre la même œuvre, « *Speret Israël in Domino* » (qu'Israël espère au Seigneur) sur un rythme ternaire : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88. Voir aussi G. Dressler, *Wahrlich, ich sage euch*, mes. 18-21, avec ses vocalises sur « *ewige Leben* » (vie éternelle) : Exemple 3-2.2, Annexes p. 76.]

XV. *Aposiopesis* : « consiste à imposer un silence total à toutes les voix », dans un but expressif.

[L'exemple le plus éloquent est certainement le *Gloria* de la *Missa super Angelus ad Pastores* ait de Hieronymus Praetorius : Enregistrement : DBW-Cd2(4).]

XVI. *Anaploce*⁵²⁰ : répétitions entre deux chœurs, à huit voix.

[Toute la *Missa octo vocum* d'H. L. Hassler repose sur ce principe, tout comme la *Missa super Angelus ad Pastores* ait précédemment citée de H. Praetorius.]

B/ Ornaments concernant la mélodie

I. *Parembolè* : voix accompagnant librement une exposition fuguée.

[L'exemple le plus proche de cette technique serait sans doute *Vom Himmel hoch da komm ich her* d'A. Gumpelzhaimer, Exemple 3-2.5.2, Annexes p. 84. Ici, le *cantus firmus* en valeurs longues semble totalement indépendant des trois voix inférieures]

II. *Palillogia* : répétition d'une incise entière ou non au sein d'une même voix, sans transposition, avec ou sans pauses.

[Cf. *De profundis* de Sweelinck, Exemple 3-2.7, Annexes p. 88, avec un *soprano* qui répète « *Domine* » sur le même rythme et avec une pause intermédiaire, mes. 27-29. On pourrait contester la remarque, en observant que la répétition de « *Domine* » est intégrée au troisième verset du Psaume 130 (129) : « *Si tu observes nos iniquités, Seigneur, Seigneur, qui subsiste ?* ». Or, Sweelinck en place trois : le premier mes. 23-24, et les deux suivants aux mes. 27-29. Certes, il y a redondance poétique, mais il y a aussi *Palillogia* musicale]

III. *Climax* : « figure qui répète des sons sur des degrés d'intervalles semblables » (répétition mélodique par transposition).

[Cf. A. Gumpelzhaimer, *O Herr Jesu Christe, du mein getreuer Gott*, Exemple 3-2.5.1, Annexes p. 83, où les voix s'échauffent sur un « *Dir lebe ich* » ascendant, mes. 10-12. On trouve d'autres répétitions par transposition dans *O vos omnes* de H. Praetorius, Exemple 3-2.6, Annexes p. 85, avec le phrasé du *soprano* mes. 33-36 qui monte à la quarte. Cf. également J. P. Sweelinck, *De profundis*, *soprano* mes. 3-5, où « *clamavi* » est répété mais une quarte plus haut : Exemple 3-2.7, Annexes p. 88]

IV. *Parrhesia* : dissonance (5 te diminuée, 4 te augmentée, etc.), *mi contra fa* placé en note de passage sur le temps levé.

[C'est le cas par exemple des septième de passage, comme on en trouve dans *Timor et tremor* de Lassus, Exemple 3-2.1.3.3, Annexes p. 75, mes. 2, avec un *mib* à l'*alto* qui crée la dissonance sur le temps levé. On peut aussi évoquer *Ad Dominum cum tribularer* d'Hassler, Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94, mes. 17, entre l'*alto* 2 et le *soprano* : intervalle

⁵²⁰ Figure absente de la *Musica Autoschediastikè*, mais présente dans la *Musica Poetica*.

de quinte diminuée *ré-lab* allant naturellement se résoudre sur la tierce *mib-sol*, dissonance placée sur une partie faible de la mesure]

V. *Hyperbole* : « élévation de la Mélodie au-delà de sa limite supérieure ».

[Là encore, le *De profundis* de Sweelinck contient de bons exemples : parmi les plus spectaculaires, signalons le *soprano* mes. 23 qui atteint son *sol*⁴ sur le « *Do* » de « *Domine* », ou la basse mes. 27, sur le « *ne* » de « *Domine* ». Le nom du Seigneur est ainsi l'occasion de porter les voix vers les sommets. Voir Exemple 3-2.7, Annexes p. 85. On peut encore évoquer le « *exaudivit me* » du *Ad Dominum cum tribularer* d'Hassler, Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 92, où le ténor touche pour la première fois un *la*³ à la mesure 32, note qu'il retrouvera plus loin, mes. 39 sur le « *mam* » de « *animam* ».]

VI. *Hypobole* : « abaissement de la Mélodie au-dessous de sa limite inférieure ».

[Bien sûr, on pense immédiatement au *De profundis* de Sweelinck et ses premières mesures : la basse plonge jusqu'au *mi*¹, le *soprano* au *si*², deux exemples simultanés d'hypobole]

C/ « Ornaments communs aux Harmonies et aux Mélodies »

I. *Congeries* : succession de consonances parfaites et imparfaites (5 ^{tes} , 3 ^{ces} , 6 ^{tes}) parallèles, avec décalage éventuel des parties.

[Par exemple, les vocalises parallèles dans *Grün ist der Mai* de Leonhard Lechner, Exemple 3-2.4.1, Annexes p. 80, mes. 17-21, ou encore *Ad Dominum cum tribularer* d'Hassler, Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94, entre les voix d'*alto* 2 et basse, *soprano* et *alto* 1, puis ténor et basse]

II. *Faux-bourdon* : trois voix qui évoluent en 3 ^{ces} , 4 ^{tes} et 6 ^{tes} parallèles jusqu'à la cadence terminale.

[La section « *si iniquitates observaveris* » du *De profundis* de Sweelinck entre aussi dans cette catégorie, mes. 20-28. Voir exemple 3-2.7, Annexes p. 88]

III. *Anaphora* : exposition volontiers incomplète d'un fragment musical « à la manière d'une Fugue, sans qu'il s'agisse réellement d'une Fugue » et sous forme de strette.

[Effet d'échauffement que l'on retrouve bien dans le *De profundis* de Sweelinck, Exemple 3-2.7, Annexes p. 88, sur la section « *Speravit anima mea in Domino* », mes. 42-49, qui s'achève au demeurant sur le fameux *Noëma* – la calme « *noctem* » en rondes]

IV. *Fuga imaginaria* : imitation continue (canon)

[Figure que l'on retrouve plus dans les œuvres des générations précédentes]

Burmesiter semble n'accorder que peu d'importance à cet « ornement ». « Ceci se fait sur de petites sections de mélodie, qui sont inventées plus par jeu que parce qu'elles sont utiles, et de façon telle qu'elles puissent être répétées à nouveau plusieurs fois, tout à loisir⁵²¹ ». Toutefois, admet le théoricien, « cela se fait même dans les harmonies entières, et longues, qu'on appelle du nom de motets, ou d'autres noms⁵²² ».

Assez curieusement, le travail rythmique ne trouve pas sa place dans la classification de Burmeister. Pourtant, nous l'avons amplement signalé, les changements de mesure

⁵²¹ BURMEISTER (Joachim), *Musica Poetica* (1606), op. cit., p. 259.

⁵²² *Id.*

(cassure du binaire par le ternaire, ou l'inverse), les précipitations en croches ou doubles-croches dans les vocalises, ou même les diminutions ou augmentations progressives de valeurs ne sont pas sans conséquences sur l'audition d'une œuvre. Ces procédés sont bien évidemment narratifs, et visent à renforcer le poids du texte. Il est intéressant de constater combien un théoricien du XVII^e siècle néglige à ce point l'importance du rythme, et préfère s'attarder sur le rapport homorythmie/polyrythmie (qui renvoie plus globalement au traitement polyphonique), les consonances et dissonances ou même les registres. Seule l'*Aposiopesis* (arrivée inattendue d'un silence) est envisagée. On peut imaginer que Burmeister ne souhaite pas s'étendre sur un sujet aussi élémentaire, et insiste sur des techniques plus innovantes comme le dépassement des tessitures, les contrastes ou les répétitions entre deux chœurs. On peut toutefois en douter quand on observe quelques références à de vieilles techniques (*Fuga imaginaria*, *Faux-bourdon*, ou même la *Fuga realis*).

Quoiqu'il en soit, tous les compositeurs de cette génération pensent la musique de manière rhétorique. Elle doit user de figures, de modalités narratives trouvant dans le texte leurs perpétuelles justifications. En cela, nous sommes bien dans une logique de compromis : la tradition est très souvent respectée (d'un point de vue formel, mélodique – références aux chorals luthériens – ou même dans le rapport à l'écriture polyphonique), mais elle doit intégrer de nouvelles habitudes, de nouvelles priorités expressives. Le compositeur n'est plus un simple porte-parole. Il devient l'égal du prédicateur ou du philosophe : monté en chaire ou parcourant le dédale des jardins d'Academos, en digne héritier de Luther ou de Platon, il doit convaincre. La musique ne peut plus se contenter d'illustrer un idéal, un équilibre sans cesse harmonieux, de jouer l'enluminure. Elle s'impose désormais comme une démonstration, quitte à cultiver de repoussantes disharmonies, images vivantes et brûlantes que l'on veut imprimer dans les esprits comme autant de vérités. Plus qu'un peintre sonore, le compositeur se transforme en véritable metteur en scène des passions.

Décidément, cette transition entre le XVI^e et le XVII^e siècle prend des allures de théâtre. Au son d'une vigoureuse battue, l'épais rideau de velours rouge s'entrouvre et laisse entrevoir les somptueuses étoffes de nos comédiens baroques.

3/ Les Continuateurs de la Tradition

En marge du bouillonnement artistique précédent, certaines chapelles allemandes restent attachées au choral homorythmique tel qu'il fut popularisé par Martin Luther et Johann Walther. Nous l'avons vu, le *Gloria* de la *Missa super Angelus ad Pastores* ait de Hieronymus Praetorius est entièrement conçu sur le mode homorythmique, et la *Missa octo vocum* d'Hans Leo Hassler ne manque pas non plus de verticalité.

De manière assez radicale, une poignée de *Kapellmeister* se retrouve pour forger une esthétique luthérienne particulièrement austère, bronze hiératique et froid au regard des orfèvreries précédentes. Il s'agit bien d'une radicalisation, sans doute une réaction à la Contre-Réforme, ou encore un jusqu'au-boutisme luthérien (faisant fi de la grande variété d'écriture d'un Johann Walther par exemple), et très certainement un mélange des deux.

Car ce XVI^e siècle finissant a grand besoin de certitudes ; et les certitudes s'affirment avec autorité, sans contour, pour se contenter de leur éclatante nudité (laissons les costumes aux fanfaronnades chromatiques, les poudres et perruques aux saltimbanques de l'harmonie,

les mauvais tours et autres figures rhétoriques aux bateleurs itinérants). Les artisans de cette rectitude sonore sont bien connus : Lucas Osiander, Joachim von Burck, Johannes Eccard, Christophorus Demantius, Melchior Vulpius. C'est dans cette lignée que s'inscrit le puissant Michael Praetorius, véritable étendard de la musique luthérienne, précédant « les trois S » (Schein, Scheidt, Schütz). Fort heureusement, Michael Praetorius tente déjà – et avec succès – une synthèse de la tradition et des innovations italiennes. Esprit lumineux, ses écrits (et ses œuvres) portent la trace d'un idéal musical qui dépasse largement l'étroit carcan de la tradition dont il est pourtant l'héritier. Ainsi, le respect de la tradition au sens le plus orthodoxe du terme ne sera que de courte durée. Michael Praetorius comme ultime compositeur du compromis, mais issu de la branche la plus conservatrice, voilà bien un paradoxe – un de plus – dans notre cheminement vers le Baroque.

Voyons brièvement les quelques étapes qui nous conduisent à lui.

3.1/ Lucas Osiander (1534-1604)

Lucas Osiander est essentiellement connu pour la publication en 1586 de ses *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen*, harmonisations à quatre voix de chorals luthériens. On retrouve alors des pièces célèbres comme *Christum wir sollen loben schon*⁵²³, *Ein feste Burg ist unser Gott*⁵²⁴, *Ach Gott vom Himmel sich darei*⁵²⁵, ou *Wohl dem der in Gottes Furcht steht*⁵²⁶.

On retiendra de ces harmonisations de chorals une simplicité de l'écriture poussée à l'extrême. Chaque note du *cantus firmus* (confié au *soprano*) est harmonisée simplement sans aucune note ornementale (absence de retard ou d'appoggiature) à l'exception de quelques rares notes de passage ; les paroles sont traitées avec une majorité écrasante d'accords parfaits à l'état fondamental, en respectant un syllabisme de rigueur. *Ach Gott vom Himmel sich darei* laisse entendre toutefois une vocalise finale, pour achever sa présentation sur une cadence parfaite de type 2a (avec I^{er} degré intermédiaire entre IV et V) et tierce picarde.

Pour l'exemple, un bref regard sur le traitement d'*Ein feste Burg ist unser Gott* permet de comprendre toute l'étendue du phénomène (voir Exemple 3-3.1, Annexes p. 98). La distance qui existe entre cette version et celle proposée par Johann Walther (voir Exemple 2-2.2.4, Annexes p. 38) est stupéfiante. Osiander semble tourner le dos à toute forme de complexité, et renonce à tout effet superflu. En l'espace d'une quarantaine d'années (1544 contre 1586), la musique trouve un certain réconfort dans ces larges blocs homorythmiques coiffés de points d'orgue, entrecoupés de silences, aux valeurs rythmiques élémentaires et aux *ambitus* raisonnables (*soprano*, *alto* et *ténor* se blottissent dans l'octave, tandis que la basse se contente d'une modeste neuvième). Même d'un point de vue harmonique, la rigueur est de mise : omniprésence d'accords à trois sons à l'état fondamental, d'où s'échappe un seul accord renversé (sur la syllabe « *bö* », mes. 3), et absence de tout retard.

3.2/ Joachim von Burck (1546-1610)

⁵²³ Enregistrement : DIV5(1).

⁵²⁴ Partition : WINTERFELD (Carl von), *Martin Luthers Deutsche Geistliche Lieder*, op.cit., p. 121.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 125.

Organiste à Mühlhausen, Joachim von Burck⁵²⁷ nous laisse des harmonisations homorythmiques strictes dans le même esprit que Lucas Osiander. Un simple détour par *Zur Freud sind wir geladen*⁵²⁸ et *Freut euch, ihr jungen Leute*⁵²⁹ nous le confirme. Ces formes *Bar* sur poésies religieuses de Ludwig Helmbold sont tout à fait représentatives du style de choral au sens strict : le premier d'entre eux offre quelques *ambitus* réduits (neuvièmes mineures pour les *soprano* et *alto*, octaves pour les ténor et basse), une imperturbable homorythmie avec de rares vocalises (localement mes. 4 et 7), vocalises du reste contenues dans la quinte (on tourne effectivement le dos aux vastes mélismes de Lechner ou Hassler), terminaisons avec CP t2 et quarte et sixte de cadence. *Freut euch, ihr jungen Leute* est encore plus radical, avec des *ambitus* extrêmement réduits (sixtes mineures pour les *soprano* et *alto*). Les polyphonies sont ici débarrassées de leurs effets représentatifs, comme si le message ne pouvait être transmis qu'à travers les vertus de la rigueur, de la simplicité et de la clarté.

Une œuvre intéressante est certainement la *Johannes Passion*⁵³⁰ :

« La Passion selon St-Jean de J. von Burck – première Passion allemande, imprimée à Wittenberg en 1568 – représente le modèle original de la plupart des œuvres allemandes de ce type, en raison de son texte, d'une part, et de sa division en trois parties (au lieu de 5), d'autre part. Le texte est celui de l'Évangile selon St-Jean, réduit et librement traité, ne reprenant dans sa dernière partie que les trois Paroles du Christ en Croix qui lui appartiennent. Ce procédé est nouveau, il s'oppose à la tradition de l'ancienne Passion latine qui préconisait à cet endroit la réunion des sept Paroles du Christ empruntées aux quatre Évangiles. Un certain nombre d'éléments originaux comme l'abandon progressif de l'ancien Ton de la Passion, une harmonisation note contre note, les diverses combinaisons vocales pour la caractérisation des personnages ainsi que le recours à certains traits de figuralisme, contribuent très largement à l'évolution de la forme⁵³¹. »

On pourrait ajouter à ceci quelques remarques. L'œuvre commence par une annonce (« *Höret das Leiden unsers Herrn Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes* », Écoutez la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ, telle qu'elle est narrée dans l'Évangile de Jean), sorte de pancarte sonore introductive qui trouvera son pendant à l'autre extrémité de la passion (« *Wir glauben, lieber Herr, mehre unsern Glauben. Amen* », Nous croyons, doux Seigneur, renforce notre foi. Amen). Ce procédé se retrouvera dans bon nombre d'œuvres ultérieures (chez Schütz notamment). Ensuite, le traitement vocal est ici beaucoup plus souple que dans les pièces précédentes. En effet, plusieurs alternances rythmiques (passages du ternaire au binaire) se joignent à des vocalises plus nombreuses bien que toujours modestes. L'écoute de cette passion montre bien à quel point Joachim von Burck sculpte sa polyphonie en fonction du texte, des protagonistes et de leurs échanges. Le chœur s'allège pour introduire les dialogues, se presse et devient compact pour demander

⁵²⁷ Nom à l'orthographe variable : Burck ou Burgk. Nous retenons ici la première version. Ne pas confondre Joachim von Burck (1546-1610) avec Arnold von Bruck (1490-1554), compositeur aux premières heures de la Réforme.

⁵²⁸ Partition : BA615, p. 83.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵³⁰ Enregistrement : DIV11(1-3).

⁵³¹ *Kneubühler (Suzanne), livret du Cd DIV11, p. 8.*

la libération de Barrabas, s'allonge et prend des allures hiératiques pour évoquer l'écriteau de Pilate (« *Jesus von Nazareth, der Juden König* », Jésus de Nazareth, le roi des juifs). Nous retrouvons cette souplesse d'écriture dans *Der Herr mit seinen Jüngern*⁵³², où la composition alterne sections homorythmiques et quelques départs en imitation. L'*Historia des Leidens uns Sterbens Unseres Herrn* (1594) de Johannes Herold (1550-1603)⁵³³, passion recomposée à partir des quatre évangiles (même si l'introduction ne fait référence qu'au seul Matthieu), partage la même intensité dans le traitement du chœur, en jouant cependant davantage sur les modes d'écriture (homorythmie, polyrythmie).

3.3/ Johannes Eccard (1553-1611)

Très intéressant est également le compositeur luthérien Johannes Eccard, élève de Lassus à Munich, *Kapellmeister* du margrave de Brandebourg à Königsberg avant de devenir celui de l'Électeur à Berlin. Son style pourrait d'abord se définir comme la continuation du contrepoint franco-flamand à travers un contrepoint fleuri tout à fait maîtrisé. Un grand nombre d'œuvres le prouve : *Aller Welt Sinn und Mut*, publié dans les *Neuwe Deutsche Lieder* (Mühlhausen, 1578)⁵³⁴, *Fröhlich will ich singen*⁵³⁵ et *Nun schürz dich, Gretlein*⁵³⁶, tous deux publiés dans les *Neuwe Lieder* (Königsberg, 1589). Dans ces trois exemples, on retrouve de larges *ambitus* (on dépasse tout le temps l'octave pour atteindre de vertigineuses extrémités : à cet effet, voir les onzièmes du ténor 1 dans *Aller Welt* et du *soprano* dans *Fröhlich will ich singen*, ou encore la treizième majeure de la basse dans ce même *Lied*), de nombreux départs en imitation dont les voix enchevêtrées garantissent une inintelligibilité du texte dans la plus pure tradition du contrepoint fleuri, d'amples vocalises qui frôlent l'octave (voir *Aller Welt Sinn und Mut*, *soprano* mes. 7-8, où les doubles-croches se mêlent au débit régulier des croches). Nous retrouvons même de vieilles habitudes de composition comme la cadence parfaite de type 1a « à basse tronquée » (*Aller Welt Sinn und Mut*, mes. 4-5 et 9), ou la présentation en miroir (voir *Fröhlich will ich singen*, avec un ténor 1 qui prend le motif initial en sens inverse – il descend tandis que toutes les voix ne cessent de monter). J. Eccard intègre cependant quelques nouveautés bien contemporaines, comme la quarte et sixte de cadence (*Aller Welt Sinn und Mut*, mes. 28), la broderie de sensible (*Fröhlich will ich singen*, mes. 7), ou les passages en homorythmie assouplie (*Fröhlich will*, mes. 25-28).

Cependant, Johannes Eccard s'accommode aussi fort bien de la liberté d'écriture dans certaines de ses œuvres profanes, comme *Der Winter Kalt*⁵³⁷ ou *Nichts Bessers ist auf Erden* (publié dans l'*Epitalamion*, Königsberg, 1594)⁵³⁸. Dans cette dernière pièce, l'auteur alterne les zones homorythmiques et les zones polyrythmiques. On sent alors à quel point les auteurs de cette époque cherchent une variété (et une souplesse) de l'écriture.

Ladite souplesse d'écriture suit son chemin, et remplit doucement de vie les œuvres sacrées jusque-là pétrifiées dans le marbre homorythmique de la tradition. En 1597, certaines versions de choral luthériens semblent ainsi retrouver quelques couleurs : *Aus*

⁵³² Enregistrement : CD2(8).

⁵³³ Enregistrement : DIV11(4-6).

⁵³⁴ Partition : BA910, p. 33.

⁵³⁵ Partition : BA910, p. 35.

⁵³⁶ Partition : AM, p. 48.

⁵³⁷ Partition : BA615, p. 22.

⁵³⁸ Partition : AM, p. 50.

*tiefer not schrei ich zu dir*⁵³⁹ est d'abord traité en homorythmie assouplie (mes. 1-7), puis entame une seconde section avec des entrées en imitation (mes. 8). *Ach Gott vom Himmel sieh darein*⁵⁴⁰ fait penser au *Vom Himmel hoch da komm ich her* d'A. Gumpelzhaimer : à cinq voix, le *soprano* prend la mélodie de choral en valeurs longues tandis que les voix inférieures s'adonnent à des imitations en valeurs brèves.

Pour faciliter la compréhension, nous retiendrons de Johannes Eccard sa version d'*Ein feste Burg ist unser Gott*⁵⁴¹ visiblement distante de l'austérité jusque-là préconisée dans les cercles conservateurs. En comparant les versions de Johann Walther (1544), Lucas Osiander (1586) et Johannes Eccard (1597), nous comprenons toute l'évolution de l'écriture allemande. La fluidité du premier laisse place au rigorisme du second. Le troisième adopte la mélodie de choral au *superius* mais varie l'écriture au fil des périodes, jouant tantôt sur l'homorythmie, tantôt sur l'imitation. L'Exemple 3-3.3 (Annexes p. 99) permet de saisir cette mutation du langage : 1/ première période (mes. 1-8) : homorythmie assouplie par zones ; 2/ seconde période (mes. 9-16), la mélodie de choral au *soprano* donne des idées mélodiques aux voix inférieures, qui l'imitent (la cellule ascendante avec noire pointée/croche est directement issue du choral) ; 3/ troisième période (mes. 17-20), une cassure métrique assure un changement d'autant plus efficace que l'écriture redevient subitement homorythmique ; 4/ quatrième période (mes. 20-24) : retour des premières mesures justifié par le retour mélodique du choral. On le voit sans peine, cette progression de l'écriture dénote une évolution radicale dans les milieux luthériens. Même les figures les plus conservatrices finissent par s'éclipser, comme si « l'homorythmie intégrale » était une position intenable. Quoiqu'il en soit, le traitement d'*Ein feste Burg ist unser Gott* par J. Eccard est représentatif de cette fin XVI^e siècle : l'œuvre ne possède plus la fluidité de l'écriture de Walther, ne place plus la mélodie de choral au ténor – deux signes d'une évolution esthétique – mais rejette par ailleurs la sécheresse d'un Osiander. À mi-chemin entre les deux conceptions, véritable compromis à l'intérieur même de la tradition, J. Eccard assure une lente transition vers une assimilation de l'Italie.

3.4/ Christophorus Demantius (1567-1643)

Mais auparavant, la tradition imposée par Lucas Osiander et perpétuée par Joachim von Burck trouve encore deux continuateurs de poids. Le premier d'entre eux – et non des moindres – est Christophorus Demantius⁵⁴², certes engagé dans le XVII^e siècle mais fortement attaché à l'idéal homorythmique.

Né en à Reichenberg en Bohême, il fréquente Wittenberg et Leipzig avant d'occuper le poste de *cantor* à la *Johanneskirche* de Zittau (Saxe) entre 1597 et 1604. Toujours en Saxe, il devient *cantor* à Freiberg en 1604, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. Certes, comme l'indiquent les archives de Zittau, Demantius « ne faisait chanter que ses propres pièces et de nouvelles choses inconnues, et non les anciennes pièces que connaissaient bien les gens de la ville⁵⁴³ ». Mais peut-on être aussi lyrique que Paul van Nevel quand il affirme que

⁵³⁹ Partition : WINTERFELD (Carl von), *Martin Luthers Deutsche Geistliche Lieder*, op. cit., p. 110.

⁵⁴⁰ Idem, p. 115.

⁵⁴¹ Idem, p. 122.

⁵⁴² Johann Christoph Demant latinise son nom à la fin de sa vie en Christophorus Demantius. Les partitions adoptent souvent une dénomination composite : Johann Christoph Demantius. Dans tous les cas, il s'agit bien du même personnage.

⁵⁴³ Paul van Nevel, livret de l'enregistrement CD1, p. 6-7.

« [...] la qualité de sa musique, son individualité et son universalité font de ses compositions des témoignages fascinants d'une culture florissante », ou que « l'universalité et l'habileté de Demantius sont incontestables [...] » ? « Le style de Demantius », dit-il encore, « excelle dans sa sonorité somptueuse qui fait largement appel à l'écriture à six voix. La richesse harmonique correspond mieux à l'expression de la profondeur du texte qu'à une illustration superficielle de ce texte⁵⁴⁴ ».

Bien entendu, nous retrouvons dans la *Johannes Passion* (1631) de C. Demantius⁵⁴⁵ une intelligence du chœur (comprendre une juste mise en œuvre des masses chorales réparties selon les besoins du texte) très proche de celle croisée chez Joachim von Burck, avec une souplesse rythmique plutôt audacieuse (là encore, le binaire et le ternaire se côtoient avec une dynamique narrative très efficace). Mais il faut bien admettre que le hiératisme homorythmique domine la majorité de ses œuvres, et que Lassus, Hassler ou Sweelinck sont allés beaucoup plus loin en matière de « richesse harmonique ». Il faut sans doute voir dans son *Laudate Dominum* à six voix (tiré des *Trias Precum Vespertinarum*, Nuremberg, 1602)⁵⁴⁶ l'un des rares exemples de contorsion harmonique – encore qu'inséré dans une cadence bien prévisible.

À titre d'exemple, nous voyons à quel point *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (voir Exemple 3-3.4, Annexes p. 101)⁵⁴⁷ reste proche des conventions.

3.5/ Melchior Vulpus (1570-1615)

Un autre *cantor* s'inscrit dans le droit chemin des compositeurs luthériens : Melchior Vulpus, qui exerce à Weimar. On lui doit *Die beste Zeit im Jahr ist mein* (1604)⁵⁴⁸, œuvre à quatre voix homorythmiques mettant en musique le poème *Frau Musica* de Martin Luther (parmi les premiers textes du Réformateur sur la musique, en préface de ses *Enchiridien*). Sans grande surprise (c'est-à-dire écrite à la manière de Christophorus Demantius), la pièce ne fait guère de concessions mélismatiques (mes. 3 : noire pointée/croche sur *Jahr*, uniquement au *soprano* ; mes. 5-6 : noire pointée/croche/noire sur *alle*, toujours au seul *soprano*), les phrases courtes sont entrecoupées de silences (mes. 4, 7 et 10), les cadences utilisées sont d'une grande simplicité (CP 2a, voire CP 1), et l'*ambitus* des voix reste prisonniers de l'octave.

Plus intéressantes sont les pièces publiées à Iéna en 1602 sous le titre *Pars Prima Cantionum Sacrarum* (le second volume sortira des presses en 1603). En effet, nous retrouvons ici quelques élans plus novateurs : départs en imitation, amples vocalises au dynamisme vénitien (les passages en doubles-croches sont fréquents), alternance de zones homorythmiques et polyrythmiques, cassures ternaires : l'écriture s'épanouit ici librement avec générosité. Il suffit de parcourir quelques mesures du *Factum est* (Exemple 3-3.5.1, Annexes p. 102)⁵⁴⁹ pour observer le phénomène. Les voix, dont la sagacité évoque irrésistiblement la dextérité instrumentale, entrechoquent leurs motifs rythmiques dans une accumulation vertigineuse (les mesures 4-6 sont impressionnantes), puis deviennent

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Enregistrements : DIV11(7-9), et CD2(1-5).

⁵⁴⁶ Enregistrement : CD1(4).

⁵⁴⁷ Partition : ED4254, p. 235.

⁵⁴⁸ Partition : BA615, p. 43, ou BA6361, p. 8.

⁵⁴⁹ Partition : BA4393, p. 3.

homorythmiques à la mesure 9 pour l'entrée de l'archange. Le *De profundis*⁵⁵⁰, s'il est moins virtuose, partage également ce plaisir de la souplesse. Les passages sont alors traités en homorythmie assouplie, dans une esthétique finalement assez proche de Palestrina. M. Vulpus profite de ses six voix pour alterner deux groupes de trois : dans un esprit figuraliste manifeste, l'auteur entame le premier verset avec les voix les plus graves qui ne prononcent que « *De profundis* » (voir Exemple 3-3.5.2, Annexes p. 103), les voix supérieures se chargeant de « *clamavi ad te domine* » avec un intervalle ascendant qui n'est pas sans rappeler la version de J. P. Sweelinck. Au regard des dates, on constate que la version de Vulpus est antérieure à celle de Sweelinck (1602 contre 1619). Sans doute le maître d'Amsterdam a pris connaissance de l'œuvre du *cantor* de Weimar. Rien n'empêche de le supposer. Mais on peut également considérer que le talent de Sweelinck était largement suffisant pour se passer d'une telle influence, surtout quand on estime la distance stylistique entre les deux œuvres : Vulpus préserve malgré tout une écriture relativement conventionnelle, là où Sweelinck dépasse tous ses contemporains nordiques avec un chromatisme audacieux. On ne sera pourtant pas insensible à la couleur apaisante de cette version en *do* majeur (mode assez inattendu pour le sujet) malgré le *sib* du second ténor (mes. 3) qui minorise soudainement le V^e degré.

3.6/ Michael Praetorius (1571-1621)

On rapporte souvent, dans les histoires de la musique ou biographies, qu'Heinrich Schütz est le « père de la musique allemande ». Non seulement l'expression est un peu exagérée (voilà tout un XVI^e siècle jeté aux oubliettes), mais elle mésestime l'importance de Michael Praetorius (voir Planche n°15).

Pour lever toute ambiguïté, signalons que Michael Praetorius (15 février 1571, Creuzburg an der Werra-15 février 1621, Wolfenbüttel) ne partage aucun lien de parenté avec la prestigieuse dynastie d'organistes de Hambourg⁵⁵¹. Il est en revanche l'un des plus grands représentants de la musique luthérienne en Allemagne. Sa production est d'ailleurs titanesque : une vingtaine de volumes de musique vocale, dont les seize volumes des *Musae Sioniae*, les quinze volumes des *Polyhymnia* (les *Polyhymnia Panegyrica* et *Caduceatrix* de 1619), les neuf volumes de *Musa Aonia* dont le très célèbre *Terpsichore Musarum* (1612) composée de trois-cent onze danses au goût français (« *Französische Däntze* »), et le monumental *Syntagma Musicum*, traité en trois volumes (I : Wittenberg, 1615 ; II & III : Wolfenbüttel, 1619), couronnant une carrière bien remplie. Martin Gregor-Dellin résume :

« Praetorius, un Thuringien, né semble-t-il en 1571 [...], était l'une des personnalités artistiques les plus marquantes, les plus cultivées, les plus intelligentes et en même temps les plus singulières de son temps. Ce compositeur enclin au faste sonore se doublait d'un théoricien expérimenté. Il vivait depuis 1595 à Wolfenbüttel, où il fut d'abord organiste, puis, à partir de 1604, maître de chapelle de la cour ducale de Brunswick. À ce poste, il dirigeait à la fois la chapelle et la chantrerie, sans que se démentît jamais,

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵¹ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.6.

malgré toutes ses qualités, son mauvais caractère. Friedrich Blume⁵⁵² le qualifia d'érudit encyclopédique, affirmant qu'il possédait tout à la fois la minutie et le savoir allemands, le penchant de ce peuple à la méditation et à la spéculation, le pédantisme allemand, et # une force créatrice inépuisable, un savoir et des capacités d'une authentique étendue, une opiniâtreté conservatrice et une manie de la systématisation poussée jusqu'à la mesquinerie, auxquels se conjugaient un dévouement passionné à ses convictions, et l'exhibition pompeuse de son moi adoré #. En voilà trop. C'était un maître allemand, qui voulait l'impossible, un encyclopédiste ambitieux, dont les *Syntagma musicum* embrassaient littéralement tout, depuis la facture d'orgue jusqu'à l'enseignement de l'harmonie ; érudit musical, il aspirait à la grandeur, mais ne fut jamais à la hauteur de ses ambitions et laissa ses projets à l'état de fragments. Un exemple bien mal commode de l'esprit allemand⁵⁵³ . »

Que peut-on alors distinguer chez ce compositeur particulièrement actif ?

Pour simplifier l'approche, nous nous contenterons de deux éléments : l'écriture stricte (héritage Osiander, Burck, Demantius), et l'écriture polychorale (héritage Gabrieli avec la répartition dans l'espace des masses vocales, sans oublier l'importance de l'instrumentation et de la basse continue). Nous voilà bien au cœur d'un compromis.

Tout d'abord, nous rencontrons des harmonisations à quatre voix en style homorythmique strict. Les *Musae Sioniae* regorgent d'exemples⁵⁵⁴. *Nun bitten wir den Heiligen Geist*⁵⁵⁵ (*Musae Sioniae*, volume VII), dont le timbre original est emprunté au *Geystliches Gesank Buchleyn* de Johann Walther, est une bonne illustration : mélodie confiée au *superius*, harmonisation syllabique, *nota contra notam* de manière rigoureuse, *ambitus* dans la périphérie de l'octave (9^e majeure pour le *soprano* et la basse, 8^{ve} pour l'*alto*, 7^e mineure pour le ténor), valeurs rythmiques simples – conformes au rythme d'origine, silence qui entrecoupe la pièce, tout ceci nous renvoie à l'harmonisation de choral telle qu'elle était pratiquée par Lucas Osiander.

Bon nombre de pièces partage cette esthétique, surtout dans le répertoire profane : *Der Morgenstern ist aufgedrungen* (on retrouve les silences, *ambitus* réduits – l'*alto* se limite ici à la quinte ! – quelques notes de passage, cadence parfaite de type 2a avec quarte et sixte de cadence)⁵⁵⁶ ; *Die Sonn verbirget ihren Schein* (silences, *ambitus* réduits avec un ténor limité à la sixte majeure, très peu de passages, cadence parfaite de type 2a avec quarte et sixte de cadence, et cadence imparfaite de type 1c, comme dans *Nun bitten wir*)⁵⁵⁷ ; *Der Winter ist ein strenger Gast* (en homorythmie stricte, ce *Volkslied* est étonnant pour ses *ambitus* réduits presque au minimum : 9^e majeure pour la basse, 6^{te} majeure pour le *soprano*,

⁵⁵² Blume, Friedrich, *Syntagma Musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972*. Ed. par Anna Amalie Abert et Martin Ruhnke. Kassel, etc., 1973, p. 131 sq. (Note de Martin Gregor-Dellin).

⁵⁵³ GREGOR-DELLIN (Martin), Heinrich Schütz, op. cit., p. 46.

⁵⁵⁴ Les *Musae Sioniae* comptent neuf volumes publiés en l'espace de cinq ans (1605 : volume I, 1607 : volumes II, III, IV et V ; 1609 : volumes VI et VII ; 1610 : volumes VIII et IX). Ensemble, ils ne rassemblent pas moins de mille deux-cent quarante-quatre pièces.

⁵⁵⁵ Partition : BA6662, p. 19.

⁵⁵⁶ Partition : BA615, p. 10.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 16.

et 6^{te} mineure pour l'*alto* le ténor)⁵⁵⁸ ; *Nach grüner Farb' mein Herz verlangt, Herzlich tut mich erfreuen* ou *Nun laube, Lindlein, laube*⁵⁵⁹. Tous ces exemples ne sont pas éloignés du *corpus* profane d'Hans Leo Hassler. Là encore, nous voyons que la radicalisation de l'écriture tend à l'hégémonie. Résultat conjugué de la Réforme et de la Contre-Réforme, la musique est pensée de manière verticale.

Après le choral et le *Volkslied*, il faut même joindre le cantique latin, parfaitement stable dans son homorythmie imperturbable. Chant de la nativité, *Puer Natus in Bethlehem* (*Musae Sioniae*, volume V, d'après une hymne du XIV^e siècle) propose une scansion alerte, avec une légère envolée à l'*alto* (mes. 5), qui s'échappe en croches conjointes sur une modeste quinte (voir Exemple 3-3.6.1, Annexes p. 103)⁵⁶⁰. Michael Praetorius pratique donc une expression simple, dénuée de toute sophistication excessive. Toucher le cœur du public passe aussi par la clarté du langage. De cette manière, Praetorius cultive bien une forme de rigueur héritée des usages populaires (Isaac à Hassler) et des nouvelles exigences de l'expression sacrée (Osiander, Demantius). Il est, à ce titre, un continuateur zélé de la tradition.

On en conclurait vite que Michael Praetorius est un luthérien austère, reclus dans un style épuré, du moins si l'on en reste à ces quelques exemples. En fait, rien n'est plus faux. Car aux côtés de ces œuvres homorythmiques (indéniables et fort nombreuses) existe une quantité de pièces italianisantes. Certains expliquent cette mutation du langage grâce à la rencontre entre Praetorius et Hassler, mais il semble plus vraisemblable à d'autres que les échanges avec Heinrich Schütz et Johann Hermann Schein aient été plus décisifs : « Entre 1613 et 1615, il [Praetorius] passa deux années à Dresde où il rencontra Schütz et découvrit la plupart des nouveautés stylistiques de la musique italienne qui allaient influencer ses œuvres ultérieures⁵⁶¹ ». Pourtant, les premiers volumes des *Musae Sioniae* regorgent de pièces à double et triple-chœur, à la manière des *cori spezzati* vénitiens. Nous évoquons le choral *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (*Musae Sioniae*, volume VII, 1610) en homorythmie stricte, mais la version du volume I (1605) nous présente un traitement polychoral avec imitations et passages homorythmiques qui se répercutent d'un groupe à l'autre, à une date où Heinrich Schütz n'est pas encore parti à Venise auprès de Giovanni Gabrieli (1609). Si influence gabrielienne par allemand interposé il y eut, il faut donc la chercher du côté de Hassler.

Intéressons-nous quelques instants à cette version de 1605⁵⁶². L'œuvre commence avec un départ fugué du premier chœur (mes. 1-8), puis entre le second chœur – tandis que le premier se tait – dans une homorythmie assouplie (mes. 8-13). Le contraste est saisissant entre les deux masses vocales (ce que J. Burmeister nomme un *Noëma*, passage brusque d'une polyrythmie à une homorythmie). On notera que la basse du deuxième chœur

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, respectivement p. 24, 42 et 88.

⁵⁶⁰ Partition : GS, p. 28. Enregistrement : DBW-Cd1(8). Cette version du chœur de Chambre de Namur et du *Ricercar Consort* est intéressante puisqu'elle traite chacune des strophes avec une instrumentation différente : introduction aux cromornes seuls, strophe 1 avec cromornes + voix, strophes 2 et 3 avec flûtes et chœur, strophe 4 avec cromornes et chœur, et strophe 6 en *tutti*. Un second enregistrement ne manque pas non plus d'intérêt : le DIV5(2), qui alterne la version des *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619) avec celle des *Musae Sioniae* (1607). Le *tutti* est alors majestueux, avec ensemble de cordes, cornets, sacqueboutes et grand orgue (écouter de 03'16 à 04'30 et de 06'29 à la fin).

⁵⁶¹ McCreesh, Paul & A. Leaver, Robin, livret de l'enregistrement DIV5, p. 16.

⁵⁶² Partition : BA6662, p. 12-19.

expose deux fois la tête du thème (les quatre premières notes, d'abord en *fa*, puis à la quinte supérieure) avant de l'énoncer de façon complète (en *fa*), autre procédé rhétorique (échauffement du discours) entre *Palillogia* et *Climax*. Une fois les deux chœurs présentés, ceux-ci s'adonnent à un jeu d'échange homorythmique maintenant bien connu car éprouvé depuis longtemps par Gabrieli et Hassler. En regardant de plus près la partition, on peut différencier les modalités de l'échange. Il existe en fait trois formules :

· Formule de type 1

Le chœur 1 lance un motif (A) repris plus ou moins exactement par le chœur 2 (A ou A'). Cas le plus simple. Formule en *duplicata* où le chœur 2 répète docilement ce que le chœur 1 vient de dire. On peut rencontrer de menues variantes (modification d'un rythme, d'un degré, d'un renversement), mais l'essentiel est préservé.

Succession type : **AA BB' etc.**

· Formule de type 2

Le chœur 1 lance un motif (A) auquel le chœur 2 répond par un autre motif (B). Formule qui ressemble souvent à un *antécédent – conséquent* proche du dialogue, souvent fondée sur une même succession rythmique, mais dont le traitement harmonique diffère (I vers V devient V vers I, ou V vers VI devient V vers I. On peut imaginer toutes sortes de combinaisons possibles).

Succession type après la précédente : **AA BB' CD!** (à la place de C ou C')

· Formule de type 3

Non seulement le chœur 2 ne répète pas ce que vient de dire le chœur 1 (A), mais encore il annonce (B) ce que le chœur 1 va plus ou moins reprendre (B ou B'). Formule en *duplicata inversé* où le chœur 2 expose ce que le chœur 1 va dire. On assiste alors à une permutation des rôles : le premier chœur ne joue donc plus le rôle de meneur, et devient le suiveur.

Succession type après la précédente : **AA' BB' CDD'EE'F etc.**

Pour l'exemple, observons les mesures 32-42 (voir Exemple 3-3.6.2, Annexes p. 104)⁵⁶³. Nous sommes alors sur la troisième période du choral. Le chœur 1 lance un premier motif (A) et le chœur 2 répond comme un écho. Nous noterons que cette réponse modifie légèrement l'énoncé initial, puisque la terminaison repose sur une dominante au lieu d'une tonique. La mélodie est globalement préservée, c'est donc le cas le plus simple (Formule de type 1). Ce que nous appelons « motif B » n'est autre que le phrasé de la troisième période, mais transposé dans le ton de la dominante. Nous le nommons autrement pour faciliter l'analyse, mais il est évident qu'il s'agit du même matériau thématique. Ici, le chœur 2 répond avec une tournure analogue, et le début de la réponse au chœur 2 pourrait même faire penser à une formule de type 1. Cependant, la terminaison (mélodique et harmonique) de cette réponse nous entraîne ailleurs – et revient du reste dans le ton initial. Sans pour autant ressembler à un véritable *antécédent – conséquent* (l'enchaînement IV – I n'a pas ici une force conclusive suffisante, et paraît bien timoré aux côtés de l'enchaînement V – I sur *do* du premier chœur), il s'agit bien d'une formule de type 2, où le second chœur se charge de répondre plutôt que de suivre comme un écho. Pour autant, il se contente de suivre et n'endosse pas le rôle du meneur. Du reste, le chœur 1 poursuit avec un motif C (mes. 35). La mesure 37 est intéressante, puisque le chœur 2 ne répond absolument pas de la même

⁵⁶³ Nous avons conservé la présentation des éditions Bärenreiter, avec pour chaque chœur une clef de *sol* (*soprano – alto*) et une clef de *fa* (*ténor – basse*). L'ensemble étant homorythmique, une seule ligne de paroles est suffisante.

manière. Il donne la répartition avec un autre motif, le motif D (en fait, la quatrième période du choral original), motif que le chœur 1 reprend à son tour comme un écho (D', mes. 38) : il y a donc bien un échange fonctionnel. Le suiveur devient le meneur, et inversement. Nous reconnaissons une véritable formule de type 3. Or, une inversion peut en cacher une autre... Le chœur 2, désormais conducteur, lance un motif C' (mes. 38, qui reprend l'harmonisation de C avec les noires de A), mais n'est pas imité par le chœur 1. Celui-là, déjà lassé de répondre par l'identique, bifurque avec le motif D (et une belle cadence évitée de type 1). On pourrait penser à une formule de type 2, mais le chœur 2 reprend à son tour le motif D, de manière conclusive cette fois-ci avec une superbe CP 2e.

Ainsi, le meneur devient suiveur, puis le nouveau meneur redevient suiveur. Pourquoi rechercher tant de complications ? Puisons la justification dans l'esprit même des *cori spezzati*. Le plaisir (du compositeur, de l'auditeur, et même du choriste) étant de percevoir une alternance, un flot sonore qui rebondit et s'entrelace, n'est-il pas élémentaire de brouiller les pistes ? Obliger l'oreille à ne plus reconnaître le miroir de l'autre, voilà bien le but recherché : à force de permutation des rôles, on se laisse irrésistiblement bercer, sans parvenir à bien distinguer lequel des deux chœurs imite l'autre, lequel répond, lequel mène l'autre ou lequel prend des libertés. Tâchons de concevoir un chœur 2 en perpétuelle imitation du chœur 1. Quel ennui ! Une musique au mécanisme froid et systématique, vidée de toute respiration, tellement obsédée par sa propre routine qu'elle entraînerait avec elle l'exaspération de l'auditeur. Bien sûr, la vie s'emploie à briser la rigidité intellectuelle, et foisonne de toute part. C'est même un plus haut degré de la mise en œuvre de l'imprévisible. Hier, les départs en imitation étaient volontairement pensés de manière aléatoire, fuyant coûte que coûte la répétition et l'ordre immuable. Aujourd'hui, il faut séparer les chœurs, et séparer leurs fonctions en cours de route. Fuir, là encore, les monotones récurrences. L'effectif devient un étrange kaléidoscope. Le phénomène appelle le questionnement. Quelle est l'origine profonde de cette mise en œuvre de l'imprévisible ? S'agit-il de réfuter l'immobilisme, ou d'exploiter au mieux les potentialités ? Quel chœur agit sur l'autre ? Lequel provoque l'autre ? On peut supposer qu'on ne tire satisfaction d'une chose qu'à partir du moment où elle autorise une pluralité : l'œuvre à tiroirs (pas nécessairement longue mais suffisamment dense) que l'on visite à loisir avec un sentiment d'éternelle découverte, l'ouvrage philosophique qui déclenche – au-delà même de son propos initial – une ramification de réflexions personnelles insoupçonnées jusqu'alors, la saveur d'un plat dans lequel on reconnaît les diverses touches aromatiques subtilement organisées et équilibrées, ou même la simple et sereine contemplation d'un paysage où se mêlent rapports de couleurs, de formes, de masses et de lumière. L'unité fascine (pourquoi aurait-on abandonné les polythéismes ?), mais effraie en même temps. Ou du moins, on aime retrouver dans le point de fuite l'aboutissement de toutes les lignes du monde. La pluralité rassure. Le paysage, le plat, l'idée ou l'œuvre d'art contentent dès lors qu'ils épousent la profusion. Ils sont l'image du monde, et participent à la vie. En ce sens, la mise en œuvre de l'imprévisible est-elle uniquement une volonté d'exploiter au mieux les potentialités, sorte d'obligation morale somme toute artificielle ? N'est-ce pas plutôt la seule issue pour éviter la paralysie cérébrale ? Une forme de rejet salutaire de l'immobilité ? Une conséquence, finalement, de notre désir de vivre ? L'écoute des *cori spezzati* de Praetorius est fascinante, non pas parce qu'elle s'impose comme une démonstration de possibilités (cela est le travail de l'analyse), mais parce qu'elle fait oublier le principe même qui la gouverne (quel chœur joue le rôle de l'écho ?). Oui, l'écoute des *cori spezzati* de Praetorius est fascinante, car elle invite l'auditeur à s'oublier lui-même, à délaissier la compréhension d'un mécanisme au profit de son plaisir immédiat.

Quoiqu'il en soit, Heinrich Schütz n'a certainement rien appris à Michael Praetorius en matière de chœurs séparés⁵⁶⁴. Ce court extrait de 1605 nous le prouve sans peine. D'autres pourraient encore alimenter la démonstration, comme le traitement polychoral de *Nun freut euch, lieben Christen gmein*⁵⁶⁵, également issu des *Musae Sioniae* de 1605. Ici, l'auteur s'autorise une grande variété d'écriture dans les échanges vocaux : ainsi, les parties homorythmiques succèdent aux passages fugués, les nombreux changements de mesure (cassures ternaires ou binaires) apportent une souplesse métrique particulièrement vivante, et surtout d'énergiques vocalises ne sont pas sans rappeler l'inspiration vénitienne (mes. 45-53). Là encore – conformément aux usages gabriéliens – la composition s'achève par un *tutti* des deux chœurs : après l'alternance et l'opposition des masses, l'unanimité. Voilà une péroraison qui ne manque pas de panache.

L'exubérance atteint son comble dans les dernières publications (1619) de Michael Praetorius : les *Polyhymnia Panegyrica et Caduceatrix*, les *Polyhymnia Puericinia*, et les *Polyhymnia Exercitatrix*.

Le premier *corpus* contient trente neuf numéros⁵⁶⁶, dont une imposante *Missa gantz Teutsch* (messe entièrement allemande, conforme à l'esprit d'accessibilité au sacré pour le plus grand nombre). L'effectif requis est écrasant : de une à vingt-et-une voix (« *und mehr* », et plus, dit le frontispice), prévoyant jusqu'à six chœurs séparés jouant de manière concertante (« *In welchen viel unterschiedene Arten und Maniere der Concertat-Music* »), et mentionnant explicitement la basse continue (« *Cantion in Basso Generali* »). De plus, les voix sont désormais systématiquement accompagnées d'instruments virtuoses : violons, cornets, sacqueboutes, ou trompettes.

En fait, Praetorius ne renie pas l'ancienne pratique, le vieil héritage allemand : il les transcende et les agrmente de couleurs fastueuses – qui prétendra encore, à l'écoute étourdissante de ces œuvres⁵⁶⁷, que les luthériens sont austères ? L'auteur joue alors de toutes les possibilités sonores. Le *Kyrie* de la *Missa gantz Teutsch* comporte trois chœurs séparés, et le *Gloria*⁵⁶⁸ six :

Chœur 1 : 4 voix solistes (S-T1-T2-B) et continuo (orgue) Chœur 2 : 4 voix solistes (S-T1-T2-B) et continuo (orgue) Chœur 3 : 2 violons, 1 basse de viole, et continuo (clavecin) Chœur 4 : Groupe vocal libre (Kantorei, Collegium musicum) et instruments Chœur 5 : Groupe vocal libre (Kantorei, Collegium musicum) et instruments Chœur 6 : Groupe instrumental libre (Stadtpeiferei, confrérie)⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ D'ailleurs, on pourrait ironiquement penser que Schütz n'a eu aucune influence sur Praetorius (ou que celui-ci s'en défend) : dans l'épais *Syntagma Musicum*, aucune mention n'est faite du *Sagittarius*. En revanche, nous retrouvons cités « Ioan Leo Haslerus » (latinisation d'Hans Leo Hassler), « Leonhardus Lechnerus » (Leonhard Lechner), Melchior Franck (dont nous parlerons au prochain chapitre), ou « Orlandus de Lasso ». Rien, curieusement sur Heinrich Schütz.

⁵⁶⁵ Partition : BA6662, p. 3.

⁵⁶⁶ Liste disponible dans le dernier volume du *Syntagma Musicum*, BVK1527, p. 203 sq.

⁵⁶⁷ Enregistrement : le superbe DIV5, reconstitution d'une messe luthérienne à partir (entre autres) des musiques de Praetorius. Nous retrouvons la *Missa gantz Teutsch* ainsi qu'un certain nombre de pièces issues des *Polyhymnia*.

⁵⁶⁸ Enregistrement : DIV5(4).

⁵⁶⁹ D'ailleurs, Praetorius prévoit aussi d'intégrer les musiciens municipaux dans *In dulci jubilo* (même publication), avec trois chœurs vocaux et un ensemble de six trompettes et timbales (« N°34, *In dulci jubilo*, 1.2. *Theil. Mit Trompeten und Heerpaucken* »). Les roulements de timbale et sonneries de trompettes placées dans le narthex résonnent avec puissance

Le caractère enjoué de la suite ne manque pas de charme : « *Herr Gott, Lamm Gottes, ein Sohn des Vaters* » (« *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* ») repose sur le principe de répétition. Avec une seule séquence rythmique, Praetorius construit tout son passage :

« Herr Gott, Herr Gott, Lamm Got - tes, ... »
« ein Sohn, ein Sohn des Va - ters ... »

À partir de cette structure, les voix ne cessent de répéter les termes importants (« *Herr Gott* » et « *ein Sohn* »). La *Palillogia* de Burmeister est ici omniprésente, ainsi que les interventions brutales de silences (*Aposiopesis*). Nous voyons bien à quel point Praetorius cherche à mettre son texte en valeur, au moyen de figures parfaitement identifiables. De cette manière, le compositeur favorise un rapprochement sémantique au moyen d'une similarité rythmique : le « Seigneur Dieu » et le « Fils » ne font qu'un.

dans toute la nef. On est décidément très loin de l'ascétisme et du dépouillement facilement attribués aux protestants.

Occasion de rappeler que les luthériens ne sont pas des calvinistes...

La section « *Der du hinnimmst die Sünde der Welt* » (« *Qui tollis peccata mundi* ») repose sur une métrique ternaire, promptement joyeuse, illustrant à merveille un propos luthérien : le fait que Dieu enlève tous les péchés du monde ne peut être que réjouissant (fût-ce au prix d'une crucifixion). Qu'on se souvienne alors de l'abondante littérature musicale où ce passage est mis à l'honneur : tout n'y est qu'affliction, épanchement douloureux et pesanteur accablante. Combien de « *peccata mundi* » ressemblent à ces cierges moribonds dont la flamme se noie dans la cire molle ? Ici, au contraire, le rebond est de mise. Et les chœurs, unanimes dans leur témoignage de gaieté, se répondent aux quatre coins de l'église – figuralisme spatial on ne peut plus éloquent (les quatre points cardinaux se dressent comme tous les péchés *du monde*). Le « *erbarme dich unser* » (« *Miserere nobis* ») retentit avec un *tutti* des six chœurs.

La suite propose une écriture plus facilement virtuose : « *Der du sitzt zu der Rechten des Vaters, erbarme dich unser* » (« *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* »). Les doubles-croches fusent, du ténor du chœur 1 vers celui du chœur 2, jusqu'aux violons du chœur 3. Plus on se rapproche de la louange finale, plus les traits deviennent fréquents : vocalises sur « *allein* », instruments qui débordent d'invention (les violons partent en triples-croches), prodigieux mélismes des voix solistes sur « *Amen* ». L'ensemble s'achève avec un goût certain de l'emphase et de la démesure.

Ainsi, Michael Praetorius adopte des modes d'expression très variés. Du choral à quatre voix traité en homorythmie stricte jusqu'à l'opulente *Missa gantz Teudsche* en passant par les *Musae Sioniae*, cet auteur prouve que la musique luthérienne a beaucoup évolué en l'espace de quelques années, suivant une sorte d'aller-retour plutôt amusant : on contemple tout d'abord une admirable florescence du répertoire (génération Johann Walther) où l'écriture reste relativement libre (grande pluralité des traitements dans les mises en musique de pièces sacrées), puis un raidissement de ladite écriture qui devient plus facilement austère (Osiander, Demantius) ; en dernier lieu, la musique renoue avec son désir d'éclectisme. Sous la plume de Praetorius, on a l'impression que le moindre ingrédient musical – quelle que soit son origine – est convenable pour traduire une idée. Quand le procédé est bon, pourquoi le refuser ? Pourquoi rejeter la basse continue ? Pourquoi dénigrer les *cori spezzati* ? Pourquoi éviter les guirlandes virtuoses de quelques bons violons inspirés ? Et pourquoi renoncer à l'homorythmie, certes très hiératique mais tellement efficace dans les moments solennels ? Pourquoi s'empêcher une référence au *corpus* luthérien des chorals quand il faut toucher l'auditeur avec une mélodie désarmante de simplicité ? Ceci nous permet de comprendre à quel point Michael Praetorius est profondément luthérien, jusque dans la manière de concevoir son art : tous les moyens sont bons pour convaincre l'auditeur, car « le diable ne doit pas garder les belles mélodies pour lui », ni toutes les bonnes choses de ce monde.

Il nous reste à ajouter que Michael Praetorius est un remarquable théoricien de la musique, avec son monumental *Syntagma Musicum*⁵⁷⁰ (trois volumes parus en 1614-15 pour le premier, et 1619 pour les deux derniers, c'est-à-dire en même temps que les *Polyhymnia*). Sans entrer dans le détail, la démarche de Praetorius est visiblement encyclopédique. La première partie du premier volume (*Pars Prima : De Musica Sacra et Ecclesiastica*) s'attache à démontrer les fondements bibliques et historiques de la musique. Le programme est vaste, et l'auteur s'emploie à regrouper les citations avec une précision d'archiviste. Ainsi, il évoque le roi David pour dévier naturellement sur les psaumes, hymnes et odes, moyen d'atteindre la description de la messe. La quatrième partie de cet exposé

⁵⁷⁰ PRAETORIUS (Michael), *Syntagma Musicum* (1614-1619), Kassel, Bärenreiter, 2001, référence BVK1527, *fac simile* de l'édition originale en trois volumes, 459 p. (vol. I), 236 p. (vol. II), et 260 p. (vol. III).

initial est un inventaire d'organologie biblique. Le propos tourne d'ailleurs à l'obsession : soixante et une pages revisitent l'Ancien Testament et le célèbre David, se plaît à évoquer les cymbales, lyres, cithares, et autres crotales, évoque le recensement des officiers d'Israël, prêtres et lévites (Praetorius présente sous forme de tableau⁵⁷¹ le *Premier Livre des Chroniques* 23 3-5, pour attirer l'attention sur les « quatre mille » qui « louaient Yahvé avec les instruments que David avait faits à cette intention ») et plonge également dans le Nouveau Testament pour étayer sa démonstration. Car le projet de Praetorius se dessine peu à peu : montrer que les racines de la musique remontent à la Genèse, que la sève traverse les âges pour atteindre la vie du Christ, et se répand jusqu'aux jours contemporains. L'optique est ainsi typiquement luthérienne : prouver que la musique est un *donum divinum*, un don de Dieu, et que « nous » (hommes du XVII^e siècle) sommes en lien avec la Création. L'ensemble de cette démonstration occupe les cent-quarante-neuf premières pages du traité.

La seconde partie est riche d'enseignements (*Pars altera* : « *Historia de Musica extra Ecclesiam, Quae Profana, Liberalis, Ingenua, Humana, Genialis, &c.* »). L'historien biblique se transforme en théoricien de la musique, cite Boëthio (Boèce) relatant la découverte mathématique de Pythagore sur les intervalles (p. 171), Josepho Zarlino (p. 174), expose la théorie des modes (p. 178-185) pour aboutir au *Dodecachordo* d'*Henricus Glareanus* (le *Dodekachordon* d'Heinrich Glarean, 1547). Le chapitre VI (p. 185-187) attire tout particulièrement notre attention : il montre comment les divers théoriciens du passé ont attribué aux modes un affect particulier. Ainsi, il cite *Caßiodori* (Cassiodore, l'immense théoricien à l'origine du *quadrivium*), Platon et Aristote. Praetorius continue son exposé par les rapprochements possibles entre musique, physique, arithmétique, astronomie, puis accorde une large place à la musique dans l'Antiquité. Les citations de Platon, Ovide (p. 237-238, 248), Homère (p. 258-259), Virgile (p. 262) sont légion. Voulant démontrer les usages et les vertus de la musique dans le théâtre et la poésie, Praetorius accomplit finalement dans le domaine profane ce qu'il venait de faire dans le domaine sacré : donner au lecteur les fondements historiques de la musique.

La dernière partie (p. 319-459) fait la transition entre le précédent chapitre (explication des muses Calliope, Clio, Euterpe, Melpomène, Terpsichore, Polymnia, Thalia, Uranie, et Phœbus, mais aussi Apollon), pour dériver lentement (p. 325) vers la répartition en trois niveaux de la musique : il cite alors « *Johan. Guilielmus Stuckius* », et mentionne la *musica mundana* (musique céleste), la *musica humana* (voix humaine), et la *musica organica* (musique instrumentale). Ceci l'amène à considérer les modes rythmiques, encore quelques modes mélodiques (mixolydien), puis il aborde l'explication des instruments antiques. Par ce savant truchement, il introduit ensuite l'instrumentation « moderne », et fournit les tableaux synoptiques des grandes familles instrumentales (p. 443-446) ainsi que la structure de la messe (p. 454). Ainsi, Michael Praetorius s'accorde quatre-cent cinquante-neuf pages pour élaborer une justification prodigieuse : de la *Genèse* aux théoriciens médiévaux, en passant par les philosophes de la Grèce antique, la musique traverse les civilisations depuis la nuit des temps. Fruit d'héritages successifs, elle entretient toujours un rapport singulier avec le spirituel (monothéiste, ou par défaut polythéiste). Il devient manifeste que Praetorius ne compte pas écrire une histoire de la musique. Ce n'est visiblement pas son projet. Du reste, son « *Nomina Autorum* » (index des noms cités) ne contient qu'une poignée de compositeurs. À l'inverse, les personnages bibliques, mythologiques, les philosophes, théoriciens, mathématiciens et théologiens (on croise bien entendu Martin *Lutherus*) remplissent les colonnes.

⁵⁷¹ *Ibid.*, vol. I, p. 93.

Par ailleurs, cette manière d'achever le premier volume est habile, puisque le second traite exclusivement d'organologie « moderne » (par opposition à l'organologie biblique ou antique du premier volume). Véritable mine d'or pour celui qui se penche sur l'instrumentation baroque, le traité fait un inventaire systématique de tous les instruments connus : historique (provenance), correspondance (les noms sont généralement donnés en allemand, latin et italien, parfois en grec), possibilités techniques (tables synthétiques des registres), les accords (pour les instruments à cordes), les transpositions, etc. Plus le lecteur tourne les pages, plus il se transforme en roi Midas. Une partie toute entière est consacrée à l'orgue (p. 119-203), son principe, son mécanisme, ses timbres (Praetorius dresse un inventaire de toutes les sonorités possibles de l'instrument), la manière de l'accorder, et fournit même au passage une *Table Universelle* des jeux de l'orgue (subdivisés en fonds et anches, avec les correspondances en pieds pour chacun). Un nouveau trésor apparaît soudainement : le catalogue des principales orgues d'Allemagne, avec la répartition des jeux pour le pédalier et chacun des claviers (et si besoin, les touches disponibles). Cette inestimable liste nous permet d'imaginer quelles furent les couleurs de l'orgue à l'aube du XVII^e siècle, dans des villes aussi prestigieuses qu'Ulm, Danzig, Rostock, Lübeck, Hambourg, Magdeburg, Leipzig, Torgau, ou Dresde, pour ne citer que les plus connues. Ainsi, nous avons sous les yeux la composition de l'orgue de la *Jakobkirche* de Hambourg, fief de Jakob et Hieronymus Praetorius (p. 168) : cinquante-trois jeux répartis sur quatre claviers et un pédalier (comprenant lui-même quatorze jeux, dont deux fonds de 16 pieds – *Principal* et *Groß Baß* – et deux anches de 16 pieds – *Krumhorn* et *Posaunen*). Suit également la composition de l'orgue de la *Petrikirche*, lieu où exerçait Jakob Praetorius (le Jeune). Nous remarquons aussi alors à quel point les jeux de 32 pieds sont déjà bien présents : on en trouve à Danzig (*Marienkirche*, orgue de 1583), Lübeck (*S. Peters Kirchen*, par Gottschaldt Burckart, facteur néerlandais), Brunswick, Kassel (*Freyheiter Kirchen*), ou Bückeburg (près de Hanovre). L'exploration du grave est ainsi à l'ordre du jour.

Bien entendu, les célèbres planches viennent illustrer le traité. Quel ouvrage, livret de Cd, dictionnaire musical ou catalogue pédagogique ne possède pas son illustration de Praetorius (à titre d'exemple, voir Planche n°16, avec une illustration concernant les instruments à embouchure) ?

Le troisième volume du *Syntagma Musicum* est tout aussi précieux. Son propos est d'expliquer les genres et les formes musicales des XVI^e et XVII^e siècles, en prenant soin d'indiquer les équivalences italiennes, françaises, anglaises et allemandes. Tout décrire serait ici plus monumental que l'œuvre elle-même, si bien que nous limiterons nos remarques à quelques détails. Les trois parties de ce volume se répartissent comme suit : 1/ *Des formes vocales et instrumentales* (comprenant entre autres concerts, motets, madrigaux, *canzone*, ballets, *praeludien*, caprice, fugue, *sinfoniae*, *sonaten*, *intradan*, *toccaten*, pavane, branles, courantes et autres danses françaises) ; 2/ *De la notation musicale et des règles à observer pour le chant* (Praetorius revient sur les échelles des modes, définit les tessitures respectives de chaque voix en fonction du mode choisi, explique les indications de mesure) ; 3/ *Des termes techniques et de leur utilisation pratique* (nuance, *tempo*, ornements, utilisation des chœurs, et même un chapitre réservé à la basse continue).

En matière de formes musicales, il est intéressant de noter l'évolution du compositeur. En effet, on peut distinguer quatre manières de traiter un choral dans les *Musae Sioniae*, manières que nous avons finalement déjà croisées chez les auteurs précédents :

- Choral traité en motet : méthode la plus ancienne. Le choral original irrigue toutes les voix. Les entrées en imitations sont omniprésentes, et le contrepoint fleuri de mise.

- Chaque période du choral peut apparaître plusieurs fois à une seule voix (Cf. Arnold von Bruck, avec *Aus tiefer not schrei ich zu dir*, Exemple 2-2.5.1, Annexes p. 42) ;
- Choral traité en *cantus firmus* : une seule voix prend le choral en *cantus firmus* tandis que les autres voix brodent sur des éléments mélodiques et/ou rythmiques dérivés du choral (presque à la manière d'un *ostinato*). Chaque période de choral n'est exposée qu'une seule fois (Cf. Johann Walther, avec *Ein feste Burg ist unser Gott*, Exemple 2-2.2.4, Annexes p. 38 ; ou encore Adam Gumpelzhaimer, avec *Von Himmel hoch da komm ich her*, Exemple 3-2.5.2, Annexes p. 84) ;
- Choral traité *nota contra notam*, la mélodie du choral étant confiée au *soprano*, le reste des voix marchant de manière homorythmique et majoritairement syllabique. Là encore, chaque période de choral n'est entendu qu'une seule fois (Cf. Lucas Osiander, avec *Ein feste Burg ist unser Gott*, Exemple 3-3.1, Annexes p. 98) ;
- Choral traité comme un madrigal : ici, le choral est fragmenté. On assiste alors à un dialogue à l'intérieur même du chœur, où le moindre mot est mis en valeur. Aspect concertant, lié au principe de répétition et de décalage vocal (Cf. Michael Praetorius, avec *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, Exemple 3-3.6.2, Annexes p. 104).

Cette pratique *a cappella* est très fréquente, comme nous l'avons vu jusqu'ici. Dans son *Syntagma Musicum*, Praetorius met à jour un dérivé, le *concerto-choral* : né du mélange de procédés antérieurs, il intègre instruments et basse continue à la polychoralité vocale souvent virtuose (il évoque alors les « *Voci Concertate* » ou « *Concertat-Stimmen* »⁵⁷²).

« C'est quand on cherche dans toute une société de musiciens les meilleurs et les plus distingués, et qu'ils alternent, à la façon de chœurs, la voix humaine avec toutes sortes d'instruments tels que cornets, trombones, flûtes à bec et traversières, cors, bassons ou dolcians, racketts, violes de gambe, grands et petits violons, luths, clavicembalons, régales, positifs ou orgues, ou autres instruments qu'on inventera ; ils rivalisent, se répondent, se dépassent, se mettent en valeur »⁵⁷³.

La *Missa gantz Teudsche* nous vient immédiatement à l'esprit, avec son *Gloria* à six chœurs.

Enfin, la basse continue (certainement introduite en Allemagne par Gregor Aichinger⁵⁷⁴ pour ses *Cantiones* de 1607) bénéficie d'un chapitre à elle seule dans ce troisième volume. Praetorius explique les fondements et origines de la *General Baß* – dont il attribue la paternité à Luigi Viadana⁵⁷⁵. Le moment le plus intéressant du chapitre est sans aucun doute celui où Praetorius présente une clef de *fa* avec chiffres suivi d'un exemple de réalisation (voir Exemple 3-3.6.3, Annexes p. 104)⁵⁷⁶. Cet extrait nous délivre plusieurs enseignements :

- la réalisation pour clavier ressemble à s'y méprendre à une harmonisation vocale (nous n'avons pas d'un côté la main gauche et sa ligne en clef de *fa* et de l'autre côté

⁵⁷² *Ibid.*, vol. III, p. 106.

⁵⁷³ Cité par J. MÜLLER-BLATTAU, *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 105.

⁵⁷⁴ Gregor Aichinger (1564-1628), compositeur dans le sillage de Roland de Lassus dont il fut l'élève. Après un séjour munichois en 1582, Aichinger part pour Venise en 1584 où il rencontre Andrea Gabrieli.

⁵⁷⁵ PRAETORIUS (Michael), *Syntagma Musicum*, op. cit., vol. III, p. 124. Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645) fut *maestro di cappella* aux cathédrales de Mantoue et de Fano. Le recours à la basse continue dans ses *Concerti ecclesiastici* (1602) est postérieur aux publications (et expérimentations) de Caccini ou Peri.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 144.

une main droite qui réalise le chiffrage par trois voix supplémentaires ; ici, les voix sont plus facilement entremêlées, comme un quatuor vocal) ;

- un retard de tierce est réalisé sur un simple accord # (5 majeur, mes. 2) ; tous ne sont donc pas nécessairement indiqués sur une partition, au continuiste de les placer au bon endroit ;
- la marche de sixtes (mes. 4-5) est en définitive brisée par un *la* chiffré 6 mais réalisé 5, sans doute une erreur d'édition (qui ne serait malheureusement pas la seule⁵⁷⁷) ;
- à trois reprises, un accord 5 contient une 7^e de passage (mes. 4, 5 et 6) ; or, le chiffrage ne porte aucune trace de ces septièmes. Il faut donc en conclure que les septièmes de dominante de passage sont – en pratique – extrêmement fréquentes, et trouvent naturellement leur place dans un mouvement cadentiel.

Ainsi, les œuvres musicales et théoriques de Michael Praetorius montrent un auteur soucieux de la synthèse. Il est évident que son style s'inscrit largement dans une lignée traditionnelle, visant à préserver le contrepoint simple, strict, homorythmique, à la manière d'un L. Osiander, J. von Burck ou C. Demantius. Il n'échappe pas au désir de radicalisation de son époque, et assume son appartenance à la branche la plus conservatrice du luthéranisme. Mais d'autre part, il goûte aux innovations italiennes et les met à profit dans ses compositions. Basse continue et *cori spezzati* sont ainsi intégrés au vaste répertoire luthérien, lui donnant des saveurs inconnues jusqu'alors. La polychoralité, teintée de virtuosité vocale et instrumentale, enrichit le culte et commence à la rendre plus théâtral. On s'aperçoit alors que l'adoption des techniques italiennes s'est manifestée dans toute l'Allemagne, au-delà finalement des appartenances confessionnelles. À ce titre, Michael Praetorius est bien un *auteur du compromis*, sans doute le dernier et le plus brillant de sa génération.

4/ Conclusions

4.1/ Synthèse stylistique : les musiciens au temps de la Contre-Réforme

L'évolution musicale depuis le début du XVI^e siècle est surprenante. On assiste à une mutation presque radicale de l'écriture, qui tente de conjuguer à la fois le contrepoint fleuri, l'esthétique luthérienne et les nouveautés italiennes. En l'espace d'une cinquantaine d'années, deux générations de compositeurs auront suffi pour décupler les possibilités expressives et construire de solides fondations au XVII^e siècle. Car celui-ci est grandement redevable au courant maniériste qui le précède. Les deux colosses qui s'affrontent, Réforme et Contre-Réforme, crispent l'Europe toute entière. Il suffisait bien d'un seul Polyphème, en voilà deux. Tous deux convoitant la même Galatée – l'adhésion (pour ne pas dire le retour) des fidèles –, ils s'écorchent sans pitié et lancent leurs poings dans une rage identique : combien de fois constate-t-on qu'un camp aboutit au même résultat que le camp opposé ? L'homorythmie s'impose, partout, avec la même obstination. Catholiques et protestants se rejoignent finalement dans ces effets de masse, dans l'expression simple et dépouillée, signe de majesté et de puissance.

On peut alors distinguer plusieurs sortes d'homorythmie : celle qui est stricte (sans concession, comme on en trouve dans la musique profane d'Hans Leo Hassler ou les chorals de Lucas Osiander), celle, relativement stricte, qui intègre tout de même quelques notes de passage ou retards, et celle qui s'assouplit en tolérant des zones syllabiques (on peut alors avoir l'illusion d'un contrepoint savant, mais le texte reste toujours intelligible). Nous voyons bien ici l'effet combiné de plusieurs tendances : la radicalisation de l'écriture (abandon du contrepoint complexe qui brouille la compréhension du texte) s'observe partout dans cette seconde moitié du XVI^e siècle, quelle que soit la confession du compositeur.

Or, cette même rigueur fut certainement le principal motif du désenchantement. Le terrain de la musique sacrée n'étant plus le lieu privilégié de l'expérimentation musicale, il est tout naturel que la musique profane soit devenue cette terre promise des compositeurs en mal de création. Là se dresse le madrigal et son figuralisme généreux, ses envolées lyriques et ses convulsions harmoniques. Il n'est pas non plus étonnant que les centres religieux un peu distants de Rome soient plus tolérants en matière de création musicale : certainement, le statut de Venise aura suffi à la musique sacrée pour trouver de nouveaux représentants de poids : A. Willaert, A. et G. Gabrieli. Non seulement la technique des *cori spezzati* mais aussi la virtuosité instrumentale ont été sinon les échappatoires, du moins le rare terrain d'expérimentations audacieuses.

La saveur de l'histoire dépend souvent de ses retournements de situations, ou ses compromis de dernière minute. Hier, on dénonçait le profane et on lançait des critiques comme autant d'anathèmes. Aujourd'hui, on encense les vieux démons. Heinrich Isaac ou Heinrich Finck pouvaient-ils concevoir une œuvre religieuse dans un contrepoint rudimentaire ? Certainement pas. Le témoignage de la foi, le rapport au divin ne pouvait s'exprimer qu'au travers d'un langage complexe mais fluide, un contrepoint fleuri aux jaillissements vocaux incessants mais en perpétuel équilibre – à l'image de la Création. Le style *nota contra notam* ne pouvait raisonnablement lutter contre ce foisonnement. Trop simple, trop épuré, et surtout trop profane. Wittenberg puis Rome récupèrent à leurs profits les techniques et les valeurs de l'art profane. Le *simplisme* perd sa teinte péjorative, et devient le *simple*, ce voisin de l'*authentique*. L'expression la plus droite et la plus directe du croyant est adoptée comme la modalité idéale du dialogue avec le divin. La sophistication devient suspecte, les effets trop sensuels sont rejetés. Comment peut-on espérer un échange sincère si les termes employés sont embrouillés ? L'homorythmie devient le modèle.

Volte-face pour volte-face, les musiciens produisent des œuvres sacrées que certains qualifieraient d'alimentaires (en oubliant par là même qu'on puisse être convaincu par l'austérité du langage). Mais la terre promise se déplace. L'herbe grasse ne pousse plus dans les jardins du Vatican. On préfère cueillir les fruits dans les propriétés de quelque prince. Qu'ils se nomment Bardi ou Corsi, Gonzague ou Este, qu'ils soient doge ou bourgeois, ils offrent tous les terrains fertiles du changement. Et pour arroser les germes de ce changement, les termes pleuvent : *stile moderno*, *nuove musiche*, *seconda pratica*, on rivalise d'ingéniosité. Ici bourgeoise le madrigal, là le concert, là encore les *cori spezzati*, là pousse la monodie accompagnée, et avec eux quantité de nouvelles techniques : figuralisme, virtuosité, spatialisation, écho, basse chiffrée, *parlando cantando*, chromatisme, contorsions harmoniques. Le pouvoir religieux ne tarde pas à réagir : le madrigal, comme le concert, devient *spirituel*. La virtuosité instrumentale occupe une place de plus en plus grande dans les églises. Les *cori spezzati*, strictement vénitiens, finissent par gagner toute l'Europe. La basse continue devient le procédé fédérateur de toute la période baroque. La musique sacrée se préoccupe désormais de considérations rhétoriques, et cherche

à démontrer sa toute puissance. Figures, tournures types, décorations musicales plus ou moins stéréotypées, elle accueille aujourd'hui toute une panoplie d'artifices qu'elle condamnait hier.

En définitive, après l'adoption de l'homorythmie populaire, les musiques sacrées passent du hiératisme tridentin ou luthérien à l'exubérance rhétorique du répertoire profane. Évolution doublement parallèle bien surprenante pour des confessions qui n'ont pas encore fini de s'opposer.

Ainsi, l'influence de l'Italie sur l'Allemagne s'effectue de manière rationnelle et géographiquement cohérente : du sud vers le nord. L'artisan de cette mutation stylistique est Roland de Lassus (Munich), avant que n'œuvrent ses propres élèves : Leonhard Lechner (Stuttgart), Johannes Eccard (Königsberg puis Berlin), ou Gregor Aichinger. À la suite de ces allemands qui visitent l'Italie, et plus particulièrement Venise et Rome, il faut joindre Hans Leo Hassler (Nuremberg). En dernier lieu, une figure aussi monumentale que Michael Praetorius (Wolfenbüttel) ne peut être oubliée. Celui qui n'a jamais quitté l'Allemagne – tout du moins par le sud – est le parfait symbole de l'assimilation des techniques italiennes en pleine terre luthérienne : basse continue, *cori spezzati*, luxuriance et virtuosité instrumentale, nous avons là les principaux ingrédients du phénomène.

▣ Synthèse Stylistique ▣ Les Musiciens au temps de la Contre-RÉforme

HÉRITAGE ALLEMAND Dans cette génération, nous retrouvons des éléments traditionnels déjà bien connus (Pour chaque entrée, nous ne mentionnons qu'un seul exemple, à titre purement indicatif) Contrepoint fleuri, dans la lignée L. Senfl (Cf. L. Lechner, Exemple 3-2.4.2, Annexes p. 81). Homorythmie, par le canal luthérien mais aussi par le canal des maîtres d'Heidelberg. Ici, le choix de l'écriture homorythmique dépend souvent du texte à mettre en valeur (Cf. J. Eccard, Exemple 3-3.3, Annexes p. 99), ou sert dans le traitement strict d'un choral (Cf. L. Osiander, Exemple 3-3.1, Annexes p. 98). forme *Bar* (Cf. R. de Lassus, Exemple 3-2.1.1.4, Annexes p. 68). Travail sur l'imitation, avec trois modalités envisageables : 1/ Schéma fréquent : *ton I – quinte inférieure ou supérieure – ton I – quinte inférieure ou supérieure* (Cf. H. L. Hassler, Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94) ; 2/ Écriture encore parfois canonique (Cf. les quelques résidus dans le *Kyrie* de la *Missa octo vocum* d'Hassler) ; 3/ Renversement du motif (Cf. L. Lechner, Exemple 3-2.4.1, Annexes p. 80) ; Utilisation du choral comme matériau de base pour une composition (Cf. A. Gumpelzhaimer, Exemple 3-2.5.2, Annexes p. 84). Cadence à basse tronquée, quelquefois pratiquée (Cf. J. Eccard, Exemple 3-3.3, Annexes p. 99, mes. 17-18).

Principaux Aspects Mélodiques *Ambitus* variables selon l'écriture : souvent resserrés dans les pièces homorythmiques (type *Volkslied* ou *Geistliche Lieder*), et larges dans les pièces polyrythmiques. ils sont alors exceptionnellement étendus, pouvant atteindre la treizième (Cf. J. Eccard, *Aller Welt Sinn und Mut*, BA910, p. 33). Vocalises dépassant facilement la quinte mais restant dans la majorité des cas inférieures ou égales à l'octave (Cf. G. Dressler, Exemple 3-2.2, Annexes p. 76, mes. 19). Les termes qu'elles mettent en valeur traduisent toujours une idée de grandeur (« *Ewigkeit* », éternité ; « *Alle Welt* », le monde entier ; « *coelo* » et son équivalent allemand « *Himmel* », le ciel), ou de puissance (« *Leben* », vie ; « *exaudivit* », exauce), parfois de plainte (« *dolorosa* », douleur). Broderies de sensible (Cf. R. de Lassus, Exemple 3-2.1.1.3, Annexes p. 68, mes. 7). Musique profane reposant souvent sur des jeux rythmiques et des onomatopées (Cf. R. de Lassus, Exemple 3-2.1.2.1, Annexes p. 70, mes. 17-23). Chromatisme d'abord restreint (Lassus ne va guère au-delà de trois demi-tons successifs) puis débridé (Cf. H. L. Hassler, Exemple 3-2.8.3.2, Annexes p. 94). On distingue alors quatre espèces de chromatisme : 1/ Le chromatisme direct attractif (résolution) ; 2/ Le chromatisme direct non-attractif (bifurcation, à laquelle

succède souvent un chromatisme direct attractif) ; 3/ Le chromatisme indirect (fausse relation) ; 4/ Le chromatisme direct ou indirect à moyenne ou longue portée (on dérive sans s'en rendre compte d'un accord à son opposé, *do* majeur devenant plus loin *do#* majeur par exemple). **Effets Italianisants** Figures musicales pensées de manière rhétorique : passage de la polyrythmie à l'homorythmie, recours aux silences, altérations, répétitions, transpositions, traitement expressif des tessitures (Cf. J. P. Sweelinck, Exemple 3-2.7, Annexes p. 88). Cassures binaires/ternaires (Cf. J. P. Sweelinck, Exemple 3-2.7, Annexes p. 88). Écho (Cf. R. de Lassus, Exemple 3-2.1.2.3, Annexes p. 72). Jeu de blocs vocaux à l'intérieur d'un quatuor vocal : SA contre TB, ST contre AB, S contre ATB, ou autres combinaisons (Cf. M. Vulpus, Exemple 3-3.5.2, Annexes p. 103). Polychoralité, de deux à six chœurs (Cf. M. Praetorius, *Missa gantz Teudsch*). Arrivée des instruments notés de manière indépendante par rapport aux voix, avec une utilisation virtuose. Introduction de la basse continue, grâce à Gregor Aichinger (*Cantiones*, 1607) puis Michael Praetorius (*Polyhymnia Caduceatrix*, 1619). **Principaux Aspects Harmoniques** Majorité de Cadences Parfaites de type 1a ou de type 2 (a ou d). La Cadence Parfaite de type 3 tombe en désuétude. La Cadence plagale l'emporte souvent sur la Cadence parfaite. C'est elle qui clôt véritablement le discours. La quarte et sixte de cadence fait son apparition. Sans être systématique, elle devient fréquente. La 7^e de dominante de passage est moins présente dans les réalisations vocales (par rapport à la génération précédente), mais elle est largement sous-entendue par le *continuo* qui l'intègre aux moments cadentiels (Cf. La réalisation du *continuo* dans le *Syntagma Musicum* de M. Praetorius, Cf. Exemple 3-3.6.3, Annexes p. 104). Les marches harmoniques sont elles aussi plus fréquentes (Cf. A. Gumpelzhaimer, Exemple 3-2.5.1, Annexes p. 83). Le passage d'une phrase à l'autre peut être l'occasion d'une cassure harmonique. On en trouve deux sortes : 1/ Cassure à la tierce : phrase A termine en *ré* majeur, phrase B commence en *si*b majeur (Cf. R. de Lassus, Exemple 3-2.1.3.2, Annexes p. 73, mes. 19-20) ; 2/ Cassure par homonyme : phrase A termine en *ré* majeur, phrase B commence en *ré* mineur (Cf. J. P. Sweelinck, Exemple 3-2.7, Annexes p. 88, mes. 12-13).

4.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns

Il est certain que les cantates de Nicolaus Bruhns perpétuent un certain nombre de traditions issues de ces générations de la Contre-Réforme. Le « moyen baroque » est tout naturellement redevable des expérimentations du baroque naissant, si bien qu'il n'est pas étonnant d'en retrouver ici quelques traces.

Nous parlions des permutations mélodiques au sujet de *Matona mia cara* de Roland de Lassus⁵⁷⁸. La répétition d'un bloc vocal était alors l'occasion d'inverser les lignes : tandis que le *soprano* adoptait le phrasé du ténor, l'*alto* reprenait celui du *soprano* et le ténor celui de l'*alto*. L'effet recherché est subtil : créer du nouveau avec de l'ancien, donner l'impression d'un renouveau alors que tout est profondément identique. Cette manière d'intervertir les lignes se retrouve chez Bruhns. Par exemple, la cantate *Ich liege und schlafe* (CL5833, p. 4-5) joue sur le même procédé. Il suffit de comparer les mesures 9-15 avec les mesures 35-41. Si le premier bloc est en *do* mineur et le second en *sol* mineur, les permutations sont aisément repérables : la ligne du *soprano* bascule à la voix de ténor, et celle du ténor est confiée au *soprano* : ici le ténor devance les autres voix, là c'est le *soprano* ; ici le *soprano* lance une douloureuse quarte diminuée, là c'est le ténor. L'auditeur reconnaît les motifs,

⁵⁷⁸ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.1.2.

mais les perçoit autrement. La plainte n'en est que plus saisissante, à l'image d'un pénible ressassement.

De manière plus générale, nous retrouvons bien dans l'œuvre de Bruhns des éléments issus de la génération Contre-Réforme. En premier lieu, nous voyons que la radicalisation de l'écriture, affectant entre autres les périodes cadentielles, trouve un lointain prolongement dans le « baroque de maturité ». En effet, la plupart des cadences rencontrées chez Bruhns sont d'une simplicité presque confondante : majorité de CP 1 et 2a. La bascule I – V – I est toute aussi fréquente que l'enchaînement IV – V – I. Toutes les autres formules semblent écartées. Le langage se limite – au moins dans la zone terminale du phrasé – à des tournures harmoniques élémentaires.

Un autre procédé commun est le changement fréquent d'indication de mesure. Le but recherché est bien entendu d'alterner entre le caractère dansant du ternaire et le rythme posé du binaire. L'introduction instrumentale de *Mein Herz ist bereit* est un bon exemple : indication C barré (mes. 1-10), puis 6/8 (mes. 11-53), puis retour au C barré (mes. 54-61). La basse soliste entre ensuite sur un 3/4 bien marqué. La suite ne cesse de changer les métriques. Nous retrouvons cette souplesse d'écriture dans toutes les cantates (*O werter heil'ger Geist* est aussi un excellent exemple).

De même, l'écho rencontré chez Roland de Lassus connaît d'heureuses retombées dans l'œuvre de Bruhns. La répétition d'un simple motif, d'un phrasé, ou d'un bloc tout entier jouant sur le contraste de puissance (type *forte – piano*) se croise dans bon nombre de cantates. Les exemples sont ici fort nombreux : *Jauchzet dem Herren* (CL5828, p. 1, mes. 4-6), *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL5837, p. 1, mes. 1-6, p. 10-11, mes. 2, 6-7 et 11), *Muss nicht der Mensch* (mes. 43-50, 179-183, 201-205, 244-248), *Ich liege und schlafe* (CL5833, p. 4-5, mes. 12-13 et 38-40, écho que l'on retrouve dans la ritournelle puis le duo de ténors, mes. 4-5), pour ne parler que des passages où la nuance est explicitement notée (bien d'autres endroits conviennent parfaitement, même si Bokemeyer – le *cantor* grâce auquel nous possédons aujourd'hui une trace des cantates de Bruhns – n'indique aucune nuance).

On pourrait joindre à cette technique la séparation entre grand chœur et petit chœur. À ce titre, la précédente cantate se prêterait volontiers à l'exercice : la structure *Tutti – solo soprano – duo ténors – solo basse – Tutti* autorise une séparation vocale et spatiale. Le *tutti* pourrait alors être confié au grand chœur, et les *sol* à des chanteurs plus expérimentés. Pour autant, aucune mention n'apparaît sur la partition à ce sujet. Cette ambiguïté, rencontrée pour *Ich liege und schlafe*, est valable pour les autres cantates à grand effectif et parties solistes (*Hemmt eure Tränenflut*, *O werter heil'ger Geist*, *Muss nicht der Mensch*). Or, certains indices semblent aller dans ce sens. Tout d'abord, la page de garde manuscrite de *Muss nicht der Mensch* est hautement instructive :

« Mù# nicht der Menches àuff dieser Erden in Steten Strite Seyn à 12 et più 2 Clarini 2 Violini 2 Viole di Braccio Fagotto Canto, Alto, Tenore, Ba#so con il Ba#so Continuo »

Bien entendu, l'information « à 12 et più » est précieuse. Nous la retrouvons au demeurant dans une autre cantate : « *Ich liege.f. Aria à 9 et più* ». Rien ne s'oppose donc à une formation plus étoffée que celle présentée juste au-dessous. L'usage d'un grand chœur contrastant avec un petit chœur de voix solistes n'est pas interdit. D'autant plus que la partition de *Muss nicht der Mensch* laisse çà et là quelques troublantes précisions : mes. 106, la portée d'*alto* voit apparaître la mention « *solo* ». Pourquoi une telle précision, si le *tutti* vocal est déjà composé de voix solistes ? En revanche, la remarque s'impose si

le grand chœur comporte au moins deux voix par pupitre. De même, la mesure 206 est l'occasion de préciser : « *Tenore. Solo. con. 2 Viole di Braccio* ». Là encore, la phrase n'a pas beaucoup de sens dans le cadre d'un *tutti* de solistes. Cependant, les mentions *Tutti* et *Soli* que l'on croise mes. 195-200, 238-248 et 262-266 affectent le *continuo* (*Tutti* = orgue, viole de gambe, basson, luth, archiluth ; *Solo* = orgue seul). Il ne faut pas voir ici une indication destinée au chœur. Quoiqu'il en soit, la polychoralité est tout à fait envisageable. La pratique vénitienne instaurée par A. Willaert puis A. et G. Gabrieli trouve bien ici un héritier.

Mais l'héritage le plus conséquent est sans nul doute le recours aux figures rhétoriques.

À ce titre, une première cantate attire tout naturellement notre attention : *De profundis*. La question n'est pas maintenant de savoir si Bruhns a eu une quelconque connaissance des œuvres de J. P. Sweelinck (ce qui ne serait d'ailleurs pas totalement exclu au regard de la renommée du maître flamand) ou de Melchior Vulpus, mais si des composantes de leur langage ont survécu jusque dans une cantate de la fin du XVII^e siècle.

Le premier élément qui saute aux yeux est sans aucun doute le recours aux registres : la cantate est écrite pour basse soliste, deux violons et *continuo*. Nous devinons sans peine les motivations de Bruhns quant au choix de la voix, même s'il n'y a là aucune nécessité : rien n'empêcherait un compositeur d'écrire un *De profundis* pour *soprano solo*. Mais la tentation est trop forte, et les profondeurs s'accroissent à merveille de ce timbre. La voix démarre mesure 16 par un *la*₁, puis s'élève sur l'accord parfait mineur de *la*, mouvement ascendant approprié pour traduire la première phrase. L'abaissement n'affecte pas uniquement le chanteur puisque les violons eux-mêmes exposent le motif (ils l'annoncent en fait, mes. 1), et débutent leur phrasé par un *la*₂ – registre spécialement grave pour l'instrument. Voilà une démonstration idéale de ce que Joachim Burmeister nommait l'*Hypobole* (dépassement du registre dans le grave). Ceci dit, un *la*₂ ne contrarie aucunement la bienséance : même grave, cette note reste accessible. En revanche, le *ré*₁ mes. 59 est nettement moins courtois pour achever la phrase « *In vocem deprecationis meae* » (à la voix de mon appel), redoutable *Hypobole* pouvant traduire l'absence d'estime personnelle (la chute brutale de la voix intervient sur le possessif « *meae* », lourde résonance affective).

Or, le dépassement de la tessiture peut également se produire par l'aigu. À cet effet, la voix de basse est propulsée à deux reprises jusqu'au *mi*₃ : mes. 162 sur le mot « *speret [Israël in Domino]* » (qu'Israël espère au Seigneur), et mes. 195 sur « *copiosa [apud eum redemptio]* » (avec lui une abondante rédemption). Non plus *Hypobole* mais *Hyperbole*, la voix décroche les hauts sommets. Là encore, nous ne récoltons pas les fruits du hasard : avec ces véhémentes vocalises, l'espoir et l'abondance trouvent une illustration convaincante. Par ailleurs, nous pouvons également conclure que l'*ambitus* sollicité est extrêmement large : *ré*₁-*mi*₃, un peu plus de deux octaves. Là aussi, nous constatons les effets d'une musique conçue pour toucher l'auditeur, l'émouvoir. Comme nous l'avons dit, ce travail a été amorcé par Roland de Lassus, Hans Leo Hassler ou Jan Pieterszoon Sweelinck. Sans eux, Bruhns n'aurait certainement jamais osé brutaliser les registres. Ou du moins, les générations de la Contre-Réforme ont débuté un long travail d'épanouissement de la voix dont les effets se sont fait sentir jusqu'à Bruhns. Quoiqu'il en soit, l'intention expressive directement rattachée au paramètre de la hauteur est incontestablement commune.

La suite le prouve. Chez Sweelinck et Vulpus, le « *clamavi* » était facilement identifiable par son intervalle ascendant (saut d'octave). Chez Bruhns, le procédé est repris avec subtilité : le premier « *clamavi* » (mes. 16-20) est l'occasion d'une large vocalise. Celle-ci débute par une quarte ascendante (*mi-la*), brode ensuite autour du *do*, puis entame une descente sinueuse. Or, le mouvement ascendant est relancé avec un bond d'octave intégré

dans la vocalise (mes. 19, *ré2-ré3*), comme s'il fallait tôt ou tard rendre hommage à la tradition. Sans la connaissance du répertoire antérieur, le détail passerait presque inaperçu. Si l'on est armé de cette connaissance, le saut d'octave apparaît comme une signature, clin d'œil ou véritable geste à ce point assimilé depuis des générations qu'il en devient inconscient.

Mais le recours aux figures rhétoriques répertoriées par J. Burmeister ne s'arrête pas là. Continuons d'observer le *De profundis*. Mes. 22-24, la basse multiplie les « *ad te* » (vers toi), avec une ligne ascendante chromatique, figure appropriée pour illustrer toute à la fois l'imploration et la douleur personnelle. Le triple « *ad te* » (*mi-fa, fa#-sol, sol#-la*) conduit au « *clama[v]* » (mes. 24), qui repose lui-même sur le demi-ton (*si-do*) : il complète ainsi la logique précédente. Voilà bien un exemple de *Climax* (répétition mélodique par transposition, en principe à la seconde) provoquant une tension en perpétuelle croissance. On notera que le traitement chromatique affecte pareillement le « *ad te* » et le « *clamavi* ». La destination du cri et le cri lui-même sont une seule et même chose. Le tissu mélodique opère la fusion des idées.

Plus loin, une autre figure apparaît, la *Parrhesia* (dissonance – 5^{te} diminuée, 4^{te} augmentée, etc. –, *mi contra fa* placé en note de passage sur le temps levé). La basse expose la phrase « *In vocem deprecationis meae* » (toujours le fameux « à la voix de mon appel ») en commençant à chaque fois par une quinte diminuée (*do3-fa#2*, mes. 51 ; *sol2-do#2*, mes. 57 ; *ré3-sol#2*, mes. 59-60). Nous voyons de quelle manière Bruhns conjugue les figures : *Parrhesia* en début de mélodie (chute par intervalle douloureux) exprimant la détresse du suppliant, et *Hypobole* pour conclure l'une d'entre elles (la voix s'effondre jusqu'au *ré1*), image d'une estime de soi pour le moins ruinée.

Ainsi, nous voyons qu'il existe une grande proximité entre les conceptions sonores de Sweelinck et de Bruhns : tous deux ont recours aux registres, ainsi qu'aux intervalles expressifs pour illustrer le texte et déclencher une émotion. La ressemblance ne s'arrête pas là. En effet, la *Palillogia* observée chez le maître d'Amsterdam (la répétition d'une formule, généralement sans transposition, au sein d'une même voix), se retrouve chez Bruhns. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les deux auteurs sollicitent la *Palillogia* sur le même mot (« *Domino* »). Ainsi, la phrase « *speravit anima mea in Domino* » (mon âme a espéré dans le Seigneur), mes. 101-112, propose une première *Palillogia* sur « *speravit* » (la répétition à l'identique du phrasé – harmonie comprise – accuse un peu plus l'usure du croyant), puis une seconde sur « *Domino* » (mes. 106-109, dupliqué mes. 109-112), douce vocalise descendante au rythme aérien (anapeste) sur une ligne harmonique composée de sixtes ; l'effet est saisissant : la douloureuse insistance (« *speravit* ») trouve sa consolation dans le nom du Seigneur (« *Domino* »). L'emploi du rythme est loin d'être innocent : si la descente est composée d'anapestes, la terminaison renverse brèves et longue pour imposer le dactyle. Le réconfort enfin trouvé peut laisser place à l'assurance. L'épanchement sur le nom du Seigneur (qui aboutit naturellement à une formule très affirmative) semble racheter les pesantes tribulations antérieures. La *Palillogia* sur « *Domino* » est l'heureuse répartition de la *Palillogia* sur « *speravit* ». Une rhétorique de la rédemption, en quelque sorte.

Or, cette figure trouve encore sa place dans les dernières mesures. Le prodigieux « *Amen* » qui achève la cantate déploie ses sauts d'octave sur plus de trente mesures (mes. 252-284). Dynamique, fougueux, plein d'énergie et d'assurance (voir les mes. 273-275 remplies de doubles-croches), il possède toutes les qualités de la péroration. Mais le point final ne serait rien sans l'ultime répétition : la formule cadentielle des mesures 280-282 se répète aux mesures 282-284. On entend deux fois le même phrasé conclusif. « *Palillogia* de clôture », pourrait-on dire. D'ailleurs, l'instinct de l'interprète ne s'y trompe pas : c'est

l'occasion de chanter la répétition avec plus d'autorité, de force et de détermination. Puisqu'il faut achever le discours, autant le faire avec panache⁵⁷⁹. Nous retrouvons du reste ce procédé dans un grand nombre d'œuvres ultérieures, comme dans la seconde fugue de la *Toccatà en ré mineur* BWV 913 de J.-S. Bach (mes. 245-247, 286-288, et les inévitables dernières mesures avec une « *Palillogia* de clôture » semblable à l'*Amen* de Bruhns, aux mesures 294-296)⁵⁸⁰. Preuve que les figures rhétoriques consignées par J. Burmeister traversent les générations, et peuvent nourrir une musique exclusivement instrumentale.

Une autre cantate attire nos regards : *Hemmt eure Tränenflut*, dont la page de garde manuscrite d'Heinrich Bokemeyer porte l'intéressante mention : « *Madrigale à 9. 2 Violini, 2 Violette, Fagotto, Canto, Alto : Ten : Bals à Cont : N. Bruhns* ». Le terme « *Madrigale* » prend ici une résonance toute particulière. Nous voilà bien dans l'héritage profane des générations de la Contre-Réforme, dans l'art théâtral d'organiser le discours. Il est d'ailleurs intéressant de signaler que des douze cantates de Bruhns, *Hemmt eure Tränenflut* est la seule ayant droit à cet attribut. Bien entendu, toutes les techniques et procédés ne proviennent pas exclusivement de ces générations de la Contre-Réforme, et nous devons encore parcourir un bon chemin à travers le XVII^e siècle pour en déceler toutes les traces.

Mais les figures évoquées par Burmeister continuent d'alimenter un grand nombre de pièces sacrées. Comme nous l'avons vu, Bruhns emploie l'homorythmie et la polyrythmie à des fins expressives⁵⁸¹, procédé théorisé sous le nom de *Noëma*. Mieux encore, la répétition d'un *Noëma* se nomme *Analepsis*. Or, un extrait d'*Hemmt eure Tränenflut* se présente comme une *Analepsis* exemplaire. Elle sert à mettre en valeur le passage : « *Der große Siegesfürst, der führt mit sich gebunden und trägt schon die Sünde, Teufel, Tod* » (Le grand prince victorieux avec lui attache, et emporte déjà le péché, le diable, la mort, mes. 51-68). Chacune des sous-parties peut être résumée comme suit :

mes. 51-56	mes. 56-59	mes. 59-62	mes. 62-68
Entrée en imitation utilisant deux sujets <i>Metalepsis</i>	Écriture homorythmique	Entrée en imitation utilisant deux sujets <i>Metalepsis</i>	Écriture homorythmique
<i>Noëma</i>		<i>Noëma</i>	
<i>Analepsis</i>			

En effet, la première section (mes. 51-56) repose sur des entrées en imitation avec deux sujets bien distincts : l'un tout d'abord exposé à l'*alto* (mes. 51-52), consiste en une descente conjointe en croches (de la quinte vers la tonique) puis remonte à la tonique supérieure par un bond d'octave, et l'autre, énoncé par le *soprano* (mêmes mesures), se distingue par sa succession de noires bien affirmatives (notes de l'accord, dans l'ordre *quinte – tonique – tierce*). Les deux sujets s'opposent par nature : l'un est essentiellement conjoint, l'autre disjoint, le premier est en croches, le second en noires, ici un départ sur une partie faible du temps, là des temps bien appuyés. Deux manières antithétiques mais complémentaires pour traduire la toute-puissance du « grand prince victorieux ». Véritable *Metalepsis* où les

⁵⁷⁹ Bien qu'on puisse judicieusement envisager la solution inverse : le premier phrasé conclusif serait chanté *fortissimo* et le second *pianissimo*, à la manière d'un écho, comme si le discours épuisé faisait déjà son chemin dans notre esprit. Cette interprétation ne manquerait pas non plus de pertinence. Le final de la cantate *Jauchzet dem Herren* (CL5828) se termine aussi par une « *Palillogia* de clôture ». Or, le manuscrit original porte bien la mention *piano* sur la seconde présentation du motif (mes. 288).

⁵⁸⁰ Partition : J.-S. Bach, *Toccaten*, Munich, G. Henle Verlag, 1990, p. 18-19.

⁵⁸¹ Cf. *supra*, Chapitre II, 5-5.2.

voix s'entrechoquent, rebondissent, encourageant même le premier violon à s'élancer dans une gamme libératrice (mes. 53-54). Puis l'écriture redevient progressivement verticale, et fait retentir « *die Sünde, Teufel, Tod* » dans une homorythmie pleine d'énergie (mes. 57-58). Dans un esprit proche de la *Palillogia* – mais légèrement différent puisque les lignes mélodiques ne sont pas rigoureusement identiques – le *tutti* répète la triade maléfique (mes. 58-59). La progression globale de la phrase épouse donc bien le cadre du *Noëma*, avec une polyrythmie (qui plus est une *Metalepsis*) qui vient buter sur un redressement homorythmique (doublement affirmatif par l'évocation de la *Palillogia*). Or, cette structure va être immédiatement reprise, mes. 59-68. Il s'agit bien d'une *Analepsis*.

Les strates se juxtaposent, et confondent leurs sédiments. L'œuvre de Bruhns contient de nombreux restes des pratiques de la Renaissance qui, loin de s'annuler mutuellement, se mélangent. Car à l'intérieur de ce schéma oratoire, de cette structure toute rhétorique propre à l'esprit de la dernière Renaissance, se retrouve l'idéal de profusion et de variété propre à la première Renaissance. En regardant de plus près l'organisation des *Metalepsis*, nous retrouvons la mise en œuvre de l'imprévisible : mes. 51, le premier départ est dans l'ordre ASBT (avec double sujet : *abab*). Mes. 53, nous entendons un nouveau départ, mais cette fois-ci dans l'ordre SATB (sujets toujours présentés sous forme *abab*). Mes. 59, lors de la seconde *Metalepsis*, les voix entrent dans l'ordre TBAS, et les sujets sont alors de type *aabb*. Autrement dit, aucune présentation ne ressemble à une autre. Nous avons bel et bien une mise en œuvre de l'imprévisible à l'intérieur d'une structure *Analepsis*. La première Renaissance se conjugue avec la seconde, et trouve sa place dans une œuvre baroque.

Puisque la cantate *Hemmt eure Tränenflut* est un madrigal (spirituel s'entend), nous devons naturellement retrouver quelques bons procédés figuralistes. Et nous croisons en effet ce que Burmeister appelle l'*Hypotyposis*, une « figure éclairant, illustrant le sens du texte ». Mes. 87-88 et 90-91, le *soprano* tient un *mi4* pendant huit temps tandis que le reste des musiciens répète une tête de phrase. Bien entendu, la tenue est justifiée par le texte : « *ist ew'ger Friede worden* » (il est devenu la paix éternelle), immobilité de rigueur pour la sérénité et l'éternité. Le discours s'achevant, Bruhns emploie l'*Aposiopesis* (« silence total des voix, en général inattendu ») : mes. 93-100, seules les cordes achèvent le verset, et butent sur de nombreux silences.

Il faut dire que l'*Aposiopesis* est l'une des signatures favorites de Nicolaus Bruhns. Presque toutes ses cantates en possèdent. Les voix s'animent, se mêlent aux instruments, puis sont violemment projetées contre un silence. L'auditeur est comme interrompu dans sa course, pris de vertige au bord d'un précipice, suspendu et déséquilibré, happé par le vide. Le *tutti* reprend alors et donne le point final, ce repos tellement désiré. Dans *Hemmt eure Tränenflut*, le procédé reste discret, puisqu'il succède à la « paix éternelle » évoquée à l'instant. Mais ce qu'on appellera la « butée sur silence » peut s'avérer plus abrupte⁵⁸² : dans *De profundis* (mes. 77), le silence intervient pour appuyer l'interrogation (« *Domine, quis sustinebit ?* », Seigneur, qui subsiste ?) ; dans *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL5837, p. 12-13), il hâche la prononciation (« *So wär die Welt vergangen* », Alors le monde aurait disparu) ; dans *Mein Herz ist bereit* (mes. 202), il accentue l'admiration du croyant pour le créateur (« *so weit* », [et ta vérité] si vaste [atteint les nuées]) ; dans *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL5831), il marque l'attente et la peur (p. 4, mes. 23-28, « *Wohl dem* », Heureux celui... Heureux celui... [qui craint le Seigneur]), puis l'espérance (p. 8, mes. 81, « *wohl dir, du hast es gut* », et tu seras heureux dans ta prospérité) ; dans *Die Zeit*

⁵⁸² Comprenons bien que ces « butées sur silence » n'ont pas pour fonction de délimiter les phrases. Au contraire, elles les entrecoupent, créent une rupture, déchirent le tissu mélodique, bref, participent à la dramatisation du discours. Le souci n'est pas de rendre plus clair, mais plus expressif.

meines Abschieds ist vorhanden (CL5826), il permet à l'orchestre de reprendre un souffle bien mérité (mes. 68, repoussant la cadence parfaite un peu plus loin), ou au chœur de révéler un sens important du texte (mes. 147-148, 172-173 et 194, la couronne de justice sera accordée à moi et à tous ceux qui auront... « *die seine Erscheinung liebhaben* », aimé son apparition) ; dans *O werter heil'ger Geist* (CL5835), il entrecoupe la terminaison instrumentale du verset (p. 8, mes. 49-58 et p. 24 mes. 44-53), mais il intervient surtout dans le chœur final où il revêt une teinte contemplative (p. 27, mes. 1-6, « *O... o werter heil'ger Geist ! ... O...* », Ô... ô précieux saint esprit ! ... Ô...), ou vient souligner les faiblesses humaines (p. 32, mes. 26-30, « *die Sünde* », le péché) ; dans *Muss nicht der Mensch* (mes. 104), il donne une respiration inattendue aux cordes qui concluent le refrain (comme dans *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, il surgit après une cadence évitée et repousse la cadence parfaite un peu plus loin) ; dans *Ich liege und schlafe* (CL5833), les silences interrompent la plupart des interventions instrumentales (*sinfonia*, ritournelle), rappelant sans cesse à l'auditeur la sémantique de la cantate (je me couche et m'endors tout en paix, car toi seul, Seigneur, me secours et me fait habiter en sécurité).

Ainsi, les « butées sur silence », que J. Burmeister nomme *Aposiopesis*, sont récurrentes dans l'œuvre de Bruhns.

Pour être complet, nous pourrions encore citer la *Pathopoeia* (« figure "apte à faire naître les passions" utilisant les $\frac{1}{2}$ tons, au besoin par ajout d'altérations accidentelles »). Car le chromatisme fut bien l'affaire de cette génération Lassus, Hassler, Sweelinck. Assez curieusement, Bruhns n'emploie la technique qu'avec parcimonie. La plupart du temps, comme dans *De profundis* (*continuo* mes. 11-13, les « *ad te* » décrits plus haut, mes. 22-24), il s'agit d'un chromatisme direct attractif : simple coloration permettant d'accroître la tension pour aller un peu plus vers la résolution. Nous retrouvons ce type de chromatisme dans le premier *solo* de *soprano* de *Muss nicht der Mensch* (mes. 70-72), afin d'illustrer le mot « *Pein* » (douleur). Nous en croisons également dans *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (mes. 71-108) pour accroître l'effet d'attente : pendant plus de vingt mesures, on tourne autour de la phrase « *Hinfort ist mir beigelegt* » (désormais m'est réservée...), sans qu'on sache vraiment quoi ; la « *Krone der Gerechtigkeit* » (couronne de la justice) n'arrive que bien plus tard. Très souvent aussi, les chromatismes proviennent de majorisation d'accord pour les transformer en dominantes secondaires. Nous restons toujours dans le cadre d'un chromatisme direct attractif. Le sens inverse est également valable, avec des minorisations d'accords, comme dans *Hemmt eure Tränenflut* (CL5836, p. 24, mes. 25-26), où l'expression « *von Toten auferstehen* » (ressuscitera des morts) est soutenue par un *continuo* chromatique descendant dont les accords 6 se minorisent un à un.

Les audaces chromatiques les plus spectaculaires sont en revanche intégrées dans des marches harmoniques. Dans *De profundis*, la portion de phrase « *In vocem deprecationis meae* » évoquée plus haut, au sujet de son *Hypobole* (chute jusqu'au *ré*1) et *Parrhesia* (quinte diminuée descendante), doit également être citée pour son chromatisme à longue distance. Car les marches harmoniques agissent comme de redoutables bifurcations, autant d'égarements qui nous éloignent progressivement du ton principal. Comme l'imprudent avancé trop loin sur le sable se laisse surprendre par le retour de la marée haute, les infimes déviations harmoniques nous entraînent loin du rivage : *De profundis* est en *la* mineur. D'un point de vue général, la section « *Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae* » (Que tes oreilles soient attentives, à la voix de ma supplication, mes. 44-65) commence dans le relatif *do* majeur et s'achève par une cadence parfaite dans le ton principal. Mais de *do* majeur à *la* mineur, les marches harmoniques nous font dévier par *fa* majeur (CP 2, mes. 47-48), *dom*majeur (CP 1, mes. 50-51), *sol* majeur (CP

1b, mes. 53). Arrivé à ce point (d'ailleurs instable, en raison des septièmes renversées qui ne cessent de nous éloigner de la terre ferme), Bruhns nous fait traverser une zone de turbulence qui, pour autant encadrée par des tons rassurants, nous projette d'un rocher à l'autre : de bonne foi, nous croyions au retour de *sol* majeur (mes. 56, V de V avec septièmes), mais l'accord est lui-même enrichi avec une septième majeure (mes. 57, #7), devenant le pivot d'un nouveau départ ; après le *sol* chiffré 6, *do*# chiffré 7 (*do*#-*mi*-*sol*-*si*) comme V de *fa*# chiffré 7 (*fa*#-*la*-*do*#-*mi*), lui-même V de *si* chiffré 7, et ceci jusqu'à la cadence parfaite en *ré* majeur. Il devient évident que les accords *do*#, *fa*# et *si*, tous les trois enrichis de la septième, sont les plus éloignés du ton principal. La tempête redouble de violence, mes. 60, avec une septième diminuée (*sol*#-*si*-*ré*-*fa*), puis une quinte augmentée et septième (*do*-*mi*-*sol*#-*si*) suivie d'une quinte diminuée et septième (*fa*#-*la*-*do*-*mi*). Tous ces accords, très tendus quand ils sont pris individuellement, passent toutefois avec douceur, presque imperceptiblement, tant le mouvement de marche est régulier. L'auditeur se sentirait presque à l'abri, soulevé par ces immenses et effrayantes vagues. Mais il ne faut pas s'y tromper : les rouleaux sont ravageurs. Bruhns compose ses cantates dans les années 1689-1697, à Husum, petite ville côtière du nord de l'Allemagne. Connaît-on là-bas le nouveau tempérament Werckmeister (théorisé dans le *Musicalische Temperatur* de 1691) ? Cela est fort peu probable. Au moins dans l'esprit – accordons-nous une réserve de principe – Bruhns raisonne avec des « tonalités dangereuses », des accords distendus, conséquence du système mésotonique alors en vigueur. La chute chromatique des mes. 62-64, déjà accrocheuse dans un tempérament égal, devient redoutable dans un contexte mésotonique : les tierces et sixtes parallèles, forcément inégales, écorchent les oreilles⁵⁸³. Derrière ces harmonies, par nature éloignées du ton principal (ce qui nous permet de parler de chromatisme à longue distance), se tapit une intention de l'auteur : traduire la faiblesse humaine, le désarroi, et l'imminence de la supplication. Les procédés sont trop concentrés pour être déchargés de toute évocation. Nous retrouvons ce même genre de chromatismes (à longue distance, et exploitant des accords tendus) dans la section « *O weh* » (ô malheur) dans *Muss nicht der Mensch*, mes. 131-138 : les marches harmoniques nous font dériver de *do* majeur jusqu'à la dominante de *fa*# mineur (mes. 134), par bifurcations successives. De cette manière, l'accord *do*#-*mi*#-*sol*#-*si* est radicalement opposé à l'accord *do*-*mi*-*sol*, et le contrarie vigoureusement. Or, dans le système mésotonique, cet accord sonne de manière épouvantable. Bruhns ne pouvait l'ignorer.

Là non plus, nous ne sommes pas loin des explorations de Roland de Lassus. Pourtant, la logique sous-jacente n'est pas la même. Avec Lassus, tout comme Gesualdo ou Sweelinck, l'audace chromatique est une éclaircie soudaine, presque imprévue, et déstabilisante. Ici, elle se plie au cadre de la marche harmonique et semblerait presque naturelle. Si le principe de la marche harmonique fut intuitivement pratiqué depuis longtemps (Cf. Senfl au chapitre précédent), il ne le fut sciemment qu'à la génération suivante, celle des Schein, Scheidt et Schütz. Ainsi, nous retrouvons dans le langage de Bruhns une autre sédimentation : non plus celle de la première Renaissance et de la seconde (comme c'était le cas pour la mise en œuvre de l'imprévisible intégrée à la structure d'une *Analepsis*), mais de la dernière Renaissance avec le « premier baroque ». Le chromatisme maniériste de Lassus intégré aux marches baroques de Schütz. Puisqu'il nous importe de reconnaître dans le vocabulaire de Bruhns les étymologies stylistiques, il est important de signaler cette fusion des procédés.

583

Il est tout de même intéressant de constater que Nicolaus Bruhns évite soigneusement tout *ré*# et tout *la*# qui, dans cet environnement très accidenté, auraient été spécialement faux. Il diffère le *ré*# jusqu'aux dernières mesures du passage (mes. 63-64), dans cette ligne chromatique particulièrement dramatique.

Ainsi, nous pouvons largement affirmer que le recours aux figures rhétoriques répertoriées par J. Burmeister est de mise dans l'œuvre vocale de Bruhns. Ce qui fut pratiqué puis théorisé du XVI^e siècle (n'oublions tout de même pas les remarques de Gallus Dressler⁵⁸⁴) au début du XVII^e (Joachim Burmeister⁵⁸⁵) trouve encore des applications à l'autre bout du siècle, presque trois générations plus tard. Il nous resterait à ajouter que cette manière de concevoir la musique vocale est transposable dans le domaine instrumental. Nous évoquons plus haut la *Toccata en ré mineur* BWV 913 de J.-S. Bach, œuvre de jeunesse très certainement composée à la suite du séjour à Lübeck (l'influence de Buxtehude y est manifeste). Mais l'œuvre d'orgue de Nicolaus Bruhns contient de nombreux exemples de musique qui se présente comme si elle avait quelque chose à dire alors qu'elle ne dit rien en particulier.

Enfin, les répercussions dans le langage de Nicolaus Bruhns se rencontrent également dans les transitions harmoniques. En effet, nous avons distingué deux sortes de cassures : la cassure par ton homonyme (type *ré* majeur – *ré* mineur), et la cassure par tierce (type *ré* majeur – *sib* majeur, ladite tierce étant toujours descendante).

Nous retrouvons quelques traces de ces procédés. Bien entendu, nous ne parlerons pas des situations – extrêmement fréquentes – où une section en mode mineur conclut son phrasé avec une tierce picarde, et la section suivante repart dans le ton principal (mineur). Ici, il y a juste un changement de coloration, sans qu'on puisse pour autant parler de « cassure par homonyme ». Les exemples sont très nombreux, mais peu convaincants. Aussi, nous ne nous attarderons pas sur ce cas. En revanche, un extrait du *De profundis* joue réellement sur un effet de surprise (car la cassure par homonyme cherche bien une déstabilisation) : les mesures 57-58 multiplient les *fa*#. Mesure 59, nous entendons d'ailleurs une cadence parfaite en *ré* majeur. L'auditeur baigne dans un ton vigoureusement affirmé. Pourtant, le phrasé suivant (mes. 59) démarre en *ré* mineur, avec un large déplacement du *continuo* (au *ré*1 chiffré dièse succède un *ré*3 chiffré bécarré). La cassure est ici bien perceptible. Or, nous sommes toujours dans le traitement de la phrase « *In vocem deprecationis meae* » (à la voix de ma supplication), déjà évoqué pour son *Hypobole*, sa *Parrhesia*, et ses marches harmoniques audacieuses. Décidément, ce passage est traité avec beaucoup d'intensité.

Cependant, la cassure par tierce est également assumée comme un héritage des générations de la Contre-Réforme. À ceci près que la technique est désormais intégrée au système tonal. La pratique du *continuo* sur les douze cantates nous prouve aisément que les œuvres sont pensées dans un cadre précis et maintenant connu, du moins intuitivement. Du ton principal découlent rapidement le ton relatif et les tons voisins, et l'on passe sans ambiguïté des uns aux autres. Les cas épineux d'analyse harmonique sont plutôt rares. De cette manière, il n'est pas étonnant de retrouver une cassure à la tierce, d'une section à l'autre, dans un rapport ton principal – ton relatif. C'est le cas de *Jauchzet dem Herren*, où la section en *sib* majeur (mes. 160-217) est immédiatement suivie d'un départ en *sol* mineur (mes. 218). De même, *Mein Herz ist bereit* expose une partie en *sol* majeur (mes. 134-171), puis s'oriente mes. 172 vers *mi* mineur. Également, dans *Muss nicht der Mensch*, la conclusion en *do* majeur (mes. 200-205) laisse la place à une section en *la* mineur (mes. 206). Tout ceci fonctionne à la tierce, même si le rapport est sans grande surprise.

En revanche, d'autres exemples attirent notre attention car ils échappent au simple rapport *ton principal – ton relatif*. Ainsi, dans *Paratum cor meum* (CL5832), cantate en

⁵⁸⁴ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.1.

⁵⁸⁵ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.9.

sib majeur, nous croisons un passage qui s'oriente dangereusement vers la dominante du relatif (*sol* mineur). Or, nous glissons rapidement du ton principal (p. 17, mes. 139-141) à la dominante du relatif (mes. 142). La bascule de *sib* majeur à *ré* majeur n'est pas sans rappeler les tensions provoquées par Roland de Lassus dans ses *Sibyllarum Prophetiae*. Mais la logique est maintenant entièrement absorbée par le système tonal. Nous retrouvons plus loin une cassure significative : la section mes. 73-85 (p. 22-23) est pensée en *sol* mineur (le relatif), et s'achève avec une cadence parfaite avec tierce picarde. Le temps d'un repos, nous nous imprégnons de la couleur majeure de *sol*. Mais un *Adagio* poursuit soudainement avec un *mib* majeur (en fait IV^e degré de *sib* majeur, comme on le comprendra plus loin, avec la cadence imparfaite). Là encore, l'auditeur chute d'une tierce.

Les exemples qui finiront de nous convaincre sont d'autant plus intéressants qu'ils dessinent un schéma harmonique rigoureusement identique. Dans *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL5837), œuvre en *sol* majeur, nous abordons une section dans le ton de la dominante (p. 3, mes. 15-20). En toute logique, le premier accord de la mesure suivante (mes. 21) est un accord parfait majeur de *ré*. Suit immédiatement après une dominante de *mi*, l'accord parfait majeur de *si*. Le passage de l'un à l'autre provoque un étrange sentiment d'instabilité que seule la cadence parfaite en *mi* mineur (mes. 26-27) pourra apaiser. Pour autant, la bascule « *ré* majeur – *si* majeur » est bel et bien une cassure à la tierce, comme les appréciait Roland de Lassus. En effet, nous retrouvons bien tous les effets d'une trajectoire chromatique de type « tonique vers tierce » (*ré* vers *ré#*). Mais ici, l'emboîtement est justifié par un contexte harmonique : on enchaîne la *dominante du ton principal* à la *dominante du relatif*. Une dominante chasse l'autre... la cassure est désormais pensée dans un contexte tonal.

Or, nous retrouvons la même articulation dans *O werter heil'ger Geist* (CL5835). Dans cette cantate écrite en *do* majeur, le compositeur amorce une zone dans le ton de la dominante *sol* majeur (p. 5, mes. 10-13, avec deux cadences imparfaites). Puis, le texte insistant sur l'appel (« *komm* », viens) s'oriente vers une dominante de *la*. Une fois encore, le chromatisme de type *tonique vers tierce* (*sol-sol#*) est le résultat d'une cassure à la tierce. Mais là encore, on enchaîne la *dominante du ton principal* (accord parfait majeur de *sol*) à la *dominante du relatif* (accord parfait majeur de *mi*). Même schéma, même procédé, même effet sur l'auditeur : celui d'un élargissement et d'une déstabilisation de dernière minute.

Le procédé frôle le systématisme. Nous le retrouvons dans la cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL5826), entre les mesures 85 et 89 : cadence imparfaite en *la* mineur (mes. 86-87), puis cadence parfaite en *si* mineur (mes. 88-89). Double chromatisme, donc, avec une trajectoire de « tierce vers quinte » (*do3-do#3*, ténor) superposée à celle de « tonique vers tierce » (*la3-la#3*, soprano). Dans une pièce initialement en *ré* majeur, nous passons bien de la *dominante du ton principal* (*la*, ici mineur) à la *dominante du relatif* (*fa#* majeur). Une fois encore, le chromatisme est pensé dans une combinaison harmonique.

L'héritage est donc bien réel, même si les modalités sont plus complexes. À la manière des marches harmoniques, il semblerait que les excentricités soient autorisées dans la mesure où elles procèdent d'une organisation cohérente. Du chromatisme oui, mais justifié.

Ainsi, les répercussions stylistiques du langage des générations de la Contre-Réforme dans le langage de Nicolaus Bruhns sont nombreuses. Elles affectent autant des matériaux du discours (cassures à la tierce, jeux de blocs vocaux) que l'esprit même du discours (aspect rhétorique de la musique, en conformité avec les pensées de G. Dressler et J. Burmeister).



Planches n°12-16



Planche n°12 Roland de Lassus



Planche n°13 Hans Mielich De Lassus et son ensemble à la cour de Munich



Planche n°14 Hans Leo Hassler



Planche n°15 Michael Praetorius

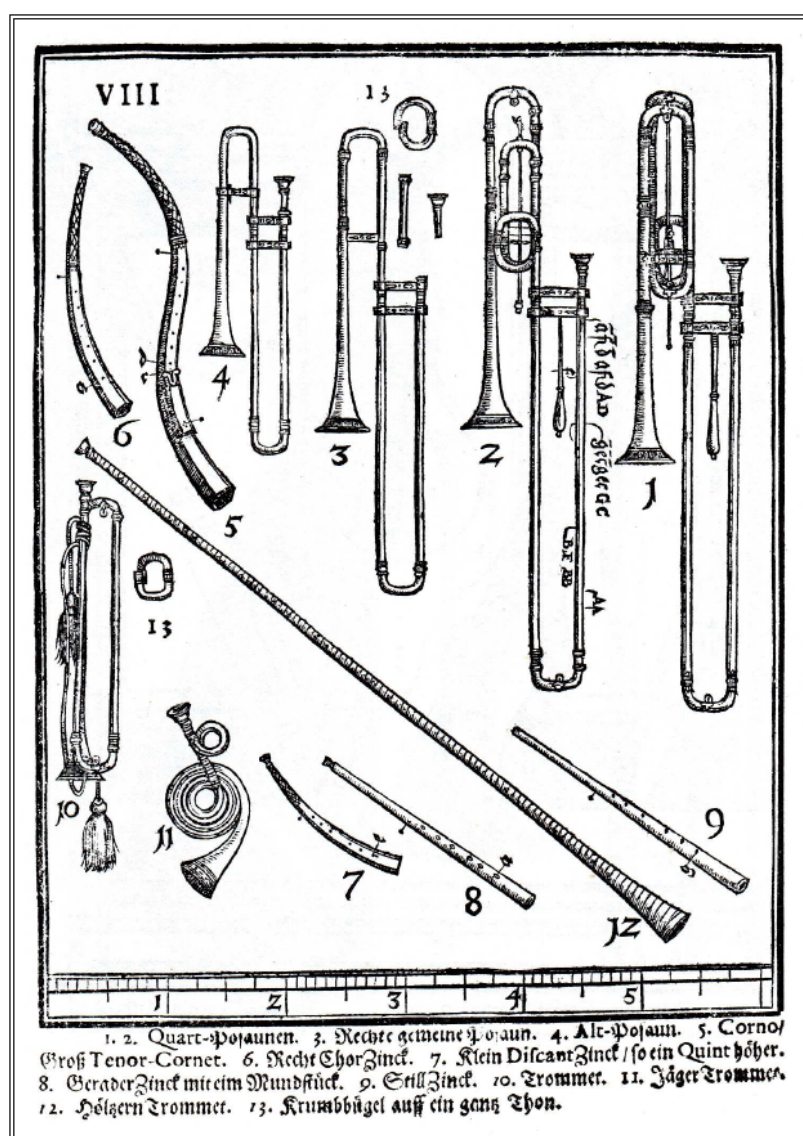


Planche n°16 Michael Praetorius Syntagma Musicum Les instruments à embouchure

Chapitre Quatrième. Les Musiciens au temps de la guerre de Trente Ans

Neujahrsode

(1633) Paul Fleming Hartenstein, 5 octobre 1609 Hambourg, 2 avril 1640

Kann es sein, so gib uns Rast, Der du alles kannst und hast ! Friedefürst bist du gennant ; Bring du uns doch Frieden-Stand ! Und, ihr Feinde, gebt es zu, Setzet euch mit uns in Ruh, Daß wir bei der letzten Zeit Stehn in sichrer Einigkeit ! Denket, daß der Friede nährt, Denket, daß der Krieg verzehrt, Denket, daß man doch nichts kriegt, Ob man schon auch lange siegt ! Stelle deine Schlachten ein, Mars, und lerne milder sein ! Tu die Waffen ab und sprich : Hin, Schwert, was beschwerst du mich ! Dieser Helm wird nütze sein, Daß die Schwalben nisten drein, Daß man, wann der Frühling kömmt, Junge Vögel da vernimmt. Und der brachen Erden Bauch Darf der Spieß' und Degen auch, Doch daß sie sehn anders aus : Pflug und Spaten werden draus. Tritt, was schädlich ist, beiseit ! Hin, verdammte Pest und Streit ! Weg ihr Sorgen, weg Gefahr : Itzund kommt ein neues Jahr !

Ode pour la nouvelle année

(1633) Paul Fleming Hartenstein, 5 octobre 1609 Hambourg, 2 avril 1640

S'il se peut, laisse-nous vivre, Toi qui peux et qui as tout ! Prince de paix l'on te nomme : Donne-la-nous, on t'en prie ! Vous, ennemis, écoutez, Qu'entre nous soit une trêve. Ensemble achevons l'année En célébrant la concorde ! Songez que la paix nourrit, Songez que la guerre dévore. Songez qu'il ne sert à rien De remporter la victoire. Abandonne tes massacres, Ô Mars, apprends la clémence ; Dépose les armes et parle : Au diable, épée, tu es lourde ! Ce casque peut être utile : Nichoir pour les hirondelles. Quand le printemps reviendra Des poussins y pépieront. Le ventre du sol stérile Réclame l'épée, la lance. Il suffit de les changer En socs de charrues, en bêches. Au diable tout ce qui nuit, Peste maudite et combats ! Adieu, soucis et périls ! Célébrons l'année nouvelle !

L'histoire de l'Allemagne est indiscutablement marquée par le plus grand conflit européen du XVII^e siècle, la guerre de Trente Ans⁵⁸⁶. À plus d'un titre, s'engager au cœur de la

⁵⁸⁶ Le temps – et non le désir – nous manque pour évoquer les autres catastrophes qui s'ajoutent à la guerre : la grande peste de 1619, ou les procès de sorcières – entre autres dénoncés par Friedrich Spee von Langenfeld (1591-1635) : voir SPEE (Friedrich

bataille est périlleux pour le musicologue comme pour l'historien : non seulement la guerre occupe une vaste période (1618-1648, en ce qui concerne l'Allemagne puisque la France et l'Espagne continuent de s'affronter jusqu'en 1659), mais elle implique également un très grand nombre d'états (France et Espagne, donc, mais aussi Pays-Bas, Provinces-Unies⁵⁸⁷, Allemagne, Danemark, Suède). Le roi de Suède, Gustave-Adolphe, affirmait lui-même en 1628 : « Toutes les guerres qui se font en Europe se sont fondues en une seule et même guerre⁵⁸⁸ ». Pour ajouter à la confusion, cette guerre à détente multiples noue des alliances souvent contre nature : tel prince luthérien choisit de renforcer les troupes catholiques de l'Empereur plutôt que de pactiser avec un roi calviniste ; tel lieutenant conduisant jadis des troupes catholiques se dresse contre l'Espagne ; sans compter les armées – pour la plupart composées de mercenaires recrutés au pied levé⁵⁸⁹ – dont le patriotisme et la morale se révèlent pour le moins douteux.

Tentons de résumer la chronologie des événements.

Le XVI^e siècle était parvenu à un accord conciliateur : la *Paix d'Augsbourg* (1555). Ce traité conférait à chaque prince allemand le droit de choisir sa confession (catholique ou luthérienne) puis de l'imposer à ses habitants selon le principe « *cujus regio, ejus religio* » (pour chaque région, sa propre religion). Il s'agit en fait d'un pacte officialisant une pratique plus ou moins implantée (souvenons-nous de Frédéric le Sage prenant Martin Luther sous son aile alors que le Réformateur venait d'être mis au ban de l'Empire). Mais la *paix d'Augsbourg* engendra trois problèmes : 1/ à moins de pouvoir justifier d'une conversion antérieure à 1552, tout abbé ou évêque se réclamant de la confession luthérienne devait quitter les lieux ; 2/ conséquence de la mesure précédente, beaucoup de conversions n'entraînèrent aucun abandon des abbayes et évêchés entre 1555 et 1600 ; 3/ la *paix d'Augsbourg* ne concerne que les luthériens. Les calvinistes au nombre croissant⁵⁹⁰ se sentent lésés, et rencontrent l'opposition des catholiques comme des luthériens. À long terme, la *paix d'Augsbourg* menace de voler en éclat.

von Langenfeld), *Allemagne 1631 : un confesseur de sorcières parle, Cautio criminalis*, Paris, l'Harmattan, coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2000, 299 p.

⁵⁸⁷ Les Pays-Bas formaient aux XV^e et XVI^e siècles un territoire conséquent, confiné entre la France, la Lorraine, et le Saint-Empire. Or, les conflits religieux et politiques (les Pays-Bas étaient sous l'autorité de la couronne d'Espagne) ont conduit à une séparation nord-sud : ainsi, depuis l'*Union d'Utrecht* en 1579, les Pays-Bas (au sud) regroupent neuf provinces (Artois, Flandre, Cambresis, Hainaut, Brabant, Namur, Gueldre supérieure, Limbourg et Luxembourg) toutes dépendantes de l'Espagne. Les Provinces-Unies, quant à elles, regroupent huit provinces du nord des Pays-Bas opposées à l'autorité espagnole (Zélande, Hollande, Utrecht, Gueldre, Overissel, Drenthe, Frise et Groningue).

⁵⁸⁸ Cottret (Bernard et Monique), *Histoire politique de l'Europe, XVI^e -XVII^e -XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, coll. « Synthèse Σ Histoire », 1996, p. 93.

⁵⁸⁹ Voir Lebrun (François), *Le XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Histoire moderne » dirigée par Pierre Goubert, 1967, p. 66-67.

⁵⁹⁰ Voir Delumeau (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme, op. cit.*, p. 158 : « D'autre part les princes et les autorités passèrent du Luthéranisme au Calvinisme dans les comtés de Nassau (1578), à Brême (1580), dans le duché d'Anhalt (1595) qui revint en 1644 au Luthéranisme, dans le comté de Lippe (1600). En Hesse-Cassel, le landgrave Maurice devint calviniste et 1604 et imposa par la force la nouvelle confession malgré des résistances à Marbourg et à Smalkalde. Les ducs de Schleswig-Gothorp [sic] et de Mecklembourg en 1610, de Silésie, de Brieg et de Liegnitz en 1611 se convertirent également au Calvinisme et obligèrent leurs sujets à faire comme eux. En 1613, l'Électeur de Brandebourg, Jean-Sigismond, adhéra à son tour à la Réforme suisse, surtout il est vrai pour obtenir l'appui hollandais [...] ».

De manière assez marginale, l'Empereur Rodolphe II (1552-1612) promulgue la *Lettre de Majesté* en 1609, sorte d'assouplissement à la *paix d'Augsbourg* : en effet, sous la seule condition de ne former plus qu'une seule église protestante, les tchèques de Bohême sont autorisés à pratiquer leur culte (la Bohême regroupe alors près de quatre confessions protestantes : les utraquistes et les frères Moraves qui se revendiquent de Johann Hus, les luthériens et les calvinistes d'autre part). Ce geste en faveur des protestants engendre quelques remous dans les deux camps : ici l'on doit concilier des confessions pour le moins divergentes, et là on reproche à Rodolphe II d'être trop indulgent avec les protestants :

« Rodolphe résidait de plus en plus souvent à Prague, entouré de mathématiciens, d'astrologues et d'alchimistes. Contre les ambitions de son frère Mathias, Rodolphe prend appui sur la noblesse de Bohême qu'il remercie ainsi. Sa Lettre de Majesté accorde aux protestants le droit de construire des écoles et des temples. Ce document suscite l'exaspération des catholiques et notamment des jésuites⁵⁹¹. »

Ces contournements à la règle, vécus partout comme des injustices, conduisent naturellement les camps à cristalliser leurs oppositions. C'est l'apparition en 1608 et 1609 de l'*Union Évangélique* et de la *Sainte Ligue*. Frédéric IV (1596-1632), électeur palatin⁵⁹², est ainsi placé à la tête de l'*Union Évangélique* en mai 1608, réunion de princes calvinistes (dont ceux de Strasbourg, Frankfort ou Nuremberg) mais aussi luthériens (duc de Wurtemberg, margrave de Bade). Les appuis sont nombreux à travers l'Europe, puisque l'*union* reçoit le soutien des ennemis de l'Espagne (la France d'Henri IV, les Provinces-Unies et l'Angleterre⁵⁹³). Seule ombre au tableau, l'électeur de Saxe pourtant luthérien ne s'associe pas à l'*union*. Frédéric IV étant calviniste, Johann Georg I^{er} (1585-1654) préfère rester sous l'autorité de l'Empereur catholique Rodolphe II, Habsbourg de Vienne. L'historien Joseph Rovin résume ainsi :

« Le calvinisme restera donc en Allemagne un phénomène marginal et longtemps illégal (seul le luthéranisme avait été légitimé à Augsbourg). Certes, personne n'avait plus le pouvoir d'empêcher l'Électeur palatin d'embrasser la foi protestante sous la forme calviniste, mais cette situation de fait créait pour les calvinistes un climat d'incertitude qui les poussait à se comporter en contestataires, à ne pas jouer le jeu. Mais alors que la plupart des luthériens conservaient, malgré l'opposition religieuse, un sincère patriotisme d'Empire et une loyauté profonde envers l'empereur, même catholique, les calvinistes

⁵⁹¹ Cottret (Bernard et Monique), *Histoire politique de l'Europe, XVI^e -XVII^e -XVIII^e siècles*, op. cit., p. 91.

⁵⁹² Rappelons que depuis la Bulle d'or de 1356, l'Empereur du Saint-Empire Romain Germanique est élu par sept *princes électeurs* (trois religieux et quatre laïcs) : les princes-archevêques de Trèves, Mayence et Cologne, le roi de Bohême, le comte palatin du Rhin, le duc de Saxe, et le margrave de Brandebourg. Au temps des Empereurs espagnols (Charles Quint, Philippe II, Philippe III), l'hégémonie espagnole est inquiétante pour des nations comme la France, l'Angleterre ou même l'Italie. Il faut avouer que les Habsbourg de Madrid contrôlent un ensemble de territoires pour le moins vaste : Espagne, Portugal, Italie du Sud, Sicile, Sardaigne, Pays-Bas, sans compter les colonies (Afrique, Amérique du Sud, Philippines). Quand le roi d'Espagne porte également la couronne du Saint-Empire, il faut ajouter les Provinces-Unies, l'Allemagne, la Bohême, l'Autriche, la Hongrie, et quelques villes de l'Italie du nord (on se souvient de Trente). La France (de François I^{er} jusqu'à Henri IV et même Louis XIII) fait tout pour minimiser le pouvoir espagnol, tout comme l'Angleterre. Même l'Italie qui voit pourtant un allié catholique finit par redouter cette puissance économique et politique.

⁵⁹³ Pour sceller cette entente protestante, on organise même un mariage entre la fille de Jacques I^{er} – roi d'Angleterre – et l'héritier de Frédéric IV.

n'hésitèrent jamais à contracter alliance contre l'empereur et l'Empire avec leurs frères dans la foi, hollandais ou français, et même avec les Français catholiques

⁵⁹⁴ . »

En réaction à la constitution de l'*Union Évangélique*, les princes catholiques forment la *Sainte Ligue* en 1609. Celle-ci réunit des princes électeurs comme Maximilien I^{er} (1573-1651), duc de Bavière⁵⁹⁵, les trois électeurs ecclésiastiques (Trèves, Mayence et Cologne), et de nombreux états de l'Allemagne du Sud. À leur tour, les princes de la *Sainte Ligue* reçoivent l'appui de puissances extérieures, comme celui du duc de Lorraine ou du roi d'Espagne. Les blocs sont formés et prêts à s'affronter ; chaque ligue constitue d'ailleurs sa propre armée.

Plusieurs événements déstabilisent un équilibre déjà précaire : l'assassinat d'Henri IV en 1610, puis le décès de Rodolphe II en 1612. La couronne du Saint-Empire échoit à son frère Mathias (1557-1619). Celui-ci n'ayant aucun descendant direct, on choisit le cousin de Rodolphe et Mathias : l'ultra-catholique Ferdinand de Styrie (1578-1637), dont l'éducation jésuite renforça plus ou moins ouvertement son désir d'éradiquer toute forme de protestantisme dans le Saint-Empire (« Je préférerais transformer mes États en déserts plutôt que de les livrer au diable⁵⁹⁶ »). Il devra attendre 1618 pour être élu Empereur, mais reçoit en attendant la couronne de Bohême. Georges Pagès souligne même quelques rivalités entre cousins :

« [...] Ferdinand de Styrie se décida à agir en roi de Bohême, bien que Mathias fût encore vivant. En juillet [1618], après son retour de Presbourg, où il avait été proclamé roi de Hongrie, Ferdinand ne recula pas devant un acte de violence, que le vieil Empereur n'osa désavouer : il fit arrêter Khlesl⁵⁹⁷ et le fit conduire, sous bonne garde, dans un château du Tyrol. Ferdinand se substituait ainsi à Mathias, comme autrefois Mathias s'était substitué à Rodolphe⁵⁹⁸ . »

Les choses se sont d'ailleurs précipitées en 1618 : voulant corriger certaines entorses à la *Lettre de Majesté*, des ministres de Mathias font détruire des temples protestants dans deux villes de Bohême. Les princes protestants se réunissent (les *Défenseurs de la foi*, le 5 mai 1618), et commencent à projeter une rupture avec le pouvoir impérial. Le comte de Thurn (1567-1640) en tête, ils marchent sur Prague et tentent une discussion avec les représentants des Habsbourg. L'entrevue est un échec, et deux lieutenants de

⁵⁹⁴ **Rovan (Joseph), *Histoire de l'Allemagne, des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 1994, p. 331.**

⁵⁹⁵ « Avec une autorité jamais défailante, les ducs de Bavière ont préservé leurs États de la contagion luthérienne. Par des pressions directes ou indirectes, les princes ecclésiastiques du voisinage, notamment le prince-archevêque de Salzbourg, parviennent vers le début du XVII^e siècle à éliminer à peu près complètement l'hérésie qui avait connu de grands succès dans toutes les régions montagneuses de l'Allemagne du Sud. » (*Ibid.*, p. 343).

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 338. Joseph Rovan ajoute encore : « Esprit limité, mais d'une fermeté inébranlable en matière religieuse, il est résolu à ramener ses peuples à la vraie foi. Il déclare avec une conviction passionnée qu'il préférerait devoir mendier son pain avec sa famille plutôt que de négliger son devoir de prince chrétien comptable du salut de ses sujets. [...] Tous les protestants sont contraints à revenir au catholicisme ou à émigrer. La résistance de la noblesse est balayée par la force. Du coup, l'archiduc acquiert une réputation de fanatique redoutable [...] » (p. 344).

⁵⁹⁷ ***Khlesl : ministre de Mathias, convaincu qu'un compromis était possible entre protestants et catholiques.***

⁵⁹⁸ ***Pagès (Georges), *La Guerre de Trente Ans, 1618-1648*, Paris, Payot, coll. « Histoire Payot », 1991, p. 51-52.***

Mathias (Slawata et Martinic) ainsi que leur secrétaire (Fabricius) sont défenestrés⁵⁹⁹. En août 1618, après l'arrestation de Khlesl, Ferdinand n'attend toujours pas l'autorisation de Mathias pour remettre de l'ordre et lève une armée pour reprendre la Bohême. Dans la même période (19 août 1618), les états de Bohême prononcent la déchéance de Ferdinand ; dès le 26 août, ils déclarent le comte palatin Frédéric – alors chef de l'*Union Évangélique* – roi de Bohême. Il devient ainsi Frédéric V. Mathias mourant (son décès survient le 20 mars 1619), Ferdinand est élu Empereur du Saint-Empire Romain Germanique, le 28 août 1618. Il devient Ferdinand II. En quelques mois, les deux puissances se sont définitivement crispées, chacune contestant la légitimité de l'autre. « Frédéric n'avait plus autre chose à faire que de défendre sa couronne. Ferdinand ne pouvait plus avoir d'autre but que de détrôner celui qui n'était à ses yeux qu'un usurpateur et de rétablir le prestige de la Maison de Habsbourg en écrasant la rébellion⁶⁰⁰ ». La guerre de Trente Ans peut commencer.

Le 31 octobre 1619, Frédéric V entre dans Prague avec une armée commandée par le comte de Thurn. Pour de multiples raisons, sa cause n'est soutenue par aucun allié (ni la France, ni l'Angleterre, ni les Provinces-Unies n'appuient concrètement la royauté de Frédéric V ; quant à l'électeur de Saxe Johann Georg I^{er}, il s'oppose au roi calviniste et rejoint même les rangs de l'Empire). Dès 1619, Ferdinand II peut donc compter sur la présence des électeurs de Saxe (luthérien) et de Bavière (catholique), et sur l'aide de Philippe III (1578-1621), Habsbourg de Madrid et roi d'Espagne qui dépêche vingt-mille hommes des Pays-Bas. L'électeur de Saxe attaque alors les Lusaces (région au sud de Dresde promise par Ferdinand II en cas de victoire) ; le lieutenant Belge Tilly (1559-1632) au service du duc de Bavière commande vingt-cinq mille hommes et attaque la Bohême ; le lieutenant espagnol Spinola dirige vingt-mille hommes pour attaquer le Bas Palatinat. Le 8 novembre 1620, les troupes de Tilly et de Frédéric V s'affrontent près de la colline de la *Montagne Blanche*, et la défaite de Frédéric V est inévitable. Le roi de Bohême s'enfuit en Brandebourg⁶⁰¹, tandis que la Bohême, la Moravie et les Lusaces retournent sous le contrôle de Ferdinand II. Celui-ci veut asseoir son autorité, et entend y parvenir par tous les moyens : le 21 janvier 1621, il met au ban de l'Empire l'électeur palatin et roi contesté de Bohême Frédéric V, sans même convoquer la Diète⁶⁰². Frédéric V perd non seulement tous ses biens et propriétés, mais lui est également retirée sa dignité électorale. Une politique sanglante est alors menée : vingt-sept chefs militaires sont arrêtés, jugés, puis décapités à Prague le 21 juin 1621. La même année, Ferdinand II abolit la *Lettre de Majesté* de son cousin. En

⁵⁹⁹ Les historiens ont ici un avis divergent : pour certains, Slawata, Martinic et Fabricius tombent dans un « tas de fumier » (Joseph Rován, *Histoire de l'Allemagne*, op. cit., p. 346) ou un « tas d'ordures » (Bernard et Monique Cottret, *Histoire politique de l'Europe*, XVI^e -XVII^e -XVIII^e siècles, op. cit., p. 92) ; pour d'autres, il s'agit d'un simple « fossé » (Georges Pagès, *La guerre de Trente Ans*, op. cit., p. 48).

⁶⁰⁰ Pagès (Georges), *La guerre de Trente Ans*, op. cit., p. 62.

⁶⁰¹ Cette déroute aussi rapide est l'origine du sobriquet de Frédéric V : le *Winterkönig*, roi d'un hiver.

⁶⁰² La Diète d'Empire est une lourde institution mise à la disposition de l'empereur. Constituée de trois *collèges* (le collège des sept princes électeurs, ou *Kurfürstenrat*, le collège représentant près de trois cents principautés ecclésiastiques ou laïques – comme la Bavière, Wurtemberg, Liège ou Wurzburg – nommé *Fürstenrat*, et enfin le collège représentant une cinquantaine de villes – comme Hambourg, Brême, Strasbourg, Nuremberg ou Augsburg – le *Reichsstädtisches Kollegium*), cette diète est convoquée par l'Empereur qui lui soumet un problème sur lequel statuer (décisions relevant des lois, des impôts, des déclarations de guerre ou de traités de paix, mais aussi affectant des questions religieuses – on se souvient de la diète de Worms convoquée par Charles Quint pour décider du sort de Martin Luther). L'empereur ne peut prendre une décision à la place de la diète, mais use d'un droit de *veto*. Inversement, la moindre mésentente entre les trois collèges paralyse toute prise de décision. La diète est donc bien souvent sujette à l'immobilisme. Quand Ferdinand II prend sa décision de révoquer le comte palatin, il entend bien gagner du temps et couper court à toute discussion.

1622, il prononce l'expulsion des pasteurs luthériens (et en 1627 la conversion obligatoire ou l'expulsion sous les six mois de tous ses habitants). Le 25 février 1623, l'empereur convoque une diète partielle à Ratisbonne pour attribuer les nouveaux pouvoirs : le Haut Palatinat est placé sous l'autorité de Maximilien I^{er} de Bavière, et le contrôle du Bas Palatinat est réparti entre Maximilien I^{er} et le jeune Philippe IV (1605-1665), roi d'Espagne depuis 1621. Quant à la dignité électorale du comte palatin, elle revient encore au duc de Bavière (à titre viager). Sous ces conditions, Frédéric V ne s'impose plus comme le chef de la rébellion ; il quitte du reste le Brandebourg pour reconquérir ses terres, mais plus aucun prince de l'*Union Évangélique* ne le soutient (un par un, ils prêtent allégeance à l'empereur).

La seconde phase de la guerre s'enclenche en 1625, quand le roi de Danemark Christian IV (1588-1648) déclare la guerre à l'empereur. Le Danemark est alors une souveraineté étendue, puisqu'elle règne sur les îles danoises, l'Islande, la Norvège, la Scanie et le duché de Holstein (la pointe nord de l'Allemagne), et Christian IV entend bien conquérir des terres limitrophes à la Baltique (la Poméranie entre autres). Mais le roi de Danemark ne reçoit aucune aide de ses alliés potentiels : les Provinces-Unies sont en pleine lutte avec les troupes espagnoles de Spinola (qui prend Bréda en 1625), le Brandebourg décline toute alliance, et l'électeur de Saxe – comme on pouvait s'y attendre – n'espère pas entrer dans un conflit ouvert avec Ferdinand II (il en attend toujours le contrôle des Lusaces). Les généraux de Christian IV, Mansfeld et Halberstadt, se retrouvent donc bien vite isolés. De son côté, en avril 1625, Ferdinand II confie à Albert Wallenstein (1583-1634) le soin d'organiser une armée impériale (Bernard et Monique Cottret estiment l'apport de Wallenstein à quarante-cinq-mille-trois-cents fantassins et seize-mille-six-cents cavaliers⁶⁰³). Celui-ci s'exécute, et dès le mois de mars 1626, Wallenstein écrase Mansfeld avec une troupe de vingt-mille hommes. Quant au lieutenant Tilly (le vainqueur de la *Montagne Blanche*), il repousse Christian IV de la Basse-Saxe cinq mois plus tard, le 26 août 1626. Wallenstein fait campagne, et reprend toutes les conquêtes de Christian IV en Poméranie. L'échec est cuisant, et le roi de Danemark doit se résoudre à signer la paix à Lübeck le 22 mai 1629. Il conserve certes ses propriétés allemandes (le Holstein), mais renonce à toute participation militaire ultérieure dans les affaires allemandes.

Alors certain de sa victoire, Ferdinand II promulgue l'*Édit de Restitution* le 6 mars 1629, là encore sans convoquer la Diète. Il s'agit d'un retour aux clauses de la *Paix d'Augsbourg* : toutes les sécularisations protestantes postérieures à 1552 doivent être restituées aux autorités catholiques. Mais Ferdinand II ne compte plus désormais sur la bonne volonté des abbés ou évêques convertis : il charge Tilly et Wallenstein de reprendre par la force les localités réfractaires. L'armée du duc de Friedland, forte de cent-mille hommes, traverse alors toute l'Allemagne et s'adonne au pillage et au viol, sans aucune distinction entre les localités catholiques et protestantes. Les revendications surannées de 1552 commencent à échauffer les princes luthériens. En voulant éradiquer le protestantisme d'Allemagne, Ferdinand II ne fait qu'attiser la colère. L'électeur de Brandebourg et même Johann Georg I^{er} de Saxe commencent à s'opposer à l'empereur.

La troisième phase du conflit arrive alors, avec l'intervention du roi de Suède Gustave-Adolphe Vasa (1594-1632) en juillet 1630. À l'image de Christian IV, Gustave-Adolphe compte étendre son pouvoir sur la Poméranie (la Suède possède déjà la Finlande et

⁶⁰³ Cottret (Bernard et Monique), *Histoire politique de l'Europe, XVI^e -XVII^e -XVIII^e siècles*, op. cit., p. 97. Ces troupes viennent renforcer l'effectif du Saint-Empire, fixé par la diète de Worms (1521) : vingt-mille fantassins et quatre-mille cavaliers, « dont on peut doubler, voire tripler le nombre le cas échéant », nous dit Jérôme Hélié (*Petit Atlas historique des Temps modernes*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Petit Atlas Historique », 2000, p. 48).

l'Estonie. Gustave-Adolphe compte faire de « tous les rivages de la Baltique [...] un lac suédois⁶⁰⁴ ». La défense des terres luthériennes est un second motif (un prétexte diront certains) pour l'intervention militaire. Mais à la différence de son homologue danois, le roi de Suède peut espérer quelques alliances : la Transylvanie, la Moscovie, et même la Turquie. Le soulèvement des princes protestants est surtout provoqué par la prise de Magdebourg (sous le joug de l'*Édit de Restitution*) par les troupes de Tilly le 20 mai 1631. Cette opération militaire est alors l'occasion de massacres et d'incendies, représailles qui entraînent l'indignation des électeurs de Brandebourg et de Saxe. La marche de Gustave-Adolphe, le « lion du nord », peut alors commencer.

Gustave-Adolphe lance alors diverses offensives : le 17 septembre 1631, le lieutenant Bernard de Saxe-Weimar (1604-1639) écrase les troupes de Tilly à Leipzig ; le 15 novembre, Johann Georg I^{er} repousse les armées impériales et pénètre dans Prague (un retournement de situation aussi brutal qu'imprévu) ; le roi de Suède traverse lui-même l'Allemagne de l'ouest pour conquérir la Thuringe, la vallée du Main et le Rhin ; le 23 décembre, Gustave-Adolphe marche sur Mayence et chasse tous les dignitaires catholiques. Au printemps 1632, Gustave-Adolphe attaque puis envahit la Bavière, et bat à son tour les troupes de Tilly (celui-ci décède le 15 avril) ; en conjuguant ses forces avec celles de Frédéric V, il entre dans Munich le 15 mai 1632.^{nAuAaeS}

La série de victoires est écrasante.

Mais c'était ignorer l'acharnement de Wallenstein (dont les prétentions, et dit-on l'arrogance, finissent par agacer l'empereur). Celui-ci repousse l'électeur de Saxe de Bohême, puis attaque Gustave-Adolphe à Nuremberg. Le bras de fer dure près de deux mois, sans qu'aucun avantage ne soit emporté dans un camp ni dans l'autre. Le roi de Suède voit ses troupes s'épuiser, et décide finalement de battre retraite. Il rebrousse chemin, et remonte vers le nord de l'Allemagne. Le chasseur devient chassé : Wallenstein court à sa poursuite. Un affrontement décisif a lieu à Lützen (près de Leipzig). Gustave-Adolphe trouve la mort en chargeant en première ligne, mais les troupes de Wallenstein sont battues.

La période qui suit est pour le moins trouble. Cette défaite teintée de victoire (à chaque camp le soin d'en choisir le contenu : la mort de Gustave-Adolphe ou la défaite des armées impériales) redistribue le jeu des alliances. Le chancelier de Suède Axel Oxenstierna qui assure une forme de régence (la reine Christine n'a que six ans) parvient à maintenir les princes du Rhin, de Souabe et de Franconie acquis à sa cause. Mais les électeurs de Brandebourg et de Saxe quittent leur alliance avec la Suède (le premier craignant à juste titre l'annexion de la Poméranie par la Suède, le second voulant une réconciliation avec Ferdinand II). Quant à Wallenstein, il s'engage dans un double jeu qui lui coûtera la vie : il traite secrètement avec la Saxe, et propose même ses services à la Suède et à la France⁶⁰⁵. La supercherie découverte, Ferdinand II le fait assassiner à Eger le 24 février 1634.

Cette troisième phase (victoires puis défaite de Gustave-Adolphe) s'achève par l'*accord de Pirna-Prague*, du nom des deux villes où furent signés les deux volets du traité (Pirna, le 24 novembre 1634 ; Prague, le 30 mai 1635). Cet accord – souvent nommé *Paix de Prague*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁰⁵ Jusque là, la France tente de ne prendre aucune position officielle. La situation est compliquée avec un *Édit de Nantes* toujours en vigueur et une régence fermement catholique (Marie de Médicis, puis Richelieu). Finalement, être catholique ne suffit pas pour appuyer la politique des Habsbourg, qu'ils soient de Madrid ou de Vienne. La vieille rivalité avec l'Espagne (qu'on se souvienne des guerres à répétition entre Charles Quint et François I^{er}) prédomine dans toutes les prises de position. Ainsi, la France catholique soutient les états protestants. En 1624 par exemple, Richelieu ordonne le retrait des troupes espagnoles sur son territoire.

– précise les points suivants : 1/ maintien de la *Paix d'Augsbourg* ; 2/ amnistie générale ; 3/ dissolution des ligues (*Union Évangélique* et *Sainte Ligue*) ; 4/ reconnaissance par l'électeur de Saxe (Johann Georg I^{er}) de la destitution de l'électeur palatin (Frédéric V) et du transfert de sa dignité électorale au duc de Bavière (Maximilien I^{er}). En échange de cette dernière clause, l'électeur de Saxe peut espérer gouverner les Lusaces (promises depuis 1619). Une majorité de princes protestants sont invités à signer cet accord, et beaucoup le font – comme l'électeur de Brandebourg.

« Les princes protestants renoncèrent assurément à demander la liberté religieuse pour la Bohême, et en Silésie, la confession luthérienne ne fut tolérée qu'à Breslau et, dans trois principautés qui ne relevaient pas immédiatement de la couronne. Mais, concession fondamentale, Ferdinand II abolissait l'Édit de Restitution. [...] Le Protestantisme était sauvé en Allemagne. Mais il était écrasé en Bohême et en Moravie⁶⁰⁶. »

La quatrième phase de la guerre de Trente Ans est à l'initiative de la France, qui passe de la « guerre couverte » à la « guerre ouverte ». La France de Richelieu (1585-1642) craint alors le pouvoir grandissant de Ferdinand II conjugué aux prétentions territoriales de l'Espagne. L'hégémonie habsbourgeoise doit prendre fin. De nombreuses alliances sont alors signées : le 8 février 1635 avec les Provinces-Unies, le 28 avril 1635 avec la Suède, en juillet avec les ducs de Savoie, de Mantoue et de Parme, puis en octobre avec Bernard de Saxe-Weimar. Richelieu dépêche des garnisons en Alsace, puis occupe la Lorraine. L'événement déclencheur vient de l'arrestation par les espagnols en mars 1635 de l'électeur de Trèves Philipp Christoph von Sötern, prince neutre sous protection française. Le 19 mai 1635, Louis XIII (1601-1643) déclare la guerre à l'Espagne. La France tente alors de couper les principales voies de communications entre l'Espagne et les Pays-Bas, d'où les nombreuses batailles aux endroits stratégiques (directement aux Pays-Bas sous le commandement du maréchal de Brézé, en Alsace où Bernard de Saxe-Weimar remporte une victoire à Brisach le 17 décembre 1638, mais aussi en Italie du nord et dans la Valteline). Parallèlement, les Pays-Bas et les hollandais se liguent contre l'Espagne (1638), tout comme le Portugal et la Catalogne (février 1641, soutenus par Richelieu). La Suède est repoussée de Poméranie en 1638, mais retourne à la conquête de la Silésie et de la Bohême (1639-1640). L'Allemagne est à nouveau déchirée par ces troupes européennes venant s'affronter sur son territoire.

Globalement, les opérations sont d'ailleurs peu concluantes pour la France, et les principaux acteurs de cette guerre finissent par disparaître : décès de Ferdinand II le 15 février 1637 (son fils Ferdinand III lui succède), de Bernard de Saxe-Weimar (le 18 juillet 1639), de Richelieu le 4 décembre 1642 (Mazarin poursuivra la politique de son prédécesseur), de Louis XIII le 14 mai 1643, et même de Christian IV en 1648. La guerre s'essouffle peu à peu, et conduit aux *Traités de Westphalie* (1648)⁶⁰⁷, même si les combats se poursuivent (Turenne conduit une armée franco-suédoise, et remporte quelques victoires, notamment à Zusmarshausen).

Pour résumer, la dénomination « Traités de Westphalie » rassemble en fait trois traités : les deux premiers sont signés à Munster (l'un entre l'Espagne et les Provinces-Unies le 30 janvier 1648, le second entre la France et les États ecclésiastiques allemands le 24 octobre 1648), et le troisième à Osnabrück (également daté du 24 octobre 1648 ; participent des

⁶⁰⁶ Delumeau (Jean), *Naissance et affirmation de la Réforme*, op. cit., p. 211.

⁶⁰⁷ Ces traités sont l'œuvre d'un long cheminement, puisque l'éventualité d'un accord est évoquée dès 1641 et que des conférences de paix sont organisées en 1644.

représentants de la Suède, de la France, et les États laïques allemands). À eux trois, ils imposent : 1/ un retour à la *Paix d'Augsbourg*, en incluant cette fois-ci les calvinistes ; 2/ un panorama définitif des sécularisations protestantes à compter du 1^{er} janvier 1624 (et non plus 1552) ; 3/ un assouplissement à la règle du « *cujus regio, ejus religio* » puisque les habitants qui ne partagent pas la confession de leur prince ne sont plus obligés de se convertir ou de quitter le territoire (une liberté de culte est alors tolérée) ; 4/ un « retour en grâce » du prince palatin (fils de Frédéric V), qui retrouve sa dignité électorale (ce qui porte le nombre de princes électeurs à huit) et l'autorité sur le Bas Palatinat (le duc de Bavière possède toujours le Haut Palatinat) ; 5/ une attribution des terres (la Saxe peut garder les Lusaces, le Brandebourg reçoit Halberstadt, Minden et Magdebourg, la France gagne Brisach et une grande partie de l'Alsace – à l'exception de Strasbourg et Mulhouse, la Suède gagne la Poméranie occidentale, les Provinces-Unies sont officiellement indépendantes du Saint-Empire⁶⁰⁸) ; 6/ un nouveau statut pour les cantons suisses et les Pays-Bas, déclarés neutres et indépendants.

On le voit sans peine, les traités de Westphalie ne tournent pas à l'avantage de l'empereur du Saint-Empire ; ils prennent même des allures de désaveu pour la dynastie habsbourgeoise, avec un léger avantage pour la France.

Quant au bilan humain, il est désastreux. Il suffit de comparer l'évolution de la population européenne en millions d'habitants entre 1500 et 1700 pour se faire une idée du désastre⁶⁰⁹ :

	vers 1500	vers 1600	vers 1700
Allemagne	10-11	16-18	10
Autriche/Hongrie/Bohême	7,5	10	7,5
Provinces-Unies	?	1,3	1,6
Pays-Bas	?	1,4	1,8
Danemark	0,8	1	?
Suède	1	1-1,5	1,4
Espagne	7,5	8-9	6
France	16	18	19
Italie	11-12	12-13	11,5
Angleterre	2,5	4-4,5	5,5

Certains états comme l'Allemagne ou le groupe Autriche/Hongrie/Bohême ne retrouvent qu'en 1700 leur niveau de population tel qu'il fut évalué autour de 1500. Au sortir de la guerre, près de la moitié de l'Europe centrale a été vidée de ses âmes. Mais la nation ayant le plus souffert de la situation est finalement l'Espagne, dont la population chute considérablement (elle est même inférieure à son niveau de 1500). Seules la France et l'Angleterre parviennent à maintenir une courbe croissante. Si nous considérons uniquement les pays où la démographie recule (et à une date déjà distante de deux générations de la fin de la guerre), nous pouvons estimer *a minima* une perte entre onze et quinze millions d'habitants, l'Allemagne dénombrant plus de la moitié des victimes :

⁶⁰⁸ Voir Schillinger (Jean), *Le Saint-Empire*, Paris, Ellipses, coll. « Les essentiels – Civilisation allemande », 2002, p. 99.

⁶⁰⁹ Chiffres empruntés à Lebrun (François), *Le XVII^e siècle*, op. cit., p. 24 ; Hélié (Jérôme), *Petit Atlas historique des Temps modernes*, op. cit., p. 11 ; et BERCÉ (Yves-Marie), *Le XVII^e siècle, 1620-1740, De la Contre-Réforme aux Lumières*, Paris, Hachette, coll. « Histoire Université », série « Histoire de l'Humanité », 1992, p. 161.

« Dans son ensemble, la population allemande serait passée, entre 1620 et 1650 environ, de 16 millions à environ 10 millions d'habitants, accusant ainsi une baisse de l'ordre de 40 %. Certains États ont été, en effet, durement touchés. Quelques-uns ont même perdu 60 % au moins de leur population, parmi lesquels le Mecklembourg et la Poméranie au nord-est, la Thuringe au centre et le Palatinat-Wurtemberg au sud-ouest, en particulier dans le vaste triangle Trèves-Francfort-Augsbourg. Dans telle zone du Mecklembourg, par exemple, là où les autorités comptaient en 1639 près de 3 000 paysans, elles n'en trouvent plus que 360, dix ans plus tard. Quant à la population du Wurtemberg, qui s'élevait en 1622 à 445 000 habitants environ, elle n'atteint pas les 100 000 vingt ans après⁶¹⁰. »

Joseph Rován, pour sa part, résume ainsi :

« Exsangue, [l'Allemagne] l'était au sens propre du terme. La moyenne des pertes en vies humaines n'était pas loin des 50 %, la population allemande se trouvait ramenée au plus bas niveau, celui de la fin du XIV^e siècle, après les grandes poussées de peste, mais que signifiaient ici les moyennes ? Dans certaines régions, au nord-est, en Poméranie, dans le Brandebourg et au sud-ouest, en Souabe, dans le Palatinat, les pertes s'élevaient à 60, 70, 75 %. Ailleurs, dans le nord-ouest notamment, elles restaient inférieures à 25 ou 20 %. Les villes, dans l'ensemble, s'en sortaient mieux que les campagnes. [...] Beaucoup de terres étaient abandonnées, les villages détruits et déserts, la transmission des savoir-faire interrompue par la disparition prématurée de deux ou trois générations de pères. Dans beaucoup d'endroits et dans de nombreux domaines, il faudra près d'un siècle pour réparer les dommages, et ce siècle qui voit le triomphe orgueilleux de la grandeur française et la montée de plus en plus rapide de la richesse anglaise est nécessairement celui d'une grande faiblesse allemande⁶¹¹. »

Les horreurs de la guerre sont maintes fois rapportées dans les célèbres *Aventures de Simplicissimus* (1669)⁶¹² de Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen (1621-1676), lui-même témoin du massacre de sa propre famille. Le temps nous manque pour plonger à nouveau dans le récit du fantasque romancier, et pour croiser la petite histoire avec la grande. Prenons tout de même le temps de relire un chapitre ; celui-ci nous coûtera quelques instants – nous pouvons endurer cela en songeant à tous ceux qui ont vécu ces événements pendant une trentaine d'années (voir Annexes 3, p. 260).

Ce chapitre n'est qu'un exemple parmi bien d'autres ; violence gratuite, tortures humiliantes et insoutenables semblent avoir été sinistrement courantes. La force narrative de ce passage tient surtout au fait que ni les soldats ni les paysans n'ont un rôle définitivement établi : ils sont tour à tour victimes et bourreaux, gens sensés que nous serions prêts à défendre ou brutes aveugles dénuées de toute humanité. Au sortir de ce chapitre, le lecteur est définitivement débarrassé de toute pensée simpliste – puissant tour de force de l'auteur au regard de son thème principal – puisque aucun parti ne vaut mieux que l'autre. Le climat entretenu est finalement celui du dégoût ; « saleté de guerre », a-t-

⁶¹⁰ BERCÉ (Yves-Marie), *Le XVII^e siècle, 1620-1740, De la Contre-Réforme aux Lumières*, op. cit., p. 87-88.

⁶¹¹ Rován (Joseph), *Histoire de l'Allemagne*, op. cit., p. 367.

⁶¹² Aucun livre d'histoire ne peut s'empêcher d'en citer quelques bons passages.

on envie de dire (les nombreuses causes embrassées par Simplex, qui passe d'un camp à l'autre avec le souci permanent du calcul, en sont la preuve à longue échéance).

La peinture n'est pas en reste, et nous croisons parfois quelques tableaux évoquant la guerre de Trente Ans. Près de nous, le musée des Beaux-Arts de Rouen possède une *Charge de Cavalerie* de Pieter Meulener (voir Planche n°17)⁶¹³, où l'œil est immédiatement attiré par un groupe de trois personnages au premier plan : mise à feu simultanée de deux ennemis (coup de pistolet par le cavalier de gauche, tir de mousquet par le fantassin de droite), et lance pointée sur la gorge du cheval par le second fantassin de droite. Entre les deux partis, un tambour gît à terre – sans doute l'instrument de celui qui passe sous les sabots du cavalier principal. Derrière ce groupe du premier plan, la scène paraît se multiplier à l'infini : marée de cavaliers levant l'épée ou chutant, fantassins tirant au mousquet, tandis que d'autres – moins nombreux sur la droite – semblent prendre la fuite. Au loin, une colonne de fumée s'élève ; un village paye certainement les frais de cette bataille. Au musée Favre de Montpellier, nous croisons aussi cette *Halte de Bohémiens et de soldats* de Sébastien Bourdon (voir Planche n°18)⁶¹⁴. Au premier plan, deux militaires au repos attirent notre regard : celui de droite, plutôt âgé, mange et bois en prenant appui sur des coffres et cuirasses ; celui de gauche, plus jeune, semble pensif et lance un regard dans notre direction ; fumant la pipe, il croise les jambes et paraît immobilisé dans ses pensées. Mais à quoi pense-t-il ? Aux massacres dont il fut le témoin, sinon le complice ? L'autorité qui émane du personnage (épais vêtements, bon enracinement vertical dans la position assise, fierté du regard) finit par interroger : goûte-t-il au repos bien mérité ? Se justifie-t-il la barbarie dont il fut l'artisan ? Prépare-t-il de nouvelles stratégies pour écraser l'ennemi ? Ou résiste-t-il au souvenir de l'horreur ? Ses yeux perçoivent-ils encore ces crânes éclatés, ces membres arrachés, ces torsos défoncés par des armes où le sang se mêle à la boue, au point d'en perdre l'appétit ? Le soldat de droite, qu'on devine plus expérimenté au regard de son grand âge, ne se pose plus ce genre de questions. Mais le jeune soldat reste pensif, et fume une pipe d'où ne se dégage d'ailleurs aucune fumée⁶¹⁵. La structure pyramidale du soldat trouve un écho dans la pyramide en pierre à l'arrière-plan, vestige de culture ancienne, et certainement symbole de connaissance.

En musique enfin, plusieurs générations se côtoient dans ce début de XVII^e siècle. Nous retrouvons ici les compositeurs qui vécurent pour l'essentiel au siècle précédent et qui ont à peine effleuré le conflit. Les dates de décès parlent d'elles-mêmes : 1604 (Osiander), 1606 (Lechner), 1610 (von Burck), 1612 (Hassler), 1621 (Sweelinck et Praetorius). Autrement dit, la plupart des grandes personnalités disparaissent avant le début des massacres. Pourtant, une autre génération – celle dont les dates de naissance avoisinent l'année 1580 – partage la scène de ce premier XVII^e siècle : ce sont Melchior Franck (1575-1639), Daniel Friderici (1584-1638), Johann Staden (1581-1634), Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654), et bien entendu Heinrich Schütz (1585-1672). Mais cette liste devient effrayante, car bien peu de compositeurs franchissent l'année 1648. Même les patriarches de la génération précédente expirent en pleine tourmente : Gumpelzhaimer (1625), Hieronymus Praetorius (1629), Demantius (1643). Finalement, il ne reste que Scheidt et Schütz pour survivre à la guerre ; et encore, Scheidt ne la dépasse que de deux années. À cet égard, on peut véritablement parler d'une

⁶¹³ Pieter Meulener (Anvers, 1602 – Anvers, 1654).

⁶¹⁴ Sébastien Bourdon (Montpellier, 1616 – Paris, 1671).

⁶¹⁵ L'homme perdu dans ses pensées au point que le temps se fige nous évoque *Saint Paul en Prison* (1627) de Rembrandt, admirable huile sur bois de chêne, 72x60, Stuttgart, Staatsgalerie.

« génération sacrifiée ». Arrivent enfin quelques compositeurs dans l'entourage de Schütz (T. Michael, T. Selle, J. E. Kindermann), dont l'essentiel de l'activité se concentre en pleine guerre de Trente Ans, et qui retiendrons notre attention dans ce chapitre.

1/ Renforcement et Croissance des acquis

1.1/ Melchior Franck (1575-1639)

Né à Zittau et mort à Cobourg, ce compositeur adopte l'esprit de synthèse de Michael Praetorius. Elève de Christophorus Demantius à Zittau puis d'Adam Gumpelzhaimer à Augsbourg, il devient musicien du collège à l'église Saint-Egidien de Nuremberg (1601), et aurait très certainement rencontré Hans Leo Hassler vers 1602. En 1603, on retrouve Melchior Franck à la cour de Johann Casimir de Cobourg, où il entre comme *Kapellmeister*. Il mène une existence fastueuse avant que la guerre de Trente Ans n'engloutisse le prestige de la cour. Comme dans un grand nombre de provinces, la chapelle princière n'a plus le privilège de figurer au rang des priorités, et les subventions se raréfient. Sans argent, les musiciens désertent la cour en quête de mécènes plus fortunés. Melchior Franck reste à demeure, mais doit supporter de nombreux décès : celui de son fils Valentin (1624), de sa fille Margaretha (1634) et de sa femme Suzanna (1636).

Les influences artistiques de M. Franck sont en fait multiples, des maîtres de la tradition (Demantius et Gumpelzhaimer) jusqu'au chantre de la modernité (Hassler), et l'on imagine à quel point son langage est varié. Ces quelques publications le prouvent :

- *Sacrarum Melodiarum* (Augsbourg, 1601), contenant des motets.
- *Contrapuncti compositii deutscher Psalmen und anderer geistlichen Kirchengesäng* (Nuremberg, 1602) : « Psaumes allemands et autres chants d'église composés en contrepoint », soit vingt-deux motets à quatre voix *a cappella*.
- *Musikalischer Bergkreyer* (Nuremberg, 1602) : vingt-et-un chants profanes à quatre voix *a cappella*.
- *Gemmulae evangeliorum musicae*, ou *Deutsche Evangelienprüche für das Kirchenjahr* (Coburg, 1623) : « Passages de l'Évangile en langue allemande pour l'année liturgique », soit soixante-huit pièces à quatre voix *a cappella*.
- *Deliciae convivales* (1627) : recueils de danses de quatre à six instruments.

Il est à signaler que « quatre collections de motets ont [...] recours à l'usage de la basse continue : *Rosetulum musicum*, *Dulces mundani exilii deliciae* et les deux recueils du *Paradisus musicus*⁶¹⁶ ». Les influences semblent ici se conjuguer, car la tradition luthérienne adopte sans réserve les nouveautés de l'Italie.

Que retrouve-t-on de la tradition luthérienne ? Des compositions majoritairement en langue vernaculaire, écrites en homorythmie souvent stricte avec des silences qui entrecoupent les phrases : *Unser keiner lebt ihm selber* (publié dans les *Geistliche Gesänge*, Gotha, 1648)⁶¹⁷, *Entsetzet euch mich ! Ihr suchet Jesum von Nazareth*⁶¹⁸ et *Er hat alles*

⁶¹⁶ LEROUX (Martial), « Melchior Franck », in : LEMÂÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique sacrée et chorale profane*, op. cit., p. 387.

⁶¹⁷ Partition : BA3451, p. 35.

*wohl gemacht*⁶¹⁹ (publiés dans les *Gemmulae evangeliorum musicae* cités plus haut) sont des exemples représentatifs. Dans ces œuvres à quatre voix, les rares entrées en imitation se disciplinent rapidement pour adopter une scansion homorythmique imperturbable. Ces mises en musique de fragments du Nouveau Testament (respectivement l'Épître aux Romains, 14 7-8, Marc 16 6-7 et Marc 7 37) prennent toutes une saveur bien particulière : ici, la vie et la mort n'ont de justification qu'à travers le Seigneur, là, la résurrection est survenue et Jésus précède les apôtres en Galilée, et là enfin, on souligne la dimension allégorique des guérisons (les sourds entendent et les muets parlent). Trois statuts du discours bien différents : théologie apostolique, événement purement narratif, ou exégèse des miracles. Et l'homorythmie procure à tous ces passages une fermeté toute contenue. La rigueur est de mise. Dans *Unser keiner lebt ihm selber*, les *ambitus* dépassent timidement l'octave (neuvièmes pour le *soprano*, le *ténor* et la *basse*, tandis que l'*alto* se contente de l'octave *la2-la3*). Les cadences parfaites sont de type 1a ou 2a, sans exception. Seule une cadence plagale vient clore le propos, avec cette majesté et grandeur qu'on lui connaît désormais.

Entsetzet euch mich ! Ihr suchet Jesum von Nazareth répond aux mêmes critères, avec toutefois des *ambitus* un peu plus larges (neuvièmes et dixièmes, jusqu'à la douzième de la basse). Mais nous sommes encore très loin de l'écriture déliée et expressive de Sweelinck.

Dans un deuxième temps, l'influence d'Hassler et Lassus est particulièrement visible, tant pour les œuvres profanes que pour les pièces sacrées (et notamment celles écrites en latin).

Ainsi, l'homorythmie qui prévalait chez Hassler dans le répertoire profane se retrouve ici : *Lustig zu sein beim kühlen Wein* et *Wo soll ich mich hinkehren* (publiés dans les *Flores Musicales*, Nuremberg 1610)⁶²⁰ ou *Glück zu ein guten Abend* (publié dans le *Convivium*, Cobourg 1621)⁶²¹ sont trois exemples qui le prouvent. Certaines pièces s'adonnent également aux onomatopées légères et dansantes : nombreux « *fa, la, la, la* » dans *Zart schöne Jungfräulein* ou *Laßt uns ein Stündlein lustig sein*, deux pièces issues du recueil précédent⁶²². Nous pensons bien évidemment aux « *Diridiri don don don* » de Lassus (*Matona mia cara*, 1581), mais surtout aux « *fa, la, la, la* » rencontrés chez Hassler (*Tanzen und Springen*, publié dans les *Lustgarten newer deutscher Gesäng* à Nuremberg en 1601). La filiation est ici évidente.

De même, nous retrouvons la technique de l'écho. Rencontrée chez Lassus (*Ola, o che bon eccho*, tiré du *Libro de Villanelle Moresche et altre canzoni*, Paris 1581), omniprésente dès que l'on use de polychoralité, Melchior Franck l'emploie dans *Ach weh*, composition à six voix soutenant une poésie amoureuse, publiée dans les *Neues Teutsches Musicalisches Fröhliches Convivium* (Cobourg, 1621)⁶²³. Dans cette œuvre, l'auteur n'hésite pas à déformer le texte grâce à un triple écho (phrase initiale suivie de trois répétitions musicalement identiques mais textuellement détournées). L'effet est quasiment intraduisible :

« Ach weh, mein liebsten Schatz hab ich verloren » (Ah, malheur, j'ai perdu mon plus cher trésor) « Denselben such ich jetzt mit Schmetzen » (Je le cherche

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁶²⁰ Partitions : M62.026, p. 20-21.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶²² *Ibid.*, p. 8-11.

⁶²³ Enregistrement : MF1(15).

désormais avec douleur) [écho 1] « ...Von herten » (De bon cœur) [écho 2] « ... Zum scherten » (Avec plaisanterie) [écho 3] « ...Hindr wertzen » (déformation intraduisible⁶²⁴)

Le procédé est subtil, car l'inflexion de la première phrase conduit à un sens qui lui est opposé : « *Schmerzen* » (douleur) devient « *Herzen* » (cœur) puis « *scherten* » (plaisanterie). De cette manière, l'épanchement amoureux tourne au ridicule. Souvenons-nous de Roland de Lassus et son fantassin allemand qui écorche la langue italienne (*Matona mia cara*). L'esprit en est très proche. Mais il est également difficile de ne pas songer au *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, et plus particulièrement de l'*Audi caelum* où le ténor 2 répond au ténor 1 en ne conservant que les dernières syllabes du dernier mot entendu, transformant ainsi le sens : « *gaudio* » (la joie) devient « *audio* » (j'écoute), « *ut benedicam* » (que je porte louange) devient « *dicam* » (je vais le dire), etc. Le procédé est ici rigoureusement identique, même si les finalités s'opposent : là on détourne pour déclencher le rire, ici on détourne pour forcer l'admiration. Divertissement ou contemplation, Allemagne ou Italie, 1621 ou 1610, peu importe : l'écho est au centre des préoccupations. Il devient un révélateur de signification.

Outre la basse continue et l'écho, Melchior Franck adopte les saveurs italiennes de la dissonance et du chromatisme. Il suffit d'écouter les premières mesures d'*Heulet, denn des Herren Tag* (publié dans le *Paradisus Musicus*, Nuremberg 1636)⁶²⁵ pour s'en rendre compte. Avec très peu de moyens, Melchior Franck parvient à créer une ambiance particulièrement sombre et tendue. L'exemple 4-1.1 (Annexes p. 105) nous montre le début de l'œuvre : l'audace est ici perceptible dans l'appoggiature de la quarte par la tierce ; le résultat, aux premiers temps des mes. 2, 4, 8 et 10, nous fait entendre un accord douloureux qui sonne toujours comme une quinte augmentée (mes. 2 et 4 : *si-ré#-sol* ; mes. 8 : *mi-sol#-do* ; mes. 10 : *la-do#-fa*). Pour des raisons de commodité, nous appellerons cet effet « l'appoggiature de quarte et sixte⁶²⁶ ». Si nous continuons de raisonner en terme d'intervalles, les frottements de seconde sont également omniprésents avec le retard de tierce (mes. 2 et 4 : *mi* contre *fa#* ; mes. 6 : *sol* contre *la* ; mes. 8 : *la* contre *si* ; mes. 10 : *ré* contre *mi*). Cet emploi de la dissonance ne manque certes pas d'expressivité, mais il n'est pas le seul. Car le traitement même des voix renforce l'idée de tension ; en effet, l'auditeur s'habitue à la superposition du ténor 1 et du ténor 2 de telle sorte qu'il finit par anticiper les formules mélodiques : au ténor 2 échoit la broderie de sensible par la tonique tandis que le ténor 1 se repère aisément avec sa noire pointée – croche suivie d'une blanche irrésistiblement attirée vers la tonique ; la répartition des rôles est maintenue pendant les huit premières mesures. Or, les mesures 9-10 font un échange : le ténor 2 adopte la noire pointée – croche – blanche, et le ténor 1 brode la sensible. À la manière de Lassus (*Matona mia cara*), Melchior Franck joue sur l'imprégnation mélodique pour mieux bifurquer. La surprise est immédiate, et l'élargissement sonore du plus bel effet.

⁶²⁴ « *Hindr* » pourrait être un dérivé de *Hindern* (gêner) mais n'est pas sans évoquer *Hindin* (la biche). Quant à « *wertzen* », il peut se rapprocher de l'actuel *Wetzen* (aiguiser). Le sens est pour le moins obscur.

⁶²⁵ Enregistrement : MF1(8).

⁶²⁶ La formulation exacte serait en fait « l'appoggiature de la quarte par la tierce dans l'accord de quarte et sixte ». Mais la clarté nous impose une expression plus ramassée. L'étiquette « appoggiature de quarte et sixte » nous semble un bon compromis. Après tout, ne parle-t-on pas du « retard de la tierce » pour décrire le « retard de la tierce par la quarte dans l'accord de quinte » ? Une autre appellation pourrait convenir : la « quarte diminuée de cadence », puisque l'intervalle supérieur est toujours d'une quarte diminuée (*ré#-sol*, *sol#-do*, *do#-fa*, dans les exemples précédents). Nous préférons toutefois conserver l'aspect dynamique de l'accord #3/6, pensé comme une appoggiature.

Mais ces deux procédés (intervalles douloureux, permutation des motifs mélodiques) en cachent d'autres encore. En observant bien la partition, nous voyons que la ligne de ténor 1 ne cesse de prendre appui sur une note de plus en plus élevée : *sol*² (mes. 1 et 3), *si*² (mes. 5), *do*³ (mes. 7) puis *ré*³ (mes. 9). L'ascension ne fait aucun doute. Mieux encore : le ténor 2 semble faire de même, prenant appui sur le *mi*², *sol*², *la*²... Mais l'inversion mélodique décrite plus haut le fait chuter vers le *fa*², d'où une impression d'élargissement très efficace. Quoiqu'il en soit, le phrasé supérieur se dirige lentement vers l'aigu comme un rôle entrecoupé de sanglots (on notera le recours permanent aux silences).

Enfin, un regard porté vers l'harmonie révèle quelques subtilités : en *mi* mineur, la courte séquence initiale de deux mesures va de I vers V. Dupliquée aux mesures 3-4, sa demi-cadence ne déstabilise guère l'auditeur (le retour de I à la mes. 3 agit presque comme une cadence parfaite). En revanche, la séquence suivante (mes. 5-6) interpelle l'oreille attentive : nous venons de quitter l'accord parfait majeur de *si* (*si-ré#-fa#*, dominante du ton principal), puis nous buttons sur l'accord parfait majeur de *sol* (*sol - si - ré* bécarré, le ton relatif). Entre les deux accords, il y a bien une « cassure à la tierce » (degré V – degré III). Le ton est-il pour autant bien installé ? Rien n'est moins sûr, car la séquence qui suit (mes. 7-8) affirme le ton de la sous-dominante (*la* mineur). Mais la bifurcation suivante est des plus redoutables : mes. 9-10, en *ré* mineur. Quelle explication peut-on donner à cette couleur pour le moins inattendue ? Techniquement, il s'agit du VII^e degré de *mi* mineur, ton relativement éloigné du I^{er} degré (seconde quinte au-dessous du ton principal). Plus proche de nous, l'accord parfait mineur de *ré* peut être perçu comme une sous-dominante de *la* mineur, ton que nous venons de croiser. Mais l'auditeur l'entend-il comme cela ? Il est sans doute plus pertinent d'interpréter ce changement de couleur en regardant l'accord qui précède (dernier temps de la mes. 8) : accord parfait majeur de *mi*. Nous avons là un autre type de cassure, non plus à la tierce mais à la seconde, d'autant plus redoutable qu'il juxtapose des modes opposés. La demi-cadence qui suit (repos sur la dominante majeure de *ré*) est elle-même cassée par son homonyme *la* mineur pour le départ *Allegro* de la phrase suivante. Ainsi, ces quelques mesures entretiennent une instabilité permanente : jamais l'auditeur ne peut compter sur un degré fiable.

Que de talent, et quelle densité en si peu de mesures : insistance sur des intervalles douloureux, inversion des motifs mélodiques, tension progressive du ténor 1 qui parcourt un registre de plus en plus aigu, et multiples cassures harmoniques. L'ensemble entrecoupé de silences illustre pour le mieux le sens des paroles : « *Heulet, denn des Herren tag ist nahe* », (Geignez⁶²⁷, car le jour du Seigneur est proche).

Sans entrer dans une analyse systématique des œuvres de Melchior Franck – qui nous conduirait inévitablement à répéter ce que nous venons d'exposer – signalons que d'autres pièces répondent à de semblables critères expressifs : c'est le cas de *Domine Deus meus* (publié à Nuremberg en 1613 dans le *Viridarium musicum*)⁶²⁸ et de *O dolor, o lacrymae* (publié en 1604 en 1604 dans les *Sacrae melodiae*)⁶²⁹.

⁶²⁷ Sophie Liwszyc traduit *Heulet* (de *Heulen*, « Hurler ») par « Entonnez une complainte » (voir livret du Cd, p. 31). Nous préférons la formule ramassée du verbe *geindre* à l'impératif, certes moins courante à l'usage mais plus proche de la version allemande.

⁶²⁸ Enregistrement : MF1(2). Certaines rencontres sont stupéfiantes, comme une minorisation inattendue, et surtout une superposition d'une tierce majeure sur une tierce mineure. La technique est particulièrement audacieuse. La fin de l'œuvre joue sur des blocs harmoniques qui ne sont pas sans rappeler les caprices de Roland de Lassus.

⁶²⁹ Enregistrement : MF1(5).

Par ces quelques exemples, nous voyons bien que M. Franck reçoit et conjugue toutes les techniques de son temps : de l'écriture homorythmique jusqu'à la représentation maniériste du texte (chromatisme, échos, cassures à la tierce, à la seconde ou à l'homonyme, onomatopées dansantes), tout est sollicité. Pourtant, la radicalisation de l'écriture observée dans la génération précédente se retrouve ici : hégémonie de la cadence parfaite de type 1 et 2 (on abandonne toute autre formule plus complexe), rôle spécifique de la cadence plagale comme cadence terminale (voir *Das Bergwerk wolln wir preisen*⁶³⁰ ou *Ich hab's gewagt*⁶³¹), nombreuses quarts et sixtes de cadence, emploi de la septième de passage dans les cadences parfaites (voir *Das Hildebrandslied*⁶³²) semblant confirmer une généralisation de l'usage comme le suggérait le *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius. Pour toutes ces raisons, Melchior Franck apparaît comme un auteur particulièrement inspiré, s'appropriant la richesse de multiples langages à des fins toujours justifiées.

1.2/ Johann Staden (1581-1634)

Johann Staden fut un organiste précoce dans la ville de Nuremberg. Nous le retrouvons dès 1604 comme organiste à la cour de Bayreuth, poste qu'il honorera jusqu'en 1611. C'est à cette date qu'il revient à Nuremberg pour occuper plusieurs tribunes, dont la *Sebaldkirche*. En 1618, il est à nouveau invité à Bayreuth par le margrave Christian afin d'expertiser le nouvel orgue. Trois autres musiciens de renom sont conviés à cette tâche : Samuel Scheidt, Heinrich Schütz, et Michael Praetorius.

Parmi les quelques recueils que nous lui devons, citons les *Lieder* (1606-1610), les *Harmoniae sacrae* (motets latins publiés en 1616, dont certains prévoient un *continuo*), ainsi qu'une *Kirchen Musik* (1615-1615, pour voix solistes, chœur et instruments).

Intéressons-nous seulement à *Es ist ein köstlich Ding*⁶³³. À première vue (voir Exemple 4-1.2, Annexes p. 105), cette pièce ressemble aux autres œuvres disponibles : *ambitus* voisins de l'octave (seule *Drei schöne Ding sind* contourne la règle avec une neuvième majeure pour le *soprano* et des onzièmes pour l'*alto* et le ténor), écriture globalement homorythmique autorisant parfois quelques vocalises (toujours comprises dans la quinte), broderies de sensible, tout ceci paraît très conventionnel.

Mais en regardant mieux la partition, nous décelons quelques spécificités.

Dans un premier temps, il est nécessaire de rappeler l'origine du texte. Il s'agit des deux premiers vers du psaume 92 (91) :

Es ist ein köstlich Ding dem Herren danken, C'est une chose délicieuse que de remercier le Seigneur, Und lobsingen deinem Namen, du Höchster, Et de chanter une louange de ton nom, toi le Très-Haut, Des Morgens deine Gnade D'annoncer ta Grâce au matin Und des Nachts deine Wahrheit verkündigen. Et ta Vérité à la nuit.

⁶³⁰ Partition : AM, p. 59.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 61, avec une succession cadence parfaite (mes. 24-25) – cadence plagale (mes. 25-26).

⁶³² Partition : BA615, p. 112, mes. 5-6 et 11-12.

⁶³³ Partition : BA615, p. 9. La même référence contient d'autres *tricinie* de Johann Staden : *Nun schein du Glanz der Herrlichkeit* (p. 18), *Drei schöne Ding sind* (p. 44) et *Danket dem Herren allezeit* (p. 60).

Dans un second temps, nous pourrions facilement croire que cette pièce fût écrite au beau milieu du XVI^e siècle. On pourrait de façon presque crédible l'insérer dans les *Bicinia* ou *Tricinia* de Georg Rhau. Pourtant, quelques indices nous prouvent le contraire.

Les mesures 1-3 donnent l'illusion d'un départ en canon strict, à la manière d'une *Fuga realis* (première figure de Joachim Burmeister), mais quittent le procédé aux mes. 3-5 avec une écriture parallèle des *soprani* 1-2. Le second motif complète ici le premier : « *dem Herren danken* » suit une ligne descendante tandis que « *Es ist ein köstlich Ding* » consiste en une montée conjointe. L'enchaînement d'un motif à l'autre se répète, mes. 5-10, sur des échelles différentes (le premier motif initialement en *ré* éolien repose désormais en *fa* mixolydien⁶³⁴).

Dans la section « *und lobsingen* » (mes. 10-14), les voix se rencontrent sur un rythme pointé d'autant plus énergique qu'il tourne sur lui-même et se duplique : en l'espace de quatre mesures, « *lobsingen* » est chanté neuf fois, densité qui contraste avec le début de la pièce. Non seulement la cellule se multiplie, mais elle se déplace : l'ascension *la-si-do* devient *fa-sol-la* puis *ré-mi-fa*. L'intention de l'auteur est clairement de souligner l'enthousiasme du croyant.

Avec une souplesse inattendue, le rythme s'apaise pour introduire « *deinem Namen* » (mes. 14-15), avec une homorythmie bien rassurante (un bel exemple de *Noema*). Comment ne pas être sensible à l'élargissement des tessitures de la mesure 16, où le rythme à ce point détendu s'immobilise sur des rondes ? Le *soprano* 2 croise le *soprano* 1 pour atteindre le *ré*⁴, tandis que l'*alto* plonge jusqu'au *sib*². Même si le *soprano* 2 renouvellera son *ré*⁴ (mes. 23, 25 et 28 et 30), et même si l'*alto* descendra jusqu'au *la*² (mes. 19-20), l'auditeur ressent bien à ce moment de l'œuvre un effet de dépassement (*Hyperbole* et *Hypobole* simultanées). Bien entendu, le superlatif « *Höchster* » justifie le procédé.

Puis les voix s'enchevêtrent à nouveau, et descendent jusqu'à l'accord parfait majeur de *la* avec trois voix résolument graves (« *Gnade* », mes. 19-20). Le contraste est évident entre le « Très-Haut » et la « Grâce ». Le temps de quelques lignes, souvenons-nous des conceptions théologiques de Martin Luther : le salut par la foi est un don de Dieu, accordé par sa seule Grâce. Ne retrouve-t-on pas ici l'image même du « don de Dieu » ? Du « Très-Haut » (élargissement des tessitures, puis accord parfait majeur de *fa*) nous descendons par les lignes conjointes de la « Grâce ». Le pouvoir de suggestion est ici parfaitement maîtrisé.

La peinture sonore ne s'arrête pas ici. Ponctuellement, la pulsation troque ses deux blanches par mesure pour une blanche pointée (mes. 21 et 25-26). Détente rythmique d'un ordre nouveau, cassure métrique subtilement amenée (l'auditeur la remarque-t-il vraiment ?), ce relâchement du temps intervient pour évoquer la nuit. Puis retentit la « Vérité », mes. 22 et 27. Inconsciemment, l'auditeur construit des liens : ces valeurs longues ne sont pas sans rappeler le « Très-Haut ». D'ailleurs, le « *Wahr* » de « *Wahrheit* » (mes. 22) est placé sur les mêmes notes que le « *ster* » de « *Höchster* » (mes. 17). De cette manière, la « Grâce » (mes. 19-20) est encadrée par le « Très-Haut », celui-là même qui est la « Vérité ». Or, les accords employés sont distants d'une tierce (*fa* majeur – *la* majeur – *fa* majeur), cassure que nous connaissons bien maintenant.

L'ensemble s'achève dans un dépouillement extrême : cadence parfaite de type 2b (IV^e degré en premier renversement⁶³⁵, puis V-I) avec broderie de sensible, puis repos final sur

⁶³⁴ La présence du *do*#3 (*alto* mes. 8), voisin du *sib*, semble nous installer dans un contexte plus tonal que modal, même si J. Staden semble balancer entre deux conceptions (le *si* bécarré placé dans les échelles de *fa*).

⁶³⁵ Même s'il est précédé de son état fondamental, ce qui nous placerait dans le cadre d'une CP 2c, nous pensons que la découpe du texte et sa respiration nécessaire nous imposent de détacher l'état fondamental de son renversement.

un unisson. Ce recours aux unissons est fréquent dans les autres pièces de J. Staden : *Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit* (mes. 4, 6, 19, 23 et 26, ce qui fait beaucoup pour une œuvre de 26 mesures !), ou *Danket Herren alle Zeit* (mes. 3 et 10).

Ainsi, cette pièce de taille et d'allure modeste dissimule un savoir-faire prodigieux. Nous retrouvons tous les procédés de la génération précédente : une écriture simplifiée (passages fréquemment homorythmiques, cadences épurées, quarte et sixte de cadence⁶³⁶, silences de ponctuation, *ambitus* réduits, voire terminaisons sur des unissons), mais aussi des broderies de sensible et surtout un recours aux figures rhétoriques telles qu'on les trouve décrites par Joachim Burmeister dans sa *Musica Poetica*. Pour toutes ces raisons, Johann Staden participe bien au renforcement des acquis.

1.3/Daniel Friderici (1584-1638)

Voilà un musicien du nord de l'Allemagne, au service du comte Anton Günther von Oldenburg entre 1614 et 1618, puis *cantor* de la *Marienkirche* de Rostock. C'est dans cette ville qu'il publie son traité *Musica Figuralis* (1618), sorte de prolongement au *Musica Poetica* de Joachim Burmeister. Daniel Friderici organise les festivités du bicentenaire de l'université de Rostock, et finit par devenir le *Kapellmeister* officiel de toutes les églises de la ville.

La publication musicale la plus souvent citée est certainement l'*Ersten musicalischen Sträußlein von schönen wolriechenden Blümlein, so in Venus Garten gewaschen*⁶³⁷ (Lübeck, 1617). Quelques pièces suffisent à nous faire une idée de son langage : *Wie lieben sehr im Herzen*⁶³⁸, *Ade, ich muß nun scheiden*⁶³⁹, et *Einstmals das Kind Cupido*⁶⁴⁰. Ces trois pièces présentent un certain nombre d'aspects récurrents : structures bipartites (AB, avec reprises), généralisation de l'homorythmie (les vocalises se font rares), *ambitus* ne dépassant guère l'octave, nombreuses cadences parfaites de type 1 et 2, présence d'une marche harmonique⁶⁴¹, formules rythmiques répétitives (noire pointée – croche – noire dans *Wie lieben sehr im Herzen*), silences qui entrecoupent les phrases. Tout ceci nous rapproche des répertoires profanes de Roland de Lassus ou d'Hans Leo Hassler, l'audace en moins. Car non seulement nous ne voyons aucune contorsion chromatique, aucune fantaisie harmonique ou toute autre spécificité un peu « moderne », mais nous croisons même quelques archaïsmes plutôt surprenants en cette année 1617 : cadences parfaites de type 3 (avec en enchaînement VII-I-V-I vite repérable avec sa sous-tonique bien modale) dans *Wir lieben sehr im Herzen* (mes. 17) et *Ade, ich muß nun scheiden* (mes. 11-12).

1.4/ Johann Hermann Schein (1586-1630)

Schütz, Schein, Scheidt : voilà le véritable *trio* qui domine toute la première moitié du XVII^e siècle. Les dates de naissance respectives se suivent tout naturellement : 1585, 1586 et 1587. Préférant consacrer un chapitre entier au plus illustre représentant des « trois grands S », nous voilà donc en présence de Johann Hermann Schein.

⁶³⁶ Voir *Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit*, mes. 25.

⁶³⁷ « Premier bouquet musical, composé de fleurs odoriférantes écloses dans le jardin de Vénus ». Tout un programme !

⁶³⁸ Partition : AM, p. 52.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁴¹ *Ade, ich muß nun scheiden*, mes. 21 (dernier temps) à 25 : degrés V-I / IV-VII / III-VI / IV-V.

« Le noble art de la musique, proche de Dieu, s'est élevé à une telle hauteur et à une telle perfection, grâce au travail réfléchi et appliqué de maîtres distingués, en Allemagne comme à l'étranger, qu'on doit se demander s'il doit atteindre plus haut encore. Il faut travailler à ce qu'il se maintienne à ce niveau, qu'il ne soit ni déformé, ni mutilé, qu'il ne tombe pas en décadence⁶⁴². »

Telle est l'inscription qui figure dans l'avant-propos du *Banchetto musicale* de 1617. La même année, Schütz est sollicité pour les festivités du centenaire de la Réforme. Un an plus tard, l'Allemagne bascule dans les atrocités. Schein fait partie de ces compositeurs qui ne reverront plus la paix.

Brièvement, voici quelques repères biographiques :

1586 : Naissance de Johann Hermann Schein à Grünhain (Saxe). 1599 : Il entre comme *soprano* à la *Hofkapelle* de l'Électeur de Saxe à Dresde. Le *Kapellmeister* en titre est alors Rogier Michael. 1608-1612 : Il étudie le droit à l'université de Leipzig. 1609 : Publication du *Venus Krantzlein* (musique vocale et instrumentale) à Wittenberg. 1612-1613 : Rencontre entre Schein et Schütz. Celui-ci revient tout juste de Venise. 1613 : Schein est nommé directeur de la musique et précepteur des enfants de Gottfried von Wolffersdorff (riche camarade d'études) à Weissenfels. 1615 : Schein publie à Leipzig le *Cymbalum Sionum* (motets spirituels *a cappella*). La même année, le duc Johann Ernst le Jeune de Weimar le nomme *Kapellmeister*. 1616 : Nomination de Schein comme *cantor* de la *Thomaskirche* de Leipzig. Cette fonction est à l'origine d'une abondante activité musicale, comme en témoignent les années suivantes. 1618 : Publication de l'*Opella nova* (concerts sacrés sur chorals, avec basse continue). 1621 : Premier volume de la *Musica boscareccia* (œuvres profanes pour trois voix et instruments, dont la basse continue). 1623 : Publication de l'*Israelsbrunnlein* (vingt-six madrigaux spirituels, dont seul le dernier nécessite une basse continue). 1624 : Publication des *Diletti pastorali*, également nommés *Hirten Lust* (madrigaux allemands avec basse continue). 1626 : Schein complète ses premiers volumes, avec l'*Opella nova* II et la *Musica boscareccia* II. 1627 : Publication du *Cantional oder Gesangbuch Augsbургischer Konfession* (deux-cent-quatre-vingt-six chorals luthériens, dont une partie est composée par Schein lui-même). 1628 : Publication de la *Musica boscareccia* III. 1630 : J. H. Schein meurt à Leipzig.

La production de Schein est donc importante, et rassemble autant d'œuvres profanes que sacrées. Avant d'aborder quelques-unes de ses compositions, nous pouvons immédiatement retenir de Schein qu'il cherche à concilier le répertoire luthérien (chorals) et les pratiques italiennes (virtuosité vocale, emploi de la basse continue). Cet esprit paritaire se retrouve jusque dans le choix des textes : le *Cymbalum Sionum* contient ainsi une quinzaine de motets latins, et autant en langue allemande. Cette publication est d'ailleurs intéressante pour l'emploi d'un double chœur (motet n°27, *Alleluia, wohl dem der den Herren fürchtet*), démontrant une fois de plus que les *cori spezzati* vénitiens ont été adopté par un grand nombre de musiciens allemands (Praetorius, Schütz, et maintenant Schein). Pourtant, une fois la guerre engagée, les effectifs diminuent. Il suffit de comparer les nomenclatures : si le *Cymbalum Sionum* (1615) sollicitait de cinq à douze voix, l'*Opella nova* I (1618) tombe à trois voire deux voix. Les trois volumes de *Musica boscareccia* demandent seulement deux *soprani* et une basse. L'*Israelsbrunnlein* atteint certes les cinq voix, mais sans accompagnement instrumental. Parler d'austérité volontaire est donc un peu rapide. Une réalité historique impose parfois des limites bien difficiles à ignorer. Puisque le parallèle

⁶⁴²

Cité par MÜLLER-BLATTAU (J.), in : *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 106.

avec H. Schütz est opportun, nous pensons bien évidemment au gouffre qui sépare les *Psalmen Davids* (publiés en 1619, mais conçus et joués dès 1617) aux doubles chœurs fastueux, des *Kleine geistliche Konzerte* (I : 1636, II : 1639) à l'économie presque maladive. Le verre s'est brisé sur un coin de table, les fruits ont abandonné leur fraîcheur, la poussière s'accumule sur le caisson des luths, et plus personne ne lit ces poèmes tout cornés par le temps. Oui, la nature est décidément bien morte.

Dans ses deux volumes d'*Opella nova* (1618 et 1626), Schein cherche donc à concilier les patrimoines artistiques : le recours aux timbres de choral luthériens est alors omniprésent, et s'embellit de vocalises tout italiennes ainsi que d'un *continuo*. Souvent, la dichotomie saute aux yeux dès qu'on ouvre la partition : imperturbable dans ses valeurs longues, le ténor expose des périodes de choral tandis que les parties de *soprano* semblent improviser des commentaires en valeurs brèves. L'Allemagne pour la partie médiane, l'Italie pour les parties aiguës. Nous retrouvons cette répartition des rôles dans *Nun komm, der Heiden Heiland* (voir Exemple 4-1.4.1, Annexes p. 106)⁶⁴³, ou dans *Gelobet seist du, Jesu Christ*⁶⁴⁴.

Dans *Christ unser Herr zum Jordan kam* (*Opella nova* I)⁶⁴⁵, le procédé est amené plus subtilement. En effet, l'œuvre pour deux *soprani* expose une première fois les deux premiers vers avec de nombreuses répétitions de cellules (le thème du choral semble découpé et dupliqué à l'infini, mais sans grande virtuosité vocale). L'auditeur ressent davantage un effet de tournoiement perpétuel qu'un véritable étourdissement par la prouesse. La reprise est confiée au premier *soprano* : le choral est alors exposé dans une grande sobriété, sans coupure. En revanche, la seconde reprise (confiée à l'autre *soprano*) est l'occasion de broder sur les mots importants (« *zum Jordan kam* », vint au Jourdain ; voir également l'immense vocalise sur « *Von Sankt Johannis die Tauffe nahm* », Il reçut le baptême de Saint Jean). La tradition et la modernité se trouvent ainsi intégrées dans une structure qui les met chacune en valeur.

Dans *Maria, gegrüsset seist du* (*Opella nova* II)⁶⁴⁶, nous rencontrons tout d'abord une *sinfonia* exécutée par quatre instruments (trois trombones et un trombone *grosso*). Or, dans son troisième volume du *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius explique que l'usage de la *sinfonia* introductive est typiquement italien. Il dit ensuite qu'elle peut être composée « à la manière d'une *toccata*, d'une pavane, d'une gaillarde ou toute autre harmonie de ce type à 4, 5, 6 voix ou plus, seulement sur des instruments sans avoir besoin d'aucune partie vocale. Cette sorte de manière convient aussi pour une ouverture⁶⁴⁷ (à la manière d'un *Praeambulum* à l'orgue) mais aussi au milieu d'un concert vocal pour chœur [...]»⁶⁴⁸. Ainsi, quand Schein débute son œuvre avec ces quelques mesures de trombones, il ne fait qu'adopter une pratique bien italienne.

⁶⁴³ Enregistrement : DBK5(4).

⁶⁴⁴ *Ibid.*, page 5.

⁶⁴⁵ Enregistrements : JHS1(2) et DBK3(1).

⁶⁴⁶ Enregistrement : DBK5(8).

⁶⁴⁷ Nous traduisons « *anfang* » (début, commencement) par « ouverture », même si le terme allemand n'a pas la même connotation formelle qu'en français (ouverture lulliste par exemple). De plus, il est intéressant de constater que Praetorius renvoie à des formes profanes (et plus particulièrement issues de la danse) ou à des formes relativement libres pouvant évoquer l'improvisation (le *Praeambulum*).

⁶⁴⁸ PRAETORIUS (Michael), *Syntagma Musicum*, op. cit., vol. III, p. 24.

Cette cantate met en musique un extrait de l'Évangile selon Luc et son thème célèbre de l'*Annonciation*. Ici, Schein passe outre le texte introductif (Luc 1 26-27) pour se consacrer au dialogue lui-même entre l'ange Gabriel et Marie. Il supprime d'ailleurs les phrases de transition (1 30 : « Et l'ange lui dit » ; 1 34 : « Mais Marie dit à l'ange » ; 1 35 : « L'ange lui répondit » ; 1 38 : « Marie dit alors »), coupures évidentes dans le cadre d'un dialogue sans narrateur⁶⁴⁹. En revanche, le style indirect de 1 29 (« À cette parole elle fut toute troublée, et elle se demandait ce que signifiait cette salutation ») est transformé en style direct (« *Welch ein Gruss ist das ?* », Que signifie cette salutation ?). Comme dans les tableaux traitant ce sujet, Marie paraît s'effacer sous l'annonce de l'ange pour recevoir la bonne parole. Musicalement, nous noterons plusieurs effets : tout d'abord, Schein joue sur la répétition. Une seule phrase est souvent morcelée, insistant sur un mot ou un groupe de mots avant d'énoncer la phrase sans coupure. L'inverse se produit également. L'effet produit sur l'auditeur peut également être qualifié de psychologique : une même idée se charge d'intentions différentes, se densifie, s'épuise ou s'échauffe. Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités ; évoquons seulement le double « *Maria* » chanté par le ténor en valeurs longues ascendantes (la répétition prend ici une valeur d'appel), ou encore « *du Gebenedeite* » (Tu es bénie) énoncé par trois fois avec un traitement de plus en plus virtuose (les doubles-croches se multiplient d'une présentation à l'autre), devenant une sorte de louange salvatrice. La répétition est bien davantage qu'une simple modalité structurelle : elle délivre aussi un sens profond.

Cette caractéristique est récurrente dans l'*Opella nova* (I et II). De même, les doubles-croches de l'ange Gabriel ne peuvent qu'attirer notre attention. Nous ne sommes plus dans le cadre d'une musique à l'expression timorée. Bien au contraire, les chanteurs doivent s'engager avec netteté et énergie. Voilà bien une signature personnelle de Schein : les œuvres nécessitent des voix individualisées et virtuoses, deux caractères assurément nouveaux dans le paysage sonore de l'Allemagne.

Enfin, la structure globale de *Maria, gegrüßet seist du* est assez claire : *sinfonia* – ange/question de Marie – ritournelle des trombones – ange/question de Marie – ritournelle des trombones – ange/Marie se soumettant à la volonté divine – *Alleluia*. Or, la présence d'une ritournelle est encore un procédé typiquement italien. Là encore, Michael Praetorius nous livre la démonstration dans le troisième volume de son *Syntagma Musicum*⁶⁵⁰. Il y recommande au lecteur le *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi⁶⁵¹, et plus particulièrement l'*Ave maris stella*. Praetorius décrit alors la structure de l'hymne, avec son alternance de *Choro* et de *Ritornello*.

⁶⁴⁹ Mais après tout, Schein aurait pu ajouter un récitant. Monteverdi ne le fait-il pas lui-même dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, où le narrateur place des « *Rispose* » (il répond), « *disse* » (dit-elle) ou « *indi riprese* » (puis il reprit) au milieu des échanges entre Tancrède et Clorinde ? Finalement, ces interventions ne sont d'aucun secours pour l'auditeur. Elles sont même parfaitement inutiles sur un plan strictement narratif : il est difficile de se méprendre entre l'homme et la femme. Si Clorinde vient de parler, par exemple, le « *disse* » n'a aucune valeur informative. En revanche, ce dialogue entrecoupé gagne en dynamisme, et permet d'accroître la tension. On peut réellement prêter à Monteverdi une intention psychologique dans le manière de conduire ses dialogues : la volonté est bien ici de déstabiliser l'auditeur, avec une sorte d'hémiole scénique (le « ternaire dans le binaire »), cassant la régularité de l'échange pour mieux en souligner la nervosité latente.

⁶⁵⁰ PRAETORIUS (Michael), *Syntagma Musicum*, op. cit., vol. III, p. 108-109 (Une erreur de l'édition originale numérote lesdites pages en 128 et 129).

⁶⁵¹ La démarche est en fait impressionnante. Michael Praetorius intègre dans son traité les techniques les plus modernes. Neuf années séparent la publication des *Vêpres* et celle du troisième volume du *Syntagma Musicum*, et Praetorius semble en avoir déjà retiré l'essentiel. De David à Monteverdi... Une fois encore, l'encyclopédisme du musicien allemand est stupéfiant.

Pour toutes ces raisons (*sinfonia* introductive, recours aux voix solistes, virtuosité vocale, ritournelles, et bien entendu *continuo*), Johann Hermann Schein est un compositeur tourné vers l'Italie, sans pour autant renoncer à l'identité luthérienne (citation des chorals).

Un dernier exemple retiendra notre attention : *Die mit Tränen säen*, issu de l'*Israelsbrünnlein* (1623). Ce recueil publié à Leipzig contient donc vingt-six pièces « à cinq voix à la manière du madrigal italien⁶⁵² » avec basse continue optionnelle, mais le vingt-sixième madrigal est écrit à six voix et nécessite le *continuo*. Nous ne sommes pas loin de la pratique de C. Gesualdo. L'origine des textes est multiple : un grand nombre de madrigaux s'inspire des psaumes (n°1, 3, 4, 5, 6, 16, 17, 21 et 25) ou de l'Ancien Testament (*Proverbes*, *Genèse*, *Isaïe*, *Jérémie*, *Ecclésiaste* comme les n°2, 4, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 26), et deux autres enfin auraient été écrits par Schein lui-même (*Ach Herr, ach meiner schone*, n°19, et *O, Herr Jesu Christe*, n°23). Nous sommes donc en présence de véritables madrigaux spirituels, qui partagent du madrigal profane le goût du texte poétisé⁶⁵³ et celui de la peinture sonore au moyen de procédés figuralistes.

Die mit Tränen säen est donc une mise en musique du Psaume 126 (125), versets 5 et 6 :

5. Die mit Tränen säen, 5. Ceux qui sèment dans les larmes, Werden mit Freuden ernten. Récolterons dans la joie. 6. Sie gehen hin und weinen, 6. Ils s'en vont et pleurent Und tragen edlen Samen Et portent leurs semences Und kommen mit Freuden Et reviennent dans la joie Und bringen ihre Garben. Et apportent leurs gerbes.

À partir de ce texte, J. H. Schein propose une mise en musique passionnante (voir Exemple 4-1.4.2, Annexes p. 109)⁶⁵⁴.

« Die mit Tränen säen », Ceux qui sèment dans les larmes (mes. 1-12) L'œuvre à cinq voix commence par une entrée fuguée (Fuga realis selon J. Burmeister). Schein illustre les larmes par une ligne chromatique (Pathopoeia), mais l'originalité de l'auteur est de l'exposer de manière ascendante. La douleur, loin de s'épancher en sanglots, tend vers une crispation croissante (Climax). Autrement dit, la figuration du sentiment l'emporte sur l'image très commune des larmes descendantes. En regardant bien le phrasé du premier soprano (mes. 1-2), nous voyons qu'une descente diatonique suit immédiatement le chromatisme ascendant. Ajoutons à cela que le rythme employé (doubles-

⁶⁵² Mention de l'auteur, citée par Martial, Leroux, « Johann Hermann Schein », in : LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane*, op. cit., p. 688.

⁶⁵³ Au mieux, les psaumes ne sont jamais traités en entier. Mais le plus souvent, chaque pièce est une réunion de plusieurs textes qui partagent la même sémantique ou qui se complètent : ainsi, *Ich lasse dich nicht* s'inspire à la fois de la *Genèse* (32 27 : « Il dit : " Lâche-moi, car l'aurore est levée ", mais Jacob répondit : " Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni. " ») et du Psaume 4 (verset 9 : « En paix, tout aussitôt, je me couche et m'endors : c'est toi, Yahvé, qui m'établis à part, en sûreté »). Dans sa présentation finale, le madrigal devient : « *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Denn du allein, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne* » (Je ne te laisserai pas aller, que tu ne m'aies béni. Car toi seul, Seigneur, me fais reposer en sécurité »). Le fait que Schein soit lui-même l'auteur de certains textes renforce cette idée.

⁶⁵⁴ La référence CW14 p. 24 propose une nomenclature faite de deux *soprani*, un *alto*, un ténor et une basse. Dans notre Exemple 4-1.4.2, nous adoptons plutôt la solution 2 *soprani*, 2 ténors et basse. La troisième portée nous semble particulièrement difficile à réaliser pour un *alto* – même chevronné : Cf. mes. 16 avec ses *sol*2, ou mes. 19 et ses *mi*2. Restons humains, d'autant plus que le diapason ne peut guère descendre (la basse doit atteindre un *mi*1), ni monter (les *soprani* doivent monter jusqu'au *la*4).

croches) est nettement plus rapide que la scansion blanche pointée – noire entendue jusque là. Ceci nous rappelle la complémentarité mélodique observée dans *Ad Dominum cum tribularer* d'H. L. Hassler : le procédé était alors parfaitement identique. De plus, nous avons la chance de pouvoir comparer cette version avec celle qu'en donne Heinrich Schütz dans ses *Psalmen Davids* (1619)⁶⁵⁵. Schütz propose un traitement qui repose moins sur le chromatisme que sur la dissonance. Surtout, la lecture du psaume « selon Schütz »⁶⁵⁶ révèle deux éléments hautement expressifs : 1/ insistance sur l'intervalle de quarte diminuée (première présentation au trombone 3, ré#2-sol2, mes. 4-5) ; 2/ insistance sur le frottement de seconde (double succession d'accords 24 – 6, mes. 6-7). Dans le psaume « selon Schein », nous observons également quelques rencontres frémissantes telles ce jeu de chromatisme indirect (fausse relation entre le do#3 du ténor 1 mes. 5 et le do2 bécarré de la basse mes. 6 ; voir également mes. 10 le fa2 de la basse contre le fa#3 du soprano 2), ce renversement de quinte augmentée (premier temps de la mes. 7) qui pourrait faire penser à une « appoggiature de quarte et sixte » (sol# appoggiature de la – enchaînement qui se réalise en effet) mais s'en détourne en glissant vers un autre renversement, ou ces autres appoggiatures provoquant de redoutables superpositions (mes. 5 : do# du ténor 1 contre fa du soprano 1 ; mes. 7 : sol bécarré du ténor 2 contre fa# du soprano 2 ; mes. 10 : fa de la basse contre si du soprano 2). Enfin, nous retrouvons tous les ingrédients d'une cadence baroque pour l'achèvement de la phrase (mes. 9-12). En suivant la basse, nous voyons clairement se dessiner la ligne ré-mi-fa-mi-la installant les degrés IV-V-VI(IV)-V-I. Cette séquence harmonique correspond à la CP 1c (V-VI-V-I) précédée du IVe degré ; autrement dit, Schein emploie une terminaison très stable : la structure IV-V-I (CP 2a) est enrichie d'une broderie de la dominante. Or, cette broderie fait entendre un VIe degré puis un renversement de IVe. Avec une quarte et sixte de cadence (mes. 11), un retard de tierce résolu par une broderie de sensible puis une tierce picarde, nous pouvons estimer toute la majesté et la puissance de cette cadence. Pourtant, une septième de dominante se glisse en note de passage (le ré3 du ténor 1, mes. 11), mais n'est pas immédiatement rabattue sur la tierce (do#). Curieusement, la logique mélodique l'emporte encore un peu sur la logique strictement harmonique. « *Werden mit Freuden ernten* », récolterons dans la joie (mes. 12-17) Schein propulse les voix avec des entrées en imitation désordonnées. Ainsi, nous entendons la première fois la succession S1, T2, B, S2, T1 (mes. 12-13), tandis que la seconde fait entendre l'ordre S1, T1-T2, S2, B (mes. 14-15). Héritier de la Renaissance, le compositeur entretient la mise en œuvre de l'imprévisible. D'un point de vue rythmique, Schein reste simple : la scansion dactylique est omniprésente, et rebondit d'une voix à l'autre. La comparaison avec Schütz est ici étonnante. Si nous superposons les deux phrasés initiaux (repris par le reste des voix), nous obtenons :

⁶⁵⁵ Partition : BA4477.

⁶⁵⁶ Multiples enregistrements disponibles : HS5(8), HS6(6), HS7-Cd2(19), HS12-Cd1(9).



La scansion est parfaitement identique (Schein ajoute seulement deux « mit Freuden »). Pourtant, la version de Schütz est pensée à la manière des *cori spezzati*, le second chœur répétant docilement ce que vient de dire le premier (Formule de type 1, dans la classification exposée au sujet de Michael Praetorius⁶⁵⁷), avant de retentir en un puissant tutti. Harmoniquement, Schein traite le passage de manière cohérente : nous débutons en la mineur (ton principal), et nous l'achevons par une cadence parfaite de type 2b (IV renversé V-I) dans le relatif do majeur. L'expression de la joie induit une éclaircie rassurante.

« *Sie gehen hin und weinen* », Ils s'en vont et pleurent (mes. 18-22) Là encore, le parallèle entre les deux compositeurs est frappant. L'un comme l'autre usent d'une formule ascendante en croches conjointes. Seules les trajectoires diffèrent : si Schein part de la tonique pour aller vers la quinte, Schütz part de la quinte pour rejoindre la tonique. Mouvements ascendants mais aussi procédés d'écriture sont communs, puisque les entrées en imitation gouvernent les deux versions. Avouons que les paroles favorisent ce type de représentations sonores. La section « *und weinen* » est quant à elle l'occasion d'un véritable déchirement. Schein et Schütz butent sur ces mots avec des valeurs longues, étirées et plaintives (nombreux retards). Schein diffère de Schütz en ce sens qu'il n'use pas de marche en accords 6 – sonorités semble-t-il trop suaves à ses oreilles – mais ménage quelques dissonances. Mesure 19 dernier temps, l'accord mi-sol#-do précède l'accord mi-la-do premier temps de la mes. 20 : Schein utilise bien ici une « *appoggiature de quarte et sixte* ». Plus loin, mesure 20, l'auteur nous fait croire que l'accord mi-la-si va se résoudre sur la dominante mi-sol#-si par un mouvement naturel et convenu de retard de tierce. Contre toute attente, l'auditeur est comme aspiré en arrière avec le très expressif IV^e degré enrichi de la sixte (ré-fa-la-si). « Fort bien », se dit-on un instant, « Schein brode la dominante par la sous-dominante ». Nous croyons pouvoir déjouer la ruse, mais l'auteur nous surprend derechef avec une harmonie endeuillée : le soprano se tord d'un demi-ton pour atteindre la septième (basse-ténor 2-ténor1-soprano 1 = ré-fa-la-do, IV^e degré non plus enrichi de la sixte mais de la septième), mais le soprano 2 écorche le ténor 2 avec une fausse relation redoutable (fa contre fa#). Les premiers temps de la mesure suivante (mes. 21) usent encore d'une « *appoggiature de quarte et sixte* » avant de broder la dominante par un II^e degré altéré et renversé (si-ré-fa# en premier renversement).

657

Cf. *supra*, Chapitre III, 3-3.6.

En quelques mesures, Schein parvient à créer une tension sans égale. Surtout, il évite pour la deuxième fois le lieu commun d'un phrasé descendant pour illustrer les larmes : la première fois, il use d'un chromatisme ascendant, et la seconde fois il joue sur les attentes frustrées d'harmonies dévisagées par les dissonances. « Und tragen edlen Samen », Et portent leurs semences (mes. 22-26) Mélodiquement, le motif ascendant en croches n'est pas sans rappeler le « Sie gehen hin » précédent. Ce motif est imité à toutes les voix, et Schein développe ici une image relativement sereine. Les cadences sont stables (CP 2e, mes. 22-23 et 24-25), agrémentées de quarts et sixtes de cadence et de broderies de la dominante par la sus-tonique altérée (sous forme de septième, dominante de la dominante). De son côté, Schütz explore une dimension plus rythmique que mélodique avec de nombreuses hémioles (mes. 59-60, 62-63, 65-66, 68-69, 71-72), mais recourt également au motif ascendant. « Und kommen mit Freuden », Et reviennent dans la joie (mes. 26-44) Pour cette section, Schein change de métrique et adopte une mesure à trois temps. L'écriture y est homorythmique, ce qui renforce le caractère déterminé et particulièrement enjoué. L'effet de joie est d'autant mieux perceptible que l'auteur place des hémioles en fin de phrasé (mes. 31, 37 et 43). L'aspect le plus intéressant est sans aucun doute l'organisation polyphonique : avec un seul chœur à cinq voix, Schein donne l'illusion d'entendre de véritables cori spezzati ; un premier groupe lance une phrase (S1-S2-T1, mes. 26-32), un second lui répond (T1-T2-B, mes. 32-38), et le tout s'achève dans un tutti (mes. 38-44). Cette manière de concevoir le chœur est particulièrement originale, car elle porte la trace d'un pratique voisine et cherche à l'imiter. La miniature se comporte comme une peinture historique. Toute proportion gardée, les portraits de Jean Étienne Liotard (1702-1789) réalisés au pastel avec la netteté de la peinture à l'huile sont du même ordre. « Und bringen ihre Garben », Et apportent leurs gerbes (mes. 44-55) Retour au binaire. La section repose sur deux matériaux thématiques : un motif descendant en valeurs brèves (noires et croches), et un autre motif également descendant mais en valeurs longues (succession régulière de blanches). Sur les trois reprises de la phrase, le premier motif est toujours confié à trois voix (mes. 44-46 : S1-S2-T2, mes. 46-48 : S1-S2-T1, mes. 48-50 : T1-T2-B), et le second motif aux deux autres voix. À chaque fois, la deuxième voix en valeurs longues décale sa descente d'une noire par rapport à la première, si bien que nous obtenons une marche de retards de sixtes (enchaînement de chiffrages 7 6 – 7 6 – 7 6, etc., voir mes. 44-45 entre la basse et le ténor 1, et mes. 47 entre la basse et le ténor 2), ou des frottements de secondes entre les deux soprani (mes. 49-50). Il semble évident que Schein joue sur la complémentarité de ces motifs : valeurs brèves d'un côté et valeurs longues de l'autre, mais aussi pulsation bien marquée pour le premier motif et décalage par syncopes pour le second. Si nous voulons donner un sens à ces matériaux, il faut bien évidemment retourner dans la signification du psaume. L'allégorie de l'espérance trouve ici une illustration bien convaincante : les larmes (dissonances) ne sont que passagères et s'évanouissent devant l'opulence de la vie (motifs complémentaires), cette juste récompense de la foi. À ce titre, l'extrait du psaume prend ici une valeur évangélique (les souffrances

terrestres ne sont rien au regard de la résurrection). L'image de l'opulence est encore dessinée par les amples vocalises des soprani 1-2 (mes. 53-54), qui achèvent la cadence parfaite de type 3b⁶⁵⁸. D'un point de vue harmonique, l'articulation des mesures 50-51 attire notre attention : fin de phrase en la mineur « picardisé », début de la suivante sur l'accord parfait majeur de do. Il s'agit bien d'une cassure à la tierce. Le plus troublant est certainement la similitude avec l'œuvre de Schütz. En effet, lui aussi exploite une double thématique un premier motif descendant en valeurs brèves (les mesures 81-86 sont étonnantes de ressemblance) et un autre motif descendant en valeurs longues (blanches syncopées, mes. 92-100). Le résultat harmonique est du reste parfaitement identique : le continuo enchaîne des marches de retards de sixte (mes. 95-97, 109-110, 114), ou des marches $2^4 - 6$. Dans la plus pure tradition gabriélienne, Schütz se réserve enfin de vigoureuses vocalises en doubles-croches sur les dernières mesures (mes. 128-133). Là encore, nous passons des matériaux complémentaires aux vocalises finales.

Les vingt-six pièces de l'*Israelsbrunnlein* sont les premiers madrigaux spirituels allemands. Comme cet exemple nous le prouve, Johann Hermann Schein ne manque pas à son devoir en illustrant les moindres intentions du texte. Chaque portion de phrase doit trouver une équivalence sonore aussi claire qu'efficace. Si la question de l'unité peut se poser (l'auditeur a l'impression de traverser une galerie de peintures bien hétérogènes), on peut conclure que le désir d'expressivité l'emporte sur toute autre considération. Surtout, Schein semble jouer continuellement avec les modes d'écriture : mise en œuvre de l'imprévisible, broderies de sensible, chromatismes, (illusion de) *cori spezzati*, imitation canonique, cassures à la tierce, ruptures métriques, quarts et sixtes de cadence, tous ces éléments étaient déjà présents à la génération précédente (Lassus, Hassler). Mais d'autre part, Schein intègre de nouveaux éléments : « appoggiature de la quarte et sixte », ou marches de retards (7 6 – 7 6, etc.). Nous nous inscrivons bien dans le renforcement et l'extension des acquis.

1.5/ Samuel Scheidt (1587-1654)

Autre personnalité de premier rang, Samuel Scheidt (voir Planche n°19) propose à son tour une synthèse stylistique entre la tradition allemande et les nouveautés transalpines. Pour mieux situer le compositeur, voici les quelques jalons de son existence :

1587 : Naissance à Halle. Nous ne connaissons rien de son apprentissage musical.
 1603 : Alors âgé de seize ans, il est nommé organiste à la *Moritzkirche* de Halle. Il honore sa fonction jusqu'en 1607. 1607-1609 : Scheidt quitte Halle pour Amsterdam, et reçoit l'enseignement de Jan Pieterszoon Sweelinck. La longueur du séjour permet d'imaginer à quel point le jeune allemand dut s'imprégner des pratiques du maître néerlandais. 1609 : Scheidt revient à Halle, et devient organiste à la cour du margrave Christian Wilhelm de Brandebourg. 1618 : Scheidt est appelé à Magdeburg pour « réorganiser la vie musicale

⁶⁵⁸ Celle-ci est en revanche améliorée, puisqu'une CP 3b traditionnelle usait jusque là d'un VII^e degré comme substitut du V^e. Or, nous avons ici un V^e degré renversé avec septième. Harmoniquement, la cadence de Schein s'apparenterait donc à une CP 1e (V-I-V – I) avec première dominante enrichie de la septième, mais son renversement l'inscrit davantage dans la lignée d'une CP 3b.

de la cathédrale⁶⁵⁹ ». À cette occasion sont également invités Michael Praetorius et Heinrich Schütz. Nous ne savons rien des échanges entre les trois hommes – échanges qui furent certainement stimulants pour chacun d’eux. 1620 : Scheidt est nommé *Kapellmeister* à la cour de Halle. Publication à Hambourg des *Cantiones Sacrae* (trente-neuf motets à huit voix, *a cappella*). 1621 à 1627 : Grande publication à Hambourg des *Ludi Musici* (quatre volumes entiers consacrés à la danse, avec basse continue). 1622 : Publication du *Pars prima concertuum sacrorum*. 1624 : Publication à Hambourg de la *Tabulatura nova* (musique pour orgue). L’aspect « nouveau » se justifie exclusivement par la notation : les notes sont écrites sur portées à cinq lignes (et non plus sous forme de tablature). 1625 : À cause de la guerre de Trente Ans, la cour de Halle est dissoute – et avec elle la chapelle princière. Samuel Scheidt reste cependant *Kapellmeister*, mais ne perçoit plus aucun salaire. Cette situation le conduit à enseigner et à composer pour d’autres villes. 1628 : Scheidt devient *Director musices* de la *Marktkirche* de Halle, poste qu’il quittera après d’incessantes rivalités hiérarchiques. 1631 à 1640 : Publication des *Geistliche Konzerte* (quatre volumes de concerts spirituels pour voix et basse continue). Période particulièrement douloureuse pour Samuel Scheidt qui perd en peu de temps ses quatre enfants. 1635 : Publication à Halle du *Liebliche Kraftblümlein* (douze concertos pour *soprano*, ténor et basse continue). 1642 : Publication d’un livre de madrigaux à cinq voix (une centaine de pièces). 1650 : Publication du monumental *Görlitzer Tabulaturbuch*. « Il s’agit de chorals simples à quatre voix sur les cent mélodies les plus usitées dans l’année ecclésiastique. Cette simplicité ne signifie pas que l’art en soit absent, cela n’a rien de ce manque de maturité des bousilleurs contemporains et autres gâcheurs de basse fondamentale ; c’est au contraire la suprême floraison d’un art raffiné et de la technique la plus subtile. La précision de la polyphonie (l’ouvrage est imprimé en partitions séparées pour chaque voix) prouve des accents d’une audace et d’une clarté comme on n’en trouve plus guère jusqu’à Bach⁶⁶⁰ ». On reconnaît bien là le ton « national-socialiste » de Müller-Blattau⁶⁶¹. Une fois mises de côté les formules lapidaires, il reste une observation toutefois intéressante.

Quelques œuvres⁶⁶² méritent ici quelques commentaires.

L’important recueil des *Cantiones Sacrae* contient donc trente-neuf motets dont les textes proviennent des psaumes (n°1, 2, 3, 4, 5, 36, 37, 38), des prophètes (Isaïe : n°10, 33, 35 ; l’Ecclésiaste : n° 30, 31), des Évangiles (Jean : n° 9, 20, 21, 26 ; Luc : n°13 ; Matthieu : n°34), ou encore du répertoire luthérien (la majorité des autres numéros).

Le n°15, *In dulci jubilo*⁶⁶³, intègre deux *clarini* au double chœur. Le premier est essentiellement composé de voix aiguës (S1-S2-A-T) et le second de voix graves (A-T-B1-B2). Les *soprani* du premier chœur – doublés par les *clarini* – ouvrent la composition avec un thème aux contours très italiens (voir Exemple 4-1.5.1, Annexes p. 112) : croches sautillantes, rythme pointé, mais surtout appui sur les notes *do – mi – sol*. Le matériau thématique élémentaire (notes arpégées de l’accord fondamental, ou simple gamme du ton choisi) est très fréquent dans le langage monteverdien : on songe au *Beatus Vir*, à la

⁶⁶² Bien entendu, nous n’évoquerons pas les œuvres instrumentales. Si la prodigieuse *Görlitzer Tabulaturbuch* prépare le terrain des harmonisations de chorals luthériens de Jean Sébastien Bach (nous retrouvons quantité de procédés typiquement baroques, tels les mouvements mécaniques ou systématiques, les chromatismes ascendants ou descendants), les *Ludi Musici* ont une destination plus profane. Avec ses nombreuses *Paduan*, *Galliard*, *Courant* et *Allemande*, nous ne sommes pas loin de *Terpsichore Musarum* de Michael Praetorius.

⁶⁶³ Partition : BCC, p. 8.

toccata de l'*Orfeo*, ou à quelque entrée de madrigal - *Così sol d'una chiara fonte viva* par exemple. La parenté italienne est ici explicite. Avec un goût bien baroque du contraste, le second chœur intervient soudainement et massivement mesure 7. Les mesures suivantes sont particulièrement imprégnées de l'esthétique italienne : véritables *cori spezzati* avec échanges de motifs (formules simples en miroir où le chœur II se fait l'écho du chœur I), nombreuses cassures métriques (alternance de mesures binaires et ternaires : mes. 1, 11, 24, 35, 45, 56, 60), et virtuosité des *clarini* pour soutenir les voix (voir Exemple 4-1.5.2, Annexes p. 112). Alors que les voix scandent « *Alpha es et O* » (tu es l'Alpha et l'Oméga) puis s'immobilisent sur de longues tenues (accord parfait majeur de *do* maintenu pendant quatorze temps), l'auditeur estime toute la différence entre ces voix qui frôlent l'éternité et les *clarini* qui tournoient avec vigueur. Là encore, le plaisir du contraste est manifeste. Celui-ci évoque une fois encore le *Vespro della Beata Vergine* et sa magistrale superposition initiale (la dynamique *toccata* de l'*Orfeo*, entrecoupée de ritournelles ternaires, à partir de laquelle s'élève le chœur homorythmique et majestueux en valeurs longues). Plus près de nous, il suffit de songer aux deux *Die mit Tränen säen* vus précédemment. Schein et Schütz achèvent pareillement leurs œuvres. Nous voyons bien à quel point le souffle italien atteint les régions les plus reculées de l'Allemagne.

La synthèse des cultures s'opère essentiellement dans le traitement des chorals. Les *Cantiones Sacrae* possèdent ainsi un grand nombre de pièces dont le matériau thématique est directement issu du répertoire luthérien : *Kom, Heiliger Geist, Herre Gott* (n° 8 et 39), *Gelobet seyst du, Jesu Christ* (n°11), *Nun komm, der Heiden Heiland* (n° 12), *Ein feste Burg ist unser Gott* (n°16), *Gott der Vater wohn uns bey* (n°17), *Christe der du bist Tag und Licht* (n°19), *Christ lag in Todes Banden* (n°22), et la célèbre prière universelle *Vater unser im Himmelreich* (n°32).

À titre d'exemple, nous pouvons observer la première période du choral *Nun komm, der Heiden Heiland* (voir Exemple 4-1.5.3, Annexes p. 112)⁶⁶⁴. À la manière des chœurs vénitiens, S. Scheidt alterne les masses vocales. La première période est tout d'abord énoncée par le premier chœur (mes. 1-3), avec un hiératisme rythmique tout à fait traditionnel. Scheidt renforce le clin d'œil à la tradition avec une cadence parfaite de type 3a, tournure un peu rustique dans le paysage musical des années 1620 (on relèvera la présence d'une septième de dominante prise en passage). Le chœur II lui répond (mes. 3-5) dans un langage décidément tourné vers le passé : le *cantus firmus* retourne ici au ténor, comme si l'auditeur était enraciné dans le siècle précédent. Le chœur I s'autorise ensuite un plus long développement (mes. 5-12), et traite la première période dans le style motet : le thème initial rebondit d'une voix à l'autre – et d'un ton à l'autre : en *la* à la basse (mes. 5-7) puis en *ré* (mes. 7-9), en *la* au ténor (mes. 8-9), en *ré* à l'*alto* (mes. 9-10) puis en *la* au *soprano* (mes. 9-11). Après la cadence parfaite de type 2b du chœur I (mes. 11-12), le chœur II se dresse comme une majestueuse réponse (mes. 12-16), avec une période en *ré* confiée au *soprano* dont les valeurs rythmiques élargies (occasion pour les voix inférieures de dérouler une guirlande de noires) donnent une ampleur sans égale.

Les mesures suivantes sont particulièrement représentatives d'un traitement de choral à la manière d'un madrigal. Les échanges entre les chœurs se resserrent, et mettent en valeur le sens des mots : insistance de la demande (« *Nun komm* », viens maintenant) avec des voix presque immobilisées (les *soprani* le sont d'ailleurs sur le *la*3), puis élévation du sentiment (« *der Heiden Heiland* », le sauveur des païens) avec une incise qui atteint des paliers successivement plus élevés (mes. 17 : *sol3-do4* ; mes. 19 : *si3-mi4* ; mes. 20-21 : *do4-fa4*). La manière de conduire les chœurs n'est pas sans rappeler Michael Praetorius :

⁶⁶⁴ Partition : EML304, p. 1. Enregistrement : SS1(2).

- Mes. 17-18 : Chœur I lance le motif en *la*. Le chœur II répond en *la* = formule miroir (type 1)
- Mes. 18-19 : Chœur I réexpose la fin du motif, en *la*. Le chœur II répond, mais transpose sur l'échelle de *do*. Les rôles s'inversent, et le chœur I devient le *suiveur*, en répétant le motif en *do* (mes. 19-20) = formule en miroir inversé (type 3)
- Mes. 20-22 : Chœur II (maintenant *meneur*) réexpose la fin du motif, en *do*. Le chœur I bifurque à son tour, et l'expose en *ré*. l'ordre se rétablit ainsi avec une nouvelle formule en miroir inversé (type 3).

L'ensemble s'achève par un *tutti* des deux chœurs, globalement homorythmique. L'esprit vénitien est définitivement adopté. Scheidt semble même se divertir en divisant le chœur II comme s'il fallait imiter une polychoralité : la troisième section (« *dass sich wunder alle Welt* », Afin que le monde entier se réjouisse, voir Exemple 4-1.5.4, Annexes p. 114) fait alterner le *duo* ténor/basse avec le *duo soprano/alto*. Mes. 56-59, une formule descendante passe ainsi d'un bloc à l'autre, et repose sur des notes sans cesse différentes. Le groupe ténor/basse est le « meneur », le groupe *soprano/alto* remplissant toujours le rôle de « suiveur ». D'ailleurs *antécédent – conséquent*, cette formule est donc de type 2.

Ces quelques fragments des *Cantiones Sacrae* nous offrent une belle synthèse stylistique. Au sein d'une même œuvre, l'auteur conjugue de multiples traditions : choral traité traditionnellement en homorythmie (filiation J. Walther – L. Osiander), choral traité en motet (filiation M. Agricola, H. L. Hassler), choral traité en madrigal (répétitions et transpositions ascendantes, filiation R. de Lassus – J. H. Schein), choral traité en *cori spezzati* (filiation M. Praetorius – H. Schütz).

Si nous comparons les deux traitements de *Nun komm, der Heiden Heiland*, celui de Schein et celui de Scheidt, une différence de nomenclature apparaît soudainement : le premier compositeur recourt aux voix solistes soutenues par le *continuo*, tandis que l'autre développe une polychoralité *a cappella*. Pupitres isolés dans un cas, masse vocale dans l'autre. Pourtant, un même esprit traverse ces œuvres : celui de la répétition, de la duplication presque obsessionnelle d'une phrase (et parfois d'un seul mot). Les compositeurs se plaisent même à renouveler progressivement la physionomie des phrases. Dans l'œuvre de Schein, le simple rapport entre l'énoncé au ténor du *cantus firmus* luthérien en valeurs longues puis son tournoiement accéléré aux parties de *soprani* est une première étape. Le passage de la quarte juste (mes. 2 : *fa2-sib2*) à la quarte diminuée (mes. 4-5 : *fa#3-sib3*) en est une autre. Presque malgré lui, l'auditeur est entraîné dans une série d'infimes déviations. Il les accepte et les ressent intuitivement comme autant de facettes d'une même réalité. Nous abandonnons ici la reprise mécanique pour ce que nous appellerons la « répétition d'intention ». Celle-ci recouvre des procédés beaucoup plus riches que la simple transposition ascendante : Schein expose la quatrième période (mes. 35-55) de manière tout d'abord conventionnelle (ténor mes. 35-38), mais duplique le motif pour l'agrémenter de broderies en doubles-croches – nous retrouvons du reste le passage de la quarte juste à la quarte diminuée (*soprani*, mes. 38-41), puis innove avec une formule en doubles-croches descendantes (*soprani*, mes. 41-45). Cette même formule est sujette à variations, puisque nous la retrouvons transposée une tierce plus haut (*soprano* 2, mes. 45-46), phrasé immédiatement dévié par le premier *soprano* qui ignore un note de passage (le *ré4* en double-croche, mes. 46-47). Enfin, le ténor imitant exceptionnellement les *soprani* (mes. 49-50) lance le retour au premier phrasé. De cette manière, Schein ne cesse de répéter la même phrase tout en délivrant un contenu en perpétuel renouveau. L'inflexion mélodique, harmonique ou rythmique n'est pas seulement un jeu de construction ; elle invite

l'auditeur à renouveler lui-même sa compréhension du texte par la pluralité des intentions exprimées.

Or, Scheidt s'inscrit dans la même démarche quand il varie les traitements d'une seule période : il conduit l'auditeur à considérer davantage le sens de la phrase. Après avoir franchi le hiératisme des contreponts homorythmiques, l'introspection du tuilage en contrepoint brisé, l'épanchement des valeurs allongées, l'auditeur est confronté aux échanges insistants (« *Nun komm* », « *...der Heiden Heiland* ») puis entend à nouveau la phrase complète dans un *tutti* clairement conclusif. Sans jamais quitter la mélodie principale, Scheidt donne un éclairage sans cesse différent. Nous sommes bien, là aussi, dans une logique de « répétition d'intention » qui dépasse de très loin une simple logique formelle. Ou du moins, la forme musicale découle entièrement du propos que l'auteur souhaite transmettre, au risque de briser les cadres trop systématiques (le bipartisme de la forme *Bar* par exemple).

Ainsi, Samuel Scheidt adopte des procédés typiquement italiens pour les intégrer à la tradition germanique. Ses autres recueils en portent la trace. Les *Concertuum sacrorum* (Hambourg, 1622) sont un ensemble de douze concertos pour chœur de cinq à douze voix, instruments et basse continue. Ici, les voix solistes sont sollicitées, et les parties instrumentales écrites (à l'image de *In dulci jubilo*) ; la grande variété des couleurs sonores (solistes – instruments – grand chœur, sans oublier les associations multiples et l'inévitable *tutti*) place ces *Concertuum* – le terme est d'ailleurs éloquent – dans la tradition polychorale de Venise.

Les six volumes des *Geistliche Konzerte*⁶⁶⁵ et les *Liebliche Kraftblümlein* (Halle, 1635) contiennent tous des œuvres pour voix solistes et basse continue. Les effectifs choisis portent les blessures de la guerre de Trente Ans, comme si les grands chœurs et ensembles instrumentaux avaient été éventrés par des cohortes d'hallebardiers. Les *Geistliche Konzerte* demandent de deux à six voix accompagnées par la seule basse continue, et les *Liebliche Kraftblümlein* regroupent douze concertos vocaux pour *soprano*, *ténor* et basse continue. L'austérité semble plus imposée que volontaire. L'invention florentine de la monodie accompagnée fut certes adoptée en Allemagne pour des motifs esthétiques, mais également en raison d'impératifs strictement politiques et économiques. Il est bien difficile de l'ignorer.

Quoiqu'il en soit, les formes se développent. Si Michael Praetorius traitait le choral de quatre façons différentes (en homorythmie, à la manière d'un motet, à la manière d'un madrigal, ou en *cantus firmus*), la génération Schein-Scheidt innove dans le *concertato-choral* : les voix solistes (souvent peu nombreuses) s'emparent du matériau thématique pour le travailler et le déformer sous l'action d'échanges mélodiques ou rythmiques, de répétitions et de vocalises. La basse continue devient l'outil indispensable de cette *concertation* vocale.

2/ Le monument : Heinrich Schütz (1585-1672)

Voilà notre « troisième S » (voir Planche n°20), le plus fascinant par sa personnalité et son activité créatrice. Nous ne chercherons pas à détailler sa biographie, et renvoyons le

⁶⁶⁵ Seulement cinq volumes des six prévus furent publiés, et le dernier est aujourd'hui perdu. De cet important *corpus* qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer les *Kleine Geistliche Konzerten* de Schütz, il ne nous reste donc que les quatre premiers volumes (publiés en 1631, 1634, 1635 et 1640).

lecteur à l'excellent ouvrage de Martin Gregor-Dellin⁶⁶⁶. Nous en rappelons ici les principales étapes :

8 octobre 1585 : Naissance d'Heinrich Schütz à Köstritz (Thuringe). 28 août 1599 : le *Landgrave* Maurice de Hesse prend le jeune Heinrich Schütz sous sa protection⁶⁶⁷. On imagine la qualité de l'éducation qu'il reçoit alors. 1609 : Schütz part pour Venise où il rencontre Giovanni Gabrieli⁶⁶⁸. L'estime entre les deux hommes fut réciproque. Schütz rencontra à Venise un professeur de renom, et Gabrieli trouva en Schütz un ultime élève – semble-t-il son meilleur, puisque le vieux maître confia sa bague au jeune apprenti. 1611 : Publication à Venise du *Primo libro di madrigali* (dédié à Maurice de Hesse). 12 août 1612 : Mort de Giovanni Gabrieli. Fin 1612 ou début 1613 : Schütz revient en Allemagne. Il rencontre J. H. Schein alors précepteur chez Gottfried von Wolffersdorff (le gouverneur du prince électeur de Saxe à Weissenfels). C'est également à cette date que Maurice de Hesse semble avoir nommé Schütz second organiste à la cour de Kassel. 1614 : L'Électeur de Saxe Johann Georg I^{er} désire « emprunter » Schütz. Nombreuses demandes et conflits entre Maurice de Hesse et Johann Georg I^{er}. La rivalité des princes montre bien que le seul vouloir du musicien est secondaire. *Kapellmeister* est bien un titre accordé, et non choisi. 1617 : Schütz est nommé *Kapellmeister* à la cour électorale de Dresde (Saxe), cour protestante la plus importante d'Allemagne sous l'autorité de Johann Georg I^{er}. Heinrich Schütz ne chôme pas, puisqu'il doit organiser les festivités du centenaire de la Réforme. Il fait interpréter ses *Psalmes Davids*, œuvres à double chœur publiées deux ans plus tard. 1618 : Triple invitation de la cathédrale de Magdeburg : Schütz, Scheidt et Praetorius se rencontrent pour réorganiser la musique de la cathédrale. 1619 : Publication des *Psalmes Davids* (dédiés à Johann Georg I^{er}). La même année, Schütz se marie avec Magdalena Wildeck⁶⁶⁹. Toujours la même année, nous retrouvons Schütz, Scheidt et Praetorius auxquels se joint Johann Staden pour l'inauguration des orgues de la *Stadtkirche* de Bayreuth. 1621 : À l'occasion de l'anniversaire de Johann Georg, Schütz fait jouer son *Apollon et les neuf muses* (1617), musique instrumentale aujourd'hui perdue. 1623 : Création de l'*Histoire de la Résurrection du Christ*, œuvre conçue avec un quatuor de violes de gambe pour la réalisation improvisée du *continuo*. 1^{er} avril 1627 : Mariage de la fille aînée de Johann Georg I^{er} (âgée de dix-sept ans) avec le *Landgrave* Georg II de Hesse-Darmstadt (quinze ans) au château de Hartenfels (près de Torgau). L'événement est l'occasion pour Schütz de créer son premier (et unique) opéra. Il reprend *Dafne* (1597) de Jacopo Peri, conserve le livret d'Ottavio Rinuccini qu'il confie à Martin Opitz (1597-1639) pour la réécriture allemande, et recompose de la musique à partir du nouveau livret. Le premier opéra allemand, *Daphne*, est ainsi créé le 13 avril 1627. Tout comme l'*Apollon et les neuf muses*, l'œuvre est aujourd'hui perdue. 1628 : Publication du *Psautier de Becker*, chants protestants harmonisés. La même année, Schütz retourne en Italie et rencontrerait Claudio Monteverdi. Il découvre le *stile concitato*, la *seconda pratica*, et le pouvoir narratif de la monodie accompagnée. 1629 : Publication à Venise de la première partie des *Symphoniae sacrae* (SWV 257 à 276), avec basse continue. 1630 : Schütz compose le *Das ist je gewisslich wahr*, motet funèbre écrit pour les funérailles de Johann Hermann Schein (SWV 277, ultérieurement intégré à la *Geistliche Chormusik*). 1633 à 1635 : En pleine guerre de Trente Ans, Schütz est invité à Copenhague par Christian IV. Il est même nommé *Kapellmeister* de la cour à l'occasion des noces entre le prince héritier

⁶⁶⁶ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz*, traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 1986, 428 p.

de Danemark et la princesse Magdalen Sybilla, la fille cadette de Johann Georg I^{er} (ce qui explique la double nomination). Schütz compose une musique fastueuse. 1636 : Publication des *Musikalische Exequien* et des *Kleine geistliche Konzerte* (1^{ère} partie). 1637 : Schütz retourne à Copenhague pour réorganiser la chapelle royale. 1639 : Publication des *Kleine geistliche Konzerte* (2^{ème} partie). 1640 : Schütz offre ses services à la chapelle de Hanovre, et voyage à Weissenfels. 1642 à 1644 : Long séjour à Copenhague. Il achève la seconde partie des *Symphoniae Sacrae*. 1645 : De retour à Dresde, Schütz témoigne son désir de se retirer à Weissenfels et de ne plus assurer ses fonctions à la cour de Johann Georg. La demande ne sera acceptée que neuf ans plus tard. Il compose les *Sept dernières paroles du Christ en croix*. 1648 : Publication de la *Geistliche Chormusik* (vingt-neuf compositions de cinq à sept voix). 1650 : Publication de la troisième partie des *Symphoniae Sacrae*. 1656 : Mort de Johann Georg I^{er}. La succession est assurée par son fils, Johann Georg II. Celui-ci – certainement moins enthousiasmé par le vieux maître que son propre père – autorise Schütz à se retirer à Weissenfels. 1660-1664 : Schütz écrit l'*Histoire de la Nativité*. 1663 ou 1664 : Représentation à Dresde de la *Lukas Passion*. 1665 : Publication des *Johannes Passion* et *Matthäus Passion*. 1671 : Publication du *Magnificat allemand*. 1672 : Schütz s'éteint à Weissenfels, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

Nous retiendrons que la production de Schütz est monumentale. Surtout, si nous connaissons aujourd'hui assez bien la musique sacrée de Schütz – au point d'en apprécier l'extrême variété et la profondeur – on ne peut que s'attrister de la disparition de sa production profane. Le catalogue des œuvres disparues répertoriées par Martin Gregor-Dellin⁶⁷⁰ compte cent-sept numéros. Prenons le temps de lire attentivement la liste des œuvres profanes, et tâchons d'imaginer ce que nous ne connaissons jamais :

n°7 : *Apollo und die neuen Musen* (1617) n°13 : Opéra-ballet sans titre ; sur Orphée et la résurrection de l'amour, sans doute 1629, représenté en 1639 à Copenhague. n°20 : *Daphné* ; opéra, texte de Martin Opitz d'après O. Rinuccini, 1627 ; Torgau. n°25 : *Der Kuckuck hat sich zum Tode*. (Le coucou s'est jusqu'à la mort) ; Madrigal, à 4 ; Weimar. *Der triumphierende Amor*. (L'amour triomphant) ; opéra-ballet d'après un texte de David Schirmer, 1652 ; Dresde ; représentation et qualité d'auteur non certifiés. n°26 : *Der Wind beeist das Land*. (Le vent glace la terre) ; ré dorien ; Lüneburg. n°28 : *Die sieben Planeten*. (Les sept planètes) ; ballet, 1647 ; Weimar. n°30 : *Dies Ort, mit Bäumen ganz umgeben*. (Ce lieu, tout entouré d'arbres) ; en la ; Lüneburg. n°31 : *Die vier Jahreszeiten*. (Les quatre saisons) ; ballet, 1647 ; Weimar. n°32 : *Distel und Dorn stechen sehr* (Le chardon et l'épine piquent fort) – Madrigal, à 4 ; Weimar. n°34 : *Dorinda* – madrigal allemand profane ; Weimar. n°51 : *Gehet meine Seufzer hin*. (Mon soupir s'exhale) – Madrigal, à 5 ; Weimar. n°53 : *Glückwünschung*. (Vœux de bonheur) ; ballet, 1648 ; Dresde. n°54 : *Glückwünschung des Apollonis und der neun Musen*. (Vœux de bonheur d'Apollon et les neuf muses) ; à 12 et 12 vents, 1621 ; Dresde. n°63 : *Jägerlied* (Chanson de chasse) ; texte de Martin Opitz, 1634 ; Copenhague, Weimar. n°81 : *Neptun und die Elbnymphen*. (Neptune et les nymphes de l'Elbe) ; dialogue pour la visite de l'Empereur, 1617 ; Dresde. n°83 : *Composition pour l'inauguration de l'orgue* ; 1619 ; Bayreuth.

⁶⁷⁰ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 378-382.

n°84 : Orpheus und Euridice. (Orphée et Eurydice) ; opéra-ballet d'après August Buchner, 1638 ; Dresde (selon les sources, l'orthographe du titre est quelquefois Orfes). Paris und Helena. (Paris et Hélène) ; ballet chanté d'après David Schirmer, 1650 ; Dresde ; n'est pas de Schütz mais sa collaboration est probable. n°89 : Musique de scène pour une comédie avec Cupidon de Johannes Lauremberg, 1634 ; Copenhague. n°90 : Musique de scène pour une pastorale de Johannes Lauremberg ; contient également la chanson de chasse de Martin Opitz développée en morceau de concert, 1634 ; Copenhague. n°93 : So bist du nun, mein Lieb. (Te voici donc, mon amour) – Madrigal, à 6 ; Weimar. n°94 : Täglich geht die Sonne unter. (Tous les jours le soleil se couche) – Madrigal, Texte Martin Opitz, à 6. n°101 : Wenn dich, o Sylvia. (Si, ô Sylvie) – Madrigal, à 6 ; Weimar. n°106 : Wunderlich Translocation des weitberümbten und fürtrefflichen Berges Parnassi. (Prodigieux déplacement du célèbre et superbe Mont Parnasse) ; texte d'Heinrich Schütz conservé, spectacle pour la visite de l'Empereur, 1617 ; Dresde. n°107 : Zwei wunderschöne Täublein zart. (Deux tendres colombes) – Madrigal pour les noces de Reinhard von Taube et Barbara Sibylla von Carlowitz, 10 février 1624 ; Dresde.

Une telle liste en dit long sur les activités créatrices du maître allemand ou ses diverses collaborations (n°84). Du madrigal à l'opéra, en passant par la pièce pour orgue et le ballet, tous les genres sont représentés. Le nombre important de grandes représentations à sujets mythologiques montre à quel point Schütz ne fut pas seulement cet auteur de concerts sacrés ou de passions que l'on connaît. L'austérité de certaines œuvres fut toujours le contrepoint spirituel d'un esprit particulièrement ouvert. Mais la perte inestimable de ce répertoire profane ne doit pas nous faire oublier que le *Kapellmeister* était le premier musicien de Johann Georg I^{er} (et occasionnellement du roi de Danemark). Les réjouissances d'alors n'avaient rien à envier au faste des cours italiennes ou françaises. Ici encore, Martin Gregor-Dellin nous apporte de précieux commentaires. Nous sommes en 1650,

« [...] au moment du double mariage des deux fils du prince-électeur, l'événement de l'année, objet de grands préparatifs. Maurice, qui résida plus tard à Zeitz en tant que duc de Saxe-Naumburg, et le duc Christian de Saxe-Merseburg, un homme décidé, épousèrent les sœurs Sophie Hedwige et Christiane de Schleswig-Holstein-Glücksbourg. La fête dura du 14 novembre au 11 décembre 1650, et le 19 novembre, le jour des noces, on joua dans la grande salle du château de Dresde # quelques petites pièces composées par le maître de chapelle Heinrich Schütz pour ce mariage princier #. Musique nuptiale : nous l'appellerons ainsi, faute de la connaître. Aucun compositeur en revanche n'est cité pour le spectacle du 2 décembre, clou des festivités. Il s'agissait d'un ballet chanté en cinq actes d'après David Schirmer, Pâris et Hélène ; on pouvait y voir des dieux, des Grecs et des Troyens, des prêtres, des pâtres et des bergères, un enlèvement d'Hélène dansé et une pantomime de tournoi. Il semblerait que l'œuvre théâtrale se composait des parties musicales suivantes : le chœur des dieux à la louange de Pélée et de Thétis ; un éloge de l'amour, chanté par les Cupidons ; le chant de Chiron à la gloire du vin ; le récitatif de Vénus lors du jugement de Pâris ; le duo de Junon et Pallas Athénée : # Donner, Hagel,

Blitz und Flammen # (Tonnerre, grêle, éclairs et flammes), la prière du prêtre de Vénus ; la prophétie de Protée ; les lamentations d'Hécube, d'Andromaque, de Cassandra et des Troyens sur la chute d'Illion ; les ballets et les intermèdes dansés, et enfin, Apollon et deux Amours entonnaient un chant en hommage à la lignée des Wettin, # où l'ensemble du chœur ne cessait de faire irruption #.
« Le spectacle dura de sept heures du soir jusqu'à minuit, et même au-delà d'une heure du matin, si l'on en croit un compte-rendu de Francfort : un spectacle de six heures – qui oserait critiquer les opéras romantiques ⁶⁷¹ ! »

Bien d'autres événements furent l'occasion de mises en scène fastueuses. Il est donc important de ne pas oublier ce point quand on évoque la musique d'Heinrich Schütz : certes son activité créatrice s'est largement mise au service de la foi, mais elle ne saurait l'être exclusivement. L'image que nous nous faisons de Schütz est inévitablement incomplète.

Face à l'immensité du répertoire, nous ne pouvons prétendre à l'examen exhaustif de toutes les œuvres. Nous limiterons donc nos réflexions à quelques aspects du langage : singularités dignes d'être notées, éléments structurels, adoption de certains procédés musicaux, usages et nouveautés harmoniques. Ce dernier point occupera une grande part de nos observations. Comment un auteur forge-t-il son langage en fonction d'éléments traditionnels et de nouveautés parfois extérieures à sa culture d'origine, voilà bien l'interrogation majeure de notre étude.

2.1/ Les Psalmen Davids

Après son premier livre de madrigaux publié à Venise en 1611, Schütz revient à la cour de Kassel avant d'être sollicité par Johann Georg I^{er} à la cour de Dresde. À lui revient la charge d'organiser les festivités pour le centenaire de la Réforme, et il fait jouer ses *Psalmen Davids*. Ceux-ci ne seront édités que deux ans plus tard, en 1619.

Plus encore que les madrigaux qui les précèdent, ces mises en musique de psaumes représentent une brillante assimilation des techniques vénitiennes. La polychoralité y est systématique, et Schütz distingue très nettement les *cori favoriti* (en allemand *Favorit-Chor*, les chœurs de solistes), la *capella* [sic] (en allemand *Kapell-Chor*, le grand chœur), et le *continuo* (Schütz précise « *Basso continuo vor die Orgel, Lauten, Citharon etc.* »). L'usage consiste ensuite à associer les instruments aigus aux chœurs aigus (les cornets à bouquin, trombones aigus et violons peuvent partager la tribune des solistes *soprano* et *alto*), tandis que les instruments graves rejoignent les chœurs à voix graves (les trombones graves par exemple avec les ténors et basses). Surtout, il ne faut voir aucune obligation de répartition vocale ou instrumentale : un chœur – au sens large du terme – même prévu pour quatre parties vocales peut être interprété avec une seule voix (un ténor par exemple), les autres voix étant confiées aux instruments. Cette disposition, qui n'est pas sans rappeler les recommandations de Michael Praetorius, est aujourd'hui adoptée dans un grand nombre d'enregistrements.

Ainsi, la prise en considération de la couleur vocale et instrumentale – sans parler du jeu spatial que la polychoralité implique – devient essentielle. Un psaume comme *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40)⁶⁷² nécessite quatre chœurs : dans l'enregistrement cité, nous pouvons entendre deux *Capelle*, un premier *coro favorito* composé d'un *soprano*,

⁶⁷¹ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 259.

⁶⁷² Enregistrements : HS7-Cd2(17) ; HS12-Cd1(13).

d'un cornet, d'un trombone *alto* et d'un trombone ténor, et accompagné d'un *continuo* (orgue et violon), puis un second *coro favorito* composé celui-ci d'un ténor, de deux trombones ténors, et d'un trombone basse. Le jeu des combinaisons est alors d'une grande variété. Le superbe *Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib Ehre* (SWV 43)⁶⁷³ alterne trois chœurs solistes : le premier est composé de deux cornets, un trombone *alto*, une voix de basse et un *continuo* (orgue), le second fait appel à quatre voix solistes et *continuo* (ici confié au clavecin, une viole de gambe, un violon et trois luths), et le troisième regroupe un ténor, deux trombones ténors, un trombone basse et un *continuo* (orgue). Nous pourrions multiplier les exemples, tant les possibilités semblent infinies. Souvenons-nous également du psaume *Die mit Tränen säen* (SWV 42) évoqué plus haut⁶⁷⁴.

Arrêtons-nous quelques instants sur le psaume *Jauchzet dem Herren alle Welt* (SWV 36)⁶⁷⁵. Nous le choisissons pour deux raisons : tout d'abord, nous savons qu'il fut joué à Dresde le 31 octobre 1617 à l'occasion du centenaire de la Réforme, et ensuite l'une des cantates de Nicolaus Bruhns utilise le même texte.

Cette composition est d'une grande sobriété : deux chœurs seulement se répondent (*Grosser Chor* et *Kleiner Chor*), et n'utilisent pas d'autre formule que l'échange de type 1 (la simple réponse en écho). Contrairement à M. Praetorius, H. Schütz ne recherche pas ici les jeux d'inversion, les présentations en miroir, les questions/réponses. La répétition du second chœur est toujours fidèle à la présentation du premier.

En revanche, les traductions sonores ne manquent pas d'efficacité : la phrase initiale (« *Jauchzet dem Herren alle Welt* », Acclamez le Seigneur le monde entier) repose sur une mesure à trois temps avec rythme de sicilienne (noire pointée – croche – noire, mes. 1-4), puis déroule un petit mélisme sur « *alle* » (manière de souligner l'étendue du monde, mes. 5-8). La phrase « *Dienet dem Herren mit Freuden* » (Servez le Seigneur dans la joie) laisse échapper une longue vocalise sur la joie (mes. 15-19), puis l'expression « *mit Frohlocken* » (avec allégresse) ricoche d'un chœur à l'autre (mes. 24-27). De cette manière, Schütz ne cesse d'éclairer chaque mot du texte par une vocalise ou une répétition, une syncope ou un changement de mesure. Un silence coiffé d'un point d'orgue (mes. 103) sépare le psaume lui-même de la doxologie. Cette dernière crée un nouveau rapport entre les chœurs. Certes, la répétition de l'un par rapport à l'autre est toujours de mise, mais les entrées sont désormais décalées : « *Ehre sei dem Vater* » (loué soit le Père) n'est d'abord entonné que par les *soprani* des deux chœurs (mes. 104-112), « *und dem Sohn* » (et son Fils) venant ensuite aux *soprani* et *alti* (mes. 112-115). Des mesures 115 à 125, le premier chœur s'épanche à trois voix (*soprano/alto/ténor*) sur « *und auch dem heil'gen Geist* » (et aussi le Saint Esprit) auquel répond le second chœur (même répartition vocale). Contrairement aux vocalises précédentes – inévitables sur « *heil'gen Geist* » – le chœur s'épaissit un peu plus avec l'entrée des basses et l'écriture soudainement homorythmique (mes. 126-134). Le ton de l'autorité et de l'affirmation de la foi est de rigueur. « *Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit* » (Comme cela fut au commencement, maintenant et toujours et pour l'éternité). Enfin, un « *Amen* » en croches et doubles-croches se développe à toutes les voix (mes. 134-148).

Nous croisons également quelques effets maintenant bien connus, comme la transposition d'un fragment : la phrase « *Lobet, lobet seinen Namen* » (louez, louez son nom) est d'abord achevée en *la* mineur (mes. 72-74), puis reprise une quarte plus haut conduisant

⁶⁷³ Enregistrements : HS7-Cd2(18) ; HS12-Cd2(13).

⁶⁷⁴ Cf. *supra*, Chapitre IV, 1-1.4.

⁶⁷⁵ Partition : BA480. Enregistrements : HS7-Cd5(4) ; HS12-Cd1(12) ; DIV4(5).

à une cadence en *ré* majeur (mes. 75-77). L'impossibilité pour Schütz de mener les *soprani* jusqu'au *si*4 l'oblige à transposer le fragment une quinte au dessous (et non plus une quarte au-dessus, mais la marche harmonique poursuit sa logique), avec une cadence parfaite en *sol* majeur (mes. 78-80). Ainsi, même si le langage reste simple (majorité de cadences parfaites de type 2a, polychoralité rudimentaire), les procédés expressifs (répétition d'un fragment avec ou sans transposition, vocalises, passage de la polyrythmie à l'homorythmie) observés dans les œuvres de Schein ou de Scheidt se retrouvent ici.

Il serait bien évidemment erroné de limiter les *Psalmes Davids* à cet unique exemple. Nous parlions plus haut du psaume *Die mit Tränen säen* (SWV 42) et de ses dissonances. Il faudrait également évoquer le psaume *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (SWV 29)⁶⁷⁶.

Pour deux chœurs inégaux en timbres (S-A1-A2-T d'une part, et T1-T2-B1-B2 d'autre part) dont l'alternance est plus riche que celle de chœurs à quatre voix mixtes (la masse grave venant contredire la masse aiguë) et basse continue, ce psaume semble réunir de nombreux procédés expressifs. En effet, nous trouvons dès les premières mesures une écriture très austère, homorythmique et syllabique (mes. 1-4), qui sera confirmée par la suite (mes. 24-30, 37-43, 58-62, par exemple). Les deux chœurs se répondent, tantôt sous forme d'écho, tantôt sous forme de question/réponse (voir mes. 40-41). La pratique de Schütz ne semble guère éloignée de celle de M. Praetorius. À d'autres endroits, Schütz renoue avec l'écriture enchevêtrée du contrepoint fleuri (mes. 5-7, 11-20), encourage les vocalises sur les mots importants (croches continues sur « *Vogel* », l'oiseau, mes. 20-21), joue sur les voix qui se renvoient un motif (« *der rechte Gott* », le Dieu juste, mes. 63-64), ou associe les deux chœurs pour un imposant *tutti* (rythmiquement souple, comme aux mes. 44-51, ou plus massif comme aux mes. 88-89).

Le passage le plus spectaculaire est sans aucun doute celui des mesures 63-75 (voir Exemple 4-2.1.1, Annexes p. 114). Les deux chœurs échangent un motif mélodique avec une élégance d'autant plus raffinée que les voix circulent souvent en mouvements contraires. Les nombreux silences et les tessitures graves aux valeurs étirées participent à cette légèreté. Soudainement, les voix se retrouvent toutes dans une imposante homorythmie. Plus étonnant encore, le texte doit être déclamé *recto tono* à la manière d'une psalmodie, faisant temporairement fi de toute indication de mesure. La surprise est saisissante, et l'effet des plus spectaculaires. Les blocs intimident d'autant plus qu'ils s'élèvent avec assurance : le premier (mes. 69) dresse un imposant *ré* mineur ; le second (mes. 71) monte d'une marche sur *mi* mineur ; le dernier enfin (mes. 73) franchit un nouveau palier, et atteint la couleur *fa* majeur avec une cassure à la tierce (dernier accord de la mesure précédente : *ré* majeur). Ces trois « mesures psalmodiées » se dressent comme autant de murailles harmoniques, puissantes et autoritaires, dont le hiératisme ne peut que contraster avec les mesures avoisinantes.

Or, nous retrouvons ce procédé de la « mesure psalmodiée » (finalement archaïsant) au sein d'un langage plus moderne (alternance de passages homorythmiques et d'imitations audacieuses) dans le *Vespro della Beata Vergine* de C. Monteverdi. Le *Dixit Dominus*⁶⁷⁷ contient un grand nombre de ces mesures (mes. 23, 38, 85, 101, 153, 199 et 207). Le goût du contraste semble ici le même : la déclamation gagne en luminosité, et propulse des imitations souvent énergiques. Mieux encore, le temps non pulsé fait irruption dans une métrique d'ordinaire définie. Définie certes, mais non stable : Monteverdi ne cesse d'alterner le binaire et le ternaire (à la manière des *Canzoni* de G. Frescobaldi) ; ainsi, les

⁶⁷⁶ Partition : BA1714. Enregistrements : HS7-Cd5(6) ; HS10(8) ; HS12-Cd1(4).

⁶⁷⁷ Partition : KM83, p. 12.

« mesures psalmodiées » ressemblent à une exploration supplémentaire du temps, une voie qui échappe à l'antagonisme élémentaire du temps mesuré. Entre le deux et le trois, il existe l'infini.

D'un point de vue harmonique, le psaume de Schütz amène quelques remarques. Tout d'abord, nous constatons que les harmonies employées se limitent fréquemment à de simples accords 5, 6 et parfois quelques accords 7 en retard. En cela, nous ne sommes pas loin du langage de Schein. Nous observons également des formules systématiques, avec des enchaînements d'accords 6 (voir Exemple 4-2.1.2, Annexes p. 115), ou des alternances 5/6/5/6 (comme nous le montrait l'Exemple 4-2.1.1, Annexes p. 114, mes. 67). Les curiosités harmoniques ne sont pas oubliées, comme le montrent les mesures 52-58 (voir Exemple 4-2.1.3, Annexes p. 115). Après avoir dessiné une série d'accords 6 et une 7^e prise en retard (mes. 52-53), Schütz se met à majoriser les accords (mes. 54). La mesure 55 est particulièrement expressive, avec sa septième de dominante placée sur le premier temps, puis son « appoggiature de quarte et sixte » - #3/6 précédant 4/6 - rencontrée pour la première fois chez Melchior Franck. Nous retrouvons une septième de dominante placée juste avant la quarte et sixte, mes. 81. Nous voyons donc bien que la zone de Dominante est de plus en plus travaillée, agrémentée d'accords qui viennent renforcer le sentiment d'attraction vers la Tonique.

De manière générale, nous pouvons retenir que Schütz profite des psaumes comme d'un véritable laboratoire à expérimentations. Il y adopte sans réserve la technique polychorale de Venise, mais sait également tirer profit des moindres innovations mélodiques et harmoniques. Les quelques exemples évoqués, *Die mit Tränen säen* ou *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, nous le prouvent. Surtout, nous apercevons à travers ces *Psalmen Davids* un formidable esprit de synthèse : le dernier psaume cité n'hésite pas à concilier l'écriture homorythmique stricte avec les départs en imitation, le procédé novateur de la basse continue avec l'archaïsme des « mesures psalmodiées », les accords rudimentaires avec les contorsions harmoniques très modernes. Dans une œuvre que nous pourrions qualifier « de jeunesse » (l'essentiel de sa production étant encore à venir), Schütz montre déjà une étonnante aptitude à conjuguer les techniques.

2.2/ Les Kleine geistliche Konzerte

Composés et édités en pleine guerre de Trente Ans (deux volumes imprimés en 1636 et 1639), ces « petits concerts spirituels » portent les cicatrices de leur époque. En raison de l'épuisement des crédits, les effectifs sollicités sont inévitablement plus modestes. Nous pensons bien entendu aux *Geistliche Konzerte* de Samuel Scheidt évoqués plus haut, qui partagent la même problématique. Or, les deux éditions de Schütz classent les œuvres dans l'ordre croissant des effectifs, comme suit⁶⁷⁸ :

1636 1639 (SWV 282-305) (SWV 306-337) 4 pièces à 1 voix 5 pièces à 1 voix 11 pièces à 2 voix 10 pièces à 2 voix 4 pièces à 3 voix 5 pièces à 3 voix 4 pièces à 4 voix 7 pièces à 4 voix 1 pièce à 5 voix 4 pièces à 5 voix

Autrement dit, les pièces d'une à trois voix constituent à elles seules plus de la moitié du *corpus* – la majorité étant représentée par les pièces à deux voix. Quant à la présence des instruments, il faut uniquement compter sur le *continuo*. En l'espace de quelques années, les *Psalmen Davids* semblent déjà très loin.

⁶⁷⁸ Partition : Dover 29177-4.

En revanche, certaines pièces peuvent intriguer. *Eile mich, Gott, zu erretten* (SWV 282) comporte une mesure (mes. 17) avec la mention *Symphonia* pour la seule ligne du *continuo*. Cela veut-il dire que l'orgue improvise sur sa basse chiffrée, ou que l'improvisation mélodique est confiée à un instrument soliste (selon les disponibilités locales) ? Dans *Ich danke dem Herrn* (SWV 284), nous retrouvons une *Symphonia* (mes. 26-30), mais le *continuo* soutient désormais une ligne mélodique écrite en clef d'*ut*³. La thèse de « l'instrument disponible » semble se confirmer (on peut imaginer, au comble de la pauvreté, une envolée mélodique de la viole de gambe). Deux pièces, *Siehe, mein Fürsprecher ist im Himmel* (SWV 304) et *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (SWV 305), requièrent une *Capella* au moment de grands *tutti*. Nous pouvons supposer que les passages où la mention *Capella* fait défaut concernent naturellement un chœur à quatre voix solistes. Enfin, la pièce la plus importante est *Sei gegrüßet, Maria, du holdselige* (SWV 333) : elle demande deux voix solistes (*alto* et *soprano*), et cinq instruments qui s'ajoutent à ceux du *continuo*. Ainsi, les parties *Symphonia* sont composées d'une clef de *fa* (*continuo*), d'une clef d'*ut*⁴, d'une clef d'*ut*³, puis de deux clefs de *sol*, auxquelles s'ajoute un grand chœur (SSATB). Mais cette œuvre est bien isolée dans l'ensemble des *Kleine geistliche Konzerte*.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons exclusivement au rôle du *continuo*. Comprendre une technique aussi spécifique mérite quelques éclaircissements. Nous pouvons ainsi résumer les règles et conventions de la basse continue telles qu'elles sont pratiquées dans les *Kleine geistliche Konzerte* d'Heinrich Schütz (nous proposons une classification des règles élémentaires aux règles plus spécifiques) :

- 1. En règle générale (voir exception de la règle n°5), toute note du continuo non chiffrée doit être comprise comme un accord 5, en respectant les altérations de l'armure (chiffage dit « relatif »).**
- 2. Parfois, le signe # est employé pour signifier bécarré : un si noté bémol à l'armure devant temporairement être joué un demi-ton plus haut peut donc se noter si# (ne pas confondre avec l'enharmónique do)** *Exemple : Ich danke dem Herrn (SWV 284, mes. 22, 24)*⁶⁷⁹. *Inversement, le signe b peut être employé pour abaisser une note normalement # : un fa# devant temporairement être joué bécarré peut donc se noter fab.* *Exemple : Ich danke dem Herrn (SWV 284, mes. 28, 33)*⁶⁸⁰.
- 3. Le chiffage ne porte pas toujours les altérations accidentelles pourtant bien présentes dans les lignes mélodiques supérieures. Le continuiste s'emploiera donc à toujours compléter son chiffage. Les exemples sont très nombreux à travers les *Kleine geistliche Konzerte*. Nous n'en citerons qu'un seul (le premier) : *Exemple : Eile mich Gott zu erretten (SWV 282, mes. 3)*⁶⁸¹ : le sol sans chiffage doit pourtant être réalisé en mineur, en raison du sib au soprano.**
- 4. Le continuiste baroque raisonne en terme de couleur. Ainsi, la mention b signifie que l'accord sera un « accord 5 mineur », et la mention # que l'accord sera un « accord 5 majeur ».** Dans les deux cas, il n'est pas nécessaire que la tierce soit abaissée par un bémol, ou rehaussée par un dièse. Ainsi, la note ré chiffré b sera harmonisée ré – fa – la (et certainement pas ré – fab – la). De même, un sol chiffré # sera harmonisé sol – si – ré (et non sol – si# – ré) *Exemple : Eile mich Gott zu erretten*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸⁰ *Id.*

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

(mes. 1) : pour le cas des bémols. Exemple : O Süßer, o freundlicher (SWV 285, mes. 11)⁶⁸² : pour le cas des dièses. 5. En l'absence de tout chiffrage, une note dièse (do#, ré#, fa#, sol# étant les plus fréquentes) doit être réalisée en accord 6, sauf si elle porte la mention #5 (cas extrêmement rare). Une note dièse poursuit son chemin habituel de deux façons : 1/ soit elle se résout au demi-ton supérieur sur un accord 5 (cas du do# 6 trouvant sa résolution sur ré chiffré b ou #), ce qui reste le cas de figure le plus fréquent ; 2/ soit elle retourne à l'état fondamental (le do# 6 revient sur un la chiffré #). Cette règle s'applique également au si. L'explication de cette règle est relativement simple : en respectant l'armure, une note dièse (ou le si) chiffrée 5 impliquerait presque toujours une quinte diminuée (do#-sol, si-fa, etc.), ce qui est peu naturel pour l'époque. Sauf indication expresse, comme c'est le cas dans O hilf, Christe Gottes Sohn (SWV 297, mes. 13)⁶⁸³ où le si du continuo est coiffé d'un (#)5, la position consonante sera donc celle de l'accord 6. Le plus simple, pour le continuiste, est de se demander si l'armure autorise une consonance (5^{te} juste) ; si ce n'est pas le cas (obligation de jouer une quinte diminuée ou augmentée), on privilégiera l'accord 6. 6. En principe, quand deux notes se suivent, la seconde adopte le chiffrage de la première (que ces notes soient comprises de la même mesure ou non). Ainsi, quand un ré sans chiffrage fait suite à ré chiffré #, il est convenu de l'harmoniser majeur et non mineur. 7. Les notes chiffrées 2 sont conçues comme des accords 6 dont la basse accomplit l'appoggiature de la sensible. Ainsi, un la chiffré 2 va toujours sur un sol# (chiffré 6) pour revenir sur un la (chiffré b ou #). Le premier la est donc à harmoniser la-si-mi (2⁵) et non la-si-ré-fa (2⁶, comme un troisième renversement d'une septième d'espèce). Le continuiste se gardera bien de ne pas confondre les deux chiffrages, au risque de créer un carambolage harmonique bien disgracieux (l'orgue ou le clavecin jouant la quarte et la sixte tandis que le chœur chante la quinte, le tout superposé à la seconde). Pour éviter l'écueil, un troisième renversement de septième est toujours chiffré 2⁴, voire 2⁴6, 2#4⁶ ou 2+4⁶. Exemples : Die Gotseligkeit ist zu allen Dingen nütz (SWV 299, mes. 9-10). Nun komm, der Heiden Heiland (SWV 301, mes. 42). Ein Kind ist uns geboren (SWV 302, mes. 28 à 30 et 34 à 36). Wir glauben all an einem Gott (SWV 303, mes. 30-31). Rorate cœli desuper (SWV 322, mes. 28-29)⁶⁸⁴. 8. Extension de la règle précédente : se méfier de l'accord 2⁴ s'il revient sur la tonique. Il s'agit alors d'un enrichissement de l'accord 2 (2⁵). Le schéma habituel est alors : la chiffré 5, la chiffré 2⁴, sol# chiffré 6 (ou 5 barré 6), la chiffré 5 ; extension de la chiffré 5, la chiffré 2, sol# chiffré 6, la chiffré 5. Le second accord sera donc bien harmonisé la-si-ré avec éventuellement

⁶⁸² Ibid., p. 9.

⁶⁸³ Ibid., p. 31.

⁶⁸⁴ Ibid., p. 38, 44, 46, 47, 52 et 132.

le mi, anticipation de la quinte diminuée et sixte de l'accord suivant. L'accord complet devrait être 24^5 et non 24^6 . Exemples : *Siehe, meine Fürsprecher ist im Himmel* (SWV 304, mes. 27-28). *Herr, wann ich nur dich habe* (SWV 321, mes. 22)⁶⁸⁵. 9. D'un point de vue pratique, on respectera les règles conventionnelles de la réalisation d'un continuo : 1/ Aller d'un accord à l'autre en conservant le maximum de notes communes, ou en faisant le moins de déplacement possible (fondamental pour la préparation des 7^e et 9^e) ; 2/ Privilégier le mouvement contraire entre la main gauche et la main droite (afin d'éviter instantanément toute 5^{te} et 8^{ve} parallèle) ; 3/ Les notes de passage à la basse ne sont pas à harmoniser dans un mouvement rapide (mais peuvent parfois l'être dans un mouvement adagio).

Cet ensemble d'observations nous permettra de mieux comprendre les spécificités des *Kleine geistliche Konzerte* de Schütz. Entrons dès à présent dans le détail harmonique.

Schütz emploie un grand nombre de septièmes (mineures, majeures, de dominante), toujours préparées par l'accord qui précède. Parmi tant d'autres exemples possibles, citons *Lobet den Herren* (SWV 293, mes. 19) pour une septième mineure, *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz* (SWV 291, mes. 27-28) pour une septième majeure, et *Ihr Heiligen lobt dem Herren* (SWV 288, mes. 2-3) pour une septième de dominante⁶⁸⁶. Elle sont toujours amenées par des retards, et vont se résoudre sur des accords 6 (3^6 ou 4^6 , selon les cas). Par extension, les accords de 9^e (très rares dans les *Kleine geistliche Konzerte*) sont également amenés par retard, et se résolvent naturellement sur l'octave. Il faut encore distinguer l'accord 9 (sous entendu 5^9 , allant se résoudre sur 5^8) de l'accord 7^9 , plus riche avec sa septième et qui se résout le plus souvent sur un accord 6. Ainsi, l'*Alleluia* final de *Sei gegrüßet, Maria, du holdselige* (SWV 334) est le seul extrait de tout ce corpus à user de la neuvième avec septième (mes. 103-104 et 109). À chaque fois, les notes qui font dissonance (*la-do*) proviennent de l'accord précédent.

Nous rencontrons également de nombreuses oscillations entre les modes majeurs et mineurs, comme si la logique maintenant verticale encourageait plus facilement les effets d'opposition. Les tierces picardes (notées) se multiplient, en fin ou en cours de phrase. Les transitions d'une phrase mélodique à l'autre usent également de ces cassures par ton homonyme. Dans *Eile mich, Gott, zu erretten* (SWV 282)⁶⁸⁷, les fins de phrases s'achèvent presque toutes avec une tierce picarde pour repartir dans l'homonyme mineur (voir mes. 6, 9, 12, 17-18, 31-32). Dans *Bringt her dem Herren* (SWV 283, mes. 40)⁶⁸⁸, une descente au continuo rencontre tout d'abord un V^e degré majeur (jusque-là bien prévisible en *do* majeur), puis se minorise soudainement avant la cadence plagale finale. Le cas d'*Eins bitte ich vom Herren* (SWV 294, mes. 28-29)⁶⁸⁹ est intéressant pour une ligne de continuo ainsi chiffrée :

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 57 et 127.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 27, 24 et 16.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

do do si# do do fa sol do
(# -) (6) b b 6 # 4 # (#)
(b6)

Le quatrième accord (do chiffré *b*) vient contredire le premier *do* (joué majeur). Plus étonnant encore est le *fa* chiffré 6, plutôt surprenant à la suite d'un *do* chiffré *b*. L'auditeur moderne aurait plus volontiers attendu une tierce mineure (*fa-lab*) sous la sixte, et non une tierce majeure.

Parfois aussi, nous rencontrons des périodes dont l'instabilité des degrés rencontrés est frappante. C'est le cas de *Wir glauben all an einem Gott* (SWV 304, mes. 58-60)⁶⁹⁰, pièce en *ré* mineur dont le IV^e degré se comporte autant comme une dominante majeure de *do* (mes. 58, accord parfait majeur de *sol*), qu'une sous-dominante mineure traditionnelle (mes. 59, accord parfait mineur de *sol*). La fausse relation n'est d'ailleurs pas loin, entre le *do* bécarré des basse et *soprano* et le *do* dièse du ténor.

Enfin, le changement de mode peut survenir à l'occasion de chromatismes. Dans *O hilf, Christe* (SWV 295, mes. 11-13), le *continuo* commence tout d'abord par glisser au moyen d'une cassure à la tierce (*sol* chiffré *b* suivi de *mi* chiffré #), puis enchaîne *la*, *ré* et *mi* tous les trois chiffrés *b* puis #. L'auditeur bascule ainsi d'accords mineurs à leurs homonymes majeurs.

Outre les retards de 7^e et de 9^e et les oscillations de modes, il faut mentionner une coloration supplémentaire : l'harmonisation de la quarte diminuée mélodique. Nous avons croisé la quarte diminuée chez J. H. Schein (*Nun komm, der Heiden Heiland*, voir Exemple 4-1.4.1, Annexes p. 106, mes. 4-17), mais aussi dans les *Psalmen Davids* de Schütz (*Die mit Tränen säen*, SWV 42). Comme une signature fraîchement adoptée, nous la retrouvons dans de nombreux extraits des *Kleine geistliche Konzerte*. Dès la première mesure de *Fürchte dich nicht* (SWV 296)⁶⁹¹ – mais aussi à la quatrième – la ligne du *continuo* se brise avec un mouvement descendant on ne peut plus douloureux : *ré* chiffré 5, *si* b chiffré 5, puis *fa* # chiffré 6 pour aboutir au *la* chiffré #. *Das Blut Jesu Christi* (« le sang de Jésus Christ », SWV 298)⁶⁹² bénéficie d'un tel effet : mes. 22, nous chutons du *si* b chiffré 5 au *fa* # chiffré 6 sur l'expression « *allen Sünden* » (tous les péchés). Le procédé se retrouve dans les lignes de *continuo* de *O Jesu nomen dulce* (SWV 308, mes. 6), ou encore *Die Seele Christi heilige mich* (SWV 325, mes. 1)⁶⁹³.

Le quatrième point à signaler est l'emploi presque systématique de la quarte et sixte de cadence. Citer des exemples reviendrait à donner la liste intégrale des *Kleine geistliche Konzerte*. Parfois, la quarte et sixte de cadence est répétée avec opiniâtreté, comme dans *Die Furcht des Herren* (SWV 318)⁶⁹⁴ aux mesures 9-10 : la dominante *ré* y est successivement chiffrée #, 4⁶, #, 4⁶, 4 # avant le retour de la tonique. Cette quarte et sixte

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 36.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 96 et 139.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

peut même être mise en valeur grâce à un accord préparatoire. Il existe alors deux cas de figure : 1/ soit la quarte et sixte est précédée d'une septième de dominante, comme dans *Ihr Heiligen lobt den Herrn* (SWV 288, mes. 2-3), *Die Seele Christi heilige mich* (SWV 325, mes. 48), *Veni, sancte Spiritus* (SWV 328, mes. 22 et 29), *Was betrübst du dich* (SWV 335, mes. 29), *Quemadmodum desiderat* (SWV 336), mes. 68), ou encore *Aufer immensam* (SWV 337, mes. 13, 30 ou 71)⁶⁹⁵ ; 2/ soit elle est précédée d'un premier renversement du III^e degré. Ce premier renversement peut se révéler relativement neutre quand la sixte est majeure (on l'observe dans *Siehe mein Fürsprecher ist im Himmel*, SWV 304, mes. 19)⁶⁹⁶, mais peut être beaucoup plus dramatique avec une sixte mineure, la superposition d'une tierce majeure et d'une sixte mineure faisant ressortir une quarte diminuée (*sol-si-mib* par exemple). Or, il s'agit ici de notre « appoggiature de quarte et sixte », qui tend à se généraliser. On la retrouve, entre autres, dans *Es Kind ist uns geboren* (SWV 302, mes. 29), *Wir glauben all an einem Gott* (SWV 303, mes. 16), *Siehe mein Fürsprecher ist im Himmel* (SWV 304, mes. 23), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (SWV 326, mes. 6, 9, 10, 12, 19 et 36), *Aufer immensam* (SWV 337, mes. 7)⁶⁹⁷.

De manière plus élargie, nous trouvons un certain nombre de chemins harmoniques plus ou moins stéréotypés. L'usage de la basse continue semble alors imposer des formules toutes faites, transposables au besoin, échappant à la stricte logique mélodique qui prévalait

jusque-là pour affirmer un sentiment vertical. Dans l'« *Alleluia* » qui achève le *Veni, sancte Spiritus* (SWV 328, mes. 49-61)⁶⁹⁸, Schütz applique une même séquence harmonique aux tons les plus variés. Ainsi, l'enchaînement I (6) – IV (5) – V (5) – I (5) est transposé dans les contextes de *do* majeur (mes. 50, 51, 56), *sol* majeur (mes. 50, 51, 59), *ré* majeur (mes. 52, 53, 55), *la* majeur (mes. 52, 58), et *mi* majeur (mes. 57). Dans chacun d'eux, Schütz prend soin d'ajouter les altérations nécessaires. Or, nous parcourons ici un cycle de quintes ascendantes par le simple jeu d'une formule cadentielle (CP 2e simplifiée, c'est-à-dire avec une sous-dominante non enrichie par la sixte). Les parcours qui s'inscrivent dans le chemin inverse existent aussi, comme en témoigne *Was betrübst du dich* (SWV 335, mes. 20-23)⁶⁹⁹. Ici, chaque tonique rencontrée devient une dominante, pour atteindre une nouvelle tonique qui se transforme à son tour en dominante. Ce déplacement en ricochet nous permet d'effleurer *la* majeur, *ré* majeur, *sol* majeur, *do* majeur puis *fa* majeur. Comme si la musique devenait mécanique, nous franchissons les quintes sans prendre garde. Seule la lassitude d'un système trop figé nous empêche de continuer – Schütz évite un *si*b majeur prévisible, et retourne en *sol* majeur (CP 1b, mes. 24-25). Pourtant, *si*b majeur finit bien par arriver, avec une seconde cadence parfaite de type 1b, mes. 26. C'est tout l'art du maître de Dresde : poursuivre malgré tout sa logique, mais lui donner suffisamment de souplesse pour adoucir son implacable manifestation.

Le travail sur le cycle des quintes n'est pas le seul. En effet, nous retrouvons dans les *Kleine geistliche Konzerte* un procédé déjà observé dans les *Psalmen Davids* : la transposition au ton supérieur. Dans *Veni, sancte Spiritus* (SWV 328, mes. 1-6)⁷⁰⁰, le

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 16, 143, 155, 201, 210, 214.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 46, 51, 57, 144 et 215.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 153-154.

soprano 2 commence tout d'abord par imiter le *soprano* 1 avec des vocalises toutes vénitiennes (gammes brisées ou directes, rythme dactyle en fin de phrase). Dès la mesure 4, les voix inversent leurs rôles. D'un point de vue harmonique, le premier fragment suit un chemin de *sol* majeur vers sa dominante, puis le second fragment quitte *la* mineur pour sa propre dominante. Or, l'auditeur ressent aisément cette ascension au ton supérieur (*sol* majeur – *la* mineur), d'autant plus que la seconde marche est dans le mode opposé. Le procédé est repris quelques mesures plus loin (mes. 10-16). Cette logique de « cassure au degré conjoint » était déjà visible dans *Lieblich sind deine Wohnungen* (SWV 29), dans le fameux passage des « mesures psalmodiées ».

Enfin, la pratique du *continuo* donne l'impression que l'auteur joue avec le chiffrage. Le résultat sonore implique-t-il un chiffrage parfois systématique, ou le simple amusement avec des combinaisons numériques induit-il une esthétique sonore inédite ? La frontière est parfois difficile à délimiter. En parcourant l'ensemble des *Kleine geistliche Konzerte*, nous croisons quantité de trajectoires dont voici la typologie (voir Exemple 4-2.2.1, Annexes p. 116)⁷⁰¹. Pour simplifier la présentation, nous séparons les lignes conjointes des lignes disjointes :

1. Ligne diatonique (ascendante ou descendante) où chaque note reçoit un double chiffrage : 5 puis 6, ou son inverse ; Exemples A, B, C, D.
2. Ligne chromatique reposant sur le même principe ; Exemple E.
3. Ligne conjointe (le plus souvent diatonique) entièrement en accords 6 ; Exemple F.
4. Ligne conjointe où chaque note reçoit un double chiffrage 7 6 ; Exemple G.
5. Ligne disjointe entièrement en accords 5 ; Exemple H.
6. Ligne disjointe entièrement en accords 6 ; Exemple I.
7. Ligne disjointe alternant des accords 5 et des accords 6 ; Exemples J, K, L, M
8. Ligne disjointe alternant des accords 7 et des accords 5 ; Exemple N.

Ces formules sont représentatives d'une pensée où la verticalité est entièrement assumée. De telles combinaisons trahissent une conscience de la couleur. Parfois, on peut même se demander si le plaisir de la combinaison chiffrée ne l'emporte pas sur toute autre considération. Les deux dernières mesures (78-79) de *Habe deine Lust an dem Herren* (SWV 311)⁷⁰² enchaînent l'appoggiature de l'octave par la neuvième, puis celle de la sixte par la septième, et enfin celle de la tierce par la quarte. Le résultat chiffré ressemble à 9 8 7 6 4 # (3). Si l'auditeur entend bien une série d'appoggiatures se rapprochant lentement de la tonique (9 8 plus large que 7 6, lui-même plus large que 4 #), le systématisme de ce chiffrage décroissant peut relever d'un simple jeu de construction.

En matière de systématisme, nous rencontrons également des formules de basse obstinée, comme dans *Habe deine Lust an dem Herren* cité précédemment : une cellule de deux mesures (mes. 48-49) se répète jusqu'à la mesure 57 en binaire, puis en ternaire entre les mesures 58 et 76, avant de retourner en binaire pour les mesures finales (77-79). *Allein Gott in der Höh* (SWV 327)⁷⁰³ présente la particularité de répéter une séquence harmonique de quatre mesures pendant soixante-huit mesures, généralement dans le ton principal, mais s'autorise aussi quelques transpositions passagères à la sus-tonique (mes. 11, 28, 45 et 62).

⁷⁰¹ Pour les exemples A et J, les fragments sont écrits tels qu'ils apparaissent dans les œuvres citées en premier titre. Les titres d'œuvres qui figurent au-dessous renvoient à d'autres extraits où les enchaînements sont identiques.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 104.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 147.

Il semble donc évident que la pratique de la basse continue modifie significativement la manière de composer. La pensée harmonique ne se résume pas seulement à la suprématie du vertical sur l'horizontal (Schütz s'en défendrait probablement lui-même), mais implique également une logique de couleur (# ou *b*, indépendamment des altérations) et de combinaisons (lignes 6, 6 5, 7 6, ou toute autre formule, sans oublier les basses obstinées).

D'un point de vue mélodique, les *Kleine geistliche Konzerte* procèdent beaucoup par mise en valeur des mots. *Eile mich, Gott, zu erretten* (SWV 282)⁷⁰⁴ insiste sur « *mein Gott* » (mes. 27-31) au moyen d'une cellule ascendante répétée de plus en plus vers l'aigu (*Climax*, maintenant bien connu). Dans *O süßer, o freundlicher* (SWV 285), le ténor lance de vigoureuses vocalises prenant appui sur des notes également de plus en plus aiguës : le premier « *O* » (mes. 27) dessine une courbe reliant le *mib2* au *sib2*, le second (mes. 28) relie le *sib2* au *fa3*, le troisième (mes. 29) redescend au *fa2* pour gagner le *do3*, et le dernier (mes. 30) quitte le *do3* pour le *sol3*. Les mesures 29-30 sont donc plus élevées que les mesures 27-28.

Dans les pièces à plusieurs voix, Schütz n'hésite pas à provoquer les imitations. Souvent, une première voix lance un motif que la seconde voix s'empresse de reprendre (un peu à la manière des cantates de J. H. Schein). Les motifs passent ainsi d'une voix à l'autre, avant de retentir en un *tutti* final bien prévisible. Surtout, les vocalises sont omniprésentes, comme si Schütz épuisait au maximum les rares ressources encore disponibles, à défaut d'un grand chœur majestueux. Les exemples sont légion. Contentons-nous d'évoquer le grand mélisme en rythme pointé sur « *Herren* » (*Bringt her dem Herren*, SWV 283, mes. 18-19)⁷⁰⁵, les onzièmes qu'arpentent successivement les trois basses dans *Himmel und Erde vergehen* (SWV 300, mes. 11-28)⁷⁰⁶, la douzième sur « *alle [Welt]* » pour la basse 1 de *Nun komm, der Heiden Heiland* (SWV 301, mes. 20-22)⁷⁰⁷, la série très vénitienne de croches et doubles-croches sur « *portabo* » dans *O Jesu, nomen dulce* (SWV 308, mes. 29-33)⁷⁰⁸ ou sur « *Sela* » dans *Ich liege und Schlafe* (SWV 310, mes. 42-44)⁷⁰⁹. Les idées sous-jacentes sont toujours rattachées à l'expression de la grandeur ou de la puissance.

À l'image des maîtres italiens, Schütz use de contraste dans l'alternance des mesures binaires et ternaires. Constamment justifiés par le texte, les passages ternaires sont employés pour évoquer la joie. Dans une pièce où l'indication de mesure est binaire, la cassure métrique devient inévitable au moment de l'« *Alleluia* » final, par exemple dans *Bringt her dem Herren* (SWV 283) et *Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen* (SWV 290)⁷¹⁰. Déjà présente dans le psaume *Die mit Tränen säen* (SWV 42) évoqué plus haut, une section où il est question de joie (« *Freude* ») passe rapidement en ternaire, comme dans *O lieber Herre Gott* (SWV 287, mes. 14-24)⁷¹¹.

Bien entendu, certaines figures rhétoriques décrites par Burmeister se retrouvent ici. Nous avons déjà croisé le *Climax*. Nous pouvons encore ajouter la présence de

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 6 et 22.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 14.

l'*Aposiopesis* (silence total des voix, qui crée un effet de surprise). Ainsi, nous pourrions observer le discours haletant de *O süßer, o freundlicher* (SWV 285)⁷¹² et ses quatre premières mesures entrecoupées de silences. Il en va de même pour *Himmel und Erde vergehen* (SWV 300, mes. 7)⁷¹³.

Enfin, il n'est pas rare de rencontrer quelques intervalles bien douloureux. Le plus fréquent – au point d'apparaître comme une véritable signature baroque – est la quarte diminuée. Il suffit de parcourir les mesures 21-23 de *O misericordissime Jesu* (SWV 309)⁷¹⁴ pour s'en rendre compte. La phrase, « *O, Jesu, miserere* » est tout d'abord morcelée en trois « *O* » entrecoupés de silence (*Aposiopesis*) sur un *ré* chiffré *b* ; le nom de Jésus est ensuite mis en valeur grâce à une majorisation de l'accord (chiffré #), puis la voix chute d'une quarte diminuée pour entonner « *miserere* » (*sib-fa#*). Schütz duplique le procédé aux mesures suivantes, en prenant soin de transposer le fragment à la quarte supérieure. La quarte diminuée *sib-fa#* devient alors *mib-si#* (comprendre bécarré).

Après l'évocation de la pitié, nous rencontrons le péché mortel (« *das todwürdige Laster* ») dans *Was hast du verwirket* (SWV 307, mes. 20)⁷¹⁵. Ici, la basse continue enchaîne deux accords parfaits majeurs, *sib* et *la*. Or, la voix dissonne très fortement sur le premier de ces accords, avec une ligne descendante *ré* – *do#* – *si* bécarré. Certes le *do#* n'est qu'une anticipation de l'accord suivant, et le *si* bécarré une simple broderie. Mais placées sur une harmonie *sib-ré-fa*, ces notes provoquent de redoutables frottements.

Ainsi, les répétitions (souvent décalées vers l'aigu), les imitations, les vocalises, les cassures métriques (binaire/ternaire), les silences expressifs, les quarts diminués et les dissonances sont autant d'ingrédients mélodiques et rythmiques qu'il faut ajouter à la conception harmonique du *continuo*.

Donner au lecteur une synthèse de tous ces procédés est un moyen efficace pour aborder plus sereinement une seule de ces pièces. L'une d'elle semble réunir la plupart des observations faites jusqu'ici : *Was unsre Augen schlafen ein* (SWV 316)⁷¹⁶, pour *soprano*, basse et *continuo*.

La partition (voir Exemple 4-2.2.2, Annexes p.117) ne comporte que trente-neuf mesures, ce qui est représentatif de la taille moyenne des *Kleine geistliche Konzerte*. L'œuvre s'articule en deux parties, traitant deux vers chacune.

Wann unsre Augen schlafen ein, Quand nos yeux s'endorment, So la# das Herz doch wacker sein, Tiens notre cœur en éveil, Halt über uns dein rechte Hand, Étends sur nous ta main droite, Da# wir nicht falln in Sünd und Schand. Pour que nous ne tombions pas dans le péché et la honte.

La première partie concerne donc les mesures 1-24, et déroule tout d'abord un chromatisme descendant en valeurs longues. Il commence au *soprano* puis se poursuit à la basse (le *ré* de la seconde mesure servant de note relais). Le second matériau utilisé est une immense vocalise en croches gagnant le *soprano* (mes. 3-5), la basse (mes. 5-7), à nouveau

⁷¹² *Ibid.*, p. 9.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 39.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 117-119. Enregistrement disponible : HS3(6). Cette version dirigée par Philippe Herreweghe est interprétée par un ténor et une basse.

le *soprano* (mes. 13-15), puis les deux voix simultanément (mes. 20-23). Or, ces deux éléments sont traités avec une densité croissante.

En effet, le *continuo* accompagne tout d'abord le chromatisme par des accords 5 (mes. 1-2, formule de type H si on reprend la classification de l'exemple précédent), puis une alternance d'accords 6 et 5 (mes. 3, formule de type C). Nous retrouvons une alternance d'accords renversés ou à l'état fondamental dans les présentations des mesures 9-11. Enfin, les mesures 17-18 n'exploitent que des premiers renversements (formule de type F). Au-delà de ces formules types, nous voyons que le chiffrage abandonne progressivement la stabilité des états fondamentaux pour adopter la souplesse des premiers renversements. Mieux encore, les minorisations déjà fréquentes dans cette pièce (dès la mesure 2) accompagnent ce glissement des accords pour ajouter un peu plus de douleur au chromatisme. La tension maximale est atteinte mesure 18, avec une « appoggiature de quarte et sixte » (troisième blanche) qui se résout sur une quarte et sixte mineure (et non majeure comme le laissait entendre le *fa#* du *soprano*⁷¹⁷). L'auditeur n'est pas au bout de ses peines, puisque la mesure suivante n'hésite pas à superposer un *mib* (*soprano*) à l'accord de dominante *la-do#-mi* bécarre. L'ensemble de cet enchaînement est particulièrement redoutable. Il devient alors évident qu'Heinrich Schütz accroît progressivement la tension de son chromatisme.

Par un souci d'équilibre – et de justification théologique qui n'échappera à personne –, le cœur en éveil gagne lui aussi en intensité au gré de ses présentations. Ainsi, il parcourt un *ambitus* d'une octave (*soprano*, mes. 3-6, de *ré3* à *ré4*), d'une onzième (basse, mes. 4-8, de *sol1* à *do3*), d'une neuvième majeure agrémentée de deux doubles-croches (*soprano*, mes. 12-16, de *fa3* à *sol4*), puis d'une onzième et dixième majeure avec doubles-croches passagères (parallélisme basse et *soprano*, mes. 20-24) – même le *continuo* est animé par le mouvement en croches. Ainsi, les vocalises sont de plus en plus longues, de plus en plus larges, et de plus en plus rythmées. Là encore, le *continuo* participe à l'élan des parties vocales.

Le troisième vers (mes. 25-31) est une parfaite illustration d'un *continuo* participant à la représentation d'un texte. La phrase « Étends sur nous ta main droite » est ici soutenue par une ligne conjointe descendante en blanches, du *sol2* au *sol1*. La régularité et la lenteur sont ici les marques d'un mouvement solennel. De plus, la recherche de consonances « parfaites » ne manque pas d'intérêt, puisque aucun accord n'est renversé. Du premier *sol* au dernier, tous les accords sont des états fondamentaux. La main tendue, bien évidemment salvatrice, tranche l'obscurité jusqu'à traversée (chromatisme des premières mesures) pour développer une harmonie toute nimbée de clarté. Les quelques accords 6 (mes. 29 et 30) ne font que renforcer l'élégance et la souplesse du phrasé.

Le quatrième vers (« *Dass wir nicht fallen in Sünd und Schand* », Pour que nous ne tombions pas dans le péché et la honte) entame son motif accidenté dès la mesure 29, précisément au moment où les accords du *continuo* commencent à intégrer des renversements. Est-ce à dire que la chute – éventuelle, et même prévisible sans le secours du Créateur – laisse entrevoir quelque symptôme harmonique ? Au lecteur d'en juger. Quoiqu'il en soit, les mesures suivantes (31-32) retournent à la sérénité des accords fondamentaux. Que penser, en revanche, du motif même du *soprano* (prenons la première présentation, mes. 29) ? La montée en noires conjointes est immédiatement suivie d'une chute de quinte. « Pour que nous ne tombions pas ». Et la mélodie tombe. Sommes-nous

⁷¹⁷ Nous retrouvons une descente chromatique chiffrée 6 aboutissant à une « quarte diminuée de cadence » qui mène à une minorisation de la sixte – combinaison suffisamment spéciale pour être relevée – dans *Quemadmodum desiderat* (SWV 336, mes. 14-15).

en présence de cette fameuse représentation musicale contradictoire, si fréquente dans la musique baroque, où l'illustration trop immédiate du texte conduit au contresens ? Nous pouvons le penser. Il n'est pas non plus interdit de voir ici une représentation du danger, salutaire pour l'incrédule ou l'auditeur de peu de foi (une image du risque encouru n'est pas superflue, et vaut certainement mieux qu'un oubli préjudiciable).

« *Dass wir nicht falln* » est ensuite répété avec beaucoup de précipitation (mes. 31-32). Le rythme se resserre, noires et croches se bousculent d'une voix à l'autre. Aux mesures 32-34, les blanches cassent l'élan si rapidement acquis, et s'enlisent dans les méandres du péché et de la honte. On appréciera la « quarte diminuée de cadence » avec sixte mineure (mes. 33), particulièrement efficace à l'heure du péché. Quant à la honte, elle est certainement logée dans cet unisson qu'on retrouve dans la mesure finale (mes. 39). Le besoin de dissimulation pèse-t-il à ce point sur le compositeur qu'il évite soigneusement la tierce et la quinte de l'accord ? Certainement, le continuiste évitera tout autant d'harmoniser l'accord cadentiel – le dépouillement étant ici plus efficace qu'un accord parfait majeur (mes. 34) ou mineur (mes. 39, puisque la tierce picarde n'est pas signalée).

Le morceau s'achève dans la rapidité, avec une voix de *soprano* syncopée. Les lignes ascendantes du *continuo* portent une série de double chiffrages (formule de type B) sur un parcours harmonique stable (III-IV-V-I, mes. 36-38). Une cadence parfaite de type 2b conclut l'ensemble avec l'unisson décrit à l'instant. Le systématisme de la basse continue apporte une relative sérénité au milieu des syncopes du *soprano* et de l'unisson final. Manière de conjuguer l'angoisse de la faiblesse avec l'importance du secours.

De manière générale, nous voyons bien que le *continuo* ne se limite pas au simple soutien harmonique d'une mélodie, paisible cheminement d'un instrumentiste trop isolé dans ses accords fondamentaux ou renversés, mais concourt pleinement à l'évocation du texte. Certes les formules mélodiques de la basse – chromatiques ou diatoniques, conjointes ou disjointes – entrent en ligne de compte, mais le chiffrage employé est lui-même porteur de sens. Il serait trop simpliste de penser que la guerre de Trente Ans soit à l'origine d'un tel engagement du *continuo* dans l'expression même du discours (sorte « d'expression du pauvre », à défaut de *cori spezzati*, de masses instrumentales imposantes ou de chanteurs qualifiés). Le goût de l'harmonie et des rencontres provocantes se cultive déjà dans la génération précédente⁷¹⁸, en marge même de la basse continue. Pourtant, nous pouvons estimer que la réduction des effectifs a largement encouragé un développement de la conscience harmonique et de ses possibilités narratives. L'œuvre d'Heinrich Schütz le prouve largement.

2.3/ Les Musikalische Exequien

Les célèbres pièces funèbres composées vers 1635 à la demande d'Heinrich Posthumus von Reuss sont un beau contre-exemple à l'austérité jusque-là décrite. En effet, l'œuvre en trois parties⁷¹⁹ sollicite plusieurs chœurs avec une somptuosité toute gabriélienne. La première partie (*Nacket bin ich von Mutterleibe kommen*, SWV 279) fait appel à un *Favorit Chor* (S1-S2-A-T1-T2-B1-B2, tous solistes), à un *Kapell-Chor* (S1-S2-A-T1-T2-B, « *Capella ad libitum* » précise la partition, où les instruments peuvent librement doubler ou remplacer les voix), et bien entendu au *continuo*. Si la seconde partie (*Herr, wenn ich nur dich habe*, SWV 280) maintient une répartition finalement très classique en deux chœurs, la dernière

⁷¹⁸ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.1, 2-2.7 ou 2-2.8.3.

⁷¹⁹ Partition : CV 20.279. Enregistrement : HS7-Cd6(1-3).

(*Herr, nun lasset du deinen Diener in Frieden fahren* (SWV 281) explore une polychoralité à quatre chœurs : 1/ *Primus Chorus concertatus* à cinq voix (S-A-T1-T2-B), avec possibilité de doublure instrumentale ; 2/ *Secundus Chorus concertatus* à trois voix (les Séraphins, S1-S2, et la *Beata anima cum Seraphinis* – « l'âme bienheureuse avec les séraphins », un baryton) ; 3/ *Secundus Chorus duplicatus* à trois voix (S1-S2-B) ; 4/ et un deuxième *Secundus Chorus duplicatus* à trois voix (S1-S2-B). Ces deux derniers chœurs peuvent renforcer les parties vocales des séraphins (et de l'âme bienheureuse).

À l'exception de ces masses vocales qui élargissent le champ sonore, les techniques rencontrées dans les *Musikalische Exequien* sont très proches des *Kleine geistliche Konzerte*. Aussi, nous ne nous attarderons pas sur d'éventuelles redondances. Signalons simplement la présence de procédés maintenant bien connus tels les formules en marches (SWV 279, mes. 107-116 puis 162-167, avec lignes disjointes en accords fondamentaux ou ligne brisée alternant les accords 5 et les accords 6), ou les vocalises sur les expressions importantes (SWV 279, mes. 230-248 pour la basse et le *soprano* avec de vigoureux mélismes parallèles sur « *verklärten Leibe* », ou mes. 307-320 où les deux ténors multiplient les doubles-croches sur « *wie Wolle* »). De la même manière, le travail sur les imitations est omniprésent, tout comme le recours expressif aux masses vocales (nous nous rapprochons alors des *Psalmen Davids*). Schütz ménage même son auditeur au début de la première partie, avec une intonation confiée au ténor soliste. Les voix graves du *Favorit-Chor* poursuivent ensuite, avant que ne retentisse un majestueux *tutti* (réunion du *Favorit-Chor* et du *Kapell-Chor*). Mais Schütz cultive un goût prononcé pour l'effet, puisque les modes d'écriture choisis vont également dans une direction toute expressive : en effet, l'intonation est de type non-mesurée, notée à la manière du répertoire grégorien (elle n'est du reste pas comptée dans la numérotation des mesures). Les voix graves du *Favorit-Chor* poursuivent ensuite dans un contrepoint simple (léger décalage des voix en raison d'un départ en imitation du ténor 1), mes. 1-14. Enfin, le *tutti* fait retentir une homorythmie beaucoup plus stricte et imposante, mes. 14-25. L'effet est d'autant plus convaincant que l'harmonie employée, jusqu'ici maintenue dans la froideur d'un *mi* mineur, s'ouvre à la clarté d'un *sol* majeur par une cadence parfaite très affirmative (et appropriée, puisque le chœur lance un « *Vater im Himmel* », Père au Ciel). La gestion des voix, l'écriture employée et l'harmonie semblent donc participer à la même conception d'ensemble : une large et majestueuse progression. Ce *tutti* servira du reste d'élément unificateur, puisque nous le retrouvons de manière récurrente avec le même passage du ton principal au relatif (mes. 50, 83, 194, 321).

À titre d'exemple, nous nous intéresserons seulement à quelques détails harmoniques. Le *duo* de ténors (SWV 279, mes. 282-320) est significatif pour plusieurs raisons. Sur l'Exemple 4-2.3.1 (Annexes p. 119), nous observons tout d'abord une entrée en imitation qui provoque de nombreuses dissonances par retards. Par deux fois (mes. 284 et 291), l'octave est retardée par la neuvième. C'est le seul extrait sur les trois volets où apparaît ce chiffrage. La recherche d'une explication est aisée : il suffit d'entrevoir l'expression mise en musique, « *eure Sünde* », nos péchés, pour comprendre l'intention du compositeur. Ce court extrait permet également d'apprécier une cassure à la tierce, entre la conclusion du premier énoncé (mes. 287-288, *si* majeur), et le début du second (mes. 289, *sol* majeur). Mais ce passage n'est pas sans évoquer le *Vespro della Beata Vergine* de C. Monteverdi, et plus particulièrement le *Duo Seraphim* – également pour deux ténors – où les départs en imitation conduisent à une neuvième particulièrement expressive (mes. 10), suivie de nombreux retards de tierce au ténor 2.

La seule autre neuvième des *Musikalische Exequien* intervient dans le final (voir Exemple 4-2.3.2, Annexes p. 120). Nous reportons la ligne de *continuo* des mesures

114-123 pour souligner plusieurs gestes harmoniques significatifs : 1/ La neuvième est ici accompagnée de la septième (à ne pas confondre avec les neuvièmes précédentes qui sont pensées comme des accords à quatre sons, *do-mi-sol-ré* trouvant sa résolution en *do-mi-sol-do*) et va se résoudre sur un second degré à l'état fondamental (le premier renversement n'est donc pas encore de mise) ; 2/ La période de dominante (mes. 116-118) est largement développée avec une septième de dominante, pensée comme un accord appoggiature de la quarte et sixte qui suit, puis d'un retard de tierce ; l'ensemble donne à cette cadence un aspect particulièrement solennel ; 3/ La cadence parfaite (mes. 116-119) est suivie d'une cadence plagale (mes. 120-123) avec un IV^e degré mineur ; ceci renforce nos observations précédentes sur la supériorité hiérarchique de la cadence plagale sur la cadence parfaite⁷²⁰.

Enfin, nous rencontrons un seul exemple – mais c'est le premier semble-t-il en Allemagne – de glissement par accord 2 (sous-entendu 2⁴⁶). En effet, la première partie (*Nacket bin ich von Mutterleibe kommen*, SWV 279) contient une succession bien caractéristique (voir Exemple 4-3.2.3, Annexes p. 120) : l'accord 6 sur *fa*# (mes. 383) devient 2, mais n'est pas une appoggiature de la basse pour un accord 6 (2 sous-entendu 2⁵, comme nous pouvons fréquemment le rencontrer) et continue de descendre ; mes. 384, le renversement de septième (ici majeure) va sur un accord (à l'état fondamental, mais on peut également le chiffrer 6, ce qui est certainement plus souple) ; or, ce même accord devient lui-même un pivot, mes. 385, passant du renversement de la septième vers un accord 6. L'enchaînement 2⁴⁶ - 6 est particulièrement souple, original et expressif. Ce chiffrage semble tout droit sorti des forges italiennes, puisque nous le retrouvons dans la *sinfonia* introductive de *La Didone* (1641) de P. Francesco Cavalli – en *do* mineur, Cavalli enchaîne un IV^e degré à l'état fondamental, puis 2⁴⁶ sur *fa* pour rejoindre *mib* chiffré 6. Le procédé se retrouve à l'identique dans le *Jepthe* (1649) de Giacomo Carissimi, à la période cadentielle des mes. 267-269 sur la phrase « *plangam virginitatem meam* » (pleurer ma virginité), sous la vocalise des mes. 336-337 (« *in sonitu horribili resonare !* », résonnez d'horreur et d'effroi), ou encore dans le discours d'adieu de Jephté (mes. 340-353) où se dissimulent pas moins de quatre septièmes renversées. Bien entendu, le célèbre chœur conclusif contient encore de beaux exemples (mes. 366, 375 et 396). Il n'est donc pas étonnant de retrouver un tel chiffrage dans les pièces funèbres de Schütz. Dans tous ces exemples, le troisième renversement de septième (d'espèce ou de dominante) est généralement précédé d'une sous-dominante, et prépare le retour à la tonique par un premier renversement. Il ne s'agit pas encore d'un accord de bifurcation, tel qu'il sera généralement conçu par la génération suivante.

2.4/ Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz

Les *Sept Paroles du Christ en Croix* est certainement une œuvre capitale dans le paysage allemand. Composée vers 1645 (Schütz compte alors une soixantaine d'années), elle fait appel à un effectif varié : un chœur de solistes (S-A-T1-T2-B), un ensemble de cinq parties instrumentales (cordes ou vents), et la basse continue. L'équilibre est ainsi maintenu entre les voix et les instruments.

⁷²⁰ Propos que l'on peut toutefois nuancer. En définitive, la cadence plagale n'est vraiment conclusive que si elle est précédée d'une cadence parfaite. Autrement dit, une cadence plagale isolée n'est pas d'un poids suffisant pour achever un morceau. Curieuse hiérarchie où la moins conclusive et la plus dépendante des deux l'emporte tout de même.

La partition⁷²¹ attire notre attention sur plusieurs points. Tout d'abord, la structure globale est celle d'une arche : *Introitus* par le *tutti* vocal, *symphonia* par le *tutti* instrumental, les sept paroles (alternance des solistes ponctuée d'interventions polyphoniques), *symphonia* instrumentale et *Conclusio* vocale. Cette forme en écrien permet d'épouser la forme en miroir de l'Évangile « *Eli, Eli, Eli lama asabthani / Das ist verdolmetschet* » (Eli, Eli, Eli lama asabthani / Ce qui veut dire), « *Mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen ?* » (Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?). Schütz profite de cette répétition pour dupliquer l'accompagnement et l'harmonie (la redite ne diffère que par le rythme qu'impose la version allemande). De manière générale, nous obtenons une pièce parfaitement équilibrée, le Christ en croix se dressant comme un axe invisible de symétrie.

Cette idée est par ailleurs exprimée dans le quatrain qui ouvre la partition :

Lebstu der Weltt, so bistu todt, Vis-tu pour le monde, alors tu es mort, Und kränckst Christum mit Schmetzen, Et infliges au Christ une profonde douleur, Stirbs't aber in seinen Wunden roth, Meurs-tu dans ses plaies sanglantes, So lebt er in dein Herten. Alors il vit dans ton cœur.

L'invitation à suivre l'exemple du Christ est ici contenue dans une formule symétrique qui n'est pas non plus sans évoquer le miroir (vivre pour soi légitime la mort, mourir dans le Christ apporte la délivrance).

Ensuite, Schütz répartit les voix de manière originale. Jésus est confié au ténor 2, mais le discours évangélique est confié à différentes voix solistes (*alto*, ténor 1, *soprano*), voire à une polyphonie (S-A-T1-B). L'auditeur n'entend donc pas le récit d'une personne en particulier, mais de plusieurs. Nous pouvons interpréter cette singularité de trois façons : cet éclatement vocal du narrateur peut être lié à la pluralité des témoignages (de nombreuses personnes assistent à la scène, et le récit navigue entre tous les protagonistes) ; de manière plus subtile, on peut considérer que les extraits d'Évangiles utilisés (Schütz réunit des fragments de Matthieu, Luc et Jean) trouvent une équivalence sonore ; mais nous pouvons aussi considérer que le témoignage du divin réparti en plusieurs timbres traduit la nature spirituelle de la révélation. L'entité du narrateur se morcelle ou se multiplie (jusqu'au narrateur traité en *tutti*). La voix spirituelle transcende les limites de la simple voix physique.

L'*Introitus* est un bel exemple d'homorythmie assouplie. Le seul passage écrit en homorythmie stricte concerne les mesures 33-36 sur la phrase « *die sieben Wort, die Jesus sprach* » (les sept paroles que Jésus prononça), manière évidente d'attirer l'attention de l'auditeur sur le propos même de l'œuvre. Les quarante-huit mesures de cette introduction installent une ambiance affligée, sans être toutefois torturée à l'extrême. Mais plusieurs éléments de tension sont aisément repérables, comme ces multiples septièmes (mineures ou majeures) sur les termes importants : « *Kreuze* » (la croix, mes. 4 et 10), « *war verwundt* » ([son corps] était blessé, mes. 14), « *Schmerzen* » (souffrances, mes. 19, septième d'ailleurs suivie d'un 2^4_6 n'allant pas se résoudre naturellement sur un accord 6 mais s'immobilisant sur un état fondamental). Cette phrase est un prétexte à de nombreux frottements. L'Exemple 4-2.4.1 (Annexes p. 120) nous montre la phrase « *so gar mit bitterm Schmerzen* » (et le faisait cruellement souffrir) dans ses deux présentations. Si le premier « *Schmerzen* » est assez tendu, le second est particulièrement redoutable : la mesure 23 commence par une septième mineure (*si-ré-fa#-la*), suivie d'un troisième renversement de septième majeure (*si-do-mi-sol*), cet accord lui-même suivi d'un « *cluster* de passage ». Certes, le terme s'appliquerait plus volontiers au langage de K. Penderecki, mais la logique

⁷²¹ Partitions : EB1420, ou EU977. Enregistrements : HS6(9), HS5(6), HS7-Cd6(4).

individuelle de chacune des voix conduit pourtant bien à ce résultat sonore. En effet, le *continuo* porte un *si* chiffré 5 : *si-ré-fa#*. Or, le ténor 1 s'élève sur un *do#* tandis que l'*alto* maintient son *mi*. Le quatrième temps de cette mesure 23 fait donc entendre simultanément *si*, *do#*, *ré*, *mi*, et *fa#*. Pour amplifier l'effet de souffrance, Schütz use même de fausse relation (le *do*4 bécarré du *soprano* contre le *do#*3 du ténor 1). Cela ne fait aucun doute, le corps du Christ est bien crispé dans la douleur.

Même les dernières mesures de l'*Introitus* trahissent un malaise latent. Alors que nous nous dirigeons vers une cadence parfaite en *sol* majeur, Schütz trouve le moyen de bifurquer en *mi*. Ainsi, nous pouvons comparer deux solutions : la combinaison prévisible, et celle que Schütz nous réserve (voir Exemple 4-2.4.2, Annexes p. 120). Le compositeur installe toutes les conditions pour que nous croyions en effet à la résolution en *sol* majeur, et place même au premier temps de la mesure 46 un premier renversement de *sol*. Mais au moyen d'un chromatisme direct de l'*alto*, l'harmonie se contorsionne une dernière fois en une « appoggiature de quarte et sixte » (que l'on entend du reste au troisième temps). Même si les sept paroles du Christ en croix font leur chemin jusqu'au plus profond des cœurs, une partie de la douleur ne peut être définitivement estompée – le temps d'une introduction tout au moins.

La *Symphonia* qui suit peut donc – en l'absence de toute indication plus précise⁷²² – être confiée à un ensemble de cordes ou de vents⁷²³. Les cinq voix accompagnées du *continuo* sont ici beaucoup plus verticales, et ressemblent au deuxième volet d'un diptyque (cinq parties instrumentales faisant suite à cinq parties vocales). Peut-on déceler une filiation thématique dans ces trente mesures bien modestes ? Forcer l'interprétation est toujours une attitude dangereuse, mais nous relèverons toutefois deux observations : 1/ La ligne mélodique de la *vox suprema instrumentalis*, aux mesures 11-15 peut faire penser au phrasé de l'*Introitus* sur la phrase « *Die sieben Wort, die Jesus sprach* » (*soprano* mes. 33-36 ou mes. 41-44) ; sans parler de véritable citation – les différences sont tout de même notables – les notes répétées suivies d'un mouvement ascendant peuvent inciter l'auditeur à rapprocher les deux parties (voir Exemple 4-4.2.3, Annexes p. 121) ; 2/ Par coïncidence ou sous la volonté du compositeur, le rythme de la *vox suprema instrumentalis* épouse la scansion métrique du poème introductif (voir Exemple 4-4.2.4, Annexes p. 121). Le procédé ne vaut que pour le premier vers, mais le rapport entre la musique et le texte ne manque pas de pertinence. La supposition (« *Lebstu* », vis-tu) reste suspensive sur deux *si*3, l'article (« *der* », le) passe sur une partie faible du temps faible, le nom commun (« *Welt* », monde) arrive sur le temps fort, la conséquence (« *so* », alors) reprend en anacrouse, l'accusation (« *bistu* », tu es) est martelée avec deux blanches, et le supplice (« *todt* », mort) tombe lourdement sur une ronde. L'ensemble décrivant une courbe descendante ne fait que renforcer cette interprétation. La répétition du phrasé, mes. 6-10, pourrait également supporter le vers suivant (avec une vocalise sur « *Schmerzen* »). Mais nous pouvons estimer que la répétition par transposition dans le ton relatif ne fait qu'affirmer un peu plus la première phrase.

Les sept paroles du Christ en croix sont ensuite traitées dans une étonnante sobriété. Nous parcourons alors la partition en retrouvant le climat intimiste des *Kleine geistliche Konzerte*. Bien entendu, le maître allemand sait valoriser le texte au moyen de rythmes, d'harmonies ou de lignes vocales parfaitement maîtrisées. La moindre inflexion revêt alors un sens profond, sans cesse justifiée par le discours.

⁷²² Voir introduction de la référence EU977, p. 4-5.

⁷²³ Les enregistrements des références HS5 et HS6 adoptent les vents, tandis que la référence HS7 choisit les cordes.

La première intervention de Jésus est significative : le triple appel (« *Vater* », père) prend appui sur des notes de plus en plus aiguës – respectivement *sol*², *si*² et *do*³ – bien que chaque « *Vater* » consiste en une chute de tierce (le motif descendant en tierce était récurrent dans la *Symphonia*, avec une note de passage). L'appel et la détresse sont ainsi représentés en une seule formule. En parcourant les multiples interventions de Jésus, nous remarquons qu'il est toujours accompagné de la basse continue et de deux parties instrumentales (nous retrouvons ici la *vox suprema instrumentalis* et l'*altus instrumentalis* de la *Symphonia*). À chaque présentation, les instruments sont en imitation avec la voix de Jésus : soit ils annoncent la mélodie, soit ils s'en font l'écho. Ce traitement contraste pleinement avec toutes les autres interventions (l'évangéliste, les deux larrons), si bien que la polyphonie imitative semble n'appartenir qu'au Christ, nimbé d'une couleur instrumentale unique, comme si la parole se diffusait de toutes parts, comme si le message devait envahir les moindres strates de l'existence.

Nous retrouvons l'Évangile de Jean dans l'image de Marie et Jean au pied de la croix. La désignation « *Weib, siehe, das ist dein Sohn* » (Femme, vois, celui-ci est ton fils) est tout d'abord traitée avec une marche harmonique (de *mi* vers *sol* majeur), puis avec une montée conjointe en *sol* majeur. On ne peut manquer la différence de traitement entre le premier « *dein Sohn* » et le second : ici une cadence parfaite, là une cadence plagale. Et encore une fois, la plagale l'emporte sur la parfaite. La proposition équivalente adressée à Jean « *Johannes, siehe, das ist deine Mutter* » (Jean, vois, celle-ci est ta mère) repose tout d'abord sur des tierces (double appel sur « *Johannes* », puis « *siehe* » en tierce descendante – comme précédemment), puis décrit une ligne plus sinueuse, moins affirmative que la précédente, et certainement plus tendre.

Heinrich Schütz profite d'un rythme pointé pour illustrer l'arrogance du larron de gauche (« *Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns* », Si tu es le Christ, alors sauve-toi toi-même et nous aussi). Quant au larron de droite, il apostrophe Jésus avec deux quarts ascendantes (« *Und du* »). Nous voyons sans peine que Schütz utilise autant les caractéristiques mélodiques que rythmiques pour soutenir texte. Il n'est donc pas étonnant d'entendre Jésus répondre au second larron avec un dépassement dans l'aigu (*Hyperbole*) sur « *Paradeis* » (*do*³ et *ré*³).

Arrive le fameux « *Eli, Eli, Eli lama asabthani* » (voir Exemple 4-2.4.5, Annexes p. 121) et sa traduction « *Mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen* ». La tension est ici recherchée à des fins bien compréhensibles. Musicalement, cela se traduit par des retards (dès la seconde mesure), mais aussi par une rupture de logique entre la voix et le *continuo*. En effet, les trois expositions du mot « *asabthani* » créent la surprise : le *continuo* termine par deux cadences imparfaites (mes. 8-9 et 12-13) tandis que la voix s'interrompt à la manière d'une demi-cadence (le ténor ne va jamais au-delà de la sensible, respectivement *fa*[#] et *so*[#]). Quant à la dernière cadence (mes. 16-17), le ténor aboutit enfin à sa résolution (la tierce de l'accord parfait majeur de *mi*). Mais cette fois-ci, ce sont les instruments qui se taisent, avec un *altus instrumentalis* qui ne dépasse pas la sensible. Tout respire ici l'épuisement et l'abattement extrêmes. Même les motifs instrumentaux sont réduits à leurs plus simples expressions : petits mouvements mélodiques, quelques intervalles ascendants ou descendants, et très nombreux silences. Quoiqu'il en soit, aucun phrasé n'accompagne vraiment le chant. Les éléments restent rudimentaires, comme des haillons sonores, lambeaux mélodiques péniblement dérivés de la voix.

La phrase « *Mich dürstet* » (J'ai soif) est traitée avec un chromatisme direct à moyenne distance, l'accord parfait majeur de *mi* devenant mineur après l'accord broderie (le *ré*[#] chiffré 5). Avec cette contorsion, Heinrich Schütz parvient à suggérer l'agonie du Christ.

Il est difficile de ne pas songer à Jean-Sébastien Bach en écoutant le passage « *Es ist vollbracht* » (Tout est accompli). Mais ici (voir Exemple 4-2.4.6, Annexes p. 122), point d'introduction à la viole de gambe ni d'*aria* à l'*alto*. À la place, une simple phrase ascendante sur les notes de l'accord (*mi-sol-la-si*) puis le tétracorde ascendant du mode mineur mélodique ascendant (*si-do#-ré#-mi*) délivrent le message. L'achèvement est ici condensé dans une formule élémentaire, une gamme, d'autant plus inexorable qu'elle repose sur un schéma harmonique d'une grande stabilité : I-III-IV-V-I. La proximité mélodique entre la voix de Jésus (première mesure) et les mesures du *continuo* peut également nous intéresser. Celui-ci énonce en rondes ce que la voix prononçait en croches. Avec de telles implications tant mélodiques qu'harmoniques, nous percevons un discours instrumental en tous points solidaire du propos qu'il soutient.

On peut désormais se poser quelques questions au sujet de l'interprétation : 1/ Quelle place doit-on accorder aux tierces picardes ? ; 2/ Quelles nuances doit-on employer dans la conduite des voix, Schütz ne donnant en cette matière aucune indication ?

Pour le premier point, nous pourrions dégager une première règle : en l'absence d'indication explicite, toute annonce de prise de parole (de type « *Und Jesus sprach* ») pourra être harmonisée avec une tierce picarde, l'effet d'ouverture étant approprié. Mais dans certains cas, la picardisation manque de pertinence. La phrase « *denn sie wissen nicht was sie tun* » (car ils ne savent pas ce qu'ils font) se termine sur une quinte à vide. Le continuiste est donc libre de réaliser un accord majeur ou mineur. Mais une coloration majeure est-elle vraiment appropriée pour un tel passage ? Le dépouillement des parties notées (instruments et voix) ne donnant que la tonique et la quinte, est-il même intéressant d'ajouter une tierce ? Il ne serait pas incohérent que le continuiste soit lui-même frappé d'abattement, et néglige la tierce.

À d'autres endroits, l'orientation majeure ou mineure peut être discutée. « *Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich* » (et depuis ce moment, elle prit le disciple avec elle). Faut-il conclure en *mi* mineur ou en *mi* majeur ? La cadence parfaite de type 2b n'indique rien à ce sujet (aucun signe # sur l'accord final). Pourtant, les deux solutions sont envisageables. En terminant en *mi* majeur, l'œuvre met l'accent sur la chaleur humaine, le lien entre le nouveau fils (Jean) avec la nouvelle mère (Marie), et l'auditeur baigne dans le climat de la révélation accomplie. En achevant en *mi* mineur, le climat est plutôt celui de la prophétie, de la révélation s'accomplissant (et non achevée et assumée comme précédemment).

Nous pouvons aboutir aux mêmes conclusions avec la phrase « *Dieser aber hat nichts ungeschicktes gehandelt* » (mais lui n'a rien fait de mal). En maintenant un accord mineur dans la cadence parfaite, on insiste sur l'injustice de la crucifixion. En amenant un accord parfait majeur dans la cadence, on accentue le martyre de l'innocent, celui qui est pur et dénué de fautes. De même avec « *im Paradeis sein* » ([tu seras avec moi] au Paradis). La couleur majeure semble s'imposer, mais la version mineure est également concevable (après tout, Jésus et le larron de droite sont toujours sur la croix. La délivrance n'est que future).

Quant à l'interprétation même de Jésus, on peut se demander si elle doit inspirer la confiance ou l'abandon. Les interprétations adoptent souvent des solutions opposées mais non moins dénuées d'intérêt. La version dirigée par Dominique Visse⁷²⁴ fait entendre un « *Es ist vollbracht* » plein de majesté et de confiance. La voix s'élève avec puissance, laissant penser que toutes les choses se réalisent avec triomphe. En revanche, la version dirigée

⁷²⁴ Enregistrement : HS5.

par Françoise Lasserre⁷²⁵ présente le même passage avec une intension très différente. Ici, la voix s'épuise, et l'agonie de Jésus semble anticiper ses dernières paroles (« *ich befähle meinen Geist in deine Hände* », je remets mon esprit dans tes mains). Deux orientations bien différentes, mais toutes deux légitimes. La première s'inscrit dans la tradition prophétique (ce qui était prévu s'est accompli), et la seconde dans le cadre dramatique du récit (maintenant que tout est accompli, mon esprit rejoint le Créateur).

Quelles que soient les solutions adoptées (tierces picardes ou non), les interprétations choisies (Jésus de triomphe ou de souffrance), les *Sieben Worte Jesu Christi* de Schütz apparaissent toujours comme une œuvre unique en son genre. Toujours auréolée de deux instruments, la voix de Jésus se distingue très nettement du narrateur ou des larrons. Le travail en imitation entre le ténor et les instruments ne fait que renforcer le caractère exceptionnel du personnage du Christ. Nous pouvons même trouver dans les nombreuses répétitions de mots (les interpellations « *Weib* », « *Johannes* » ou « *Vater* ») une multiplicité de sens : rien n'interdit de penser que le Christ mourant se raccroche à la parole – et a besoin de reprendre son souffle –, mais aussi que la parole cherche à atteindre de plus en plus profondément son interlocuteur (Marie, Jean ou Dieu), ou encore que l'auditeur doit être particulièrement attentif au discours de Jésus.

La *Symphonia* revient donc après le récit de la passion, et conduit au chœur final. Celui-ci débute par une grande exclamation, « *Wer* », une ronde suivie d'une demi-pause. Cette interpellation est toute rhétorique, puisqu'elle lance le *tutti* pour l'interrompre tout aussi brutalement. L'auditeur est immanquablement sollicité. Le chœur s'adonne ensuite à une polyrythmie savante mais toujours sobre – aucune vocalise démonstrative, pourtant attendue sur « *ewigen Leben* » (la vie éternelle). En revanche, l'œuvre s'achève sur une tierce picarde bien prévisible.

L'œuvre de Schütz est donc un modèle d'intimité et de densité dramatique. Nous venons de voir que les moindres ingrédients musicaux dépendent finalement de la nature du texte : une harmonie, un rythme, une direction mélodique, un intervalle ou un simple soupir sont porteurs de sens. La narration prend vie dans la chair sonore. La forme elle-même apparaît comme un objet de culte, un reliquaire qui enchâsse le discours évangélique (Chœur – *Symphonia* – les sept paroles – *Symphonia* – Chœur). Les techniques d'écriture envisagées vont dans le même sens : l'homorythmie interpelle, la polyrythmie – et l'imitation en particulier – vise l'introspection à l'image d'une pensée faisant son chemin dans les esprits, représentation presque physique de la parole cherchant à s'immiscer dans les moindres consciences. Pourtant, l'effectif requis est extrêmement limité. Schütz parvient avec peu de moyens à créer une œuvre colorée (narrateur multiple, Jésus nimbé d'instruments) qui ne sera pas sans influencer les compositeurs à venir.

2.5/ La Geistliche Chormusik

Éditée en 1648, la *Geistliche Chormusik* rassemble des compositions produites certainement dès les années 1620⁷²⁶. C'est dans la *Geistliche Chormusik* que nous retrouvons par exemple *Das ist je gewisslich wahr*, le motet funèbre composé à la mémoire de J. H. Schein.

Les vingt-neuf pièces du volumes sont écrites pour cinq à sept voix, la plupart sans recours instrumental – à l'exception de cinq pièces (SWV 392, et 394-397). Du point du

⁷²⁵ Enregistrement : HS6.

⁷²⁶ Voir GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 249.

vue des sources littéraires, une quinzaine est issue du Nouveau Testament (dix inspirés des Évangiles, quatre des Epîtres, et un de l'Apocalypse), trois proviennent de l'Ancien Testament, cinq d'un choral, et un est issu de la Messe Allemande.

La préface d'Heinrich Schütz est riche d'enseignements. Comme Martin Gregor-Dellin, nous pensons qu'il est important que le lecteur connaisse ce texte d'un grand intérêt historique :

« On sait, et il est flagrant que – depuis que l'Allemagne a suivi l'Italie en créant un style concertant au-dessus d'une basse continue – celui-ci a été fort prisé chez nous et a donc eu plus d'imitateurs que tout style de composition n'en avait eu jusque là ; les œuvres musicales qui figurent dans les librairies en offrent un témoignage suffisant. Je n'y vois rien de blâmable⁷²⁷, au contraire je constate dans notre nation allemande une grande diversité de talents en matière de musique ; je leur accorde volontiers l'éloge qui leur revient et que je suis bien déterminé à leur décerner moi-même. Mais comme il est hors de doute chez tous les musiciens formés dans les bonnes écoles, que dans la très difficile étude du contrepoint, personne ne peut entreprendre avec une bonne préparation d'autres types de composition ni les traiter convenablement sans avoir auparavant amplement pratiqué le style dépourvu de basse continue⁷²⁸ et cherché le matériel nécessaire à une composition en règle – entre autres : *Dispositiones modorum* (décision préalable du choix de la tonalité) ; *Fugae simplices, mixtae, inversae* (fugues, transformées, dans la répétition, l'imitation et le renversement) ; *Contrapunctum duplex* (échange et interversion des voix) ; *Differenti Styli in Arte Musica diversa* (distinction des particularités stylistiques) ; *Modulatio vocum* (conduite des voix et de la mélodie, observation du son) ; *Connexio subiectorum* (combinaison de plusieurs voix mélodiques), etc. – matériel, dis-je, sans lequel aucun compositeur instruit ne peut créer une seule composition ou en tout cas rien qui soit prisé davantage qu'une noix creuse ; j'ai donc été incité à m'intéresser à nouveau à ces œuvres sans basse continue et à stimuler ainsi peut-être quelques compositeurs allemands particulièrement novices de manière à ce que – avant d'aborder le style concertant – ils mordent d'abord dans cette noix dure (où il faut chercher le véritable noyau et le vrai fondement d'un bon contrepoint) et qu'ils puissent ainsi faire leurs preuves⁷²⁹.

⁷²⁷ Souvent, les prises de position dévoilent un contexte bien particulier, comme c'est ici le cas. Il n'y a rien de « blâmable » à ce que les librairies diffusent des œuvres italiennes. On devine la dispute sous-jacente.

⁷²⁸ Le propos est capital, et vise aussi – en négatif – ceux « qui ne sont pas formés dans les bonnes écoles ». Ceux qui contestent l'argument de Schütz ne sont donc que de piètres musiciens. Quant à l'argument lui-même, il exprime une conception de la musique bien aiguisée : l'usage moderne (la monodie accompagnée) n'est efficace qu'à partir du moment où l'ancienne pratique (le contrepoint) est parfaitement maîtrisée. Certainement, Schütz veut s'opposer aux jeunes générations trop heureuses d'échapper à la rigueur polyphonique. Le vieux compositeur n'entend pas la pratique du continuo comme une « fuite des difficultés », mais au contraire comme l'aboutissement d'une pensée expressive dont il faut connaître les moindres rouages. Il s'emploie alors à en dresser la liste.

⁷²⁹ La métaphore de la « noix dure » est célèbre. Le musicien doit « faire ses preuves », mais doit surtout assimiler « le vrai fondement du contrepoint ». Cette dernière expression – pourtant placée entre parenthèses – est révélatrice des conceptions musicales de Schütz.

En Italie même en effet, c'est-à-dire dans la véritable grande école musicale où j'ai, dans ma jeunesse, fourbi mes premières armes dans cet art, la coutume veut désormais que les débutants réalisent et présentent d'abord des œuvres spirituelles ou profanes sans basse continue⁷³⁰, disposition judicieuse qui est sans doute encore observée là-bas. J'espère donc que mon exhortation qui part d'une bonne intention et vise à une meilleure compréhension de la musique et à l'accroissement de la gloire de notre nation sera comprise par tous et qu'on ne verra dans cette louable intention aucune volonté de dénigrer qui que ce soit⁷³¹. »

Brièvement, nous pouvons relever quelques singularités.

Der Engel sprach zu den Hirten (SWV 395) est une transcription allemande du *Angelus ad pastores* ait d'Andrea Gabrieli. L'adoption italienne est donc pleinement assumée.

Herr, auf dich Traue ich (SWV 377)⁷³² présente d'intéressantes corrélations entre le texte et la musique : la phrase « *Herr, auf dich traue ich* » (Seigneur, je m'en remets à toi) est traitée avec calme et tendresse, tandis que « *laß mich nimmermehr zu Schanden werden* » (ne me laisse pas perdre) montre une plus grande nervosité et agitation en raison d'une périodicité rythmique plus resserrée. « *Neige deine Ohren zu mir* » (penche-toi vers moi et entends-moi) expose une mélodie descendante en valeurs longues, inversement à « *und hilf mir* » (et aide-moi) et ses bonds ascendants de quarte, image de la supplication insistante.

Nous retrouvons une version de *Die mit tränen säen* (SWV 378), certes différente de celle contenue dans les *Psalmen Davids* (SWV 42), mais fortement similaire quant aux procédés expressifs. En effet, le premier vers (ceux qui sèment avec les larmes) s'étend en une longue descente dissonante – mouvement sinueux illustrant les larmes, alors que le vers suivant (« *werden mit Freuden ernten* », moissonneront dans la joie) rejoint une écriture plus facilement homorythmique portée par une mesure ternaire.

Nous pourrions multiplier les observations du même genre avec toutes les pièces du recueil. La recherche figuraliste est omniprésente, et prend appui sur un grand nombre de procédés : directions mélodiques (motifs ascendants ou descendants), rythmes (dynamiques ou relâchés), choix des indications de mesure (binaire ou ternaire), alternance des masses vocales (*tutti* contre solistes), recours aux harmonies (accords dissonants), contraste entre l'homorythmie et la polyrythmie, vocalises sur les mots importants, vertu expressive des silences (« *Gott* » immédiatement suivi d'un silence dans *Das ist je gewislich wahr*, SWV 388, à la manière du « *Wer* » des *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*). Il est visible que toutes ces œuvres représentent une forme d'apogée, celle de l'écriture vocale *a cappella* où le poids des mots trouve une perpétuelle justification musicale.

2.6/ L'Historia der Geburt Jesu Christi

Avec l'*Histoire de la Nativité de Jésus Christ* (SWV 435), nous sommes en présence d'une composition brillante et passionnante. Si la première représentation remonte au 25 décembre 1660, il faut attendre 1664 pour obtenir une publication intégrale de l'*oratorio*.

⁷³⁰ On pense bien évidemment au premier livre de madrigaux de Schütz (1611). Le vieil homme parle en connaissance de cause.

⁷³¹ Cité par GREGOR-DELLIN (Martin), Heinrich Schütz, op. cit., p. 245-246.

⁷³² Enregistrement : HS3(1), et HS7-Cd7(9).

Pour autant – l'histoire est célèbre – Schütz souhaite protéger son œuvre ; pour cela, il ne publie que les parties de l'Évangéliste accompagné du *continuo*, et confie les Intermèdes et chœurs (*Introduktion* et *Beschluß*) aux *cantors* Alexander Hering (Sainte Croix de Dresde) et Sebastian Knüpfer (*Thomaskirche* de Leipzig) pour vendre les copies à d'éventuels acquéreurs.

L'*oratorio* est constitué de fragments tirés des Évangiles de Luc et Matthieu, et repose sur un mode ionien sur *fa*. La structure globale ressemble à celle des *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* : Introduction, récit de l'évangéliste (ténor) entrecoupé d'intermèdes (huit en tout), puis grand chœur final (*Beschluß*). La forme en écrin se retrouve donc ici. Chaque intermède se présente comme une peinture : l'ange aux bergers dans les champs, la foule céleste, les bergers dans les champs, les rois mages, les grands prêtres et les scribes, Hérode, l'ange à Joseph (intermèdes VII et VIII). Au sujet des intermèdes I, VII et VIII, Martin Gregor-Dellin parle de « bercement du nouveau-né⁷³³ ». Nous pourrions même parler d'un rythme cardiaque (blanche-ronde, blanche-ronde, etc.), scansion iambique omniprésente dans ces intermèdes. La pulsion de vie semble irriguer tous les tableaux où la naissance de l'enfant est évoquée. Cette œuvre se révèle alors extrêmement touchante : Schütz, ce vieil homme d'au moins soixante-quinze ans, s'emploie à dépeindre toute l'aura d'une naissance.

L'*Introduktion oder Eingang zu der Geburth Unseres Herren Jesu Christi* (Introduction ou Entrée pour la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ) nous est parvenue de manière fragmentaire. En effet, nous ne possédons aujourd'hui que la partie de *continuo*, et les réalisations instrumentales et vocales sur lesquelles se fondent nos enregistrements modernes⁷³⁴ ont été composées dans le style de Schütz en 1909⁷³⁵. La nomenclature est déduite à partir de celle du grand chœur final. De manière assez cohérente, l'écriture est très homorythmique, fait entendre tout d'abord l'ensemble instrumental auquel succède le *tuttivocal*, puis conçoit les instruments comme une ponctuation régulière ; ceux-ci se contentent de réaffirmer la cadence précédemment entendue dans le chœur.

La première intervention de l'évangéliste est empruntée à Luc. Le ton est à la déclamation, avec peu de mélismes. Si l'écriture reste syllabique, quelques mots sont toutefois ornements avec de courtes broderies et notes de passage (mes. 36-37). Mais l'ensemble du récit reste très sobre. En revanche, le parcours harmonique peut nous apporter quelques informations. Pour une meilleure compréhension de ses mécanismes, nous retiendrons la méthode d'analyse utilisée par Denis Le Touzé et Frédéric Gonin⁷³⁶ : un tableau contenant en ligne horizontale centrale la tonalité principale, encadrée des autres tons dans l'ordre des quintes⁷³⁷. Les cases contiennent les numéros de mesure où le

⁷³³ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 305.

⁷³⁴ Enregistrement : HS1.

⁷³⁵ Voir préface de la partition : TP132, p. 3.

⁷³⁶ GONIN (Frédéric) et LE TOUZÉ (Denis), *Manuel d'Analyse harmonique et tonale*, De Plein Vent, 2002, p. 124-129. Volontairement, nous remplaçons les chiffres romains (degrés) de la colonne de gauche par le nom des tons employés (ou dans la possibilité de l'être), et ceux des cases par le numéro des mesures concernées. La double-barre symbolise pareillement les séparations de phrases.

⁷³⁷ Constituer un tel tableau nous renvoie immédiatement aux limites mêmes de la méthode : le mode employé est visiblement un mixolydien sur *fa*, comme l'indique le VII^e degré altéré et son *mib* bien affirmé (mes. 7-8). Pourtant, nous parlons déjà de « majeur » et de « mineur » pour désigner les multiples degrés de la gamme utilisée. De cette manière, nous ne parcourons pas réellement le cycle majeur des quintes ascendantes et descendantes, mais plaçons sous forme de quintes successives les degrés de la gamme (raison pour laquelle *sol*, *ré* et *la* sont mineurs). Comme nous le verrons dans les récitatifs ultérieurs, il n'est pas rare qu'un mode

continuo place un accord important (nous ne parlons pas de tonalité, et nous mettons de côté les accords broderie). Le récitatif se découpe en quatre parties :

N°1	Et il advint en ce temps là...	... chacun dans sa cité
la m		
ré m		
sol m		
do M		
Fa M	1	9 10 13 14
si b M	4	12
mi b M	7	
la b M	7-8	
ré b M		
CP 2b en fa majeur		

Cette partie est visiblement en *fa* mixolydien, et ne s'écarte aucunement de son centre « pré-tonal ». L'accord est affirmé à intervalles réguliers (mes. 1, 5-6, 9 et 14), les autres points d'appui n'étant qu'à la périphérie immédiate. La cadence parfaite de type 2b est mise en valeur par les quintes (inférieure puis supérieure) qui paraissent encrer le ton principal. Le discours commence juste à se mettre en place, la stabilité est donc de rigueur. Mais les choses vont rapidement changer :

N°2	Et Joseph monta aussi de Galilée... [...] ... avec Marie [...]	... qui était enceinte.
la m		
ré m		
sol m		
do M		
Fa M	19 22 23 25 28	28, IV min 29, V Maj 29, I Maj
si b M	15 20 26	
mi b M		
la b M		
ré b M		
CP 2b en sol mineur picardisé		

Ici, nous tournons encore un long moment autour de *fa* majeur. Le départ sur un IV^e degré semble introduire le propos, et nous gagnons même un V^e degré omniprésent. En regardant le schéma ci-dessus, nous voyons une traduction harmonique du sens à exprimer : en vue de payer l'impôt, Joseph quitte la Galilée pour atteindre la Judée. L'idée du voyage, du trajet, de la montée vers Jérusalem, est explicitement traduite par des enchaînements ascendants de quintes. Joseph est bien entendu accompagné de Marie, « *die war schwanger* » (qui était enceinte). Ici, le changement de couleur est radical. La dominante de *fa* se minorise pour devenir elle-même sous-dominante. La sus-dominante (*ré*) se majorise et se transforme en dominante. Le ton voisin *sol* mineur est alors franchi, avec une tierce picarde particulièrement lumineuse. Dans la progression du discours, cette échappée harmonique (*sol* mineur se situe deux quintes au-dessus de *fa* majeur) prend des allures de révélation messianique.

soit remplacé par son homonyme. Nous sommes bien dans un contexte mixte, à mi-chemin entre le modal et le tonal, raison pour laquelle nous parlerons de système « pré-tonal ».

N°3	Et ce fut ainsi	... elle accoucha	... l'enveloppa de langes...	... et le coucha dans une mangeoire...	... car il n'y avait pas de place pour eux à l'auberge.
la m					
ré m				40, V Maj	40, min
sol m	30, I min		35	39	
do M		34			42
Fa M		33	36-38		42
sib M					
mib M		32			
lab M					
reb M					
		CI		DC en sol	CP 1 en fa

Ici, nous voyons que le parcours est nettement plus accidenté. L'auditeur entre progressivement dans un univers plus changeant. Le départ crée une cassure à l'homonyme avec la section précédente (qui s'achevait en *sol* mineur picardisé). Jusqu'au moment où Marie couche Jésus dans une mangeoire, nous restons en *sol* mineur (avec une cadence imparfaite en *do* majeur intermédiaire). La fin de la phrase s'achève délicatement sur le V^e degré d'une demi-cadence (accord parfait majeur de *ré*, mes. 40). Le souvenir du ton initial, *fa* majeur, semble bien lointain, comme si le ton du récit – que l'on retrouve du reste dans la phrase suivante – était trop terrien pour évoquer la délicatesse de l'enfant. Cette section semble donc confirmer notre impression précédente : le recours à des accords éloignés peut s'apparenter aux couleurs isolées d'un tableau. Mettre en valeur, attirer l'attention, souligner une idée grâce à une teinte singulière. Si nous reprenons les quatorze premières mesures, nous voyons bien à quel point le contenu du discours oriente les choix harmoniques. La quatrième section de ce premier récitatif ne fonctionne pas autrement.

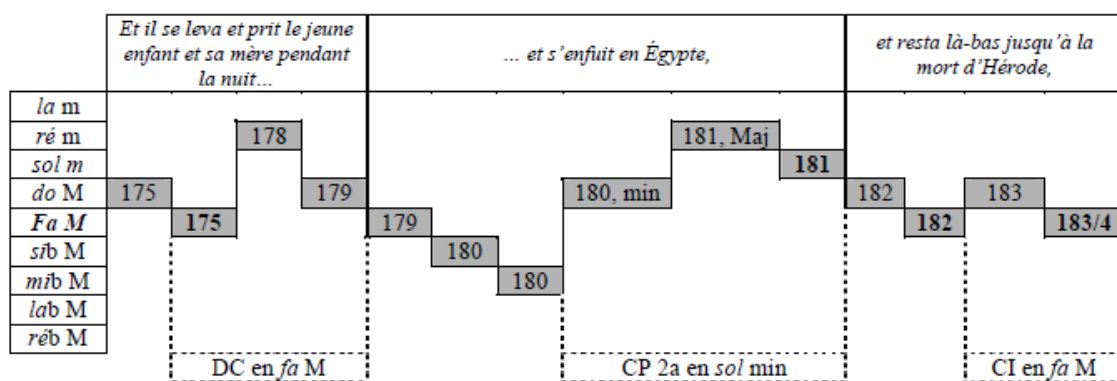
N°4	Et il y avait dans la même région des bergers qui restaient dans les champs pour surveiller de nuit leur troupeau...	... Et voilà que l'ange du Seigneur leur apparut soudain ...	... et ils ressentirent une grande peur. Et l'Ange leur dit :
la m			
ré m	43		
sol m	45	47, Maj	52
do M	46, min	49	54
Fa M		51	55
sib M		52	
mib M			
lab M			
reb M			
	DC en do min		CP 2b en fa maj

De manière assez subtile, Schütz chute de trois quintes (*ré* – *sol* – *do*) pour évoquer les bergers gardant la nuit leur troupeau. L'aspect nocturne est renforcé par les teintes mineures chaque fois rencontrées. Le contraste est évident entre la première et la seconde section de cette partie : la chute mineure, en repos sur la dominante de *do*, devient majeure quand il s'agit d'illustrer l'ange du Seigneur et sa lumière. La « grande peur » éprouvée par les bergers justifie le retour à la couleur mineure de *sol*. Nous apprécions alors la cassure de tierce (nous passons de la lumière de l'ange et son arrêt sur *sib* majeur à la peur des bergers en *sol* mineur). L'ensemble du récitatif s'achève sur une ouverture de discours (« *und der Engel sprach zu ihnen* », et l'ange leur dit) soutenue par une cadence parfaite de type 2b. Schütz semble ménager ses effets, puisqu'un repos sur la dominante eût été plus habile ici pour annoncer une prise de parole. Or, il faut attendre le récitatif précédant le cinquième

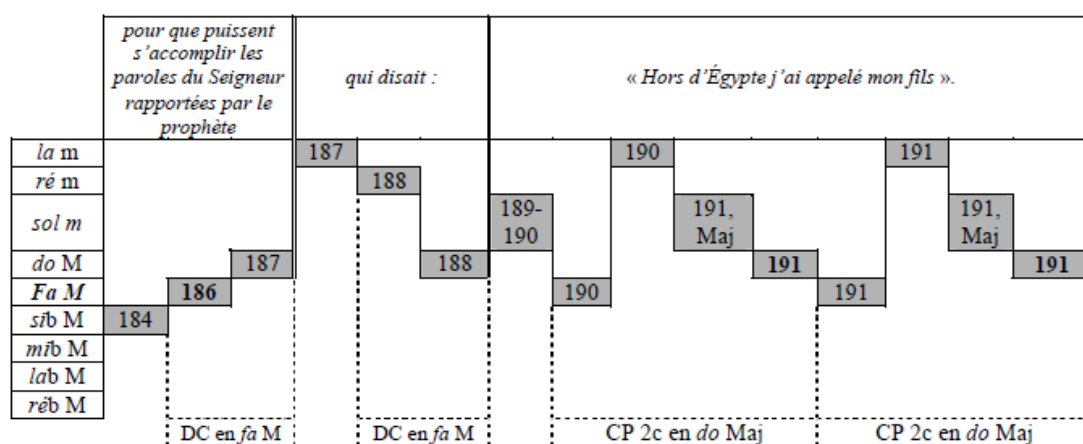
intermède pour entendre « *und sie sagten ihm* » sur une dominante de dominante (et le cinquième intermède débute sur la tonique).

Ce bref panorama du premier récitatif nous révèle bien diverses attitudes : 1/ L'éloignement ou le rapprochement du centre pré-tonal est susceptible d'appuyer un sens du texte ; 2/ Il faut raisonner en terme de quintes successives sans toutefois oublier la possibilité de bifurquer au moyen d'un ton homonyme – quelle que soit la quinte choisie ; 3/ L'expression et la fluidité du discours sont renforcées par l'art de la transition entre les phrases. Ici, H. Schütz nous dresse un tableau bien complet du phénomène, avec quatre enchaînements possibles : a/ transition dans la même harmonie (mes. 47) ; b/ transition par ton homonyme (mes. 29-30 et 40) ; c/ transition à la quinte inférieure ou supérieure (mes. 14-15 et 28) ; d/ transition à la tierce (mes. 42-43 et 52), notre cassure si fréquemment employée depuis R. de Lassus.

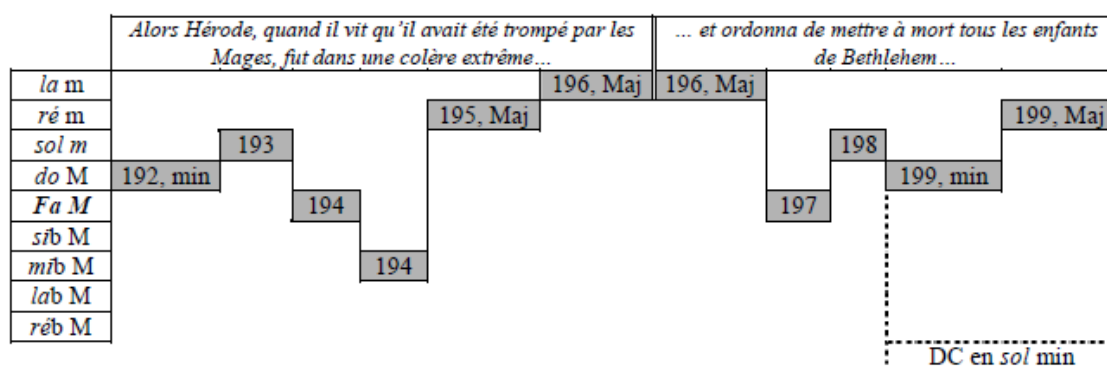
Nous n'analyserons pas l'intégralité des récitatifs de l'*Historia der Geburt Jesu Christi*, mais nous pouvons affirmer qu'ils fonctionnent tous sur les principes exposés ci-dessus. Toutefois, l'un d'eux mérite sans doute plus que les autres de figurer ici, au regard de sa complexité et de son exemplarité : il s'agit de l'avant-dernier, mes. 175-231 (voir Exemple 4-2.6.1, Annexes p. 122), qui regroupe la fuite en Égypte, le massacre des Innocents et les pleurs de Rachel. La fuite en Égypte est traitée par un éloignement du ton principal, comme suit :



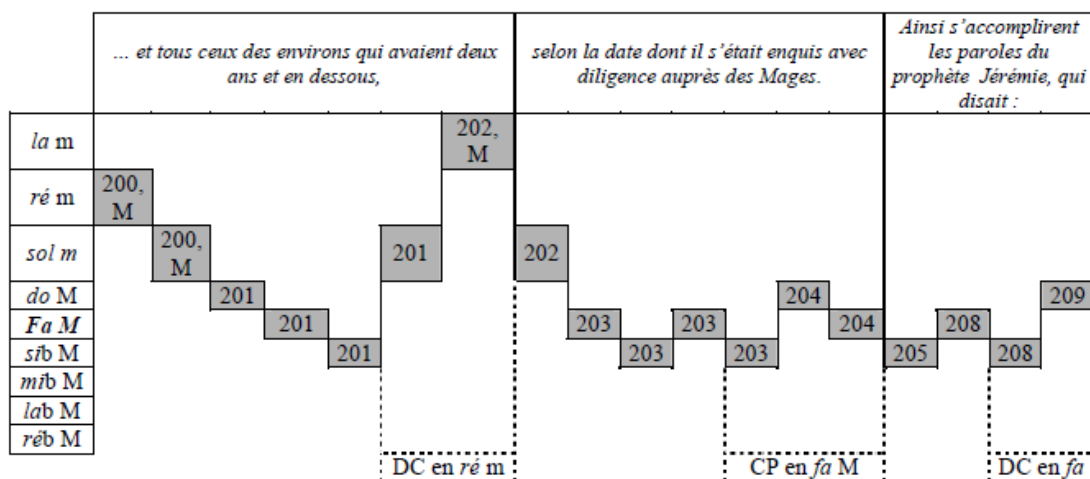
La première section (mes. 175-179) reste dans le ton principal, avec une demi-cadence appropriée alors que le discours ne fait que commencer. Schütz dérive aussitôt avec une cadence parfaite en *sol* mineur, ton supérieur de deux quintes par rapport à *fa* majeur. La vocalise au rythme dactyle sur « *entflo*h » (s'enfuit) est complétée par un parcours harmonique non moins fuyant : on enchaîne les quintes inférieures (*fa*, *sib* et *mib*). En peu de temps, le compositeur parvient à rendre cette fuite en Égypte presque palpable. L'attente du décès d'Hérode le Grand est l'occasion d'un retour à *fa* majeur, avec une simple alternance de dominantes et de toniques.



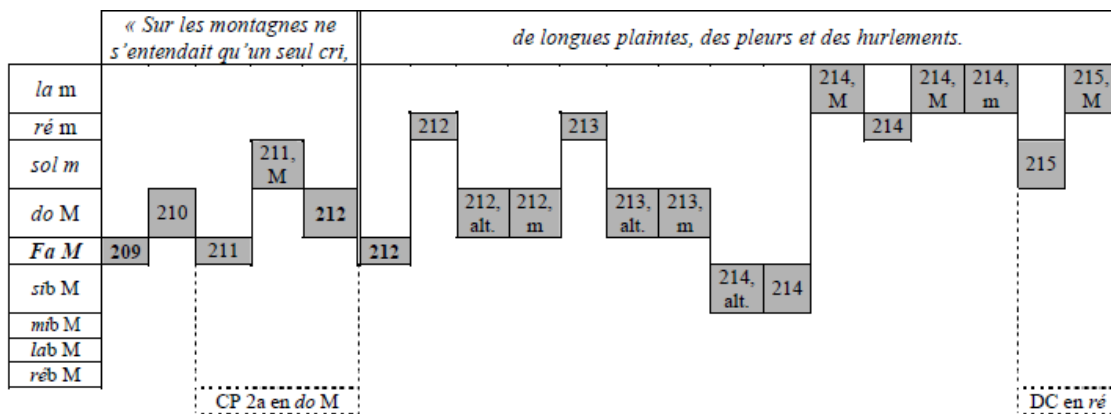
Placée dans la trajectoire inverse de la fuite en Égypte, cette ascension de quintes traduit pour le mieux l'idée d'accomplissement. Encore une fois, les demi-cadences permettent de lier le discours (souci d'ouverture vers la suite du texte). On appréciera la cassure de tierce entre les deux premières propositions (mes. 187, on passe rapidement du V^e degré *do* majeur, à la médiant *la*). Puis la voix du prophète retentit. Non pas dans le ton principal, pourtant suggéré au regard des nombreuses dominantes qui précèdent, mais dans le ton de la sus-tonique *sol* mineur. Bifurcation pour le moins surprenante et inattendue, plaçant l'auditeur dans le climat de la révélation. Il n'est pas inintéressant de constater que la terre d'Égypte évoquée plus haut (mes. 180-181) est dans le même ton que la phrase du prophète. Le récit confirmé par l'Écriture trouve ici une équivalence harmonique. La phrase s'achève enfin par une cadence en *do* majeur très archaïque (CP 2c). Cette double affirmation de *do* majeur (le *continuo* répète tout seul la cadence) assoit un peu plus le caractère affirmatif de la prophétie.



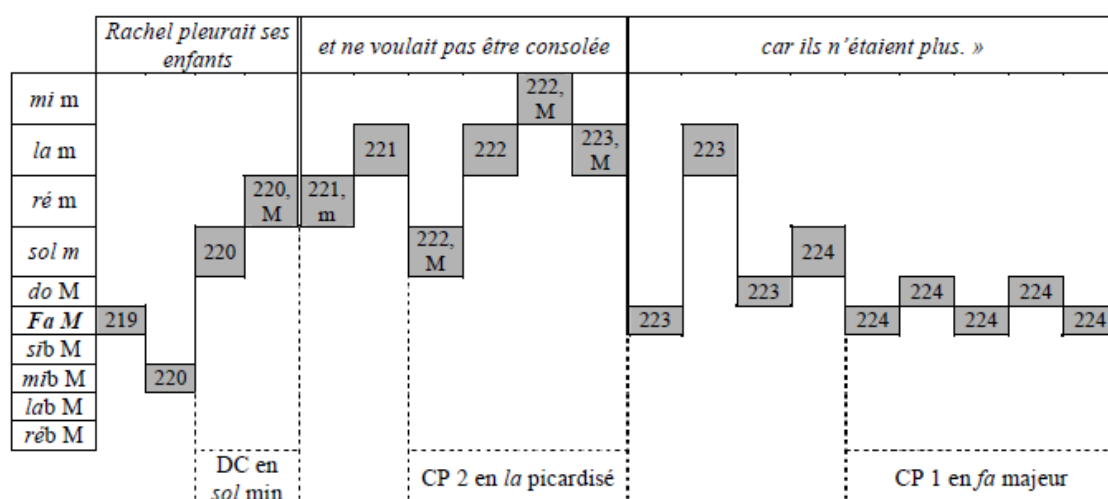
Le passage de la prophétie au temps « présent » est magistralement traduit par une cassure à l'homonyme (*do* majeur mes. 191, *do* mineur mes. 192). Le parcours montre bien une profonde agitation, fait penser à un emprunt à *sol* mineur (les mes. 194-195 sonnent comme une demi-cadence), mais s'élance jusqu'à la suprême quinte (*la* majeur) pour évoquer la colère extrême. La sentence de mise à mort commence par une cassure à la tierce (*la* majeur mes. 196, *fa* majeur mes. 197), puis une demi-cadence en *sol* mineur.



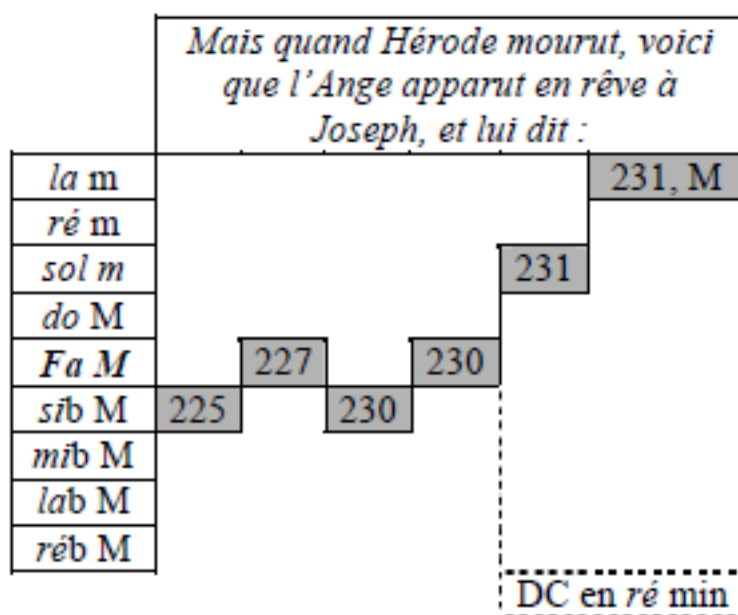
La chute de quintes est ici vertigineuse (mes. 200-201, de *ré* jusqu'à *s/b*). La mise à mort des enfants les plus jeunes semble aspirer l'auditeur vers le ton principal. Du reste, l'esprit calculateur du roi Hérode nous ramène à cette froide réalité, avec une cadence parfaite bien stable. Quant aux paroles du prophète, elles sont à nouveau introduites par une demi-cadence (ici en *fa* majeur).



Ici, l'oreille – et l'œil – sont attirés par le chromatisme des mesures 212-215. Les accords altérés (quintes diminuées à partir de *do#*) suivis de l'accord pris dans l'homonyme (*do* mineur), voire les glissements au demi-ton (mes. 214, de *s/b* majeur vers *la* majeur) provoquent une tension particulière. Les longues plaintes, pleurs et hurlements trouvent ainsi une traduction sonore efficace. Non seulement les rythmes (mesure à trois temps binaires, avec alternance de rondes et de blanches), mais aussi l'harmonie concourent donc à rendre le passage plus expressif. Surtout, la représentation visuelle du parcours harmonique démontre un peu plus les observations précédentes : le tiraillement que peut ressentir l'auditeur s'explique – entre autres – par l'éloignement du centre pré-tonal. Le sentiment d'inachèvement, de suspension, de perte des repères, trouve ici une image explicite. La cassure à la tierce mes. 219 permet de relancer le discours (« Rachel pleurerait ses enfants »), puisque nous passons de la dominante du relatif au ton principal.



Rachel pleurant ses enfants bascule en *sol* mineur, et les accords rencontrés aux mesures 221-223 pour traduire l'impossibilité d'être consolée sont particulièrement significatifs : le cycle des quintes s'élargit soudainement, et permet de réaliser une cadence parfaite en *la* mineur picardisé. Le retour à la réalité (« car ils n'étaient plus ») est encore traité avec un retour au ton principal. Une fois de plus, le centre pré-tonal agit comme un plan matériel. Autrement dit, les mondes intérieurs comme les sentiments (colère, tristesse) s'éloignent du centre tonal, tandis que la confrontation à la réalité y revient périodiquement. La dernière portion du récitatif n'échappe pas à la règle, avec une mort d'Hérode dans le ton principal, alors que la parole de l'ange est introduite par une demi-cadence en *ré* mineur.



Sur l'ensemble du récitatif, nous remarquons que les transitions entre phrases sont très variées. Le glissement le plus fréquent reste la transition à la quinte (inférieure ou supérieure), comme nous le montrent les mesures 179, 181-182, 184, 188-189, 204-205, 212 ou 224-225. Vient ensuite la cassure à la tierce avec son pouvoir hautement expressif ; nous la retrouvons aux mesures 187, 218-219 et 223. Les transitions par ton homonyme (mes. 191-192 et 220-221) comme celles dans le même ton (mes. 196 et 199-200) sont

aussi utilisées. Nous croisons encore un enchaînement au ton inférieur (mes. 202), pour évoquer le massacre des Innocents.

Cette présentation d'un récitatif sous forme de tableau nous permet de prendre conscience de plusieurs phénomènes. Tout d'abord, certaines couleurs harmoniques semblent convenir plus que d'autres à certaines évocations. Comme nous l'avons dit plus haut, le ton principal est souvent une manifestation du monde concret (par opposition aux sentiments, aux lieux, ou même aux événements particulièrement tragiques). Mais nous pouvons rencontrer d'autres liens : la parole du prophète, par exemple, est toujours introduite par une demi-cadence en *fa* majeur (mes. 188 et 208-209) ; autrement dit, le discours clairvoyant est annoncé par la teinte la plus épurée, la plus élémentaire qui soit, celle qui s'affranchit de tous les accidents. Pour autant, elle ne s'éloigne guère du ton principal (les prophètes appartiennent encore à ce monde) – à l'inverse de la demi-cadence qui introduit la parole de l'ange, forcément plus élevée dans le cycle des quintes. Nous remarquons également qu'une majorité de tons voisins (à l'exception de *s/b* majeur) sont sollicités. Schütz va donc jusqu'à élargir le cycle des quintes pour employer la dominante de *la* (l'accord parfait majeur de *mi*, mes. 222). Mais à l'inverse, Schütz ne descend pas au-dessous de l'accord parfait de *mib*. Serait-il plus aisé de franchir les quintes dans un sens plutôt que dans un autre ?

D'autres exemples sont encore fameux à travers l'*Historia der Geburt Jesu Christi* : « *Maria aber behielt alle diese Wort und beweget sie in ihrem Herzen* » (Mais Marie garda tout cela pour le méditer en son cœur, Évangéliste, mes. 83-88) avec une phrase débutant en *ré* majeur, puis devenant subitement mineure (mes. 86) pour évoquer l'introspection, ou encore le récitatif précédant le cinquième intermède où le roi Hérode demande aux scribes où se trouve le nouveau-né (mes. 116-127) : l'auditeur rebondit d'un accord à l'autre sans savoir réellement où se trouve la tonique (les nombreux accords parfaits de *s/b* semblent nous confirmer un ton principal en *fa* majeur, mais les II^e degrés, toujours majorisés, se comportent comme des dominantes de *do* majeur. *Fa* majeur ou *do* majeur ? Arrive mes. 126 l'accord parfait majeur de *mib*, qui nous oriente vers *fa*. Mais Schütz bifurque, et conclut par une limpide cadence parfaite en *do* majeur. Où sommes-nous vraiment ? Souvenons-nous qu'Hérode recherche lui-même l'enfant... Le manque de stabilité harmonique est une parfaite représentation sonore de l'état émotif du souverain).

Avec une telle conception du récitatif, nous sommes bien loin de l'image austère qu'il évoque parfois. Schütz nous prouve qu'il n'est pas besoin de multiplier les ornements ou de varier à outrance les indications de mesure. Le simple mais judicieux emploi de l'harmonie suffit à soutenir le texte avec efficacité.

Entre les récitatifs se trouvent donc les intermèdes, *arie* pour voix solistes. Ici, Schütz abandonne l'intimité du couple ténor/*continuo* pour des tableaux richement décorés, avec une souci de la couleur sonore tout à fait singulier. L'ange annonciateur (*soprano*) est toujours accompagné de deux violons, la « foule céleste » est pensée de manière polychorale (un chœur *cantus* I-II et *altus* est complété par un chœur *ténor* I-II et *basse*), les bergers dans les champs sont accompagnés de deux flûtes et un basson particulièrement virtuoses (lignes en doubles-croches), les rois mages (*trio* de ténors) bénéficient de violons et du basson, les grands prêtres et les scribes (un impressionnant *quatuor* de basses) est soutenu par deux lignes de trombones, et le roi Hérode est secondé par deux *clarini* (l'auditeur fait ainsi l'association cordes = pouvoir céleste, cuivres = pouvoir terrestre⁷³⁸).

⁷³⁸ Souvenons-nous de l'*Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi : passée la célèbre *Toccata*, les deux premiers actes concernant les bergers (monde humain) sont majoritairement orchestrés avec des cordes ; dès qu'Orphée descend dans les enfers (monde des

L'idée que l'harmonie entre au service de l'évocation du texte est facilement perceptible dans le premier intermède (*l'Annonciation aux bergers*, d'après Luc 2 10-12). Dans cet extrait, il est évident que les ingrédients mélodiques et rythmiques concourent à la représentation du texte. Nous ne nous attarderons pas sur ces aspects : rythme cardiaque omniprésent, violons en imitation qui auréolent le chant de l'ange à l'*ambitus* d'ailleurs très étendu (*ré3-sol4*), directions mélodiques évidentes, rythme de sicilienne pour accentuer la « *große Freude* » (grande joie), vocalise sur « *allem [Volk]* » (tous [les hommes]), tonique liée sur sept mesures pour « *[in einer Krippe] liegen* » ([là où un nourrisson] repose), tout ceci paraît assez prévisible. Mais en nous intéressant plus spécifiquement aux grandes zones harmoniques, nous constatons que Schütz construit son épisode de manière cohérente : l'ange attire l'attention avec un mouvement mélodique toujours descendant sur une basse obstinée en *fa* majeur. Dès la seizième mesure, l'harmonie s'infléchit et module pour quelques temps en *sol* mineur (mes. 16-24) ; mélodiquement, le phrasé est identique, mais transposé un ton plus haut. Comme dans les fresques de Giotto où les anges participent aux réjouissances ou aux plaintes de l'événement, notre ange annonciateur semble envahi par une allégresse communicative. De cette manière, la phrase « *ich verkündige euch große Freude* » (je vous apporte une grande joie – traduisible par « bonne nouvelle ») est successivement exposée en *fa* majeur (mes. 10-16), *sol* mineur (mes. 16-24), *fa* majeur (mes. 24-35) – jusqu'ici une « arche » harmonique – puis en *sib* majeur (mes. 36-42), *do* majeur (mes. 58-63) et *ré* mineur (mes. 78-84), impliquant des départs de plus en plus aigus⁷³⁹. Non seulement l'ensemble des tons traversés commence à rassembler la plupart des tons voisins (relatif compris), mais il participe également à la logique narrative.

Les marches harmoniques soulignent encore d'autres aspects sous-jacents. Dans le chœur des grands prêtres et des scribes (Intermède 5), les paroles du prophète sont encore rapportées : « *Und du Bethlehem, im jüdischen Lande, du bist mitnichten die kleinste unter den Fürsten Juda* » (Et toi Bethlehem, tu n'es pas la moindre aux yeux des princes de Juda, mes. 22-34). La phrase repose sur une ossature harmonique impressionnante. Par un simple balancement du *continuo*, on enchaîne *la* M – *ré* M – *sol* M – *do* M – *fa* M – *sib* M et *mib* M avant une cadence parfaite en *do* majeur ; « *denn aus dir soll mir kommen...* » (car de toi viendra..., mes. 34-37) avec des lignes mélodiques descendantes accentuant l'impression de mouvement. « *... der Herzog...* » (... le gouverneur..., mes. 37-39), avec d'inévitables blocs homorythmiques ; « *... der über mein Volk Israel ein Herr sei* » (... qui sera un Seigneur pour mon peuple d'Israël, mes. 39-43) : ici, le *continuo* déploie une nouvelle marche harmonique, et enchaîne *mib* M – *sib* M – *fa* M – *do* m – *sol* m – *ré* M (dominante de) – *sol* mineur. Le parcours est élargi aux mesures 52-55, où *mib* M est relié à *la* mineur par une série de quintes ascendantes successives. Autrement dit, la trajectoire du Sauveur (quintes ascendantes) prend la direction inverse de cette cité « qui n'est pas la moindre » (quintes descendantes). En outre, l'aspect inexorable des quintes ne fait que renforcer le caractère prophétique du message.

Sur un plan thématique, les Intermèdes sont de véritables joyaux d'ingéniosité. Les rythmes et directions mélodiques adoptent inlassablement une dimension narrative. Dresser une liste d'exemples serait ici fastidieux. Aussi, nous nous bornerons aux observations les plus savoureuses.

divinités) un *ritornello* aux cuivres retentit. Plus tard, dans *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640-1641), Monteverdi associera encore les trombones aux dieux (Jupiter, Neptune). Il semble que Schütz ait retenu la leçon, en faisant correspondre une couleur instrumentale particulière à chacun de ses personnages.

⁷³⁹ Après un départ sur *fa4* (mes. 36) puis *sol4* (mes. 58), la suite logique imposait un *la4*.

Outre le rythme cardiaque de l'ange annonciateur, nous pouvons citer l'intermède des bergers (Intermède 3), où Schütz emploie un motif mélodique très dansant : croches répétées et guirlandes de doubles-croches passant des flûtes au basson grâce aux entrées en imitation, ligne de *continuo* animée par un rythme pointé, tout ceci trahit l'insouciance, sinon une lourdeur un peu naïve. En regardant mieux la *sinfonia* introductive (voir Exemple 4-2.6.2, Annexes p. 124), nous comprenons quelles influences le compositeur parvient à conjuguer : virtuosité italienne, d'une part, avec les doubles-croches, mais aussi tradition populaire avec l'emploi des notes répétées (croches de l'incise thématique)⁷⁴⁰. Les formules tantôt descendantes (instruments mes. 1-3) ou ascendantes (voix mes. 9-14), et les échanges entre groupe de voix et groupe instrumental (mes. 15 à fin) trahissent l'imminence du voyage, et l'impatience des bergers.

L'intermède 4 fait intervenir les rois mages, nos trois ténors qui se demandent où se trouve le « *König der Juden* » (roi des juifs), et se réjouissent d'avoir suivi l'étoile (« *wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande* », nous avons vu son étoile en Orient). L'évocation de l'étoile est bien entendu le prétexte à de nombreuses vocalises (formule de broderies en doubles-croches, mes. 20-28). Mais surtout, Schütz parvient à suggérer le caractère des rois mages, grâce à un alliage très subtil de la mélodie et du *continuo*. Après une *sinfonia* introductive regroupant deux violons et un basson (les deux instruments célestes – cf. l'ange – et l'instrument terrestre – cf. les bergers), les rois s'interrogent sur le lieu de la naissance de Jésus. La partition (voir Exemple 4-2.6.3, Annexes p. 124) nous montre un départ en imitation (chacun des rois se pose la même question), avec une incise thématique appropriée : « *Wo ist* » (où est), une quinte juste ascendante prise en anacrouse. L'intervalle ainsi présenté correspond à merveille au questionnement (on ne peut s'empêcher de penser au « *Wen suchet ihr* » de la *Johannes-Passion* de J.-S. Bach et sa sixte ascendante). Puis « *... der neugeborne König* » (le nouveau-né roi) chute en croches régulières. Enfin, « *der neugeborne König der Juden* » (le nouveau-né roi des juifs) se fait entendre dans une homorythmie pleine d'assurance. Schütz nous montre habilement comment passer de l'interrogation individuelle à la volonté collective de révérence. Il y a pourtant dans cet intermède une teinte populaire finalement surprenante dans un épisode précédant l'épiphanie. Cela tient certainement aux rythmes employés : noires et croches remplissent toute la première partie de l'intermède, et le basson ne manque jamais de sautiller avec légèreté. Surtout, la ligne de basse est essentiellement composée de noires, dont le balancement régulier procure à l'extrait une certaine forme de bonhomie. Ainsi, le mélange des directions mélodiques, des écritures employées (imitation/homorythmie) et des spécificités vocales et instrumentales, installe une image sonore très complète de la scène. En quelques mesures seulement, l'auditeur perçoit très concrètement une image du récit.

L'intermède 6, où Hérode prend la parole, contient également un passage très instructif. Le monarque calculateur envoie les mages à Bethlehem en leur disant : « *Ziehet hin, und forschet fleißig nach dem Kindlein, und wenn ihr's findet, so saget mir es wieder, daß ich auch komme und es anbetet* » (Partez, et cherchez avec diligence ce petit enfant, et quand vous l'aurez trouvé, prévenez-moi à nouveau, pour que je vienne aussi l'adorer). Comment Heinrich Schütz peut-il nous suggérer la fourberie d'Hérode (puisque « l'adoration » se résumerait à une mise à mort) ? Les *clarini*, nous l'avons dit, accompagnent le souverain dans cette *aria*. Aux deux premières mesures, le *continuo* s'enfonce dans le grave par une ligne conjointe, tandis que les *clarini* s'élèvent au contraire vers l'aigu. L'idée de puissance

⁷⁴⁰ Souvenons-nous des *Volkslieder* d'Heinrich Isaac ou Ludwig Senfl, dans lesquels l'aspect sautillant des notes répétées (exclues des œuvres sacrées) est récurrent.

est largement soulignée. L'élément « *Ziehet hin* » est une exhortation en doubles-croches répétée quatre fois, prenant appui sur des notes de plus en plus aiguës. Le désir caché d'Hérode est sans doute contenu dans la suite (« *und forschet fleißig nach dem Kindlein* »), avec une mélodie très disjointe où les croches semblent tourner sur elles-mêmes (Hérode répète six fois « *forschet fleißig* », cherchez avec diligence). Le roi semble pressé d'obtenir satisfaction. La phrase « *und wenn ihr's findet* » (et quand vous l'aurez trouvé), elle, n'est énoncée qu'une seule fois, avec un ornement jubilatoire sur « *findet* » (trouvé). Hérode dissimule à peine son empressement. Nous pourrions presque porter foi à la sincérité d'Hérode quand il conclut « *daß ich auch komme und es anbete* » (pour que je vienne aussi l'adorer), tant il met les formes avec grandiloquence. Il est vrai, les dernières mesures ne manquent pas de panache (voir Exemple 4-2.6.4, Annexes p. 125). Si les premiers « *anbete* » restent sobres, le dernier est l'occasion d'une gigantesque vocalise qui parcourt à elle seule une douzième (du *do3* jusqu'au *fa1*). Les *clarini* qui s'animent de doubles-croches à chaque interruption du roi le rejoignent d'ailleurs pour cette effusion finale. Or, le passage ne peut que rappeler l'Intermède 4, où les rois mages s'exprimaient dans de semblables termes (« *und sie kommen, ihn anzubeten* », et nous sommes venus pour l'adorer). Voyons, à titre de comparaison, les dernières mesures de l'Intermède 4 (voir Exemple 4-2.6.5, Annexes p. 125). Ici, les mages évoquent bien leur venue avec des doubles-croches vigoureuses. Comme Hérode, l'idée du voyage est traitée de manière virtuose. En revanche, l'arrivée sur l'adoration (« *ihn anzubeten* »), mes. 40-41, semble apaisée avec de simples croches. Enfin, les rythmes des trois dernières mesures se détendent complètement. Nous arrivons alors sur des blanches, noires puis rondes. Même les instruments accompagnateurs s'épuisent. Mieux encore, la polyrythmie fait place à l'homorythmie. Le discours s'épure donc, le ton devient plus solennel. Pour preuve, la cadence parfaite (mes. 41) laisse la place à une cadence plagale majestueuse (mes. 42-44). Quand on confronte les deux intermèdes, on se rend compte que la grandiloquence d'Hérode n'est que tromperie. À l'inverse, la véritable foi, l'hommage réellement respectueux retourne à une simplicité d'expression. Par le seul jeu de l'écriture, Heinrich Schütz parvient à traduire un état psychologique, à signifier la dissimulation, le mensonge et la perfidie.

Quant au chœur final (*Beschluß*), il est composé à la manière vénitienne : deux blocs homorythmiques se répondent (*tutti* vocal et instruments en écho). D'un point de vue harmonique, nous retiendrons deux éléments.

Tout d'abord, les tons choisis pour les cadences parfaites correspondent toujours à une intention précise : cadence parfaite de type 2a en *sib* majeur pour « *erleuchtet* » (éclairé, mes. 21-23), demi-cadence de type 3a en *sol* mineur sur « *seinem Blut* » (son sang, mes. 29-31), cadence parfaite en *sib* majeur pour « *Gott in der Höhe* » (Dieu au plus haut des cieux, mes. 72-74). Mais dans ce cas, que vient faire une cadence parfaite de type 2e en *do* mineur aux mesures 12-13 – couleur terne et d'autant plus inquiétante que la dominante de *fa* a toujours été entendue majeure (mes. 3, 7 et 9) – sur la fin de phrase « *Gott unserm Herrn Christo* » ([rendons tous grâce à] Dieu notre Seigneur le Christ) ? Un tel aboutissement harmonique peut surprendre, surtout dans le contexte d'une nativité. Sans aucun doute, la raison est culturelle. Il n'est pas rare – notamment en peinture – de représenter Jésus nouveau-né avec les attributs de la passion (grenade, croix, morceau de pain préfigurant le repas eucharistique, agneau). Théologiquement, la raison est évidente puisque Jésus ne s'accomplit lui-même que sur la croix. Le rachat du péché originel et de toutes les fautes humaines ne se réalise qu'à travers le sacrifice du Fils. Cette naissance n'est pas une

naissance comme les autres ; les artistes, peintres comme musiciens, s'emploient à nous le rappeler⁷⁴¹.

D'autre part, le final propulse l'auditeur vers des accords de plus en plus élevés. Le recours au cycle des quintes est ici de mise. Ainsi, la phrase « *Singen, singen : Preis sei Gott* » (mes. 59-70 : chantons, chantons : loué soit Dieu) commence sur l'accord parfait majeur de *sib* pour aboutir (mes. 62) à la dominante *fa* majeur. Elle est à nouveau énoncée, en partant de l'accord parfait mineur de *do* et s'achève un peu plus loin (mes. 66) sur *sol* mineur. À la mesure 67, elle reprend en *ré* mineur pour finir sur la dominante *la* majeur. Au bout du compte, l'auditeur ricoche d'une quinte à l'autre. Enchaînés, les accords ressemblent à : *sib* M – *fa* M – *do* m – *sol* m – *ré* m – *la* M. L'ascension est d'autant plus irrésistible que le canevas harmonique se reproduit des mesures 72-86, avant une série de cadences parfaites. Le climat est à l'accomplissement, au sentiment de réalisation.

Il est alors évident que l'*Historia der Geburt Jesu Christi* est une œuvre majeure dans le paysage musical allemand. De manière synthétique, nous pourrions retenir un certain nombre d'éléments significatifs.

Tout d'abord, nous sommes en présence d'une œuvre parfaitement symétrique : *Introduction* – alternance Évangéliste/Intermèdes – *Conclusion* (l'œuvre témoigne du même souci d'équilibre que les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*). Cette structure en écran est renforcée par les effectifs sollicités : *tutti* – solistes – *tutti*. Or, le principe tripartite est omniprésent dans toute l'œuvre : trois intermèdes accordés à l'ange (n°1, 7 et 8), le second intermède individualise trois blocs sonores (la foule céleste : 2 *soprani* + 1 *alto*, 2 ténors + 1 basse, 2 violons + 1 basson), idée que l'on retrouve à l'intermède suivant (les bergers : 2 *alti* + 1 ténor, 2 flûtes + 1 basson) ; on ne peut oublier les trois rois mages (intermède 4 : 3 ténors, 2 violons + 1 basson), ni le *solo* d'Hérode (accompagné de deux trompettes) à l'intermède 6. Le rapport à la trinité est donc sans cesse rappelé.

À l'opposé – ou aux côtés – du symbole même de la perfection se trouve celui de la division, du clivage, du conflit entre les forces adverses : le chiffre 2. Il n'est pas étonnant de le retrouver au cinquième intermède (les prêtres et les scribes : 4 basses et 2 trombones). Cette configuration nous renvoie au *solo* d'Hérode. Nous nous apercevons alors que la cour du roi (prêtres, scribes, Hérode lui-même) est le seul endroit où les voix ne sont secondées que par deux instruments au lieu de trois (pour l'ange, la foule céleste, les bergers et les rois mages, nous observons toujours une répartition entre deux dessus et une basse). De même, Schütz joue de la symbolique élémentaire avec les indications de mesure : tous les êtres humains (mages compris) s'expriment dans une mesure binaire. Seul l'ange bénéficie d'une indication ternaire (3/2), tout comme le chœur final. Ici-bas, le monde des oppositions ; là-haut, l'accomplissement de toutes les perfections.

Mais nous ne pouvons pas réduire l'*Historia der Geburt Jesu Christi* à une simple construction numérique. Schütz saisit la moindre occasion pour incarner le récit dans la chair sonore. Nous l'avons vu, le choix des effectifs instrumentaux est intimement lié aux voix (et à leur contenu narratif, cela va de soi) : violon et viole de gambe pour l'ange, flûtes pour les bergers, violons et basson pour les mages, trombones pour les prêtres et les scribes, trompettes pour Hérode, *tutti* instrumental pour le *tutti* vocal de la fin. De même, l'harmonie est partie prenante de l'action. Elle concourt très largement à la mise en valeur du texte, avec la participation conjointe de la mélodie et du rythme. Bien entendu, on ne peut oublier

⁷⁴¹ Nous sommes ici au cœur de la rhétorique chrétienne. La naissance du Christ, événement joyeux, suggère l'amertume de la mort (crucifixion). Mais la mort du Christ, événement triste, tend vers la gaieté grâce à la résurrection. À sa manière, la pensée chrétienne redéfinit le rapport à l'existence.

les figuralismes usuels : vocalises sur les mots importants (entre autres « *Stern* », l'étoile, ou « *Traum* », le rêve). Mais on ne saurait écarter les transpositions dans l'aigu dès qu'il s'agit d'échauffer le discours ou dans le grave pour souligner un moment dramatique, les éloignements du centre pré-tonal pour évoquer un lieu ou un moment singulier (« Marie [...] qui était enceinte », paroles du prophète, colère d'Hérode, etc.), les retours au ton principal agissant comme un retour à la « réalité », et les marches harmoniques pour représenter un voyage (fuite en Égypte, retour en Galilée) ou pour entretenir chez l'auditeur un sentiment d'accomplissement (caractère inexorable car cyclique, notamment visible dans le *Beschluß*). L'art de la mise en valeur du discours passe également par celui de la transition. En cette matière, Schütz déploie tout son talent : transition dans le même ton, à la quinte supérieure ou inférieure, à la tierce, à l'homonyme, parfois à la seconde. Le fluidité devient le maître mot.

Il paraît évident que les récitatifs sont de véritables morceaux de choix. Certes, l'auditeur n'y trouve aucun fragment mélodique susceptible d'être retenu, peut se retrouver bien égaré au milieu de ces nappes harmoniques parfois immobiles (toniques ou dominantes en rondes liées), sinon troubles (repos tonal incertain), et ne peut guère s'enthousiasmer du soutien instrumental qui se limite au *continuo*. Combien les intermèdes – les *arie* – sont plus divertissants ! Pourtant, il suffit d'être attentif aux inflexions de la voix, aux rythmes, aux répétitions, aux directions mélodiques, aux silences, et surtout aux harmonies employées pour se rendre compte à quel point ces représentations miniatures sont vivantes. On pourrait dire que le rapport entre l'*aria* et le récitatif est comparable à celui qui existe entre le triptyque et la gravure. La dimension et les effets sont moins spectaculaires – du moins à première vue – mais la densité d'informations y est égale. Bien entendu, les panneaux de Jérôme Bosch ou de Matthias Grünewald sont à jamais dressés dans nos mémoires, mais ils ne sauraient éclipser les gravures de Dürer.

L'expérience sonore vécue par l'auditeur de l'*Historia der Geburt Jesu Christi* n'est pas très éloignée de celle du promeneur qui pose son regard sur des portraits à l'huile, des esquisses au fusain et des paysages à la détrempe. Il en ressort nécessairement enrichi.

2.7/ Les passions

Assurément, nous allons de surprise en surprise. L'inlassable compositeur nous avait subjugué avec l'opulente Nativité et ses saveurs toutes italiennes ; le voilà maintenant qui nous prend de court avec ses passions d'une austérité (pour ne pas dire d'une sécheresse) désespérante. La douceur des langes, la badinerie des bergers et le velours des mages s'effacent devant le dépouillement d'un Christ humilié et mis à mort. Nous retrouvons en fait le même changement de ton qu'entre le *Weihnachtsoratorium* et les passions de J.-S. Bach.

Les passions de Schütz datent toutes des années 1660. Elles sont donc contemporaines à l'*Historia der Geburt Jesu Christi*. La *Lukas-Passion* fut représentée la première fois à Dresde en 1663 (ou peut-être 1664) pour le dimanche des rameaux. Elle fut à nouveau jouée le dernier dimanche avant Pâques, le 8 avril 1666. Une semaine plus tôt (1^{er} avril 1666) fut interprétée la *Matthäus-Passion*. Quant à la *Johannes-Passion*, elle aurait été jouée en 1665, ou peut-être le 13 avril 1666.

Historiquement, on distingue deux modèles de Passion : la *Passion-motet*, tout d'abord, où un seul chœur assume l'intégralité des rôles (évangéliste, Pilate, Jésus, juifs, Pierre, etc.). Cette conception de la Passion fut en usage jusqu'à la *Johannes-Passion* (1631)

de Christophorus Demantius⁷⁴². Un autre modèle, plus complexe, consiste à attribuer les personnages à des voix solistes et réserver la foule au grand chœur : c'est la *Choral-passion*, expérimentée dès 1594 pour la *Johannes-Passion* de Leonhard Lechner⁷⁴³. Dans ses propres Passions, Schütz adopte ce second modèle.

D'un point de vue structurel, nous retrouvons une forme en écrin : *Eingang* – Récit – *Beschluß*, à l'image des *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* et de l'*Historia der Geburt Jesu Christi*. En revanche, les passions se distinguent des œuvres précédentes par leurs effectifs : voix *a cappella*, grand chœur comme solistes. Même le *continuo* est invité à se retirer. L'explication en est fort simple :

« Les raisons de ce #conservatisme# sont en fait liées au contexte culturel particulièrement strict. Depuis 1581, les statuts de la chapelle princière de Dresde fixaient les modalités du culte de la Passion et interdisaient l'utilisation de l'orgue ou de tout autre instrument pendant la Semaine Sainte⁷⁴⁴. »

La *Johannes-Passion*⁷⁴⁵ s'inspire naturellement de l'Évangile selon Jean (18 1-40 et 19 1-30). Le grand chœur de l'*Eingang* annonce le sujet, comme dans toutes les grandes compositions de Schütz : « *Das Leiden unseres Herren Jesu Christi, wie uns das beschreibet der heilige Evangeliste Johannes* » (La Passion de notre Seigneur Jésus Christ, telle que nous le décrit saint Jean l'Évangéliste). Dès cette introduction (voir Exemple 4-2.7.1, Annexes p. 126), l'auditeur est renvoyé à la tradition polyphonique, comme si la musique s'était pétrifiée aux temps d'Isaac et de Senfl. Un motif est exposé en *mi* au ténor, repris en *la* par la basse, en *la* par l'*alto* puis en *mi* par le *soprano*. Les entrées en imitation ne garantissent pas l'intelligibilité du texte, mais nous font clairement comprendre qu'il s'agit d'un « retour aux sources ». La progression rythmique (des valeurs longues jusqu'aux plus brèves), l'absence – on peut dire délibérée – de toute homorythmie, et l'équilibre des voix nous le confirment. Si la Nativité est porteuse d'avenir (assimilation de toutes les techniques d'écriture, avec une prédilection pour la virtuosité italienne), la passion nécessite une forme d'austérité, un recentrement autour de la foi. Le choix du langage musical devient déterminant ; la couleur sonore elle-même se transforme en instrument théologique.

Quant aux récitatifs, ils nous surprennent immédiatement par leur physionomie : absence de *continuo*, nous l'avons dit, mais aussi disparition de toute indication de mesure (celles-ci sont remplacées par des césures), et abolition de toute indication rythmique. Le résultat (voir Exemple 4-2.7.2, Annexes p. 127), proche d'un « néo-grégorien » – terme que certains musicologues récusent⁷⁴⁶ (il faut pourtant bien admettre que ces récitatifs sont

⁷⁴² Cf. *supra*, Chapitre III,3-3.4.

⁷⁴³ Cf. *supra*, Chapitre III,2-2.4.

⁷⁴⁴ Delgutte, Michèle, « Heinrich Schütz et la passion luthérienne : tradition et ouverture », in : *Heinrich Schütz et la musique allemande du XVII^e siècle, Ostinato rigore, revue internationale d'études musicales*, n°20, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 106.

⁷⁴⁵ Partition : BA960, que nous préférons à la référence EB1250 qui inclut un *continuo* (en fait une réalisation pour piano). Enregistrements : HS4(1), et HS7-Cd2(1-16).

⁷⁴⁶ « Touchant le débat sur le style récitatif de Schütz, la description musicale que nous livre Hans Joachim Moser, remarquable sur bien des points, a fait place à un concept qui a tellement ravi certains de ses successeurs, qu'ils n'ont pu s'en débarrasser jusqu'à nos jours : il a parlé d'un style "néo-grégorien personnel" de Schütz. C'est là un concept absolument trompeur, et Moser lui-même ne l'a sans doute pas entendu à l'origine dans le sens d'une renaissance du grégorien ; c'est en effet précisément l'inverse. » (GREGOR-

bien éloignés de ceux rencontrés dans l'*Historia der Geburt Jesu Christi*), fascine par son audace.

Que cette composition en « néo-grégorien » soit un aboutissement de la monodie accompagnée, certainement pas. Mais qu'il s'agisse, dans l'esprit d'Heinrich Schütz au crépuscule de sa vie, de l'expression la plus efficace sinon du langage le mieux adapté pour dérouler le récit évangélique, nous le pensons.

Si nous isolons ce premier récitatif, nous voyons qu'il est composé à partir d'un mode de *mi* phrygien (et commence par ailleurs sur la quinte *mi-si* qui débutait l'*Eingang*). En regardant bien, nous voyons que des intentions narratives se cachent tout de même dans le débit horizontal de l'évangéliste : « *ging er hinaus mit seine Jüngern* » (il s'avança avec ses disciples, mes. 2) avec une ligne ascendante (on retrouvera l'intervalle ascendant pour la même illustration sémantique, mes. 19), « *über den Bach Kidron* » (au-delà du fleuve Kidron, mes. 3) et une ligne descendante comme si les disciples avaient fait un bout de chemin ensemble, fin de phrase sur « *seine Jünger* » (ses disciples, mes. 5) où Schütz joue sur l'inflexion de demi-ton du mode phrygien (*mi-fa*). Les disciples sont jeunes, fragiles, vont s'endormir sur le mont des oliviers et relâcher leur surveillance. Utiliser les deux premières notes du mode n'est pas innocent pour traduire cette idée. S'il fallait une preuve, « *Judas aber, der ihn verriet* » (Mais Judas, qui était avec eux, mes. 6) insiste précisément sur la seconde note du mode – la note instable par excellence, irrésistiblement attirée par la stabilité de la finale *mi* (observons que la fin de la phrase ne rejoint pas le fameux *mi*, mais s'échappe au contraire vers le *la* : inconstance et imprévisibilité de Judas ?). Nous pourrions multiplier les exemples, et partout nous tirerions les mêmes conclusions : l'usage des directions mélodiques et des notes employées va dans le sens de l'illustration du texte. En ce sens, le « néo-grégorien » de Schütz (il faut bien lui donner un nom) ne ressemble pas au chant grégorien traditionnel dont la représentation sonore du texte est somme toute réduite au seul choix du mode⁷⁴⁷.

Les juifs répondent « *Jesum von Nazareth* » (Jésus de Nazareth) de manière véhémence ; c'est l'un des rares moments où Schütz sollicite l'homorythmie du chœur, rendue d'autant plus agressive qu'elle est entrecoupée de silences⁷⁴⁸. Plus loin, l'Évangéliste raconte comment Pierre défend Jésus : il tire son épée et coupe une oreille d'un serviteur du grand prêtre. Ici, nous observons deux quintes descendantes sur « *und zog* » et « *Ohr ab* », figures tranchantes s'il en est, que nous retrouvons à l'identique dans la version de Bach. De même, Schütz réserve les notes les plus aiguës quand il s'agit d'évoquer le « *Hoherpriester* » (Grand Prêtre), avec un *mi3* – note la plus élevée de tout le passage (Bach use de la même hyperbole)⁷⁴⁹. Plus loin encore, Pierre renie Jésus : « *Ich*

DELLIN, Martin, *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 310). La précaution est-elle de rigueur ? Quand on parle de néo-classicisme au sujet d'Igor Stravinsky, pense-t-on sincèrement à la « renaissance de Pergolèse » ?

⁷⁴⁷ Nous avons bien conscience que la formule est un peu réductrice. Il va de soi que certains changements de modes en cours de morceau sont – dans une certaine mesure – conditionnés par l'arrivée d'un sens nouveau. Les pièces sacrées des *Carmina Burana* contiennent à ce titre de superbes exemples. Mais nous saisissons ici toute la différence. Chez Schütz, la volonté de représentation sonore se loge à l'intérieur même des mots. L'échelle du sens s'est soudainement réduite : elle n'affecte plus des pans entiers du récit, mais des événements isolés, éphémères, qui prennent vie dans l'instant présent et s'écartent au passage d'un sens nouveau. Cette manière d'organiser la densité du récit est précisément baroque. Schütz conçoit la mélodie avec la même dynamique que ses harmonies de récitatif dans l'*Historia der Geburt Jesu Christi*. La démarche est la même. Seules diffèrent les modalités.

⁷⁴⁸ À ce titre, l'interprétation de la référence HS7-Cd2 nous semble plus efficace que celle de la référence HS4(1).

⁷⁴⁹ Nous retrouvons une telle hyperbole dans la *Lukas-Passion* pour désigner les mêmes personnages (les « *Hohenpriester* », les grands prêtres).

bins nicht » (je ne suis pas [de ceux-là]) avec une mélodie ascendante peu affirmative, et donc bien peu convaincante. De manière magistrale, Jésus demande : « *was schlägest du mich ?* » (pourquoi me frappes-tu ?), avec une mélodie également ascendante, mais faisant apparaître le triton (*fa-la-sol-la-si*, que Schütz note bien bécarre), formule tendue et douloureuse.

En revanche, Schütz ne s'éloigne pas du texte de l'évangéliste – comme le fait parfois J.-S. Bach. Par exemple, le reniement de Pierre décrit par Jean (18 27) s'arrête au chant du coq, mais n'évoque pas les larmes. Celles-ci ne sont présentes que dans les synoptiques (Matthieu 26 74-75, Marc 14 72 et Luc 22 62). Quand J.-S. Bach déploie un large chromatisme et des harmonies déchirantes pour le célèbre « et il pleura amèrement », il quitte en fait temporairement le texte d'origine. Mais, sans pour autant négliger l'évocation du coq (« *und alsobald krähet der Hahn* », et aussitôt le coq chanta, avec deux appoggiatures sur le verbe chanter⁷⁵⁰), Schütz ne s'attarde pas.

Plus loin, Schütz pousse très loin la psychologie de ses personnages. Lorsque les juifs répondent à Pilate qu'ils ne sont pas autorisés à mettre quelqu'un à mort (« *Wir dürfen niemand töten* »), la mélodie en ligne brisée ne fait qu'insister sur leur désir d'une crucifixion (voir Exemple 4-2.7.3, Annexes p. 127). Mieux encore, le choix des intervalles trahit une déception : la plupart du temps, le mot « *niemand* » (personne) est traité avec une quarte diminuée descendante (*do4-sol#3*, *fa3-do#3*, *do3-sol#2*, *fa2-do#2* puis un dernier *do4-sol#3* pour le *soprano*). Schütz présente cette foule de juifs comme ulcérée de ne pouvoir mettre à mort qui que ce soit. Le recours à la quarte diminuée réapparaîtra lorsque les juifs demanderont à Pilate de ne pas écrire « Jésus de Nazareth le roi des juifs » mais « Je suis le roi des juifs ». Or, le « *ich bin der Juden König* » est faussé dès le départ avec ce même intervalle instable. « *Ich bin* » sonne terriblement faux, manière de traduire que les juifs estiment la royauté de Jésus illégitime. La frénésie latente des juifs se retrouvera ailleurs, au moment où ils demandent de crucifier Jésus (voir Exemple 4-2.7.4, Annexes p. 127). Les départs en imitation (on retrouve d'ailleurs une physionomie cruciforme dans l'entrée de l'*alto*) très resserrés éclateront sur une homorythmie presque sauvage, dont l'indication *presto* ne fait que renforcer la puissance.

Au moment fort de la passion, Schütz s'autorise quelques effets musicaux (voir Exemple 4-2.7.5, Annexes p. 128). La vocalise sur « *Kreuzigten* » est la seule vocalise de toute la passion à dépasser les trois notes pour une syllabe. Inversement, le temps semble s'immobiliser au moment où Pilate inscrit « Jésus de Nazareth le roi des juifs ». Schütz double alors chaque syllabe, conserve une mélodie très statique – proche de la psalmodie, et coiffe même le « *reth* » de « *Nazareth* » d'un point d'orgue⁷⁵¹.

Les dernières paroles de Jésus (« *Es ist vollbracht* », tout est accompli) suivies des dernières paroles de l'évangéliste (« *Und neiget das Haupt und verschied* », Et baissant la tête il expira) trahissent un sentiment d'abandon et d'achèvement : les paroles du Christ restent statiques (légère inflexion de tierce majeure à partir du *sol2*), et l'évangéliste parcourt l'échelle descendante phrygienne de *mi* (avec l'appoggiature du *mi* par le *fa* bécarre, dramatisme de circonstance pour le mot « *verschied* »).

Par tous ces exemples, nous voyons bien que le « néo-grégorien » de Schütz prend des distances avec le plain-chant traditionnel. Conformément à l'esprit baroque de son temps,

⁷⁵⁰ Nous retrouvons une petite vocalise au même passage dans la *Matthäus-Passion* et la *Lukas-Passion*.

⁷⁵¹ Nous retrouvons un allongement rythmique dans la *Matthäus-Passion*. Ici, la phrase « *Dies ist Jesu, der Juden König* » (Celui-ci est Jésus, le roi des juifs) est également énoncée en valeurs longues. Il en va de même avec « *Dies ist der Juden König* » (Celui-ci est le roi des juifs) dans la *Lukas-Passion*.

Schütz veut remplir chaque mot de texte par un événement sonore adéquat. Bien entendu, nous ne pouvons pas mettre sur le même plan les récitatifs des *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* ou de l'*Historia der Geburt Jesu Christi* et les récitatifs de cette passion. Chaque œuvre fait appel à une disposition d'écoute bien particulière. Ici, nous estimons les rapports harmoniques entre chaque partie ou membre de phrase, là nous pénétrons dans une logique mélodique, une dimension résolument horizontale.

Enfin, le *Beschluß* renoue avec la polyphonie d'antan, les départs en imitation, l'inintelligibilité du texte (du moins pour les trente-sept premières mesures, puisque les dernières deviennent plus homorythmiques).

Ainsi, le dépouillement de la *Johannes-Passion* est en franche opposition avec les œuvres précédentes⁷⁵². La représentation du texte passe exclusivement par l'emploi de figures mélodiques généralement discrètes : la direction mélodique occupe ici une place majeure (mélodies ascendantes pour les questions, quand un personnage s'avance, ou pour exprimer une certaine douleur ; mélodies descendantes quand Pierre coupe l'oreille, quand Jésus meurt), mais l'emploi des rythmes (le *titulus*), des rares vocalises (chant du coq, « *Kreuzigten* ») ou de l'homorythmie (les juifs voulant « *Jesus von Nazareth* ») ne sont pas à écarter. Surtout, Schütz parvient à entrer dans la psychologie de ses personnages, avec un discours des juifs rempli de haine et d'hypocrisie⁷⁵³, ou encore le recours aux voix utilisées. À titre d'exemple, les deux larrons dans la *Lukas-Passion* sont particulièrement expressifs : le premier, interpellant le Christ (« *Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns* », si tu es le Christ, alors sauve-toi toi-même et nous aussi), est incrédule voire accusateur ; la voix haut perchée d'un ténor convient parfaitement à ce personnage. En revanche, le second larron – plus humble et respectueux – pose sa voix avec une plus grande mesure : le rôle échoit à un baryton. Il est évident que Schütz ne néglige pas ces considérations à mi-chemin entre le sonore et le psychologique.

Peu avant de mourir, Schütz nous livre donc un témoignage bouleversant de son expérience sonore : la Nativité et la Passion. Deux extrémités, deux points opposés dans un même cycle spirituel. Deux couleurs aussi. Après la Nativité, sa générosité instrumentale, sa grandiloquence vocale, sa richesse d'écriture et la pertinence de ses récitatifs, voici trois passions où les forces vives s'épuisent. Les chœurs et les récitatifs, exsangues, donnent bien peu d'espoir à l'auditeur.

2.8/ Le Magnificat

Voilà certainement le testament musical d'Heinrich Schütz.

Initialement, ce « chant du cygne », comme le désigne Martin Gregor-Dellin, est composé de trois volets : 1/ Psaume 119 (SWV 482-492) ; 2/ Psaume 100 (SWV 493) ; 3/ *Magnificat* (SWV 394). En matière de dates, nous savons que la première partie aurait été

⁷⁵² Nous aboutirions aux mêmes conclusions à partir de la *Matthäus-Passion* (Enregistrement : HS7-Cd1) ou de la *Lukas-Passion* (HS7-Cd3), même si quelques différences existent. La *Matthäus-Passion* est plus contrastée que la *Johannes-Passion*, en raison des chœurs certes moins nombreux mais plus facilement homorythmiques. Pour autant, l'auditeur en retiendra une semblable austérité. La portée du Verbe est supérieure à la démonstration musicale.

⁷⁵³ On remarquera que le traitement de Pilate est relativement neutre. Les directions mélodiques et les intervalles utilisés ne trahissent aucune fourberie, pesanteur ou autre défaut. Pilate reste un protagoniste un peu en retrait de l'action, avec des phrases qui montent pour les questions et qui descendent pour les affirmations. Peu de théâtre miniature, même pour le gouverneur de Judée. Est-ce pour Schütz une manière de montrer un souverain malgré tout homme, un occupant romain sans grande dimension (Hérode est plus impressionnant dans l'*Historia der Geburt Jesu Christi*), ou tout simplement qui ne souhaite pas s'impliquer davantage ?

composée entre 1668 et 1671 ; le second psaume serait en fait une composition antérieure, située autour de 1662 ; enfin, le *Magnificat* date au moins de 1670. Nous sommes donc en présence des dernières œuvres de Schütz.

Le *Magnificat* allemand est une adaptation par Luther de l'évangile de Luc. Ainsi :

Verset	Magnificat (Luther d'après Luc 1)	Traduction	Mesures
46	Meine Seele erhebt den Herren	Mon âme glorifie le Seigneur	1-17
47	Und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes	Et mon esprit se réjouit en Dieu mon sauveur	18-42
48	Denn er hat Niedrigkeit seiner Magd angesehen.	Car il a regardé la bassesse de sa servante.	43-56
	Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindskind.	Voyez, désormais, je serai louée bienheureuse pour tous les siècles.	57-73
49	Denn er hat große Ding' an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.	Car il a fait en moi de grandes choses, lui qui est tout puissant et dont le nom est saint.	74-93
[...]			
51	Er übet Gewalt mit seinem Arm,	Il a déployé la puissance de son bras,	94-100
	Und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.	Et fait disparaître ceux qui sont orgueilleux dans les pensées de leur cœur.	100-121
52	Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl, und erhöhet die Niedrigen.	Il a chassé les puissants de leur trône, et a élevé les faibles.	122-140
53	Die Hungerigen füllet er mit Gütern, und lässet die Reichen leer.	Il a comblé de biens les affamés, et renvoyé vides ceux qui étaient riches.	141-166
54	Er denket der Barmherzigkeit, und hilft seinem Diener Israel auf.	Il s'est souvenu de sa miséricorde, et a secouru Israël son serviteur.	166-183
55	Wie er gered't hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.	Comme il l'avait promis à nos pères, à Abraham et sa descendance pour toujours.	183-209
Doxologie			
	Ehre sei dem Vater Und dem Sohn Und auch dem Heiligen Geist	Loué soit le Père Et le Fils Et aussi le Saint Esprit	210-223
	Wie es war im Anfang, Jetzt, Und immer dar und von Ewigkeit. Amen.	Comme cela fut au commencement, maintenant, Et pour toujours et pour l'éternité. Amen	224-260

Avec une écoute globale⁷⁵⁴, nous comprenons vite que chacun des versets est pensé dans son individualité. Départs en imitation et formules ascendantes pour « *Meine Seele* » et « *erhebt* » dans le verset 46 ; blocs homorythmiques bien affirmatifs pour le verset 47 ; motif descendant qui traduit l'idée du regard se baissant sur l'humble au verset 48 ; effet d'adoucissement pour le verset 49 (voix aiguës sollicitées pour l'introspection de Marie) ; rencontre intempestive des chœurs qui s'entrechoquent avec véhémence dans le verset 51 ;

⁷⁵⁴ Enregistrement : HS7-Cd9(7).

nouveaux motifs ascendants pour « *erhöhet* » (élevé) et calmes sur « *Niedrigen* » (faibles) au verset 52 ; vocalises pour « *Reichen* » (riches) dans le verset 53, etc. Schütz pense les versets par blocs de sens, cela ne fait aucun doute.

Dans le détail⁷⁵⁵, nous voyons une fois de plus comment l'harmonie participe à l'évocation du texte.

Dans le verset 47, les harmonies semblent fuir : les premières mesures commencent par un accord parfait majeur de *do*, agissant comme un cinquième degré de *fa*. Serions-nous en *fa* majeur ? Pourtant, nous chutons brutalement sur un *do*#, renversement de *la*, dominante de *ré* mineur. Serions-nous alors en *ré* mineur ? Nous comprendrons plus loin que le ton de *ré* semble être le ton définitif. Commencer par une cadence parfaite dans le ton relatif est pour ainsi dire une nouveauté. Or, l'œuvre débute par ces mots : « *Meine Seele* » (mon âme). Quoi de plus insaisissable, de plus impalpable qu'une « âme » ? Schütz nous livre une correspondance sonore particulièrement efficace. L'auditeur ne percevra pas mieux l'âme que la tonalité. Or, cette âme « *erhebt den Herren* », glorifie le Seigneur. Ici, l'incise ascendante est le moyen de lancer quelques bonnes vocalises sur la proposition verbale (mes. 13-15). Harmoniquement, la parcours ne manque pas de souplesse : *la* majeur – *ré* majeur – *sol* majeur – *do* majeur – *fa* majeur. L'auditeur ne cesse de rebondir d'un accord à l'autre, franchissant les quintes dans l'ordre décroissant. Il en sera de même pour le verset suivant, avec de nouvelles marches harmoniques et des accords toujours présentés à l'état fondamental.

Le verset 48 apporte un contraste évident : motif descendant, nous l'avons dit, pour illustrer le regard que Dieu pose sur Marie, mais surtout abondent ici des accords renversés (nombreux 6), ainsi que des accords à quatre sons (une septième mineure mes. 46, et une septième majeure mes. 53). Les septièmes semblent convenir à merveille pour évoquer la fragilité de Marie. Pourtant, nous retrouvons un grand nombre de septièmes dans la seconde partie du verset (mes. 57-73). Le rythme y est d'ailleurs plus alerte (nombreuses sicilienne). Il faut alors se pencher sur la nature de ces septièmes. En effet, nous remarquons que les septièmes « douloureuses » sont des retards de sixte, tandis que les septièmes « réjouissantes » sont de véritables accords à quatre sons, des accords à trois sons pensés avec l'enrichissement d'un quatrième. Elles interviennent en fin de phrase, et renforcent le caractère résolu de la cadence.

Dans le verset 49, Schütz propose un changement de couleur hautement expressif pour la fin de phrase « *der da mächtig ist und des Name heilig ist* » (lui qui est tout puissant et dont le nom est saint). Si la première partie semble reposer sur *la* mineur, la seconde s'empresse de se diriger vers un quatrième degré de *ré* mineur. Ainsi, le *sib* des mesures 90-92 contredit les *sib*écarrés précédents (mes. 82, 84-88). Le procédé ne manque pas d'audace, et permet une mise en valeur du mot « *Name* » (voir Exemple 4-2.8, Annexes p. 128). Il est évident que la dimension harmonique participe ici à l'évocation du texte. La puissance narrative provient certes de la mélodie, du rythme ou de la formation, mais trouve également sa raison d'être dans le jeu des degrés et leurs modes potentiels.

Au moment de revenir à l'autorité divine (verset 51, « *Er übet Gewalt mit seinem Arm* », Il a déployé la puissance de son bras, mes. 94-121), les harmonies redeviennent élémentaires : accords chiffrés 5, rapports de quinte entre les accords (*la* majeur – *ré* mineur – *sol* majeur – *do* majeur). Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons ce type de configuration : la joie ou la majesté s'expriment avec des harmonies le plus souvent à l'état fondamental ; inversement, la tristesse ou la faiblesse ont recours aux retards, aux

⁷⁵⁵ Partition : CV20.494/01.

accords à quatre sons, et aux renversements (« *Die Niedrigen* », les faibles, n'est-il pas traité avec un retard de sixte par la septième, mes. 133 avec levée ? Il en va de même avec « *Hungerigen* », les affamés, et leurs septièmes renversées – mes. 142, 144 – ou à l'état fondamental – mes. 149). L'épaisseur harmonique devient alors une sorte d'indicateur de l'état profond, un témoin de la santé de l'âme.

Entre le corps principal du *Magnificat* et la *doxologie*, nous retrouvons un enchaînement harmonique maintenant bien connu : le passage de la dominante du ton principal au ton relatif, soit pour notre exemple : *la* majeur/*fa* majeur, une cassure à la tierce. Les deux chœurs retentissent alors dans une puissante homorythmie. Schütz conduit un déferlement vocal non seulement approprié mais aussi efficace dans cette louange de la trinité. En effet, les valeurs rythmiques sont de plus en plus brèves (rondes liées – blanches – noires – croches), et le mouvement interne des voix conduit progressivement à une grande confusion (l'homorythmie s'éparpille en une vaste polyrythmie, dont la cadence parfaite des mes. 222-223 peut seule mettre un terme).

Le plus étourdissant est certainement la dernière phrase, « *Und immer dar und von Ewigkeit. Amen.* », (et pour toujours et pour l'éternité. Amen), dont le cycle harmonique débute à la mesure 232 pour s'achever à la dernière mesure (mes. 260). Si on place les accords traversés en première ligne et dans chaque case la mesure concernée, nous obtenons le tableau ci-dessous :

<i>fa</i> M	<i>do</i> M	<i>sol</i> M	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mi</i> M
236	235	234	233 (maj)	232 (maj)	
	237	238	239 (min)	240 (min)	241
		244	243 (maj)	242 (maj)	
			245 (min)	246 (maj)	
250	249	248	247 (maj)		
	251	252	253 (min)	254 (min)	255
		258	257 (maj)	256 (maj)	
			259 (min)	260 (maj)	

En reliant les numéros de mesure, nous découvrons un mouvement ondulatoire qui tourne autour du centre tonal (*la* mineur, très souvent picardisé). L'effet est d'autant plus vertigineux qu'il est inédit dans le répertoire allemand de cette époque, qu'il parcourt un cycle de quintes assez large et qu'il s'étend sur un nombre conséquent de mesures (vingt-neuf). Surtout, nous apercevons une sous-dominante changeante (*ré* tantôt majeur, tantôt mineur), à l'image de la tonique. Il suffit de suivre le sillon serpentin pour saisir le procédé : *la* et *ré* adoptent le mode majeur dans le cycle descendant, mais mineur dans l'ascendant (mises à part les deux terminaisons, mes. 246 et 260, qui ponctuent avec une tierce picarde de circonstance). Se dirigeant vers *fa*, tonique et sous-dominante se transforment en dominantes. De retour vers le centre tonal, les accords reprennent leurs fonctions d'origine (il faut bien laisser à *mi* majeur sa suprématie fonctionnelle). De cette manière, le final s'achève sur une cadence plagale de type 1. Le résultat, comme dans tous les rebonds successifs de quintes rencontrés jusqu'ici, donne un effet d'accomplissement, de réalisation inexorable. Au-delà même de l'idée d'éternité véhiculée par le texte – qui trouve ici une image explicite (de manière harmonique, Schütz ne dessine-t-il pas le signe mathématique

de l'infini⁷⁵⁶ ?) – nous avons là comme une manifestation directe du divin, une autorité qui brise toutes les contraintes et s'impose avec force.

Prodigieuse *coda* pour un compositeur au terme d'une féconde existence.

2.9/ Conclusion sur l'œuvre d'Heinrich Schütz

L'œuvre d'Heinrich Schütz montre bien les multiples tendances et aboutissements de la musique au cours de ce premier XVII^e siècle.

Soucieux de préserver l'héritage des anciens maîtres, il assimile les techniques du siècle précédent : polyphonie en contrepoint complexe (*Eingang* et *Beschluß* des Passions, *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, voire le *Magnificat* dans certains passages), cette noix dure que tout jeune compositeur devrait mordre avant de s'essayer à la *seconda prattica*, mais aussi références aux musiques non pulsées (*mesures psalmodiées* dans les *Psalmen Davids*, « néo-grégorien » dans les Passions).

Dans un second temps, Schütz maintient les acquis : la virtuosité vocale (*Kleine geistliche Konzerte*, *Symphoniae Sacrae*) et instrumentale (*Historia der Geburt Jesu Christi*), le *stile concertato* hérité de la polychoralité vénitienne (double-choeur omniprésent dans son œuvre, des *Psalmen Davids* de 1619 au *Magnificat* de 1671, en passant par les *Musikalische Exequien*), le *stile antico* (ou *gravis*, ou *prima prattica*) dont l'homorythmie stricte ou assouplie est directement issue de Palestrina, le *stile madrigalesco* (Lassus, Gesualdo, Monteverdi) et son lot de procédés expressifs (figures adaptées au sens du texte, rythmes, poids des silences, rapport permanent entre consonance et dissonance grâce à l'emploi des retards ou de la « quarte diminuée de cadence »). Quant au chromatisme, il est surtout fréquent dans les œuvres comprises entre 1619 et 1648 (*Psalmen Davids*, *Kleine geistliche Konzerte*, *Geistliche Chormusik*, et les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*) ; par la suite, les éléments chromatiques sont beaucoup plus rares⁷⁵⁷, et se limitent à de rares allusions (inexistant dans les Passions, on en trouve tout de même quelques traces dans l'*Historia der Geburt Jesu Christi*). Mais tout ce que nous avons découvert au chapitre précédent se retrouve ici.

Ainsi, Schütz s'approprie différents niveaux d'héritage (du plain chant au madrigalisme).

Il n'évince pas pour autant les procédés modernes, ceux qui ont vu le jour à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Très tôt, il adopte la technique de la basse continue (ce que sans grande différence on nomme *stile moderno*, *stylus luxurians* ou *seconda prattica*). La monodie accompagnée renforce la déclamation musicale (en ce sens, Schütz se situe dans le prolongement de V. Galilei, J. Peri, G. Caccini et bien entendu C. Monteverdi), et l'*Historia der Geburt Jesu Christi* en est le plus bel exemple. Pourtant, il suffit de parcourir quelques-uns de ses récitatifs pour saisir l'esprit synthétique du compositeur : car il parvient à conjuguer la sobre déclamation de J. Peri et la véhémence de G. Caccini. Dans son ouvrage *Musique Vocale profane au XVII^e siècle*, Georgie Durosoir résume ainsi la différence entre les deux maîtres florentins :

⁷⁵⁶ Cette ondulation n'est pas non plus sans évoquer les dessins qui, faisant office de double-barre de mesure finale, achèvent les partitions du XVII^e siècle.

⁷⁵⁷ Il est intéressant de noter un emploi simultané du chromatisme et de la « quarte diminuée de cadence ». Dans le langage de Schütz, ces deux procédés se retrouvent abondamment dans les œuvres antérieures à 1650, mais n'existent quasiment plus après.

« L'année 1600 apporte, avec l'Euridice de Peri, l'illustration émouvante de l'humanisme musical : le recitar cantando. Sa mélodie abandonne toute prétention à l'élégance ou au charme pour se cantonner dans un étroit ambitus censé représenter la noble éloquence transcendée par le chant. La ligne vocale ne doit presque plus rien à la tradition⁷⁵⁸. »

Et au sujet de Caccini :

« À la recherche du chant noble, Caccini crée une mélodie qui dépasse largement les possibilités du recitar cantando : elle s'épand sur un ambitus plus vaste et intègre une variété rythmique et ornementale d'un haut intérêt⁷⁵⁹. »

Or, nous voyons bien que les récitatifs de Schütz tentent une conciliation entre les deux écoles : volonté déclamatoire, d'une part, et virtuosité (ciblée toutefois) de l'autre.

Ces trois éléments conjugués (réinvestissement du passé lointain, maintien des acquis et adoption des nouveaux procédés) prouvent que les compositeurs aspirent désormais au *tono giusto*. Délivrer le texte ne suffit plus ; il faut le démontrer. La technique d'écriture devient une affaire de choix, car le sens du texte justifie une couleur sonore sans cesse renouvelée. De ce fait, le métier de compositeur est certainement plus épineux au XVII^e qu'aux XV^e et XVI^e siècles. Non seulement il est essentiel de savoir maîtriser plusieurs langages, mais il faut encore estimer lequel convient le mieux à tel ou tel passage.

En matière de genres, Schütz partage les goûts de son époque ; ses *Geistliche Konzerte* de 1636 et 1639 sont à rapprocher de l'*Opella nova* de J. H. Schein (1618 et 1626), et des *Geistliche Konzerte* de S. Scheidt (1631 à 1640) : petite formation (conséquence de la guerre de Trente Ans), style concertant (nombreuses vocalises, fragments mélodiques qui passent d'une voix à l'autre), madrigalismes (représentation immédiate du mot, dans un jeu de contrastes perpétuels), l'ensemble soutenu par la basse continue. Avec ces quatre éléments, nous sommes au cœur du *stile moderno*. En revanche, on peut nuancer la comparaison. Car si Schein et Scheidt préservent généralement l'intégrité du choral luthérien, Schütz n'hésite pas à s'éloigner des matériaux thématiques traditionnels (les références ne sont pas légion dans l'œuvre de Schütz). La difficulté terminologique vient certainement de là : les musicologues parlent volontiers de *concertato choral* pour les œuvres de Schein et Scheidt, et de *concertato dramatique* pour celles de Schütz. Or, tous ces compositeurs parlaient indifféremment de *Geistliche Konzerte*. Œuvre indiscutablement luthérienne, le concert spirituel allemand semble avant tout une illustration imagée de la foi, qu'il tienne compte ou non de l'héritage mélodique luthérien.

D'un point de vue structurel, Schütz est représentatif de ce que nous appelons la « forme en écrin » (forme en arche) : une répartition symétrique de parties encadre le cœur de l'œuvre. Nous retrouvons cette structure dans un grand nombre d'*oratorios* : les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (*Eingang* – *symphonia* – les 7 paroles – *symphonia* – *tutti* final), l'*Historia der Geburt Jesu Christi* (*Eingang* – Évangéliste/Intermèdes – *tutti* final) et les Passions (*Eingang* – récit de la passion – *tutti* final). Le souci d'équilibre est d'autant plus fort que la composition est vaste.

Enfin, l'angle harmonique qui fut principalement le nôtre pour l'analyse de l'œuvre de Schütz nous a conduit à certaines conclusions : 1/ le recours aux accords « simples » (5 et 6) reste majoritaire. Les jeux harmoniques sont alors fréquents (lignes conjointes d'accords 6,

⁷⁵⁸ Durosoir (Georgie), *La Musique Vocale Profane du XVII^e siècle*, Klincksieck, coll. « Klincksieck Études », 1994, p. 37.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

lignes brisées d'accords 5 ou alternant les états fondamentaux et les renversements, etc.) ; 2/ la quarte et sixte de cadence est largement pratiquée, pouvant même être conçue comme une broderie de dominante (bien qu'elle ne fût pas considérée comme telle à ses débuts) ; 3/ la « quarte diminuée de cadence » se rencontre fréquemment dans les œuvres antérieures à 1650 (elle semble de ce fait rattachée à la logique madrigaliste des *Geistliche Konzerte*) ; 4/ l'accord de septième devient omniprésent (dans la majorité des cas, la septième est un retard ou appoggiature de sixte, mais il arrive que la septième soit pensée comme un véritable enrichissement – voir le *Magnificat*) ; 5/ l'accord de neuvième fait son apparition. À l'image du retard de sixte, la neuvième est un retard de l'octave. Dans une majorité de cas, l'accord 9 sous-entend la quinte ; parfois, l'accord 9 demande également la septième (voir *Musikalische Exequien*, Exemple 4-2.3.2, Annexes p. 120).

Pour compléter ces observations, nous avons remarqué que l'art du récitatif était l'occasion de se servir de l'harmonie. Pourtant, nous oscillons entre deux conceptions : l'une modale (par le simple recours aux échelles qui se dispensent parfois de note sensible, mais aussi par une organisation verticale très libre), et l'autre tonale (même les œuvres les plus vastes s'ancrent aisément dans un ton⁷⁶⁰). Nous sentons bien que le discours harmonique tend à s'organiser de manière cohérente, voulant embrasser une logique à long terme.

Mais le charme de ce premier XVII^e siècle est aussi dans la souplesse des enchaînements pratiqués. Ainsi, pour glisser d'une phrase ou d'une partie à l'autre, Schütz emploie jusqu'à cinq procédés : 1/ la transition dans le même ton ; 2/ la transition au ton homonyme ; 3/ la transition à la quinte (inférieure ou supérieure) ; 4/ la cassure à la tierce (bien souvent, cette cassure à la tierce est intégrée dans une logique harmonique : on passe de la *dominante du ton principal* à la *dominante du ton relatif*) ; 5/ la cassure à la seconde (plus rare mais terriblement expressive, surtout quand elle occasionne un changement de mode⁷⁶¹).

Pour terminer, nous ne pouvons que nous attrister de la disparition des œuvres profanes de Schütz (nous ne connaissons finalement que les *Madrigaux italiens* de 1611, son premier *opus*). Nous regrettons bien entendu le premier opéra allemand (*Daphné* de 1627, d'après le livret d'O. Rinuccini de l'*Euridice* de J. Peri), mais nous estimons toute l'immensité de la perte en consultant le catalogue des œuvres aujourd'hui perdues (voir la liste en début de chapitre). Cet impressionnant catalogue regroupe autant de pièces vocales qu'instrumentales : madrigaux, opéra, ballet, opéra-ballet. Aux côtés du Schütz pétri de foi et d'humilité, on imagine l'auteur de pages certainement fastueuses, où le divertissement est mené avec toute la pompe et le talent que nous connaissons aux œuvres sacrées. Prétendre à la synthèse de l'art de Schütz est donc chose impossible, dans la mesure où nous ignorons une grande part de sa production.

3/ Élèves et Assistants

Autour d'Heinrich Schütz se trouvent certains compositeurs souvent éclipsés par l'ombre du maître. Les trois auteurs dont l'activité se manifeste surtout en pleine guerre sont les élèves – et/ou les assistants – des personnalités abordées en début de chapitre.

⁷⁶⁰ Nous pensons à l'*Historia der Geburt Jesu Christi* et son *fa* majeur de référence.

⁷⁶¹ La cassure à la seconde peut aussi s'observer dans le *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, dans le *Dixit Dominus*, mes. 214-215, entre la fin du psaume et le début de la doxologie. Nous passons alors d'une cadence parfaite en *la* majeur à un nouveau départ en *sol* mineur. Ici aussi, cassure à la seconde, avec changement de mode.

3.1/ Tobias Michael (1592-1657)

Né à Dresde le 13 juin 1592 de père musicien (Rogier Michael⁷⁶²), il étudie tout d'abord la théologie et la philosophie aux universités de Wittenberg et Iéna. Il est nommé en 1619 directeur musical de *Sonderhausen*. Il succède à J. H. Schein au poste de *cantor* de la *Thomaskirche* de Leipzig le 29 décembre 1630. Il parvient alors à y maintenir un haut niveau vocal, et ce malgré les difficultés dues à la guerre de Trente Ans : en hommage au travail rendu, Heinrich Schütz dédie sa *Geistliche Chormusik* à la chorale de Leipzig. Sa plus grande publication est certainement le *Musicalischer Seelenlust erster und ander Theil* (Leipzig, 1634/35), dont *Ich bin gewiß*⁷⁶³ fait partie.

Dans l'esprit du temps, cette mise en musique de l'*Épître* de Paul aux Romains (8 38-39) porte la mention « *Geistliches Madrigal für fünfstimmigen gemischten Chor und Basso continuo* » (Madrigal spirituel pour chœur mixte à cinq parties et basse continue). En héritier de l'*Israelsbrünnlein* (1623) de son prédécesseur J. H. Schein, l'attention semble portée sur l'évocation subtile du texte. Cette mention nous permet également de comprendre que les frontières terminologiques sont extrêmement floues en ce début de XVII^e siècle : rien ne distingue vraiment le *Geistliche Madrigal* du *Geistliche Konzerte* ; dans les deux cas, il s'agit d'une composition pour chœur avec basse continue. La formation ne permet donc pas de différencier l'un de l'autre (contrairement au réflexe hâtif « Madrigal = surtout vocal », « Concert = surtout instrumental »). Pourrait-il s'agir de l'écriture ? En regardant la partition, nous comprenons que les Concerts spirituels de Schein sont plus madrigalesques que le Madrigal spirituel de Michael. Il faudra donc se résoudre à accepter les souplesses de l'usage. L'heure n'est pas à la théorisation, mais à l'expérimentation.

Le texte choisi se prête à merveille au jeu baroque :

8, 38 : Ich bin gewiß, daß weder Tod noch Leben, Je suis assuré que ni la mort ni la vie, Weder Engel noch Fürstentum, noch Gewalt, Ni les anges, ni les principautés, ni les puissances, Weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, Ni les choses présentes ni futures, 8, 39 : Weder Hohes noch Tiefes, Ni ce qu'il y a de plus haut ni de plus profond, Noch keine andere Kreatur, Ni aucune autre créature, Mag uns scheiden von der Liebe Gottes Ne pourra nous séparer de l'amour de Dieu Die in Christo Jesu ist Qui est en Jésus Christ Unserm Herren. Notre Seigneur.

Baroque s'il en est, au regard des constantes oppositions (mort/vie, présentes/futures, haut/profond) et de l'effet de progression par négations successives ; l'auditeur est immanquablement attiré par la résolution du texte ; et l'amour de Dieu vient délivrer l'auditeur, sorte de résonance littéraire au propos théologique.

La musique use d'effets particulièrement efficaces. « *Ich bin gewiß* » est traité avec une insistance sur le même accord (*fa* majeur), aux mesures 1-3 et 6-7. L'immobilité harmonique est l'exacte représentation de l'assurance du croyant. La première fois (voir Exemple 4-3.1.1, Annexes p. 129), le groupe S1-S2-A alterne avec le ténor ; la seconde (mes. 6-7), ce sont trois groupes qui alternent : TB, S1-S2 et A-T ; la basse plonge alors jusqu'au *fa*¹, donnant au passage un aspect plus moelleux.

⁷⁶² Rogier Michael prit la succession de Georg Förster à la cour de Dresde en 1587 ; il est donc le *Kapellmeister* précédant immédiatement Heinrich Schütz. Cf. *supra*, Chapitre III, 1-1.4.

⁷⁶³ Partition : DVfM7928. Enregistrement : DIV10(3).

Contrastant avec l'impression d'immobilité des premières mesures, la phrase « *daß weder Tod noch Leben* » expose de nombreux départs en imitation aux lignes sinueuses et enchevêtrées. Le procédé se répète, et conduit à une CP 2b courante depuis H. Schütz (avec deux septièmes en retard de sixte). Nous voyons ici un degré de dominante largement développé, grâce à l'enchaînement $7 - 4^6 - 4^5 - 3$ (voir Exemple 4-3.1.2, Annexes p. 129, mes. 10-11). L'accord de 7^e agit comme un accord-appoggiature de la quarte et sixte, elle-même appoggiature du retard de tierce.

De manière assez prévisible, les anges (« *Weder Engel* ») sont tout d'abord énoncés par les voix les plus aiguës (mes. 11-13, S1-S2-T). Le talent de T. Michael apparaît dans les mesures suivantes, quand il s'agit d'évoquer « les puissances » (« *noch Gewalt* ») ; pour soutenir des voix aux valeurs rythmiques plus détendues (rondes et blanches), le *continuo* enchaîne deux cadences parfaites (CP 2b et CP 2a). En regardant bien (Exemple 4-3.1.2, Annexes p. 129, mes. 13-16), elles sont toutes les deux escamotées : la première commence avec panache (septième de dominante comme accord-appoggiature de la quarte et sixte, retard de tierce), mais la tierce retardée devient subitement mineure ; la dominante perd de son éclat ; la résolution elle-même n'est qu'instable, puisque nous arrivons mes. 15 sur une septième. La seconde cadence procède de même manière, avec une dominante soudainement minorisée. Subtilement, T. Michael parvient à nous suggérer que les « puissances » sont bien fragiles. Comment pourraient-elles alors détourner le croyant de son amour de Dieu ?

Quant aux « choses présentes ni futures » (mes. 21, « *Weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges* »), elles sont évoquées grâce au rythme *noire pointée – croche* sur une ligne ascendante. L'effet d'accomplissement est parfaitement rendu. Il en va de même pour ce qu'il y a de plus haut (« *Weder Hohes* ») avec des sauts dans l'aigu (sixte mineure ascendante pour le S1, qui touche le *fa*4 ; bond d'une octave pour l'*alto*, mes. 26), et pour ce qu'il y a de plus profond (« *noch Tiefes* ») avec les voix graves qui plongent dans le grave (mes. 26-27, ATB).

Comme dans les œuvres de Schütz, si la douleur s'exprime aisément avec des harmonies « travaillées » (renversements, accords à quatre sons, minorisations soudaines, intervalles plaintifs comme la quarte diminuée), tout ce qui véhicule un sentiment positif sera traité avec une harmonie « épurée » : ainsi, l'amour de Dieu (mes. 42-45, « *mag uns scheiden von der Liebe Gottes* ») repose sur une ligne conjointe d'accords à l'état fondamental ; la simplicité harmonique prend des allures de révélation. Nous ne sommes pas loin du *Magnificat* de Schütz et de ses marches harmoniques étourdissantes.

3.2/ Thomas Selle (1599-1663)

Restons au nord de l'Allemagne avec Thomas Selle (voir Planche n°21). Élève à l'université de Leipzig, et certainement de la *Thomasschule*, il devient *cantor* à Heide en 1624, recteur à Wesselburen en 1625, puis *cantor* à Itzehoe en 1634. Il termine sa carrière déjà mouvementée en tant que *cantor* au *Johanneum* de Hambourg en 1641.

Son œuvre comprend une *Matthaüs-Passion* (1636), une *Johannes-Passion* (1641 ou 1643⁷⁶⁴), cent-dix cantiques sur des textes de Rist, dix *Pastorellen* à trois voix, de nombreux canons et pièces pour orgue.

⁷⁶⁴ 1641 selon Sadie, Julie Anne, « Thomas Selle », in : SADIE, Julie Anne (dir.), *Guide de la Musique Baroque*, op. cit., p. 256. 1643 selon BUKOFZER (Manfred), *La musique Baroque*, op. cit., p. 107.

Nous nous intéresserons tout d'abord à l'*oratorio* de Noël *Es Begab sich aber zu derselbigen Zeit*⁷⁶⁵. Nous retrouvons en effet de nombreux ingrédients typiquement italiens : *sinfonia* introductive, récitatifs type *arioso* confiés au *soprano*, au ténor, ou aux deux simultanément (quand il s'agit des scènes mêmes de la nativité), ritournelles instrumentales, final avec alternance de groupes vocaux (voix aiguës contre voix graves) puis *tutti* final (nous partageons les singularités de la polychoralité vénitienne), alternance binaire/ternaire.

Dans un second temps, nous ne pouvons nous empêcher de songer à l'*Historia der Geburt Jesu Christi* d'Heinrich Schütz. Car nous retrouvons parfois quelques éléments communs : mise en valeur de la phrase « *Maria, seinem vertrauten Weibe* » (Marie, sa femme qui était enceinte) par une descente en valeurs longues sur « *Maria* ». Dans la ritournelle qui suit le récitatif où l'on évoque les bergers (« *Und es waren Hirten in derselbigen Gegend auf dem Felde, die hüteten des Nachts ihre Herde* », Et il y avait dans cette même contrée des bergers qui passaient dans les champs les veilles de la nuit pour garder les troupeaux), T. Selle fait appel à des flûtes ; l'ange – personnalisé par un *soprano* – s'adonne à une large vocalise sur « *große Freude* » (grande joie) ; les voix d'un chœur imposant éclatent pour annoncer la venue de l'armée céleste. Tout ceci nous renvoie à l'esthétique de Schütz.

Dans *Aus der Tiefe* pour chœur à cinq voix et basse continue⁷⁶⁶, l'écriture semble conforme aux réflexes de composition du XVII^e siècle : répétitions ascendantes de « *Herr höre meine Stimme* » (Seigneur, entends ma voix), alternance de blocs vocaux assurant une parfaite compréhension du texte, grande détente mélodique et rythmique sur « *meines Flehens* » (ma supplication), triple évocation d'Israël de plus en plus aiguë. Toutefois, l'ensemble reste assez sobre (peu de crispations harmoniques). Cette observation se confirme dans la version d'*Aus der Tiefe* pour *soprano*, basse et basse continue⁷⁶⁷, où les voix alternent sans aucune grandiloquence. L'unique superposition vocale se produit dans le final, sur « *Israel, hoffe auf dem Herren* » (Israël, mets ton esprit dans le Seigneur).

Il ne faut pourtant pas se contenter de ces deux versions, et croire que le langage harmonique de T. Selle soit constamment dépouillé. Quand on regarde la ligne de *continuo* du *Kyrie* de la *Missa à 5 Super* « *Sey mir gnädig* » (voir Exemple 4-3.2, Annexes p. 130)⁷⁶⁸, on s'aperçoit que l'auteur – à l'image de ses contemporains – réserve les harmonies les plus tendues pour les textes qui les nécessitent : nombreux retards de la sixte par la septième, chromatisme indirect à courte distance (le *do#* chiffré 6 de la mes. 8 contrarie le *do* bécarré de la mesure précédente), chromatisme indirect à moyenne distance (le *la* chiffré 3 de la mes. 9 contrarie le *do#* précédemment entendu), retard de l'octave par la neuvième (mes. 8), nouveau chromatisme indirect à moyenne distance (le *do#* de la mes. 10), puis cassure à la seconde (articulation des mes. 10-11) puisque l'auditeur attendait un *ré* chiffré 5. Chaque mesure semble donc réserver ses surprises. Si toutefois nous comparons cette ligne de *continuo* avec celle du *Gloria*, nous estimons alors toute la différence : le *Gloria* est nettement plus simple, avec des séries d'accords à l'état fondamental, ou de simple 6, quelques retards de sixte par la septième, mais rien de comparable avec les chiffrages du *Kyrie*. L'harmonie semble s'être allégée, débarrassée de ses tourments, et n'encourage plus les accidents impétueux. Ici encore, le langage harmonique s'adapte au sens du texte.

⁷⁶⁵ Enregistrements : DBK5(3), et DBW-Cd2(6).

⁷⁶⁶ Enregistrement : DBK8(11).

⁷⁶⁷ Enregistrement : DBK8(12).

⁷⁶⁸ Partition : M80.090.

3.3/ Johann Erasmus Kindermann (1616-1655)

Bon exemple d'une assimilation italienne, Johann Erasmus Kindermann est tout d'abord l'élève de Johann Staden⁷⁶⁹ avant de poursuivre son éducation musicale à Venise auprès de Cavalli ; on le retrouve également à Rome en 1635 (sans doute élève de Frescobaldi, Carissimi et Merula). Il retourne à Nuremberg en 1636 où il est nommé à la *Frauenkirche*⁷⁷⁰, puis en 1640 à l'*Egidienkirche* comme premier organiste. Auteur de musique vocale (motets, dialogues et cantates), il s'illustre également dans la composition pour orgue (*L'Harmonia organica*, 1645, avec vingt-cinq pièces dont quatorze préludes, recueil connu pour être le dernier exemple de tablature imprimée).

Sur un plan vocal, J. E. Kindermann publie l'essentiel de son œuvre pendant la guerre de Trente Ans : *Optianischer Orpheus* (1642), *Concentus Salomonis* (1642), *Deliciae studiosorum* (1643), *Canzoni, sonatae, una, duobus, tribus et quatuor violis* (1653).

Son écriture reste simple, homorythmique et sans véritable surprise harmonique. Prenons pour exemple *Ach Gott, wie oft hab ich gehofft* (Exemple 4-3.3, Annexes p. 130)⁷⁷¹. Petite forme *Bar* pour fêter la fin de l'année et le début de la nouvelle, nous n'avons là que de simples accords 5 ou 6, et les traditionnels retards de tierce en fin de phrase. Rien de véritablement surprenant, donc.

4/ Conclusions

4.1/ Synthèse stylistique : les musiciens à travers la guerre de Trente Ans

Avec cette génération de compositeurs, la musique allemande fait un grand bon en avant. Les principales influences du siècle passé (madrigal, Saint Marc de Venise, et *camerate fiorentine*) trouvent ici une terre d'accueil particulièrement féconde, et ce malgré le peu de représentants de cette « génération sacrifiée ».

Comme nous venons de le voir à travers l'exemple de Schütz, les compositeurs de ce premier XVII^e siècle cherchent une expression musicale la plus proche du sens du texte. Cette aspiration au *tono giusto* est très certainement la marque de fabrique du style baroque. Les possibilités sont alors variées, et correspondent à autant de traditions musicales identifiées : Allemagne, Italie et Pays-Bas (Amsterdam). De l'Allemagne, les compositeurs reprennent le contrepont fleuri, les entrées en imitation qui se développent en style fugué, le choral luthérien (matériau de base dans la plupart des compositions), et l'homorythmie (l'expression pondérée de la foi). De l'Italie, ils s'approprient la polychoralité, le chromatisme, la virtuosité vocale et instrumentale, et bien entendu la monodie accompagnée – certainement l'élément le plus riche de conséquences. D'Amsterdam (nous parlerons d'une

⁷⁶⁹ Cf. *supra*, Chapitre IV, 1-1.2.

⁷⁷⁰ Georges Guillard le voit second organiste ; voir Guillard, Georges, « Johann Erasmus Kindermann », in : CANTAGREL, Gilles (dir.), *Guide de la Musique d'Orgue*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la Musique », 1991, p. 480. Julie Anne Sadie, elle, le voit basse et violoniste ; voir Sadie, Julie Anne, « Johann Erasmus Kindermann », in : Sadie, Julie Anne (dir.), *Guide de la Musique Baroque*, op. cit., p. 315.

⁷⁷¹ Partition : BA615, p. 121.

influence individuelle, puisque la figure de J. P. Sweelinck est ici centrale), les auteurs allemands retiennent l'esprit de variation, ainsi que les formules mécaniques.

L'esprit du temps opère déjà certaines distinctions entre les écritures : Martin Gregor-Dellin nous rappelle⁷⁷² que dans le *Tractatus compositionis augmentatus* (1657 à 1663) et le *Rapport détaillé sur l'utilisation des consonances et des dissonances* (après 1663), Heinrich Schütz et son élève Christoph Bernhard théorisent le choix des langages. Selon eux, il existe le *stylus gravis* (ou *antiquus*), où la dissonance est prise en passage ou en retard. Les auteurs de référence sont Josquin Desprez, Palestrina ou Gabrieli. À l'opposé se trouve le *stylus luxurians* (ou *modernus*), où le texte détermine les modes d'écriture. Ce *stylus luxurians* se subdivise en deux branches : le *stylus luxurians communis* (les figures conservent l'équilibre de l'ensemble, à la manière de C. Monteverdi ou de Bontempi, le vice-*kapellmeister* à la cour de Dresde choisi par Schütz), et le *stylus luxurians comicus* (ou *theatralis*, où chaque partie rivalise d'originalité et de contraste avec la précédente). À quel point ces distinctions servent aujourd'hui au musicologue ? La question semble difficile à résoudre. Bien entendu, ces étiquettes permettent de mieux saisir les catégories stylistiques d'une époque, mais nous voyons qu'elles ne s'imposent que tardivement (un peu à l'image des traités de M. Praetorius, longtemps après des années de pratique musicale).

L'introduction de la basse continue dans l'univers musical allemand ne s'est pas faite en un seul jour. Pour autant, nous pouvons délimiter une période relativement resserrée ; ainsi, nous trouvons une mention de *continuo* en :

1607	G. Aichinger, <i>Cantiones</i>
1616	J. Staden, <i>Harmoniae Sacrae</i>
1618	J. H. Schein, <i>Opella Nova I</i>
1619	J. P. Sweelinck, <i>Cantiones Sacrae</i>
	C. Demantius, <i>Triades Sioniae</i>
	M. Praetorius, <i>Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica ; Polyhymnia exercitrix</i>
	H. Schütz, <i>Psalmen Davids</i>
1621	S. Scheidt, <i>Ludi Musici</i>
	J. H. Schein, <i>Musica boscareccia</i>
1623	H. Schütz, <i>Histoire de la Résurrection du Christ</i> (le <i>continuo</i> est constitué d'un ensemble de trois violes)
	J. H. Schein, dernier madrigal spirituel de l' <i>Israelsbrunnlein</i>
1624	J. H. Schein, <i>Diletti pastorali</i>
1629	H. Schütz, <i>Symphoniae Sacrae</i>

Il apparaît que la zone 1618-1619 constitue un moment clef. En revanche, il semble évident que ces œuvres soient des aboutissements (nous le savons pour M. Praetorius et H. Schütz dont la composition des *Psalmen Davids* remonte certainement au séjour vénitien de 1611). La quête d'une « date officielle » semble un peu stérile, mais il n'est pas incohérent de situer l'adoption du *continuo* dans la fourchette 1607-1619, ce qui semble assez rapide au regard de l'innovation italienne (si nous considérons les *Nuove Musiche* de Caccini, 1601).

L'influence italienne est largement assimilée dans cette génération : *sinfonia* introductive, *ritornello*, alternances binaire/ternaire, goût du contraste harmonique. La musique sacrée prend désormais des allures toutes nouvelles.

⁷⁷² GREGOR-DELLIN (Martin) *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 292-295.

▣ Synthèse stylistique ▣ Les musiciens À travers la guerre de Trente Ans

Ressources musicales

▣ Tradition allemande : Contrepoint fleuri, imitation, fugue, choral luthérien, homorythmie. ▣ Tradition italienne : *Continuo*, polychoralité, chromatisme, virtuosité vocale et instrumentale, *sinfonia* introductive, *ritornello*. ▣ Tradition des Pays-Bas : esprit de variation, formules mécaniques (héritées de l'écriture pour clavier).

Genres & Formes

▣ Le Concert Spirituel (exacte traduction de *Geistliche Konzerte*) fait son apparition. Il est l'héritier du motet allemand sur *cantus firmus* luthérien et du madrigal. Aujourd'hui, on distingue le *concertato choral* de Schein et Scheidt du *concertato dramatique* de Schütz. Toutes ces étiquettes étaient autrefois regroupées sous la seule dénomination *Geistliche Konzerte*. Il faut voir ici une mutation du *Geistliche Gesang* – genre phare de l'Allemagne sous la Réforme. ▣ Grande souplesse dans le choix des textes au sein du *madrigal spirituel* (Schein) : réunion d'extraits de psaumes, morceaux d'évangiles, paraphrase des Écritures voire texte libre. ▣ Compositions sur basse obstinée (Cf. Schütz, *Kleine geistliche Konzerte*, SWV 311 et 327). ▣ La forme en écrien se généralise. On adopte volontiers les structures symétriques. **Harmonie** ▣ Apparition de l'« appoggiature de quarte et sixte » (ou « quarte diminuée de cadence »). ▣ Lignes conjointes ou brisées en accords « simples » (type 5-5-5-5 ; 5-6-5-6 ; 6-6-6-6 et autres formules). ▣ Quarte et sixte de cadence omniprésente. ▣ Recours à la septième (majoritairement en tant que retard de sixte, plus rarement en tant qu'accord à quatre sons à part entière). ▣ Recours à la neuvième (retard de l'octave). Cette neuvième est généralement conçue comme un accord à trois sons (*do-mi-sol*) enrichi de la neuvième (*ré*). Il n'est pas fréquent de rencontrer un accord complet à cinq sons (avec la septième : *do-mi-sol-si-ré*). ▣ Très nombreuses marches harmoniques. ▣ La cadence plagale l'emporte encore souvent sur la cadence parfaite. ▣ Art de la transition très subtil, d'une phrase ou d'une partie à l'autre : transition dans le même ton, par ton homonyme, à la quinte inférieure ou supérieure, cassure à la tierce ou à la seconde. ▣ Art de l'éloignement tonal quand il s'agit d'isoler un événement : voir les récitatifs de l'*Historia der Geburt Jesu Christi* de Schütz. ▣ La complexité harmonique agit parfois comme un indicateur du sentiment : 1/ Tristesse, douleur, faiblesse = accords renversés, retards, appoggiatures, accords à quatre sons ; 2/ Joie, fierté, force = accords à l'état fondamental. **Autres Éléments du langage** ▣ Cadences finales parfois épurées (ne restent que la tonique et la quinte, quand les voix ne se retrouvent pas sur un unisson). Le but est ici expressif (épuisement du discours, abandon de soi). ▣ *Alleluia* ternaire (3/2) contrastant avec la mesure binaire qui prévalait jusque-là. Le procédé est récurrent dans les *Kleine geistliche Konzerte* d'H. Schütz. ▣ *Répétition d'intention* : une phrase est énoncée plusieurs fois. Contrairement à l'esthétique de la Renaissance, cette redondance mélodique n'a pas qu'une fonction d'équilibre des parties : elle permet surtout d'insister, d'imposer, d'accroître la force des sentiments. ▣ Directions mélodiques évidentes : joie (ascendante), tristesse (descendante). Dans certains cas, l'immobilité mélodique ou harmonique peut traduire l'assurance (Cf. *Ich bin gewiß* de T. Michael). Ce schéma ne doit pourtant pas nous faire oublier quelques contre-exemples judicieux (Cf. *Die mit Tränen säen* de J. H. Schein, avec un chromatisme ascendant pour illustrer les larmes). ▣ Interpellation vocale : le premier mot d'une phrase est immédiatement suivi d'un silence (le « *Wer* » dans les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* de Schütz).

4.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns

De manière assez prévisible, ce voyage de génération en génération nous rapproche lentement de Bruhns. Les biographies commencent même à se chevaucher : Heinrich Schütz s'éteint alors que Nicolaus Bruhns est âgé de sept ans. Avec un peu d'imagination,

nous pourrions supposer que le jeune Nicolaus ait entendu parler de ce décès (grand-père, père et oncles – tous musiciens – ont certainement évoqué la disparition du grand maître).

Sur un plan strictement musical, le premier XVII^e siècle est évidemment porteur de nombreuses techniques adoptées et développées par N. Bruhns.

L'intégration de la *sinfonia* introductive et du *ritornello* est certainement l'élément le plus caractéristique : en effet, seules deux cantates sur douze n'en utilisent pas (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* et *Jauchzet dem Herren alle Welt*). Les dix autres cantates de Bruhns font appel à l'introduction ou à l'intermède instrumental, voire aux deux.

La cantate *Hemmt eure Tränenflut* (CL5836) débute par deux mesures instrumentales ; ceci est trop bref pour parler de *sinfonia*. En revanche, nous croisons par deux fois un *ritornello* de treize mesures. Celui-ci s'éloigne mélodiquement des parties qui l'entourent, puisque le motif en croches répétées est absent du reste de l'œuvre. On peut alors parler d'une ritournelle à thématique contrastante. La cantate *O Werter heil'ger Geist* (CL5835) commence par une introduction instrumentale, nommée à juste titre *Ritornello* puisque l'auditeur l'entendra cinq fois. Nous pourrions dire que cette ritournelle est également contrastante puisqu'elle semble⁷⁷³ thématiquement détachée du reste de l'œuvre. Elle repose sur deux éléments rythmiques vite mémorisés : la sicilienne, et la scansion de noires. Le jeu compositionnel consiste alors à alterner les groupes instrumentaux (*clarini* et cordes – le basson étant solidaire de la viole de gambe) en permutant les éléments rythmiques : la sicilienne, d'abord propriété exclusive des cuivres, passe aux cordes dans des échanges de plus en plus resserrés. L'harmonie est ici réduite à sa plus simple expression : malgré d'éphémères glissements au ton relatif, on est fermement attaché au ton principal *do* majeur.

Sur les huit cantates restantes, toutes possèdent une *sinfonia*. Un tel nombre nous invite à regarder de plus près la structure et le rôle de ces parties introductives.

Nous pouvons en fait distinguer deux sortes de *sinfonia* : la *sinfonia* d'exposition thématique, et la *sinfonia* indépendante. La première, la plus fréquente, est conçue en seul bloc : *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL5831, mes. 1-22), *De Profundis* (mes. 1-16), *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (CL5827, mes. 1-16), et *Paratum cor meum* (CL5832, mes. 1-22) présentent donc les mélodies que les voix auront à traiter. Bien souvent, seules les quatre ou cinq premières mesures exposent le matériau thématique ; la suite s'apparente à un développement, sorte de libre jeu autour des cellules mélodiques et rythmiques initiales (ce schéma est particulièrement visible dans la *sinfonia* de *Wohl dem, der den Herren Fürchtet* et celle de *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel Bereitet* : le petit développement est alors l'occasion d'alterner les blocs instrumentaux).

Dans la seconde catégorie des introductions instrumentales, nous trouvons la *sinfonia* indépendante, c'est-à-dire sans rapport thématique avec le reste de l'œuvre. Deux cantates sembleraient répondre à ce critère : *Muss nicht der Mensch*, et *Mein Herz ist bereit*. Contrairement à la *sinfonia* d'exposition thématique, la structure est plus complexe – et les dimensions plus vastes. Voici les compositions tripartites de ces deux cantates concernées :

Muss nicht der Mensch, ABA Mes. 1-10 : Partie nommée ritournelle (mention « Rittor : » dans le manuscrit Bokemeyer) composée d'un duo de trompettes avec continuo. Mes. 10-50 : Partie nommée sonata regroupant les cordes (violons 1-2, violes da braccio 1-2, viole de gambe) et le continuo. Il s'agit en fait d'une

⁷⁷³ Nous insistons sur ce « semble ». Comme nous le verrons dans le chapitre entièrement consacré aux cantates de Bruhns, cette ritournelle introduit un motif harmonique qui sera développé dans le reste de l'œuvre. Mais puisque cet élément échappe facilement à l'auditeur non averti, nous attribuons à cette ritournelle un rôle contrastant.

composition fuguée, avec véritables sujet et contre-sujet. Mes. 50-59 : Retour de la ritournelle. *Mein Herz ist bereit*, ABB'A' Mes. 1-10 : C barré. Écriture virtuose avec gammes en triples-croches. Mes. 11-30 : 6/8 presto. Entrées en imitation pour le violon soliste (jeu impressionnant sur les doubles-cordes). Mes. 30-54 : Suite du 6/8 presto, mais avec un changement d'écriture. Moins contrapuntique, mais donnant toujours l'illusion d'un jeu à deux violons (l'un en noires pointées, l'autre en doubles-croches). Mes. 54-61 : Retour au C barré, avec gamme en triples-croches.

Dans ces deux cantates, la voix qui poursuit n'a aucun rapport mélodique avec ce que l'auditeur vient d'entendre. La *sinfonia* permet alors d'installer un climat (énergique dans *Muss nicht der Mensch*, joyeux et sautillant dans *Mein Herz ist bereit*), sans pour autant dévoiler les termes du propos.

Les deux dernières cantates, *Erstanden ist der heilige Christ* (CL5837) et *Ich liege und schlafe* (CL5833) présentent la particularité de contenir une *sinfonia* et des *ritornelli*. Dans la première, la *sinfonia* est entièrement fondée sur le principe du contraste :

***Erstanden ist der heilige Christ*, ABABC Mes. 1-6 : Mesure 4/4, avec doubles-croches aux violons et descente énergique au continuo. Mention presto. Mes. 7-14 : Mesure 3/2, avec sicilienne. Mention adagio. Mes. 15-20 : Retour à la mesure 4/4 et ses caractéristiques. Mes. 21-27 : Retour à la mesure 3/2 et ses caractéristiques. Mes. 27-42 : Imitations entre violons 1 et 2.**

Selon toute apparence, la thématique exposée ici n'a aucun rapport avec la suite. Nous serions alors dans le cadre d'une *sinfonia* indépendante. Quant à la ritournelle (entendue deux fois), elle repose pour un violon sur la mélodie de choral de Valentin Triller⁷⁷⁴ et sur l'élément C de la *sinfonia* pour le second violon. En ce sens, la ritournelle est solidaire du reste de l'œuvre. *Sinfonia* indépendante, mais *ritornello* solidaire.

Dans *Ich liege und Schlafe*, la *sinfonia* est très proche de l'épanchement vocal qui suit. Même si le réseau thématique est plus souple, l'auditeur ressent comme une parenté entre les motifs. Il est alors difficile de parler d'une *sinfonia* indépendante. Elle est d'ailleurs conçue en un seul bloc, à l'image des autres *sinfonie* solidaires. Quant au *ritornello* (entendu deux fois), il est également solidaire du reste de l'œuvre.

Ainsi, Bruhns explore toutes les possibilités de constructions : cantates avec ou sans *sinfonia*, avec ou sans *ritornello*, *sinfonia* solidaire ou indépendante, *ritornello* solidaire ou indépendant, sans compter les mélanges (*sinfonia* indépendante avec *ritornello* solidaire ; *sinfonia* et *ritornello* solidaires).

Dans le prolongement de ces remarques se trouve la question de la forme en écri. Nous l'avons amplement abordée, car les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, l'*Historia der Geburt Jesu Christi* ou les passions de Schütz enchâssent le discours musical au moyen d'une structure parfaitement symétrique. N. Bruhns conçoit l'une de ses cantates de la sorte : *Ich liege und schlafe*, dont voici le détail :

1/ Grand bloc introductif, comprenant lui-même : a/ Sinfonia solidaire (mes. 1-9). b/ Chœur en contrepoint simple puis en homorythmie. Ponctuation des cordes (mes. 9-35). c/ Reprise de b/ (mes. 35-57) avec des permutations vocales : la mélodie du soprano passe à l'alto, et inversement⁷⁷⁵. d/ Allegro en 4/4. Départs

⁷⁷⁴ Cf. *supra*, Chapitre II, 5-5.2.

⁷⁷⁵ Cf. *supra*, Chapitre III, 4-4.2.

en imitations. Fin plus lente en tutti homorythmique. 2/ Aria pour soprano soliste. 3/ Ritornello solidaire. 4/ Duo alto/ténor. 5/ Ritornello solidaire. 6/ Aria pour basse soliste. 7/ Reprise intégrale de 1/ (mention « Da Capo » sur le manuscrit Bokemeyer).

La structure répond ici à un grand souci d'équilibre : deux énormes blocs (*tutti*) encadrent les parties pour solistes, elles-mêmes entrecoupées de ritournelles instrumentales. Il est difficile de ne pas songer à la *Musique pour les Funérailles de la Reine Mary* d'Henry Purcell (*March – Chœur – Canzonna – Chœur – Canzonna – Chœur – March*, le second chœur, au centre de l'œuvre, commençant par ces mots : « au milieu de la vie est la mort »). La forme en écrin trouve ainsi d'admirables exemples dans les productions du second XVII^e siècle.

La composition sur basse obstinée (observée chez Schütz dans les *Kleine geistliche Konzerte* SWV 311 et 327) se rencontre aussi chez Bruhns, avec le *solo* de ténor sur basse de chaconne dans *Hemmt eure Tränenflut* (CL5836, p. 14-18).

Ces quatre éléments (*sinfonia* et *ritornello*, forme en écrin et basse obstinée) semblent indiquer que les auteurs recherchent des procédés unificateurs, des *liants* thématiques ou structurels pour étayer l'envergure de leurs pièces. Des moyens rationnels sont utilisés comme autant de remparts contre l'anarchie et le chaos. Loin des idées reçues, l'esthétique baroque est en quête de cohérence.

Pourtant, la souplesse n'est pas exclue. À la manière de J. H. Schein, qui rassemble certains textes et les regroupe en fonction d'une unité sémantique – ou mieux, qui les invente – Nicolaus Bruhns s'accorde parfois quelques libertés. Nous avons déjà évoqué les cantates sur texte de choral (*Erstanden ist der heilige Christ*), d'Épître (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*), ou de psaume (*Der Herr hat seinen Stuhl*, entre autres), mais il faut surtout signaler la présence de cantates à texte libre : *Ich liege und schlafe* (en partie fondée sur le psaume 4), *O werter heil'ger Geist*, *Hemmt eure Tränenflut* et *Muss nicht der Mensch*. Nous ne reviendrons pas sur le contenu de ces textes⁷⁷⁶, mais il est important de souligner la filiation – au moins dans l'esprit – entre le concert spirituel de Schein et les cantates de Bruhns. Désormais, le compositeur peut s'écarter des Écritures. Qu'il dispose ou qu'il soit lui-même l'auteur de cette poésie religieuse, le compositeur dévoile une sensibilité individuelle. Tenir compte de la personne, de l'expression de la foi sous des modalités souvent inédites, voilà bien une démarche à la fois luthérienne et baroque. Luthérienne, car le Réformateur n'a cessé de solliciter l'individu et son regard introspectif. Baroque, car cette appropriation des textes – qui va de la paraphrase à l'échappée littéraire – se développe essentiellement au XVII^e siècle. Là encore, il est bien difficile de ne pas songer aux passions de J.-S. Bach, où chorals et *arie* suspendent la trame du récit évangélique. De la sorte, madrigal spirituel, concert spirituel et cantate ont en commun cette même liberté à l'égard des textes.

De manière plus locale, nous rencontrons quelques similitudes entre les cantates de Bruhns et les œuvres traversées dans ce chapitre. Nous évoquons par exemple les larmes *ascendantes* de J. H. Schein dans son *Die mit Tränen säen* issu de l'*Israelsbrunnlein* (1623). Or, *Muss nicht der Mensch* de Bruhns présente un semblable chromatisme ascendant pour évoquer la peine (« *und Pein* », mes. 70-72). Sans aucun doute, les larmes ou le sentiment de douleur se traduisent aisément par un mouvement descendant ; mais le sens inverse est également très efficace. Certes moins naturel mais d'une inquiétante pesanteur, il rend

⁷⁷⁶ Cf. *supra*, Chapitre II, 5-5.2.

le passage plus insoutenable encore. Sept décennies séparent les deux œuvres, et nous retrouvons le même procédé.

De même, nous avons évoqué le cas de Tobias Michael et son madrigal spirituel *Ich bin gewiß*, dans lequel l'assurance du croyant était traduite par une immobilité harmonique (voir Exemple 4-3.1.1, Annexes p. 129) ; nous retrouvons un semblable procédé dans *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* de Bruhns : l'*alto* expose tout d'abord un phrasé (mes. 1-2, « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* », le temps de mon départ est proche), auquel répond la basse (mes. 2-5, « *Ich habe einen guten Kampf gekämpft* », j'ai combattu le bon combat). Or, cette réponse commence par une moitié de phrase *recto tono*, où la voix reste immobilisée sur la tonique. Seule une marche harmonique viendra briser cette horizontalité, dont le rythme dactyle souligne pour le mieux le mot « *gekämpft* » (combattu). Par le jeu des entrées en imitation, l'auditeur perçoit facilement ces trois éléments thématiques, le premier fort léger en raison de sa mélodie conjointe suspensive (trajectoire *tierce-quinte-tierce*), l'autre plus appuyé par son martèlement de tonique, et le dernier enfin par son aspect dynamique et sautillant. Mais chez Nicolaus Bruhns, comme chez Tobias Michael, l'assurance de la foi peut être traduite par l'immobilité (mélodique ou harmonique).

Notre auteur puise donc ses techniques expressives dans celles du premier XVII^e siècle. Nous pourrions encore évoquer l'usage de la quarte diminuée, sorte de crispation mélodique largement pratiquée dans les œuvres de Schein, Scheidt et Schütz. Chez Bruhns, elles apparaissent dans *Ich liege und schlafe* (CL5833, p. 4, *soprano* mes. 10-11 et p. 5, *alto* mes. 36-37), *De Profundis* (basse mes. 66-67), ou *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL5831, p. 4, *soprano* mes. 37). De même, nous croisons parfois quelque épuisement du discours au point d'éliminer la tierce et la quinte de l'accord final : les cadences s'achèvent alors sur de maigres unissons, comme dans *Erstanden ist der heilige Christ*⁷⁷⁷ (CL5837, p. 12, mes. 31, 38 et 60), ou la *sinfonia* de *De Profundis* (cadence mes. 15-16).

Un autre élément du langage est récurrent dans l'œuvre de Bruhns : la répétition d'intention. Les exemples sont tellement nombreux que nous nous limiterons à un seul d'entre eux. Dans *Hemmt eure Tränenflut*, l'*alto solo* prend la parole : « *Der Stein war allzu groß* » (la pierre était tellement grande). Sur une basse obstinée – la seule parmi toutes les cantates de Bruhns – l'*alto* répète quatre fois ce début de verset. En isolant chacune des présentations, nous voyons bien quelles intentions se cachent derrière les notes :

Mes. 1-5 : « *Der Stein war allzu groß* », quatre temps sur « *Stein* » (blanche pointée liée à noire), puis descente conjointe jusqu'au la2. Mes. 9-10 : « *allzu groß* », de do3 vers mi3. Mes. 11-12 : « *allzu groß* », de la3 vers sol#3. Mes. 13-17 : « *Der Stein war allzu groß* », quatre temps sur « *Stein* » (blanche pointée liée à noire), puis descente conjointe jusqu'au la2.

Que penser de ces répétitions ? Au-delà d'un simple plaisir à multiplier les motifs mélodiques, nous pouvons déceler une intention sous-jacente : la musique sert ici à montrer le caractère miraculeux de la résurrection du Christ en insistant sur le poids phénoménal du rocher qui bloquait le sépulcre. Le procédé est brillamment rhétorique : à la place d'un discours strictement laudatif, l'auteur redonne de l'importance aux obstacles pour que l'auditeur aboutisse par lui-même à la louange (ceci est digne d'être loué puisque ce qui s'y oppose est impressionnant). La formule est d'autant plus efficace que le rocher est assimilé au bloc de pierre pesant sur le cœur du croyant (le Christ ressuscité décharge ainsi le

⁷⁷⁷ Seul le *continuo* est libre de compléter l'accord. Mais le sens du texte (« *so wär die Welt vergangen* », alors le monde aurait disparu) peut aisément s'accommoder d'un unisson. Mieux, il l'appelle de toutes ses forces.

fidèle de son poids). Or, les éléments mélodiques ne font qu'étayer ce sens : la première présentation (mes. 1-5) propose un étirement (la tenue sur « *Stein* ») – un tel obstacle interdit toute progression – puis une chute vers le grave. Inconsciemment, l'auditeur intègre que cette pierre est inébranlable, conséquence immédiate de la ligne si défaitiste de notre *alto*. « *Allzu groß, allzu groß* » (mes. 9-12), dit-elle, comme découragée par ce bloc dont le sommet paraît inaccessible. La mélodie s'oriente pourtant vers l'aigu. Les yeux estiment la taille du rocher, et désespèrent. Résignée, l'*alto* retourne d'ailleurs vers le grave (mes. 13-17). Répétition du premier élément mélodique : tout ceci ne sert à rien, nos efforts sont voués à l'échec, et nous ne dépasserons jamais le point de départ. Retour au constat initial.

Par ces quelques répétitions, Bruhns réussit à installer un climat. Il parvient surtout à suggérer différentes intentions pour la même phrase (de manière un peu caricaturale, la première semblerait dire : « cette pierre est grande, et je suis si petit face à elle » ; les deux suivantes : « cette pierre est vraiment très grande, mais qu'elle est grande ! » ; quant à la dernière, elle dirait : « cette pierre est décidément trop grande, jamais elle ne bougera » ; trois sens voisins, toutefois bien différents). C'est pour cette raison que nous parlons de « répétition d'intention ». Le procédé sera largement utilisé dans la génération suivante (Pachelbel, Buxtehude, Tunder, Weckmann, et plus tard Bruhns), mais nous voyons qu'elle apparaît déjà dans les œuvres de J. H. Schein, S. Sheidt et H. Schütz.

Enfin, le plus grand apport du premier XVII^e siècle au langage de Nicolaus Bruhns est certainement les formules types du *continuo*. La recherche typologique de ces formules à travers les *Kleine geistliche Konzerte* de Schütz nous permet d'établir de nombreux parallèles. Voici un tableau synthétique reprenant les principales références :

L'accord chiffré 2	Cette appoggiature de l'accord 6 par la basse se rencontre souvent dans les parties de <i>continuo</i> de Schütz. L'accord complet n'est pas $2^4 6$ mais 2^5 , allant se résoudre au demi-ton inférieur sur un accord 6.
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jauchzet dem Herren alle Welt</i> (CL5828) : p. 6, mes. 32, 36-37. • <i>Paratum cor meum</i> (CL5832) : p. 7, mes. 36-38, 44-46, 53-55, etc. • <i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i> (CL5831) : p. 6, mes. 70-71, 73-74. • <i>Hemmt eure Tränenflut</i> (CL5836) : p. 9, mes. 53 ; p. 10, mes. 61. • <i>Ich liege und schlafe</i> (CL5833) : p. 7, mes. 62 ; p. 8, mes. 67-68. 	
Ligne conjointe chiffrée 6 5 6 5... 5 6 5 6....	Voir Exemple 4-2.2.1, Annexes p. 116, formules types A, B, C, D, E
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jauchzet dem Herren alle Welt</i> (CL5828) : p. 17, mes. 163-167, 174-178, 192-197, etc. • <i>Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet</i> (CL5827) : p. 6, mes. 46-47. • <i>Paratum cor meum</i> (CL5832) : p. 26, mes. 41-42. 	
Ligne conjointe chiffrée 6 6 6 6...	Voir Exemple 4-2.2.1, Annexes p. 116, formule type F
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>De Profundis</i> : mes. 104-113, 127-128, et surtout 142-145. • <i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i> (CL5831) : p. 11, mes. 44 -46. • <i>Hemmt eure Tränenflut</i> (CL5836) : p. 24, mes. 25-26 (sur chromatisme). 	
Ligne conjointe chiffrée 7 6 7 6 7 6...	Voir Exemple 4-2.2.1, Annexes p. 116, formule type G
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Wohl dem, der den Herren fürchtet</i> (CL5831) : p. 11, mes. 26-28. • <i>Hemmt eure Tränenflut</i> (CL5836) : p. 15, mes. 26-27, 30-31 ; p. 16, mes. 34-35, etc. 	
Ligne disjointe chiffrée 5 5 5 5...	Voir Exemple 4-2.2.1, Annexes p. 116, formule type H
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Mein Herz ist bereit</i> : mes. 112-113, 117-118. • <i>Muss nicht der Mensch</i> : mes. 43-44, 46-48, 160-162. 	
Ligne disjointe chiffrée 7 7 7 7...	Voir <i>Magnificat</i>
<u>Exemples chez Bruhns</u> <ul style="list-style-type: none"> • <i>De Profundis</i> : mes. 174. • <i>Mein Herz ist bereit</i> : mes. 184-185, 196, et surtout 241-243. • <i>Muss nicht der Mensch</i> : mes. 16-24, 31-33, 37-39, etc. • <i>Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden</i> (CL5826) : p. 3, mes. 4 ; p. 4, mes. 15 ; p. 5, mes. 17-18, etc. 	

<p>Enchaînement 9 8 7 6</p>	<p>Voir <i>Sei gegrüßet, Maria, du holdselige</i> (SWV 334)</p>
<p><u>Exemples chez Bruhns</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jauchzet dem Herren alle Welt</i> (CL5828) : p. 11, mes. 89 ; p. 17, mes. 168 ; p. 20, mes. 260. • <i>Paratum cor meum</i> (CL5832) : p. 16, mes. 130 ; p. 21, mes. 60 ; p. 30, mes. 67. • <i>Erstanden ist der heilige Christ</i> (CL 5837) : p. 14, mes. 95. • <i>O werter heil'ger Geist</i> (CL5835) : p. 7, mes. 37 ; p. 8, mes. 38 et 45 ; p. 34, mes. 36. • <i>Hemmt eure Tränenflut</i> (CL5836) : p. 4, mes. 15 ; p. 5, mes. 17. • <i>Muss nicht der Mensch</i> : mes. 168, 221 et 259. 	
<p>Cassures à la tierce</p>	<p>Dans un grand nombre d'œuvres de Schütz</p>
<p><u>Exemples chez Bruhns</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden</i> (CL5826) : p. 12, mes. 87-88. [passage de l'accord parfait mineur de <i>la</i> à l'accord parfait de <i>fa</i>♯. Le premier est V^e degré mineur du ton principal, le second V^e degré majeur du ton relatif ; schéma = passage de la V de I vers la V de VI]. • <i>Erstanden ist der heilige Christ</i> (CL 5837) : p. 4, mes. 21-22. • <i>O werter heil'ger Geist</i> (CL5835) : p. 6, mes. 13. • <i>Ich liege und schlafe</i> (CL5833) : p. 4, mes. 19-20. 	

Bien entendu, d'autres réflexes harmoniques sont récurrents dans l'œuvre de Bruhns, mais ils sont empruntés à la génération qui le sépare essentiellement de Schütz (la génération « de la reconstruction »). Nous les aborderons donc ultérieurement.

Ainsi, étudier les compositeurs du premier XVII^e siècle nous permet d'entrevoir toutes les racines stylistiques qui nourrissent les cantates de notre compositeur : *sinfonia* et *ritornello* (« solidaires » ou « indépendants »), forme en écran, basse obstinée, possible liberté à l'égard du texte sacré, éléments expressifs du langage (chromatisme ascendant inhabituel, quarts diminuées, aboutissements de cadences sur des unissons), répétition d'intention, et bien sûr formules types du *continuo*. Tous ces ingrédients sont aussi nombreux qu'importants. Certes les musiciens qui connurent la guerre de Trente Ans et la marquèrent de leur empreinte ne furent pas légion. Mais leur activité créatrice n'en fut pas moins déterminante pour les générations à venir.

Une dernière question mériterait enfin d'être évoquée : dans quelle mesure la guerre de Trente Ans a-t-elle des répercussions sur l'œuvre de Bruhns ? La question peut sembler tout à la fois curieuse et évidente. Curieuse, puisque Bruhns n'a pas connu directement le conflit ; la naissance du compositeur (1665) commence même à prendre ses distances avec les traités de Westphalie (1648). Pourtant, cette distance n'est que de quinze années.

Nous pourrions même faire un parallèle avec le XX^e siècle. Peut-on dire qu'un enfant né au milieu des années 1960 soit indifférent au conflit 1939-45 ? Certes, il n'en connaît que des récits, mais ceux-ci le concernent directement : grands-parents, parents, oncles, tantes. Le cercle est immédiat. Comment, dans de telles conditions, ne pas être influencé ?

Il paraît évident que les œuvres de Schein, Scheidt ou Schütz traitant de la souffrance, des larmes ou de la petitesse humaine ont une résonance particulière dans les années 1618-1648. Inversement, une œuvre portée vers la joie peut facilement être entendue comme un moyen de résister aux souffrances. Un conflit comme la guerre de Trente Ans a certainement exacerbé le sentiment religieux : les souffrances du Christ et la promesse d'une vie éternelle ont été mises en valeur grâce à un contexte particulièrement difficile. Le fameux rempart (*Ein feste Burg ist unser Gott*) prouve ici toute son utilité.

Reprenons alors les textes des cantates de Bruhns. Certes, il s'agit de psaumes le plus souvent, mais leur choix n'est certainement pas innocent. Les passages enjoués insistent sur la bonté et la générosité du Seigneur qui conduit au pardon (thèmes de la miséricorde et de la grâce qui traversent beaucoup de cantates : *Jauchzet dem Herren*, verset 5 ; *De Profundis*, verset 7 ; *Mein Herz ist bereit*, verset 11 ; *Paratum cor meum*, verset 11 ; *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, verset 5 ; *Erstanden ist der Heilige Christ*, verset 1 ; *Muss nicht der Mensch*, verset 7 ; *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, verset 8 ; *O werter heil'ger Geist*, verset 5), ou plus explicitement sur la paix (*Hemmt eure Tränenflut*, verset 2 ; *O werter heil'ger Geist*, versets 4 et 5 ; *Ich liege und schlafe*, versets 1 et 2). Bien entendu, ces termes prennent une teinte particulière dans un contexte de guerre. Dans ses cantates sur textes libres, Bruhns insiste donc sur la paix : comment ne pas penser aux événements qui ont précédé sa naissance ?

Inversement, les allusions au « bon combat » qui ont certes une justification par l'Écriture⁷⁷⁸ prennent ici une autre dimension. Relisons quelques lignes, et remarquons comme elles semblent décrire les horreurs sinon vécues, du moins rapportées : « *Hemmt eure Tränenflut, und trocknet ab die nasen Wangen* » (Arrêtez le flot de vos larmes, et séchez vos joues mouillées), « *Die Feinde sind all überwunden* » (Les ennemis sont tous vaincus), « *Nun höret auf ihr Drohen, Wüten, Morden* » (Maintenant cessez les menaces, les colères, les meurtres), « *In dieser Welt war mir bestellt, nur Angst und Not, Zuletzt der Tod* » (En ce monde m'étaient réservées, l'angoisse et la peur, et enfin la mort), « *Ich habe einen guten Kampf gekämpft* » (j'ai combattu le bon combat), « *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden im stetem Streite sein ? Ja, wenn wir nur geboren werden, da find' sich Furcht und Pein* » (L'homme ne doit-il pas sur cette terre être perpétuellement en conflit ? Oui, quand nous venons de naître, nous rencontrons la crainte et la douleur), « *Da gibt es schon auf allen Seiten zu kämpfen und zu streiten* » (Et il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer), « [...] *die wunderschöne Krone, die unser Siegesfürst den Kämpfern selbst bereit'. Drum so lasset uns mit Haufen, auf den rauhen Kampfplate laufen, dass wir bis ans Ende kämpfen und die strozen Feinde dämpfen* » ([...] la merveilleuse couronne, que le prince victorieux a préparé pour ses guerriers. Pour cela, laissez nos foules déferler sur les champs de bataille, que nous menions le combat final et que nous écrasions notre fier ennemi »). Toutes ces allusions ne furent certainement pas sans réveiller quelques souvenirs chez les auditeurs de l'époque.

Prétendre que tout se résume à la guerre de Trente Ans serait un peu rapide. Mais ignorer son influence nous priverait d'une dimension capitale.



⁷⁷⁸ Cf. *supra*, Chapitre II, 5-5.2.

Planches n°17-21



Planche n°17 Pieter Meulener Charge de cavalerie (1654)



Planche n°18 Sébastien Bourdon Halte de Bohémiens et de soldats (vers 1640-1643)



Planche n°19 Samuel Scheidt



Planche n°20 Christoph Spetner Heinrich Schütz (v. 1650-1660)



Planche n°21 Thomas Selle

Chapitre Cinquième. Les Musiciens de la Reconstruction

Der XIII. Libes-Kuss : Di Weißheit-Perle.

Quirinus Kuhlmann Breslau, 25 février 1651 Moscou, 4 octobre 1689 Di ihr erhitzt durchsucht Cubaguaner Sand, Und wagt mit Magellan Euch auf di wüsten Wellen In einer fremden Welt dem Muschel-kind zustellen, Bethörte ! schauet hir ins Perlen-vater-land. Di Weißheit-Muschel gibt (wol daß ich si erkant !) Der Himmel-schönern Art als imals funden waren, Als irgend imand auch von denen di umfahren Das reiche indien und Memphis kresse fand. Der Weißheit Strahlen sind als ädler Asteriten, Ihr helles Licht besigt den Demant und Rubin, Si jagt di Angst von sich wi schönste Chrysoliten. Es gleicht mit Salomon den Perlen nichts mein Sin. Gewinn ich disen Schatz ! weg irdscher Überfluß ! Was nutzt alle Pracht so ich sein mangeln muß.

Treizième Baiser d'amour céleste : La perle de Sagesse

Quirinus Kuhlmann Breslau, 25 février 1651 Moscou, 4 octobre 1689 Vous qui criblez fiévreux les sables de Cuba, Qui suivez Magellan sur les vagues désertes Dans un monde étrange, vers la fille des conques, Fous ! Regardez ici dans la patrie des perles : La conque de sagesse (heureux je l'ai saisie !) D'un plus céleste éclat que celles de jamais, Que nulle par ceux-là trouvée qui parcoururent Les contrées de Memphis et l'Inde fortunée. Ses rayons sont pareils aux précieuses étoiles, Son clair éclat vainc le diamant et le rubis, Elle chasse la peur comme les chrysolithes. Pour Salomon, pour moi, rien n'égale la perle. Trésor, que je te gagne ! Loin, superflu terrestre ! À quoi sert la splendeur si la sienne en manque.

La situation musicale en Allemagne est très différente avant et après la guerre de Trente Ans. Souvenons-nous de Johann Hermann Schein, qui disait en 1617 :

« Le noble art de la musique, proche de Dieu, s'est élevé à une telle hauteur et à une telle perfection, grâce au travail réfléchi et appliqué de maîtres distingués, en Allemagne comme à l'étranger, qu'on doit se demander s'il doit atteindre [un niveau] plus haut encore. Il faut travailler à ce qu'il se maintienne à ce niveau, qu'il ne soit ni déformé, ni mutilé, qu'il ne tombe pas en décadence⁷⁷⁹. »

⁷⁷⁹ Cité in : MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 106.

Or, Samuel Scheidt s'exprimait ainsi en 1651 :

« Il règne maintenant une musique insane qui me surprend ; elle ne vaut rien, et l'on ne prend plus souci de la façon dont les vieux maîtres composaient. Je suis souvent sorti de l'église, me refusant à entendre ces accents de sauvages. J'espère qu'on se débarrassera de cette fausse monnaie et que l'on reviendra à cette bonne vieille monnaie saine selon les vieux principes⁷⁸⁰. »

Nous le voyons sans peine, ces deux citations sont séparées par la guerre de Trente Ans. Deux écoles ? Deux manières de concevoir la musique ? Deux mondes artistiques définitivement séparés ? Ou simple évolution du langage ?

Bien entendu, de nombreuses chapelles de cours allemandes furent dissoutes (ou terriblement réduites dans le meilleur des cas) en raison du coût financier de la guerre. L'exemple de Dresde est le plus célèbre, avec son *Kapellmeister* – Schütz – démuné. La musique n'étant plus exactement la priorité, les crédits se font rares : quantité de musiciens quittent les cours pour émigrer dans des régions – voire des états – plus cléments. Moins d'argent, moins de musiciens, moins de faste. Mais dans un second temps, l'après-guerre prend une nouvelle orientation artistique. Les causes sont en fait nombreuses.

Tout d'abord, il faut souligner que la seconde moitié du XVII^e siècle connaît une période de relative accalmie, voire de prospérité⁷⁸¹. Ainsi, à la période de destruction que représente le premier XVII^e siècle, on peut opposer une période d'épanouissement – politique et artistique – dans le second. Nous pensons bien évidemment aux châteaux français de Vaux-le-Vicomte et surtout Versailles. En Allemagne, cette paix enfin retrouvée permet d'installer de nouvelles bases de travail. La « Charte de Bonne Conduite » en est une illustration :

« Dans les années 50, on assista partout à des efforts énergiques pour redonner aux musiciens, gravement touchés par la guerre, une situation plus stable, reposant sur des bases nouvelles. En Thuringe, une famille de nombreuses ramifications participa à cette entreprise ; elle comptait parmi ses membres un homme du nom de Christoph Bach, dont le petit-fils serait un jour baptisé Jean Sébastien. Les #fifres d'art# de l'Allemagne du Nord et du Centre réfléchirent eux aussi et se réunirent en 1653 en un #Collegium instrumental et musical des régions de Saxe inférieure et supérieure et autres lieux intéressés#, qui publia un volumineux code de l'honneur contre #les mœurs et les coutumes mauvaises# signé de plus de cent musiciens. Parmi les vingt-cinq articles, certains révèlent la triste situation de cette confrérie : nul ne devait #mépriser autrui, même s'il savait mieux se servir des instruments de musique#, surtout, personne ne devait #se laisser aller# à chanter ou à jouer #de grossières grivoiseries ou des chansons et des chants infamants et licencieux#, personne ne devait s'aviser de jouer #d'instruments malhonnêtes, que ce soit de la cornemuse, de la corne, de la vielle ou du triangle#, ce qui ferait de la musique un objet de mépris. Il fallait s'abstenir #de tous discours blasphématoires, de jurons ou de serments de

⁷⁸⁰ Ibid., p. 114.

⁷⁸¹ Certes, la France et l'Espagne se battent jusqu'en 1659 ; certes, Louis XIV poursuit de nombreuses campagnes. Mais ces conflits paraissent bien légers comparés à la guerre de Trente Ans et ses millions de morts. Le parallèle avec le XX^e siècle est toujours pertinent : certes, la seconde moitié n'est pas exempte de guerres et annexions diverses (Tibet, Viêt-nam, Algérie, Iran-Irak, conflit Israëlo-Palestinien, guerre du Golfe, etc.), mais la première moitié contient à elle seule deux guerres mondiales.

malédiction#, intention méritoire certes, mais difficilement réalisable vu leur misère matérielle ; aucun d'entre eux ne devait non plus servir des #jongleurs, des bourreaux, des valets, des sbires, des prestidigitateurs, des fripouilles et autres canailles du même genre#, et chacun devait se #débarasser des gâcheurs et des gêneurs#, respecter l'âge aimable# parmi les musiciens et #s'efforcer de récompenser justement ses compagnons et ses aides#, mais ne pas reprendre un apprenti qui aurait quitté l'enseignement de son maître #sous peine de dix thalers d'amende#. Principes élevés et louables⁷⁸². »

De même qu'à la lecture des amendements du Concile de Trente concernant les abus, on imagine par la négative quels furent les usages quotidiens. Pour autant, cet élan de lucidité – et de bons sentiment – est encouragé par un climat politique enfin apaisé. De manière moins anecdotique, les musiciens reviennent dans les cours allemandes, et les compositeurs peuvent à nouveau apprécier d'amples effectifs.

Le second facteur du renouveau musical en Allemagne est certainement lié au jeu instrumental particulièrement virtuose. Certes, il existait déjà dans l'histoire de la musique allemande des instrumentistes réputés, tels Conrad Paumann (1410-1473), célèbre organiste aveugle, ou Paul Hofhaimer (1459-1537), organiste à la cour de l'Empereur Maximilien I^{er} et grand ami d'Heinrich Isaac. Autour de la guerre de Trente Ans, d'autres musiciens peuvent compléter la liste : bien évidemment Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), Hans Leo Hassler (1564-1612), Samuel Scheidt (1587-1654), tous trois organistes de renom, ainsi que tous les Praetorius, mais aussi le violoniste Johann Schop (1590-1667) dont le parcours atypique l'entraîna de Wolfenbüttel à la cour de Danemark, à Hambourg, puis à nouveau à Copenhague. Pourtant, la génération suivante, celle des compositeurs nés pour la plupart en pleine guerre, est tout simplement impressionnante tant les noms qui la composent sont prestigieux : Franz Tunder (1614-1667), l'immense claveciniste Johann Jacob Froberger (1616-1667), Mathias Weckmann (1619-1674), organiste à la *Jakobkirche* de Hambourg, Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), violoniste à la cour de Vienne, Johann Adam Reinken (1637-1722), organiste influent dans le milieu Hambourgeois, Dietrich Buxtehude (1637-1707), brillant successeur de F. Tunder à la *Marienkirche* de Lübeck, et bien entendu le prodigieux Heinrich Ignaz von Biber (1644-1704), successeur de J. H. Schmelzer à Vienne. Les claviers et les violons sont à l'honneur. Là encore, on devine une filiation intéressante puisque Nicolaus Bruhns était réputé savoir jouer du violon tout en s'accompagnant avec le pédalier de l'orgue... Outre ses cinq pièces pour orgue, les parties de violon dans ses cantates sont particulièrement savantes, et l'influence conjuguée de Schmelzer et de Biber compte beaucoup. Nous y reviendrons.

En troisième lieu, il faut évoquer une très forte italianisation des cours européennes. En France, il suffit de songer aux reines Médicis (Catherine et Marie) et des artistes qu'elles déplacent à leur suite ; ce n'est pas un hasard si Giovanni Battista Lulli est devenu surintendant de la musique du Roi. Mais on aurait tort d'oublier que l'Allemagne entretient également d'étroits rapports avec l'Italie. Souvenons-nous d'Heinrich Isaac et de ses nombreux voyages à Florence, d'Hans Leo Hassler étudiant auprès d'Andrea Gabrieli, d'Heinrich Schütz se rendant par deux fois en Italie pour rencontrer Giovanni Gabrieli et certainement Claudio Monteverdi. Martin Gregor-Dellin nous explique même comment Schütz revint en Allemagne avec de nouvelles partitions, aux couleurs certainement inédites pour les oreilles germaniques : « il rapporta au landgrave des œuvres musicales de Priuli,

⁷⁸² GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 274-275.

Grabbe, Petreo, Spongia, Nantermi, Franzoni, Ghizzolo, Banchieri, Vecchi et Monteverdi, qui vinrent enrichir le fonds de partitions de Kassel⁷⁸³ ». Il en va de même pour les instruments, puisque la qualité italienne semble avoir été recherchée outre-Rhin :

« Or le maître actuel s'appelait Amati. C'était l'un des deux frères Amati de Crémone. Tous deux vivaient encore à cette époque, Antonius et Girolamo, les fils d'Andrea Amati ; quant à Nicola, le fils de Girolamo, le plus prisé des amateurs d'instruments, le futur maître de Guarneri et de Stradivarius, qui poursuivait la tradition de lutherie paternelle et produisait le meilleur timbre, il était déjà au travail, à trente-deux ans, lorsque Heinrich Schütz, l'un des rares compositeurs à avoir jamais pénétré dans son célèbre atelier, se rendit à Crémone. Les instruments que Schütz avait commandés à l'atelier Amati lors de sa première visite, dans la mesure où Lebzelter ne s'était pas chargé de passer cette commande, furent, si l'on en croit les indications d'Hainhofer, recherchés pendant l'été 1629, lors d'un second voyage à Crémone. Schütz les fit ensuite expédier immédiatement de Venise à Leipzig⁷⁸⁴. »

Et Schütz ne manque pas non plus de revenir avec des musiciens italiens. La cour de Dresde est alors bigarée à l'extrême. À l'époque où la France rejette Mazarin (la Fronde de 1648), Torelli (emprisonné durant cette période de troubles), puis Lully, Schütz doit essuyer la colère de ses compatriotes pour ses choix trop engagés en faveur de l'Italie. Postes clefs et secondaires sont largement occupés par des italiens, ce qui déclenche de nombreux conflits⁷⁸⁵.

Il faut dire que beaucoup d'italiens (musiciens et compositeurs) se sont installés temporairement voire définitivement en Allemagne. Retournons à la *Hofkapelle* de Dresde : après Johann Walther, on trouve le flamand Mattheus Le Maistre, ancien *maestro di cappella* de la cathédrale de Milan, puis Antonio Scandello (1517-1580) depuis 1568 jusqu'à sa mort, auquel succède Giovanni Battista Pinello jusqu'en 1586. Plus directement autour de Schütz, il faut compter sur Carlo Farina (v. 1600-v. 1640), actif à Mantoue avant d'être engagé par le prince-électeur de Saxe ; ce virtuose du violon (il passe pour l'un des premiers maîtres de la technique violonistique, et Martin Gregor-Dellin nous apprend qu'il « maîtrisait les doubles-cordes et le *glissando* et savait exécuter sur son instrument toutes sortes de tours de force dont un sifflement derrière le chevalet et un chant du coq strident⁷⁸⁶ ») devient *Konzertmeister* (assistant) de Schütz en 1625. Bien entendu, on ne peut ignorer Giovanni Andrea Angelini (v. 1624-1705), dit Bontempi, natif de Pérouse, qui suit une formation musicale à Rome, devient sopraniste – castrat – à Saint Marc de Venise, puis vient à Dresde en 1650 pour assurer la direction de la seconde chapelle (la chapelle princière) en 1651 ; il organise la venue de cinq castrats italiens à titre permanent.

Mais l'Allemagne du sud connaît également un engouement certain pour la mode italienne. La proximité géographique – et religieuse – y est pour beaucoup :

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁸⁵ Martin Gregor-Dellin insiste (p. 279) sur les reproches du grand prédicateur de Dresde pour qui « il est impossible de chanter encore un Notre Père à l'église » tant les chœurs sont remplis d'italiens ; plus loin (p. 300 sq.), il rappelle l'attachement mutuel de Schütz aux italiens, et à quel point ceux-ci s'impliquèrent réellement dans les activités artistiques de la cour allemande.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 131. Une telle description préfigure l'art de Biber.

« La musique d'église catholique en Allemagne du Sud demeure dans l'ombre de Rome et, à un moindre degré, de Venise. Pour des raisons internes et externes, il ne s'y est pas développé un style spécifiquement allemand. La raison interne, et décisive, en est que les compositeurs considéraient Rome comme leur berceau spirituel et qu'ils ont été trop influencés par le style italien. La raison externe en est qu'à Munich, Salzbourg et Vienne, les postes clefs étaient tenus par des Italiens tels Giovanni Valentini, Bertali, les deux Barnabei et Bernardi⁷⁸⁷. »

Il faut encore évoquer deux compositeurs importants : Pietro Antonio Cesti (1623-1669) et Agostino Steffani (1654-1728). Le premier fut élève d'Abbatini et Carissimi à Rome (de 1640 à 1645) ; appelé puis renvoyé en 1650 de la cour des Médicis à Florence pour « conduite inconvenante », il gagne Innsbruck puis Vienne. Il est surtout populaire en Allemagne pour ses opéras. Le second est tout d'abord choriste à Saint Marc de Venise, puis étudie la musique à Munich en 1667 auprès de Johann Kaspar Kerll (1627-1693) ; il retourne en Italie en 1672 et poursuit ses études musicales auprès de Barnabei à Rome ; ordonné prêtre en 1680, il devient *Kapellmeister* à la cour de Hanovre, devenant ainsi le prédécesseur direct de Georg Friedrich Händel.

Le quatrième point est certainement une conséquence du précédent : la seconde moitié du XVII^e siècle connaît en Allemagne un engouement sans équivoque pour l'opéra italien. Même non-exhaustif, un aperçu chronologique⁷⁸⁸ peut nous montrer à quel point l'art italien s'est profondément enraciné en terre germanique :

- 13 avril 1627, Dresde : *Dafne* d'Heinrich Schütz, tragi-comédie pastorale ; livret d'Ottavio Rinuccini librement adapté par Martin Opitz ; monodies italianisantes. Certes antérieur à 1650, cet opéra est essentiel dans l'histoire de la musique allemande.
- 1644, Nuremberg : *Seelewig* de Sigmund Theophil Staden (1607-1655)⁷⁸⁹, « *Das Geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel* » (Poème sylvestre spirituel ou divertissement) ; livret Georg Philipp Harsdörffer (sur la lutte du bien contre le mal dans la possession des âmes).
- 1653, Regensburg : *Inganno d'Amore* de Bertali, dédié à Ferdinand III.
- 4 novembre 1655, Innsbruck : *L'Argia* de Cesti, en l'honneur de la conversion au catholicisme de la reine Christine de Suède.
- 1657, Munich : *Oronte* de J. G. Kerll (grand représentant de la musique italienne dans le sud de l'Allemagne).
- 1658, Munich : *Alessandro vincitor di se stesso* de Cavalli.
- 1662, Dresde : *Il Paride* de Bontempi, pour un mariage princier.
- 1664, Vienne : *La Dori, ovvero la Schiava fedele* de Cesti, pour la célébration de la paix avec la Turquie.
- 1667, Vienne : *Il Pomo d'oro* de Cesti, pour célébrer le mariage de l'empereur Léopold I^{er} et l'infante Marguerite d'Espagne.
- 22 janvier 1667, Dresde : *Il Teseo* de Bontempi, pour l'inauguration de l'Opéra (Bontempi fut nommé inspecteur du théâtre).
- 1671, Dresde : *Dafne* de Bontempi et Peranda, sur un livret allemand.
- 1678, Hanovre : *Orontea* de Cesti.

⁷⁸⁷ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, op. cit., p. 107.

⁷⁸⁸ D'après DUROSIOIR (Georgie), *La Musique vocale profane au XVII^e siècle*, op. cit., p. 59.

- 1685, Munich : *Servio Tullio* de Steffani.
- 1686, Wolfenbüttel : *Orontea* de Cesti.
- 1687, Munich : *Alarico il Baltha* de Steffani.
- 1691, Hanovre : *Orlando generoso* de Steffani.
- 1692, Hanovre : *Le Rivali concordi* de Steffani.

Nous le voyons sans peine : l'opéra italien triomphe en Allemagne.

Ainsi, cette seconde moitié de XVII^e siècle est-elle bien particulière : Europe majoritairement pacifiée, essor de la virtuosité instrumentale, forte présence de musiciens italiens (compositeurs et interprètes), engouement certain pour l'opéra italien. Le baroque de maturité semble d'emblée plus extravagant que le baroque primitif (celui de la génération Schein, Scheidt, Schütz).

Les compositeurs que nous allons maintenant aborder sont nés juste avant ou pendant la guerre de Trente Ans, et morts le plus souvent à l'aube du XVIII^e siècle. Puisqu'alors tout est à faire, puisqu'il faut donner à l'Allemagne une musique nouvelle, nous les appellerons les « musiciens de la reconstruction ». Il est intéressant de souligner que nombre de ces compositeurs furent élèves – sinon collaborateurs – de Schütz. Pour des raisons pratiques, nous voyagerons du sud vers le nord de l'Allemagne. Notons enfin que certains compositeurs pouvaient trouver leur place dans le chapitre précédent (J. E. Kindermann, T. Michael, T. Selle), puisque leurs publications ne dépassent guère 1648 ; nous les traitons cependant dans ce chapitre pour deux raisons : ils sont très souvent les élèves des auteurs du chapitre IV, et sont nés au tournant du siècle. Ils appartiennent assurément à une nouvelle génération, même si leur musique ne le prouve pas toujours.

1/ Les Compositeurs du Sud

1.1/ Joahnn Kaspar Kerll (1627-1693)

Johann Kaspar Kerll est certainement l'auteur le plus influent de sa génération dans le sud de l'Allemagne. Après avoir étudié l'orgue auprès de son père, il devient organiste à la cour de l'archiduc Leopold Wilhelm de Vienne, tout en suivant ses études auprès du *Kapellmeister* Giovanni Valentini⁷⁹⁰. Avant 1650, il part pour Rome étudier auprès de Carissimi (et rencontre vraisemblablement G. Frescobaldi). Il s'installe ensuite à Bruxelles en 1650 pour suivre l'archiduc Leopold Wilhelm devenu vice-roi des Pays-Bas espagnols (1646-1656). Il quitte alors Bruxelles pour rejoindre Munich, où l'Électeur de Bavière le nomme vice-*Kapellmeister*. Dès 1657, il crée un opéra (*Oronte*) pour l'inauguration de l'opéra de Munich. Annobli en 1664, il est nommé organiste aux grandes orgues de la cathédrale Saint Étienne de Vienne, et connaîtra pour assistant le jeune Johann Pachelbel ; ce poste à la cathédrale sera honoré de 1673 à 1677, date à laquelle J. K. Kerll est engagé comme organiste de la cour impériale.

Son œuvre est impressionnante : dix-huit messes dont un *Requiem*, seize pièces sacrées de langue latine, vingt-six concerts spirituels, onze opéras dont *Oronte* (1657),

⁷⁹⁰ G. Valentini est réputé pour ses talents de contrapuntiste : le *Canone nel modo di Salomone*, à quatre-vingt-seize voix, ou le *Canone sopra le parole del Salve Regina* aux deux mille résolutions possibles, en sont de fameux exemples.

l'Amor della patria (1668), *I colori geniali* (1668), *Amor tiranno ovrero Regnero innamorato* (1672). Quant aux pièces instrumentales, le *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens* (Munich, 1686) regroupe un grand nombre de pièces pour orgue ; pour le clavecin, J. K. Kerll nous laisse huit *Toccate*, six *Canzone*, *Alemanda*, *Ciacona*, *Passacaglia*, *Ricercare a 4*, *Bataglia*, *Cappriccio sopra il cucu* (1679), ainsi que d'autres suites.

Le lecteur peut se faire une bonne idée de sa musique sacrée à travers le *Delectus Sacrarum Cantionum* (Munich, 1669)⁷⁹¹. Parmi d'autres curiosités, nous pourrions relever ce duo de basses avec violons virtuoses (*Estote fortes in bello*), où la voix est magnifiée grâce à de nombreuses et prodigieuses gorgie. l'*Alleluia* du *Laetabundus et jocundus* surprend également par sa fougue, tout comme *Plorate, ululate* dont le chromatisme ascendant étonne (on ne peut s'empêcher de penser aux larmes de Schein).

1.2/ Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Comme Roland de Lassus, Heinrich Ignaz Franz von Biber est souvent connu pour ses œuvres fantaisistes (la célèbre *Sonata Representativa* et ses imitations animales, ou la *Battalia à 10*⁷⁹²), au détriment des pièces plus sérieuses. On aurait tort cependant de ne voir en Biber qu'un Paganini baroque, tant les œuvres vocales méritent l'attention.

On sait peu de choses de son enfance. Il fut certainement l'élève de Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), autre grand maître du violon qui travaillait à la cour de Vienne. Dans les années 1660, on trouve trace d'H. I. F. von Biber comme violoniste à la cour du prince-évêque et comte Karl Liechtenstein Kastelkorn d'Olmütz (aujourd'hui Olomouc) à Kromeriz (Moravie centrale, haut lieu des affrontements pendant la guerre de Trente Ans). En 1670, Biber quitte sans permission la cour de Kromeriz pour devenir membre de l'orchestre de la cour de Salzbourg ; celui-ci est alors prestigieux et compte environ quatre-vingt musiciens : un *Kapellmeister*, deux ou trois organistes, seize *Vocal Musici und Instrumentisten*, quatorze trompettistes et timbaliers, huit *Choralisten*, vingt choristes-vicaires, douze à seize choristes garçons (*Kantorei*), et un ensemble de cornets, saqueboutes, flûtes et hautbois (l'orchestre municipal). En quelques années, Biber gravit tous les échelons possibles : chef de chœur de la cathédrale de Salzbourg (1677), vice-*Kapellmeister* de la cour (1679) puis *Kapellmeister* (1684).

Son œuvre est abondante, et ne saurait se résumer aux seules (mais magistrales) sonates pour violon. Il est tout de même difficile de ne pas évoquer le cycle des seize *Rosenkranz-Sonaten* (Sonates du Rosaire), pour violon et basse continue ; cinq sonates sont consacrées à l'enfance du Christ (Annonciation, Visitation, Épiphanie, Présentation à Siméon, Jésus parmi les docteurs), cinq autres à la Passion (Mont des Oliviers, Flagellation, Couronnement d'épines, Chemin de Croix, Crucifixion), cinq encore aux Mystères (Résurrection, Ascension, Descente du Saint Esprit, Assomption, Couronnement de Marie), et une dernière au « *Schützende Engel* » (Ange Gardien). Or, chacune de ces sonates demande un accord différent pour le violon, technique de la *Scordatura* souvent justifiée par le sens de la sonate : pour Jésus sur le Mont des Oliviers, Biber demande d'accorder le violon sur *lab-mib-sol-ré*, afin de pouvoir jouer en *do* mineur ; l'Ascension du Christ, elle, sonnera en *do* majeur. L'auditeur suit donc le cycle des sonates comme une

⁷⁹¹ Enregistrement : JKK1.

⁷⁹² Enregistrement : BIB2(14-20).

lente progression de la Nativité vers la Passion, puis achève son écoute par la Délivrance – même s'il est peu probable que les sonates fussent entendues consécutivement :

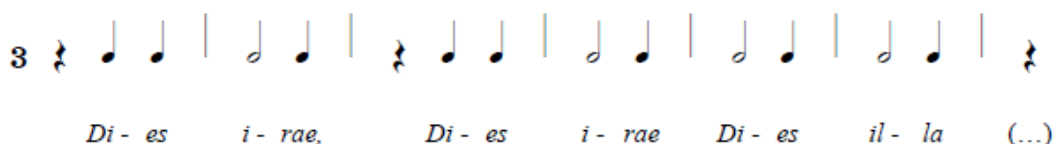
« Jusqu'à présent, nous ne disposons pas d'indications claires sur la manière pratique d'exécuter les sonates du rosaire. Ne serait-ce qu'en raison de la complexité de la scordature, il est certain que l'interprétation de chaque sonate était étudiée pour elle-même. Avec ses recueils quotidiens, le mois d'octobre consacré au rosaire offrait la meilleure occasion pour cela⁷⁹³. »

Mais l'œuvre vocale, souvent moins connue, ne manquera pas d'attirer notre attention. Il faut citer les *Vesperae longiores ac breviores una cum litanis Lauretanis* (Vêpres à trente-deux voix, 1674), le *Laetatus sum* (1676), la *Missa alleluja* (1698), la *Missa Sti Henrici* (1701), et deux *Requiem*. Le premier, à quinze voix en *la* majeur⁷⁹⁴, fut certainement composé pour les funérailles de Maximilian von Khuenburg (Salzbourg, 1687) ; quant au second, en *fa* mineur⁷⁹⁵, il aurait été composé entre 1690 et 1692.

Ce *Requiem en fa* mineur requiert trois groupes instrumentaux et vocaux : 1/ S1/S2/ A/T/B et *continuo* (orgue et basson), sur le pilier sud de la croisée du transept ; 2/ Deux violons, trois *altos* et *continuo* (orgue et basson), placés sur le pilier nord de la croisée du transept ; 3/ Chœur *Ripieno* (dix à vingt chanteurs), trois saqueboutes, un violon et *continuo* (orgue), placés dans le chœur.

L'*Introïtus* est binaire ; il commence par un majestueux *tutti* (« *Requiem aeternam* »). La ligne de basse tantôt repose sur les pôles tonique/dominante, tantôt poursuit une ligne conjointe ; puissance et douceur semblent se retrouver autour de cette tonalité particulièrement sombre. La section « *Te decet hymnus* », en 3/4, est confiée aux solistes. La phrase « *ad te omnis caro veniet* » (que tout être de chair vienne à Toi) est énoncée avec une phrase ascendante en tons conjoints. Le retour du « *Requiem aeternam* » ramène le *tutti* binaire en blocs homorythmiques. La fin s'achève sur une majestueuse cadence plagale.

Le *Dies Irae* est remarquable pour sa dynamique rythmique. En effet, la phrase est entrecoupée de silences, et renforce l'aspect bondissant de la mesure binaire à trois temps.



La suite use d'effets intéressants : « *Quantus tremor est futurus* » (combien sera l'effroi) avec des voix solistes et violon jouant en doubles-cordes, le « *Tuba mirum* » fait d'abord entendre les solistes (S1-S2 puis T-B) avant que n'arrive le *ripieno* avec un violon soliste aux nombreuses notes répétées, « *Judex ergo cum sedebit* » (Quand le juge aura pris place) lancé par la basse soliste avec un rythme qui évoque celui du « *Dies Irae* » initial, « *Recordare, Jesu pie* » (Rappelle-toi, Jésus miséricordieux) avec des notes pédales. Nous voyons bien comment Biber exploite judicieusement les possibilités harmoniques. La phrase « *Qui Mariam absoluisti, et latronem exaudisti* » (Toi, Marie, qui a absous et exaucé le larron)

⁷⁹³ **Maier Franzjosef**, livret du Cd : **BIBER, Die Rosenkranz-Sonaten, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, 1990, LC 0761, Franzjosef Maier (violon), Franz Lehnrdorfer (orgue), Max Engel (viole de gambe), Konrad Junghänel (théorbe), DDD, 2 Cds, 72'40 et 71'14, p. 42-43.**

794 Enregistrement : BIB1(1-7).

795 Enregistrements : BIB2(1-6), et BIB3(1-9).

est particulièrement représentative (voir Exemple 5-1.2.1, Annexes p. 131) : la première phrase repose sur une pédale de tonique, laquelle permet d'alterner des techniques à l'état fondamental et des sous-dominantes renversées ; l'harmonisation de « *mihi quoque* » transforme la tonique en note pivot, moyen d'échapper temporairement au ton principal : *fa* chiffré # devient 24^6 (notre +4 moderne) afin de mieux glisser vers *do* mineur. Comme nous ne cesserons de le voir dans ce chapitre, le recours à ce chiffrage est extrêmement fréquent pour cette génération. L'intervention du silence – qui retarde un peu plus la cadence parfaite – est ici d'une importance capitale : respiration nécessaire du chœur, certes, mais l'emploi reste avant tout expressif (que serait l'espérance sans l'attente qui sépare la souffrance de sa résolution ?). Les « prières qui ne sont pas dignes » sont l'occasion de placer une marche harmonique plutôt généreuse : de quinte en quinte, nous traversons *fa – sib – mib – lab – réb*. La dernière phrase surprend l'oreille avec une minorisation soudaine (le *la3* devient bémol), suivie d'une non moins déstabilisante tierce picarde.

Les habitudes adoptées par la génération précédente se retrouvent ici : le sens du texte implique une écriture spécifique. Ainsi, la fin du *Dies Irae* contraste pleinement avec ce que nous venons de voir. La longue plainte « *Dona eis requiem* » (Donne-leur le repos), ressemble à une lente oscillation (voir Exemple 5-1.2.2, Annexes p. 131). Nous sommes bien loin des marches harmoniques précédemment entendues. Nous retrouvons cependant les broderies, omniprésentes dans les deux extraits. Avant de clore ce *Dies Irae* par une cadence plagale, Biber déroule un *Amen* tourmenté dont le motif mélodique pris en imitation surprend par son aspect disjoint (voir Exemple 5-1.2.3, Annexes p. 131).

Le *Sanctus* réserve également quelques surprises, avec des intervalles expressifs comme la quarte, la quinte et l'octave diminuées, ainsi que de nombreux frottements. Le *Benedictus* exploite des entrées fuguées par le chœur de solistes, sur une formule mélodique qui évoque le phrasé « *Dona eis Requiem* », entendu dans le *Dies Irae*. La référence devient même explicite dans l'*Agnus Dei*, car le matériau thématique emprunté est visiblement un dérivé (voir Exemple 5-1.2.4, Annexes p. 131). La reprise finale inverse le thème pour ressembler à la formule « *Dona eis Requiem* » ; au demeurant, le texte est identique et justifie donc le retour mélodique confié à l'*alto* et à la basse (voir Exemple 5-1.2.5, Annexes p. 131). Cette grande déploration passe alors de l'*alto* à la basse, du *soprano* au ténor, puis le *Ripieno* prend le relais avec beaucoup de souplesse. Biber parvient donc à unifier son œuvre de manière pertinente avec une simple formule mélodique récurrente.

De manière générale, nous constatons qu'une œuvre aussi vaste qu'un *Requiem* préserve son homogénéité grâce à l'omniprésence de matériaux thématiques : l'inflexion de tierce mineure par mouvements conjoints observée dans le *Dies Irae*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* en est le premier exemple. Nous pouvons ajouter la quinte ascendante, facilement identifiable dans l'*Introitus*, le *Kyrie* et le *Lacrimosa* du *Dies Irae*. Même un élément harmonique récurrent peut être unificateur : le balancement élémentaire I-V-I nourrit toute la composition. Si la génération Schütz mettait au point des structures symétriques, la génération suivante semble approfondir l'idée de récurrence mélodique. Ceci permet d'optimiser les contrastes : voix solistes contre *Ripieno*, virtuosité contre syllabisme, fugues et imitations contre homorythmie, sections binaires contre sections ternaires. Ce mouvement perpétuel semble maîtrisé par le simple rappel d'éléments fondamentaux.

Pour être complet, il faudrait encore évoquer le caractère virtuose de l'ensemble instrumental qui seconde parfois les lignes vocales. Dans la *Litaniae Lauretanae*⁷⁹⁶, un

⁷⁹⁶ Partition : HU3201.

ensemble de cordes accompagne un chœur à quatre voix mixtes. Aux mesures 60-65, les deux violons s'adonnent à un jeu particulièrement vélocé, avec de nombreux échanges en triples-croches (voir Exemple 5-1.2.6, Annexes p. 132). Cela ne surprend guère, quand on songe aux pièces pour violon que Biber nous a laissées.

2/ Les Compositeurs du Centre

La plupart des compositeurs du centre furent élèves et amis d'Heinrich Schütz. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans leurs langages respectifs de nombreux points communs avec celui du *Kapellmeister* de Dresde.

2.1/ Andreas Hammerschmidt (1611-1675)

Né à Brück, ville de Bohême que sa famille dut quitter en 1626, en pleine guerre de Trente Ans pour se réfugier à Freiberg (Saxe), Andreas Hammerschmidt s'illustre tout d'abord comme instrumentiste : organiste du comte Rudolf von Bünau au château de Wesenstein (1633), puis organiste à la *Sankt Petri* de Freiberg ainsi qu'à la *Johanniskirche* de Zittau (1639), église dans laquelle on compte trois orgues. Très proche de Schütz, il publie de nombreux recueils de musique sacrée : *Geistliche Andachten* en cinq volumes (1638-1652), *Geistliche Symphonien*, *Geistliche Dialoge* (trente-quatre « dialogues spirituels »), *Motettæ unicus et duarum vocum* (motets à une et deux voix, 1649), ou *Musikalische Gespräche über die Evangelia* (1655-1656). En matière de musique profane, nous lui devons l'*Erster Fleiß* (1636, recueil de suites pour cinq violes et basse continue⁷⁹⁷), les *Oden und Liebesgesänge* (une cinquantaine de chants à une voix, violon et basse continue, et quelques *duos* et *trios*), l'*Ander Theil neuer Paduanen*⁷⁹⁸ (1639), les *Weltliche Oden* (1642), ou les *Kirchen und Tafelmusik* (1662). Martin Gergor-Dellin nous apprend comment Schütz trouve le moyen d'encourager Hammerschmidt en 1653 sur la voie du contrepoint :

« Ich liess auch meinen Chor im Anfang also spielen, Mein Hammerschmidt, als ich die Musik vor mich nahm. Daher gelang es mir, dass ich darauf bei vielen (Ich rühme mich zwar nicht) doch auch ein Lob bekam. Und wollte Got, dass die, die Meister wollten heissen, In solcher Musik-Art erst wären abgerichtet, Was gilts, wir würden uns auf bessern Rum befleissen, Als sonst mit schlechtem Lob zum Nachteil oft geschickt. Fahrt fort, als wie ihr tut, der Weg ist schon getroffen, Die Bahn ist aufgesperrt, ihr habt den Zweck erblickt. Es wird ins Künftge mehr von euch noch sein zu hoffen, Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erquickt. Wer dieses nimmt in acht, der wird nach vielen Zeiten Bekleiben, wenn die Welt auch schon zu Trümmern geht, Und Ihm in der Musik ein wahres Lob bereiten, Denn dieses is der Grund, darauf das ander steht. » J'ai moi aussi, au début, fait jouer mon chœur Mon Hammerschmidt, lorsque j'ai embrassé la musique. Et cela m'a valu alors les louanges De beaucoup (je ne me vante pas). Et si Dieu voulait que ceux qui se prétendent maîtres Soient les premiers faits à cette musique Qu'importe, nous nous efforcerions d'atteindre une plus

⁷⁹⁷ Enregistrement disponible : AH1.

⁷⁹⁸ Un troisième volume (1650) est aujourd'hui perdu.

grande gloire, Que celle qui est souvent portée au préjudice par un mauvais éloge. Poursuivez comme vous le faites, le chemin est déjà tracé. La voie est ouverte, vous avez vu le but. Dans l'avenir on aura davantage encore à espérer de vous Parce que vous revigorez déjà maint esprit. Celui qui se préoccupe de cela, celui-là pour longtemps Restera, même si le monde s'effondre Et il Lui offrira un authentique éloge en musique, Car telle est la base, sur laquelle repose le reste⁷⁹⁹. »

La musicologie du XX^e siècle n'accorde que peu d'importance à Andreas Hammerschmidt. Albert Soubies ne lui concède qu'un vague paragraphe :

« C'est justement en Bohême que naquit, en 1611, Hammerschmidt, le plus intéressant peut-être des prédécesseurs immédiats de Buxtehude. Il fut alors si célèbre qu'on lui éleva, à Zittau, une statue, avec une inscription où on le comparait à Amphion et à Orphée. On peut voir, dans le vingt-deuxième chapitre des discours musicaux de Jean Beer, un pompeux éloge de ce Hammerschmidt, travaillant #pour la gloire de Dieu#, et exerçant par ses ouvrages une influence féconde dans toutes les églises de la Lusace, de la Thuringe, de la Saxe. On lui reconnaissait un génie original, un style pur, à tendance élevée ; le caractère religieux était fortement empreint dans ses œuvres, et jusque dans leurs titres, celui-ci par exemple : Dialogue spirituel entre Dieu et une âme pieuse. À côté de lui [etc.]⁸⁰⁰ »

Rien de bien concret, finalement.

Au-delà des énumérations de compositeurs, Manfred Bukofzer évoque « le compositeur le plus prolifique et le plus renommé⁸⁰¹ ». Nous avançons un peu dans notre connaissance du personnage quand Bukofzer ajoute :

« Tunder et Hammerschmidt ont tous deux également écrit des monodies-chorals et Hammerschmidt des compositions libres sur des textes de choral⁸⁰². »

Quant à J. Müller-Blattau, il ne dépasse guère le cadre de l'anecdote :

« Dans ce domaine [celui de « l'art proche de l'art populaire »], le meilleur effort a été fourni par Andreas Hammerschmidt. Après de fructueuses années de voyage et de formation, il devint organiste de Saint-Pierre dans sa seconde patrie Freiberg, puis de la cathédrale de Zittau, où il resta jusqu'à sa mort, de 1639 à 1675. On connaît et on joue surtout de lui Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, 1645, sur des textes bibliques, et ses nouveaux Musikalische Gespräche über die Evangelia, 1655-1656. Ces formes simples et naïves présentent une pensée centrale facile à assimiler et facile à chanter. Elles sont l'objet de la risée de la part des tenants du grand art ; ce n'en est pas moins à la gloire de Hammerschmidt, écrit Johann Beer en 1719, #d'avoir maintenu le culte de la musique jusque dans les moindres villages, alors que

⁷⁹⁹ GREGOR-DELLIN (Martin), Heinrich Schütz, op. cit., p. 230-231.

⁸⁰⁰ SOUBIES (Albert), Histoire de la Musique Allemande, op. cit., p. 66-68.

⁸⁰¹ BUKOFZER (Manfred), La Musique Baroque, op. cit., p. 97.

⁸⁰² Ibid., p. 98.

mille autres artistes en étaient incapables avec toutes leurs fugues et toutes leurs cabrioles⁸⁰³ #. »

Il ressort toutefois de ces citations qu'Andreas Hammerschmidt s'illustre essentiellement dans un style simple.

Il faut avouer que son écriture reste très proche de la musique des années 1610 : jeux de blocs vocaux (groupe BT contre AS dans *Freude, Freude, grosse Freude*⁸⁰⁴), vocalises sur les mots importants (« *Er rettet dein armes Leben* », il rachète ta pauvre vie, dans *Nun lob, mein Seel, den Herren*⁸⁰⁵), ou alternance d'épisodes en écriture savante et de passages homorythmiques (*Das Wort ward Fleisch*⁸⁰⁶). Tout ceci nous rappelle l'art du « premier Schütz », celui des *Psalmes Davids* par exemple.

Certaines compositions attirent toutefois notre attention, comme *Wo ist der Neugeborne König der Juden*⁸⁰⁷, autre récit inspiré des Évangiles de la Nativité (Matthieu, 2 1-2) qui nous force à la comparaison avec les œuvres d'H. Schütz (*Historia der Geburt Jesu Christi*) et de T. Selle (*Es Begab sich aber zu derselbigen Zei*) abordées plus haut.

Ici, nous retrouvons une courte *sinfonia* introductive de huit mesures exécutée par les cordes. Celle-ci permet de lancer immédiatement la question des rois mages (Où est le Roi nouveau-né des Juifs ?), rôle confié au *trio* basse-ténor-alto (haute-contre). Ceux-ci s'adonnent généralement à des départs en imitations – façon de souligner l'impatience des monarques – auxquels répondent les anges, deux *soprani* qui chantent en homorythmie. Avec peu de moyens, Hammerschmidt joue subtilement avec les complémentarités : l'écriture, mais aussi le timbre et les registres, permettent de souligner et d'accompagner le sens des paroles. L'ensemble des voix se retrouve d'ailleurs en parfaite homorythmie sur les derniers vers de la première strophe : « *Hier liegt es in dem Krippelein, Ohne Ende ist die Herrschaft sein, Alleluia* », Il est couché ici dans sa crèche, Sans fin est son règne, Alleluia. Plus que de simplicité – que nous pourrions confondre avec le simplisme – nous parlerons de raffinement.

Hammerschmidt joue également avec les répétitions. Ainsi, les rois mages insistent sur le motif de leur visite : « *Und sind gekommen, ihn anzubeten... ihn an – zu – be – - ten.* » (et nous sommes venus pour l'honorer... pour l'ho – no – - rer). De même : « *Hier liegt es in dem Krippelein... Krip – pe – lein...* » (il est couché ici dans sa crèche... crè – - che). À la seconde strophe, les rois ne contiennent plus leur émotion : « *O Wunder, über Wunder !* » (O miracle des Miracles !) est sans cesse repris en imitation, tandis que les anges présentent l'enfant : « *Es ist der König aller Könige* », Il est le Roi des Rois, « *Es ist der Herr aller Herren* », Il est le Seigneur de tous les Seigneurs, « *Es ist das liebe, liebe Jesulein* », Il est le doux, doux petit Jésus. Cette dernière intervention ne manque pas d'intérêt, car elle emploie la répétition (« *liebe* ») ainsi que le diminutif affectif *-lein* pour *Jesulein*. Nous avons déjà une trace de ce diminutif chez J. H. Schein (*O Jesulein, mein Jesulein*⁸⁰⁸), et il semblerait qu'il fasse école dans cette génération de compositeurs ; après Hammerschmidt, nous le

⁸⁰³ MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande, op. cit., p. 152.*

⁸⁰⁴ Enregistrement : DBW-Cd1(14).

⁸⁰⁵ Enregistrements : DBW-Cd2(2), et DBK5(1).

⁸⁰⁶ Enregistrement : DBW-Cd1(17).

⁸⁰⁷ Enregistrements : DBW-Cd1(15), et DBK5(2).

⁸⁰⁸ Enregistrements : DBW-Cd1(11), et DBK5(7).

rencontrons dans *Ach, mein herzliebes Jesulein* de Christoph Bernhard⁸⁰⁹ ou de Johann Schelle⁸¹⁰, et dans *Ein kleines Kindlein* de Franz Tunder⁸¹¹.

Ainsi, nous voyons que la répétition permet de renforcer le sentiment d'admiration, ou encore de manifester l'impatience. La troisième strophe ne fait que confirmer nos impressions : « *O mein Jesu* », répété avec un silence intermédiaire expressif, insiste sur le caractère très personnel de la relation entre le croyant et Jésus. Cette idée se voit renforcée par la suite : « *O Jesulein, du bist mein, O Jesulein, ich bin dein* » (O petit Jésus, tu es mien, O petit Jésus, je suis à toi). L'inversion des propos n'est d'ailleurs pas sans rappeler la célèbre formule de Martin Luther : « *Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemand untertan. Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan* »⁸¹² » (Un chrétien est un libre seigneur sur tout et n'est soumis à personne. Un chrétien est un esclave asservi en tout et est soumis à tous). Sous des allures très anodines, cette œuvre entretient donc l'intimité du fidèle avec l'objet de sa croyance. La richesse des couleurs sonores – habiles recours aux timbres et tessitures – s'ajoute à la pertinence des choix d'écriture (mages en imitations, anges homorythmiques). Cette petite scène est alors une véritable peinture musicale, comparable aux Épiphanies sur panneaux de bois.

Certes, la musique d'Andreas Hammerschmidt semble attachée aux habitudes des années 1610, mais elle puise quelquefois son inspiration dans les pratiques italiennes de son temps. Il suffit d'écouter *Wenn der Herr die Gefangenen*⁸¹³, sorte de long récitatif moulé dans l'esthétique de G. Carissimi, pour s'en rendre compte.

2.2/ Sebastian Knüpfer (1633-1676)

Né en Bavière, Sebastian Knüpfer poursuit ses études au *Gymnasium Poeticum* de Ratisbonne. Nommé en 1657 *cantor* de la *Thomaschule* de Leipzig pour assurer la succession de Tobias Michael⁸¹⁴, il devient l'ami d'Heinrich Schütz. Souvenons-nous de l'*Historia der Geburt Jesu Christi*⁸¹⁵ :

« Soucieux de lui assurer une interprétation digne d'elle, Schütz ne publia alors l'œuvre que partiellement. Il ne fit imprimer que la partie de l'évangéliste avec le continuo et garda par-devers lui les parties du #chœur de concert# sous forme manuscrite ; il adressa les personnes intéressées à Sebastian Knüpfer, cantor de Saint-Thomas de Leipzig et à Alexander Hering, cantor de Sainte-Croix de Dresde, auprès desquels on pouvait se procurer les parties moyennant finance, faute de quoi il les encouragea à se contenter de quelque chose de plus facile – l'une des mesures d'auteur les plus étonnantes qui nous soient parvenues d'un passé aussi lointain, visant à empêcher la mutilation de son œuvre⁸¹⁶. »

⁸⁰⁹ Enregistrement : CB1(10).

⁸¹⁰ Enregistrement : DIV6(4).

⁸¹¹ Enregistrement : DBK5(11).

⁸¹² LUTHER (Martin), *De la Liberté du Chrétien*, op. cit., p. 28.

⁸¹³ Enregistrement : AH2(8).

⁸¹⁴ Cf. *supra*, Chapitre IV,3-3.1.

⁸¹⁵ Cf. *supra*, Chapitre IV,2-2.6.

⁸¹⁶ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz*, op. cit., p. 306.

Nous sommes donc en présence d'un des « revendeurs ». Si Sebastian Knüpfer fait partie des derniers auteurs avec D. Buxtehude à pratiquer encore la musique polychorale – largement tombée en désuétude après la guerre de Trente Ans – il est surtout connu pour sa production de musique profane : *Lustige Madrigalien und Canzonetten*, 1663 (Madrigaux joyeux et canzonettes). La même année, il postule au poste de *cantor* à la *Johanniskirche* de Hambourg, et plus largement à celui de *Stadtkantor* de la même ville. La concurrence est féroce, puisque d'autres personnalités concourent aux mêmes fonctions : Werner Fabricius, organiste à la *Nikolauskirche* de Leipzig, Johann Theile (1646-1724), *Kapellmeister* dans le Holstein, dont nous reparlerons, Christian Geist (1640-1711), basse et organiste du nord de l'Allemagne, qui offrit ses services aux cours danoises et suédoises, et Christoph Bernhard (1628-1692), dont nous aurons également l'occasion de parler. Ce dernier fut d'ailleurs choisi pour le poste tant convoité, et Sebastian Knüpfer dut se contenter de la *Thomaskirche* de Leipzig.

Son œuvre sacrée n'est pourtant pas sans intérêt, comme en témoignent ses concerts sacrés *Ach Herr, strafe mich nicht* et *Es haben mir die Hoffärtigen*⁸¹⁷. Ces pièces font appel à d'amples effectifs : deux trompettes, deux flûtes, basson, timbales, cordes, *continuo* et chœur à cinq voix (SSATB) pour la première ; deux violons, trois violes, basson, *continuo* et chœur à quatre voix (SATB) pour la seconde. Il semblerait que nous retrouvions ici le faste des œuvres antérieures à la guerre de Trente Ans. L'esprit de Michael Praetorius plane à nouveau sur l'Allemagne.

Surtout, nous voyons que le *Geistliches Konzert* s'oriente progressivement vers la cantate : alternance d'épisodes contrastés, valorisation des solistes, dynamisme des *tempi*, instrumentation riche, textes variés au sein d'une même œuvre (*Es haben mir die Hoffärtigen* s'inspire des psaumes 27 et 131 ainsi que de Luc, 11 15), *sinfonia* introductive, *ritornello*, intimité dans les *solī*, puissance et majesté dans les *tutti*. Tout ces ingrédients engendrent naturellement des œuvres plus longues.

Ainsi, *Ach Herr, strafe mich nicht* (psaume 6) débute par une *sinfonia* instrumentale dont le rythme dactylique gagne tous les pupitres (cordes, flûtes, trompettes, timbales). Le premier chœur développe ensuite une rhétorique désormais éprouvée : « *Ach Herr* » (Ah Seigneur) répété et entrecoupé de silences, « *denn ich bin schwach* » (car je suis défaillant) avec d'identiques silences, « *und errette meine Seele* » (et délivre mon âme) sur un rythme dactylique précipité (l'orchestre se densifie progressivement pour accroître le panache de l'extrait), « *Hilf mir* » (sauve-moi) avec de nouvelles ruptures. Cette première section (qui concerne les versets 2 à 5 du sixième psaume) est donc traitée de manière imposante, jouant de l'imitation comme de l'homorythmie. À l'image de J. H. Schein ou d'A. Hammerschmidt, les phrases sont répétées par segment ou toutes entières. Bien entendu, il ne s'agit pas de simples reprises ou d'un pâle bégaiement mélodique, mais d'une réelle implication narrative ; ce sont bien des répétitions d'intention soulignant l'impatience, la détresse, la joie, ou plus subtilement l'introspection. Une nouveauté apparaît toutefois : la plupart des interventions vocales sont ponctuées de terminaisons instrumentales. Ici les trompettes achèvent doucement le verset, là ce sont les violons et les flûtes, ou ici les cordes et le basson qui s'adonnent à une sorte de bref commentaire. Le terme de « *Konzert* » est on ne peut mieux justifié : concertation entre les voix elles-mêmes, mais aussi entre le chœur et l'orchestre.

Les trois versets suivants bénéficient d'un traitement particulier. Verset 6 : basse soliste et *continuo*, avec ponctuation aux trompettes ; Verset 7 : *soprano solo*, *continuo* et cordes, avec ponctuation à la flûte ; Verset 8 : *alto solo*, *continuo* cordes et flûte, avec terminaison

⁸¹⁷ Enregistrements disponibles : DIV6(1 et 6)

aux trompettes. Nous voyons bien que Sebastian Knüpfer recherche de nouvelles teintes, un climat plus intimiste dans sa composition. Cette variation de couleur est certainement conditionnée par le simple goût du contraste ; après tout, cette structure *tutti – soli – tutti* (que nous retrouverons dans le neuvième verset) n'est qu'une forme en arche déjà connue de la génération précédente. Mais on pourrait aussi considérer qu'il s'agit d'une introspection encouragée par le sens même du texte : « *Denn im Tode gedenket man dein nicht* » (Car dans la mort, plus personne n'a souvenir de toi), « *Ich bin so müde von Seufzen, ich schwemme mein Bett die ganze Nacht, und netze mit meinen Tränen mein Lager* » (Je suis si fatigué de mes gémissements, je baigne mon lit tout la nuit, et mon œil est rongé de larmes).

Ainsi donc, le verset 9 reprend le *tutti*, sur « *Welchet alle von mir, ihr Übeltäter* » (Éloignez-vous de moi, vous les malfaiteurs), avec une énergie hors du commun : le *tutti* homorythmique est accompagné des trompettes et des timbales, qui marquent la répétition des notes avec opiniâtreté. Les entrées en imitations se resserrent, les silences surgissent sans qu'on les attende, le *tutti* reprend en précipitant les syllabes, « *Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken* » (Tous mes ennemis seront saisis de honte et d'effroi) ; oui, l'auditeur est lui aussi pris à la gorge. La musique laisse entrevoir le grand tribunal céleste, et affermit certainement le croyant dans sa foi.

2.3/ Johann Schelle (1648-1701)

Plus brillant que Sebastian Knüpfer est sans aucun doute Johann Schelle. Né à Geising (Thuringe), il reçoit l'enseignement d'Heinrich Schütz à la chapelle de Dresde en 1655, puis est envoyé à la cour de Wolfenbüttel pour renforcer le groupe des voix ; après sa mue, il poursuit sa formation musicale auprès de Sebastian Knüpfer à la *Thomasschule* de Leipzig (1664), puis commence à enseigner la musique dans des familles bourgeoises. Dès 1677, il devient *cantor* à la *Thomasschule*, remplaçant ainsi son professeur. Il devient également *director chori musici* des deux autres églises de Leipzig.

Johann Schelle est le grand promoteur de la cantate-chorale, où chaque strophe est traitée de manière différente. Sebastian Knüpfer, nous venons de le voir, avait déjà œuvré en ce sens ; mais Johann Schelle porte cet usage à un plus haut degré : les *soli* deviennent très virtuoses, et contrastent d'autant plus avec les *tutti* instrumentaux et vocaux, les ritournelles instrumentales se multiplient, les *tempi* ne cessent de bouger, le répertoire luthérien se mêle à ces accents très italiens, et l'ensemble ne manque pas de somptuosité.

Au complet, son effectif développe celui de Knüpfer : deux à quatre trompettes, trois trombones, cornets, basson, deux violons, deux violes, timbales, grand chœur, chœur de voix solistes, et bien entendu *continuo*.

La cantate *Nun lob mein Seel, den Herren*⁸¹⁸ est un bel exemple de l'art de Schelle. Le texte, tout d'abord, est une réunion de sources multiples : choral luthérien (*Nun lob mein Seel, den Herren*⁸¹⁹) dans la première partie, Évangile selon Jean (3 16, 17, 20 et 21) pour les *soli*, vers libres pour le chœur final. La tradition instaurée par J. H. Schein (qu'on se souvienne des libertés prises dans l'*Israelsbrünnlein*) semble ici faire école. Le compositeur baroque n'hésite pas à revisiter les Écritures, à mettre bout-à-bout des sources variées,

⁸¹⁸ Enregistrement : JS1(1).

⁸¹⁹ La poésie de 1525 est l'œuvre du recteur de la Thomasschule de Leipzig, Johann Gramann (1487-1541). La mélodie, au mode jubilatoire de *do*, ne sera publiée qu'en 1540 dans le recueil *Concentus Novi*, mais connaîtra un succès immédiat.

glissant de la tradition luthérienne aux écrits apostoliques, quitte à inventer lui-même le texte pour mieux assurer la cohérence d'ensemble. Une telle habitude prépare évidemment le terrain pour les Passions de J.-S. Bach. Il est certain de S. Knüpfer et J. Schelle ont été des prédécesseurs bien difficiles à ignorer.

L'œuvre débute par une *sinfonia* éclatante : les trompettes exposent un motif ascendant en rythme pointé, s'interrompent puis en réalisent l'écho, laissent intervenir les cordes, et se joignent à elles pour une terminaison majestueuse (les timbales renforcent cette impression). Tandis que les cordes reprennent leur mouvement de croches perpétuelles, le *soprano* expose en valeurs longues le thème du choral. Le *Ripieno* reprend alors la mélodie de manière homorythmique, secondé par les trompettes. Le grand chœur traite ensuite le reste de la première strophe de manière toujours identique : départs imitatifs de deux voix sur une phrase (ténor-*alto*, et plus souvent ténor-basse), *tutti* sur la seconde. Comme il se doit, l'orchestre donne la ponctuation finale : les cordes, tout d'abord, jouent sur des silences, puis timbales et trompettes s'ajoutent pour la cadence parfaite. À petite échelle, nous sommes en présence d'une structure tripartite : ouverture instrumentale – chœur – clôture instrumentale.

Les strophes suivantes alternent citations de Jean (basse *solo/continuo*) et textes libres (*soprano* ou ténor *solo/continuo/terminaison* aux cordes). Si les *sol* de basses s'apparentent au récitatif, les *sol* de *soprano* et de ténor adoptent le modèle plus mélodieux de l'*arioso*. Partout, la vocalise souligne les mots importants, même dans les récitatifs où le ton est globalement plus sobre (voir le dernier « *Gott* » et ses impressionnantes doubles-croches).

Bien entendu, le final sur texte libre sollicite le *tutti*, avec une insistance sur « *Dich* » (Toi [ô véritable lumière qui nous réjouit pour l'éternité]). On découvre alors une structure d'ensemble intéressante :

Tutti : sinfonia – chœur – terminaison instrumentale Récitatif : basse Arioso : soprano Récitatif : basse Arioso : ténor Récitatif : basse Tutti : chœur – terminaison instrumentale Récitatif : basse Arioso : duo de soprano Récitatif : basse Arioso : duo de soprano Récitatif : basse Tutti final

En fin de compte, deux principes régissent la composition : la symétrie (premier *tutti* de forme ABA, trois *tutti* à intervalles réguliers), et l'alternance (récitatif/*arioso*).

Dans *Gott, sei mir gnädig*⁸²⁰, cantate reposant sur le psaume 51 (50), le célèbre *Miserere* dans sa version allemande, J. Schelle choisit des couleurs moins éclatantes : une seule trompette, deux violons, deux violes, un basson, et un duo vocal (*soprano/alto*). Nous voyons bien que le sens du psaume détermine pour une grande part l'effectif requis. Ici encore, une *sinfonia* ouvre la composition ; elle nous intéresse surtout pour son premier accord : une simple tonique en valeur longue, suivie d'un silence. Surprenant statisme pour débiter une œuvre. Pertinente immobilité pour installer l'auditeur dans une attitude d'écoute. Cette harmonie à l'état fondamental tombe comme un épais velours ; avec peu de moyens, J. Schelle va à l'essentiel et crée une ambiance sonore convaincante.

Après une déploration initiale (les deux premiers versets), nous rencontrons des motifs plus véhéments (« *Wasche mich* », lave-moi, à trois temps), des vocalises pour souligner les termes importants (« *deinen Worten* », tes paroles [ton jugement], « *Wahrheit* », vérité), ou des tenues pareillement justifiées (« *und rein bleibest* », et tu restes pur). Pour se convaincre du poids expressif des silences ainsi que de leur contribution narrative, il suffit d'écouter le bref onzième verset : « *Verbirg dein Antlitz von meinen Sünden, und tilge alle meine*

820

Enregistrement : JS1(2).

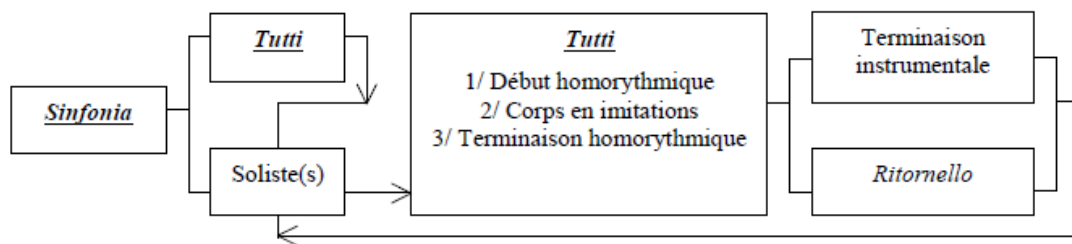
Mißthat » (Détourne ta face de mes péchés, et efface toutes mes iniquités). Le phrasé du *soprano* (voir Exemple 5-2.3, Annexes p. 132) s'élève sur les notes fondamentales de l'accord parfait majeur de *fa*, comme si la face de Dieu ne pouvait souffrir qu'une seule note de passage (le *si*b). Surtout, « *und tilge alle* » (et efface toutes) rencontre un silence qui interrompt le discours, qui efface en quelque sorte la résolution de la phrase. « *Alle* » est ensuite répété dans un débit de noires... les iniquités semblent nombreuses... « *meine Mißthat* » ponctue enfin le verset avec une cadence parfaite élémentaire (type 1a). Mais nous comprenons que le silence intermédiaire n'est pas placé sans raison : il permet certes au *soprano* de reprendre son souffle, mais il est la manifestation même du Créateur « effaçant » les fautes. Le silence n'est donc pas qu'une composante rythmique ; il est tantôt un soupir expressif (l'*Aposiopesis* de J. Burmeister), tantôt une représentation immédiate du texte, comme ici. Nous retrouvons du reste quelques silences expressifs (*Aposiopesis*) dans le seizième verset : « *Errette mich* » (délivre-moi), avec le retour de la trompette, et « *Gott* ».

En fait, *Gott, sei mir gnädig* est une cantate représentative de ces compositions du second XVII^e siècle : 1/ alternance de sections binaires et ternaires ; 2/ rôle de l'orchestre varié : *sinfonia*, *ritornello*, mais aussi commentaire. Dans un esprit comparable aux *cori spezzati*, l'orchestre reprend un fragment mélodique énoncé par les voix et l'expose à son tour, comme si le discours instrumental devait entretenir la mémoire de l'auditeur. On serait tenté de parler de « dialogue » entre les voix et les instruments, mais parle-t-on de dialogue quand notre interlocuteur ne fait que répéter la fin de nos phrases ? Le phénomène est plus proche de l'écho que de l'échange ; pourtant, il arrive que l'orchestre réponde réellement aux voix en déformant la ligne mélodique empruntée. Nous retrouvons alors la typologie rencontrée au sujet des *cori spezzati* de M. Praetorius : miroir, antécédent/conséquent, et miroir inversé. De manière générique, nous parlerons donc d'orchestre « en commentaire » ; 3/ virtuosité vocale et instrumentale comparable. La joute semble équitable⁸²¹ ; 4/ les voix peuvent être traitées en imitations, en parallélisme, ou en alternance (conception soliste) ; 5/ soliste, la voix peut s'orienter vers une écriture de type *aria* ou de type récitatif.

Les cantates *Eructavit cor meum*, *Die auf den Herren hoffen*, *Durch Adams Fall*, *Ah ! Quam multa sunt peccata*, *Lobe den Herrn, meine Seele*, *Das ist mir lieb*, *Ach mein herzliebes Jesulein*, *Barmherzig und gnädig ist der Herr* ou encore *Aus der Tieffen rufe ich, Herr zu dir*⁸²² répondent à ces critères. On appréhende ainsi une structure caractéristique des cantates de J. Schelle :

⁸²¹ Nous relevons là une différence de taille entre les compositions du premier et du second XVII^e siècle. Souvenons-nous, par exemple, de J. H. Schein : si les voix connaissent une émancipation certaine, les instruments restent discrets. Même H. Schütz n'échappe pas à la répartition hiérarchique des effectifs : voix (premier plan), instruments mélodiques (second plan), instruments de soutien harmonique – le *continuo* (troisième plan). La virtuosité est proportionnelle au rang occupé. Cette logique est d'ailleurs bien compréhensible à une époque où le texte est considéré comme prépondérant. Qui exprime mieux que la voix ? Certes, nous pensons à l'*Historia der Geburt Jesu Christi*, et notamment à ses pages instrumentales élaborées et virtuoses. Mais l'œuvre ne date-t-elle pas de 1664 ?

⁸²² Enregistrements : JS1(3 à 7) et DIV6(2, 4, 5 et 7).



Pour les parties centrales de la cantate (solistes et *tutti*), l'orchestre joue en commentaire et assure les transitions entre chaque bloc ; il est également de bon ton d'achever la cantate (terminaison instrumentale finale) par un *tutti* majestueux. Bien entendu, ce schéma est à considérer avec une certaine distance, l'esprit humain étant toujours plus capricieux que la théorie dont il est capable. *Ach, mein herzliebes Jesulein* ne possède pas de *sinfonia* et commence directement par les parties solistes. Quant au *tutti* central, il est souvent composé de trois parties (homorythmie/imitations/homorythmie), mais il arrive que sa structure soit plus simple (imitations/homorythmie par exemple). L'écoute des œuvres nous amène cependant à considérer ce schéma, au regard de sa fréquence.

Ainsi, J. Schelle développe considérablement l'architecture des œuvres sacrées en Allemagne. Pour résumer, les textes sont souvent des compositions à sources multiples (psaume, extraits d'Évangiles, choral luthérien et libre paraphrase se retrouvent parfois au cœur d'une même œuvre). Sur un plan musical, la recherche de variété est identique ; on ne cesse alors de jouer sur les contrastes. Ceux-ci sont de trois sortes : 1/ variété des formations : *solo* ou *duo* (l'écriture de ce dernier jouant sur l'alternance, l'imitation ou le parallélisme), chœur pour solistes, grand chœur, parties instrumentales (*sinfonia*, commentaires et terminaisons, *ritornello*). Chacune des sections de la cantate (un verset, une strophe) possède donc une couleur vocale et instrumentale qui lui est propre ; 2/ variété de l'écriture : récitatif (syllabique ou mélismatique) contre *arioso*, imitation contre homorythmie ; 3/ variété des rythmes : nombreux changements de métrique binaire ou ternaire, changements fréquents du tempo.

Pour gagner l'attention et emporter l'adhésion de son auditeur, J. Schelle use de trois procédés mélodiques importants : la répétition d'intention (mot ou phrase énoncé plusieurs fois dans un but narratif), la vocalise, et la fragmentation (importance du silence qui découpe les phrases pour isoler un mot important). Bien entendu, ces techniques étaient déjà présentes chez H. Schütz, mais elles deviennent ici systématiques.

Enfin, l'opulence et le foisonnement de ces cantates sont canalisés grâce à la structure d'ensemble : les formes en miroir permettent de préserver une unité largement mise à l'épreuve par la recherche constante du mouvement et du contraste. Ceci passe également par l'ordre d'apparition des solistes. Bien souvent, ceux-ci interviennent dans le sens décroissant des tessitures (ordre SATB).

Il semble ainsi évident que la musique inventée et pratiquée à la *Thomasschule* de Leipzig cherche à impressionner l'auditeur : les *sol*i virtuoses garantissent la fougue, les *tutti* imposants marquent la solennité. Partout, la musique veut faire autorité sur celui qui l'écoute.

En tous les cas, il est curieux que la musicologie moderne n'accorde aucune place significative à ce compositeur aussi foisonnant que lumineux. Il n'est guère cité que comme intermédiaire entre J. H. Schein et J.-S. Bach, dans une liste de noms côtoyant S. Knüpfer :

« Un volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (58/9) a recueilli les cantates de trois cantors de Saint-Thomas : Knüpfer (jusqu'à 1676), Schelle (jusqu'à 1701), Kühnau (jusqu'à 1722). La forme en est influencée par le style de la chanson. Après le chœur introductif il y a un chant à plusieurs strophes, que chaque voix traite successivement en solo, puis le chœur final ramène au thème introductif. Cette forme rigide fut d'ailleurs rompue par le développement de l'Air à l'italienne avec Da-Capo, qui se dégage du récitatif de caractère contemplatif. C'est alors qu'apparaît Bach⁸²³. »

M. Bukofzer ne fait guère mieux :

« L'école de l'Allemagne centrale (la Saxe et la Thuringe) s'organise autour d'Andreas Hammerschmidt (1611-1675), le compositeur le plus prolifique et le plus renommé. Elle comprend également les trois cantors de Leipzig ayant exercé entre Schein et Kühnau : Michael, Knüpfer et Schelle⁸²⁴. »

On peut alors être sérieusement déçu par la pauvreté des informations fournies.

2.4/ Johann Rosenmüller (1620-1684)

Quittons les *cantors* de Leipzig pour une personnalité étonnante. Né à Ölsnitz en 1620, Johann Rosenmüller étudie tout d'abord la théologie à l'université de Leipzig et devient l'assistant de Tobias Michael – au point de le seconder dans ses tâches professorales à la *Thomasschule* en 1642. En 1651, il est nommé organiste de la *Nikolaikirche* et vice-*Kapellmeister* en 1654 de la cour d'Altenburg. La voie semble tracée pour J. Rosenmüller, qui apparaît comme le prévisible successeur de T. Michael. Mais en 1655, il est enfermé pour « actes pervers vis-à-vis de jeunes élèves⁸²⁵ ». Il s'évade et se réfugie à Hambourg avant de quitter l'Allemagne pour Venise, ville qu'il adoptera de 1658 à 1682. Se faisant une nouvelle vie, Johann Rosenmüller devient *Giovanni Rosenmiller* ; il est d'abord tromboniste à Saint-Marc, puis, entre 1678 et 1682, compositeur à l'*Ospedale della Pietà*. Ce n'est donc qu'en 1682 que J. Rosenmüller revient en Allemagne, à Wolfenbüttel, pour y passer les deux dernières années de sa vie.

Sa production musicale est importante, et concerne essentiellement la période 1645-1655 : *Paduanen* (suites de danses instrumentales, 1645), *Kernsprüche, mehrenteils aus Heiliger Schrift* (Sentences, pour la plupart issues des Écritures Saintes, 1648), *Grablieder* (Chants funèbres, 1652), *Andere Kernsprüche* (Autres Sentences, 1652-53), et les *Studenten Musik* (1654, dédiée aux étudiants de Leipzig...). De son séjour italien, nous retiendrons surtout un recueil de *Sonata da camera* (1667) de deux à cinq voix.

⁸²³ MÜLLER-BLATTAU (J.), *Histoire de la Musique Allemande*, op. cit., p. 150.

⁸²⁴ BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, op. cit., p. 97.

⁸²⁵ Leroux, Martial, « Johann Rosenmüller », in : LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée*, op. cit., p. 657. Martial Leroux se contente de parler de « soupçons ». Il se conforme ainsi à l'avis de Martin Gregor-Dellin ; voir GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz*, op. cit., p. 287. Mais Julie Anne Sadie va plus loin : « Malheureusement, sa réputation fut entachée à jamais par sa condamnation pour homosexualité – pratiquée avec des élèves – et son évasion de prison » ; voir Sadie, Julie Anne, « Johann Rosenmüller », in : SADIE, Julie, Anne (dir.), *Guide de la Musique Baroque*, op. cit., p. 67. Prudent, Manfred Bukofzer se contente de parler d'un « compositeur de génie, [qui] a ruiné une carrière prometteuse par sa moralité douteuse » ; voir BUKOFZER (Manfred), *La Musique Baroque*, op. cit., p. 124.

Le style de J. Rosenmüller est largement influencé par l'Italie. Ceci est sans aucun doute lié à un premier voyage effectué lors de l'hiver 1645/46, qui dut impressionner le jeune compositeur. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans ses œuvres un grand nombre de composantes déjà entrevues chez S. Knüpfer ou J. Schelle : *sinfonia* introductive, virtuosité vocale, alternance solistes/*Ripieno*, contraste entre les mesures binaires et les mesures ternaires, récitatifs.

2.5/ Adam Krieger (1634-1666)

Adam Krieger étudie à Halle auprès de S. Scheidt et à Leipzig ; là, il succède à J. Rosenmüller en 1655 comme organiste à la *Nikolaikirche*. En 1657, il fonde un *Collegium Musicum*, et se porte candidat au cantorat de la *Thomasschule* après le décès de Tobias Michael – mais on se souvient que Sebastian Knüpfer remporte les suffrages. Appelé par Johann Georg II, l'électeur de Saxe, il devient l'élève, l'ami et l'assistant d'Heinrich Schütz, remplit les fonctions d'organiste de la cour, et poursuit des activités de poète.

Il fait publier des *Arien von 1, 2 u. 3 Vokal-Stimmen* (1657-1667), chansons d'amour et chansons à boire. Opérant une véritable synthèse entre le *Lied* et la monodie, la plupart de ses *arie* sont des œuvres pour solistes (nous sommes loin des chœur à quatre voix mixtes du siècle précédent), avec ritournelles instrumentales.

3/ Les Compositeurs du Nord

3.1/ Franz Tunder (1614-1667)

L'une des premières grandes figures du Nord de l'Allemagne est sans aucun doute celle de Franz Tunder. Né sur l'île de Fehmarn (sur la Baltique), il découvre l'orgue auprès de son père, puis approfondit ses connaissances avec Johann Heckelauer – organiste à la cour du château de Gottorf (dans le Holstein). Les deux hommes se rendent ensemble en Italie (1627-1628), où ils rencontrent vraisemblablement G. Frescobaldi⁸²⁶. En 1632, F. Tunder succède à son maître et devient l'organiste attitré de Gottorf. C'est le 29 septembre 1641 que Tunder est nommé organiste à la *Marienkirche* de Lübeck : il crée alors les célèbres *Abendmusiken*, concerts du soir où l'on exécute des œuvres instrumentales (préludes pour orgue, fantaisies-choral, ou pièces pour ensemble instrumental) mais aussi vocales (motets, cantates, *arie* sacrées).

Nous ne connaissons finalement que peu d'œuvres de Franz Tunder : quatorze pièces pour orgue (*praeludia* et chorals), et dix-sept cantates. Celles-ci nous sont parvenues grâce au *Recueil de Düben*⁸²⁷, et datent environ de 1650.

⁸²⁶ Gilles Cantagrel conteste ce point : « Il avait fait ses études sous la direction de son propre père, puis avec Johann Heckelhauer, mais jamais avec Frescobaldi en Italie, malgré ce qu'on a pu en dire[...] » (*Dietrich Buxtehude, et la musique en Allemagne du Nord dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 38).

⁸²⁷ Pendant une trentaine d'années, Gustav Düben (1628-1690), maître de chapelle à Stockholm, a recopié avec un élève près de mille cinq-cents œuvres vocales et trois-cents pièces instrumentales de compositeurs allemands, français et italiens.

Parmi elles, *Ein kleines Kindelein*⁸²⁸ pour *soprano*, deux violons, trois basses de violes, et basse continue. Comme chez A. Hammerschmidt, nous trouvons dans cette cantate de la Nativité le diminutif « *Jesulein* » ; tout le texte est d'ailleurs orienté vers la tendre admiration :

***Ein kleines Kindelein ist uns heut geboren Un tout petit enfant nous est né
aujourd'hui Hat uns wiederbracht den Schein Il nous apporte la lumière Welchen
wir verloren. Que nous avons perdue. Singet, singet diesem Kindelein Louez,
louez ce petit enfant Lieblichs Jesulein, lieblichs Jesulein Cher petit Jésus, cher
petit Jésus Lass mich ganz dein eigen sein Laisse moi être tout à toi Lieblichs
Jesulein, lieblichs Jesulein Cher petit Jésus, cher petit Jésus***

L'œuvre commence par une *sinfonia* en deux parties (une partie lente à quatre temps, une autre vive à trois temps). F. Tunder joue facilement sur les silences pour couper les résolutions sur temps fort dans les mesures à trois temps. Les procédés figuralistes sont maintenant bien connus, et l'auditeur les attend presque sans surprise : vocalise ascendante sur « *uns wiederbracht* » (nous apporte), ligne descendante en valeurs longues sur « *[Welchen] wir verloren* » ([que] nous avons perdue) ; on notera cependant l'insistance sur « *wir* » obtenue au moyen d'une valeur longue créant une soudaine immobilité ; la subtilité du compositeur est ici d'attirer l'attention sur un point du texte que nous pourrions négliger : ce simple rappel au « nous » renforce le sentiment de culpabilité du croyant – et donc de responsabilité au regard de sa propre foi. À la manière des compositeurs de madrigaux spirituels, F. Tunder isole chaque mot ou expression du texte pour lui donner une représentation sonore immédiate : « *Singet, singet diesem Kindelein* » (louez, louez ce petit enfant) bascule à trois temps, et laisse intervenir les violons en commentaires (ils reprennent comme en écho les cellules mélodiques et rythmiques du *soprano*) ; « *Lass mich* » (laisse moi) est répété quatre fois, avec un point d'appui de plus en plus aigu ; « *ganz* » (tout) avec de larges valeurs rythmiques ; en quelques mesures seulement, « *Lieblichs Jesulein* » (cher petit Jésus) est traité avec de multiples caractères (voir Exemple 5-3.1.1, Annexes p. 132) : affirmatif (mélodie descendante, rythme pointé), affecté (la quarte diminuée *si* bécarre – *mi*b), contemplatif (longue vocalise répétitive), ou libérateur (ligne mélodique identique à la ligne de basse, dans son mouvement V-I avec tierce picarde). La répétition d'intention est ici menée de main de maître. En observant le *continuo* de cet extrait, nous remarquons à quel point il participe à la narration : points d'appui complétant ceux du *soprano*, suspension des premiers temps pour obtenir un mouvement de balancier, apparition du second degré altéré renversé (*fa*# chiffré 6) donnant au passage une couleur intéressante. F. Tunder parvient ainsi à condenser de nombreux effets et intentions en très peu de temps ; la qualité de l'écriture est ici manifeste, même si la formation requise ne cherche pas *a priori* à impressionner.

Il en va de même pour *An Wasserflüssen Babylon*⁸²⁹, célèbre adaptation du psaume 137 (136) due au poète Wolfgang Dachstein, traitée par F. Tunder avec la même intimité : *soprano solo*, deux *altos*, trois basses de violes, et *continuo*. Après une *sinfonia* introductive calme et langoureuse, le *soprano* rejoint les cordes dans une grande souplesse (pas de séparation entre la *sinfonia* et le début du premier verset). L'intérêt de la cantate réside surtout dans le traitement du quatrième verset, « *da weinten wir von Herzen* » (là notre cœur pleurait) : les cordes lancent alors un motif chromatique ascendant que la voix s'empresse de reprendre (voir Exemple 5-3.1.2, Annexes p. 133). L'imbrication complexe entre les

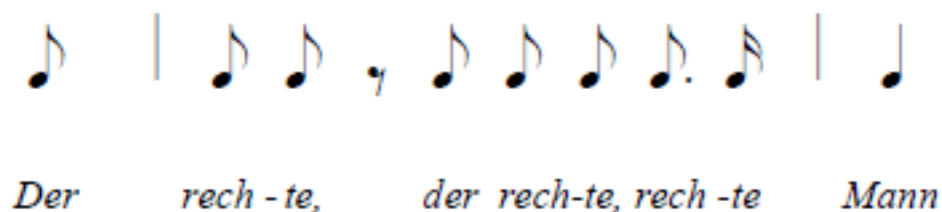
⁸²⁸ Enregistrements : DBK5(11), et DBW-Cd1(9).

⁸²⁹ Enregistrement : DBK3(3).

cordes et la voix, ainsi que ces chromatismes particulièrement douloureux, donnent à cet extrait un poids hors du commun.

Aux côtés de telles pièces intimistes – on pourra encore savourer *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* et *Wachet auf ! ruft uns die Stimme*⁸³⁰ – se trouvent des cantates de grande dimension et aux effectifs plus développés. C'est le cas d'*Ein feste Burg ist unser Gott*⁸³¹, paraphrase du célèbre psaume 46 (45) de Martin Luther.

On estimera ici toute la distance prise avec le traitement de Samuel Scheidt qui, dans ses *Cantiones Sacrae* (1620), traitait le choral en un large motet-choral à quatre voix. En l'espace d'une trentaine d'années, les usages changent sensiblement : après une *sinfonia* aux cordes, la première strophe est confiée au *soprano solo*. Le résultat concerve une couleur très allemande : thème du choral en valeurs longues au *soprano*, imitation des cordes qui accompagnent. La seconde strophe prend ses distances, avec un premier dialogue entre violon 1 et 2 puis un chœur (S1-S2-T-B) se livrant à un commentaire plus libre (répétition de mots) ; les vocalises italianisantes font alors leur apparition sur « *Wir sind gar bald verloren* » (Nous aurions tôt fait d'être perdus). La phrase « *Es streitet für uns der rechte Mann* » (Le Juste marche devant nous) prend même des allures monteverdiennes : un seul accord de tonique est maintenu au *continuo*, tandis que les violons répètent les notes de l'accord sur un rythme dactylique obsédant. Les voix interviennent avec nervosité sur un rythme identique ; puis la même phrase est reprise en homorythmie, jouant du silence et de la répétition :



Un *duo* de *soprani* vient contraster sur « *Den Gott selbst hat erkoren* » (Dieu lui-même l'a élu), et cède à nouveau la place à la cellule monteverdienne pour introduire le questionnement : « *Fragst du, wer er ist ?* » (Demandes-tu qui il est ?), aux entrées décalées. Un tel éparpillement des entrées traduit facilement l'incertitude de l'interrogation. Une terminaison instrumentale vient clore cette strophe aux couleurs très italiennes.

La troisième strophe valorise essentiellement la voix de basse : impressionnante vocalise sur « *Und wenn die Welt voll Teufel wär* » (Et quand le monde serait peuplé de démons) : ici, la basse commence par l'incise du choral, puis s'échappe sur « *Teufel* » qui part de *sol*#1 pour gagner le *do*#3. Le *Tutti* vocal reprend la phrase et s'adonne également aux lignes virtuoses. Chaque phrase du verset est alors traitée avec un effectif et un mode d'écriture différent : « *Der Fürste dieser Welt, Wie saur er sich stellt* » (Le Prince de ce monde, Aussi âpre soit-il), un *duo* de basse et ténor très enchevêtré aux nombreux retards ; « *Thut er uns doch nicht* » (Ne peut rien contre nous), un *tutti* homorythmique ; « *Das macht, er ist gericht't* » (Car il est déjà condamné), en vocalises parallèles S1-S2, T-B avec violons en commentaire. La fin de la troisième strophe retourne à la mélodie du choral en valeurs longues (*soprano solo*), et les cordes assurent la terminaison instrumentale.

⁸³⁰ *Ibid.*, pages 4-5.

⁸³¹ Enregistrement : DIV3(12-15).

Dans la quatrième strophe, la mélodie de choral se voit agrémentée de notes ornementales, et débouche sur un vaste *tutti* homorythmique.

Ainsi, F. Tunder semble largement influencé par l'Italie (emploi et rôle des instruments, alternance binaire/ternaire, brillantes vocalises, épisodes monteverdiens avec insistance sur une tonique), mais préserve une certaine sobriété : absence de grands effectifs (à l'inverse de S. Knüpfer ou J. Schelle), pas de double-chœur, ni d'instrument éclatant (trompette ou timbale). L'expression est avant tout placée dans la déclamation, les répétitions d'intention, les mots isolés, le rythme et l'harmonie. Il suffit d'écouter *Wend' ab deinen Zorn*⁸³² pour comprendre que Tunder gagne l'intense avec peu de moyens. Comme A. Hammerschmidt, F. Tunder reste encore très attaché au contrepoint enchevêtré.

Enfin, à la différence de ses contemporains du Sud et du Centre, le style récitatif ne semble pas avoir pénétré ses œuvres – même s'il abandonne le motet-choral au profit de la cantate-choral aux versets diversement traités.

3.2/ Matthias Weckmann (1619-1674)

Matthias Weckmann est certainement l'un des compositeurs les plus prodigieux de l'Allemagne du Nord, et ne perd aucun éclat auprès de Franz Tunder. Voici quelques repères biographiques :

1619 : Né en Thuringe (Niederdorla, près de Mühlhausen) au début de la guerre de Trente Ans, il reçoit son premier enseignement musical auprès de son père, pasteur et organiste à Niederdorla. 1630 : Matthias Weckmann entre au chœur de la chapelle de la cour de Dresde, et devient ainsi l'élève d'Heinrich Schütz. 1633 : H. Schütz fait le voyage avec M. Weckmann jusqu'à Hambourg pour que ce dernier travaille auprès de Jakob Praetorius (1586-1651), fils de Hieronymus Praetorius, ancien élève de J. P. Sweelinck (comme S. Scheidt), et titulaire des orgues de la *Petrikirche*⁸³³. Schütz en profite pour lui faire rencontrer Heinrich Scheidemann (1595-1663), le célèbre organiste de la *Katarinenkirche* (voir Planche n°22). Il rencontre également Jacob Kortkamp avec qui il noue une sincère amitié. 1637 : Après un enseignement de quatre ans, M. Weckmann retourne à la cour de Dresde et est immédiatement engagé comme organiste de la chapelle électorale. Il le restera jusqu'en 1655. Un tel emploi signifie que Matthias Weckmann fut le continuiste attitré de Schütz ; il faut donc l'imaginer derrière les pages des *Kleine Geistliche Konzerte* (1636 et 1639), des *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (1645) et de la *Geistliche Chormusik* (1648). 1642 à 1647 : Il part avec H. Schütz à la cour de Danemark, et devient pour quelques années organiste de la cour. 1648 : Mariage de M. Weckmann avec Regina Beute (décédée en 1665), fille de musicien. 1655 : Il est nommé organiste et *cantor* à la *Jakobkirche* de Hambourg, poste qu'il conservera jusqu'à sa mort. 1660 : Il fonde un *Collegium Musicum* de vingt-cinq musiciens qui assurera des concerts tous les jeudis à la *Jakobkirche* (à la manière des *Abendmusiken* de F. Tunder). « Les membres fondateurs [...] subvenaient aux frais ; on admettait des auditeurs pour les exécutions⁸³⁴ ». La filiation entre Tunder et Weckmann est d'ailleurs certaine : « Tunder fut même "garçon d'honneur" au premier mariage de Weckmann⁸³⁵ ». C'est pour le *Collegium Musicum* que furent composées ses principales œuvres – d'autres furent d'ailleurs commandées à divers compositeurs dans le seul but d'être jouées aux concerts hebdomadaires ; on exécute

⁸³² Enregistrement : DIV3(11).

alors des pièces sacrées mais aussi profanes, allemandes et italiennes. 1674 : Décès de Matthias Weckmann. Il est enterré sous la tribune de l'orgue de la *Jakobkirche*.

L'œuvre de M. Weckmann est importante : dix sonates pour cornet, violon, trombone, basson et basse continue (proches des *Canzoni* de G. Frescobaldi), cinq suites pour clavecin (comparables à celles de J. Froberger, qu'il avait rencontré à Dresde), vingt-trois œuvres pour orgue (huit pièces fuguées, six *toccate*, et neuf chorals-versets – harmonisation jusqu'à sept voix de chorals luthériens en conservant intact le *cantus firmus*, à la manière de J. P. Sweelinck), et treize cantates. Les influences de M. Weckmann sont donc variées : G. Frescobaldi (via J. Froberger), J. P. Sweelinck (via J. Praetorius), et surtout H. Schütz.

Ses cantates⁸³⁶ sont aujourd'hui conservées en quatre lieux : Upsala (*Recueil de Düben*), Berlin (collection Bokemeyer⁸³⁷), Lünebourg (la *Ratsbücherei* contient quatre *concertos* autographes – parfois datés – de M. Weckmann⁸³⁸), et Seehausen (recueil de poèmes de mariage⁸³⁹). De manière générale, les effectifs sont assez réduits pour la voix (absence de grand chœur), mais plutôt riches en ce qui concerne les cordes (nombreuses pièces écrites pour deux violons et trois violes de gambe, le maximum étant atteint dans la cantate *Weine nicht* qui sollicite jusqu'à trois violons et trois violes de gambe). Les textes sont libres pour la plupart, inspirés des Écritures. Nous trouvons dans la cantate *Wenn der Herr die Gefangen zu Zion erlösen wird* une insertion du psaume 126 (125) sous sa forme allemande : *Die mit Tränen säen*, dont J. H. Schein et H. Schütz nous avaient laissé de magnifiques traitements. Nous retrouvons là un inévitable chromatisme et de plaintives appoggiatures⁸⁴⁰.

D'un point de vue général, les cantates de Matthias Weckmann partagent certains ingrédients communs aux *cantors* de Leipzig (S. Knüpfer et J. Schelle) et au *Kapellmeister* de Lübeck (F. Tunder). Si la plupart des cantates ne rassemblent que des cordes, certaines sollicitent un effectif plus généreux. Ainsi, *Gegrüsset seist du* fait appel à deux violons, deux flûtes à bec, un *duo soprano/ténor* et au *continuo*. Quant à *Es erhub sieh ein Streit*, elle demande deux chœurs (S1-S2-A-T-B pour le chœur solistes, SATB pour le *Ripieno*), deux violons, trois trombones et le *continuo* (orgue, viole de gambe, contrebasse).

Mais le premier point commun majeur est tout d'abord le rôle joué par les instruments. Ce rôle est décliné en trois fonctions : 1/ introduire ; 2/ dialoguer ; 3/ délimiter. La *sinfonia* introductive est bien entendu capitale. Toujours séparée de la suite par un silence, elle peut ne former qu'un seul bloc (*Weine nicht*, *Zion spricht*, *Kommt her*, *Angelicus coeli chorus*, *Rex virtutum*, *Der Tod ist verschlungen* ou encore *Es erhub sich ein Streit*), ou parfois deux avec un plaisir manifeste du contraste (*Dialogo von Tobias und Raguel* : première partie binaire, lente et mineure, seconde partie ternaire, vive et majeure). Bien souvent, l'orchestre dialogue avec la voix, en répétant un court motif que l'on vient d'entendre – sorte d'écho instrumental décrit plus haut. On retrouve ce rôle de « l'orchestre-commentaire » dans *Weine nicht*, *Herr wenn ich nur dich habe* (répercussion de la phrase « *so bist du doch*

⁸³⁶ Enregistrements disponibles : DBK9 (superbe coffret du Ricercar Consort), et MW1 (qui ne contient que huit cantates).

⁸³⁷ Cf. *supra*, Notions Préalables, chapitre 4.

⁸³⁸ Il s'agit de *Weine Nicht*, *Zion spricht* (daté du 9 février 1663, année d'une terrible peste à Hambourg qui emporta H. Scheidemann et T. Selle), *Herr wenn ich nur dich habe*, et *Wie liegt die Stadt so wüste* (15 août 1663).

⁸³⁹ Cantate *Freue dich des Weibes deiner Jugend*. Composée à l'occasion du mariage de Jacob Kortkamp (organiste de la *Nikolaikirche*, rencontré lors de son premier séjour à Hambourg) avec Barbara Sirichs le 14 octobre 1650.

⁸⁴⁰ Enregistrements : DBK9-Cd2(2), et MW1(7).

Gott », tu restes cependant mon Dieu), *Wie liegt die Stadt so wüste* (troisième strophe, sur la phrase du *soprano* « *Sie weinet des Nachts* », elle pleure la nuit), *Kommet her* (première strophe, « *Ich will euch erquickten* », je vous soulagerai), *Wenn der Herr* (seconde strophe, « *Da wird man sagen unter den Heiden* », alors on dira parmi les nations), *Gegrüßet seist du* (interventions de Marie commentées par les flûtes à bec) et dans *Rex virtutum* (évident dans la seconde strophe). Il est certain que le commentaire orchestral vise à prolonger le sens perçu dans l'esprit de l'auditeur, au moyen d'une répétition mélodique qui dépasse largement le cadre formel. Enfin, toutes les cantates (à l'exception d'*Es erhub sich ein Streit*) emploient l'orchestre pour séparer les différentes strophes ; terminaison instrumentale, interlude ou ritournelle (*Rex virtutum*) sont désormais extrêmement fréquents.

Le second point commun affecte le traitement expressif des voix. Le recours aux solistes favorise une recherche permanente de l'effet : ainsi, la vocalise est omniprésente (voir la cantate *Kommet her*, où la basse chante « *und meine Last ist leicht* », et mon fardeau est léger, avec une longue et valeureuse vocalise sur « *Last* ») ; le chromatisme fait merveille dans les passages déchirants (et ils sont nombreux dans les cantates de M. Weckmann : *Weine nicht*, *Wie liegt die Stadt*, *Dialogo von Tobias und Raguel* ou *Wenn der Herr*) ; la répétition plus ou moins isolée d'un seul mot permet d'interpeler l'auditeur (*Herr wenn ich nur dich habe* commence avec trois « *Herr* » détachés de la phrase principale, procédé qui nous fait irrésistiblement penser à la *Johannes-Passion* de J.-S. Bach) ; certes, un silence un peu abrupt diffère la compréhension du texte – mais il en accentue le poids (technique particulièrement sensible dans *Rex virtutum*, où un silence imprévu surgit à la fin de la troisième strophe : « *Ave Jesu... rex inclyte* », Salut Jésus... roi illustre) ; enfin, le recours à la note tenue permet de souligner un sens particulier du texte (dans *Kommt her*, les valeurs longues insistent sur « *so werdet ihr Ruhe finden* », ainsi vous trouverez le repos, et sur « *für eure Seele* », pour vos âmes).

En matière de styles d'écriture, M. Weckmann oscille entre l'*aria* et l'*arioso* ; finalement, le véritable récitatif (à la manière de l'*Historia Geburt Jesu Christi*) se rencontre assez rarement : dans les deux cantates dialoguées que sont *Dialogo von Tobias und Raguel* et *Gegrüßet seist du* (pour le traitement de l'ange annocateur, Weckmann exploite le caractère céleste du récitatif, ce *recitar-cantando* à mi-chemin entre deux mondes) ; mais la plupart du temps, M. Weckmann recherche la mélodie qui aspire à l'*aria*.

Surtout, la répétition d'intention est ici portée à son comble. Une seule phrase est alors reprise de nombreuses fois avec un traitement toujours différent, manière d'illustrer tous les états d'âme qu'il est possible à un auditeur de ressentir (à la manière des « *Lieblichs Jesulein* » de F. Tunder). Avec seulement deux phrases et un *amen*, M. Weckmann compose une œuvre qui avoisine le quart d'heure d'exécution (*Weine nicht*). La musique devient une représentation et surtout un commentaire du texte utilisé, une véritable peinture intérieure.

Enfin, le troisième point commun regroupe les influences typiquement italiennes, comme l'alternance binaire/ternaire (seule la cantate *Rex virtutum* est invariablement à trois temps, mais elle fait varier les *tempi*) ; toutes les autres jonglent avec les indications de mesure. Enfin, une cantate comme *Es erhub sich ein Streit* est visiblement influencée par le style de C. Monteverdi : les voix se superposent avec un *ostinato* aux violons, tandis que le *continuo* reste cantonné à un accord de tonique ; plus loin, la tonique bascule vers la dominante, puis une formule cadentielle – qui n'est pas sans rappeler l'*Alleluia* du *Vespro della Beata Vergine* – achève la section. L'auditeur entend alors une cantate allemande aux allures de madrigal italien.

Voyons dans le détails quelques cantates significatives.

*Weine nicht*⁸⁴¹ est un *Konzert* particulièrement saisissant :

« Weckmann fait usage d'accords très audacieux pour l'époque, de chromatismes qui tendent l'écriture. À certains endroits ces extravagances sont telles qu'il indique sur la partition un #N B# (nota bene) qui attire l'attention des musiciens sur le fait que la dissonance est un effet bien réfléchi, même si cela peut leur sembler étrange aux règles habituelles⁸⁴². »

Et en matière d'extravagances, la *sinfonia* introductive de *Weine nicht* est une bonne illustration (voir Exemple 5-3.2.1, Annexes p. 133). Elle débute par un accord parfait majeur de *do*, brodé par la quarte et sixte. La seconde mesure commence par une cassure à la tierce (de *do* majeur à *la* majeur), façon de lancer une petite marche harmonique qui nous entraîne jusqu'au relatif de *do*, *la* mineur ; avec beaucoup de souplesse, M. Weckmann parvient à varier le *do*, d'abord dièse (mes. 2), puis bécarré (mes. 4). Après un simple soupir, la marche harmonique reprend et nous conduit cette fois vers l'accord parfait majeur de *mi* (mes. 6). En ce point, la question pour l'auditeur est de savoir si le chemin est achevé, ou s'il ne s'agit que d'une halte momentanée. Avec subtilité, M. Weckmann change d'écriture, quitte l'homorythmie pour valoriser un trois voix enchevêtré, et débute sa section sur l'accord parfait mineur de *mi*. Après la cassure à la tierce, la cassure par homonyme ; l'héritage schützien est ici parfaitement maîtrisé. L'auditeur doit alors traverser une terre dangereuse, bien éloignée du calme paisible de la première mesure. En effet, une nouvelle marche harmonique – aux mouvements disjoints plus diffus cette fois-ci – le conduit vers une série de cadences parfaites pour le moins étranges : *ré* mineur (mes. 8), *do* mineur (mes. 9, véritable contradiction de la première mesure), puis *si* bémol mineur (mes. 9-10). Le point d'appui n'est que temporaire, puisqu'après une nouvelle cassure à la tierce (*si* bémol majeur contre *sol* majeur), une marche harmonique homorythmique nous conduit à une demi-cadence en *ré* mineur (mes. 14). Nouvelle cassure à l'homonyme (mes. 15 : *la* mineur contredit le *la* majeur précédent) ; la marche harmonique en tons conjoints nous amène cette fois-ci vers *sol* mineur (mes. 15-16) puis *fa* mineur (mes. 16-17, chromatisme à longue distance puisque cet accord contredit l'accord parfait majeur de *fa* entendu à la mes. 2). On appréciera tout particulièrement les frottements de seconde provoqués par la voix intermédiaire. Les marches harmoniques homorythmiques reprennent, et nous font dériver jusqu'à *si* mineur (mes. 18-19, chromatisme à longue distance puisque cet accord vient contredire le *si* bémol mineur mes. 9-10). L'ensemble s'achève sur une ample cadence parfaite en *la* majeur. Cette brève *sinfonia* introductive place ainsi l'auditeur dans un climat expressif d'incertitude et de tension.

La voix d'*alto* peut alors commenter sa longue lamentation (« *Weine nicht* », ne pleure pas). Le contraste est saisissant avec la phrase « *es hat überwunden der Löwe, vom Stamm Juda* » (il a vaincu le Lion, de la tribu de Juda). Nous passons alors d'une écriture à l'autre (voir Exemple 5-3.2.2, Annexes p. 133) : autant « *Weine nicht* » s'étend par de longues tenues sur une mesure à deux temps, autant « *es hat überwunden der Löwe* » devient plus dynamique avec sa mesure à trois temps et sa vocalise sur « *Löwe* » ; il suffit aussi d'observer le *continuo* pour se rendre compte du changement d'écriture : la longue descente conjointe s'efface devant un passage plus disjoint. Cette vocalise sur « *Löwe* » – preuve supplémentaire, s'il en fallait une, que la vocalise peut illustrer la puissance – sera reprise et développée tout au long de l'extrait (d'abord par l'*alto*, puis par la basse et le chœur tout entier). Après un interlude orchestral reprenant la thématique chromatique de la *sinfonia*

⁸⁴¹ Enregistrements : DBK9-Cd1(1), et MW1(19).

⁸⁴² LEJEUNE (Jérôme), livret de la référence DBK9, p. 19.

introductive, un *solo* de basse intervient pour traiter la même phrase (voir Exemple 5-3.2.3, Annexes p. 134). La différence de traitement n'est pas inintéressante. Ici, la voix prend des allures de récitatif (et non plus d'*arioso*), avec une déclamation *recto tono* : les trois mesures sont tout d'abord immobilisées sur un accord de tonique (*do* majeur), et la basse maintient une corde de récitation sur la quinte *sol*. La suite s'adonne plus aisément aux marches harmoniques et vocalises, sans pour autant entrer dans l'*aria* proprement dite ; l'auditeur perçoit plutôt le débordement vocal de la basse, gagnée par un enthousiasme soudain sur la phrase « *die Wurzel Davids* » (de la race de David). Le nom de David est alors magnifié par une vocalise de cinq mesures où règnent le rythme dactylique et la guirlande de doubles-croches ; surtout, l'*ambitus* s'étend du *ré3* au *ré1*, soit deux octaves parcourues pour un seul mot.

La suite change de caractère, avec un motif aux cordes (voir Exemple 5-3.2.4, Annexes p. 134) qui n'est pas sans rappeler les *Battalie* : nous pensons bien évidemment à la *Battalia* à 10 d'Heinrich Ignaz von Biber⁸⁴³, mais aussi aux œuvres pour clavier de G. Frescobaldi. Après l'introduction de ce motif, le chœur tout entier reprend la phrase (« *Weine nicht, es hat überwunden der Löwe, vom Stamm Juda, die Wurzel Davids* »). Nous comprenons alors que l'intervention du « motif *Battalia* » est une illustration d'« *es hat überwunden* » (il a vaincu). Ainsi, Matthias Weckmann isole chaque mot ou expression, en déduit un geste musical (chromatisme, marche harmonique, vocalise, motif *Battalia*), et construit une pièce qui joue avec tous ces éléments.

La deuxième strophe fonctionne de la même manière, avec un saut descendant de sixte mineure pour illustrer, sinon le geste, du moins la douleur suscitée par la mort du Christ (« *Das Lamm das erwürget ist* », L'Agneau qui a été égorgé), ou un passage à trois temps pour évoquer la fierté (« *ist würdig zu nehmen* », est digne de prendre). À la façon des *Kleine Geistliche Konzerte*, la cantate s'achève sur un *Amen* ternaire plein d'élégance et de fougue.

La cantate *Wie liegt die Stadt so wüste* laisse à l'auditeur un goût bien amer. La partition originale possède deux dates (15 août 1663 et 14 octobre 1663) et la mention « *Cum Jesu Bono* », laissant déduire que la cantate fut composée à l'occasion de la grande peste qui s'abattit sur Hambourg, emportant Heinrich Scheidemann ainsi que Thomas Selle. Texte libre, de sinistre circonstance ; les premiers mots de la première strophe installent le climat : « *Wie liegt die Stadt so wüste, die woll Volkes war* » (Comme la ville est si déserte, alors qu'elle fut pleine de monde). Le dépouillement est extrême : aucune *sinfonia* introductive, *solo* de *soprano* simplement accompagné du *continuo* (orgue). Même les alternances entre mesures binaires et ternaires restent discrètes, comme s'il fallait observer une réserve à l'égard des défunts. L'œuvre s'achève sur la phrase sans cesse répétée « *und habe [ich] keine Tröster* » (et n'ai personne qui me console), avec une demi-cadence finale qui cultive l'impression d'inachèvement et de frustration. Comme dans beaucoup de cantates chez M. Weckmann, celle-ci n'emploie que des instruments à cordes (violes de gambe et violons), conférant à l'ensemble une couleur sobre et dépouillée.

Gegrüsset seist du est une évocation en musique de l'Annonciation (Luc, 1 28-38) sous forme de dialogue – plutôt sobre au regard des interventions de Marie. Souvenons-nous des différentes mises en musique de ce passage : *Opella Nova* II (1626) de J. H. Schein (*Maria, gegrüsset seist du, Holdselige*), ou les *Kleine Geistliche Konzerte* (1639) d'H. Schütz (*Sei gegrüsset, Maria, du holdselige !*, SWV 333 et son équivalent latin *Ave Maria, gratia plena*, SWV 334). Un tel engouement pour la Vierge peut étonner dans un milieu incontestablement protestant ; comment Schein, Schütz et Weckmann peuvent-ils à ce point glorifier Marie ? Il faut ici combattre un préjugé tenace : Martin Luther ne rejette ni Marie ni les saints ; il

⁸⁴³ Enregistrement : BIB2(14-20)

entend seulement remettre de l'ordre dans la « hiérarchie céleste ». Un retour aux textes peut ici être utile. Dans son commentaire du *Magnificat*, le Réformateur écrit :

« #Car il a regardé le néant de sa servante, ce pour quoi toutes les générations me diront bienheureuse⁸⁴⁴#. [...] Marie confesse que la première œuvre de Dieu en elle est le regard jeté sur elle ; c'en est aussi la plus grande, car toutes les autres sont contenues dans celle-là et découlent d'elle. En effet, là où les choses en viennent au point que Dieu tourne son visage vers quelqu'un pour le regarder, là il n'y a que grâce et félicité, et tous les dons et les œuvres suivent nécessairement. Nous lisons ainsi, dans Genèse 4, que Dieu regarda Abel et son sacrifice. Mais il ne regarda pas Caïn et son sacrifice. De là viennent les prières, courantes dans le psautier, où il est demandé que Dieu tourne son visage vers nous, qu'il ne le cache pas, qu'il le fasse briller sur nous, et d'autres requêtes semblables. Marie montre qu'elle-même estime cette œuvre la plus grande, quand elle dit : #Voici, à cause de ce regard sur moi, toutes les générations me diront bienheureuse.# « Note bien ces termes ! Elle ne dit pas qu'on dira beaucoup de bien d'elle, qu'on célébrera sa vertu, qu'on exaltera sa virginité ou son humilité, ni qu'on chantera quelque chanson sur ce qu'elle a fait ; non, c'est seulement à cause du regard que Dieu a jeté sur elle qu'on la dira bienheureuse ; c'est vraiment là rendre honneur à Dieu si purement qu'on ne pourrait le faire plus purement. C'est pourquoi, elle indique ce regard de Dieu et dit : Ecce enim ex hoc, #voici, à partir de maintenant me diront bienheureuse, etc.#, c'est-à-dire : à partir du moment où Dieu a regardé ma bassesse, je serai appelée bienheureuse. En tout cela, ce n'est pas elle qui est louée, mais la grâce de Dieu sur elle. Bien au contraire, elle est méprisée et elle se méprise elle-même en ce qu'elle dit que Dieu a regardé sa bassesse. C'est pourquoi aussi, elle célèbre sa félicité avant de raconter les œuvres que Dieu a faites pour elle et elle attribue tout au regard que Dieu a jeté sur sa bassesse. « Par là, nous devons apprendre quel est le véritable honneur dont nous devons l'honorer et la servir. Comment doit-on s'adresser à elle ? Regarde bien les mots du texte biblique ; ils t'apprennent à parler ainsi : Ô toi, bienheureuse vierge et mère de Dieu, comme tu as été rien du tout, insignifiante et méprisée, et pourtant Dieu t'a regardée avec tant de grâce et de richesse, et il a accompli en toi de grandes choses ! Tu n'as jamais été digne d'aucune de ces choses, et la riche et surabondante grâce de Dieu en toi a été bien plus vaste et plus haute que tous tes mérites. Oh ! heureuse et bienheureuse es-tu depuis cette heure jusque dans l'éternité, toi qui as trouvé un tel Dieu, etc. Tu n'as pas le droit de penser qu'il lui déplait de s'entendre appelée indigne d'une telle grâce. Car, sans nul doute, elle n'a pas menti en confessant elle-même son indignité et son néant, sur lesquels Dieu a jeté les yeux, non à cause de ses mérites mais par pure grâce. « Elle entend avec déplaisir les bavards oïseux qui prêchent et écrivent beaucoup sur son mérite, ce par quoi ils veulent démontrer leur grande habileté personnelle, sans voir comment ils étouffent le *Magnificat*, accusent de mensonge la mère de Dieu et amoindrissent la grâce de Dieu ; car autant on attribue de mérite et de dignité à Marie, autant

⁸⁴⁴ Luc, 1 48.

on lèse la grâce divine et on diminue la vérité du Magnificat. L'ange aussi ne la salue que #par la grâce de Dieu# et parce que le Seigneur est avec elle, ce qui lui vaut d'être bénie entre toutes les femmes. C'est pourquoi, tous ceux qui la comblent de tant de louanges et d'honneurs et persistent à lui attribuer tout cela à elle, ne sont pas loin de faire d'elle une idole, tout comme si elle désirait qu'on l'honore et qu'on attende du bien d'elle, alors qu'elle s'y refuse et veut que Dieu soit loué en elle et que chacun soit conduit par elle à mettre bonne confiance en la grâce de Dieu. « Ainsi, quiconque veut l'honorer droitement, doit renoncer à la placer seule devant ses yeux, mais il doit la placer devant Dieu et loin au-dessous de Dieu ; là, il la dépouillera et contempera son néant (comme elle dit), puis il s'émerveillera de la grâce surabondante de Dieu qui regarde un être humain si petit et si vil avec tant de grâce et de largesse, pour l'entourer et le bénir. Cette vision te poussera à aimer et à louer Dieu dans de telles grâces, et tu seras ainsi excité à attendre avec confiance tout sorte de bien de la part de ce Dieu qui regarde si gracieusement des hommes petits, méprisés et insignifiants, et qui ne les dédaigne pas ; ainsi ton cœur sera fortifié à l'égard de Dieu dans la foi, la charité et l'espérance. En quoi penses-tu qu'elle puisse trouver plus de plaisir que dans ce fait que tu viens ainsi à Dieu par elle et que tu apprends, par son exemple, à mettre en Dieu ta confiance et ton espérance, même si tu es méprisé et anéanti ? De quelque manière que cela arrive, dans la vie ou dans la mort, elle ne veut pas que tu viennes à elle, mais par elle à Dieu⁸⁴⁵. »

Il est également difficile d'omettre cet extrait majeur :

« [...] exactement comme le bois n'a eu nul autre mérite ni dignité que d'avoir été propre à faire la croix et d'avoir été désigné par Dieu à cette fin. De même, elle n'avait aucune autre dignité en vue de cette maternité, si ce n'est d'avoir été propre et désignée à cette fin, afin qu'en tous cas ce soit par pure grâce, et non une récompense, pour qu'elle ne diminue en rien la grâce, la louange et l'honneur de Dieu, en faisant trop grand cas d'elle. Mieux vaut diminuer exagérément Marie plutôt que la grâce de Dieu. Et même, on ne saurait trop la diminuer, puisqu'elle est créée de rien comme toutes les créatures. Mais on a tôt fait de diminuer exagérément la grâce de Dieu ; cela est dangereux et ne lui procure nul plaisir. Il est bien nécessaire aussi de garder la mesure pour ne pas trop gonfler son nom au point de l'appeler reine du ciel, ce qui est bien vrai, mais elle n'est pas pour autant une idole capable de donner ou d'aider, comme le pensent certains qui l'invoquent et se confient en elle plus qu'en Dieu. Elle ne donne rien ; Dieu seul donne⁸⁴⁶ [...]. »

On aura compris sans peine les propos de Luther : Marie n'est qu'une créature de Dieu, choisie par lui pour réaliser son Incarnation. Dieu a préféré la plus misérable de ses créatures pour enfanter le Seigneur rédempteur. Élever Marie au-delà de la condition qu'elle-même confesse est ainsi une manière d'amoindrir la « grâce » de Dieu (le terme est employé dix-sept fois dans ces extraits !). De la même manière, Marie ne peut réaliser aucune prière, puisqu'elle fut l'élue de Dieu pour accomplir la naissance ; admirable et

⁸⁴⁵ LUTHER (Martin), *Le Magnificat*, traduction du pasteur Albert Greiner, Montrouge, Nouvelle Cité, 1983, p. 83-87.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

bienheureuse – reine du ciel sans nul doute – parce que désignée, elle n'exauce pour autant aucun vœu qui lui serait adressé. « Elle ne donne rien ; Dieu seul donne », voilà qui est sans appel.

M. Weckmann, pas plus que Schein ou Schütz, ne glorifie pas Marie ; en cela, le musicien protestant s'éloigne largement des pratiques italiennes contemporaines. Mais on aurait tort de parler de mépris. Dans quelle mesure y a-t-il désacralisation, la question est difficile : si le sacré se résume à l'idolâtrie, alors oui, les musiciens luthériens désacralisent la Vierge. Mais si le sacré se définit par le caractère admirable d'un sujet en raison de son lien étroit avec le divin, alors les musiciens luthériens n'enlèvent rien au nimbe sacré qui entoure la Vierge.

Concrètement, l'ange Gabriel est incarné par un ténor, en style récitatif : le syllabisme, omniprésent, est abandonné sur la dernière phrase, « *und seines Königsreichs wird kein Ende sein* » (et son Royaume n'aura pas de fin), répétée trois fois avec une vocalise de plus en plus longue sur « *Ende* ». Les brèves interventions de Marie ressemblent davantage à un *arioso* (aspect mélodique plus marqué). Weckmann joue avec les timbres, puisque l'ange est toujours accompagné de deux violons, et Marie de deux flûtes. L'auditeur est réellement en présence de deux mondes : écriture et couleurs ne se confondent pas, hormis dans l'*Alleluia* final – concordance entre la musique et la théologie (Marie touchée par la grâce).

Mais la cantate la plus italianisante est sans conteste *Es erhub sich ein Streit*⁸⁴⁷. La formation est tout d'abord impressionnante : grand chœur (*Ripieno*), solistes (*soprano* 1-2, *alto*, ténor, basse), deux violons, trois trombones et basse continue. Surtout, l'auditeur croit entendre les *Madrigali guerrieri et amorosi*. L'introduction est largement inspirée d'*Altri canti d'amor* (« *Di Marte io canto, furiondo e fiero* », moi je chante Mars, furieux et hautain) ou d'*Hor che'l ciel e la terra* (« *Guerra è il moi stato* », je suis dans un état de guerre) : après une brève *sinfonia* introductive, les voix s'accumulent en imitations tandis que la basse martèle un accord de tonique (voir Exemple 5-3.2.5, Annexes p. 135), en noires pointées régulières puis sur le rythme noire/croche pour souligner la frénésie du combat (« *Es erhub sich ein Streit im Himmel* », Il se déclenche un combat dans le ciel). Ce fameux combat entre l'archange Michel et le Dragon est bien entendu l'occasion de déployer de nombreux madrigalisms : vocalise obligée pour « *die alte Schlange* » (le vieux Serpent), ligne descendante des *soprani* pour « *und seine Engel wurden auch dahin geworfen* » (et ses anges y furent jetés eux aussi), grand chœur ternaire homorythmique pour « *Nun ist das Heil, und die Kraft* » (maintenant est le Salut, et la Force), larges tenues dans l'aigu par le *soprano* pour « *des Lammes Blut* » (le sang de l'Agneau). Nous sommes en présence d'une musique hautement visuelle, toute portée vers l'effet. Surtout, l'auditeur est surpris par ce madrigal italien en langue allemande, genre hybride aussi typé qu'inhabituel dans le paysage hambourgeois.

On comprend désormais l'hommage de Christoph Bernhard (1628-1692) lors des funérailles de Matthias Weckmann (inhumé sous les orgues de la *Jakobkirche*) :

« Ici la musique va se taire, comme elle s'est fait entendre durant quatorze années. Pour maintenir quelque intérêt à son égard, on ne se souciera plus de trouver des honnêtes gens plus sensibles aux bonnes grâces d'un homme qu'à son talent... comme jadis le déclin de l'harmonie musicale sera la conséquence de la disparition de ceux qui étaient capables d'entretenir cet intérêt. Il en ira de même avec le régiment de la bonne ville de Hambourg, ainsi que je le constate

⁸⁴⁷ Enregistrement : DBK9-Cd2(7).

dans le comportement des jeunes gens qui espèrent encore le rejoindre. Nous en saurons davantage d'ici une vingtaine d'années⁸⁴⁸. »

3.3/ Christoph Bernhard (1628-1692)

Natif de Poméranie, Christoph Bernhard entre en 1649 comme haute-contre⁸⁴⁹ à la chapelle de Dresde et reçoit sa formation musicale auprès d'Heinrich Schütz. Dès 1655, il est nommé vice-Kapellmeister de la cour de Dresde. Son voyage à Rome en 1657 lui permet de rencontrer G. Carissimi et de revenir en Allemagne avec des musiciens italiens (comme Marco Giuseppe Peranda). Il gagne Hambourg en 1663, succède à Thomas Selle (mort en 1663 de la peste) au poste de *cantor* du *Johanneum* – l'école rattachée à la *Johanneskirche* (le concours de recrutement avait intéressé Knüpfer, Fabricius, Theile et Geist), et doit organiser la musique des quatre principales églises de Hambourg. Le nouveau *Stadtkantor* (ou *director musices*) participe même au *Collegium Musicum* fondé en 1660 par M. Weckmann (ceci explique l'éloge funèbre de C. Bernhard pour M. Weckmann). C'est en 1665 que sont éditées les *Geistlicher Harmonien* (Harmonies Spirituelles, recueil de vingt concerts sacrés dédié à la municipalité), et C. Bernhard se voit commander par H. Schütz, pour ses propres obsèques, une composition dans le style palestrinien sur le psaume 129. Martin Gregor-Dellin nous en dit un peu plus :

« Nous savons par les Grundlage einer Ehrenpforte de Johann Mattheson, qu'en 1670, Schütz s'est adressé à son élève Christoph Bernahrd à Hambourg en le priant de composer pour lui un motet funèbre d'après le psaume 129, verset 54, Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt (Tes statuts sont le sujet de mes cantiques dans la maison où je suis étranger) dans un contrepoint prénestinien, c'est-à-dire dans le plus pur style polyphonique de Palestrina. Celui-ci fut remis l'année même et Schütz manifesta une grande satisfaction. D'après Mattheson, il aurait répondu à Bernahrd : « Mon fils m'a fait un grand plaisir en m'envoyant le motet demandé. Je ne peux en améliorer aucune note. » Le motet fut donc chanté à ses obsèques, mais connut le sort d'un grand nombre de partitions de Dresde : il a lui aussi disparu⁸⁵⁰. »

Il est ensuite nommé vice-Kapellmeister pour la seconde fois à la cour de Dresde (1674), avant d'occuper définitivement le poste de Kapellmeister en 1681.

L'importance de Christoph Bernhard est certainement d'avoir collaboré avec Schütz pour la rédaction d'ouvrages théoriques. *Von der Singe-Kunst* (De l'art du chant), inspiré d'un manifeste de 1648, est le premier de ces ouvrages ; l'année de ce manifeste nous incite tout de même à relativiser l'implication de C. Bernhard dans le processus de rédaction – même s'il eut pour rôle d'actualiser les remarques du maître. Dans ce traité, les auteurs s'emploient à décrire les bons usages du chant :

« La phonation et les différentes voix, le soutien, le piano et le forte, les trilles et le crescendo sont exposés en détail, et une importance particulière est accordée à l'intelligibilité de l'interprétation et au développement d'un goût approprié à l'œuvre, c'est-à-dire à la pureté du style d'interprétation. Bernhard indique

⁸⁴⁸ Cité par ORTGIES (Ibo), livret de la référence DBK9, p. 4.

⁸⁴⁹ Cf. GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz*, op. cit., p. 260 et 291.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 327.

qu'il est absolument nécessaire que les mots, même en langue étrangère, soient parfaitement compréhensibles, faute de quoi le chanteur ferait un affront aux auditeurs cultivés. Les attitudes théâtrales étaient exclues, surtout dans l'interprétation de motets. En partant du cantar sodo [sic], l'expression simple de la musique, en passant par le chant qui met en valeur le sens du mot, pour arriver au chant orné, qui désorganise la ligne mélodique par des enjolivures de toutes sortes, Christoph Bernhard élabore une doctrine d'expression qui est restée en vigueur jusqu'au jeune Mozart. Dans le dernier paragraphe, on croit entendre la voix de Schütz lui-même [et pour cause] : #D'autre part, il faut toujours veiller dans le stylo [sic] recitativo à élever la voix dans la colère et au contraire à la laisser tomber dans l'affliction. Les souffrances font une pause ; l'impatience se déchaîne. La joie réveille. Le désir rend intrépide. L'amour pénétrant. La pudeur retient la voix. L'espoir la renforce. Le doute la diminue. La peur la déprime. On fuit le danger en criant. Mais si quelqu'un s'expose au danger, il doit avoir une voix qui témoigne de son courage et de son audace. En résumé, un chanteur ne doit pas chanter du nez. Il ne doit pas bredouiller sous peine d'être inintelligible. Il ne doit pas zézayer ni susurrer, car on aurait peine à le comprendre. Il ne doit ni serrer les dents, ni ouvrir trop grand la bouche, ni tirer la langue au-dessus des lèvres, ni tordre la bouche, ni déformer ses joues et son nez comme un macaque, ni froncer les sourcils, ni plisser le front, ni tourner la tête ni rouler des yeux, ni en lancer des éclairs, ni trembler des babines, etc.# « Ce traité de composition est né de la pratique et conçu pour elle. Il ne se borne pas à fixer les règles traditionnelles du contrepoint et à renvoyer aux grandes œuvres exemplaires de Willaert, Josquin des Prés, Palestrina, Andrea ou Giovanni Gabrieli – suivant le programme de 1648 ; il va plus loin sur un point essentiel et ouvre des perspectives d'avenir, en tenant compte de l'évolution que connut l'époque de Schütz⁸⁵¹. »

Le second traité, *Tractatus compositionis augmentatus*, aurait été rédigé entre les années 1657 et 1663. Il oppose deux styles : le *stylus gravis* (équivalence de la *prima prattica*, *stile antico* ou encore *stile antiquus*), où les dissonances naissent des retards ou passages (à la manière de Josquin des Prés, Palestrina ou Gabrieli), et le *stylus luxurians* (ou *stylus modernus*) propre à mettre le texte en valeur ; ce dernier connaît une subdivision en *stylus communis* (ou *stile moderno*) où le jeu des figures musicales est de mise, et en *stylus teatralis* (ou *stylus comicus*) où les mots doivent être mis en valeur. Nous pouvons rester dubitatif face à la terminologie employée, souvent dédoublée (la différence entre *stylus communis* et *stylus teatralis* est-elle pertinente à partir du moment où l'on distingue dans un premier temps le *stylus gravis* du *stylus luxurians* ?). Nous pouvons surtout retenir que ce XVII^e siècle est davantage porté à l'expérimentation qu'à la théorie ; souvenons-nous de la *Sonata rappresentativa* de Biber qui est une suite ; souvenons-nous que la pièce instrumentale introductive peut indifféremment s'appeler *sinfonia* ou *sonata* ; souvenons-nous aussi de la terminologie des accords, pour le moins floue parfois (l'accord de grande sixte – 5^6 sur sous-dominante – s'oppose par son appellation même à l'accord de sixte simple – 6 – et doit donc être compris comme un accord de sixte agrémenté de la quinte ; pourtant, l'usage nous montre que l'accord de grande sixte est un enrichissement de la

⁸⁵¹ GREGOR-DELLIN (Martin), *Heinrich Schütz, op. cit.*, p. 293.

sous-dominante, et doit alors être pensé comme un accord de quinte agrémenté de la sixte ; ainsi, l'accord de « grande sixte » se définit surtout par sa quinte ; l'étiquette ne correspond pas réellement au produit ; mais ne demandons pas au XVII^e siècle de théoriser sur de tels sujets, et patientons calmement jusqu'à Jean-Philippe Rameau). Une sonate peut n'être qu'une suite ; une *sinfonia* une ouverture ; une sixte un accord de quinte. On sent bien que depuis Michael Praetorius, les compositeurs souhaitent mettre des mots sur les réalités qu'ils expérimentent. Mais le système manque encore de véritable unité.

Le second point évoqué par Martin Gregor-Dellin est l'étude des modes :

« L'étude des modes contient une nouveauté importante : Bernhard ne commence en effet plus par ré, mais par do, qu'il désigne comme la #première note# ; c'était d'après cette gamme que toutes les autres tonalités ordonnaient leurs cadences parfaites. Ainsi, le système majeur et mineur a définitivement triomphé des modes ecclésiastiques⁸⁵². »

Le dernier traité, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con – und Dissonantien* (Traité complet de l'usage des consonances et dissonances), revient sur la manière de gérer les dissonances dans le tissu polyphonique.

Des œuvres de Christoph Bernhard ressort une évidente influence italienne, avec des chœurs en dialogue et un tout premier essai en matière de *Da Capo*. *Was betrübst du dich, meine Seele*⁸⁵³ contient de nombreux échanges mélodiques entre la voix d'*alto* et les cordes (ce travail d'imitations perpétuelles se retrouve dans *Jauchzet dem Herrn, alle Welt*⁸⁵⁴), mais ce qui attire l'attention est certainement la structure de la pièce, dont la découpe tripartite ne fait aucun doute : partie lente à quatre temps, partie vive à trois temps, puis retour de la partie lente à quatre temps. Nous sommes en présence d'une véritable *aria Da Capo*.

*Aus der Tiefe*⁸⁵⁵ offre quelques exemples de procédés figuralistes, désormais éprouvés : phrase ascendante pour « *ruf ich zu dir* » (je crie vers toi), « *lass deine Ohren merken* » (que tes oreilles soient attentives) avec un *continuo* chromatique, vocalise sur « *meines Flehens* » (ma supplication) ; surtout, la phrase « *Ich harre des Herren* » (J'espère dans le Seigneur) est traitée en passacaille, véritable nouveauté dans le paysage musical allemand : sorte de passacaille d'*Armide* en miniature, où la voix s'adonne à une tendre réjouissance. Nous relevons enfin l'absence de tout *cantus firmus* : le matériau thématique si cher aux luthériens a ici totalement disparu. À la suite d'H. Schütz, C. Bernhard semble prendre ses distances avec le vivier mélodique de la tradition. Parmi d'autres disparitions, signalons également l'absence de toute *sinfonia* introductive⁸⁵⁶. Le compositeur voudrait-il entrer dans le vif du sujet sans s'embarrasser de considérations formelles ? Par ailleurs, nous remarquons certaines compositions pour le moins originales, comme *Anima sterilis quid agis*⁸⁵⁷ ou *Heute ist Christus von den Toten auferstanden*⁸⁵⁸, dans lesquelles l'écriture

⁸⁵² *Ibid.*, p. 294.

⁸⁵³ Enregistrement : DBK1(5).

⁸⁵⁴ Partition : BA835.

⁸⁵⁵ Enregistrements : DBK8-Cd1(18), et CB1(11).

⁸⁵⁶ Sur les douze titres présentés dans l'enregistrement CB1, un seul utilise une *sinfonia* : *Ich sahe an alles Thun*, CB1(3).

⁸⁵⁷ Enregistrement : CB1(4).

⁸⁵⁸ *Ibid.*, page 5.

en style récitatif s'impose (comme chez M. Weckmann, nous y trouvons des accents qui ne sont pas sans rappeler G. Carissimi).

3.4/ Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Dietrich Buxtehude est un point de convergence tout à fait étonnant : aboutissement de l'évolution musicale dans l'Allemagne du XVII^e siècle (autant sur un plan vocal qu'instrumental), successeur de F. Tunder à la *Marienkirche* de Lübeck, professeur de Nicolaus Bruhns, modèle incontestable de Jean-Sébastien Bach, il est véritablement la clef de voûte de notre étude. Voici quelques rappels biographiques le concernant :

1637 : Naissance de Dietrich Buxtehude, à Oldesloe (aujourd'hui Bad Oldesloe), au Nord-Est de Hambourg, dans le Schleswig-Holstein – à l'époque sous dépendance du Danemark. Son père, Hans Jenssen Buxtehude, était lui-même musicien à Oldesloe. 1638 : Hans Jenssen devient organiste à la *Marienkirche* d'Hälsingborg (Suède). 1642 : Hans Jenssen et sa famille s'installe au Danemark (Elseneur). On suppose que le jeune Dietrich fit ses études à la *Latinske Skole* d'Elseneur. 1657 ou 1658 : Dietrich Buxtehude devient organiste à la *Marienkirche* d'Hälsingborg. 1660 : Il devient organiste à la *Marienkirche* d'Elseneur. 1668 : Il succède à Franz Tunder à la *Marienkirche* de Lübeck, et doit épouser la fille de son prédécesseur. Anna Margaretha Tunder lui donnera sept filles.

D. Buxtehude passe le reste de sa vie à Lübeck, cette ville « entourée des eaux de la Trave, [et qui] compte alors un peu moins de trente mille habitants, ce qui la met au deuxième rang des villes allemandes, après Berlin, Cologne et Hambourg, qui en comptent environ le double⁸⁵⁹ ». C'est à Lübeck qu'il impose son style pendant près de quarante ans, tout en assumant les fonctions de *Werkmeister* (administrateur financier de l'église) ; son importance dépasse alors le cadre habituel réservé aux organistes d'église, car « il a autorité sur le ou les organistes qu'il emploie, notamment l'organiste de chœur ; et, en matière musicale du moins, sur le *cantor*, lequel, jusqu'en 1679, est son beau-frère Samuel Franck⁸⁶⁰ ». Il côtoie également le cercle des musiciens de Hambourg (J. A. Reincken, C. Bernhard, M. Weckmann et J. Theile), amitiés dont certaines sont immortalisées dans la célèbre *Scène de musique dans un intérieur* (1674)⁸⁶¹ de Johannes Voorhout (voir Planche n°23)

Surtout, Dietrich Buxtehude maintient la pratique des *Abendmusiken* créées par F. Tunder.

Rappelons ce dont il s'agit : les cinq dimanches qui précèdent Noël (deux dimanches de la Trinité et trois dimanches de l'Avent), la *Marienkirche* est ouverte au public pour un office de quinze à seize heures puis un concert gratuit de seize à dix-huit heures⁸⁶² ; placée sous l'autorité de Buxtehude lui-même, une quarantaine de musiciens⁸⁶³ (chœur scolaire de la *Katharinenschule*, musiciens municipaux, et élèves de Buxtehude) exécute les pièces du maître. On alterne alors récital d'orgue et cantates. Les œuvres jouées sont

⁸⁵⁹ CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude*, op. cit., p. 34.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁶¹ Tableau aujourd'hui conservé au musée de la ville de Hambourg.

⁸⁶² Voir LEBRUN (Éric), *Dietrich Buxtehude*, op. cit., p. 80-82.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 83.

parfois imposantes, comme le *Mystère des Vierges Sages et des Vierges Folles* (1678), dont l'exécution est répartie sur deux dimanches, ou l'*oratorio* de la *Fin du Monde et du Jugement Dernier* (1683), sur les cinq dimanches. Toutes ces compositions sont aujourd'hui perdues : aux précédentes s'ajoutent *Der verlorene Sohn* (Le Fils Prodigue), *Die himmlische Seelenlust auf Erden* (La joie céleste de l'âme sur la Terre), ou *Die Hochzeit des Lammes* (Les Noces de l'Agneau).

L'essentiel de la production vocale de Buxtehude est aujourd'hui contenue dans le *Recueil de Düben*, ce même recueil, constitué par le *Kapellmeister* de la cour de Suède, où sont également consignées les cantates de F. Tunder. Il semblerait que D. Buxtehude ait entretenu de bonnes relations avec Gustav Düben, puisqu'il lui dédia ses *Membra Jesu Nostri* (Les Membres de Jésus-Christ, 1680).

Avant d'explorer quelques œuvres significatives, tentons de résumer les caractéristiques majeures du style de Buxtehude. Selon Martial Leroux⁸⁶⁴, il existe trois types de cantates chez D. Buxtehude : 1/ La cantate de choral, prenant un choral luthérien pour matériau thématique et le soumettant à des variations ; 2/ La cantate-*aria* (ou *Liedkantate*), traversée par une thématique unique (cantate portée vers la « méditation spirituelle ou la louange de Jésus⁸⁶⁵ ») ; 3/ La cantate concertante (ou cantate concertante avec *aria*), définie par l'alternance de *tutti* et de *sol* dont les sections peuvent être séparées par une *sonata* instrumentale.

À la manière de Matthias Weckmann et de Franz Tunder, Dietrich Buxtehude cherche à caractériser musicalement chaque partie du texte ; le résultat sonore est d'une grande richesse. En matière de dispositifs vocaux, Buxtehude fait appel à l'*aria* pour soliste (généralement virtuose), au *duo* ou *trio* de solistes, au chœur homorythmique, et au chœur polyrythmique. Aux instruments, Buxtehude destine la *sinfonia* introductive, le *ritornello*, les passages solistes du *continuo*, ou l'accompagnement des voix par les cordes en croches répétées. Les techniques d'écriture sont également très variées : réponses instrumentales de la voix en écho (AA') ou en commentaire (AB), alternance de parties homorythmiques et de parties fuguées, nombreuses vocalises (toujours à des fins expressives liées au texte), formules obligées du *continuo* (passacaille), répétition de phrases (plus que de mots isolés), déboîtements harmoniques par glissements (généralisation de l'accord 24⁶ vers 6, ou 7 vers 6), altérations soudaines permettant de bifurquer avec violence, cassures d'enchaînements traditionnels (le compositeur suggère une résolution mais conclut ailleurs), dynamisme des indications de mesure (fréquentes alternances binaire/ternaire). Le langage de D. Buxtehude ne manque ainsi ni de vivacité, ni d'efficacité.

Bien entendu, il faut replacer tous ces éléments dans leur dimension rhétorique. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, la musique est souvent comparée à l'art du discours. Depuis les leçons de Gallus Dressler, *Praecepta musicae poëticae* (1563-64)⁸⁶⁶, jusqu'à la *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister⁸⁶⁷ et son répertoire de figures, les musiciens envisagent la composition comme une construction susceptible de déclencher les passions. À la suite de cette *Musica Poetica*, c'est le traité *Musurgia universalis* (1650) du jésuite

⁸⁶⁴ Leroux, Martial, « Dietrich Buxtehude », in : LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, l'âge baroque 1600-1750*, op. cit., p. 221.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ Cf. *supra*, Chapitre III,2-2.2.

⁸⁶⁷ Cf. *supra*, Chapitre III,2-2.9.

Athanasius Kircher qui expose le mieux la conception d'une musique « oratoire ». Gilles Cantagrel établit très clairement la possibilité d'un lien entre A. Kircher et D. Buxtehude :

« Né à Geisa en 1602, mort à Rome en 1680, le savant jésuite Athanasius Kircher fut un homme de culture encyclopédique, qui étudia et enseigna les mathématiques, la physique, les sciences naturelles, les langues orientales, etc. Il est l'auteur d'une dizaine de traités, parmi lesquels la *Musurgia universalis*, sive *Ars magna consoni et dissoni* (Science universelle de la musique, ou Grand art de la consonance et de la dissonance), qu'il publia en latin, à Rome, en 1650, et dont une édition en allemand parut en 1662 ; et la *Phonurgia nova*, sive *Coniugium mechanico-physicum artis et naturae* (Nouvelle Science des sons, ou Conjugaison physico-mécanique de l'art et de la nature), publié en latin à Kempten en 1673, puis en allemand dès 1684. Tout permet de penser que Buxtehude connut les idées et les écrits de Kircher⁸⁶⁸. »

Dans son étude sur Dietrich Buxtehude, Éric Lebrun nous rappelle⁸⁶⁹ le contenu de la *Musurgia universalis* (reprise et complétée par les travaux de J. Mattheson) : différents modes d'écriture sont à la disposition des compositeurs (*stylus symphonicus, dramaticus, melismaticus, madrigaliscus, ecclesiasticus, motecticus, phantasticus, hyporchematicus*), la structure d'une œuvre peut correspondre à la structure même d'un discours (*exordium, narratio, confirmatio, peroratio*), et le langage musical peut avoir recours à des figures. Ici, A. Kircher reprend les figures de J. Burmeister (nous retrouvons l'*anaphora*, le *climax*, la *fuga*, l'*antithéton* – dérivé de l'*hypallage*, la *pausa* ou encore le *symploke* – équivalents de l'*aposiopesis*), mais ajoute quelques nouveautés : l'*homoiploton*, « période harmonique qui s'achève par des répétitions fréquentes de la même formule⁸⁷⁰ », l'*anabasis*, « mouvement ascendant figurant l'exaltation ou les réalités supérieures⁸⁷¹ », la *catabasis*, « mouvement descendant traduisant l'humilité⁸⁷² », la *cyclosis*, « mouvement circulaire⁸⁷³ », l'*homoiosis*, « expression fortement imitative d'une action, comme les joyeuses sonneries de trompettes⁸⁷⁴ [...] », et l'*abruptio*, « figurant la conclusion d'une action⁸⁷⁵ ». Une analyse systématique de ces figures serait ici inutile ; il est toutefois certain que toutes ces figures se rencontrent dans les cantates de D. Buxtehude, et que celui-ci entretient comme la plupart de ses contemporains le caractère rhétorique de la musique.

Plusieurs cantates attirent notre attention. Parmi elles, *An filius non est Dei* (BuxWV 6)⁸⁷⁶, où Buxtehude installe un climat pesant dès le début de la *sinfonia* instrumentale. Comme nous ne cesserons de l'observer par la suite, le compositeur se plaît à détourner certaines résolutions harmoniques – jouant ainsi de nos attentes et créant la surprise. Dès les premières mesures, Buxtehude contourne le repos tant attendu (voir Exemple 5-3.4.1,

⁸⁶⁸ CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 237.

⁸⁶⁹ LEBRUN (Éric), *Dietrich Buxtehude*, s.l., Bleu nuit éditeur, coll. « horizons », 2006, p. 93-103.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Enregistrements : DBK7(2), et BUX3-Cd2(2).

Annexes p. 135) : ici noté en noires, le renversement du premier degré est remplacé par un premier degré à l'état fondamental, enrichi de la septième ; cet accord se comporte alors comme un IV^e degré de *fa#* mineur, que suit la cadence parfaite avec retard de tierce et tierce picarde. L'auditeur semble alors détourné du propos initial, comme irrésistiblement attiré par de nouveaux centres de gravité.

Le traitement des premiers vers montre ensuite à quel point Buxtehude est minutieux dans ses choix d'écriture : « *An filius non est Dei, fons gratiae salus rei* » (Le fils de Dieu n'est-il pas la source de la grâce) est énoncé par les trois voix solistes (*alto*, ténor, basse) de manière homorythmique ; « *tormenta cui per impia, sunt ossa tralucentia* » (le salut du repentant, qui, à travers d'impies tourments, transfigure les corps) exploite les entrées en imitations sur *continuo* chromatique ; puis « *crucis via sunt ossa* » (par son chemin de croix) revient à l'écriture homorythmique.

Suivent trois *sol*i (*aria* pour *alto*, ténor puis basse) entrecoupés d'une ritournelle instrumentale. Ces *arie* s'apparentent à celles de Tunder ou Weckmann : répétition fréquente de mots (début ou fin de phrase énoncé trois ou quatre fois), permettant à l'auditeur de méditer sur le sens des paroles. La cantate s'achève sur un *tutti* vocal ; la structure d'ensemble ressemble donc aux œuvres symétriques de Schütz ou Schelle : *sinfonia* – chœur – *aria* d'*alto* – ritournelle – *aria* de ténor – ritournelle – *aria* de basse – chœur – *amen* final. Quel en est alors le centre ? Cette *aria* pour ténor adressée à Jésus :

***Salveto, fons purissime Je te salue, fontaine très pure, ex quo relucet maxime vis
Dans laquelle se refond avec éclat charitatis florida la vigueur éclore de la
charité ; Vitae scatebra limpida. De son eau limpide jaillit la vie.***

Pouvait-on mieux espérer que ce texte pour cœur de l'œuvre ? Jésus, la fontaine de vie, occupe le centre de la cantate et semble influencer toute la sémantique qui l'entoure : « *fons gratiae* » (source de la grâce, premier chœur), « *ex quo merum mel pro fluit* » (un miel pur s'écoule de son côté, *aria* d'*alto*), « *O vena quam dulcissima* » (O veine tendre, *aria* de basse), « *Longe sapor dulcissime [...] Quicunque te gustat solo regnat polo* » (C'est Toi, saveur étanchante [...] quiconque te goûte règne dès ici-bas dans un ciel sans pareil, chœur final).

Nous retrouvons ce genre de composition symétrique dans *Drei schöne Dinge sind* (BuxWV 19)⁸⁷⁷, et bien entendu dans les *Membra Jesu Nostri* que nous évoquerons plus loin.

Mais intéressons-nous tout d'abord à *Erbarm dich mein, O Herre Gott* (Anh 9)⁸⁷⁸. Cette cantate, qui alterne *aria* pour *soprano* et pour basse implorant la pitié et la miséricorde de Dieu, commence par une *sinfonia* instrumentale particulièrement intrigante (Exemple 5-3.4.2, Annexes p. 135). Le rythme saccadé et répétitif des cordes entraîne l'oreille de l'auditeur vers une perception assurément harmonique. Quelle n'est pas alors notre surprise, de traverser des accords pour le moins inattendus : la partition nous montre quantité de septièmes, renversées ou à l'état fondamental. Surtout, l'accord 24^6 règne ici en maître : qu'il s'agisse d'un troisième renversement de septième de dominante (mes.

⁸⁷⁷ Enregistrements : DBK7(4), et BUX3-Cd2(4).

⁸⁷⁸ Enregistrement : DBK7(7). Selon Gilles Cantagrel, l'attribution à Buxtehude de cette cantate serait erronée, et l'œuvre reviendrait plutôt à Lovies Busbetzky (*Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 470). Selon Éric Lebrun, l'attribution serait juste « douteuse », et il suggère la paternité de Lovies Busbetzky (*Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 163). Pour la collection des *Deutsche Barok Kantaten*, la paternité revient à Dietrich Buxtehude. Quoiqu'il en soit, l'écriture de cette cantate se rapproche effectivement de son style.

14, 22, 30, 32, 42, 44, 54 et 66), de septième majeure (mes. 16), de septième majeure avec quinte augmentée (mes. 34) ou de septième mineure avec quinte diminuée (mes. 36), l'accord 2^4_6 – avec les altérations accidentelles dont il est parfois pourvu – est toujours perçu comme une imprévisible bifurcation. L'impression de curiosité qui se dégage de cette *sinfonia* provient certainement de la grande variété de ces septièmes, à laquelle il faut joindre les nombreux états fondamentaux (mes. 10, 24, 40, 46, 50, 61, 62, 69, et 80-82), les premiers renversements (mes. 2, 18, 28, 37, 41, 43, 48, 58, 60, 64, 68 et 78), ainsi que les neuvièmes (mes. 20, 38, 52, 56, 59, 77 et 83).

Parallèlement, Buxtehude cherche à nous surprendre au moyen d'altérations imprévisibles : le *la* dièse, tant attendu à la mesure 27 (il avait déjà été entendu à la mes. 24), devient subitement bécarré ; la dominante perd soudainement toute sa force attractive, et permet de revenir à *mi* mineur (qui sera au demeurant majorisé mes. 29).

Mais l'œuvre qui retient toute notre attention est *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75), écrite en 1680 et dédiée à Gustav Düben : « *Primo viro Gustavo Düben, Serenissimae Reg. Majestatis Sveciae Musicorum Directori Nobilissimo Amico et honorando* » (à Gustave Düben, homme de premier plan, très noble et très honoré ami, directeur de la musique de sa très gracieuse majesté le roi de Suède). Cycle de sept cantates, correspondant chacune à une partie du corps du Christ en croix (les pieds, les genoux, les mains, le flanc, la poitrine, le cœur, le visage), la composition se présente comme un véritable chemin spirituel. Les textes proviennent d'un

« [...] recueil de poèmes spirituels, *Salve mundi salutare*, amplement paraphrasé au fil du temps et bien connu au XVII^e siècle sous le titre de *Rhythmica Oratio*, ou prière en vers. On attribuait alors ces textes à Bernard de Clairvaux. On les sait aujourd'hui plus tardifs, puisqu'une partie de ce poème est due à un moine cistercien, Arnulf van Leuwen (Arnolphe de Louvain, ca 1200-1250), auteur de méditations sur les plaies des pieds, des genoux, des mains, de la poitrine et la face. Le poème sur la blessure du flanc est lui aussi attribué à saint Bernard, sans preuve. Quant à *Ad cor*, méditation sur le cœur du Christ, son texte provient d'une séquence d'un moine prémontré allemand, le bienheureux Hermann Joseph von Steinfeld, contemporain d'Arnulf van Leuwen. Au lendemain de la guerre de Trente Ans, la mystique luthérienne autant que catholique s'est trouvée en résonance intime avec la lyrique spirituelle du XIII^e siècle, comme avec certains théologiens quelque peu postérieurs, Maître Eckhardt ou Tauler. Qu'il suffise d'indiquer qu'une édition de ce *Salve mundi salutare* a été publiée à Hambourg en 1633 ; c'est de celle-ci que, selon toute vraisemblance, s'est servi Buxtehude⁸⁷⁹. »

Une telle subdivision en sept parties nous interroge quant à la destination de l'œuvre toute entière :

« Ni le nombre d'œuvres dans le cycle, ni leur thème ne portent à supposer qu'elles eussent été exécutées dans les *Abendmusiken* ; mais puisque l'on sait que dans ce contexte Buxtehude a fait jouer des œuvres cycliques en morceaux séparés, rien n'empêche qu'en d'autres occasions il n'en ait fait autant. Ainsi, sous forme alternée, ces sept pages peuvent avoir été exécutées lors d'un long

⁸⁷⁹ CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude*, op. cit., p. 344-345.

office, peut-être le Vendredi saint, séparées par des parties parlées de la liturgie. [...] On peut aussi supposer qu'elles seraient destinées aux sept jours de la Semaine sainte, en commençant par le dimanche des Rameaux et en s'achevant le Samedi saint, avant les musiques appropriées à la fête de Pâques. En ce cas, au Vendredi saint serait destinée la sixième partie, Ad cor, si particulière⁸⁸⁰. »

La structure musicale de chacune de ces parties est identique : *sinfonia* instrumentale – *tutti* – *sol* entrecoupés de ritournelle instrumentale – reprise du premier *tutti*. Seule la cantate *Ad faciem* (À son visage) s'achève sur un *Amen* virtuose. Buxtehude ménage une progression tonale tout au long de son cycle : *Ad pedes* en *do* mineur, *Ad genua* en *mib* majeur (relatif), *Ad manus* en *sol* mineur (quinte supérieure du ton principal), *Ad latus* en *ré* mineur (quinte du précédent), *Ad pectus* en *la* mineur (quinte du précédent), *Ad cor* en *mi* mineur (quinte du précédent), *Ad faciem* en *do* mineur (provoquant une cassure à la tierce par rapport au précédent). Dans le tempérament mésotonique qui prévalait jusqu'alors, on peut supposer que *do* mineur et son relatif *mib* majeur pouvaient sonner étrangement, surtout dans les passages harmoniques les plus audacieux ; la progression de l'auditeur des pieds vers la tête du Christ est donc une progression physique, mais aussi acoustique : il est lentement dirigé vers les tonalités les plus justes – *Ad pectus* étant la cantate théoriquement idéale. Pourquoi revenir alors à des tons plus inégaux pour le cœur et la tête ? Sans doute peut-on voir ici une façon d'alerter l'auditeur quant à l'état de souffrance du Christ, plutôt que d'entretenir une contemplation inappropriée devant un Christ en croix.

De manière originale, les *sinfonie* introductives – généralement courtes – exposent le matériau thématique du *tutti* ; même dans les *arie* pour solistes, nous retrouvons quelques éléments mélodiques ou fragments harmoniques de la *sinfonia* initiale. La cantate qui retient notre attention est la partie *Ad genua*.

La *sinfonia* introductive de cette cantate est certainement la plus intrigante de tout le cycle. Notée en blanches, mais portant la mention « *Sonata in tremulo* », elle doit être jouée en croches répétées (voir Exemple 5-3.4.3, Annexes p. 136). Le tremblement des cordes nous rappelle l'œuvre d'H. Purcell (*King Arthur*, 1691) ou celle de J.-B. Lully (*Isis*, 1694), mais ne doit pas être assimilé au *tremolo* au sens strict :

« Agrément italien qui consiste à créer une oscillation entre deux notes conjointes en commençant par la note réelle et en trillant avec la note immédiatement supérieure⁸⁸¹ [...]. »

Un tel ornement n'aurait aucun sens s'il était appliqué à chaque accord de la *sinfonia*. En fait, la succession régulière de croches est un procédé qui semble trouver son origine en Italie, puisque nous rencontrons dans *La Didone* (1641) de Francesco Cavalli (1602-1676) une *sinfonia* de ce type (voir Exemple 5-3.4.4, Annexes p. 137)⁸⁸². La succession régulière des accords nous paraît ici largement comparable. Nous voyons par ailleurs quelques similitudes entre la *sinfonia* de Cavalli et ce que pratique fréquemment Buxtehude dans ses cantates : accord 2 (mes. 3), sous-entendu 2⁵, précédant un accord 6, accord 24⁶ (mes. 21, 29, 42, 45 et 48) – équivalant à notre +4 moderne – ne faisant qu'affirmer le

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 345-346.

⁸⁸¹ BOUISSOU (Sylvie), *Vocabulaire de la musique baroque, s.l., Minerve, coll. « Musique Ouverte », série « Vocabulaire », 1996, p. 201.*

⁸⁸² D'après l'enregistrement : *Pietro Francesco Cavalli, La Didone*, Deutsche Harmonia Mundi, Balthasar-Neumann-Ensemble, dir. Thomas Hengelbrock, 1998, 05472 77354 2, 2 Cds, 74'04 et 68'20, DDD ; voir Cd1(2).

ton principal (rappelons que l'accord 24^6 est particulièrement efficace pour une bifurcation tonale ; Cavalli reste donc relativement sobre avec cet accord), neuvième (mes. 27), ou marche d'appoggiatures de sixtes par la septième (mes. 34-42). Quoiqu'il en soit, de telles *sinfonie* apparaissent en Italie et furent largement adoptées en Allemagne :

« [...] *trémolo* : mouvement haletant et obsessionnel bien connu dans toute la musique du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, dans les cantates funèbres en particulier. Lully et Purcell, entre autres, en fournissent d'éloquents exemples à la même époque. C'est la figure de rhétorique musicale alors codifiée comme *timor et tremor*, la crainte et le tremblement. Devant la mort, et devant Dieu, maître de la vie et de la mort. On la retrouve chez Buxtehude dans la deuxième partie (*Ad genua*) et la cinquième partie (*Ad cor*) de *Membra Jesu nostri*, toujours dans ce même affect⁸⁸³. »

Mais la *sinfonia* de Buxtehude est surtout étonnante pour ses qualités harmoniques. Comme dans la cantate *Erbarm dich mein, O Herre Gott*, un rythme aussi répétitif force l'écoute verticale. Dans l'Exemple 5-3.4.5 (Annexes p. 138)⁸⁸⁴, nous proposons une transcription exempte de rythme, où les trajectoires harmoniques attendues sont notées en notes pleines et les trajectoires réelles, voulues par Buxtehude, signalées par des liaisons passant outre les dites trajectoires attendues. Nous voyons alors apparaître de nombreux contournements, bifurcations et autres surprises harmoniques. Avec beaucoup de subtilité, Buxtehude use de la surprise de diverses manières : soit la note attendue est la bonne mais le chiffrage espéré est biaisé (bifurcations n°1, 4, 7, 9 et 10), soit la note attendue est soudainement altérée (bifurcation n°5, avec de nombreux chemins harmoniques envisageables à partir d'un *ré* bécarré – mais Buxtehude choisit un *ré* bémol ; bifurcation n°8, où l'on attend un *ré* bémol – suite logique dans la marche jusque-là parcourue – mais le *ré* bécarré brise toutes les attentes), soit encore Buxtehude propose une résolution sur une autre note que la note attendue (bifurcations n°2, 3 et 6). Ajoutons à ces multiples contournements le recours aux accords 24^6 , à de nombreuses septièmes, aux chromatismes, aux altérations inattendues (le *lab* de la neuvième contredit le *la* bécarré entendu précédemment sur le *ré* chiffré 7), et nous comprenons que cette *sinfonia* est particulièrement expressive. Pourtant, une première écoute de cette pièce laisse guère supposer de telles complexités d'écriture ; l'auditeur se laisse plutôt bercer par la régularité du *tremolo*, et accepte malgré lui les bifurcations les plus spectaculaires. C'est tout l'art des artistes baroques que de présenter sobrement une étrangeté ; une « austérité extravagante », en quelque sorte⁸⁸⁵.

Or, cette *sinfonia* continue de faire son chemin dans le *tutti* qui la suit. En effet, nous retrouvons des lignes descendantes du *continuo* avec retards de sixtes par la septième. À titre d'exemple, la plus développée se trouve aux mes. 24-31 (voir Exemple 3-3.4.6, Annexes p. 138). La *sinfonia* introductive ne se contente donc pas de placer l'auditeur dans une atmosphère déterminée ; elle fournit également le matériau thématique pour ce qui va suivre. Dans son ouvrage sur Dietrich Buxtehude, Gilles Cantagrel fait une semblable observation au sujet des *praeludia* pour orgue :

⁸⁸³ CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 92-93.

⁸⁸⁴ Partition : M990.

⁸⁸⁵ En cela, l'*aria* du génie du Froid dans *King Arthur* de Purcell est parfaitement semblable à cette *sinfonia* de Buxtehude. Nous y retrouvons l'*ostinato* rythmique et l'ingéniosité harmonique.

« [...] le génie de compositeur de Buxtehude consiste à donner une cohérence à son discours dans son apparente folie, à chercher à en unifier les motifs en les fondant sur une cellule motivique commune. En homme du XVII^e siècle, il élabore ses architectures selon un principe unificateur sous-jacent, engendrant le renouvellement à partir de la permanence, le discontinu du continu. Il s'ingénie à faire découler les différentes parties de ses ensembles d'un matériau thématique restreint, voire d'une cellule unique dont elles présentent des figures extrêmement diversifiées, irriguant toute l'œuvre par la prolifération de motifs dérivés⁸⁸⁶. »

Bien entendu, la remarque concerne ici des œuvres aux structures libres (le *praeludium* peut comporter de deux à cinq parties, la forme la plus complexe étant *prélude – fugue 1 – interlude – fugue 2 – postlude*, alternant les sections écrites en *stylus phantasticus* et les sections fuguées). Mais le propos peut également s'appliquer aux œuvres vocales, et le cycle des sept cantates de *Membra Jesu Nostri* nous le prouve dans son ensemble. Nous verrons que ce principe est certainement plus déterminant encore dans les cantates de Nicolaus Bruhns.

Détailler, pour l'ensemble des cantates, *tutti*, *arie* pour solistes et *sinfonie* introductives serait beaucoup trop long. Il est toutefois difficile de ne pas évoquer les recherches expressives du compositeur, qui ose multiplier les dissonances quand celles-ci trouvent une justification dans le texte. L'audace est manifeste dans la troisième cantate, *Ad manus*, où les trois voix aiguës (SSA) se rencontrent sur de déchirantes secondes (voir Exemple 3-3.4.7, Annexes p. 139). Les rythmes pointés des deux premières mesures nous conduisent vers la seconde mineure *ré4-mib4*, puis la septième diminuée *fa#-la-mib* sur tonique (*sol* au *continuo*) de la mesure 3. De telles successions de frottements illustrent pour le mieux la question « *Qui sunt plagae istae* » (Que sont ces plaies). Après des sections en *tutti* homorythmique, la question revient au couple TB (mes. 9-12) puis à la triade ATB (mes. 19-22).

La sixième cantate, *Ad cor*, présente une *sinfonia* originale où alternent les sections *adagio* et *allegro*. Confiées à un ensemble de cinq violes (est-ce là un rappel du *continuo*, composé de quatre violes, qui soutenait la voix du Christ dans l'*Historia der Auferstehung Jesu Christi* de Schütz⁸⁸⁷ ?), ces sections contrastent par leurs dynamiques respectives (*tempi*), mais aussi par leur modes d'écriture : blocs homorythmiques dans les parties lentes, imitations dans les parties vives. Voici un cœur souffrant mais aussi rédempteur, à l'agonie mais source de vie éternelle. Buxtehude a certainement recherché la complémentarité de la représentation. Au demeurant, nous avons parcouru le cycle des quintes et arrivons au ton de *mi* mineur. Le chemin ne conduira pas plus loin ; ce *Cœur du Christ* est donc la région la plus éloignée de notre voyage.

L'ultime cantate, *Ad faciem*, nous ramène en *do* mineur, le ton initial. Pourtant, la *sinfonia* introductive ne présente aucun symbole de souffrance : ligne mélodique animée avec rythmes pointés et doubles-croches, fins de phrases sur accords parfaits majeurs (dominante mes. 3, relatif *mib* majeur mes. 6, ton voisin *sib* majeur mes. 9), *continuo* en mouvements conjoints. Nous sommes bien loin d'une représentation de l'affliction. L'explication nous est fournie par le chœur du premier *tutti* : « *Illustra faciem tuam super servum tuum ; salvum me in misericordia tua* » (Que ton visage s'éclaire au-dessus de

⁸⁸⁶ CANTAGREL (Gilles), Dietrich Buxtehude, op. cit., p. 254.

⁸⁸⁷ Cf. supra, Chapitre II.

ton serviteur ; sauve-moi dans ta miséricorde). La vision du Christ souffrant ne doit donc pas entretenir l'apitoiement, mais l'espérance du salut. Cette idée – que nous connaissons depuis Johann Walther et le cercle des musiciens entourant Martin Luther – est sans cesse réaffirmée dans les sections suivantes de la cantate. Lisons le texte du *trio* succédant au premier *tutti* :

Salve, caput cruentatum, Je te salue, tête ensanglantée, totum spinis coronatum, toute couronnée d'épines, conquassatum, vulneratum, marquée de coups, de blessures, arundine verberatum, fouettée par le roseau, facie sputis illita. au visage barbouillé de crachats.

Combien de musiciens auraient aimé traiter un tel passage ! Nous imaginons le compositeur saisissant sa plume pour infliger à sa partition vierge quelques redoutables chromatismes, frottements préparés ou sauvagement imprévisibles, intervalles tendus – cette quarte diminuée tant prisée au XVII^e siècle –, cassures rythmiques, syncopes, silences inopinés, fausses relations, et autres tourments sonores. Pourtant, il suffit d'observer – et d'entendre – la proposition de Buxtehude pour comprendre qu'il n'en est rien (voir Exemple 5-3.4.8, Annexes p. 139). Toute la suite du *trio* repose sur un rythme dansant, et la ritournelle instrumentale qui conclut le passage fait entendre abondamment un rythme de sicilienne. Nous sommes loin des figures auxquelles nous nous attendions à la lecture du texte.

Or, Buxtehude utilise dans les autres pièces de la cantate (l'*aria* d'*alto* « *Dum memori est necesse* », quand il me faudra mourir, puis le *tutti* « *Cum me jubes emigrare* », Au moment où tu m'ordonnes de quitter ma demeure) la même séquence harmonique, ainsi que l'indication de mesure 6/4. L'unité de l'œuvre – de même que la couleur d'ensemble – est préservée. L'*Amen* final, vigoureux et aux matériaux thématiques contrastés (voir Exemple 5-3.4.9, Annexes p. 140, où la tenue de l'*alto* contraste avec les vocalises parallèles du ténor et de la basse), repose sur une ligne de *continuo* comparable à la séquence harmonique citée plus haut (les cinq premières notes sont identiques à celle de la section « *Salve, caput cruentatum* »). Ainsi, se trouve mis en valeur le poème utilisé pour *Ad faciem*, qui cultive l'apitoiement né de la contemplation des plaies du Christ. La musique, quant à elle, nous délivre un tout autre message : celui de l'espérance, et de la joie en la future rédemption.

Ainsi, le langage de Dietrich Buxtehude est-il d'une grande complexité. Dans ses œuvres se trouvent de nombreux italianismes mêlés à la tradition allemande : l'alternance des masses vocales ou instrumentales – issue des *cori spezzati* vénitiens – héritée d'H. Schütz, la virtuosité vocale – initiée par C. Monteverdi ou G. Carissimi – transmise par M. Weckmann et F. Tunder, le recours presque systématique à la *sinfonia* et à la ritournelle (décrit par M. Praetorius dans son *Syntagma Musicum*), l'omniprésence de formules cycliques au *continuo* (chaconnes et autres *ostinati*⁸⁸⁸), mais aussi le répertoire luthérien traditionnel, la répétition variée d'un seul mot, d'une expression voire d'une phrase toute entière (la « répétition d'intention » chère à M. Weckmann et F. Tunder), la recherche constante du contraste (*aria* pour soliste, *tutti*, cassures binaire/ternaire, homorythmie/polyrythmie, etc.), et le plaisir d'un usage immodéré de la surprise harmonique⁸⁸⁹.

⁸⁸⁸ Voir CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 351-355 et 425-444.

⁸⁸⁹ À ce titre, il est fort regrettable que le *Dietrich Buxtehude* de Gilles Cantagrel ne contienne aucune analyse ou commentaire harmonique, et se borne à l'énonciation des tonalités principales de chaque œuvre. Ainsi, le lecteur parcourt 508 pages incontestablement érudites, mais n'accède jamais véritablement au langage harmonique du compositeur, comme si l'organiste de la *Marienkirche* ignorait tout de la « surprise » et de ses potentialités expressives.

3.5/ Johann Theile (1646-1724)

Né à Naumburg, Johann Theile étudie à Magdeburg puis travaille le droit à l'université de Leipzig. Parallèlement, il prend des cours de musique auprès d'Heinrich Schütz. Il s'installe ensuite à Lübeck, où il noue une forte amitié avec Dietrich Buxtehude et Johann Adam Reincken. Il publie *Weltlicher Arien und Canzonetten* (airs profanes et canzonettes) en 1667, recueil comprenant vingt-quatre airs à une, deux et quatre voix, ritournelles pour quatre violons et basse continue. En 1673, Johann Theile est nommé *Kapellmeister* à la cour de Christian Albrecht au château de Gottorf. C'est cette même année qu'il publie à Lübeck la *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Evang. Matthaeum con e sine stroment*. Cette passion selon saint Matthieu est dédiée à Christian Albrecht et sa femme Friderica Amalia. Mais les invasions danoises en 1675 contraignent Albrecht à dissoudre la chapelle ; Johann Theile gagne alors Hambourg. Dès 1678, il se fait connaître du grand public pour l'inauguration du *Gänsemarktoper* (le Théâtre du Marché-aux-Oies), le grand opéra de Hambourg (fondé par Gerhard Schott⁸⁹⁰, Johann Adam Reincken⁸⁹¹ et lui-même), bâtiment aujourd'hui détruit mais dont on connaît la description :

« La construction en pans de bois extérieurement très sobre, cette manière de construire avait fait ses preuves, pour des raisons de statique, dans la région de l'Allemagne du Nord et elle ne laissait en rien deviner la richesse de la décoration intérieure. L'intérieur était à la mesure de l'époque. On y trouvait, des deux côtés, une scène à coulisses, avec une perspective centrale, comptant trente coulisses couplées et montées sur des roues. Long d'environ vingt-quatre mètres, le plateau était particulièrement profond, de sorte que l'on avait la possibilité, lorsque cela était nécessaire, de le partager en trois parties, en intercalant deux toiles de fond. La scène de Hambourg disposait également de ce que l'on nommait une grande machinerie, un podium placé au second plan qui servait à réaliser ces merveilleux changements que l'on rencontre dans l'opéra baroque, et servait également de mécanisme de vol⁸⁹². »

L'œuvre inaugurale dont on ne possède à ce jour que le livret, *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch / Adam und Eva* (la création, la chute et le relèvement de l'Homme / Adam et Ève) relève davantage du genre de l'*oratorio* que du véritable opéra. Nommé *Kapellmeister* à Wolfenbüttel en 1685, puis à Merseburg en 1691, Johann Theile retourne à Naumburg en 1694, où il passe les trente dernières années de sa vie.

« Beaucoup d'œuvres de Theile ont été perdues et rares sont celles qui ont été éditées. Outre ses trois opéras et quelques pages de musique instrumentale, le catalogue de son œuvre qu'il dressa en 1708 recense des messes, des psaumes, des motets, des airs profanes, une Passion selon saint Matthieu, sa composition la plus remarquable et la plus connue, et six ouvrages théoriques. « Theile était appelé par ses contemporains #le père des contrapuntistes# et ses six traités de composition sont tous axés sur l'art du contrepoint : *Musikalisches Kunstbuch*, *Curieuse Unterricht von den gedoppelten Contrapunten*, *Contrapuncta*

⁸⁹⁰ Conseiller de la ville de Hambourg, Gerhard Schott est le principal financier du projet, et donc le propriétaire de l'établissement.

⁸⁹¹ Johann Adam Reincken (1623-1722), élève et successeur d'Heinrich Scheidemann à la *Katharinenkirche* de Hambourg. Ami de Johann Theile et de Dietrich Buxtehude, il est représenté au clavecin dans le célèbre tableau de Johannes Voorhout, *Scène de musique dans un intérieur* (1674). Cf. *supra*, Chapitre V, 3-3.4.

⁸⁹² THOMAS (Albert), « *Masaniello furioso* », traduction de Sylvie Gomez, livret du Cd : RK2, p. 34-35.

***praecepta, Von den dreifachten Contrapunten, Gründlicher Unterricht von der gedoppelten Contrapunten, Von dem vierfachen Contrapunct alla octava*⁸⁹³. »**

La *Matthäus-Passion* (1673)⁸⁹⁴ est donc une œuvre importante, qui se distingue très largement des passions de son maître Heinrich Schütz (1666). Si le vieux *Kapellmeister* de Dresde retourne à une expression dépouillée voire archaïsante, Johann Theile tente de rassembler la tradition et la nouveauté.

La première partie s'ouvre avec une *sinfonia* instrumentale (deux *viola da braccio*, deux *viola da gamba* et *continuo*) dans laquelle de nombreux silences entrecoupent le discours et inspirent à l'auditeur de l'inquiétude. Le chœur à cinq voix rejoint les instruments pour exposer la phrase d'introduction : « *Das Leiden und Sterben Jesu Christi nach dem heiligen Matteo* » (Les souffrances et la mort de Jésus-Christ selon saint Matthieu). Johann Theile profite de cette première intervention pour user d'un effet particulièrement réussi : le mot « *Sterben* » (mort) est lui-même entrecoupé par un silence (« [...] *und Ster... .. ben* »).

Dans le déroulement du récit, Johann Theile recherche une coloration spécifique pour chacun de ses personnages : ainsi, soutenu par le *continuo*, l'Évangéliste – un ténor – est toujours accompagné des deux *viola da gamba*, tandis que Jésus – une basse (la *vox Christi*, comme le dit Gilles Cantagrel) – l'est toujours par les deux *viola da braccio*. Il semblerait que Theile soit ici influencé par *Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (v. 1645) d'Heinrich Schütz, où le procédé était identique. Pourtant, l'Évangéliste est toujours ici interprété par le ténor ; contrairement à celui de Schütz – ou de G. Carissimi, par exemple – le narrateur (ou *Historicus*) n'est plus un « narrateur spiritualisé » dont le Verbe s'incarnerait indifféremment dans les voix du *soprano*, du ténor, d'un *trio* voire d'un quatuor vocal.

De manière générale, nous pouvons dégager de cette *Matthäus-Passion* plusieurs éléments importants : 1/ Présence d'*arie* pour solistes ; la passion en compte quatre (trois pour *soprano*, une pour ténor) ; 2/ Les textes de ces *arie* échappent au strict déroulement de l'Évangile ; comme plus tard chez J.-S. Bach, l'*aria* est l'occasion d'un épanchement intérieur, d'une introspection née de la rencontre avec le récit de la Passion ; 3/ Présence de ritournelles instrumentales (entre les interventions de personnages, ou à l'intérieur même d'une *aria*) ; 4/ Plaisir non dissimulé de la dissonance dans les moments importants ou tragiques (mise en valeur de mots, par exemple évocation des péchés avec « *Sünden* ») ; 5/ Traitement original de l'Évangéliste, dont les motifs mélodiques (arpège d'accord parfait) et rythmiques (simple succession de croches) de narration sont repris à chaque intervention ; l'auditeur perçoit l'unité d'un discours qu'il semble ne jamais quitter (malgré les *arie*, interventions du chœur ou de quelque personnage).

4/ La « génÉration Bruhns »

Toute une génération de compositeurs nés après la guerre de Trente Ans renforce l'élan de cette seconde moitié de XVII^e siècle. Aux côtés ou à la suite de Buxtehude, Bernhard et Theile dans le nord, Knüpfer ou Schelle au centre, Kerll ou Biber dans le sud, se tiennent Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Krieger (1652-1735), Georg

⁸⁹³ De Place, Adélaïde, « Johann Theile », in : LEMAÎTRE, Édmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane*, op. cit., p. 753.

⁸⁹⁴ Enregistrement : JT1.

Muffat (1653-1704), Johann Pachelbel (1653-1706), Vincent Lübeck (1654-1740), Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714), Johann Kunhau (1660-1722), Johann Sigismond Kusser (1660-1727), Johann Joseph Fux (1660-1741), Georg Böhm (1661-1733), Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665-1746), Johann Heinrich Buttstett (1666-1727), et Reinhard Keiser (1674-1739). Contrairement à Nicolaus Bruhns (1665-1697), tous franchissent le seuil du XVIII^e siècle. On est tenté de se livrer à de la « musicologie-fiction », prêtant à Bruhns la longévité de Fischer. Il est alors certain que notre auteur aurait fréquenté la dernière génération du baroque, celle de Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Mattheson (1681-1764), Georg Friedrich Händel (1685-1759) et Johann Sebastian Bach (1685-1750) ; ce dernier n'aurait certainement pas refusé un second voyage à Lübeck. Car si Bruhns avait vécu jusqu'en 1707, il aurait été fort probablement le successeur de Buxtehude à la *Marienkirche* ; Bruhns, tenant les registres de comptes – emploi de *Werkmeister* hérité de son maître –, organisant à son tour les *Abendmusiken*, aurait certainement subjugué le jeune Bach. Pour un plaisir qui ne dure que quelques lignes, imaginons encore une rencontre entre les deux hommes, chacun montrant à l'autre ses talents d'organiste ; Bach, déjà brillant – on songe aux premières *Toccate* du compositeur – aurait été impressionné par la fougue et l'ingéniosité de son aîné. Que d'harmonies sous les voûtes de la *Marienkirche* ! Malheureusement, Nicolaus Bruhns mourut avant la fin du XVII^e siècle.

Cette « génération Bruhns » tente de concilier trois tendances musicales : 1/ L'influence italienne ; 2/ L'influence française ; 3/ La tradition germanique. Contrairement aux pratiques des générations précédentes, ces tendances échappent à toute appartenance géographique.

L'influence italienne est manifeste avec Johann Philipp Krieger (1649-1725), qui étudie la musique à Copenhague ainsi qu'en Norvège, avant d'être nommé *Kapellmeister* à Bayreuth. Le margrave Christian Ernst lui permet de voyager à Venise – où Krieger rencontre Rosenmüller en exil⁸⁹⁵ – puis à Rome auprès de G. C. Pasquini, et enfin à Naples. L'art italien est bien présent à travers ses dix-huit opéras et ses nombreuses cantates, ainsi que dans sa musique instrumentale (sonates en *trio*, 1688 et 1693). D'autres musiciens accomplissent leur voyage en Italie, comme Georg Muffat (1653-1704) qui rencontre lui aussi G. C. Pasquini à Rome (entre 1680 et 1682) ; G. Muffat travaille également auprès d'H. I. F. von Biber à Salzbourg (en 1678 et 1690), et devient musicien de chambre de l'archevêque de cette même ville. C'est toujours à Salzbourg que G. Muffat publie son *Armonico tributo*, recueil de *concerti grossi* à la manière de son contemporain Arcangelo Corelli (1653-1713). Comme Muffat auprès de Biber, Johann Pachelbel (1653-1706) perçoit l'héritage italien auprès de Johann Caspar Kerll⁸⁹⁶, dont il est l'assistant entre 1672 et 1677. Enfin, Johann Joseph Fux (1660-1741) voyage certainement en Italie entre 1683 et 1693, pour retourner ensuite à Vienne où, nommé dès 1698 compositeur de la Cour d'Autriche, il compose de nombreuses messes d'une écriture parfois archaïsante :

« [...] Ses messes a cappella inspirées de Palestrina furent connues et admirées de l'empereur Leopold I^{er}, qui le nomma Hofkomponist en 1698. « Fux s'était emparé du stylus antiquus comme d'un véhicule liturgique idéal, mais ne composa dans ce style qu'une poignée de ses quelque 80 messes, notamment la Missa canonica (ou Missa di San Carlo), ouvrage exploitant à fond tous les

⁸⁹⁵ Cf. *supra*, Chapitre V,2-2.4.

⁸⁹⁶ Cf. *supra*, Chapitre V,1-1.1.

procédés canoniques et considéré comme un précurseur spirituel de l'Art de la Fugue de Bach. [...] Moins connus aujourd'hui sont ses nombreux motets de soliste et antiennes, aux récitatifs, airs da capo et chœur d'une intense émotion. Admirées bien au-delà de Vienne, ces œuvres furent exécutées dans des monastères et aux cours de Salzbourg, Dresde et Prague⁸⁹⁷. »

J. J. Fux semble alors embrasser toute la tradition italienne, de la plus ancienne (le *stylus antiquus* hérité de Palestrina⁸⁹⁸), à la plus moderne (récitatifs et *aria da capo*). Ceci est particulièrement visible dans son *oratorio* allégorique *Il Fonte della Salute*⁸⁹⁹, où la structure globale traduit une certaine forme de synthèse entre tradition et modernité : *sinfonia* (grand ABABA, avec recherche de contraste entre partie lente homorythmique et partie vive en imitations), grand chœur introductif, alternance de récitatifs et d'*arie*, grand chœur final.

L'influence française se remarque dans les œuvres de Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714), qui publie en 1693 *VI Ouvertures, begleitet mit ihren darzu schicklichen Airen nach Französischer Art* (VI Ouvertures, avec leurs Airen à la manière française)⁹⁰⁰. Le ton de Jean-Baptiste Lully est alors clairement adopté : ouverture bipartite (partie lente homorythmique, partie vive imitative), ligne mélodique aux motifs brefs et incisifs, rythme pointé omniprésent, tremblements en fin de phrase, prépondérance du *soprano*. Quant aux « Airen », il s'agit de mouvements de danse (gavotte, menuet, bourrée, courante, etc.).

Georg Muffat, mentionné plus haut pour ses *concerti grossi* italianisants, travaille cependant auprès du jeune Jean-Baptiste Lully entre 1663 et 1669 ; sa fréquentation de la culture française se poursuit jusque dans les années 1690 avec *Appartus musico-organisticus* (1690) qui regroupe quelques douze *Toccate* dans le style italien et français, mais aussi *Florilegium primum* (1695) et *Florilegium secundum* (1698) constitués de suites instrumentales dans le goût français.

Le plus imprégné de Versailles est sans conteste Johann Sigismond Kusser (1660-1727), qui, après avoir passé six années (1674-1682) en compagnie de J.-B. Lully, francise son nom en « Cousser ». Il publie en 1682 un recueil de vingt-quatre ouvertures à la française : *Composition de musique suivant la méthode française*. Dans la préface, J. S. Kusser écrit à son dédicataire, le duc de Wurtemberg :

« Monseigneur, la reconnaissance que je dois aux grâces que j'ai reçues de V.A.S. m'obligeant de rechercher tout ce qui peut contribuer à son divertissement, j'ai cru n'y pouvoir mieux parvenir qu'en m'attachant à imiter ce fameux Baptiste, dont les Ouvrages font à présent les plaisirs de toutes les cours de l'Europe. Je me suis réglé à suivre sa méthode et à entrer dans ses manières délicates, autant qu'il m'a été possible pour les rendre dignes d'être exposées au discernement universel de V.A.S.⁹⁰¹ »

Il diffuse alors le goût français dans les différents lieux où il occupe un poste, d'abord en Allemagne (il finit ses jours en Grande-Bretagne, passant de Londres à Dublin, avant de finir *Master of the Musick* du roi d'Irlande) : Brunswick-Wolfenbüttel (1690) où il est

⁸⁹⁷ SADIE, Julie Anne, « Johann Joseph Fux », in : SADIE, Julie Anne (dir.), *Guide de la Musique Baroque*, op. cit., p. 360.

⁸⁹⁸ Se reporter à la *Missa pro Defunctis*. L'enregistrement JJF1 laisse entendre un *Requiem aeternam* (page 2) tout à fait significatif.

⁸⁹⁹ Enregistrement : JJF2.

⁹⁰⁰ Enregistrement : DIV12, qui donne à entendre l'*Ouverture* n°4.

⁹⁰¹ Cité par LA GORCE (Jérôme de), in : Jean-Baptiste Lully, Paris, Fayard, 2002, p. 296.

Kapellmeister d'opéra, Hambourg (1695) où il dirige l'opéra, et Stuttgart (1700) où il assume les fonctions d'*Oberkapellmeister*.

Nous pouvons encore évoquer la musique de Johann Caspar Ferdinand Fischer (1670-1746), *Kapellmeister* du margrave Ludwig Wilhelm de Bade à Schlackenwerth, qui séjourna probablement en France avant 1692. Quoiqu'il en soit, il publie en 1695 *Le Journal du printemps*, et l'année suivante *Les Pièces de clavessin*. Le premier recueil est composé de suites pour orchestre dont la structure ressemble fortement aux *Ouvertures* de P. H. Erlebach : ouverture, danses, chaconne ou passacaille conclusive. Il est intéressant de remarquer que l'écriture sur basse obstinée (chaconne ou passacaille) est ici associée à l'art français. La passacaille d'*Armide* semble avoir marqué les esprits.

Enfin, la tradition germanique est certainement entretenue par Johann Kuhnau (1660-1722), successeur de Johann Schelle à la *Thomasschule* de Leipzig⁹⁰². Kuhnau se veut le défenseur de la tradition allemande, et vitupère contre la mode italienne :

« Face aux incalculables importations musicales tolérées jusque-là en Allemagne, il entend renouer avec une tradition perdue. [...] C'est bien en réaction contre l'envoûtement et l'embrigadement de la pensée allemande exercé par l'ogre transalpin que le combat prendra corps sous la plume de Kunhau. Son roman comique *LeCharlatan musical* lui servira de cheval de bataille. Ne parodie-t-il pas à travers cet ouvrage l'italianisme envahissant ? Ne se pose-t-il pas en fervent combattant des pseudonymes italianisants dont s'affublent encore nombre de musiciens allemands ? Ne loue-t-il pas, en revanche, les vertus idéales de musicien allemand qui prône réserve et discrétion⁹⁰³ ? »

Son écriture cherche alors à maintenir le choral luthérien comme matériau élémentaire de construction, et perpétue l'usage du contrepoint complexe à travers le jeu des imitations, des fugues et du travail en variations.

Cependant, on aurait tort de croire que ces trois tendances (influence italienne, influence française, et préservation de l'héritage allemand) soient isolées les unes des autres ; à l'exception de Johann Kuhnau, la plupart des compositeurs tentent déjà de concilier ces différentes sources d'inspiration. On pense bien évidemment à Georg Muffat, dont les propos sur la question sont pour le moins explicites :

« Georg Muffat, qui travailla sous la houlette de Corelli à Rome au début des années 1680, affirme qu'il composa son *Armonico tributo cio é Sonate di camera comodissime a pocchi ò a molti stromenti*(Salzbourg, 1682), un recueil de cinq concerti grossi, influencé par son maître. Dans la préface de l'édition de 1701, il précise : #J'en concus la premiere Idee, lorsqu'étant à Rome pour etudier la maniere Italienne sur l'Orgue, et le Clavecin sous M. Bernardo Pasquini, J'entendis avec étonnement quelques symphonies de M. Arcangelo Corelli tres belles, & tres bien executées par un bon nombre de Musiciens. Ayant remarqué la grande variété, dont ce style abonde, je me mis à Composer quelques uns de ces concerts-cy, que je fis prouver chez le dit M. Arcangelo Corelli, à qui je suis redevable de beaucoup d'utiles observations touchant ce mélange, & voyant qu'il les honnoroit de son approbation, tout ainsi qu'à mon retour de France ; j'avais

⁹⁰² Cf. *supra*, Chapitre V, 2-2.3.

⁹⁰³ Leroux (Martial), « Johann Kuhnau », in : LEMAÎTRE, Édmond (dir.), *Guide de la musique sacrée et chorale profane*, op. cit., p. 485.

été le premier qui apportay en Allemagne le style de M. de Lully pr. les ballets ; aussy à mon retour d'Italie fus-je le premier, qui y apportay des essais de cette nouvelle harmonie⁹⁰⁴.# »

Muffat fait ici figure de pionnier – c'est du moins l'image qu'il entend donner. Mais une autre personnalité attire à présent notre attention : Johann Pachelbel.

Né à Nuremberg en 1653, il obtient en 1670 une bourse pour étudier au *Gymnasium Poeticum* de Ratisbonne. Entre 1672 et 1677, il devient l'élève de Johann Kaspar Kerll, puis son assistant en acceptant le poste d'organiste adjoint de la cathédrale Saint Étienne de Vienne. On imagine à quel point il dut s'imprégner du style italien. Dès 1678, Pachelbel regagne le centre de l'Allemagne en devenant organiste à la *Predigerkirche* d'Erfurt – ville dans laquelle il peut côtoyer la famille Bach. C'est à Erfurt qu'il compose l'essentiel de son œuvre pour clavier : *toccate*, fantaisies et préludes de choral, dont les *Musikalische Sterbens-Gedanken* (1683) qui proposent quatre série de variations sur un choral, ainsi que ses vingt-et-une suites pour clavecin. En 1690, J. Pachelbel travaille à Stuttgart pour la cour du Wurtemberg, mais doit fuir la cité en 1692 à cause des menaces d'invasion française. Il est alors nommé organiste principal à Gotha. En 1695, nous retrouvons Johann Pachelbel à l'église Saint-Sébald de Nuremberg ; c'est là qu'il compose l'essentiel de sa production vocale (motets, *Geistliche Konzerte*, et *Magnificat*), et qu'il publie son *Hexachordum Apollinis* (1699), œuvre dédiée à Dietrich Buxtehude (qu'il ne rencontra jamais).

Pachelbel parvient à réunir les caractéristiques de la musique italienne (grande virtuosité, opposition de blocs sonores à la manière des *cori spezzati*, recours fréquent à la voix soliste, nombreux changements dans les indications de mesure et les *tempi*, harmonies audacieuses, *aria da capo*, *sinfonie* et *ritornelli*, recours à de nombreux instruments)⁹⁰⁵ et la tradition allemande (choral luthérien, esprit de variation, contrepoint imitatif)⁹⁰⁶. Un simple regard posé sur un extrait du *Magnificat* en ré majeur (voir Exemple 5-4.1, Annexes p. 140)⁹⁰⁷ nous permet de comprendre à quel point le langage harmonique de Johann Pachelbel est proche de celui de Dietrich Buxtehude : 1/ nombreux enchaînements $24^6 - 6$ (pour glisser de ré majeur vers le relatif, comme aux mes. 80-81, ou du relatif vers la tonique, comme aux mes. 84-87, ou encore pour renforcer la cadence en *mi* mineur picardisé, mes. 94) ; 2/ nombreuses neuvièmes qui s'enchaînent avec aisance (il s'agit alors de simples appoggiatures de l'octave par la neuvième, comme sous le *si* de la mes. 90 ou le *mi* et le *la* de la mes. 93, ou encore de doubles-appoggiatures – accord 7^9 vers 6^8 – comme sous le *do* de la mes. 90, ou le *sol* de la mes. 102) ; 3/ de manière générale, le langage harmonique implique de nombreuses appoggiatures (dont les neuvièmes mentionnées) : la panoplie est alors très riche, avec les successions $4\# - 7\ 6 - 9\ 8$ - et $7^9\ 6^8$. En observant les mes. 102-104, nous remarquons qu'il s'agit d'une simple cadence parfaite de type 2a (IV-V-I), mais les harmonies utilisées montrent un constant recours aux appoggiatures : l'accord $\#$ de la mes. 103 est appoggiaturé par la quarte, accord 4^5 lui-même appoggiaturé par la

⁹⁰⁴ VENTURINI (Philippe), *Arcangelo Corelli, Paris, Fayard, 2003, p. 87-88.*

⁹⁰⁵ À titre d'exemple, voir (et entendre) *Deus in adiutorium* : Enregistrement : JP1(1).

⁹⁰⁶ Toujours à titre d'exemple, voir *Christ lag in Todesbanden* : Enregistrement : JP1(2) ; Partition : BA2875.

⁹⁰⁷ Partition : BA2877.

quarte et sixte qui précède, ce même accord étant appoggiaturé par le 3^7 du temps fort. Les compositeurs recherchent visiblement les formules les plus riches.

Au-delà de ces trois tendances, il faut tout de même évoquer l'activité artistique au sein du *Gänsemarktoper* de Hambourg, le prestigieux opéra fondé par Gerhard Schott et inauguré par J. Theile en 1678. Après la direction de l'établissement par le musicien polonais Jakob Kremberg entre 1693 et 1695, et le belliqueux Johann Sigismund Kuser⁹⁰⁸ entre 1695 et 1697, c'est essentiellement Reinhard Keiser (1674-1739) qui impose sa personnalité, autant par ses propres créations (« huit opéras en 1698-1699 et vingt-six de 1709 à 1718⁹⁰⁹ »), que par sa direction du *Gänsemarktoper* entre 1702 et 1707, lorsqu'il permet à Johann Mattheson et Georg Friedrich Händel (entré à l'opéra en 1703 comme violoniste) de se faire connaître. Reinhard Keiser est certainement une personnalité fascinante : dès l'âge de onze ans, il étudie la musique à la *Thomasschule* de Leipzig, alors sous le cantorat de Johann Schelle⁹¹⁰ ; il est probable que R. Keiser fût l'élève de J. S. Kuser à Wölffenbüttel ; en 1694, lorsque J. S. Kuser prend ses fonctions au *Gänsemarktoper* de Hambourg, R. Keiser prend son poste de *Kammer-Komponist* à la cour de Brunswick. Dès 1697, R. Keiser s'installe à Hambourg où il est nommé *Kapellmeister* de l'opéra – Keiser semble ainsi suivre les traces de Kuser. Il n'est donc pas étonnant que R. Keiser soit son successeur en 1702.

En matière musicale, Reinhard Keiser encourage la synthèse des tendances italiennes et françaises. Venant de l'Italie, nous retrouvons la *sinfonia* introductive, le *ritornello* et l'alternance *recitativo* et *aria*. De la France, nous retrouvons le rythme pointé omniprésent, et surtout le rapport à la danse (*Ballett* [sic], *Passepied*, et nombreux *Menuets*). Les quelques enregistrements qui existent aujourd'hui nous permettent de nous faire une idée de l'œuvre de ce compositeur prolifique : *Der geliebte Adonis* (1697), *Marsaniello furioso* (1706), ou *Croesus* (1710)⁹¹¹.

5/ Conclusions

5.1/ Synthèse stylistique : les musiciens de la Reconstruction

Ainsi, la seconde moitié du XVII^e siècle apparaît comme une période d'intenses recherches musicales. L'essor instrumental et l'italianisation de la musique allemande semblent déterminants. Surtout, le motet-choral évolue vers la cantate-choral : l'œuvre est le lieu d'une recherche délibérée du contraste, une sorte de « cabinet de senteurs » où la fragrance unique devient suspecte – cela va jusqu'au morcellement littéraire d'une seule et même cantate réunissant des fragments de psaume, des parties libres ou des extraits d'Évangiles. L'œuvre doit alors traverser une multiplicité d'états, une variété d'expériences et d'expressions, pour que l'auditeur ait le sentiment de vivre les moindres intentions du texte. Nous voyons bien que cet état d'esprit est partagé par tous nos compositeurs : H. I. F.

⁹⁰⁸ Passé maître dans l'art de se fâcher avec tous ses collaborateurs, ce qui explique les nombreux changements de postes.

⁹⁰⁹ Sadie, Julie Anne, « Reinhard Keiser », in : SADIE, Julie Anne (dir.), *Guide de la musique baroque*, op. cit., p. 252.

⁹¹⁰ Cf. *supra*, Chapitre V,2-2.3.

⁹¹¹ Enregistrements : RK1, RK2 et RK3.

von Biber, T. Michael, J. Schelle, M. Weckmann, F. Tunder, D. Buxtehude ou J. Pachelbel, pour ne citer que les principaux.

Le jeu des grandes oppositions, déjà pratiqué dans le début du XVII^e siècle, est désormais systématique. La voix soliste explore des modalités d'écriture variées (*aria*, *arioso*, récitatif), les combinaisons vocales ne cessent de se mettre mutuellement en valeur (succession de type « *solo-trio-solo-tutti-duo-solo-tutti* »), alternent les passages fugués et les grands blocs verticaux, le ternaire succède au binaire, le majeur se transforme en mineur, l'esprit de la danse gagne les œuvres sacrées (la sarabande chez J. Schelle, la chaconne chez D. Buxtehude), et même les interventions instrumentales s'enrichissent considérablement. Du simple rôle de « doublure des voix » qu'il jouait auparavant, l'orchestre se voit confier celui d'introduire (*sinfonia*), de commenter (dialogue avec les voix), d'achever le discours (terminaison) ; il découpe (*ritornello*), ou tout simplement le soutient (le « nimbe harmonique » de l'Évangéliste dans la *Matthäus-Passion* de J. Theile, grâce au tournoiement en croches des *viole da gamba*). Cette participation instrumentale est enrichie par le jeu virtuose du violon, comme on peut l'observer dans l'œuvre d'H. I. F. von Biber ou J. Schelle, ou par la technique du *tremolo* (répétition de notes en croches régulières, généralement calme) telle qu'on peut la rencontrer dans *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude.

Surtout, les compositeurs sont à la recherche d'une rhétorique appropriée. Nous retrouvons les procédés tant prisés des madrigalistes (répétitions à l'identique – écho –, ou décalées dans le grave ou l'aigu, silences, tenues, chromatismes, vocalises), ainsi que le recours à la surprise harmonique : cassure (à la tierce, à la seconde, à l'homonyme), ou glissements (l'enchaînement $24^6 - 6$, permettant toutes les modulations). Enfin, la « répétition d'intention » semble s'être imposée avec autorité ; le moindre passage est souvent l'occasion de redites aux sensibles variations, moyen de signifier les diverses intentions ou émotions que peut suggérer un propos.

Une écriture aussi foisonnante soulève toutefois l'interrogation : comment préserver l'unité d'une œuvre qui s'éparpille en une multiplicité d'événements sonores si hétérogènes ?

En fait, les compositeurs disposent de plusieurs procédés. Sur un plan thématique, la répétition d'intention (phrase, groupe de mots, ou mot) permet à l'auditeur de trouver une plus grande stabilité dans le débit de l'œuvre ; les formules mécaniques, à l'intérieur des vocalises par exemple, sont un autre moyen. Bien entendu, les marches harmoniques (de type 7-7-7-7 / 5 6 - 5 6 - 5 6 - 5 6 / 6-6-6-6 ou encore 7 6 - 7 6 - 7 6 - 7 6) présentent un grand intérêt, et permettent au discours de trouver une forme d'assurance. Enfin, le recours aux timbres luthériens – même s'il est moins systématique dans cette génération (on pense à C. Bernhard ou D. Buxtehude) – est certainement le moyen le plus sûr d'unifier une œuvre.

Mais l'unité de l'œuvre est, par ailleurs, facilement préservée grâce à la structure. Développant les innovations de la génération précédente (H. Schütz), les « compositeurs de la reconstruction » comprennent rapidement que les formes symétriques ou cycliques sont particulièrement efficaces pour maintenir la diversité dans un cadre qui, sinon les justifie, du moins en garantit l'équilibre.

C'est précisément au sein de la cantate – œuvre où rayonne la pluralité des sources textuelles et des modes d'écriture – que se concentrent les chaconnes (et passacailles), les ritournelles, et les structures cycliques : 1/ apparition du principe du *da capo*, soit appliqué à l'*aria* comme dans *Was betrübst du dich, meine Seele* de C. Bernhard, soit intégré à la

macrostructure d'une œuvre (on pense à la succession : *sinfonia* – *tutti* – *sol* – reprise du *tutti* dans les sept cantates *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude) ; 2/ forme en arche toujours usitée, comme celle de *Drei schöne Dinge sind* de D. Buxtehude : forme A-B-C-C'-C''-B-A ; 3/ forme symétrique, comme *An Filius non est Dei* de Buxtehude : *Sinfonia* – Chœur – *solo* d'*alto* – Ritournelle – *solo* de ténor – Ritournelle – *solo* de basse – Ritournelle – *trio* – Reprise du Chœur. Ici, la ritournelle assure la cohésion générale, tandis que les voix interviennent dans l'ordre décroissant des tessitures. La diversité des dispositifs est ainsi compensée par la logique formelle ; 4/ formes cycliques, dans les cantates de J. Schelle : *sinfonia* – soliste(s) – *tutti* en imitation / *tutti* homorythmique – ritournelle ou terminaison instrumentale – retour aux parties solistes, etc.

Ainsi, la cantate allemande explore deux aspects complémentaires : la diversité (textes, écritures), et l'unité (formules mélodiques et harmoniques, structures).

Sur un plan strictement harmonique, la génération des « compositeurs de la reconstruction » semble s'approprier plus aisément ce qui se pratiquait déjà en Italie dès le milieu du siècle (on pense aux opéras de Cavalli ou aux *oratorios* de Carissimi) : marches $2^4 6$ – 6 ou 9 3 – 9 3 – 9 3, enchaînements 9^{11} – 6^8 ou 7^9 – 5^8 , ou accord enrichi de la sous-dominante (accord 5^7).

▣ Synthèse Stylistique ▣ Les Musiciens de la Reconstruction Niveau formel

— Thématique unificatrice : *Requiem* de d'H. I. F. von Biber, *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude. - *sinfonia* introductive systématique (seul C. Bernhard s'en détourne). - Apparition du *da capo* : C. Bernhard (*Was betrübst du dich, meine Seele*), D. Buxtehude (*Membra Jesu Nostri*). - Basse de chaconne : C. Bernhard (*Aus der Tiefe*), D. Buxtehude (*Herr, wenn ich nur dich habe*). **Aspects mélodiques & techniques d'Écriture** - Recherche permanente de variété : alternance solistes/*Ripieno*, cassures binaire/ternaire, majeur/mineur, *adagio/allegro* (Cf. *Ad cor* dans *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude). - Distinction : *aria*, récitatif, *arioso* (*Nun lob, Mein Seel, den Herren* de J. Schelle). - Diminutif fréquent, « *Jesulein* » : *Wo ist der Neugeborne König der Juden* d'A. Hammerschmidt, ou *Ein kleines Kindelein* de F. Tunder. - Répétition d'intention : M. Weckmann, F. Tunder, D. Buxtehude. - Usage de figures musicales héritées du discours rhétorique : effets conjugués des traités de J. Burmeister et A. Kircher. - Motif de la bataille : M. Weckmann. - virtuosité vocale (Buxtehude) et instrumentale (Biber, Schelle). - Traitement varié de l'orchestre : *Sinfonia*, *Ritornello*, Commentaire, Terminaison. - *Tremolo* : *Erbarm dich mein, Membra Jesu Christi* (Buxtehude). - Passages solistes pour le *continuo*. - Début avec un seul accord : J. Schelle (*Gott, sei mir gnädig*). - Présentation « rationalisée » des voix (grave-aigu ou aigu-grave), type SATB ou BTAS : J. Schelle. - Abandon progressif du matériau thématique luthérien : Cf. C. Bernhard (= H. Schütz). **Aspects harmoniques** - Influence italienne : accord $2^4 6$. - Enchaînements mécaniques : marches de septièmes, de neuvièmes. - Enchaînements expressifs : 9^{11} – 6^8 ou 7^9 – 5^8 , IV^e degré enrichi par la septième. **TENDANCES À PARTIR DES ANNÉES 1680** Influence italienne (F. Cavalli, A. Corelli) : *tremolo*, *concerto grosso* Influence française (J.-B. Lully) : ouverture à la française, rythme pointé, danses, lignes mélodiques courtes et incisives, ornements en fin de phrase.

5.2/ Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns

L'influence directe de cette génération « de la reconstruction » sur l'œuvre Nicolaus Bruhns est évidente. Presque systématiquement, les éléments cités ci-dessus y trouvent une équivalence immédiate :

1/ thématique unificatrice : ce sera l'objet de notre prochain chapitre ;

2/ *sinfonia* introductive systématique : cet élément a déjà été analysé au chapitre précédent ; seules les cantates *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828) et *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL 5826) débute directement par les voix ;

3/ apparition du *da capo* : l'idée est implicite dans la cantate *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828), dont la structure globale est ABA'. Dans la cantate *Ich liege und schlafe* (CL 5833), Heinrich Bokemeyer porte explicitement la mention, à la fin de l'*aria* pour basse : « *Ich Liege und Schlafe – Da Capo et Claudatur* » ; la fin n'est donc pas réécrite et nécessite un retour aux premières pages. À regarder de plus près, la cantate est alors de forme : *Sinfonia – Tutti – aria* pour *soprano – Ritornello – duo* pour *alto* et *ténor – Ritornello – aria* pour basse – « *Da Capo et Claudatur* » (reprise du *Tutti*). Autrement dit, la cantate *Ich liege und schlafe* est calquée sur le modèle des *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude ;

4/ basse de chaconne : évoquée au chapitre précédent, toute une section de la cantate *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836) repose sur le tétracorde descendant (*aria* pour *alto*, « *Der Stein war allzu groß* », p. 14 sq.). On peut voir aussi *Muss nicht der Mensch*, mes 59-66, où le *continuo* énonce quatre fois le même motif descendant.

Nous pourrions ajouter à cette catégorie les « mouvements perpétuels » du *continuo* : ligne en croches continues, donnant l'impression d'un déroulement sans fin – voir *Paratum cor meum* (CL 5832, *solo* de *ténor* 1, mes. 7-36, avec quelques éléments dactyliques vers la fin de l'*aria*), *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL 5831, *solo* de *soprano* 1 puis *soprano* 2, p. 9), *Muss nicht der Mensch* (*solo* de *soprano*, mes. 59-81 ; *solo* d'*alto*, mes. 114-127), et *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, *solo* de *ténor*, p.18-20) ;

5/ recherche permanente de variété : les exemples sont légion, car le goût du contraste est omniprésent, même dans les cantates à petit effectif. À titre d'exemple, *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (CL 5827), *aria* pour basse soliste, enchaîne de multiples sections *adagio* et *allegro* (mes. 53, 63, 99, 104) ; autre exemple : toutes les *arie* de la cantate *O werter heil'ger Geist* (CL 5835) sont conçues en deux parties, l'une *adagio* et l'autre *allegro* avec changement d'indication de mesure (cassure binaire/ternaire) ;

6/ distinction *aria*, *récitatif*, *arioso* : c'est dans la cantate *De Profundis* que la différence est manifeste entre *arioso* et *récitatif* ; le traitement musical des versets est trop bref pour s'apparenter à l'*aria*, mais suffisamment mélodieux pour être défini comme *arioso*. En revanche, certaines sections chantantes sont introduites par quelques mesures au *continuo* peu mobile et à la voix déclamatoire : mes. 65-67 : « *Si iniquitates observaveris Domine* » (Si tu observes nos iniquités, Seigneur) ; mes. 81-84 : « *Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam* » (Mais tu es plein de miséricorde, et j'ai espéré en toi) ; mes. 185-191 : « *Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio* » (Car le Seigneur est plein de miséricorde, et avec lui une généreuse rédemption) ; ce sont de véritables petits *récitatifs* ;

7/ diminutif fréquent, « *Jesulein* » : absent de l'ensemble des douze cantates ;

8/ répétition d'intention : ce procédé a déjà été évoqué au chapitre précédent ;

9/ usage de figures musicales héritées du discours rhétorique : nous ne nous répéterons pas au sujet des figures développées par J. Burmeister. Quant aux « nouvelles figures »,

celles qui furent introduites par A. Kircher, nous en trouvons quelques équivalents dans les cantates de Bruhns. Voici les exemples les plus significatifs, pour :

- l'*homoiploton* (« période harmonique qui s'achève par des répétitions fréquentes de la même formule ») : voir *Jauchzet dem Herren* (CL 5828), où les violons concluent souvent le discours du ténor soliste avec des formules fermées sur elles-mêmes (voir Exemples 5-5.2.1, Annexes p. 140, et 5-5.2.2, Annexes p. 141) ;

- l'*anabasis* (« mouvement ascendant figurant l'exaltation ou les réalités supérieures ») : voir *De Profundis*, où la basse adresse de multiple « *ad te* » (vers toi) au Seigneur (voir Exemple 5-5.2.3, Annexes p. 141) ;

- la *catabasis* (« mouvement descendant traduisant l'humilité ») : voir *Paratum cor meum* (CL 5832, p. 21), où le ténor, après une répétition de plus en plus aiguë sur « *miser cordia* » (le *climax* décrit par J. Burmeister), chute lentement du *ré3* au *sol2* avec un petit mouvement de balancement entre note tenue et cellule en doubles-croches (voir Exemple 5-5.2.4, Annexes p. 141) ; voir aussi *De Profundis*, « *Fiant aures tuae intendentes* » (que ton oreille soit attentive [à la voix de ma supplication]), dès les mes. 44-46 (voir Exemple 5-5.2.5, Annexes p. 141) ;

- la *cyclosis* (« mouvement circulaire ») : voir *Muss nicht der Mensch* (voir Exemple 5-5.2.6, Annexes p. 142), où la basse sur « *behält das Feld* » ([mais celui qui garde courage] garde ses positions), puis les deux violons accompagnateurs, dessinent une ligne visiblement ondoïtante ;

- l'*homoiosis* (« expression fortement imitative d'une action, comme les joyeuses sonneries de trompettes ») : voir *Muss nicht der Mensch* et ses broderies en doubles-croches sur « *kämpfen* » (voir Exemple 5-5.2.7, Annexes p. 142), dans la phrase ritournelle « *Da gibt es schon auf allen Steiten zu kämpfen und zu streiten* » (Il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer). Cette longue broderie de la quinte (*soprano* mes. 92-93) est immédiatement reprise par l'*alto* aux mes. 96-97. Voir également la marche harmonique en sons disjoints, dans *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL 5826), à la basse, mes. 4-5, sur « *[ich habe einen guten Kampf] gekämpft* » ([j'ai un bon combat] combattu).

- l'*abruptio* (« figurant la conclusion d'une action ») : on pourrait évoquer sous cette appellation les cantates se terminant de manière extrêmement brève, avec un petit mouvement de croche allant de la tierce vers la tonique. C'est le cas de *Der Herr hat seinem Stuhl* (CL 5827), où le violon 1 termine avec *do#4-la3* (voir Exemple 5-5.2.8, Annexes p. 143) ; la vitesse de l'*alleluia*, les simples noires sans point d'orgue et les silences qui les suivent donnent à ce final des allures d'inachèvement. Il est bon de rappeler ici que la cantate succède au sermon du pasteur, et qu'elle ne saurait pour autant constituer la fin de l'office ; elle prolonge la parole, pour la rendre aussitôt. Une conclusion aussi brève répondrait alors simplement à une exigence de l'office.

10/ virtuosité vocale et instrumentale : les quelques exemples cités au point précédent suffisent à prouver que l'écriture vocale de N. Bruhns est d'une haute virtuosité. Certaines lignes vocales sont particulièrement remarquables, comme cette ligne de ténor dans *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, p. 14), qui remplit de doubles-croches quatorze pulsations (voir Exemple 5-5.2.9, Annexes p. 143). Mais la virtuosité instrumentale n'est pas en reste, avec *Mein Herz ist bereit*, certainement la cantate la plus audacieuse en matière d'écriture violonistique. Johann Schop (?-1667), Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), et Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) sont probablement les modèles de notre compositeur, réputé – rappelons le – pour exceller dans l'art de jouer du violon en s'accompagnant du pédalier de l'orgue. Les techniques utilisées dans *Mein Herz ist bereit*

sont nombreuses : gammes en triples-croches (Exemple 5-5.2.10, Annexes p. 144), écriture à deux voix donnant l'illusion d'un dialogue entre deux violons (Exemple 5-5.2.11, Annexes p. 144), notes répétées (Exemple 5-5.2.12, Annexes p. 144), jeu en tierces parallèles (Exemple 5-5.2.13, Annexes p. 144), ou en triples-cordes (Exemple 5-5.2.14, Annexes p. 145). Tout ceci dénote une parfaite maîtrise de l'instrument et de ses possibilités techniques.

11/ traitement varié de l'orchestre : *Sinfonia* , *Ritornello* , Commentaire, Terminaison :
Le langage de N. Bruhns joue constamment de ces quatre éléments. Nous avons déjà évoqué au chapitre précédent les *sinfonie* instrumentales (*sinfonia* « d'exposition » ou « contrastante »), ainsi que les *ritornelli*. L'art du commentaire instrumental est également très subtil. Quand l'orchestre semble dialoguer avec les voix, il peut être traité de plusieurs façons : 1/ l'orchestre se contente de répéter exactement la ligne mélodique que la voix vient d'énoncer : voir, par exemple, l'*aria* pour *soprano* dans *O werter heil'ger Geist* (CL 5835, p. 11), où le violon 1 (mes. 7-9) joue une fidèle duplication de la fin de phrase du *soprano* (mes. 6-7) ; 2/ l'orchestre reprend le rythme entendu, mais transpose la ligne mélodique (si la voix était appuyée sur la dominante, l'instrument jouera la même ligne mélodique sur la tonique, ou toute autre combinaison de ce genre) : voir, par exemple, *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (CL 5827, mes. 16-18), où l'exacte reprise mélodique est confiée à une partie intermédiaire (*viola* 1), alors que l'oreille de l'auditeur est attirée par le violon 1 – qui joue bien entendu une autre succession de notes. Le travail de transposition est surtout visible sur la phrase « *lobet den Herren alle seine Werk* » (louez le Seigneur, toutes ses œuvres), mes. 106-107 et 110-111 ; 3/ l'orchestre conserve le rythme, mais change radicalement de tournure mélodique, comme s'il s'agissait d'une véritable réponse : voir, par exemple, *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, p. 7, mes. 36-40), où la ligne mélodique du *soprano* ne trouve aucun équivalent dans la réponse de l'orchestre (même enfouie dans les voix intermédiaires) ; seule la ligne du *continuo* demeure. L'auditeur entend bien une réponse, mélodiquement différente, mais fondée sur le même rythme et la même carrure harmonique ; 4/ l'orchestre, rythmiquement et mélodiquement, ne se conforme à rien de ce qui vient d'être exposé, et fait entendre sa propre réponse : voir, par exemple, *Paratum cor meum* (CL 5832, p. 14), où la figure en noires disjointes et croches (mes. 113-116) se distingue radicalement du phrasé de basse « *Exsurge, exsurge* » en blanches (mes. 111-112). En fait, elle devance l'entrée du premier ténor en exposant son motif (mes. 117-118) – ou le ténor 1 s'inspire de la réponse des cordes pour élaborer sa propre entrée. Quoiqu'il en soit, les éléments du dialogue entre la basse et les cordes ne reposent pas sur les mêmes données mélodiques et rythmiques. Ainsi, l'art du commentaire instrumental est un phénomène plus complexe qu'il n'y paraît.

Quant aux terminaisons instrumentales, elles sont presque systématiques dans toutes les cantates. On pourra se reporter au *De Profundis* pour une illustration représentative, puisque chaque verset traité par la basse soliste est achevé par une brève terminaison aux deux violons, dont le matériau thématique découle de la partie qu'elle conclut.

12/ *tremolo* : Plusieurs cantates utilisent cette lancinante succession de croches, dans des passages douloureux ou contemplatifs. Généralement, on rencontre cette technique dans les cantates à grand effectif : *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL 5826, mes. 109-117), sur « *Welche mir der Herr an jenem Tage der gerechte Richter geben wird* » (Que le Seigneur, en ce jour là, le juste juge, m'accordera) ; le *tremolo* assure ici la fonction d'intériorisation, comme si le croyant goûtait à la Grâce avec reconnaissance (le texte parle de cette « couronne de Justice » accordée par Dieu) ; dans *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836), c'est la ritournelle qui est traitée en *tremolo*, avec une ligne de *continuo* particulièrement affligée (nombreuses descentes avec appoggiatures d'octaves

par la neuvième) ; cette ritournelle encadre le quatrième couplet : « *Die Christi Grab bewacht sind weg* » (Les gardiens de la tombe du Christ ont fui). Même si la signification de cette cantate indique que la vie éternelle succède aux tourments du monde, la ritournelle entretient un climat peu serein. Enfin, dans *O werter heil'ger Geist* (CL 5835), le *tremolo* des cordes soutient la première phrase de la basse (p. 5) : « *O werter heil'ger Geist* » (O précieux saint Esprit), ainsi que son appel : « *Komm, lege selbst den Grund* » (Viens, prépare toi-même le terrain). Plus loin, l'*aria* pour *alto* repose essentiellement sur un *tremolo* de cordes (p. 21-23) ; moment de véritable épanchement de la foi, cette section invite l'auditeur à la tendresse : « *Wenn mein Gewissen zagt, Erinn're mich, was Jesus hat gesagt, So wird der Fürst der Welt, Trotz allen meinen Sünden, Kein Heil an mir nicht finden. Weil Gott nun Friede hält* » (Lorsque ma conscience défaille, Rappelle-moi ce que Jésus a dit, Afin que le Prince du Monde, Malgré tous mes péchés, Ne me trouve pas sans espoir de salut. Car Dieu, à présent, tient la paix).

Mais il n'est pas rare de rencontrer le *tremolo* dans des cantates plus modestes, comme *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 266-270) pour « *[und seine Wahrheit] für und für* » (sens le plus proche : « [et sa Vérité] s'étend à tous »), ou encore *De Profundis* (mes. 45-47, 62-63) sur « *Fiant aures tuae intendentes* » (Que tes oreilles soient attentives).

Les exemples cités ci-dessus montrent que le *tremolo* ne doit pas être systématiquement interprété comme la figure rhétorique du *timor et tremor* (crainte et tremblement) dont parle Gilles Cantagrel⁹¹². Dans certaines cantates (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* et *O werter heil'ger Geist*), le *tremolo* de cordes entretient plutôt une disposition au recueillement ; si le texte peut évoquer la petitesse humaine et la toute-puissance divine, la musique installe un climat plutôt serein teinté de confiance (la tonalité majeure de ces extraits y est certainement pour beaucoup), qui exclut le sentiment de crainte.

13/ passages solistes pour le *continuo* : peu présents dans l'ensemble des douze cantates, à part quelques terminaisons de phrases, brefs commentaires ou transitoires : voir *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 84, 105-106), *Muss nicht der Mensch* (mes. 5, 54), et *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, p. 20, mes. 36-38) ;

14/ début avec un seul accord : manière assez fréquente de débiter une cantate – ou une partie de cantate. Un accord immédiatement suivi d'un silence donne le ton, comme dans *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (CL 5827), *Mein Herz ist bereit* – même si le *continuo* ne respecte pas le silence –, *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836), *O werter heil'ger Geist* (CL 5835, pour le *Schlusschor*, p. 27, mes. 1 et 5) et *Ich liege und schlafe* (CL 5833) ;

15/ présentation « rationalisée » des voix, type SATB ou BTAS : voir *Paratum cor meum* (CL 5832) sur la première entrée des voix (T1-T2-B, mes. 22-28, 34-44, 65-68), *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL 5831), dans l'ordre S1-S2-B (mes. 23-31), *Muss nicht der Mensch* (SATB, mes. 128-131) et *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836), dans l'ordre BTAS (mes. 44-48) ;

16/ abandon progressif du matériau thématique luthérien : il est vrai qu'à peu près aucune mélodie de choral n'est présente dans les douze cantates de Bruhns, si ce n'est dans *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL 5837) construite à partir du timbre de Valentin Triller (v. 1493-1573)⁹¹³, et d'*Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836), dont l'*amen* final repose sur *Christ lag in Todesbanden*⁹¹⁴. Il faut admettre que c'est bien peu.

⁹¹² GANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude, op. cit.*, p. 93.

⁹¹³ Cf. *supra*, Chapitre II, 5-5.2.

17/ influence italienne, accord $\underline{2} \underline{4} \underline{6}$: comme dans les œuvres de D. Buxtehude, l'accord 2^4_6 est omniprésent ; dresser la liste des exemples reviendrait à citer ici les douze cantates. L'utilisation de cet accord est telle que nous rencontrons même des marches, parfois très développées, où s'enchaînent de nombreux $2^4_6 - 6$: voir *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 51-56), *De Profundis* (mes. 45-46 et 55-56), *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (CL 5827, mes. 38), *Mein Herz ist bereit* (mes. 193), *Paratum cor meum* (CL 5832, p. 12, mes. 93-94), *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL 5831, p. 11, mes. 31-33), *Muss nicht der Mensch* (mes. 10-13), *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL 5826, mes. 13), ou encore *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, p. 28, mes. 21-24, l'exemple le plus développé de tous).

Dans d'autres situations, l'accord 2^4_6 autorise une véritable bifurcation harmonique : c'est le cas dans *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 233), qui fait entendre une résolution sur *fa* bécarré chiffré 6, alors que le *fa* a souvent été entendu dièse jusque là ; la souplesse de l'accord 2^4_6 permet de tels glissements.

18/ enchaînements mécaniques : marches de septièmes et de neuvièmes : là encore, les exemples sont très nombreux (surtout pour ce qui concerne les septièmes). La marche de neuvièmes la plus significative se trouve dans la cantate *De Profundis*, dont les mes. 47-50 comptent cinq accords de neuvième (la marche suivante concerne les septièmes, voir mes. 51-52, puis les accords 2^4_6 , mes. 54-56, puis à nouveau les septièmes, mes. 56-58 et 60-61).

19/ enchaînements expressifs : $\underline{9} \underline{11} - \underline{6} \underline{8}$ ou $\underline{7} \underline{9} - \underline{5} \underline{8}$: le premier enchaînement se rencontre dans de nombreuses cantates : *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 258), *De Profundis* (mes. 283), *Muss nicht der Mensch* (mes. 224-225), *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (CL 5826, mes. 39 et 188), et *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, p. 4, mes. 14 et 16). Le second est également présent dans le *De Profundis* (mes. 47 et 281), mais aussi dans *Paratum cor meum* (CL 5832, p. 4, mes. 13). Il devient certain que le plaisir italien de l'appoggiature (comment, à travers ces exemples, ne pas reconnaître la griffe de G. Carissimi ?) est parfaitement assimilé dans le nord de l'Allemagne dès la seconde moitié du XVII^e siècle.

Nous pourrions ajouter à ces enchaînements :

A/ le recours à la dominante sur tonique : voir *De Profundis* (mes. 66-67) et *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL 5837, p. 1, mes. 2,5, 16 et 19 ; p. 9, mes. 19 et p. 17, mes. 24-25).

B/ enchaînement cadentiel IV – V – I, avec une sous-dominante chiffrée 5^7 , donnant un poids supplémentaire à la cadence : voir *Jauchzet dem Herren alle Welt* (CL 5828, mes. 36, 41, 106, 107, 170, 171, 226, 261, 265, 266), *De Profundis* (mes. 33, 34, 80, 81, 141, 142, 193, 196, 197, 217, 218, 221, 222, 256, 257), *Paratum cor meum* (CL 5832, p. 8, mes. 52, 53, 64, 65 ; p. 23, mes. 79), *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (CL 5831, p. 11, mes. 42, 43), *Erstanden ist der Heilige Christ* (CL 5837, p. 7, mes. 95, 96, 99, 100, 103, 104), *Muss nicht der Mensch* (mes. 208, 209), *O werter heil'ger Geist* (CL 5835, p. 8, mes. 40, 41, 47, 48 ; p. 34, mes. 38), et *Hemmt eure Tränenflut* (CL 5836, p. 11, mes. 67 et 71).

⁹¹⁴ *Ibid.*

Ainsi, les cantates de Nicolaus Bruhns s'inscrivent-elles parfaitement dans les usages de leur époque. Nous comprenons aussi pourquoi D. Buxtehude tenait Bruhns pour son meilleur élève, car la maîtrise des techniques d'écriture semble parfaitement assimilée par lui.

Cependant, Nicolaus Bruhns semble ne pas particulièrement influencé par le style versaillais, bien que la mode en gagne toute l'Allemagne de son vivant.



Planches n°22-23



Planche n°22 Heinrich Scheidemann



Planche n°23 Johannes Voohrout (1647-1723) Musizierende Gesellschaft (Scène de musique dans un intérieur) 1674

Chapitre Sixième. Premières Conclusions

Au terme de ces premières analyses, nous vérifions sans ambiguïté le fait qu'une œuvre s'inscrit dans un contexte particulier, et mieux encore dans une continuité artistique. Une composition, quelle qu'elle soit, ne jaillit pas de nulle part. Ainsi, nous observons dans le langage de Nicolaus Bruhns de nombreux gestes musicaux, dont certains proviennent de générations très éloignées. Nous pouvons même répertorier de manière systématique les éléments propres à chacune des générations traversées, et leurs équivalents dans nos cantates du XVII^e siècle. Sans entrer dans le détail⁹¹⁵, il est toutefois possible d'estimer toute l'importance du patrimoine culturel inscrit dans l'œuvre de Bruhns :

- «Éléments hérités de la génération antérieure à la Réforme :
 - «« Mise en œuvre de l'imprévisible » ;
 - «Superposition de plans (deux voix en imitation, deux autres en homorythmie) ;
 - «Écriture en canon ;
 - «Départs avec progression rythmique (ronde – blanche – noire – croche) ;
 - «Vocalise pour traduire l'immensité (« *alle Welt* », le monde entier).
- «Éléments hérités de la génération du temps de la Réforme :
 - «Conception luthérienne très marquée (rapport théologie/musique), avec thématiques récurrentes : petitesse humaine, Dieu est bon, le Christ mort sur la croix rachète toutes les fautes, l'homme est incapable de se sauver par lui-même, le Salut par la Grâce, la mort n'est qu'une étape vers la vie éternelle (conception dédramatisée de la mort), sémantique paulinienne ;
 - «Recours aux timbres luthériens (deux cantates sur douze y ont recours) ;
 - «Alternance d'écriture homorythmique et polyrythmique, mettant en valeur une partie du texte ;
 - «Parentés mélodiques suggérer des liens sémantiques (la résurrection = le Christ ; la mort = la paix) ;
 - «Sujets à notes répétées (origine populaire) ;
 - «L'appel à l'éveil : « *Wache auf!* ».
- «Éléments hérités de la génération du temps de la Contre-Réforme :
 - «Recours aux figures rhétoriques décrites par J. Burmeister : Hypobole, Hyperbole, Climax, Parrhesia, Palilogia, Noema, Analepsis, Metalepsis, Hypotyposis, Aposiopesis, Pathopoeia ;

⁹¹⁵ Voir les sous-chapitres « Résurgences dans l'œuvre de Nicolaus Bruhns » des chapitres précédents.

- ♪Radicalisation de l'écriture (cadences simplifiées) ;
 - ♪Nombreux changements d'indications de mesure ;
 - ♪Contrastes entre tutti et solistes ;
 - ♪Écho ;
 - ♪Chromatisme ;
 - ♪Cassures tonales à l'homonyme, ou à la tierce ;
 - ♪Inversions mélodiques (échanges de phrasés entre deux voix dans une polyphonie à quatre voix) ;
 - ♪Terme de Madrigal, pour désigner une cantate à l'écriture fortement imagée.
- ♪Éléments hérités de la génération de la guerre de Trente Ans :
 - ♪Formules types du *continuo* ;
 - ♪« Répétition d'intention » ;
 - ♪*Sinfonia, ritornello* ;
 - ♪Forme en écriin ;
 - ♪Textes connus (Psaumes, Épître) ou libres (paraphrases) ;
 - ♪Douleur exprimée par le chromatisme ascendant ;
 - ♪Emploi de la basse obstinée ;
 - ♪Immobilité mélodique ou harmonique pouvant traduire l'assurance ;
 - ♪Intervalle de quarte diminuée.
 - ♪Éléments hérités de la génération de la Reconstruction :
 - ♪Abandon du répertoire luthérien (dix cantates sur douze n'y ont pas recours) ;
 - ♪Élargissement du répertoire des figures rhétoriques grâce à A. Kircher : *Homoiploon, Anabasis, Catabasis, Cyclosis, Homioiosis, Abruptio* ;
 - ♪Virtuosité vocale et instrumentale ;
 - ♪Recherche permanente de variété et de contraste ;
 - ♪Distinction *aria* – *arioso* – récitatif ;
 - ♪Traitement varié de l'orchestre : *sinfonia, ritornello*, commentaire, terminaison ;
 - ♪*Da capo* ;
 - ♪Basse de chaconne ;
 - ♪Présentation « rationalisée » des voix (SATB ou BTAS) ;
 - ♪Début avec un seul accord, suivi d'un silence ;
 - ♪*Tremolo* ;
 - ♪Omniprésence de l'enchaînement $2^4_6 - 6$;
 - ♪Marches de septièmes et de neuvièmes ;
 - ♪Enchaînements expressifs : 9^{11} vers 6^8 ou $7^9 - 5^8$.

Pour toutes ces raisons, les douze cantates de Nicolaus Bruhns ne peuvent être détachées ni de leur contexte, ni de leur passé – immédiat ou plus lointain. En prenant même un certain recul, nous pouvons observer des mutations à grande échelle.

Nous avons remarqué que la destination de l'œuvre déterminait jadis son mode d'écriture (contrepoint fleuri pour les œuvres sacrées, homorythmie pour les œuvres profanes), et que la Réforme tendait à inverser cette tendance ; au temps de la Contre-Réforme, catholiques et protestants se rejoignent sur ce point : l'homorythmie devient le modèle même de l'expression religieuse, au détriment du contrepoint fleuri qui connaît une vive désaffection. Dans le même temps, les expérimentations sont essentiellement menées dans le répertoire profane (vocalises, chromatismes et ruptures métriques devenant les habitudes favorites des madrigalistes). Au début du XVII^e siècle, le problème de l'écriture se pose de moins en moins en ces termes ; homorythmie et contrepoint fleuri traversent les différents répertoires. Un désir de liberté semble gagner la plupart des compositeurs ; le madrigal devient « sacré », le concert « spirituel », le plaisir de l'opéra conduit à celui de l'*oratorio*, le recours même aux textes devient plus souple. On expérimente avec cette perpétuelle volonté d'emporter l'adhésion de l'auditeur, comme si déclencher l'enthousiasme était devenu l'objectif principal. Plus on avance dans le XVII^e siècle, plus les œuvres font appel à des procédés variés. Est-ce par crainte de lasser ? Ou pour le plaisir de goûter à des sensations sans cesse renouvelées ? La *sinfonia* instrumentale donne la parole à un chœur massif, suivi d'un petit *ritornello* divertissant ; arrivent de nombreux *sol*, aux lignes vocales particulièrement virtuoses, entrecoupés d'apparition du *ritornello* ; ici une *aria* pour basse au rythme ternaire, là une *aria* pour *soprano* sur basse de chaconne ; enfin, le *tutti* reprend, en homorythmie d'abord, puis en une prodigieuse fugue terminale. Sans nous en rendre compte, nous venons d'entendre un fragment de l'*Évangile selon Jean*, puis un extrait de psaume, entrecoupé de quelques citations d'Épître paulinienne ; le soliste, quant à lui, semble improviser un texte aux saveurs toutes poétiques (« Toi, feu de l'amour, multiplie les flammes, pour que nous vivions ensemble comme des amants », etc.). Le compositeur baroque semble constamment préoccupé par le souci de la couleur : textes, modes d'écriture, voix et instruments, chaque élément est pensé de manière à en valoriser un autre qui lui serait opposé. Il faut associer les dissemblances. La qualité d'un objet ne s'estime véritablement que dans sa complémentarité avec ce qui ne lui ressemble pas.

Cet état d'esprit est même perceptible à travers les générations, dans la manière de conduire une cadence parfaite. Des formules les plus élémentaires aux trajectoires les plus développées – pour ne pas dire les plus extravagantes –, l'harmonie devient elle-même un acteur de cette mise en scène perpétuelle. Les idiotismes cadentiels sont révélateurs. Voyons l'évolution de la cadence parfaite de type 2a (voir Exemple 6-1, Annexes p. 146). La tournure la plus usitée est tout d'abord le retard de tierce (formule B), telle qu'on peut le rencontrer dans les œuvres d'H. Isaac, H. Finck ou L. Senfl. Cette formule appartient donc à la première Renaissance. La génération de R. de Lassus (fin XVI^e siècle) s'illustre dans le recours à la quarte et sixte de cadence qui, placée sur la Dominante, est pensée comme un accord broderie (formule C). Si, par souci de clarté, nous ne le notons pas systématiquement dans l'Exemple 6-1, il faut tout de même signaler que c'est également à partir de cette période que se généralise l'usage d'un quatrième degré chiffré 5⁶ (surtout visible chez H. L. Hassler, même si une première tentative est déjà perceptible dans la génération précédente avec J. v. Brant) ; cette pratique perdurera tout au long du XVII^e siècle, jusqu'à Bruhns qui aura abondamment recours à cet accord. Au tout début du XVII^e

siècle, l'usage consiste à « attaquer » la Dominante par l'accord de septième (formule D), double appoggiature de la quarte et sixte (*fa* appoggiature de *mi*, et *si* appoggiature de *do*) ; dans une tonalité mineure, l'accord 3^7 devient $\#3^6$, l'accord que nous avons dénommé « appoggiature de quarte et sixte ». Nous avons rencontré cette formule chez M. Franck, S. Scheidt, ou J. H. Schein. Ce point acquis, il semble difficile d'exploiter davantage la zone de Dominante ; c'est vraisemblablement ce qui motiva le regain d'intérêt pour le degré inférieur, la Sous-Dominante, un peu délaissé jusque là (hormis l'accord 5^6 décrit plus haut). H. Schütz se distingue, par exemple, par l'emploi de l'appoggiature de l'octave par la neuvième (formule E), mais il faut attendre la génération de la reconstruction (J. Pachelbel ou D. Buxtehude) pour entendre couramment des doubles-appoggiatures sur la Sous-Dominante (septième et neuvième comme appoggiatures de la sixte et de l'octave). Un tel enrichissement harmonique des degrés cadentiels est représentatif de la mentalité baroque, tournée vers la décoration et la recherche de couleur évoquées plus haut. Ces vastes cadences nous le rappellent sans cesse : la terminaison d'un phrasé ne peut pas se contenter d'une expression sommaire ; l'intention du discours doit être élevée, et raffinée dans sa formulation. Il y a peut-être une forme de préciosité, à préférer l'enchaînement $9^9 - 6^8$ au simple $5^9 - 5^8$, à faire sonner des « appoggiatures de quarte et sixte » plutôt qu'un simple accord 5.

Il peut sembler étonnant de retrouver aussi précisément des corrélations entre les œuvres de Nicolaus Bruhns et celles des générations qui le précèdent. Naturellement, on se demande si ces résurgences procèdent d'une démarche consciente ou non.

Une première hypothèse consisterait à affirmer que Bruhns réemploie délibérément des éléments du passé (proches ou lointains) pour élaborer son langage personnel. Ceci est parfaitement défendable au sujet des marches de neuvièmes, du recours aux *sinfonie* et *ritornelli*, ou des enchaînements $24^6 - 6$. En revanche, il n'est pas certain que Bruhns ait pensé à Schütz en composant ses cantates en forme d'écrin ; il n'est pas non plus certain – ni même nécessaire – qu'il ait eu connaissance des œuvres de Roland de Lassus pour écrire des passages en écho. La force de l'usage conduit à la parfaite assimilation des procédés d'écriture, au point d'en oublier les origines. Du moins est-il peu probable que Bruhns ait constamment et consciemment cherché à « faire référence » en employant telle ou telle particularité d'écriture.

Une seconde hypothèse consisterait alors à dire que toute résurgence est un phénomène inconscient, née de la seule fréquentation avec les œuvres du passé. Mais cet argument manque de solidité : Bruhns ignorait-il que le contrepoint fleuri est issu de la Renaissance ? Pouvait-il recourir aux figures rhétoriques décrites par J. Burmeister sans avoir l'idée même de leur existence ? Pouvait-il citer deux chorals luthériens (*Erstanden ist der Heilige Christ* et *Christ lag in Todesbanden*) par hasard, ignorant qu'il faisait référence à la foi traditionnelle de l'Allemagne du Nord ? Dans le même ordre d'idées, il n'est pas interdit de penser que Bruhns connaissait *Wach auf, du Deutsches Land* de Johann Walther, quand on retrouve l'interjection « *Wach auf ! Wach auf !* » dans sa cantate *Mein Herz ist bereit*.

Ainsi, aucune hypothèse n'est parfaitement convaincante, sitôt qu'on tente de prouver la prépondérance de l'une sur l'autre. La réalité semble se situer entre ces deux pôles : phénomène conscient d'une part, et fruit d'une lente assimilation d'autre part. Quoiqu'il en soit, on observe dans le langage de Nicolaus Bruhns toutes les ramifications qui le relient à son environnement culturel et musical. Il y a fort à parier que les foyers de son éducation

musicale (Schwabstedt auprès de son père, Lübeck auprès de Buxtehude, Copenhague auprès du roi de Danemark) soient l'origine de cette accoutumance. Pierre Bourdieu – au sujet d'une époque certes bien différente – nous livre quelques clefs :

« [...] dans une société où la transmission de la culture est monopolisée par une école, les affinités profondes qui unissent les œuvres humaines (et, bien sûr, les conduites et les pensées) trouvent leur principe dans l'institution scolaire investie de la fonction de transmettre consciemment et, aussi, pour une part, inconsciemment, de l'inconscient ou, plus exactement, de produire des individus dotés de ce système de schèmes inconscients (ou profondément enfouis) qui constitue leur culture ou mieux leur habitus, bref, de transformer l'héritage collectif en inconscient individuel et commun : rapporter les œuvres d'une époque aux pratiques de l'école c'est donc se donner un des moyens d'expliquer non seulement ce qu'elles proclament, mais aussi ce qu'elles trahissent en tant qu'elles participent de la symbolique d'une époque et d'une société⁹¹⁶. »

Ainsi, Nicolaus Bruhns aurait assimilé quantité de gestes musicaux (les « schèmes inconscients ou profondément enfouis », selon Bourdieu), grâce, essentiellement, au travail du *cantor* ; le sociologue fait, surtout, une distinction entre ce que l'école « proclame » (s'emploie à transmettre), et ce qu'elle « trahit » (inocule sans s'y employer). Quoiqu'il en soit, l'école est présentée comme le principal liant culturel ; mais la société et

les mœurs du XVII^e siècle nous obligent toutefois à élargir ce cadre : certes le *cantor* joue un rôle, mais le père de N. Bruhns est tout aussi influent, de même que l'oncle qui l'héberge à Lübeck ou encore, bien entendu, Dietrich Buxtehude. Nicolaus Bruhns semble recueillir de nombreuses techniques, celles de l'orgue héritées de son père, celles des instruments à cordes (violin et viole de gambe) héritées de son oncle, celles de l'art vocal directement issues de Buxtehude. La personnalité de notre compositeur pourrait bien être constituée d'une multitude de facettes, porteuse chacune de traditions pour certaines fort lointaines. C'est également dans cette direction qu'il nous faut élargir la proposition de P. Bourdieu quand il explique :

« Cet habitus pourrait être défini, par analogie avec la # grammaire génératrice # de M. Noam Chomsky, comme système des schèmes intériorisés qui permettent d'engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d'une culture, et celles-là seulement. Ce que M. Erwin Panofsky s'efforce de dégager de ces discours concrets et particuliers que sont les cathédrales gothiques ou les sommes théologiques, c'est peut-être, en dernière analyse, cette # forme intérieure #, pour parler le langage de Wilhelm von Humboldt, c'est-à-dire le *modus operandi*, capable d'engendrer aussi bien les pensées du théologien que les schémas de l'architecture, qui fonde l'unité de la civilisation du XIII^e siècle. « Il est donc naturel que l'on puisse observer en des domaines que tout sépare au niveau phénoménal l'expression de cette disposition générale, génératrice de schémas particuliers, susceptibles d'être appliqués en des domaines différents de la pensée et de l'action⁹¹⁷. »

⁹¹⁶ Bourdieu, Pierre, « Postface », in : PANOFSKY (Erwin), *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, 2/Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1967, p. 147-148.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

Ainsi, l'individuel est constamment relié au collectif. À cela, nous ajouterons que le collectif se déploie dans l'espace mais aussi dans le temps. Les schémas de pensée développés par Martin Luther se retrouvent deux siècles après sa mort dans les cantates de Bruhns. La « grammaire génératrice », pour séduisante qu'elle soit, nous paraît plus complexe dans la réalité ; l'expression mériterait plutôt d'être employée au pluriel, puisque le « système des schèmes intériorisés » fait appel à de multiples sources, parfois distantes de plusieurs générations les unes des autres.

Par ailleurs, le « liant culturel » opère également grâce au contenu des bibliothèques paroissiales. Éric Lebrun nous détaille l'héritage musical recueilli par D. Buxtehude, mais nous pouvons étendre l'idée jusqu'à Nicolaus Bruhns :

« [au Danemark] Deux belles anthologies ouvrent les collections des églises de la cité : le recueil des Symphonies sacrées de Caspar Hassler (1562-1618), frère de Hans-Leo Hassler (1564-1612), propose des pièces d'auteurs italiens de la fin du XVI^e siècle, et privilégie la polychoralité ; le célèbre Florilegium portense de Erhard Bodenschatz, dans sa révision de 1618-1621, contient beaucoup d'œuvres en langue latine des meilleurs polyphonistes allemands, enrichies d'une basse continue. « [...] Mais les recueils les plus populaires au Danemark et en Allemagne du Nord sont les Musicalische Andachten de Andreas Hammerschmidt (1611-1675), autre inventeur de mélodies de chorals, [...] qui laisse plus de quatre cents œuvres vocales sacrées ! Buxtehude en possèdera plusieurs cahiers à Sainte-Marie de Lübeck. « On s'étonne, face à un répertoire aussi étendu, de l'absence du plus grand compositeur allemand vivant à cette époque, Heinrich Schütz (1585-1672), qui séjourne pourtant plusieurs années à la cour de Copenhague. On trouvera en revanche le troisième volume des Symphonies sacrées à la tribune de Lübeck⁹¹⁸. »

Plus loin, Éric Lebrun nous parle également des pièces vocales de Hieronymus Praetorius : **« À Lübeck, [Buxtehude] disposera même à sa tribune de quatre grands volumes de messes et de motets de l'illustre hambourgeois⁹¹⁹. »**

La liste est même plus largement détaillée au milieu de l'ouvrage : **« La bibliothèque de la Marienkirche est, comme à Helsingør, magnifiquement pourvue, et Buxtehude contribuera à l'enrichir : aux côtés des belles polyphonies italiennes de Cazzati, Durante, Freschi, Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Quagliati, Rovetta, nous trouvons des pages du champion hambourgeois de la polychoralité Hieronymus Praetorius, de l'incontournable Andreas Hammerschmidt, sans oublier les chefs-d'œuvre de Heinrich [sic] Schein (Cymbalum Sionum, 1615), de Sebastian Anton Scherer (Musica sacra), de Hans-Leo Hassler, de Schütz enfin (Symphoniarum sacrarum, tertia pars, 1650). Bien sûr, ses prédécesseurs sont représentés : Petrus Hasse, Franz Tunder, ainsi que ses voisins, tels Nicolaus Gottschovius, organiste de Rostock, ou encore, plus # exotique #, le Franco-Belge Henry du Mont⁹²⁰. »**

⁹¹⁸ **LEBRUN** (Éric), Dietrich Buxtehude, op. cit., p. 14-16.

⁹¹⁹ **Ibid.**, p. 30.

⁹²⁰ **Ibid.**, p. 72-73.

Éric Lebrun confirme ultérieurement les sources françaises :

« [...] Buxtehude connaît bien la musique française, et fait même l'acquisition pour la bibliothèque de Sainte-Marie d'un exemplaire daté de 1671 des Messes et Motets d'Henry du Mont⁹²¹. »

Voilà qui nous permet d'estimer toute l'importance de l'héritage. Pour sa part, Gilles Cantagrel complète et confirme les sources du Danemark :

« Il se trouve que l'on a conservé les inventaires de musiques disponibles à Elseneur, à l'église Sainte-Marie d'une part (inventaire de 1659, au moment, donc, où le jeune Buxtehude vient d'y achever ses études), et à l'école de latin, quelques décennies plus tard (1696). On y découvre un très vaste répertoire de musique vocale imprimée au cours de la première moitié du XVII^e siècle. Parmi ces recueils, les Messes de Capricornus, et surtout de nombreux volumes de concerts spirituels de Hammerschmidt, que l'on retrouvera à Lübeck, ceux de Schop, de Siefert, de Kindermann, et bien sûr, le Florilegium Portense de Bodenschatz. [...] Ces recueils offrent un vaste panorama de la musique polyphonique allemande et italienne autour de 1600. Le premier volume fait la part belle aux auteurs allemands, avec 115 œuvres de 48 compositeurs, que Bodenschatz a dotées d'une partie de continuo. On y trouve principalement des motets de quatre à huit voix, de Jacob Handl Gallus, Roland de Lassus et Hieronymus Praetorius, ainsi que de Hassler, Michael Praetorius, Melchior Franck, etc. Le second volume est tourné vers l'Italie : à côté d'une collection de motets de Martin Roth figurent en effet des pages de Marenzio, Viadana, Croce, Giovanni Gabrieli, etc. « Les deux volumes du Florilegium ont largement circulé dans le centre et le nord de l'Europe. Ils ont été couramment utilisés dans les écoles allemandes tout au long du XVII^e siècle, et l'on continue de les réimprimer dans la première moitié du XVIII^e siècle⁹²². »

Concernant Lübeck, G. Cantagrel nous explique :

« De l'église Sainte-Marie de Lübeck, on connaît le catalogue dressé de la bibliothèque musicale, en 1814, un grand siècle après la mort de Buxtehude. On y trouve de nombreux imprimés des XVI^e et XVII^e siècles : Schütz, bien sûr, ainsi que de nombreux recueils d'Hammerschmidt et de Hieronymus Praetorius, alors en usage de toutes parts, et d'auteurs allemands et flamands. Mais il est frappant de lire la quantité de volumes de musique polyphonique italienne, messes et psaumes, souvent concertants, de Cazzati, Freschi, Honorio, Quagliati, Rovetta, Simone Vesi. Toutes ces œuvres étaient de composition et d'édition récente, et Buxtehude lui-même dut en acquérir pour Sainte-Marie⁹²³. »

« Au bénéfice de ses élèves » pourrait-on ajouter. De telles indications se révèlent utiles, car elles démontrent que plusieurs générations se côtoient dans ces collections manuscrites ou éditées. Un jeune musicien comme Nicolaus Bruhns se familiarise donc avec l'écriture

⁹²¹ Ibid., p. 128-129.

⁹²² CANTAGREL (Gilles), Dietrich Buxtehude, op. cit., p. 270-271.

⁹²³ Ibid., p. 272.

d'artistes aussi talentueux que variés : l'Allemagne, l'Italie, les Flandres et la France sont rassemblées autour d'un répertoire qui s'étend de la Renaissance du XVI^e siècle aux expérimentations sonores les plus récentes (Franz Tunder par exemple). Dans de telles conditions, nous comprenons pourquoi de nombreux procédés d'écriture présents dans les cantates de Nicolaus Bruhns proviennent des œuvres de générations antérieures. Le principe d'assimilation paraît alors évident.

Or, de l'assimilation à la détermination, il n'y a qu'un pas. Il nous faut certainement nuancer le propos, et bien se garder d'affirmer qu'une œuvre peut intégralement se déduire de celles qui la précèdent. On le devine, le danger d'une telle conception serait de croire en l'existence d'un déterminisme artistique, capable d'écraser la moindre volonté individuelle sous le poids d'un inconscient collectif tout-puissant. Un compositeur, enchaîné aux traditions, prisonnier des cadres et des gestes transmis et assimilés depuis de nombreuses générations, serait-il à ce point esclave de son propre passé ?

Si notre étude s'est efforcée de suivre les liens entre les générations, elle nous permet également d'observer les cassures. Les résurgences, entre les œuvres d'Heinrich Isaac et celles de Nicolaus Bruhns, sont aisément observables, mais nous ne retrouvons aucune forme *Bar*, ni la complexité des formules cadentielles usitées dans les vieilles polyphonies ; de la génération de Ludwig Senfl, Bruhns abandonne l'usage des cadences « à basse tronquée » ; des compositeurs de la Contre-Réforme, nous ne trouvons aucune trace de cadence avec « broderie de sensible », ni aucune onomatopée ; Bruhns se détache même des récitatifs tels qu'ils furent employés par Heinrich Schütz dans l'*Historia der Geburt Jesu Christi* (son langage harmonique est plus ramassé autour du ton principal et des tonalités immédiatement voisines), et ne semble guère intéressé par les « mesures psalmodiées » ou le « néo-grégorien » du même Schütz ; contre toute attente, le diminutif « *Jesulein* », tant prisé de la génération de la Reconstruction, n'est présent dans aucune des douze cantates de Bruhns. Enfin, comme nous l'avons vu, Nicolaus Bruhns reste indifférent à la « mode versaillaise », pourtant influente de son vivant. Ces quelques éléments suffisent à nous montrer que Bruhns fait des choix.

Une œuvre résulte-t-elle du passé ? Ainsi formulée, la question s'ouvre comme un redoutable piège. Dans la mesure où une grande partie des éléments observés trouve son origine dans une pratique musicale antérieure ou contemporaine, nous pouvons affirmer qu'une œuvre s'inscrit nécessairement dans une continuité. Elle est indissociable de son contexte, charrie de nombreuses traces de ce qui la précède, avec ou sans le consentement actif de son auteur. Au bout du compte, une création n'est jamais totalement libre – et porte très mal son nom. Bien entendu, l'aspect purement créatif que nous attachons volontiers aujourd'hui à la composition artistique est fort étranger aux auteurs baroques, pour qui une œuvre doit répondre à une fonction avant même de prétendre à la nouveauté (même Lully, dans ses tragédies lyriques – genre pour le moins original en France – commence systématiquement par un prologue faisant l'éloge de Louis XIV). Surtout, nous ne sommes pas encore en des temps où chaque auteur, poursuivi par l'angoisse de la redite, doit inventer son propre système sonore. Puisqu'une même pièce peut être entendue au théâtre ou à l'église (on pense à la *toccata* introductive de l'*Orfeo* et du *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi), qu'un même procédé musical peut être observé chez des auteurs différents (le célèbre *tremolo* partagé par Lully, Purcell et Buxtehude), nous pouvons conclure que la « création musicale » est décidément le fruit d'une culture commune, dont le contrôle peut facilement échapper à son auteur.

Pour autant, dans la mesure où un compositeur se détermine pour tel ou tel élément musical, écarte certains gestes pour en adopter d'autres, opère un tri dans cette immense

collection de techniques d'écriture, nous pouvons également affirmer qu'une œuvre n'est pas le produit mécanique de cette culture commune. De même qu'il n'y a pas de « création pure », il ne saurait exister de « nécessité artistique ».

Une œuvre résulte donc de son passé puisqu'elle s'inscrit dans une continuité (artistique, et plus largement culturelle et sociale), mais ne se réduit pas à ce passé puisque le compositeur prend appui sur le collectif pour ériger les signes distinctifs de son individualité. Par facilité, nous aimerions dire que tout peut se résumer aux choix du compositeur, seul juge de ses actes, et libre de pouvoir accepter, refuser ou mêler les multiples héritages. Mais il nous faut encore user de prudence, car les attentes sont parfois nombreuses ; outre celles du roi ou du prince mécène, celles de la cour, celles des autorités religieuses ou celles des fidèles, le compositeur doit également satisfaire celles d'un public parfois attaché aux traditions. À cet égard, il n'est pas interdit de penser que Bruhns ait voulu définitivement renoncer aux matériaux thématiques luthériens, mais que le pasteur d'Husum ait particulièrement insisté pour que *Christ lag in Todesbanden* apparaisse dans le final d'une cantate. Dans le même ordre d'idées, on peut imaginer que la popularité de notre compositeur eut été bien moindre s'il avait ignoré l'usage des *sinfonie*, *ritornelli*, *sol* virtuoses et autres effets d'écho, tellement appréciés en cette seconde moitié du XVII^e siècle. On n'échappe pas si facilement aux traditions ou aux modes de son époque. Que la composition artistique soit affaire de choix, voilà qui est certain, mais il faut également considérer les pressions diverses qui s'exercent sur le compositeur – que celui-ci s'en plaigne, s'en félicite, ou n'ait pas même idée des enjeux mobilisés au travers de son œuvre.

Fort de ces précautions, nous pouvons désormais confirmer notre première hypothèse : *une œuvre d'art est liée au contexte artistique qui la précède, au regard des éléments qui la constituent (facilement identifiables dans les œuvres du passé) ; toute œuvre peut alors être perçue et pensée comme une synthèse de différents modèles, une forme d'aboutissement culturel.*



Chapitre Septième. Nicolaus Bruhns (1665-1697)

Auf Gottes Seltsame Geist-Regirung

*Catharina Regina von Greiffenberg Seisenegg-Amstetten, 7 septembre 1633
Nuremberg, 8 avril 1694 Still und stark im hohen hoffen, heimlich und
verborgen seyn : sich nit rühren wann der grund aller Erden wird beweget ;
sein unüberwindlich-stark wann sich jetzt die schwachheit leget ; aller Welt
gerüstes Kriegs-Volk überwinden ganz allein ; In geheimen Herzens-abgrund,
bergen klaren warheit schein ; dulten, dasz der boszheit Rauch Ehren-flammen
niderschläget. Dasz vor holde Rosenblüh, Tugendstrauch Hasz-Dornen träget :
ist mein Himmlisch Herz gewürke, aber kein gemeine Pein. HERR ! hilff
meiner schwachheit streiten ; sie ist ohne dich Glas : du bist ihres schildes
bild ; wer dich siht wird starr erstäunet. Giess allüberwindungs safft in disz
schwach und Eyren Fasz ! Meiner schwachheit spinngeweb, wann es deine
Krafft umzäunet, kan die stärksten Wallfisch fangen. Meine blödheit irrt mich
nicht : sie ist ursach dasz der höchste durch mich etwas grosz verricht.*

Sur Dieu, étrange gouverne de l'Esprit

*Catharina Regina von Greiffenberg Seisenegg-Amstetten, 7 septembre 1633
Nuremberg, 8 avril 1694 Silence et force, espérer, clandestin vivre au secret ;
ne pas bouger quand le fond de toutes les terres tremble ; être invinciblement
fort à l'heure de la faiblesse ; toutes les troupes du monde en armes, les vaincre
seul ; Dans l'abîme obscur du cœur, cacher la clarté du vrai ; souffrir que le
mal, fumée, ruine l'honneur, cette flamme ; qu'au lieu de bourgeons de roses,
l'épine orne la vertu, est l'effet d'un cœur céleste, non d'une peine commune.
SEIGNEUR ! aide ma faiblesse ; elle est sans toi comme un verre : image sur
son écu, qui te voit l'effroi le fige. Verse l'indomptable sève dans ce tonneau
de coquille ! L'araignée de ma faiblesse, si ta force la clôture, peut attraper
les baleines. Mon néant ne trompe pas : il est cause que l'Immense agit grand à
travers moi.*

Le chemin que nous avons suivi depuis le début de notre étude nous mène enfin à Nicolaus Bruhns. Comme un marcheur épris de son voyage, impatient d'achever la route mais savourant les moindres curiosités qui s'offrent à lui, nous aimerions prendre notre temps et mieux connaître cet homme. Sa biographie est pourtant bien succincte, et d'autant plus difficile à reconstituer que sa vie fut brève. Mais les haltes que nous nous sommes autorisées, les pages que nous avons feuilletées, les chapelles princières au milieu

desquelles nous avons entendu bien des chœurs, et surtout les compositeurs qui ont eu la bienveillance de nous héberger en chemin, nous permettent désormais de rencontrer le personnage avec plus de confiance.

Après avoir parcouru la grande Histoire, intéressons-nous à celle d'un compositeur et de sa famille.

1/ Éléments biographiques ⁹²⁴

À l'image de la dynastie Praetorius de Hambourg, Nicolaus Bruhns est issu d'une famille d'illustres musiciens. Son grand-père, Paul Bruhns (mort à Lübeck le 17 janvier 1655), était musicien municipal à Lübeck, luthiste et *Musikmeister* à la cour ducale de Gottorf⁹²⁵. Il faut considérer un peu l'histoire de ce château pour estimer tout le prestige d'un tel emploi.

Le château de Gottorf se situe à Schleswig (voir Planches n°24 à 26). Bordés à l'Est par la Schlei et à l'Ouest par des marécages, les premiers vestiges remonteraient au XII^e siècle, et auraient servi de résidence aux évêques de Schleswig. Au XV^e siècle, le château devient la propriété des ducs de Schleswig-Holstein-Gottorf, apparentés à la famille royale du Danemark. Fils de Frederik I (1471-1533) – roi de Danemark en 1523 – Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf (1526-1586) n'est autre que le frère cadet du futur Christian III (1503-1559), lui-même père de Frederik II (1534-1588) et grand-père du célèbre Christian IV (1577-1648) que nous avons rencontré dans les tourmentes de la guerre de Trente Ans⁹²⁶.

Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf meurt à soixante ans, et son fils aîné, Friedrich (1568-1587), doit assurer la succession. Celui-ci est âgé de dix-huit ans, et ne règnera qu'une seule année. La charge du Holstein revient donc naturellement à son frère Philip (1570-1590), un jeune homme de dix-sept ans qui décèdera trois ans plus tard. Le troisième enfant d'Adolf, Christine (1573-1625), ne peut hériter du Holstein ; elle est mariée au roi de Suède Charles X (1550-1611). Ce sera donc le quatrième enfant d'Adolf, Johann Adolf (1575-1616), qui règnera avec ses héritiers sur le Holstein⁹²⁷.

C'est à l'initiative de Johann Adolf que nous devons la chapelle du château (voir Planche n°27), magnifique réalisation dirigée par Heinrich Kreienberg qui nécessita trois années de travail (1590-1593). En boiseries et moulures peintes, le premier étage est bordé de vingt-huit panneaux représentant la vie de Jésus (de l'*Annonciation* à l'*Élévation du Christ*) –

924

Les informations présentées ci-dessous sont principalement issues de deux sources : GECK (Martin), *Nicolaus*

Bruhns, Leben und Werk, op. cit. ; et *New Grove*, vol. III, p. 375-376. Elles sont, de loin, les plus volumineuses (les autres sources biographiques ne sont que les paraphrases plus ou moins raccourcies de ces deux premières). Malgré tout, ces fragments biographiques restent très succincts, et nous ne pouvons généralement que faire des suppositions – ou, ce que nous tentons de faire ici, une « reconstitution biographique ».

925

GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, op. cit., p. 9.

926

Cf. *supra*, introduction du Chapitre IV.

927

Parmi eux, Christian Albrecht (1641-1694), seul petit-fils de Johann Adolf encore vivant en 1659 à la mort de son père (Friedrich et Johann Georg étant respectivement décédés à dix-neuf et dix-sept ans, en 1654 et 1655), aura le privilège d'accueillir Johann Theile comme *Kapellmeister*, de 1673 à 1675.

œuvres réalisées par le peintre norvégien Hendrik Goltzius et les frères Jan et Aegidius Sadeler⁹²⁸. En-dessous de chaque panneau, une citation biblique peinte en lettres d'or sur fond noir rappelle le sens de la peinture. En face de la tribune ducale se trouve l'orgue de l'ancienne chapelle, un instrument de 1567 décoré par un artiste d'Husum, Johann von Groningen (voir Planche n°28).

Johann Adolf épouse la princesse danoise Augusta (1580-1639), qui lui donne un fils : Friedrich III (1597-1659). Celui-ci dirigea le Holstein de 1616 jusqu'à sa mort. C'est donc précisément sous le règne de Friedrich III von Schleswig-Holstein-Gottorf que nous retrouvons Paul Bruhns (« l'ancien », pourrait-on dire) comme luthiste de la cour, et Franz Tunder comme organiste (de 1632 à 1641). Il paraît assez cohérent de croire que le grand-père de Nicolaus Bruhns ait entretenu d'étroites relations avec le futur titulaire des orgues de la *Marienkirche* de Lübeck, et futur beau-père de Dietrich Buxtehude. Les liens entre Schleswig et Lübeck sont d'ailleurs confirmés, puisque Paul Bruhns épouse en 1639 la fille du violoniste et gambiste Nicolaus Bleyer (1590-1658), directeur d'une école de cordes à Lübeck depuis 1621 – Franz Tunder s'est-il chargé d'organiser la musique nuptiale ?

De leur union naissent trois enfants : Friedrich Nicolaus (Schleswig, 11 février 1637-Hambourg, 13 mars 1718)⁹²⁹, Paul (Lübeck, 6 avril 1640-Schwabstedt, 1689) et Peter (Lübeck, 20 novembre 1641-Lübeck, 23 avril 1698).

L'aîné fut certainement le plus influent des trois fils de Paul Bruhns. Exact contemporain de Dietrich Buxtehude, il devient directeur de la musique à la *Katharinenkirche* de Hambourg (voir Planche n°29). C'est dans cette église qu'officièrent de célèbres organistes, dont David Scheidemann (de 1604 à 1625), son fils Heinrich (1595-1663) qui lui succéda à sa mort, puis Johann Adam Reincken (1623-1722), qui occupa le poste à la mort du précédent. Une telle charge de *director musices*⁹³⁰ mena Friedrich Nicolaus Bruhns à côtoyer de très près les musiciens alors actifs à Hambourg dans le dernier tiers du XVII^e siècle : non seulement Heinrich Scheidemann et Johann Adam Reincken précédemment cités, mais aussi Matthias Weckmann⁹³¹ (organiste et *cantor* à la *Jakobkirche* de Hambourg depuis 1655, fondateur du *Collegium musicum* en 1660, en poste jusqu'à sa mort en 1674), son prédécesseur Christoph Bernhard⁹³², Georg Böhm⁹³³ (à Hambourg en 1693), Johann Sigismond Kusser⁹³⁴ de passage à Hambourg entre 1690 et 1693 (il se dispute avec Jakob Kremberg puis le remplace à la direction de l'opéra avant de gagner Stuttgart). Il paraît improbable que Friedrich Nicolaus Bruhns n'ait pas assisté à l'inauguration du *Gänsemarktoper* de Hambourg (1678), avec l'*oratorio* de Johann Theile, compositeur qu'il dut également connaître personnellement.

⁹²⁸ Jan Sadeler (1550-1600) et son jeune frère Aegidius Sadeler (v. 1570-1629) étaient des peintres d'origine flamande issus d'une famille de prestigieux graveurs.

⁹²⁹ Au regard des dates, Friedrich Nicolaus est donc né avant le mariage.

⁹³⁰ Fonction assumée par Christoph Bernhard (1628-1692) de 1664 à 1674, par Dietrich Becker (1623-1679) de 1674 à 1679. Avant de revenir à Georg Philipp Telemann (1681-1767) en 1721, il reste une période assez étendue (1680-1720) occupée par Friedrich Nicolaus Bruhns puis Joachim Gerstenbüttel.

⁹³¹ Cf. *supra*, Chapitre V, 3-3.2.

⁹³² Cf. *supra*, Chapitre V, 3-3.3.

⁹³³ Cf. *supra*, Chapitre V, 4.

⁹³⁴ *Ibid.*

Nous ne connaissons aujourd'hui que quatre œuvres de Friedrich Nicolaus : deux *arie* pour les fêtes de la Saint Pierre, ainsi que deux cantates⁹³⁵, *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, et *Satanas und sein Getümmel*⁹³⁶.

Les deux *arie* (Cf. Exemple 7-1.1 et 7-1.2, Annexes p. 147-152) répondent à des structures comparables : *sinfonia* introductive, échanges voix/cordes puis *tutti* pour l'*aria* *Wie glücklich ist der anden Schäßben* ; *sinfonia* introductive, échanges voix/cordes pour l'*aria* *Es ist der alleraltste Bund*. Chacune à leur façon, ces *arie* sont de forme ABA, soit en indiquant explicitement un « *Repete Ritornello* » faisant office de *Da Capo*, soit en incluant une reprise mélodique en fin de strophe.

Wie glücklich ist der anden Schäßben, la première *aria*, n'est pas d'une grande variété : une formule aux cordes revient à la manière d'un *ritornello*, et les lignes mélodiques de l'*alto* ne cherchent visiblement pas une expression exacerbée. L'ensemble, convenons-en, est assez terne. Sans aucun doute, l'intérêt de cette pièce réside dans l'instrumentation, puisque Friedrich Nicolaus Bruhns sollicite l'emploi de deux violes d'amour. Or :

« Si la mention de la viole d'amour apparaît dès 1679 dans le journal de John Evelyn, la première utilisation de l'instrument semble revenir à Johann Hugo von Wilderer (Il Giorno di salute overo Demetrio in Athene, 1697)⁹³⁷. »

Cette *aria* publiée en 1692 précède de cinq années l'œuvre de Wilderer. Friedrich Nicolaus Bruhns ferait ici figure de pionnier.

Es ist der alleraltste Bund offre une matière sonore intéressante : commentaires variés des cordes, ligne chromatique ascendante de l'*alto*, vocalises, accords mineurs puis majeurs au *continuo*, tous ces éléments donnent à la trentaine de mesures de cette *aria* une certaine densité.

La cantate *Satanas und sein Getümmel* (Exemples 7-1.3, Annexes p. 153) témoigne d'une véritable maîtrise de l'écriture. L'effectif requis comprend un hautbois⁹³⁸, deux violons, deux violes, un *quatuor* vocal (SATB), et le *continuo*.

L'œuvre débute par une *Sonata* en deux parties – un bref *adagio* de trois mesures, puis un *allegro* au rythme dactylique vigoureux (croche pointée + deux triples-croches). Tonalement, la *sonata* part du ton principal (*ré* majeur), s'oriente vers le relatif (cadence parfaite en *si* mineur, mes. 16-17), puis retourne rapidement en *ré* majeur.

⁹³⁵ Cf. *supra*, Notions Préalables.

⁹³⁶ L'écriture du manuscrit original (Manuscrit Bokemeyer, Mus. ms. 30101, respectivement n° 10 et n° 13) est malheureusement indéchiffrable ; il est donc impossible de restituer les paroles sous les notes – même pour une cantate comme *Wie lieblich sind deine Wohnungen* pourtant inspirée d'un texte connu, le Psaume 84 (83) ; le texte connu est restituable sous les parties vocales, mais le texte libre à partir de la mes. 137 – certainement une paraphrase du psaume – est illisible.

⁹³⁷ BOUISSOU (Sylvie), *Vocabulaire de la musique baroque, op. cit., p. 208.*

⁹³⁸ Sur le manuscrit original, le hautbois partage la portée du violon 1 ; l'instrument est censé intervenir au moment où le compositeur note « *hautbois* » au-dessus de la portée ; quand la mélodie doit plutôt être confiée au violon, la mention « *violon* » réapparaît (mes. 135, par exemple) ; enfin, la précision « *tutti* » signifie que les deux instruments jouent à l'unisson. Par souci de clarté, nous choisissons dans notre Exemple 7-1.3 d'attribuer au hautbois une portée spécifique, en ayant tenu compte des endroits où il était signalé sur le manuscrit. On peut toutefois se demander si le violon 1 doit réellement se taire pendant l'intervention du hautbois (la mention « *hautbois* » veut-elle dire « hautbois soliste » ou « le hautbois jouera en plus du violon 1 » ?). Notre parti est d'interrompre la ligne de violon dans les passages où s'installe une forme de dialogue (mes. 30-39, 56-60, 69-71, 128-150), et de faire jouer les deux instruments à l'unisson dans les terminaisons orchestrales (ou quand, bien sûr, arrive la mention « *tutti* »).

Le premier verset (mes. 25-52) s'ouvre par une mesure de *continuo*, suivie d'un *duo soprano/alto* entrecoupé de commentaires instrumentaux (hautbois et cordes) ; une terminaison instrumentale conclut le verset. Le second verset (mes. 53-86) reprend le même élément mélodique, mais affecte maintenant le ténor et la basse ; pareillement, le hautbois et les cordes offrent quelques commentaires, puis un *tutti* instrumental termine le verset. Le plaisir de la complémentarité rythmique est clairement identifiable dans ces terminaisons, où les syncopes s'associent aux mouvements en doubles-croches. Nous retrouvons par ailleurs les dernières mesures de la *sinfonia*, qui agissent comme une sorte de ritournelle. Le troisième verset (mes. 87-121), comme on pouvait s'en douter, met en valeur les quatre voix mixtes. Les cordes et le hautbois se mettent en retrait, et ne participent à aucun échange ; seul le *continuo* accompagne les voix, qui passent d'un caractère dansant (nous retrouvons une incise mélodique composée d'une montée conjointe, élément caractéristique des deux premiers versets) à une écriture plus affligée (*adagio* en *si* mineur, à partir de la mes. 109) ; le *tutti* instrumental apporte toutefois sa contribution pour la conclusion du verset (mes. 116-121). Le dernier verset (mes. 122-150) joue avec les blocs vocaux et instrumentaux. Chaque groupe semble s'opposer à l'autre, et les éléments mélodiques sont là encore très complémentaires : mouvements conjoints (mes. 123-124), motifs presque *recto tono* (ténor mes. 125), ou lignes brisées (viole 2, basse et *continuo*, mes. 127), passent d'un pupitre à l'autre dans une imbrication sans cesse renouvelée ; d'un point de vue rythmique, nous pourrions aboutir aux mêmes conclusions, puisque se succèdent le rythme dactylique, de simples croches, des guirlandes de doubles-croches, ainsi qu'un rythme pointé omniprésent. Liées aux alternances de pupitres, ces caractéristiques mélodiques confèrent au verset un dynamisme singulier, une exaltation presque communicative. La cantate s'achève sur un « *Amen* » contrapuntique (mes. 151-239), aux contours mélodiques un peu systématiques.

De formation plus réduite (violons 1-2, *soprani* 1-2, *continuo*), la cantate *Wie lieblich sind deine Wohnungen* alterne également les moments vifs et lents. Ainsi, après une brève introduction instrumentale (mes. 1-11), exposant les matériaux mélodiques à venir, les deux voix de *soprano* chantent le premier verset (mes. 11-50). Les *soprani* sont alors toujours conçus homorythmiquement, et les cordes assument les commentaires. Une progression est ménagée au cours de ce premier verset, grâce aux traits en doubles-croches qui animent autant les voix que les instruments dans la partie finale. Le second verset (mes. 51-117), plus délicat, débute par le *duo* des *soprani* seulement soutenus par le *continuo* ; avec une mesure à trois temps (3/4), ce passage joue essentiellement sur la complémentarité rythmique grâce aux longues tenues (*soprano* 1, mes. 56-62 ; *soprano* 2, mes. 65-71) pendant lesquelles l'autre voix accomplit un mouvement sinueux en croches. Les violons achèvent le discours en jouant des mêmes procédés. Le troisième verset (mes. 118-136) retrouve une mesure binaire (4/4), des rythmes vigoureux avec un rythme dactylique omniprésent ainsi que de nombreux traits en doubles-croches. Arrive ensuite une *aria* (« *Aria C[anto] 1* »), en 3/2 (mes. 137-228). Aucune corde n'accompagne cette *aria*, et seul le *continuo* soutient la voix. Après un point d'orgue et une double-barre, les violons offrent une sorte de commentaire (mes. 229-249), en respectant la mesure ternaire. Suit une seconde *aria* (« *Aria C[anto] 2* »), en 4/4 (mes. 250-295), visiblement contrastante avec la précédente : ici, le mouvement semble rapide, les doubles-croches disjointes fusent à la voix tandis que le *continuo* déroule un tapis ininterrompu de croches. Le dernier verset (mes. 296-386) retrouve un *tutti* virtuose, où les voix et instruments sont animés par de nombreux traits en doubles-croches, rythmes dactyliques, motifs de broderies, échanges et parallélismes, tout en s'adonnant au plaisir de l'écho (répétition de passages *forte* puis *piano*, à partir de la mes. 346).

Sans être aussi complexes et brillantes que celles de son neveu, les cantates de Friedrich Nicolaus Bruhns révèlent une bonne connaissance des possibilités vocales et instrumentales de leur auteur, fidèle aux traditions de la musique nord-allemande du XVII^e siècle.

Paul Bruhns, second fils de Paul Bruhns, épouse également une carrière musicale : après avoir été l'élève de Franz Tunder – information qui conforte l'hypothèse selon laquelle Paul Bruhns « l'ancien » aurait bien connu Tunder au château de Gottorf – il devient lui-même organiste. Il se marie avec Clelia Volkmann, qui lui donne deux fils : Nicolaus (Schwabstedt, à l'Avent 1665-Husum, 29 mars 1697), et Georg (Schwabstedt, novembre 1666-Husum, 18 janvier 1742), qui fut lui aussi organiste, et qui succéda au poste de Nicolaus quand celui-ci décéda.

Le troisième enfant de Paul Bruhns « l'ancien », Peter, étudie le maniement des instruments à cordes (violon et viole de gambe) auprès de son grand-père maternel (Nicolaus Bleyer). Actif à Lübeck, Peter dirigea une école de cordes dont la réputation fut importante :

« Une très belle école de cordes est développée par un musicien municipal dès 1621, Nikolaus Bleyer. Il comptera parmi ses meilleurs disciples Peter Bruhns, son successeur⁹³⁹ [...] » « Nous connaissons l'excellence de l'école de cordes à Lübeck. Peter Bruhns est d'ailleurs réputé pour sa parfaite maîtrise du violon comme de la viole⁹⁴⁰ [...] »

Nicolaus Bruhns est donc le premier fils de Paul Bruhns « le jeune ». Schwabstedt, sa ville natale, n'est qu'un petit bourg⁹⁴¹ éloigné d'une douzaine de kilomètres d'Husum (voir Planche n°24). Paul Bruhns y est organiste, à la *Jakobkirche* qu'il honorera jusqu'à sa mort.

La petite église luthérienne, restaurée au XIX^e siècle, est toujours visible aujourd'hui (voir Planches n°30 à 33) avec ses murs en pierre et en briques rouges, au milieu d'un terrain à l'herbe verte d'où les tombes semblent pousser. Dans ce lieu calme et serein sobrement protégé par un petit muret, on imagine Nicolaus et Georg, déjà inséparables, accompagnant leur père à l'office. Celui-ci les fait monter à la tribune (voir Planche n°34), et leur apprend les premiers managements du clavier. Nicolaus et Georg y prennent goût.

À quoi peut ressembler une enfance à Schwabstedt ? Nicolaus et Georg ont fort probablement chanté à la *Kantorei* de Schwabstedt dont le répertoire, dans cette petite contrée reculée du Schleswig-Holstein, devait certainement contenir quelques pièces de Michael Praetorius, peut-être d'Heinrich Schütz, mais plus certainement des motets d'Hans Leo Hassler, cantiques de Johann Walther ou autres pièces issues des vastes collections traditionnelles de Georg Rhau.

Il n'est pas interdit de penser que les trois frères (Friedrich Nicolaus, Paul et Peter) maintinrent des liens solides entre eux – comme la suite semble d'ailleurs le prouver. Hambourg, Schwabstedt et Lübeck sont relativement voisines, et nous pouvons estimer que Nicolaus et Georg ont fréquemment sillonné les routes qui relient les trois cités. Sans avoir participé aux grandes manifestations musicales qui ponctuent la seconde moitié du XVII^e siècle, ils ont très certainement entendu parler de grands événements – ou en

⁹³⁹ *LEBRUN (Éric), Dietrich Buxtehude, op. cit., p. 71.*

⁹⁴⁰ *Ibid., p. 139.*

⁹⁴¹ Schwabstedt ne compte aujourd'hui qu'à peine mille quatre-cents habitants.

furent les témoins. Nicolaus n'avait que sept ans lors du décès d'Heinrich Schütz. La nouvelle s'est forcément répandue dans la famille. Jeune garçon de treize ans, passant déjà ses journées aux claviers de la *Jakobkirche*, il assiste peut-être à l'inauguration du *Gänsemarktopfer* de Hambourg. Beaucoup plus probable, nous pouvons supposer qu'il assista aux *Abendmusiken* de D. Buxtehude puisqu'en 1680, date où furent joués *Membra Jesu Nostri*, Nicolaus était un jeune adolescent de quinze ans.

Comme pour beaucoup de musiciens, l'arrivée de la mue est le moment de perfectionner sa pratique instrumentale ; c'est la raison pour laquelle Paul Bruhns envoie ses deux fils à Lübeck (voir Planche n°35) auprès de Peter. Nous sommes en 1681⁹⁴², et l'oncle de Lübeck est un quadragénaire réputé. Celui-ci prend les neveux sous son aile, et leur enseigne l'art de toucher la viole de gambe et le violon. Quelles partitions confia-t-il à ses neveux pour leur formation ? Quelles pièces déchiffrèrent-ils ensemble ? Très certainement des œuvres de Nicolaus Bleyer, l'ancien directeur de l'école, et surtout l'arrière-grand-père de Nicolaus. Ils durent également jouer des sonates ou des suites de Johann Schop (1590-1667), ou de maîtres plus récents comme Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), Dietrich Becker (1623-1679), ou peut-être Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)⁹⁴³. Nous savons que Nicolaus Bruhns a écrit des œuvres pour cordes, mais aucune ne nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui. La technique pour violon développée dans ses cantates nous fait regretter cette perte inestimable.

C'est donc au début de ses années lübeckoises, et jusqu'en 1689, que Nicolaus devient officiellement l'élève de Dietrich Buxtehude⁹⁴⁴. La grande nef gothique de la *Marienkirche* (voir Planches n°36 à 39) devient alors le nouveau cadre d'émulation musicale pour ce jeune homme de dix-sept ans. Le maître, un compositeur de quarante-cinq ans dans toute la force et la maturité de son art, mais déjà dépit par les diminutions de crédits, lui enseigne le jeu de l'orgue, l'écriture pour orchestre, et celle de la voix. N'imaginons pas pour autant un professeur obnubilé par de longs discours, ainsi qu'un élève empoignant la plume pour saisir la moindre citation proverbiale ; la formation est essentiellement pratique. Nicolaus monte à la tribune des grandes orgues, et partage l'office avec son professeur. Lors des *Abendmusiken* organisées par le maître, Nicolaus gagne le pupitre des cordes (laissons à Buxtehude l'honneur de tenir le *continuo*) :

« En 1684, le catalogue de la # foire aux livres # de Frankfurt et de Leipzig annonce la parution de deux ouvrages de Buxtehude, # dans le style de l'opéra, en cinq actes séparés, avec plusieurs arias [sic] et ritournelles, pour six solistes, nombreux instruments et chœur. # Le succès des Musiques du soir a largement dépassé les portes de la Hanse⁹⁴⁵ ! »

En 1685, D. Buxtehude compose *Drei schöne Dinge sind* (BuxWV 19), probablement à l'occasion du mariage entre Johann Adam Reincken et A. Wagner. En 1688, D. Buxtehude organise les *Abendmusiken* autour de son oratorio *Der verlorene Sohn* (Le Fils Prodigue), œuvre aujourd'hui perdue. Il paraît évident que Nicolaus Bruhns ait participé à l'exécution de toutes ces pièces.

Nicolaus accompagne certainement Buxtehude à Hambourg, occasion de rendre visite à l'oncle Friedrich Nicolaus, et de rencontrer le cercle d'amis (Johann Adam Reincken

⁹⁴² Cf. *New Grove*, vol. III, p. 375.

⁹⁴³ Cf. *supra*, Chapitre V, 1-1.2.

⁹⁴⁴ Cf. GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und werk*, op. cit., p. 10.

⁹⁴⁵ **LEBRUN (Éric), Dietrich Buxtehude, op. cit., p. 85.**

et Johann Theile). Buxtehude parle de Bruhns comme de son meilleur élève, racontant certainement que Paul Bruhns, le grand-père luthiste au château de Gottorf, avait côtoyé de près son prédécesseur à la *Marienkirche*, Franz Tunder. On évoque le passé, mais on songe également à l'avenir.

Bien entendu, Dietrich Buxtehude a reconnu en Nicolaus Bruhns un successeur potentiel. Il se révèle particulièrement doué, et fait presque déjà partie de la famille. Dans les années 1682-1689, Buxtehude est toujours uni à Anna Margaretha Tunder, et le couple a déjà vu disparaître deux de ses enfants : Helena (décédée deux semaines après sa naissance en 1669), et Anna Sophia (1672-1675). Bruhns croise alors Magdalena Elisabeth, une jeune fille de sa génération (1670-1692), Anna Margreta (née en 1675), qui allait être « promise » à J.-S. Bach, J. Mattheson ou G.-F. Händel ; il joue peut-être avec la cinquième fille de Buxtehude, Anna Sophia (née en 1678), et voit naître Dorothea Catrin en 1683 puis Maria Engel en 1686. Il accompagne certainement Dietrich dans la douleur quand celle-ci décède en 1687. Ainsi, Magdalena Elisabeth semble toute choisie pour épouser Nicolaus en cas de succession.

Pour l'heure, Buxtehude tient à la formation de son protégé et le recommande à la cour danoise de Christian V (1646-1699)⁹⁴⁶, petit-fils de Christian IV. Celui-ci avait édifié en 1606 un petit pavillon à Copenhague qu'il ne cessa de perfectionner pour en accroître les proportions, jusqu'en 1634, afin d'établir comme de juste sa résidence royale. Seul, ou en compagnie de Buxtehude, Nicolaus Bruhns entre donc au château de Rosenborg, le « château de la rose » (voir Planche n°40). Il croise les enfants de Christian V, le futur Frederik IV (1671-1730) et sa sœur Sophie Hedevig, à jamais immortalisés en 1692 par le peintre français G.-A. Bois-Clair⁹⁴⁷ dont l'ingéniosité continue toujours de fasciner : la surface cannelée du panneau de bois laisse apparaître le portrait de la fille quand on regarde du côté gauche, et celui du fils quand on regarde du côté droit (voir Planche n°41). Bruhns ne connut pas le tableau, mais croisa nécessairement les modèles, et peut-être même le peintre-prédicateur.

Les fantasmagories picturales ne s'arrêtent pas là, puisque Christian V fait réaliser par Bendix Grodtschilling l'Ancien (v. 1620-1690) et Bendix Grodtschilling le Jeune (1655-1707) une *Peinture-Puzzle* (1685), aujourd'hui conservée au château de Gottorf, représentant divers portraits de la famille royale disposés en cercle (voir Planche n°42). Or, la lunette possédant un jeu de lentilles savamment organisées permet d'observer un visage unique formé des différentes parties (œil droit, œil gauche, couronne, menton, bouche, etc.) des portraits latéraux.

Nicolaus Bruhns eut surtout l'occasion de contempler les merveilles de Rosenborg : les peintures murales en trompe-l'œil, comme cette fresque attribuée à Timm Reinhold représentant les *musiciens de la cour de Christian IV* (voir Planche n°43), les fascinantes natures mortes du néerlandais Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1630-1675) – ce peintre passé maître dans l'art du trompe-l'œil (voir Planche n°44), et dont le *Tableau retourné* (1670), une huile sur toile représentant le châssis d'un tableau (voir Planche n°45), devance

⁹⁴⁶ Cf. GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und werk*, op. cit., p. 10.

⁹⁴⁷ Les informations biographiques le concernant sont ténues : « Bois-Clair (Gaspard-Antoine de), peintre, né à Lyon. Antoine de Bois-Clair, d'abord jésuite, vint à Copenhague en 1690, et y adopta bientôt le luthéranisme ; il devint prédicateur français à la cour, et on ne sait ce qu'il devint après la mort de Christian V, en 1699. On croit qu'il retourna à l'église romaine. C'était un fort habile dessinateur ; il a beaucoup peint à Copenhague. On voit aussi quelques-uns de ses tableaux au château de Rosenborg. » (DUSSIEUX, Louis Étienne, *Les Artistes Français à l'étranger, recherches sur leurs travaux et sur leur influence en Europe*, Paris, Gide et J. Baudry Éditeurs, 1856, p. 205).

de trois siècles les démarches artistiques de René Magritte –, les salons aux multiples peintures néerlandaises encastrées dans les boiseries, le salon de marbre où Christian V présidait aux cérémonies royales, ou encore les diverses marqueteries d'inspiration chinoise (le cabinet laqué, 1665 ; la chambre à coucher, 1668). Selon le *New Grove*, Nicolaus Bruhns passa « quelques années » à Copenhague. Le temps pour lui de s'imprégner des fastes de Rosenborg, des monuments érigés par Christian IV – l'ancien marché (devenu la bourse puis une chambre de commerce) et sa flèche hélicoïdale formée de quatre queues de dragon entremêlées symbolisant les quatre provinces du royaume à jamais réunies (voir Planche n°46) –, et le temps surtout de côtoyer les musiciens que le monarque rassemble autour de lui : des organistes allemands, des violonistes français et italiens dont le talent et la virtuosité font les délices de la cour. Martin Geck mentionne⁹⁴⁸ ainsi la présence de Gaspard Besson (violoniste versaillais), Johann Lorentz (1610-1689)⁹⁴⁹, et de Christian Geist (1640-1711)⁹⁵⁰.

Puis survient l'année 1689, porteuse de nombreux événements.

Friedrich zur Linden, organiste à l'église d'Husum, décède au début de l'année. Entourée de plates côtes herbeuses fouettées par un vent toujours impétueux (voir Planches n°47 à 50), Husum est une petite ville portuaire ouverte sur la Mer du Nord⁹⁵¹. C'est aussi à Husum qu'Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf (1526-1586) se bâtit une résidence secondaire entre 1577 et 1582, un modeste château de briques rouges aux toitures en ardoise (voir Planche n°51). Ce château devient au XVII^e siècle la résidence des duchesses Augusta (1580-1639) et Maria Elisabeth (1610-1684) von Schleswig-Holstein-Gottorf. Du jardin qui ceinture le château, il est très facile d'accéder à la rue menant à la place centrale d'Husum (voir Planche n°52), là où se dresse la *Marienkirche* (voir Planche n°53)⁹⁵². La proximité géographique traduit une réalité quotidienne : l'organiste d'Husum est également le *Kapellmeister* du château. Nicolaus Bruhns, tout juste âgé de vingt-trois ans, voit certainement là une occasion de s'établir et propose sa candidature. Comme c'est l'usage, le prétendant au titre d'organiste doit faire ses preuves en jouant quelques pièces sur l'orgue tant convoité. Martin Geck nous rappelle⁹⁵³ les caractéristiques de cet instrument construit entre 1629 et 1632 par Gottfried Fritzsche, augmenté d'un troisième clavier en 1672, et dont nous connaissons la répartition des jeux grâce à la rénovation de 1723 :

Hauptwerk : Brustwerk : Rückpositiv : Pedal : Quintade 16' Gedackt 8' Prinzipal 8' Prinzipal 16' Prinzipal 8' Nachthorn (4' ?) Gedackt 8' Gedackt 8' Gedackt 8' Sesquialter 3 fach Oktave 4' Nachthorn 8' Oktave 4' Dulcian 16' Querpfeife

⁹⁴⁸ GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, op. cit., p. 11.

⁹⁴⁹ Fils de l'organiste du même nom, gendre de Jakob Praetorius, ami de Buxtehude, il est organiste à la *Nikolaikirche* de Copenhague où il donne des concerts hebdomadaires. Gilles Cantagrel établit même un lien entre Johann Lorentz et Nicolaus Bruhns : « [...] c'est selon toute vraisemblance à Lorentz que plus tard, Dietrich enverra Bruhns recevoir son enseignement pour l'orgue et la composition. » (CANTAGREL, Gilles, *Dietrich Buxtehude*, op. cit., p. 27).

⁹⁵⁰ Basse et organiste du Nord de l'Allemagne, il s'établit définitivement à Copenhague en 1685 où il assure les fonctions d'organiste à la *Helligaandskirken* et à la *Trinitatis Kirke*.

⁹⁵¹ Elle compte aujourd'hui vingt-et-un mille habitants.

⁹⁵² L'église du XV^e siècle dont la flèche s'élevait jusqu'à quatre-vingt-dix mètres de hauteur fut détruite en 1807, puis reconstruite entre 1829 et 1833. La *Marienkirche* d'Husum que nous connaissons aujourd'hui, un édifice impersonnel à la façade trapue, n'a guère le charme de son ancêtre.

⁹⁵³ GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, op. cit., p. 14-15.

4' Posaune 16' Rußpfeife 2 fach Oktave 2' Trompette 8' Mixtur 3 fach Regal 8' Trompette 4' Trompette 8' Regal (4' ?) Zimbelstern

Bien entendu, les grandes orgues de la *Marienkirche* de Lübeck sont plus imposantes (également composées de trois claviers et d'un pédalier, mais dont le nombre de jeux est quasiment doublé, avec pour le seul pédalier un jeu de fonds à 32', deux fonds à 16' et trois jeux d'anches de 24' et 16'), mais celles d'Husum purent convenablement faire sonner ses quatre *praeludia* ou son choral-fantaisie. Le jeune Nicolaus fit bonne impression sur les recruteurs, à tel point que le pasteur d'Husum, Johann Melchior Krafft, put écrire en 1723 : « jamais on n'avait entendu auparavant dans la ville de telles compositions et interprétations sur cet instrument⁹⁵⁴ ». Le 30 mars 1689, Nicolaus Bruhns est nommé organiste à la *Marienkirche* d'Husum. Sa fonction d'organiste l'amena naturellement à fréquenter Georg Ferber, basse réputée et *cantor* à Husum depuis 1677 ; Georg Ferber quitta Husum deux ans plus tard pour un poste à Schleswig, raison pour laquelle on estime que Nicolaus Bruhns composa ses trois cantates pour basse soliste entre 1689 et 1691 (*De profundis*, *Mein Herz ist bereit*, et *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet*).

C'est également en 1689 que Nicolaus Bruhns se marie. Son épouse se nomme Anna Dorothea Hesse (née en 1664), et n'est autre qu'une « belle-sœur de sa tante de Lübeck⁹⁵⁵ ». Pourquoi Nicolaus ne reste-t-il pas célibataire, et par-là même ouvert à toute succession intéressante pour sa carrière (un mariage semble compromettre les perspectives lübeckoises) ? La santé de Magdalena Elisabeth Buxtehude commençait-elle déjà à décliner (elle meurt en 1692) ? Pensait-il succéder à Buxtehude en outrepassant la tradition ? Ou, comme beaucoup de musiciens, était-il tout simplement réaliste et, à vingt-trois ans, souhait-il fonder une famille et l'honorer d'un emploi stable ? Quelles que soient les hypothèses, Nicolaus Bruhns décide de s'établir durablement à Husum ; curieuse période pour le jeune musicien, qui se marie l'année même où son père, l'organiste de Schwabstedt, décède. Une partie de lui-même est arrachée au moment où sa propre existence prend un tournant décisif.

Avec Anna Dorothea Hesse, il fonde une famille de cinq enfants. Mais la camarade ne s'encombre pas en formules de politesse ; elle cogne à toutes les portes, et s'invite d'elle-même au cœur des foyers. Margaretha Dorothea Bruhns naît en 1690, et décède la même année. Le jeune couple doit surmonter une perte malheureusement fréquente à cette époque. Une seconde fille voit le jour, en 1691 : Maria Margaretha Bruhns. Elle décède également l'année de sa naissance. Suivront trois autres enfants : Catharina Dorothea (1692), Johann Paul (1695), et Anna Maria (1697), qui parviendront à la majorité (l'aînée épousera un lieutenant, le second deviendra pasteur, et la troisième épousera un écrivain de Lübeck). Mais il suffit de confronter les dates pour saisir toute la portée du drame familial : Nicolaus Bruhns décède le 29 mars 1697, presque huit ans jour pour jour après sa date de nomination à Husum. En définitive, il ne connut sa fille aînée que quatre ou peut-être cinq ans, son fils à peine deux ans, et sans doute même n'eut-il pas l'occasion de voir naître sa dernière fille.

Quoiqu'il en soit, sa qualité de musicien l'amène très vite à élargir le cadre de sa fonction première. À l'instar de Matthias Weckmann à la *Jakobkirche* de Hambourg, l'organiste compose aussi des œuvres vocales. Sa réputation dépasse très vite les coteaux herbeux d'Husum. En effet, Claus Dengel, natif de Schleswig et prédécesseur de Buxtehude aux

⁹⁵⁴ « [...] und da vorher seines gleichen von Composition und Tractirung allerley Arten von Instrumenten in dieser Stadt nicht war gehöret worden [...] » (*Ibid.*, p. 10).

⁹⁵⁵ « [...] eine Stiefschwester seiner Lübecker Tante » (*Ibid.*, p. 13).

orgues de Sainte-Marie d'Elseneur, vient de décéder à Kiel. Privée de son organiste, la cité fait une proposition d'emploi à Nicolaus. Nous sommes à la fin du mois de juillet 1689 ; Nicolaus n'est actif que depuis quatre mois seulement, et les autorités d'Husum n'entendent guère livrer leur jeune protégé aussi rapidement. La municipalité décide alors d'augmenter le salaire annuel de Nicolaus Bruhns, qui passe ainsi de quatre-cents à cinq-cents *thalers*. À titre de comparaison, Dietrich Buxtehude perçoit à la *Marienkirche* de Lübeck autour de neuf-cent-quarante-quatre *marks* lübeckois, soit quatre-cent-soixante-douze *thalers*⁹⁵⁶. Autrement dit, l'élève est mieux rétribué que son professeur, dans une localité pourtant bien moins prestigieuse que Lübeck.

C'est donc au cours des huit années passées à Husum que Nicolaus Bruhns compose ses douze cantates. Certainement pour cause de maladie, Bruhns décède le 29 mars 1697, « dans un très jeune âge », comme le dit le pasteur Krafft⁹⁵⁷. Mais nous ignorons tout des conditions de sa disparition. La place d'organiste est immédiatement reprise par Georg Bruhns, ce frère qui resta finalement dans l'ombre de son aîné. À ce jour, nous ne connaissons aucune pièce vocale ou instrumentale de Georg Bruhns, mais il apprit tout comme Nicolaus les rudiments de l'orgue à Schwabstedt auprès de son père, partit également à Lübeck chez l'oncle Peter, remplaça très probablement son père à la *Jakobkirche* de Schwabstedt, et tint les orgues d'Husum de 1697 à 1740⁹⁵⁸. C'est également avec le concours de Georg Bruhns qu'Heinrich Bokemeyer (1679-1751), *cantor* à Husum entre 1712 et 1717, put accéder aux partitions manuscrites de Nicolaus et les recopier (voir Planche n°54).

2/ Les cantates de Nicolaus Bruhns

Nous pouvons désormais nous intéresser à chacune des cantates de Nicolaus Bruhns. L'ordre dans lequel nous proposons l'analyse du *corpus* est nécessairement discutable, puisque notre critère de classification, à la différence de ceux de Martin Geck ou Martial Leroux⁹⁵⁹, ne tient pas compte pas de la forme ou de la source littéraire, mais de la formation. Nous pensons qu'il est plus aisé, dans un premier temps, d'entrer dans le langage de Nicolaus Bruhns par les œuvres à petit effectif, puis de suivre le chemin croissant de la complexité vers les cantates les plus fournies. Ainsi, nous n'aurons pas recours aux étiquettes usuelles (« cantate à numéros », « cantate madrigale », « *concerto-aria*-cantate », « concert-choral » ou « concerts spirituels »), finalement peu éclairantes sur la réalité d'une époque qui ne s'encombrait guère d'une telle précision terminologique (qu'on se souvienne de la cantate *Hemmt eure Tränenflut* nommée « *madrigale* »).

Ainsi, nous débuterons notre étude par les cantates pour voix soliste (*Jauchzet dem Herren alle Welt*, suivie des trois cantates pour basse *solo* : *De profundis* ; *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereit* ; *Mein Herz ist bereit*), puis nous nous intéresserons aux cantates pour deux ou trois voix solistes (*Paratum cor meum*, la version latine de *Mein Herz ist bereit* ; *Wohl dem, der den Herren fürchtet* ; *Erstanden ist der heilige Christ*), avant

⁹⁵⁶ Voir CANTAGREL (Gilles), *Dietrich Buxtehude*, op. cit., p. 37.

⁹⁵⁷ « [...] in sehr jungen Jahren » (GECK, Martin, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, op. cit., p. 10).

⁹⁵⁸ Sa présence est attestée en 1723 (Cf. GECK, Martin, *ibid.*, p. 10) ; étant mort à Husum en 1742, tout porte à croire que Georg Bruhns assura la fonction d'organiste pendant plus de quarante ans.

⁹⁵⁹ Cf. *supra*, Notions Préliminaires, 4.

d'aborder les « grandes cantates », celles à quatre voix (*Muss nicht der Mensch ; Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden ; Hemmt eure Tränenflut ; O werter heil'ger Geist ; Ich liege und schlafe*).

Pour chacune d'elles, nous proposons un encadré synthétique contenant ses caractéristiques principales ainsi que la traduction de son texte. Celle-ci provient essentiellement du travail de Ruthi Simons⁹⁶⁰, dont nous modifions parfois les tournures et le vocabulaire pour nous approcher au plus près de la formulation allemande. Parmi quelques exemples, la phrase « *Triumph ! Der Kampf ist gekämpft, die Feinde gedämpft* » est ainsi traduite par Ruthi Simons : « Triomphe ! Le sort en est jeté. L'ennemi est hors de combat » ; pour notre part, nous proposons : « Triomphe ! Le combat est [combattu] accompli, l'ennemi écrasé ». Le résultat sacrifie quelquefois l'élégance littéraire à la proximité linguistique. À plus forte raison que, dans ce cas précis, « combattre le bon combat » est une thématique paulienne (*Deuxième Épître à Timothée, 4 7* : « J'ai combattu jusqu'au bout le bon combat [...] »). Nous recherchons ainsi une traduction qui permette à l'analyste – et au lecteur – de suivre au plus près la formulation allemande.

Nous devons également lever une ambiguïté sur une question terminologique qui semble incertaine. Les nomenclatures présentées par Heinrich Bokemeyer – en admettant qu'elles soient conformes aux volontés de Nicolaus Bruhns – permettent une authentification relativement aisée des pupitres :

- « *Cantus* », en clef d'*ut*1 = *soprano* ;
- « *Altus* », en clef d'*ut*3 = *alto* ;
- « *Tenore* », en clef d'*ut*4 = *ténor* ;
- « *Basso* », en clef de *fa* = *basse* ;
- « *Clarino* », en clef de *sol* = *clarino* ;
- « *Violino* », en clef de *sol* = *violin* ;
- « *Fagotto* », en clef de *fa* = *basson* ; dans les cantates *Jauchzet dem Herren alle Welt* ou *Hemmt eure Tränenflut*, le basson suit la ligne du *continuo*, comme le ferait une viole de gambe ; dans *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet*, la partie de basson est indépendante ;
- « *Basso continuo* », ou « *organo* », en clef de *fa* (passages possibles en *ut*4) = *continuo*.
- Mais Nicolaus Bruhns joint souvent deux parties intermédiaires au-dessous du ou des violons ; si leurs clefs sont identiques d'une cantate à l'autre (respectivement *ut*3 et *ut*4), leur nom diffère presque systématiquement ; ainsi, nous croisons :
 - deux « *viole* » (exceptionnellement en *ut*1 et *ut*3), dans *Wohl dem, der den Herren fürchtet* ;
 - deux « *violette* », dans *Hemmt eure Tränenflut* ;
 - deux « *violette* », dans *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (Mus. ms. 2505, n° 1191) ; mais pour la même cantate, la référence Mus. ms. 30093 (manuscrit Raups) remplace les « *violette* » par des « *viole* », tout en conservant les clefs *ut*3 et *ut*4 ;
 - deux « *Viole di Braccio* », dans *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* ;
 - deux « *Viole di gamba* », dans *Paratum cor meum* ;
 - dans *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* et *Ich liege und schlafe*, les portées ne sont pas nominatives, mais respectent l'usage des clefs d'*ut*3 puis *ut*4.

⁹⁶⁰ Voir livrets des Cds DBK4.

S'agit-il toujours des mêmes instruments, malgré les dénominations sans cesse changeantes ? Dans le cas contraire, nous imaginons difficilement Nicolaus Bruhns se préoccuper de la variété instrumentale au sujet des parties intermédiaires, alors que les parties extrêmes sont toujours les mêmes (violons et *clarini* dans l'aigu, *organo* et basson dans le grave).

Pour savoir s'il est possible de clarifier la distribution instrumentale – les pupitres au-dessous des violons 1-2 ne seraient-ils pas naturellement ceux des *altos* ? – une mise au point organologique est nécessaire. Le *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius nous est alors d'une précieux secours. Le second volume (1619), dans lequel le musicien/théoricien dresse un panorama détaillé des instruments de musique au XVII^e siècle⁹⁶¹, nous est utile pour sa *Tabella Universalis* (p. 20-30) qui récapitule les différentes tessitures et accords des cordes frottées (p. 25-26), et pour ses chapitres XX à XXII (p. 43-48) qui apportent quelques éclaircissements.

Praetorius distingue deux grandes catégories de cordes frottées : les *Viole de Gamba*, et les *Viole de Braccio*⁹⁶². La première rassemble toutes les violes (en allemand *Violen*) qui se reconnaissent par leur tenue entre les jambes, la présence de cordes sympathiques, et l'accord en quarts successives de leurs six cordes⁹⁶³ ; la *Tabella Universalis* concernant les violes de gambe (p. 25) nous permet de faire connaissance avec tous les membres d'une grande famille : sont représentées la *Gar groß Baß-Viol [de Gamba]*, la *groß Baß-Viol de Gamba* (en italien *Violono*, ou *Contrabasso da gamba*), la *klein Baß-Viol de Gamba*, la *Tenor-Viol de Gamba*, l'*Alto-Viol de Gamba*, et la *Violetta picciola Cant Viol de Gamba*. La seconde catégorie regroupe tous les instruments de la famille des violons (en allemand *Geigen*), même si le terme générique italien est ambigu en conservant le terme de « *Viole* » ; ces instruments diffèrent toutefois des violes par leur tenue sur le bras⁹⁶⁴, l'absence de cordes sympathiques, et l'accord en quintes successives de leurs quatre cordes⁹⁶⁵. Grâce à la *Tabella Universalis*, nous voyons que les *Viole de Braccio* sont également nombreuses : nous croisons la *Groß Quint-Baß [de Braccio]*, la *Baß-Viol de Braccio*, la *Tenor-Viol [de Braccio]*, la *Dilcant Viol.* (ou *Violino*), le *Klein Dilcant Geig*, ou encore le *gar klein Geig (mit drey Saitten)*, le « fort petit violon (avec trois cordes) ».

⁹⁶¹ Cf. *supra*, Chapitre III, 3-3.6.

⁹⁶² Comme souvent au XVII^e siècle, l'orthographe est très variable d'une source à l'autre. Si, aujourd'hui, nous parlons de « *viole da gamba* » et de « *viola da braccio* » (distinction faite par Sylvie Bouissou, in : *Vocabulaire de la musique baroque*, op. cit., p. 210), il faut bien avouer que Michael Praetorius n'accorde pas les noms italiens de la même manière : au singulier, il évoque explicitement la « *violn de gamba* » (p. 44-47), et au pluriel les « *Viole de gamba* » ou les « *Viole de braccio* ». Dans l'esprit de Praetorius, il s'agit toujours de *viole*, les unes étant *de gamba*, les autres *de braccio*. Quant à ce dernier terme, il est tantôt orthographié avec deux « c » (*Tabella Universalis*, p. 26), tantôt avec un seul (p. 44 : « *Viole de bracio, oder de braccio* » ; p. 48 : « *Viola de bracio* »). Quoiqu'il en soit, la *viole* est toujours « *de* » *gamba*, ou « *de* » *braccio*.

⁹⁶³ La réalité est toujours plus complexe qu'une formulation aussi schématique : la *Gar groß Baß-Viol* ne possède que quatre cordes. Quant aux accords, les violes alternent une majorité de quarts avec une tierce : la *klein Baß-Viol* s'accorde ainsi sur *sol-do-fa-la-ré-sol*, la *Tenor-Viol* sur *ré-sol-do-mi-la-ré*, ou la *Violetta* sur *la-ré-sol-si-mi-la*.

⁹⁶⁴ Différence uniquement valable pour les instruments de registre aigu, les instruments graves se posant au sol.

⁹⁶⁵ Encore une fois, il faut tempérer le systématisme de la règle générale : la *Groß Quint-Baß* possède cinq cordes, ou le *gar klein Geig* (la Pochette française) n'en a que trois. En revanche, l'accord en quintes successives est rigoureusement observé. Quant aux différences entre *Violen* et *Geigen*, il faudrait encore relever la forme des ouïes (**C** pour les violes, **f** pour les violons), le fond (plat pour les violes, voûté pour les violons), ou la présence de frettes pour les violes.

Ceci nous amène à conclure que les dénominations « *violette* » ou « *viole di gamba* » (malgré l'absence de précision, il doit s'agir d'une *Alto-Viol de Gamba* et d'une *Tenor-Viol de Gamba*, et non de basses de viole de gambe), présentes sur le manuscrit Bokemeyer, renvoient toutes les deux à la grande famille des violes. Les « *violette* », de la famille des violes (*Violen*), ne peuvent donc pas s'apparenter à celle des violons (*Geigen*)⁹⁶⁶, et ne saurait être appelées « *altos* ». En revanche, seule l'indication « *Viole di Braccio* » de la cantate *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* nous indique que Bruhns attend des instruments de la famille des violons. Doit-on, pour autant, parler d'« *altos* » ? En fait, la *Tabella Universalis* nous apporte la réponse : ces « *Viole di Braccio* » ne sauraient être ce que Michael Praetorius nomme la « *Dilcant Viol.* », puisque cette dernière est trop aiguë, ni la « *Baß Viol de Braccio* », puisque celle-ci est bien trop grave. Seule reste la « *Tenor Viol.* » (ou « *Tenor-Geig* »), dont l'accord des cordes est similaire à celui de l'*alto* moderne (*do-sol-ré-la*). On peut donc appeler ces « *Viole di Braccio* » des *altos*. Pour l'analyse, nous préférons conserver les termes originaux, afin de préserver les appellations alors en usage.

Quelques doutes subsistent toutefois au sujet de la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, qui présente le terme bien évasif de « *viole* ». Mais ces violes sont-elles *de gamba* ou *de braccio* ? Dans le doute (les clefs utilisées – *ut1* et *ut3* – ne permettent pas de trancher), nous préférons conserver le terme générique de « *violes* », ces parties pouvant être indifféremment exécutées par des *Tenor-Geigen* (*altos*) comme par des *violette* (violes de gambe aiguës). Nous adopterons la même réserve terminologique quant aux dernières cantates où les nominations instrumentales sont absentes (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* et *Ich liege und schlafe*). Il faut dire que Michael Praetorius entretient une forme d'ambiguïté, quand il consacre un chapitre à la « *Viol n de bracio* » :

« Tout comme les Basse-Ténor-et dessus de violon (qui se nommera Violino, ou Violetta picciola, ou Rebecchino), elles [les Viole de bracio] se présentent avec quatre cordes ; mais le fort petit violon (planche XVI), ne montre que trois cordes (qui se nomme Pochetto en français), et toutes [les Viole de bracio] seront accordées en quintes⁹⁶⁷. »

Ce bref extrait montre que le dessus de violon (de la « famille des *Geigen* ») peut être appelé *violetta picciola* (de la « famille des *Violen* »), même si la théorie s'y oppose : dans la *Tabella Universalis*, la *violetta picciola* est incontestablement rangée aux côtés des autres *Viole de Gamba*, et partage avec ses consœurs un accord en quarts. Certainement, Michael Praetorius assimile la *violetta picciola* au *Dilcantgeig* pour respecter une ambivalence alors en usage dans les cours et chapelles allemandes, bien que les deux instruments soient d'une facture dissemblable.

2.1/ Jauchzet dem Herren alle Welt

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Référence à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°9. - Mention originale du manuscrit : « *Jauchzet den Herren f. Tenore*

⁹⁶⁶ Cette observation est confirmée par Sylvie Bouissou : « [...] la famille des violes de gambe comprend : le "pardessus", rarement utilisé dans les ensembles pour violes, dénommé "quinton" lorsqu'il n'est muni que de cinq cordes ; le "dessus" ou *violetta* ; la "haute-contre" en usage surtout au XVII^e siècle [...] » ; voir BOUISSOU (Sylvie), *Vocabulaire de la musique baroque*, op. cit., p. 210.

⁹⁶⁷ « *Deroselben Baß-Tenor-und Dilcantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird), seynd mit 4. Saiten ; die gar kleinen Geiglein aber (Col. XVI) mit drey Saiten bezogen (off Französisch Pochetto genant) und werden alle durch Quinten gestimmt.* » (*Syntagma Musicum*, vol. II, p. 48).

solo con duoi Violini, Fagotto, e continuo ». - Formation : Ténor *solo*, violon 1-2, basson, *continuo*. On notera qu'aucune portée n'est réservée au basson ; l'instrument doit suivre la ligne du *continuo*. - Tonalité : *sib* majeur. - Texte : Psaume 100 (99). - Partition disponible : CL 5828. Noter : la transcription de Fritz Stein pour les éditions Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters se permet quelques ajouts : modes de jeux aux violons, liaisons d'articulation, nuances (signalées entre parenthèses), réalisation complète du *continuo*, indications de *tempo* (celles d'origine sont indiquées sans parenthèses), et équivalences rythmiques (blanche = noire). De manière générale, et à l'exception des modes de jeu des cordes et des liaisons d'articulation, les ajouts de Fritz Stein sont indiqués entre parenthèses, pour les distinguer des mentions originales. - Enregistrement disponible : DBK4-Cd1(2).
* * * 1. *Jauchzet dem Herren alle Welt*. 1. Acclamez le Seigneur tout le monde. *Dienet dem Herren mit Freuden*. Servez le Seigneur avec joie. 2. *Kommt, für sein Angesicht mit Frohlocken*. 2. Venez, pour sa présence avec allégresse. 3. *Erkennt, dass der Herr Gott ist !* 3. Reconnaissez que le Seigneur est Dieu ! *Er hat uns gemacht und nicht wir selbst*. C'est lui qui nous a faits et non nous-mêmes. 4. *Zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide*. 4. Nous sommes son peuple et les brebis de son pâturage. *Geht zu seinen Toren ein mit Danken*, Venez à ses portes avec des remerciements, *Zu seinen Vorhöfen mit Loben*. À ses parvis avec des louanges. *Danket ihm, lobet seinen Namen*. Remerciez-le, louez son nom. 5. *Denn der Herr ist freundlich*, 5. Car le Seigneur est [aimable] bon, *Und seine Gnade währet ewig*, Et sa grâce dure éternellement, *Und seine Wahrheit für und für*⁹⁶⁸. Et sa vérité [dure] pour toujours. *Jauchzet dem Herren alle Welt*. Acclamez le Seigneur [gens de] tout la terre.

Contrairement à ses prédécesseurs et contemporains, Nicolaus Bruhns recourt à un petit effectif pour ce psaume de louange. En effet, les versions *Jauchzet dem Herren alle Welt* d'Heinrich Schütz (*Psalmen Davids* SWV 36 et 47) font appel à un double chœur (*Grosser Chor* et *Kleiner Chor*), dans la lignée vénitienne des *cori spezzati* des Gabrieli ; Johann Pachelbel, quant à lui, adopte également un double chœur qu'il seconde de nombreux instruments :

« Le concerto *Jauchzet dem Herren (Louez le Seigneur)* est écrit pour solistes, chœur à cinq voix, deux hautbois, deux violons, trois altos, un violone et la basse continue. Il existe aussi dans une version pour cinq voix, quatre trompettes, timbales, deux violons, viola, basson et basse continue⁹⁶⁹. »

Avec l'œuvre de Bruhns, nous tournons le dos à ces compositions où l'effectif joue de tout son poids pour magnifier le Seigneur. C'est pourtant l'idée que Bruhns semble retenir, en remplaçant à la fin du cinquième verset le premier vers du premier verset (« *Jauchzet dem Herren alle Welt* »), à la différence d'H. Schütz, qui achève son œuvre par une doxologie (« *Ehre sei dem Vater* », etc.)⁹⁷⁰, tandis que J. Pachelbel s'arrête au dernier vers (« *und seine Wahrheit für und für* »)⁹⁷¹.

Pour ces deux raisons, il n'est pas interdit de penser que Bruhns connaissait la version de Christoph Bernhard (1627-1692), publiée en 1665 dans *Geistlicher Harmonien*, *Erster*

⁹⁶⁹ De Place, Adélaïde, « Johann Pachelbel », in : LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la musique sacrée et chorale profane, op. cit.*, p. 593.

⁹⁷⁰ Partition : BA480, mes. 104-148.

⁹⁷¹ Partition : BA2874.

*Theil*⁹⁷² : ici aussi, l'effectif est plutôt réduit (deux violons, deux *soprani*, et *continuo*), et l'auteur décide d'achever son œuvre par un retour textuel du premier verset (mes. 131-182). D'autres éléments, que nous verrons plus loin, semblent confirmer cette hypothèse.

Sans *sinfonia* introductive, la cantate commence avec le ténor *solo*. De manière générale, les différentes sections sont clairement délimitées par des changements d'indication de mesure⁹⁷³. La structure de la pièce peut ainsi être résumée :

Verset	1		2	3 (...4)		...4			5	1
Mesures	1-32	32-55	56-81	82-93	94-122	122-160	160-217	218-250	250-271	272-290
Indication de mesure	4 4	6 4	4 4	4 4	12 8	4 4	3 8	3 2	4 4	4 4
Passage	<i>Jauchzet...</i>	<i>Dienet...</i>	<i>Kommt...</i>	<i>Erkennet...</i>	<i>Er hat...</i>	<i>Geht...</i>	<i>Zu seinen...</i>	<i>Danket...</i>	<i>Denn...</i>	<i>Jauchzet...</i>
Tempo						<i>Allegro</i>	<i>Presto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
Tonalité	sib M	sib M	sib M	sol m	sib M	sib M	sib M	sol m	sol m vers sib M	sib M

D'un point de vue tout d'abord général, on remarque que l'auteur suggère des atmosphères pour le moins contrastées. Ainsi, la première section développe de nombreuses vocalises sur « *alle Welt* » (toute la terre), tout comme la seconde (mes. 35-55) sur « *Freuden* » (joie), et sur « *Frohloken* » (allégresse) dans la troisième (mes. 56-81) ; mais Bruhns se permet des changements d'indication de mesure qui brisent toute forme de monotonie. La quatrième section est beaucoup plus brève (une douzaine de mesures), explore le ton relatif, et suspend momentanément toute intervention des violons⁹⁷⁴ ; la couleur se veut plus intimiste (ténor et *continuo*) ; « *Erkennet, dass der Herre Gott ist !* » (reconnaissez que le Seigneur est Dieu !), dit alors le psaume ; la révélation est prononcée dans le ton de la confiance. La cinquième section, qui regroupe les troisième et quatrième versets du psaume (« *Er hat uns gemacht und nicht wir selbst. Zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide* », C'est lui qui nous a faits et non nous-mêmes. Nous sommes son peuple et les brebis de son pâturage), est bâtie sur une mesure ternaire (12/8), avec un mouvement cyclique du *continuo* qui n'est pas sans évoquer une scène champêtre (la mention ajoutée par Fritz Stein, « *Allegretto Pastorale* », est en effet appropriée) ; dans ce passage, Nicolaus Bruhns n'insiste guère sur la première proposition (Dieu a créé l'homme), mais semble avoir trouvé son inspiration dans l'évocation des brebis (« *Schafen* ») et du troupeau (« *Weide* »). Si le psaume ne s'attarde guère sur l'image – elle n'est évoquée que le temps d'un vers – le musicien s'autorise une section de vingt-huit mesures, proportionnellement équivalente aux trois premières.

La sixième section (« *Geht zu seinen Toren [...]* », Venez à ses portes [...]) retourne à l'indication 4/4, et propose des vocalises attendues sur les mots importants (quatre mesures de doubles-croches sur « *Danken* » – Remerciements – mes. 131-134, 146-149 et 152-155) ; si nous retrouvons l'esprit des trois premières sections, il faut tout de même

⁹⁷² Partition : BA835.

⁹⁷³ Mentions originales sur le Manuscrit Bokemeyer.

⁹⁷⁴ L'interprétation proposée par le *Ricercar Consort* a l'intelligence de retirer ici le basson. L'auditeur est immédiatement interpellé par le changement de couleur sonore.

signaler que le souci de variété est constant : tout d'abord, l'écriture est ici fuguée (le *continuo* lui-même se mêle au jeu des sujets et réponses en doubles-croches, mes. 134-136 et 143-145) ; ensuite, la tonalité jusque-là clairement établie (*sib* majeur, avec passage dans le ton relatif) est subitement brouillée par la mobilité du quatrième degré mélodique : en effet, le *mi* est tantôt bécarré, tantôt bémol, empruntant des échelles modales bien différentes (mode de *fa* ou de *do* sur *sib*) ; bien entendu, Nicolaus Bruhns raisonne de manière harmonique, et le *mi* bécarré trouve sa justification dans l'emploi du second degré altéré (dominante de dominante). Pourtant, l'auditeur ne peut s'empêcher d'être surpris dans les premières mesures : avec ses noires régulières et son *mi* bécarré initial, le départ fugué revêt une couleur modale manifestement archaïque.

La septième section (« *Zu seinen Vorhöfen mit Loben* », [venez] à ses parvis avec des louanges) est un *Presto* en 3/8, avec des vocalises sur « *Loben* ». La huitième section contraste à nouveau avec un *Adagio* en *sol* mineur, un 3/2 beaucoup plus posé. Le calme s'inscrit dans la durée, puisque la neuvième section est également un *Adagio* en *sol* mineur, cette fois-ci en 4/4. Toute la fin du psaume (dernier vers du verset 4, et l'intégralité du verset 5) adopte ainsi une expression calme et sereine – le long épanchement sur « *ewig* » (éternellement), et la tenue sur « *für und für* » ([dure] pour toujours), participent à cet apaisement.

Enfin, la dixième section retourne au propos initial (« *Jauchzet dem Herren alle Welt* »), dans une version écourtée (dix-neuf mesures contre trente et une).

Ce premier regard posé sur l'œuvre nous laisse forcément dubitatif. Nous sommes en présence d'un bouquet de vocalises entrecoupées d'évocation pastorale et d'*Adagio* langoureux. Le musicien semble avoir jeté son dévolu sur certaines images du texte (les brebis et le pâturage), sorte de mise en valeur disproportionnée au milieu de passages obligés où la moindre évocation de grandeur, de puissance ou de joie (« *Alle* », « *Loben* » et autre « *Freude* ») est mécaniquement traitée en vocalise. Légitimement, nous pouvons nous demander si le texte n'est pas seulement un prétexte au déploiement vocal, et plus profondément s'il existe des facteurs d'unité, des éléments musicaux sous-jacents qui permettent de lier ces sections, pour le moins décousues et contrastées.

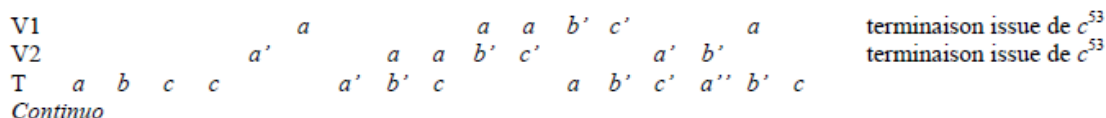
Une étude plus approfondie des matériaux thématiques nous apporte la réponse.

La phrase musicale initiale est composée de trois motifs (voir Exemple 7-2.1, Annexes p. 185) : 1/ le motif *a* (« *Jauchzet dem Herren, alle Welt* », mes. 1-3) débute par l'arpège descendant du ton (*fa-ré-sib*), introduction somme toute conventionnelle depuis la génération de C. Monteverdi. Le traitement syllabique est immédiatement suivi d'une vocalise (« *alle Welt* »), ligne conjointe descendante reliant le *sol*3 au *sib*2 par un rythme anapestique bien marqué qui est inversé dans la terminaison (il devient dactylique). Le contraste est déjà présent entre ces deux éléments : syllabisme disjoint d'une part, vocalise conjointe de l'autre ; 2/ le motif *b* (mes. 3-4) est une nouvelle vocalise sur « *alle Welt* », où l'écriture en triples-croches s'apparente à la virtuosité instrumentale du violon ; les déplacements majoritairement conjoints couvrent ici un *ambitus* très large (la dixième majeure *mib*2-*sol*3). On constate que la ligne générale est également descendante (mes. 3), même si le motif débute et s'achève sur la même note (*ré*3) ; le motif *c* (mes. 4-6) est une troisième vocalise sur « *alle Welt* », consistant à broder la tonique en triolets de doubles-croches. Cette vocalise est immédiatement répétée (mes. 6-7) dans une nuance *piano*.

La présentation initiale de ces motifs – *abcc* – permet d'illustrer les idées fortes du texte : « *Jauchzet dem Herren* » (acclamez le Seigneur), car le chant est visiblement démonstratif, grâce à ce ténor enthousiaste qui paraît donner l'exemple ; « *alle Welt* » (le monde entier),

car la multiplicité des vocalises, leur étendue dans l'espace et le temps, semble couvrir toute la terre⁹⁷⁵.

Mais l'idée de profusion est également suggérée par la superposition de ces motifs. En effet, si nous ajoutons aux trois premiers motifs les motifs dérivés (*a'*, *b'* et *c'* qui transposent les motifs à la dominante, *a''* qui modifie la tête du motif *a* et en écourte la vocalise), nous pouvons ainsi schématiser les présentations (mes. 1-32) :



[accès à la note : Nous avons vu au Chapitre V que ces terminaisons instrumentales étaient très fréquentes dans la seconde moitié du XVII^e siècle (chez Matthias Weckmann, Franz Tunder, ou Dietrich Buxtehude par exemple).]

Grâce à ce schéma, nous pouvons observer aisément l'esprit combinatoire de Nicolaus Bruhns, qui n'hésite pas à superposer les motifs : *a* sur *b* (mes. 13-14, 15-16), *b* sur *a* (mes. 18), *a* sur *c* (mes. 14-15, 16-17), *c* sur *b* (mes. 19). Les motifs bondissent d'un pupitre à l'autre, image de la profusion à laquelle s'ajoute la véhémence des doubles et triples-croches.

La seconde section (mes. 32-55, « *Dienet dem Herren mit Freuden* », Servez le Seigneur avec joie) repose sur deux éléments : 1/ « *Dienet dem Herren* », avec des rythmes simples mettant en valeur l'accord 2 (appoggiature de la basse de l'accord de dominante chiffré 6, conçu comme un accord-broderie de la tonique) ; 2/ « *mit Freuden* », nouvelle vocalise avec rythme dactylique qui dynamise une ligne descendante de croches souvent conjointes. Le traitement de ces deux éléments est alors comparable à celui de la première section :

Étape	Contenu	Partie 1 (mes.)	Partie 2 (mes.)
1	Le ténor expose un phrasé.	1-7	32-36
2	Les cordes reprennent brièvement le phrasé.	7-11	36-38
3	Nombreuses imitations où le ténor et les violons se mélangent. Le phrasé n'hésite pas à passer au ton de la dominante.	11-25	38-47
4	Vocalise finale du ténor, plus vigoureuse. Affirmation du ton principal.	26-28	48-51
5	Terminaison des cordes.	28-31	51-55

Une telle équivalence de structure ne peut laisser indifférent. En regardant plus attentivement la vocalise sur « *mit Freuden* », nous constatons qu'elle épouse les contours du phrasé initial, « *Jauchzet dem Herren alle Welt* » ; cette vocalise est un dérivé du Motif *a* (mes. 1-3). La parenté devient évidente dès lors qu'on élimine les notes ornementales (passages, broderies) et les notes secondaires (arpèges) pour ne conserver que l'ossature

⁹⁷⁵ Comme nous l'avons amplement souligné dans les chapitres antérieurs, la vocalise sur « *alle* » est une tradition qui remonte aux générations de la Renaissance. Heinrich Schütz (SWV 36, mes. 5-6) et Johann Pachelbel (BA2874, mes. 1-2 et surtout 6-7) la perpétuent à leur tour dans leurs versions respectives de *Jauchzet dem Herren alle Welt*.

mélodique⁹⁷⁶ ; les deux phrasés sont bâtis sur les mêmes événements sonores : 1/ une tête de thème, décrivant l'arpège descendant du ton principal (*fa-ré-sib*) ; 2/ un appendice, consistant en une descente conjointe. Sans s'en rendre compte (car l'habillage mélodique brouille les similitudes), l'auditeur entend une seconde section fondée sur le même matériau thématique.

Si la première section usait de vocalises pour mettre en valeur « *alle Welt* », la seconde « *mit Freuden* », la troisième (mes. 56-81) s'intéresse à l'expression « *mit Frohlocken* ». Comme dans les deux premières sections, le passage est conçu en cinq étapes : le ténor expose un phrasé (mes. 56-60), les cordes répondent brièvement (mes. 60-64), suivent des imitations entre le ténor et les cordes où le phrasé migre au ton de la dominante (mes. 64-72), une vocalise finale caractérisée par un ample mouvement en doubles-croches, puis tenue et broderie (mes. 72-76), et terminaison aux cordes (mes. 77-81).

Naturellement, nous pouvons nous demander si la parenté mélodique confirme celle de la structure. Or, une réduction mélodique permet de constater que la phrase entière (« *Kommt, für sein Angesicht mit Frohlocken* », Venez, pour sa présence avec allégresse) est également un dérivé du Motif *a* : à petite échelle, nous retrouvons la tête du motif sur les trois premières croches (« *Kommt, für sein* »), et à plus grande échelle sur les deux premières mesures (mes. 56-57) ; la tête du motif est réaffirmée au début de la vocalise (« *mit Frohloc[ken]* ») ; nous retrouvons également l'appendice, cette longue descente conjointe habillée par une formule mécanique (ici rythme dactylique et flot de doubles-croches) ; telle une signature, la tête du motif revient dans l'habillage supérieur de la mélodie pour conclure l'appendice.

Ainsi, au regard des similitudes structurelles et mélodiques, nous pouvons affirmer que les trois premières sections forment un bloc indissociable (mes. 1-81). Cette première partie s'achève sur une demi-cadence en *sol* mineur, tonalité de la section suivante.

Comme nous l'avons dit, cette section (mes. 82-93) contraste très nettement avec les précédentes. Tonalité mineure, absence des violons, écriture plus proche du récitatif que de l'*aria* proprement dite : l'austérité et la brièveté de ce passage agissent comme une transition entre deux moments importants (nous nous dirigeons vers l'évocation des « brebis » et du « pâturage »). Cependant, nous aurions tort de mésestimer le rôle de cette section dans laquelle Bruhns paraît nous interpeller sur le ton de la confiance : par deux fois, ténor et *continuo* se rapprochent grâce à un mouvement contraire qui débute et s'achève toujours à l'unisson (*ré* vers *sol*, mes. 82-84, puis *sol* vers *do*, mes. 85-87). Le concours des unissons, des lignes convergentes, des tenues (blanche liée à noire pointée) suivies des rythmes dactyliques, et de la répétition transposée à la quarte supérieure, donne à l'auditeur l'impression que cet impératif, « *Erkennet* » (reconnaissez), cherche à pénétrer les consciences. Nous avons le même sentiment d'élévation dans la suite du vers (mes. 88-93), puisque l'expression « *daß der Herre* » est d'abord exposée à partir d'un *mi*3 (mes. 88), puis répétée à partir d'un *fa*3. Une fois passée cette élévation, la mélodie retombe doucement vers le *sol*2, la tonique.

Or, si nous opérons une réduction mélodique du premier phrasé (« *Erkennet* », mes. 82-84), nous remarquons qu'il s'agit encore de la tête du Motif *a*, l'accord parfait descendant, à ceci près qu'elle est ici transposée au ton relatif. Nous retrouvons ensuite l'appendice du Motif *a*, la longue descente conjointe des mesures 89-92 sur « *[daß] Herre Gott*

⁹⁷⁶ Dans nos exemples, nous mettons en exergue les notes importantes en remplaçant la valeur rythmique d'origine par une blanche ; les notes secondaires sont simplement notées avec des têtes de note privées de leurs hampes, ou parfois en noires pour souligner une parenté motivique (cas de l'ossature mélodique de la troisième partie, mes. 56-60).

ist ». Autrement dit, l'*arioso* n'est pas uniquement une brève transition ; par nature, il est également un dérivé du matériau thématique initial, une secrète variation en mode mineur du propos introductif.

Nous arrivons enfin à la cinquième section (mes. 94-122), le 12/8 aux allures champêtres, composée de deux volets identiques :

	A				A'			
Mes.	94-96	96-98	99-102	102-107	107-110	110-112	113-116	117-122
Motif	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>
Tons	<i>sol</i> m vers <i>sib</i> M		conclusif en <i>sib</i> M	conclusif en <i>sol</i> m	<i>sol</i> m vers <i>sib</i> M		conclusif en <i>sol</i> m	conclusif en <i>sib</i> M

Le motif *a* de cette section concerne le second vers du troisième verset (« *Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst* », C'est lui qui nous a faits, et non nous-mêmes) ; ce motif se caractérise par l'omniprésence du rythme trochée (longue – brève), ainsi que par l'insistance sur le mot « *nicht* » (l'auditeur l'entendra quatre fois en seulement trois mesures). Le motif *b*, plus doux, est une petite volute en croches conjointes sur « *zu seinem Volk* » (nous sommes son peuple) entrecoupée de réponses au *continuo*. Enfin, le motif *c* est une somme des deux motifs précédents, puisque l'expression « *und zu Schafen* » (et les brebis) reprend le rythme trochaïque du motif *a*, puis « *seiner Weide* » (de son pâturage) la formule mécanique du motif *b*. La partie A' est donc une sorte de reprise, avec toutefois quelques différences : le motif *a* insiste toujours sur « *nicht* », mais répète une fois de plus « *Er hat uns gemacht* » (raison pour laquelle le motif *a* de la partie A' est d'une mesure plus long que son homologue de la partie A) ; enfin, le parcours tonal retourne ici dans le ton principal de la cantate (*sib* majeur), en inversant les cadences conclusives entre *c* et *c'* (*sib* majeur puis *sol* mineur dans la partie A devient *sol* mineur puis *sib* majeur dans la partie A'). On remarquera la ligne fluide du *continuo*, qui adopte un jeu beaucoup plus mélodieux avec son flot presque ininterrompu de croches.

Surtout, nous constatons que Nicolaus Bruhns abandonne la thématique unificatrice jusque-là utilisée. Le 12/8 « champêtre » prend ses distances avec les parties précédentes. Pourtant, la similitude structurelle entre ces motifs et ceux rencontrés au début de l'œuvre n'aura échappé à personne : ils sont présentés dans l'ordre *abcc*, comme dans le premier phrasé « *Jauchzet dem Herren alle Welt* » (mes. 1-7). Même si la thématique est bien différente, on ne peut ignorer la parenté formelle.

Une question se pose alors naturellement : une fois passé le cœur de l'œuvre, va-t-on retrouver les principes structurants, ainsi que la thématiques des premières sections ?

La section suivante (mes. 122-160) est une fugue à quatre voix (le *continuo* se prête au jeu des échanges), avec un sujet et un contre-sujet. Le sujet est bâti sur une montée conjointe en noires régulières (« *Geht zu seinen Toren ein mit Danken* », Venez à ses portes avec des remerciements), dont le *mi* bécarre évoque irrésistiblement l'échelle lydienne ; le contre-sujet, quant à lui, est un véritable négatif du sujet : vocalise sur « *mit Danken* » avec une guirlande de doubles-croches, une ligne descendante, et un retour du *mi* bémol. Nicolaus Bruhns trouve ainsi dans sa matière thématique de puissantes oppositions propres à se combiner dans la texture polyphonique. Cette fugue ne constitue donc pas un retour aux principes des premières sections : l'écriture y est différente, la structure abolit les cinq étapes, et le *continuo* se mêle aux échanges contrapuntiques.

Pourtant, la réduction mélodique des sujet et contre-sujet révèle un étrange phénomène : le sujet décrit une gamme ascendante, et le contre-sujet laisse apparaître le Motif *a* de la première section (que nous pourrions désormais appeler le « motif *Jauchzet* »), dans sa version majeure (les premières notes de la vocalise) puis mineure (les dernières notes). Il s'agit d'une inversion des motifs. En effet, si les mesures 1-3 exposent l'accord parfait majeur (« motif *Jauchzet* »), puis une descente conjointe, la fugue présente une montée conjointe à l'aspect modal, puis une vocalise construite sur le « motif *Jauchzet* » (majeur puis mineur). Nous sommes bien en présence d'une « variation⁹⁷⁷ ».

En prenant un peu de recul, nous comprenons que les trois sections que nous venons de parcourir (l'*arioso*, le 12/8 « champêtre » et la fugue) créent la distance avec la première partie tout en confirmant leur lien de parenté : l'*arioso* explore la thématique en mineur, le 12/8 « champêtre » abandonne les matériaux thématiques mais confirme la structure mélodique (*abcc*), tandis que la fugue renonce à la structure (*abcc* et parcours en cinq étapes) pour décliner les motifs initiaux (retour du « motif *Jauchzet* », la descente devient montée, la succession accord-gamme devient gamme-accord) tout en renouant avec l'esprit de vocalise qui prévalait dans les premières sections. Nous changeons de décor sans quitter le sujet.

Le *Presto* qui suit (mes. 160-217, « *Zu seinen Vorhöfen mit Loben* », [venez] à ses parvis avec des louanges) confirme l'idée d'une variation perpétuelle, où chaque nouveauté est thématiquement le produit d'élaborations antérieures. Ainsi, la réduction mélodique de ce *Presto* épouse l'ossature du contre-sujet de la fugue : « motif *Jauchzet* » – montée – « motif *Jauchzet* ». Si l'articulation thématique découle visiblement de la section précédente, la structure renoue avec la présentation en cinq étapes : 1/ le ténor expose (mes. 160-167) ; 2/ les cordes répondent brièvement (mes. 167-171) ; 3/ nombreux échanges entre le ténor et les violons avec transposition sur le degré de la dominante (mes. 171-190) ; 4/ vocalise finale du ténor (mes. 191-213) ; 5/ terminaison instrumentale (mes. 213-217). Comme si la matière ne cessait de s'engendrer elle-même, cette section recueille le fruit des explorations passées : thématique et structure générale issues des premières sections, structure mélodique directement inspirée du contre-sujet précédemment entendu.

L'*Adagio* final peut être décomposé en deux sections : mes. 218-250 (un 3/2 pour « *Danket ihm, lobet seinen Namen* », remerciez-le, louez son nom), puis mes. 250-271 (un 4/4 pour la totalité du cinquième verset).

La première des deux débute par une ligne descendante, tandis que le *continuo* accomplit une montée ; cette particularité semblerait nous renvoyer à la quatrième section, « *Erkennt, daß der Herre Gott ist* » (mes. 82-94), *arioso* également dans le ton relatif – et certainement tout aussi calme. La seconde partie de la phrase (mes. 222-226, « *lobet seinen Namen* ») décrit une ligne directement issue du 12/8 « champêtre » (mes. 94, « *Er hat uns gemacht* »). De telles parentés mélodiques peuvent engendrer chez l'auditeur des rapprochements sémantiques : nous devons remercier et louer Dieu, car lui seul est source de vie. Ce premier *Adagio* agit comme un rappel ; construit sur des rythmes simples (omniprésence de la sicilienne), affirmant sans cesse qu'il faut remercier Dieu et louer son

⁹⁷⁷ Bien sûr, nous n'entendons pas la « variation » comme s'il s'agissait d'un « thème et variations » au sens classique ou romantique du terme. Le travail *semble échapper* au contrôle du compositeur, puisque les parentés thématiques ne se révèlent qu'au prix d'une réduction mélodique relativement poussée. Il semblerait qu'un matériau thématique fondamental détermine l'élaboration de tous les motifs secondaires ; mais par prudence, nous préférons ne pas nous prononcer quant à la participation délibérée du compositeur à ce processus. La variation est donc à entendre comme une déclinaison, une excroissance, une libre exploration du matériau élémentaire.

nom, il dissimule des thématiques sous-jacentes qui insistent sur les raisons profondes : « Reconnaissez que le Seigneur est Dieu », et « C'est lui qui nous a faits ».

Le second *Adagio* est également placé sous le signe de la montée et de la descente conjointe. Outre les violons et leur envolée initiale (*sol*3 à *ré*4 pour le violon 2, *sol*3 à *fa*4 pour le violon 1, mes. 250), le ténor accomplit une longue descente de *sol*3 à *sol*2 (mes. 250-257) dont les vocalises soulignent le sens des mots : « *währet* » (dure), « *ewig* » (éternellement). Si nous observons attentivement les descentes 2 et 3 (mes. 253-257), nous constatons sans peine qu'il s'agit de la première phrase de la cantate (« *Jauchzet dem Herren alle Welt* »), exposée dans le ton relatif. Là encore, « sa vérité dure éternellement », ce qui justifie bien d'« acclamer le Seigneur, tout le monde ». Comme dans l'*Adagio* précédent, le sens actuel renvoie discrètement à la signification initiale. Les deux moments forts de cet *Adagio* sont ensuite l'ample vocalise sur « *ewig* » (mes. 258-261), et l'extraordinaire tenue (trois rondes liées à une noire pointée) sur l'expression difficilement traduisible « *für und für* ».

Nicolaus Bruhns décide donc d'achever sa cantate avec le retour triomphant du premier vers (mes. 272-290). Celui qui n'a cessé d'être sous-entendu dans chacune des sections peut à nouveau se manifester sous son apparence première, même s'il est privé ici de ses vocalises secondaires (motifs *b* et *c* des mes. 3-7). Le propos introductif, une fois développé et affirmé, s'impose d'autant mieux dans la conclusion. C'est là une vision très personnelle de Bruhns, puisque les autres traitements connus du psaume s'achèvent avec la doxologie (H. Schütz, SWV 36), bifurquent vers un autre psaume (H. Schütz, SWV 47⁹⁷⁸, ou Johann Vierdanck⁹⁷⁹ qui conclut avec le psaume 98), ou ne vont pas au-delà de l'expression « *für und für* » (Johann Pachelbel⁹⁸⁰). Seul Christoph Bernhard⁹⁸¹ reprend également le vers initial. Une telle diversité des traitements implique une détermination personnelle dans le choix du final.

Ainsi, Nicolaus Bruhns propose une mise en valeur de la louange ; tout le déroulement du psaume est conçu comme une perpétuelle déclinaison de ce principe. Les principales sections se nourrissent les unes des autres, et découlent du premier motif : le propos sous-jacent permet de lier l'apparente hétérogénéité des parties.

Seule la partie centrale, le 12/8 « champêtre », renonce à la thématique initiale. Même si la structure *abcc* rappelle celle du premier phrasé, la section affirme son autonomie en échappant temporairement à la dépendance mélodique jusque-là cultivée. « C'est lui qui nous a faits et non nous-mêmes. Nous sommes son peuple et le brebis de son pâturage ». L'homme ne doit jamais oublier qu'il est créature de Dieu – ce qui est peu et beaucoup à la fois. Voilà le propos souligné par Nicolaus Bruhns. Peut-être a-t-il été particulièrement sensible au message de cette perpétuelle soumission de la Création vis-à-vis de son Créateur. Sans doute ce message était-il avant tout celui du pasteur, et le musicien fut-il chargé de composer une musique appropriée. Peut-être enfin s'agit-il d'un éclairage personnel, une manière de commenter librement les Écritures, une profession de foi en musique voulant nous démontrer que les œuvres humaines ne sont finalement jamais louables en elles-mêmes.

D'un point de vue strictement musical, nous constatons que l'hétérogénéité de l'œuvre n'est qu'une apparence, et que l'ensemble des thématiques secondaires provient du phrasé

⁹⁷⁸ Partition : BA4478.

⁹⁷⁹ Partition : BA6947.

⁹⁸⁰ Partition : BA2874.

⁹⁸¹ Partition : BA835.

initial. Un tel souci d'organisation nous interroge nécessairement, et nous amène à nous demander si les autres cantates de Nicolaus Bruhns relèvent de cette conception.

2.2/ De profundis

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Référence à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°12 - Formation : Basse *solo*, violons 1-2, *continuo*. - Tonalité : *la* mineur. - Texte : Psaume 130 (129). - Partition disponible : CL 5829. Noter : le fond Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters étant épuisé, il est aujourd'hui impossible d'obtenir la partition imprimée. C'est pourquoi nous proposons une transcription moderne réalisée par nos soins à partir du manuscrit Bokemeyer⁹⁸². Nous avons respecté les liaisons d'articulation originales, les ornements, chiffrages, indications de *tempo* et de nuance, ainsi que les titres de section (*Sinfonia* par exemple). Nous avons ajouté les quelques chiffrages absents (mais utiles pour la réalisation du *continuo*), les altérations accidentelles en cas de conflit entre le chiffrage et les lignes mélodiques supérieures (exemple du *fa* bécarré du premier violon, mes. 59, indispensable pour obtenir un accord parfait mineur de *ré* comme le veut le *continuo*). Tous les ajouts de notre part sont indiqués entre parenthèses.

- Enregistrement disponible : DBK4-Cd1(4). * * * 1. *De profundis clamavi ad te, Domine*, 1. Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur, *Domine, exaudi vocem meam*. Seigneur, entend [exauce] ma voix [mon appel]. 2. *Fiant aures tuae intendentes* 2. Que tes oreilles soient attentives *in vocem deprecationis meae*. À la voix de ma supplication. 3. *Si iniquitates observaveris, Domine*, 3. Si tu observes nos iniquités, Seigneur, *Domine, quis sustinebit ?* Seigneur, qui subsiste ? 4. *Quia apud te propitiatio est*, 4. Mais tu es plein de miséricorde, *et propter legem tuam sustinui te, Domine*. Et au sujet de tes lois j'ai espéré en toi, Seigneur. 5. *Sustinuit anima mea in verbo ejus*, 5. Mon âme s'est soutenue par la parole [du Seigneur], *speravit anima mea in Domino*. Mon âme a espéré dans le Seigneur. 6. *A custodia matunita usque ad noctem*, 6. Depuis la veille du matin jusqu'à la nuit, *Speret Israel in Domino*. Qu'Israël espère en le Seigneur. 7. *Quia apud Dominum misericordia*, 7. Car le Seigneur est plein de miséricorde, *et copiosa apud eum redemptio*. Et avec lui une généreuse rédemption. 8. *Et ipse redimet Israel* 8. Et lui-même rachètera Israël *ex omnibus iniquitatibus eius*. De toutes ses iniquités. *Amen. Amen.*

Comme pour *Jauchzet dem Herren alle Welt*, la cantate *De profundis* alterne mouvements lents et mouvements rapides, avec répétition des mots importants. Le compositeur semble donc suivre le texte sans véritablement se soucier d'une structure générale. Pour ajouter à la confusion, certains versets sont clairement séparés par des doubles-barres ou des changements d'indication de mesure (versets 5 et 6), tandis que d'autres s'enchaînent pour assurer une fluide continuité (versets 1 et 2). Martin Geck propose une découpe en trois parties⁹⁸³ : A/ *sinfonia* + versets 1-2, avec leurs jeux concertants ; B/ versets 3-7, construits sur des alternances récitatif/*arioso* ; C/ verset 8 + *Amen* final, de style concertant. De ces trois parties, la plus convaincante est la troisième, incontestablement d'une grande virtuosité vocale. Mais la première n'est pas très homogène (pourquoi la *sinfonia* n'est-elle rattachée qu'aux deux versets qui suivent ?), le premier verset n'étant pas spécifiquement « concertant », et la seconde partie n'étant pas aussi systématique que Martin Geck le prétend (le sixième verset ne débute pas, mes. 116, par une écriture de type « récitatif »). On croit deviner la perplexité du musicologue devant

⁹⁸³ GECK (Martin), *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, op. cit., p. 52.

une œuvre qui se prête mal au jeu du découpage, et la vision d'ensemble ne jouit pas nécessairement d'une grande lisibilité.

D'un point de vue général, nous pouvons dégager quelques idées. L'effectif, tout d'abord, est réduit : nous sommes loin de J. P. Sweelinck et de son *De profundis* à cinq voix⁹⁸⁴. Le *continuo* semble limité à l'orgue, puisque la mention manuscrite cite explicitement l'« *organo* », et non le « *continuo* », ce qui pourrait exclure la présence d'une viole de gambe (encore que nous devons observer une certaine réserve quant à la littéralité de telles mentions). Avec seulement une basse soliste, deux violons et l'orgue, ce *De profundis* de Nicolaus Bruhns entretient donc un climat intimiste.

En revanche, l'*ambitus* sollicité dépasse les deux octaves : du *ré*1 (mes. 59), au *mi*3 (mes. 162 et 194), l'étendue requise prouve que la voix joue un grand rôle.

Voyons maintenant dans le détail comment Nicolaus Bruhns construit son œuvre.

Sinfonia (mes. 1-16), *la* mineur

À l'image de M. Weckmann, F. Tunder ou D. Buxtehude, N. Bruhns introduit sa cantate par un discours instrumental. Une *sinfonia* aussi courte permet de saisir facilement les subtilités d'écriture.

Les seize premières mesures agissent tout d'abord comme une vaste respiration, où tout commence par un unisson (*la*1 pour l'orgue, *la*2 pour les violons, mes. 1) pour s'achever sur un autre unisson (*la*1 pour l'orgue, *la*3 pour les violons, mes. 16). Même la voix soliste surgit des profondeurs à partir d'un *la*1. Entre ces deux points, la douleur augmente, s'épanche, puis se rétracte. Cette progression est renforcée par l'emploi des rythmes, judicieux en ce qui concerne l'orgue : celui-ci enchaîne « ronde liée à blanche – blanche – noire – croche » (mes. 1-3), continue avec des croches régulières (mes. 7-13), revient aux noires (mes. 14-15), pour aboutir à une ronde (mes. 16). Jeu des unissons et progression rythmique du *continuo*, ces deux éléments se complètent pour créer une atmosphère recueillie teintée d'un sentiment d'abandon.

Le traitement mélodique des cordes se résume bien souvent à des échanges de motifs (imitations, mes. 1, 4-5, 10), où le décalage est source de dissonance (nombreux retards et appoggiatures, visibles sous forme d'accords 2 ou 9, mes. 8, 10 ou 14) ; le passage « *adagissimo* » [*sic*] (mes. 11), en croches parallèles, présente un contraste d'écriture en allégeant les rythmes tout en accroissant la tension (basse chromatique, et discours subitement homorythmique) ; l'auditeur est progressivement mené vers la chute finale.

Verset 1 (mes. 16-44), *la* mineur vers *do* majeur

La musique respecte clairement la découpe du verset : « *De profundis clamavi ad te, Domine* », mes. 16-34, puis « *Domine, exaudi vocem meam* », mes. 34-44.

En regardant attentivement la partition (voir Exemple 7-2.2, Annexes p. 189), nous constatons que le phrasé de la basse (mes. 16-20) est identique à celui des premières mesures de la *sinfonia* (mes. 1-4). Si l'on réduit progressivement les deux extraits, la parenté mélodique devient évidente : arpège ascendant de la tonique sur pédale, suivi d'une double descente conjointe (*continuo* et voix supérieure) conduisant à la dominante par une marche de septièmes. Malgré les différences (rythmes, habillage mélodique, nature du *ré* – dièse dans la *sinfonia*, bécarré dans le *solo* de basse –, position de la descente conjointe pour le *continuo*), les gestes fondamentaux sont rigoureusement identiques. Nous pourrions immédiatement comparer ce motif *a* avec son homologue dans *Jauchzet dem Herren alle*

⁹⁸⁴ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.7.

Welt : tous les deux sont construits autour de deux éléments (tête et appendice), contrastés en nature (arpège puis gamme, syllabisme puis vocalise). En revanche, le motif *a* de *De profundis* présente un arpège ascendant (et non descendant), et semble induire un parcours harmonique comparable selon les présentations.

La voix de basse insiste ensuite, mes. 22-23, sur « *ad te* » (vers toi), lancé trois fois avec une inflexion au demi-ton (la vocalise sur « *clamavi* » poursuit ce schéma avec un « *clama* » chromatique, mes. 23-24). Harmoniquement, nous rencontrons de nombreuses « majorisations » : les accords mineurs de *ré* et de *mi* se transforment en renversements de septièmes (enchaînements *b – 4+*, mes. 22-23). Ce motif *b*, que l'on peut nommer « cellule *ad te* », permet de conjuguer plusieurs significations : ascendant, il indique la direction de la prière ; chromatique, il suggère la douleur ; répété, il accentue le caractère plaintif de cette douleur. Ce motif ne tarde pas à gagner le violon 2 (mes. 28-29), puis le violon 1 (mes. 29-31). Or, si nous observons la *sinfonia* introductive, nous constatons que la « cellule *ad te* » était déjà exposée (violons 1 et 2, mes. 7-8). Certes la ligne est descendante, mais l'intervalle de seconde et le rythme si particulier qui caractérisent cette cellule nous confirment la parenté. Comme si les éléments thématiques devaient lentement s'organiser, le *continuo* apporte sa contribution, et commence par transformer l'intervalle descendant en intervalle ascendant (mes. 9-10) ; le demi-ton fait également son apparition avec plus de régularité (*si2-do3*, puis *mi2-fa2*), mais la ligne générale est brisée. Nous comprenons alors que les différentes présentations de la cellule ne trouveront leur contour définitif que dans le phrasé de la basse soliste.

La seconde partie du verset (mes. 34-44) est marquée par un changement de *tempo*, qui devient ici *allegro*. La longueur de la supplication fait soudainement place à l'empressement, et l'emploi du rythme dactylique ajoute une certaine autorité à la demande. À quel point celle-ci est-elle différente des précédentes ?

Mélo-diquement, il apparaît que ce motif *c* est un dérivé du motif *a* : points de départ, d'appuis et d'arrivée sont identiques, et décrivent l'accord parfait mineur de *la* ; ainsi, le double appel « *Domine, Domine* » des mes. 34-35 épouse la ligne « *De profundis clama[vi]* » des mes. 16-17, anticipée dès la *sinfonia* introductive (mes. 1-3) ; ce dérivé du motif *a* est ensuite suivi de la « cellule *exaudi* », l'arpège descendant, qui constitue une forme de réponse à l'appel – le *continuo* l'emploie à plusieurs reprises aux mes. 41-43. D'un point de vue harmonique, la section est beaucoup plus mobile et l'enchaînement des accords use de souplesse grâce aux dominantes successives, à commencer par les mes. 34-37 : *la* min (I), *mi* maj (V), *la* maj (I=V de), *ré* maj (V de), *sol* maj (V de), *do* maj (relatif du ton principal). Le verset s'achève également en *do* majeur (mes. 43-44). « Écoute [ma voix] mon appel », dit le texte. L'aboutissement tonal semble nous suggérer une éclaircie. Peut-on en conclure que la prière parvient jusqu'à Dieu ? Quoiqu'il en soit, la musique qui soutient ce verset offre de nombreux éléments ascendants (« *De profundis clamavi* », « *ad te* », « *Domine, Domine* »), ainsi que l'annonce d'une éventuelle réponse (« *exaudi* », orientation tonale vers le ton relatif), tout en ménageant une progression éloquente du dynamisme : de la plainte résignée (« *De profundis clamavi* ») jusqu'à l'ardente supplication (« *Domine, Domine* »), l'auditeur passe en très peu de temps par des états pour le moins contrastés.

Verset 2 (mes. 44-65), *do* majeur vers *la* mineur

En peu de mesures, Nicolaus Bruhns parvient à nous suggérer plusieurs idées contenues dans le texte. Mes. 44-51, « que tes oreilles soient attentives » est traduit par une immobilisation mélodique due aux croches régulières (motif *d*) ; cette écriture contraste tout autant avec les sections précédentes qu'avec celles qui suivent. L'inflexion descendante de la voix est reprise par les violons (mes. 45-46), si bien que l'extrait tout entier paraît se figer

instantanément. D'un point de vue harmonique, le chiffrage illustre plutôt « la voix de ma supplication », comme en attestent les nombreuses dissonances (accords $2^4_6 - 6$ et $7^9 - 5^7$) qui s'enchaînent les unes aux autres, avant d'entamer une marche de neuvièmes, mes. 49-50. Comme les « oreilles attentives » du Seigneur ont peu de chance d'être elles-mêmes douloureuses, les torsions harmoniques concernent bien la supplication du croyant. L'esprit de contrition est également signifié par l'emploi de la quinte diminuée, intervalle qui apparaît au début de chaque marche harmonique : *do3-fa#2* (mes. 51), *sol2-do#2* (mes. 57), *ré3-sol#2* (mes. 59-60).

Celles-ci, en revanche, apportent une certaine douceur : trois marches (mes. 51-52, 56-58 et 59-61) reposent sur des septièmes à l'état fondamental, dont le balancement régulier n'est pas sans créer une forme d'apaisement (motif *e*). Ces marches nous rappellent-elles que la supplication tente de recueillir le pardon ? Si l'éventuelle rédemption est discrètement suggérée, Nicolaus Bruhns ne peut s'empêcher d'insister sur la douleur du croyant : la rupture harmonique de la mesure 59 (l'accord parfait de *ré* d'abord majeur devient subitement mineur) nous le rappelle. Pourtant, il n'y a aucune nécessité harmonique à minoriser le début de la marche, et le *continuo* peut aisément commencer son mouvement cyclique avec l'accord parfait majeur. En l'absence d'une telle nécessité, nous découvrons naturellement dans le texte la justification de cette singularité : « la voix de ma supplication ».

Le verset s'achève par une brève terminaison instrumentale. Le *continuo* chromatique renforce l'idée de douleur inhérente à la supplication, et les chiffrages employés vont dans le même sens : le surprenant $\#^6$ de la mesure 63 – qui usurpe la place légitime d'une dominante ($\#^7$) ou d'une quarte et sixte – cherche visiblement à tétaniser l'auditeur.

De manière très subtile, Nicolaus Bruhns parvient donc à suggérer musicalement plusieurs significations du texte : la disposition à l'écoute (croches régulières), la demande de compassion (marches de septièmes renversées ou à l'état fondamental, lignes résolument descendantes), ainsi que la douleur (quinte diminuée, chiffrages, chromatisme). Mais au lieu de présenter successivement tous ces matériaux, le compositeur parvient à les mêler constamment : le motif *e* que la basse présentera aux mes. 51-53 est déjà exposé aux violons dès les mes. 48-50, pendant que le soliste achève son motif *d* ; inversement, nous retrouvons aux violons le motif *d* (mes. 51-52, 57-58, 59-60) tandis que la basse répète le motif *e*.

Effet du hasard ou association délibérée, cette section repose sur un rythme dactylique qui n'est pas sans rappeler la seconde moitié du verset précédent (« *Domine, exaudi vocem meam* »). D'un point de vue textuel, le rapprochement est compréhensible : « Seigneur, écoute mon appel » disait-on alors, « que tes oreilles soient attentives à la voix de ma supplication » dit-on maintenant ; le sens n'est guère différent.

Verset 3 (mes. 65-81), *la* mineur – *do* majeur – *la* mineur

Ce verset peut être scindé en deux parties : A/ « *Si iniquitates observaveris, Domine* » (mes. 65-67), en *la* mineur ; ces trois premières mesures exposent un bref phrasé sur pédale de tonique ; les harmonies employées sont de simples toniques et dominantes sur pédale de tonique – technique qui n'est pas sans évoquer les récitatifs italiens de G. Carissimi ; la mise en valeur des « iniquités » passe visiblement par la quarte diminuée *do3-sol#2* (mes. 66-67) ; noté « *adagio* », ce récitatif présente un matériau nouveau : une montée conjointe (chemin de tonique vers tierce), une chute de quarte diminuée, puis une inflexion au demi-ton (sensible-tonique) ; B/ « *Domine, quis sustinebit ?* » (mes.

68-81), noté « *allegro* », plus mobile sur un plan tonal (*la* mineur – *do* majeur – *la* mineur), semble accaparer toute notre attention au regard des répétitions fort nombreuses : l'interrogation « *quis* » (qui) est lancée pas moins de douze fois ; le motif thématique est ici un dérivé du motif *a*, puisque les notes fondamentales de l'accord parfait mineur de *la* sont intégrées à la vocalise ascendante. Il est même possible d'observer un habillage progressif de ce motif initial au cours des versets : dès la *sinfonia*, le motif *a* repose sur les notes de l'arpège ; dans la partie vive du premier verset (motif *c*, mes. 34-35), l'arpège ascendant est enrichi du rythme dactylique ; dans la partie vive du troisième verset (motif *f*, mes. 68), la systématisation des doubles-croches permet de parcourir la gamme toute entière. Même si les motifs paraissent différents les uns des autres, un regard attentif permet d'établir les parentés sous-jacentes. Chaque nouvelle présentation ressemble à une variation supplémentaire du propos initial.

Nous le savons maintenant, le silence participe à la narration pour devenir une « figure rhétorique » à part entière. Nous avons évoqué ce passage du *De profundis* comme exemple d'*Aposiopesis*⁹⁸⁵. Mais nous devons maintenant montrer en quoi cet exemple est particulièrement intéressant : cette « butée sur silence » est hautement expressive puisqu'elle succède à un questionnement. La voix de basse, doublée par le *continuo*, lance l'interrogation avec des intervalles ascendants (mes. 76-77, « *Domine quis, quis, quis, quis, quis* »), puis s'interrompt brusquement après une quinte ascendante. La mesure 77 paraît suspendue, figée dans une attente d'un temps et demi ; plus qu'une respiration, le repos des voix agit ici comme une forme de réponse : « Seigneur qui, qui, qui, qui, qui [subsiste] ? » ; le silence fait un aveu : « personne ».

Verset 4 (mes. 81-93), *la* mineur – *do* majeur – *la* mineur

Ce verset ressemble au précédent, car il est lui-même composé de deux parties : A/ un *adagio* (mes. 81-84) en *la* mineur, avec pédale de tonique ; B/ un *allegro* (mes. 85-93), également mobile sur un plan tonal (*la* mineur – *do* majeur – *la* mineur).

De manière assez prévisible, le phrasé de ce récitatif fait écho à celui du verset précédent : nous retrouvons une montée conjointe (chemin de tonique vers tierce), une chute (ici de quinte diminuée), puis une inflexion au demi-ton ; la pédale de tonique, elle aussi, évoque le verset précédent. Mais elle n'est que de courte durée, puisque le *continuo* finit par dessiner la ligne du tétracorde descendant. Cette nouvelle configuration nous rappelle alors la ligne de basse du motif *a* : tenue sur la tonique, puis tétracorde descendant. Ainsi, nous comprenons que les récitatifs des versets 3 et 4 sont thématiquement liés entre eux, et harmoniquement dérivés du motif *a*.

La seconde partie du verset, « *sustinui te, Domine* » (j'ai espéré en toi, Seigneur), suspend momentanément la participation des cordes. La voix de basse échange alors son motif *g* avec le *continuo*. Mélodiquement, l'auditeur est déjà familiarisé avec cet élément : il s'agit de la « cellule *exaudi* » (accord parfait majeur descendant), entendue dans le motif *c* (verset 1, mes. 35-36). Cette cellule gagne tantôt la basse, tantôt le *continuo*, au fil d'une généreuse marche harmonique : débutant par une dominante de *ré* (mes. 84-85), le chant se dirige vers *do* majeur (mes. 88), puis s'éloigne vers la dominante de *la* (mes. 93). La tonalité sous-jacente est bien *la* mineur, mais le repos sur le ton principal est toujours soigneusement évité. On ne peut pas parler de modulation – ni même d'emprunts ; il s'agit de dominantes secondaires qui ne cessent de tourner autour d'un pôle bien plus suggéré que réellement affirmé.

⁹⁸⁵ Cf. *supra*, Chapitre III, 4-4.2.

Le jeu des déclinaisons thématiques nous amène naturellement à confronter les significations du texte : ainsi, la phrase « mais tu es plein de miséricorde, et au sujet de tes lois » (verset 4) est mélodiquement dépendante de la phrase « si tu observes nos iniquités, Seigneur » (verset 3) ; dans l'esprit de l'auditeur s'opère alors une fusion de sens : celui qui nous voit et nous juge à notre juste valeur est identique à celui qui délivre le pardon. Harmoniquement, le *continuo* nous rappelle les premières mesures de la *sinfonia* et celles du premier verset ; en filigrane, la phrase « *De profundis clamavi ad te, Domine* » soutient le discours : il faut bien que le Seigneur soit rempli de bonté pour supporter les iniquités humaines, iniquités devenues insupportables aux yeux du croyant alors conscient de ses fautes. La prise de conscience, accompagnée de l'insoutenable douleur qu'elle procure, engendre le cri. De plus, le rapprochement mélodique observé entre les versets 1 et 4 n'est pas étonnant dans ce contexte : que peut espérer le croyant meurtri (« *sustinui te, Domine* »), si ce n'est être entendu par le rédempteur (« *exaudi vocem meam* ») ? Les deux phrases reposent sur la même cellule ; le lien est assumé.

De la souffrance humaine jusqu'à la bienveillance de celui qui peut la soulager, le réseau mélodique et harmonique de cette cantate ne cesse de justifier l'impérative nécessité de la prière.

Verset 5 (mes. 93-116), *la* mineur – *do* majeur – *la* mineur – *mi* mineur

Voilà certainement le cœur de l'œuvre. Dérivé des versets précédents, mais spécifique dans certains de ses matériaux thématiques et son parcours tonal, ce verset attire notre attention.

Lui aussi se décompose en deux parties : A/ un *adagio* (mes. 93-97), toujours bref, allant de *la* mineur vers *do* majeur ; B/ un *allegro* (mes. 97-116), allant de *do* majeur vers *mi* mineur.

Le premier mot, « *sustinuit* » (mes. 95), est rythmiquement une duplication de la cellule « *sustinui [te]* » du verset précédent (mes. 85), mais explore une direction mélodique ascendante.

L'*allegro* ne coïncide pas ici avec un changement de vers, mais permet d'insister sur le début du verset : « *sustinuit* » est ainsi répété, avec des échanges aux cordes, manière d'affirmer un peu plus le propos. À l'arrivée du motif *h* (mes. 101-102), l'auditeur entend un nouveau matériau thématique : une ligne brisée descendante en croches régulières, avec anacrouse. Le *continuo*, qui poursuit un dessin symétriquement inversé (croches ascendantes), se distingue par un accompagnement essentiellement composé d'accords 6, ce qui renforce l'impression de douceur ; avec un motif *h* immédiatement répété (mes. 103-104), créant un irrésistible effet de bercement, « [mon âme] a espéré [dans le Seigneur] » revêt ainsi des couleurs plutôt apaisantes. D'un point de vue thématique, la vocalise sur « *anima mea* » (mes. 104-105) procède du mouvement en croches immédiatement entendu : l'âme et l'espérance se confondent. Et les significations ne cessent de se compléter : la vocalise s'achève sur la cellule « *sustinui [te]* » (j'ai espéré en toi, verset 4), elle-même dérivée de la cellule « *exaudi* » (entend/exauce, verset 1). Des liens puissants sont tissés entre l'âme, l'espérance et l'exaucement.

La vocalise qui suit (« *in Domino* », mes. 106-109) peut se lire comme un dérivé du motif *h* : nous y retrouvons le départ en anacrouse, la ligne descendante, le *continuo* qui harmonise avec des accords 6, et la duplication (la vocalise est immédiatement reprise, mes. 109-112). L'écriture employée pour « le Seigneur » est assimilable à celle de « l'espérance ». Là encore, les thématiques fusionnent ; la seule espérance possible est en Dieu. Nous voyons bien comment Nicolaus Bruhns cherche à justifier le moindre événement sonore :

ce que le texte dit est constamment exploité par la musique. L'idée même que Dieu est l'aboutissement de l'espérance est probablement traduite par le cheminement harmonique, qui nous conduit en *mi* mineur (doublement confirmé par les cadences parfaites, mes. 108-109 et 111-112), le ton qui domine *la* mineur d'une quinte.

Le verset s'achève par une conclusion instrumentale (mes. 112-116), sorte d'épuisement du discours : retour du *tempo adagio*, reprise du rythme anapestique de la vocalise précédente – qui passe ici d'un violon à l'autre, *continuo* qui perpétue les accords 6 – mais sur une ligne plus statique (oscillation entre le *ré*[#]2 et le *mi*2), retour d'une marche en septièmes déjà rencontrée au verset 2 (« *in vocem deprecationis meae* », à la voix de ma supplication). La terminaison instrumentale fait donc référence aux mesures 106-111, tout en rappelant la cause de l'espérance (la supplication).

Verset 6 (mes. 116-185), *mi* mineur – *la* mineur – *do* majeur – *la* mineur

Comme dans les versets précédents, nous pouvons observer une coupe en deux parties (mes. 116-151, puis mes. 151-185). Mais la première échappe à l'écriture en récitatif jusque-là usitée pour adopter un 3/4 plus dansant⁹⁸⁶. Mélodiquement, le début de la phrase « *A custodia matutina* » (de la veille du matin) s'élève peu à peu, puis redescend sur « *usque ad noctem* » (jusqu'à la nuit). La conduite mélodique épouse donc l'idée à exprimer. Harmoniquement, le principe est identique : partant de *mi* mineur, nous achevons la première moitié de phrase par la dominante de *la* mineur – propre à traduire l'éclaircie du matin –, puis l'accord parfait mineur de *la* se comporte comme une sous-dominante par l'apparition du chiffrage 5^{6#} (mes. 121), accord mieux connu des continuistes sous le nom de « Grande Sixte », permettant à la phrase de se résoudre en *mi* mineur, couleur appropriée pour le retour de la nuit. La réduction mélodique et harmonique du motif *i* permet de saisir ce double mouvement.

L'*Allegro* qui suit est construit à partir de vocalises en croches ascendantes. « *Speret Israel in Domino* » (qu'Israël espère en le Seigneur) se caractérise alors par une série de marches harmoniques pour aboutir à une cadence parfaite en *do* majeur (mes. 160-161). La formule des croches en dents de scie est comparable au motif *h* (verset 5, mes. 101-102), lui-même porteur du message d'espérance (« *Speravit [anima mea]* ») ; cette section est donc une variation du motif *h*, explorant une direction ascendante. La terminaison instrumentale (mes. 173-185) ne manque pas de charme avec sa double broderie : mélodique, à chaque mesure du violon 1, et harmonique puisque le *continuo* brode l'accord de tonique par une dominante chiffrée 6 (mes. 173-175 et 179-181). Surtout, chaque premier temps est neutralisé par un silence, manière d'accentuer le caractère dansant de ce passage.

Verset 7 (mes. 185-202), *la* mineur – *mi* mineur – *la* mineur – *do* majeur

Ce septième verset est en quelque sorte la réplique du verset 3 : nous retrouvons une première partie très brève (un récitatif de trois mesures et demi, mes. 185-188), puis une partie vive avec vocalises (verset 3 sur « *Domine* », verset 7 sur « *et copiosa* »). Surtout, la structure interne des parties vives est comparable, et n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle observée dans *Jauchzet dem Herren, alle Welt* :

verset 3 verset 7 1/ Exposition de la vocalise par la basse mes. 68-69 mes.

188-191 2/ Réponse immédiate des deux violons (imitation serrée) mes. 69-71

⁹⁸⁶ Aucune mention ne nous renseigne ici sur le *tempo* requis. Profiterons-nous du 3/4 pour nous autoriser un *moderato*, voire un *allegro* ? Au début de la seconde partie (mes. 151), la mention « *allegro* » apparaît clairement. L'indication ne se justifie que dans la mesure où elle offre un contraste ; il faut donc se résoudre à un *tempo* plus lent concernant la première partie. Une interprétation *moderato* serait – nous semble-t-il – appropriée.

mes. 191-193 3/ Échanges basse/violons (trois voix très enchevêtrées) mes. 71-77 mes. 193-197 4/ Renversement de la gamme qui devient subitement descendante mes. 78-79 mes. 198-199 5/ Terminaison instrumentale sur motif descendant pris en imitation mes. 79-81 mes. 200-202

Nous pouvons même déceler quelques parentés harmoniques entre les versets grâce à l'usage de formules cadentielles où se révèle la septième de sous-dominante (accord 5^7 , plus riche qu'une « Grande Sixte », surtout dans le mode mineur).

Pourquoi une telle ressemblance ? Spontanément, nous en recherchons l'origine dans la signification des versets. Mais la confrontation n'est guère éclairante, puisque le sens du verset 7 (« Car le Seigneur est plein de miséricorde, et avec lui une généreuse rédemption ») est plus proche du verset 4 (« Mais tu es plein de miséricorde, et au sujet de tes lois j'ai espéré en toi, Seigneur »), que du verset 3 (« Si tu observes nos iniquités, Seigneur, Seigneur, qui subsiste ? »). Nous comprenons qu'il faut certainement aller plus loin.

Notre première erreur vient de l'étude morcelée des versets. Comprendre ce qu'ils expriment isolément ne doit pas nous empêcher de considérer un sens plus général. Ainsi, le verset 3 s'articule naturellement avec le suivant : Dieu voit nos péchés (verset 3), mais par bonheur il est plein de miséricorde (verset 4). La culpabilité humaine trouve son apaisement dans l'espérance du pardon. Or, la « miséricorde » et « la généreuse rédemption » du verset 7 n'ont de sens que par rapport au péché. Notre seconde erreur a été de n'observer que la partie vive du verset 7 pour en souligner la parenté avec le verset 3. Mais il faut également s'intéresser aux trois mesures et demi de l'*adagio* introductif, qui nous rapprochent davantage du verset 4 : non seulement les entrées du texte y sont identiques (« *Quia apud te propitiatio est* », verset 4, contre « *Qui apud Dominum misericordia* », verset 7), mais nous retrouvons aussi la cellule « *sustinui te* » du verset 4 (mes. 85-86) sur les mots « *miserico[r]dia* » du verset 7 (mes. 186-187). La miséricorde (« *misericordia* ») est l'objet même de l'espérance (« *sustinui te* »).

Ainsi, l'*adagio* du verset 7 nous rappelle que la miséricorde du Seigneur est l'objet de notre espérance (référence textuelle et mélodique au verset 4), tandis que l'*allegro*⁹⁸⁷, tout en affirmant par le texte que le Seigneur est porteur d'une généreuse rédemption, renvoie par son matériau thématique et sa structure à la culpabilité humaine du verset 3. Dieu, observant nos péchés, délivre en retour le pardon tant attendu ; le verset 7 apparaît donc comme une fusion des versets 3 et 4.

Verset 8 (mes. 202-252), *do* majeur vers *la* mineur

Voilà l'unique verset d'un seul tenant, un *presto* d'une cinquantaine de mesures. Pourtant, il est clairement divisé en deux fois quatre moments :

⁹⁸⁷ Non mentionné comme tel sur le manuscrit, mais sous-entendu par la structure des versets jusque-là rencontrée.

A	<i>Et ipse redimet Israel</i>	doubles-croches passant de la basse aux violons	Mes. 202-208 <i>do</i> maj.	Mes. 222-228 <i>mi</i> min. (fin sur V)
B	<i>Ex omnibus</i>	rythme dactylique exposé à la basse, valeurs longues aux violons, montée conjointe au <i>continuo</i>	Mes. 208-211 <i>la</i> min.	B Mes. 229-231 <i>mi</i> min. C Mes. 232-237 <i>mi</i> min. vers <i>la</i> min.
C	<i>Iniquitatibus eius</i>	rythme dactylique aux violons, valeurs longues à la basse, descente disjointe au <i>continuo</i>	Mes. 212-218 <i>do</i> maj. vers <i>mi</i> min.	B Mes. 237-242 <i>la</i> min. C Mes. 243-248 <i>la</i> min.
D	Terminaison instrumentale	dérivé de la terminaison instrumentale du verset 6	Mes. 218-222 <i>mi</i> min.	Mes. 248-252 <i>la</i> min.

Le motif *j* (« *Et ipse redimet Israel* ») se caractérise alors par ce flot de doubles-croches qui anime la ligne ascendante de la basse. Celle-ci part du *do*₂ pour atteindre le *do*₃ avec une véhémence toute libératrice ; par imitation, les violons répondent à la voix, et assurent un déroulement inaltérable de doubles-croches. Le motif *k* (« *Ex omnibus* ») recherche le contraste, avec le rythme dactylique suivi de croches et les valeurs longues utilisées aux instruments accompagnateurs ; l'auditeur est inmanquablement placé dans une situation d'attente. Le motif *l* (« *iniquitatibus* ») prend le contre-motif du motif précédent, en confiant le rythme dactylique aux violons et les valeurs longues à la basse. Celle-ci décrit alors l'arpège descendant de *la* mineur (même si chaque note de l'arpège est harmonisée de manière spécifique) ; il s'agit du motif *a* (« *De profundis clamavi* »), inversé. Ici encore, les « iniquités » nous rappellent que le fidèle crie « des profondeurs ». Quant à la terminaison instrumentale, avec ses soupirs placés sur chaque premier temps, elle évoque la conclusion du verset 6. La justification d'un tel rapprochement se découvre aisément dans la comparaison des phrases concernées : « Qu'Israël espère en le Seigneur » (verset 6), « Et lui-même [Dieu] rachètera Israël de toutes ses iniquités » (verset 8).

Amen (mes. 252-284), la mineur

Après l'effusion du *presto* précédent, ce final sollicite une virtuosité exceptionnelle de la basse : le motif *m* (mes. 252-254) est composé de cinq sauts d'octave en seulement deux mesures, se transpose et se combine avec les violons, pour aboutir à l'ample vocalise des mes. 273-276. La voix semble ici traitée comme un instrument, et l'on croirait entendre les coups d'archet à chaque bond d'octave.

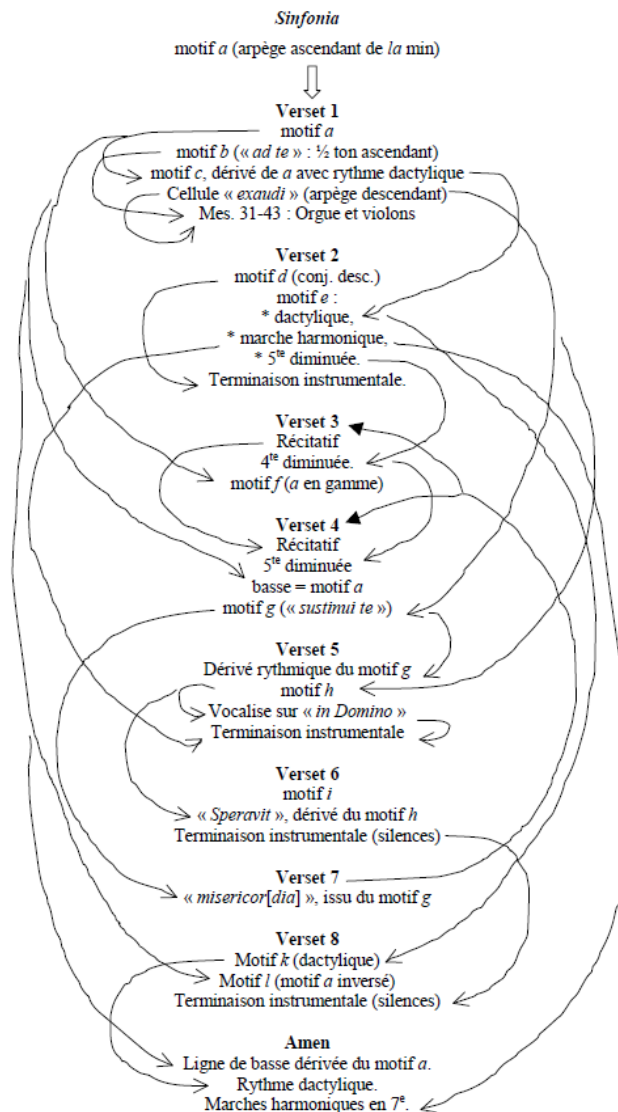
Cette dernière section peut être divisée en quatre moments : A/ La basse expose le motif *m*, les violons répondent par un dérivé qui annonce déjà la grande vocalise ; pour l'instant, voix et cordes ne se mélangent pas (mes. 252-262) ; B/ Imitations plus resserrées entre la voix et les cordes. On distingue même deux entrées : B-V2-V1 (mes. 262-267), puis V2-V1-B (mes. 267-272) ; C/ « La » vocalise de basse, introduite par le violon 2 (mes. 272-276) ; D/ Retour du motif *m* (mes. 276-284) qui bascule à tous les pupitres (*continuo* compris) ; le langage s'intensifie une dernière fois avec l'emploi d'appoggiatures répétées, provoquant des chiffrages très riches : $7^9 11 - 7^8 10 - 7^9 - 6^8$.

Il est temps maintenant de prendre un certain recul. Nous voyons tout d'abord qu'il existe un grand nombre de motifs, qui s'enrichissent et se complètent au fil de l'œuvre. Mais l'hétérogénéité de cette cantate n'est qu'apparente, puisque les facteurs d'unité garantissent une certaine forme de cohésion.

Ces facteurs d'unité sont de différentes nature. Le plus évident est certainement celui de la structure : la plupart des versets répondent à une découpe bipartite (un *adagio* de type récitatif, suivi d'un *allegro* de type *arioso*), à l'exception du verset 6, dont la première partie en 3/4 échappe à l'écriture du récitatif, et du verset 8, en un seul bloc – même si le *presto* est lui-même divisible en deux. Mais l'auditeur prend vite l'habitude d'entendre une première section calme, suivie d'une section plus animée.

Le second facteur d'unité est harmonique : nous restons tout au long de la cantate en *la* mineur, et les modulations ne sont là que pour explorer les possibilités à partir de ce ton initial. Du centre tonal de référence, nous gagnons parfois le relatif (*do* majeur) et le ton de la quinte supérieure (*mi* mineur). Plus rarement, nous traversons les tons voisins *ré* mineur, *fa* majeur et *sol* majeur, de manière très ponctuelle. Contrairement à ce qu'il pratique dans d'autres pièces – les œuvres pour orgue notamment – Nicolaus Bruhns ne s'écarte que très modérément du ton principal.

Le troisième facteur d'unité est bien entendu thématique. Il n'est pas aisé de fournir une image bien lisible du phénomène, mais nous pouvons tenter d'en donner une approche :



Il apparaît que les thématiques traversées sont toutes dépendantes les unes des autres. Surtout, les enchevêtrements sont suffisamment nombreux pour accréditer l'hypothèse d'une perpétuelle influence thématique (et nous ne reportons pas dans ce schéma les rapprochements de sens entre les versets), quoique l'aspect désordonné – pour ne pas dire anarchique – de ce réseau semble échapper au contrôle de la conscience. Les ramifications thématiques semblent ne répondre à aucune logique structurelle précise mais, comme l'étude détaillée de chaque verset nous le prouve, elles sont pourtant justifiées par le sens du texte, puisque les parentés ne sont jamais totalement fortuites. Serions-nous devant une contradiction ?

En fait, le schéma est désordonné parce qu'il n'est qu'un schéma, tentant de transcrire sur le papier une réalité sonore. Le compositeur ne cesse d'entremêler et de décliner les significations avec simplicité : l'appel (motif *a*) se transforme naturellement pour rappeler l'idée des « profondeurs », le rythme dactylique supporte à lui seul toutes les évocations du Seigneur (« *Domine* ») ou de la joie (« *Amen* »), les butées sur silence concernent toujours Israël (versets 6 et 8), la cellule « *exaudi* » (écoute) se décline en « *sustinui te* » (j'ai espéré), etc. Le schéma semble chaotique, mais le cheminement sémantique est parfaitement cohérent.

Surtout, nous remarquons que l'ensemble de la cantate est déterminé par les premières mesures de la *sinfonia* : le motif *a*, « *De profundis clamavi* » (mes. 16-17) découle des violons 1-2 (mes. 1-2) ; le motif *b*, « *ad te* » (mes. 23-24) est déjà présent aux violons 1-2 (mes. 7-9), et le motif *d*, « *Fiant aures tuae intendentes* » (mes. 44-46) a été anticipé par l'*adagissimo* des mes. 11-13. Dans cette cantate également, l'apparente hétérogénéité des parties et phrasés secondaires est fortement rattachée aux matériaux thématiques initiaux. Le multiple est engendré par l'unité, à l'image de cette *sinfonia* où tout commence par un unisson⁹⁸⁸.

D'un point de vue méthodologique, nous avons tenté, dans l'étude de cette cantate, une classification des thèmes en suivant l'ordre alphabétique (motif *a*, motif *b*, etc.). À l'usage, cette méthode nous semble peu satisfaisante : l'analyste – et à plus forte raison le lecteur – finit par se perdre dans le bourgeonnement incessant des lettres, d'autant plus que nous intégrons des appellations secondaires de type « cellule *exaudi* » ou « cellule *ad te* ». Cette double-échelle de mesure obscurcit davantage le raisonnement qu'elle ne le facilite. Pour la prochaine cantate, il nous paraît opportun de conserver le procédé d'association entre la thématique musicale et le sens du texte (à l'image des « cellules *exaudi* »), méthode certainement plus efficace pour la juste compréhension de l'œuvre.

2.3/ Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet

- Sources : Manuscrit Heinrich Bokemeyer, et Manuscrit Raups. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 2505, n°1191 (Bokemeyer), et Mus. ms. 30093 (Raups). - Formation : Basse *solo*, violons 1-2, violes 1-2, basson, *continuo* (mention originale : « à 6. 2 violini, 2 violette, Fagotto, Basso solo con Basso Continuo »). - Tonalité : *la* majeur. - Texte : Psaume 103 (102), versets 19-22. - Thème : L'homme qui joint sa louange à celle des ministres du Seigneur ; communauté de louanges. - Partition disponible : CL 5827. Noter : Erreur dans l'édition moderne qui porte la mention « < *Allegro*

⁹⁸⁸ La macrostructure de la cantate épouse d'ailleurs la microstructure de la *sinfonia*, puisque l'ultime mesure (mes. 284) ponctue la cantate par un unisson. Seul le *continuo* est libre de compléter ou non l'harmonie avec la tierce et la quinte. L'œuvre commence et s'achève donc par l'unisson de tonique, comme la *sinfonia*.

moderato > » au début de la partition, alors que les deux versions autographes signalent « *Adagio* ». - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd2(3), et NB1(5). * * * 19. *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet*, 19. Le Seigneur a préparé son trône dans le ciel, *Und sein Reich herrscht über alles*. Et son Empire règne sur toutes les choses. 20. *Lobet den Herren, ihr seine Engel*, 20. Louez le Seigneur, vous, ses anges, *Ihr starken Helden*, Vous, héros puissants, *Die ihr seinen Befehl ausrichtet*, Qui exécutez ses ordres, *Dass man höre die Stimme seines Worts*. En obéissant à la voix de [ses mots] sa parole. 21. *Lobet den Herren, alle seine Heerscharen*, 21. Louez le Seigneur, [vous] toutes ses armées, *Seine Diener, die ihr seinen Willen tut* ! Ses serviteurs, vous qui faites ses volontés ! 22. *Lobet den Herren, alle seine Werke*, 22. Louez le Seigneur, [vous toutes ses œuvres] toute sa création, *An allen Orten seine Herrschaft* ! Dans tous les lieux de sa domination ! *Lobe den Herren, meine Seele*. Loue le Seigneur, mon âme. *Alleluja*. Alleluia.

La structure de cette autre cantate pour basse *solo* suit le modèle de la précédente : *sinfonia* introductive, versets, *Alleluia* final.

Sinfonia (mes. 1-16)

Nous pouvons dès à présent nous demander si la *sinfonia* expose les matériaux thématiques que nous entendrons tout au long de la cantate. Il est vrai que les toutes premières mesures installent beaucoup d'éléments (voir Exemple 7-2.3, Annexes p. 195). Pour commencer, les trois cordes supérieures (violons 1-2, viole 1) présentent un rythme (mes. 1-2) qui sera celui de la basse (« *Der Herr hat seinen Stuhl* », mes. 16-17). La mélodie de la basse est d'ailleurs insérée dans le tissu polyphonique, grâce la viole 1. De même, l'enchaînement harmonique $24^{+6} - 6$ suivi d'une brève succession de septièmes (mes. 2-3) préfigure le grand développement du premier verset, « *Und dein Reich herrscht über alles* » (mes. 27-52), qui repose sur d'identiques chiffrages. De manière plus frappante encore, le parcours harmonique des mes. 1-5 est une version raccourcie des mes. 16-25 (premier vers du verset 19). On peut alors établir le parallèle suivant :

I vers I		I vers V		retour vers I	
<i>Sinfonia</i>	Verset 19	<i>Sinfonia</i>	Verset 19	<i>Sinfonia</i>	Verset 19
mes. 1-2	mes. 16-19	mes. 2-3	19-23	mes. 3-5	mes. 23-25
ligne brisée du <i>continuo</i>	ligne moins brisée, mais tout de même disjointe. Suivent deux répétitions (mes. 17-19)	ligne conjointe du <i>continuo</i> , enchaînant <i>la</i> (5), <i>la</i> (2+4 ⁶), <i>sol#</i> (6), <i>fa#</i> (7), <i>si</i> (7) et <i>mi</i> (5).	ligne identique, avec l'élimination du <i>si</i> (7) au profit d'un renversement de septième <i>fa#</i> (6 barré), plus doux. Nous retrouvons deux « confirmations » (mes. 21-23), aux harmonies progressivement épurées.	ligne toujours conjointe et descendante, amorcée par un renversement de tonique, <i>do#</i> (6). Le phrasé s'achève par une dominante de dominante.	ligne identique, avec l'élimination de la dominante au profit d'un retard de sixte (substitution semblable à la mes. 20).

La seconde section de la *sinfonia* (mes. 5-10) consiste en échanges entre le violon 1 et le reste des instruments. Avec une écriture très homorythmique, l'effet de balancement est renforcé par la nature du chiffrage : la ligne conjointe ascendante du *continuo* – qui imite celle du violon 1 – enchaîne les accords 5 et 6, manière de relier par une marche harmonique le ton principal (*la* majeur) et l'accord parfait majeur de *do#*, dominante du relatif.

La troisième section (mes. 10-16) prend le chemin inverse, et redescend au moyen d'accords 2+4⁶ – 6 ; la dominante du relatif ne sera touchée qu'un bref instant, et nous retournons calmement vers *la* majeur. Or, la terminaison qui prend appui sur la tonique renversée (mes. 14) nous amène à considérer l'extrait avec un regard plus vaste, puisque les mes. 11-16 reproduisent le parcours harmonique des mes. 2-5 : I vers V, puis retour vers I. Une réduction mélodique et harmonique (voir Annexes) permet de mieux saisir la parenté des formules. Autrement dit, les sections à l'intérieur même de la *sinfonia* se présentent comme dérivant du matériau thématique initial.

Verset 19 (mes. 16-52)

De manière assez prévisible (depuis le regard porté sur *De profundis*), le verset est découpé en deux parties, correspondant respectivement aux deux vers du verset : A/ « *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* » (mes. 16-25), avec des éléments typiques du langage baroque tels qu'on peut les rencontrer chez M. Weckmann, F. Tunder ou D. Buxtehude : la basse expose son motif en répétant la tonique avec insistance, les cordes répondent, la basse reprend son motif initial ; tonalement, le *continuo* est lui-même très stable avec des toniques et dominantes bien marquées. Bien entendu, ce hiératisme souligne deux idées du texte : « *Der Herr* » (le Seigneur), et « *seinen Stuhl* » (son trône) ; inversement, « *im Himmel bereitet* » est traité en vocalises soutenues par un *continuo* plus souple (intervention des chiffrages 2+4⁶ – 6, ainsi que des retards de sixtes) ; la phrase toute entière est reprise, mes. 22-25, en *mi* majeur pour conclure dans le ton principal. Assurément, cette première section est une répercussion des premières

mesures de la *sinfonia* (mes. 1-5) ; B/ « *Und sein Reich herrscht über alles* » (mes. 25-52) s'épanche plus volontiers avec des vocalises en triolets de croches. Nicolaus Bruhns joue sur les transitions, puisque nous pensons les mes. 25-27 comme une réponse au phrasé précédent ; inversement, ces mesures annoncent le motif de la basse (motif « *Und sein Reich* », mes. 27-30) ; cette première présentation est assez solennelle, avec une succession bien régulière de noires et une écriture homorythmique.

La seconde section est surtout caractérisée par les vocalises qui suivent, comme si le croyant, enfin libéré du message qu'il avait à transmettre, pouvait en savourer les conséquences. La première vocalise sur « *über alles* » (mes. 33-37) nous amène à comprendre l'épanchement de deux manières : l'étendue vocale représente tout aussi bien l'image d'un royaume de Dieu s'étendant « sur toutes les choses », que la joie éprouvée par le fidèle estimant la valeur d'un tel royaume. On notera par ailleurs que la vocalise précédente affectait l'expression « *im Himmel* », d'où un rapprochement possible des écritures : ce qui est « pour tous » est « au ciel ».

Quoiqu'il en soit, la vocalise « *über alles* » en triolets contrepointe le phrasé « *und sein Reich* », si bien qu'ils ne cessent de se compléter (la vigueur de l'un et la droiture de l'autre). Ainsi :

	motif « <i>und sein Reich</i> » (noires régulières)	motif « <i>über alles</i> » (triolets)
mes. 30-32	V2	V1
mes. 33-37	V1	basse + basson
mes. 37-40	basse + basson + <i>continuo</i>	V2
mes. 40-43	basse + basson + <i>continuo</i>	V1
mes. 43-46	V1	basse + basson

À partir de la mesure 46, nous assistons à une amplification des motifs : « *über alles* » se transforme en une large montée conjointe des voix graves (basson, basse, *continuo*), tandis que les violons 1-2 adoptent définitivement la scansion des triolets. Ils finissent même par se fixer sur le rythme de sicilienne, pourtant anecdotique dans la vocalise initiale.

De manière générale, on pourra retenir de cette section : 1/ une grande variété rythmique en mode ternaire (♩ ♪ - ♪ ♪ - ♪ ♪ - ♪ ♪) ; 2/ l'idée de plénitude et de réjouissance (« *über alles* »), indissociable de l'Empire et sa stabilité (« *und sein Reich* »), tout en faisant le pont avec le ciel (une vocalise se liant avec une autre) ; 3/ le *continuo* qui, s'il ne double pas la basse, se livre à des marches harmoniques (mes. 30-37, 43-45), procédé annoncé dans la *sinfonia* (les mes. 2-3 se retrouvent même à l'identique dans les mes. 34-36) ; 4/ la montée du *continuo* (mes. 46-47) avec sa marche 5 6 / 5 6 / 5 6, qui n'est pas sans rappeler également la *sinfonia* (mes. 5-10) ; 5/ tonalement, nous pouvons observer une forte unité du ton principal (*la* majeur), avec quelques repos passagers sur la dominante.

Verset 20 (mes. 52-81)

Malgré les quatre vers qui composent ce verset, Nicolaus Bruhns conserve une découpe en deux parties : un *adagio* (mes. 52-63), puis un *allegro* (mes. 63-81).

Thématiquement, ce début de vers (« *Lobet den Herren, ihr seine Engel* ») est un dérivé du phrasé initial (« *Der Herr hat seinen Stuhl* »), même si la ressemblance n'est pas frappante à première vue. Seule une réduction mélodique permet d'estimer la proximité des deux lignes (voir Annexes). On peut alors distinguer deux moments bien distincts : 1/ une trajectoire conjointe et descendante de la tonique vers la quinte ; 2/ une broderie de la tonique. Or, les deux phrasés se comportent exactement de la même manière.

Plus saisissant encore, nous voyons que ces deux phrasés trouvent leur origine dans la ligne de *continuo* des mes. 1-5. Là encore, une réduction est indispensable : dans sa trajectoire de la tonique vers la dominante (I vers V), puis dans celle du retour vers la tonique (V vers I), nous retrouvons l'élément mélodique qui sera exploité par la basse au début des premiers versets (mélodie de tonique vers quinte). Le *continuo*, pourtant d'essence harmonique, conditionne les lignes mélodiques de la voix, même si celles-ci sont harmonisées différemment (cas du premier verset, mes. 16-19, où le *continuo* ne quitte guère le premier degré alors que la voix achève sur la quinte).

Du point de vue de l'écriture, cette première partie de verset met en avant les doubles-croches sur « *[Lo]bet den [Herren]* » (mes. 53), qui inspireront violes et violons (mes. 54, 56, 59-60). Le petit mouvement concerne bien évidemment la louange, mais il accompagne tout aussi bien les « anges ». La suite du verset insiste également sur les « héros puissants » (« *starken Helden* ») ; musicalement, Nicolaus Bruhns parvient à suggérer l'imposante stature des héros grâce à l'emploi de Grandes Sixtes (IV^e degré chiffré 5⁶, mes. 56, 61-62), premier élément de cadence parfaite de type 2d dont la stabilité n'est plus à démontrer (le compositeur use systématiquement de cette cadence sur l'expression « *starken Helden* »).

L'*allegro* qui suit regroupe à lui seul les deux derniers vers du verset : 1/ « *Die ihr seinen Befehl ausrichtet* » (mes. 63-68) ; 2/ « *dass man höre die Stimme seines Worts* » (mes. 68-81).

Le premier est modulant, puisque nous allons de la tonique (*la* majeur) au relatif – avec tierce picarde. Les « héros puissants » qui « exécutent les ordres » sont alors suggérés par une vocalise que seuls les violons reprendront dans le tissu polyphonique, les autres instruments jouant de manière plus verticale et homorythmique. Encore une fois, ce motif mélodique qui semble si nouveau pour l'auditeur n'est qu'une variation supplémentaire de la thématique initiale ; pour s'en rendre compte, il suffit d'isoler les trois éléments fondamentaux des motifs : 1/ un appui sur la tonique (verset 19 : « *Der Herr hat* » ; verset 20 : « *die ihr* ») ; 2/ une broderie inférieure de cette tonique (verset 19 : « *seinen Stuhl* » ; verset 20 : « *seinen Be[feh]* ») ; 3/ puis une descente (verset 19 : mélisme sur « *Stuhl* » ; verset 20 : « *[Be]feh* »). Bien entendu, les différences harmoniques, rythmiques (départ à contre-temps ou sur le temps) et mélodiques (*sol#* ou *sol* bécarré, terminaison sur *mi* ou sur *ré*) empêchent l'auditeur de faire un rapprochement immédiat, et permettent certainement d'éviter une forme de monotonie. Mais la mise en œuvre de ces deux motifs est rigoureusement identique ; les mes. 63-64 ainsi que leur exploitation contrapuntique dépendent organiquement des mes. 16-17.

La dernière partie du verset devient plus virtuose encore, avec de nombreuses vocalises. L'exposition thématique de ce vers (mes. 68-73) récupère et transforme des

éléments déjà entendus : « *dass man höre* » (mes. 68-69) est une nouvelle exploitation de l'accord arpégé utilisé au début du verset (« *ihr seine [Engel]* », mes. 54), mais cette fois-ci traité de manière descendante, tandis que la vocalise « *die Stimme* » (mes. 69-70) reprend la ligne brisée de la vocalise précédente (« *[Be]fehl* », mes. 64) pour lui donner une orientation ascendante. La vocalise est suivie de deux « répercussions », duplication des trois derniers temps pour amener une formule conclusive. Or, cette configuration (vocalise + deux répercussions) n'est pas sans rappeler la construction du *continuo* des mes. 16-25 (chemin harmonique + deux confirmations⁹⁸⁹). Là encore, les matériaux harmoniques et mélodiques adoptent des comportements analogues. Autrement dit, cette dernière partie de verset se présente comme une reformulation d'éléments déjà entendus, une transfiguration permanente du matériau initial.

Verset 21 (mes. 81-99)

Ici, la louange est clairement affirmée. Elle se scinde en trois parties inégales : A/ « *Lobet denn Herren* » (mes. 81-96), où l'injonction verbale « *Lobet* » (Louez) est répétée seize fois ; B/ « *alle seine Heerscharen* » (mes. 96-99) ; C/ « *seine Diener, die ihr seinen Willen tut* » (mes. 99-104). Les deux dernières parties n'énonçant leur phrase qu'une seule fois, l'auditeur retient surtout l'effusion vocale des quinze premières mesures.

La vocalise qui ouvre cette section (mes. 81-83) ne manque pas d'impressionner : doubles et triples-croches, sauts d'octave, éléments d'arpège, tout évoque ici l'écriture instrumentale – le violon 1 s'empresse d'ailleurs de reprendre le trait, mes. 83-85. Les autres instruments semblent se retirer, et ponctuent avec des accords discrets (tous les temps, voire tous les deux temps). Au bout du compte, l'éclairage est porté sur le dialogue entre la basse *solo* et le premier violon, dialogue où les motifs mélodiques bondissent d'un pupitre à l'autre. Mais on aurait tort d'être trop ébloui par la virtuosité de cet extrait, au risque de passer à côté de l'essentiel : ce qui est nouveau trouve ses fondements dans un passé parfois lointain. En effet, le parcours harmonique proposé par le *continuo* aux mes. 81-83 (détente de la dominante vers la tonique) est rigoureusement identique à celui des mes. 3-5 de la *sinfonia*. La matière harmonique vient d'engendrer de nouvelles lignes mélodiques.

Considérons maintenant la structure toute entière de ce vers. Par chance, Nicolaus Bruhns compose sa musique de manière plutôt symétrique : 1/ grande vocalise de la basse (mes. 81-83), répétition du violon (mes. 83-85), puis échanges resserrés entre la basse et le violon sur la tête de la vocalise (mes. 85-87) ; 2/ les mesures 87-94 reproduisent ce schéma, sur d'autres degrés harmoniques ; 3/ suit une brève marche harmonique nous ramenant en *la* majeur (mes. 94-96) ; 4/ arrive la fin du vers (mes. 96-99), « *alle seine Heerscharen* », caractérisée par des mélismes ascendants, des tenues, puis une terminaison descendante de la vocalise (motif « *alle* » présenté en Annexes). Ces mélismes en marches d'escalier (enchaînement de tierces) puis la conclusion syllabique finissent par imposer le ton principal de *la* majeur. D'un point de vue harmonique, ces quatre moments peuvent être ainsi résumés :

Vers 1 du verset 21 : 1/ *la* maj. (V vers I) – *mi* maj. – *si* maj. 2/ *si* maj. – *mi* maj. – *la* maj. – *fa* d'abord min., puis « picardisé » = V de... 3/ *si* maj., vers *la* maj. 4/ *la* maj.

Nous partons donc de *la* majeur, puis, après bien des détours, nous retournons au ton principal. Voyons alors comment se comporte le verset précédent : il ne cesse de quitter *la* majeur pour lui préférer sa dominante, *mi* majeur ; les cadences parfaites sur « *starken*

⁹⁸⁹ Nous pouvons faire une distinction entre « confirmation » (répétition à l'identique d'une formule) et « répercussion » (redite variée), même si la différence est ténue.

Helden » (héros puissants) nous le montrent aux mes. 56-57 et 62-63, tout comme l'aboutissement du verset sur « *seines Worts* » ([ses mots] sa parole), mes. 77-78, et la terminaison instrumentale des mes. 80-81. Le verset 20 semble appeler la dominante de toutes ses forces.

Remontons encore un peu, jusqu'au verset 19. Il débute en *la* majeur, s'autorise quelques cadences secondaires en *mi* majeur (mes. 21-22, 37-38), mais revient régulièrement au ton principal. Le verset s'achève d'ailleurs par une succession de trois cadences parfaites en *la* majeur : mes. 48, 50 et 52.

Il suffit alors de présenter le parcours harmonique de ces versets pour saisir la logique de construction :

**Verset 19 Verset 20 Verset 21 *la* maj. *la* maj. vers *mi* maj. confirmation de *la* maj.
I vers I chemin I vers V retour vers I**

Autrement dit, cette structure à grande échelle épouse le parcours harmonique des mes. 1-5 de la *sinfonia*. La matière originale conditionne autant les lignes mélodiques que l'ordonnance harmonique des versets. On ne saurait espérer plus forte cohérence.

Enfin, le verset s'achève sur un *adagio* d'écriture verticale (mes. 99-104), pour « *seine Diener, die ihr seinen Willen tut* », une phrase énoncée une seule fois dans le ton relatif de *fa#* mineur.

Verset 22 et *Alleluia* (mes. 104-149)

Cette partie est découpée en deux parties : A/ un *allegro* (mes. 104-119) comprenant les deux premiers vers ; B/ une fugue, également notée *allegro*, regroupant les deux derniers vers ainsi que l'*alleluia* final (mes. 119-149).

Le premier vers, « *Lobet den Herren, alle seine Werke* », permet à nouveau d'insister sur la louange. La vocalise présente ici une rapide broderie en doubles-croches. Nous retrouvons bien l'énergie des « *Lobet* » précédents, avec la citation de quelques motifs antérieurs : la formule mélodique sur « *Lobet den Herren* » (mes. 108) n'est pas sans rappeler le verset 20 (« *ihr seine Engel* », mes. 54-55), et la ligne cyclique de *continuo* n'est guère éloignée de celle des mes. 16-18. Comme d'habitude, les violons répondent à la basse en imitant son motif. Lors du second vers, « *an allen Orten seine Herrschaft* », la basse accomplit une redoutable vocalise descendante reliant le *do#3* au *mi1* (treizième majeure, mes. 115-117). L'expression « tous les lieux de sa domination » trouve ici une correspondance sonore pour le moins efficace : la nature de cette vocalise en marches d'escalier, et son ampleur, traduisent tout à la fois la puissance, la vitalité, et l'immensité.

Plus intéressante est certainement la fugue.

Le sujet, d'abord exposé au violon 2 (mes. 119-121), est un motif aux allures populaires, pour ne pas dire enfantines : notes répétées, formule mélodico-rythmique systématiquement reprise, petite terminaison sur les notes fondamentales de l'accord de tonique, tous ces éléments semblent traduire la quiétude, sinon l'insouciance. Le phrasé rappelle d'ailleurs la vocalise ternaire sur « *über alles* » (verset 19, mes. 33-37), moment où le croyant contemple l'Empire de Dieu régnant sur toutes les choses. Sur cette mélodie presque naïve seront placées les paroles « *Lobe, lobe den Herren, den Herren meine Seele* », avec des répétitions qui ajoutent un certain empressement.

Le contre-sujet qui suit (violon 2, mes. 122-125) s'articule lui-même en deux temps : 1/ une petite descente conservant les rythmes fondamentaux du sujet (croches et noires), mais jouant cette fois-ci sur les contre-temps ; si on observe attentivement cette tête du contre-sujet, et plus particulièrement les points d'appui, nous remarquons sans peine

qu'elle est une répétition transformée du sujet (les notes sont presque les mêmes, à l'exception du *ré#* qui apporte une nouvelle coloration) ; c'est sur cet élément que la basse exposera son « *alleluia* » (mes. 133-134) ; 2/ un grand trait descendant en doubles-croches « alternées » (en marches d'escalier), dont la physionomie n'est pas sans évoquer la vocalise précédente sur « *seine Herrschaft* » (sa domination, mes. 115-116), et de manière plus lointaine la vocalise du verset 20 sur « *seinen Befehl* » (ses ordres, mes. 63-64). Là encore, le réseau sémantique est intéressant à suivre : les commandements divins (« *seinen Befehl* ») sont les signes d'une puissante domination (« *seine Herrschaft* »), règles à ressentir non comme un emprisonnement mais comme une délivrance (« *alleluia* »).

Le matériau thématique de cette fugue révèle une parfaite maîtrise de construction dynamique. En effet, le déroulement du sujet puis du contre-sujet ménage une progression judicieuse : noires et croches stables (sujet), noires et croches avec départs sur parties faibles des temps (première partie du contre-sujet), trait en doubles-croches (seconde partie du contre-sujet). Si nous observons maintenant la trajectoire harmonique de cette thématique, nous constatons qu'elle épouse celle des mes. 1-5 de la *sinfonia* : 1/ trajectoire de I vers I (sujet) ; 2/ trajectoire de I vers V (première partie du contre-sujet) ; 3/ retour vers I (seconde partie du contre-sujet). Une fois encore, les parties nouvelles trouvent leur origine dans les premières mesures de la composition.

Quant à la construction même de la fugue, elle est sans surprise. Tous les instruments qui accompagnent la voix sont animés par le sujet et le contre-sujet. Usant d'un procédé largement répandu depuis Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns recourt à un second départ de sujet (mes. 130), qui mène tout droit aux dernières mesures. Lors des vocalises de la basse – parfois doublées par le basson – les contre-temps sont répartis entre les pupitres instrumentaux (mes. 141-142, par exemple, où les violes et le basson semblent répondre aux violons). Ceci contribue au dynamisme de l'extrait. Notons enfin les dernières mesures en duplication (mes. 145-147 contre 147-149), procédé déjà rencontré à la fin du verset 19 (mes. 48-52), ainsi que la terminaison du violon 1 : sans doute jugée trop abrupte, l'arrivée de la tierce de l'accord sur le temps fort est complétée par une chute sur la tonique sur la partie faible du temps. En prenant le temps d'observer cette ultime mesure, nous voyons à quel point la terminaison est singulière : tous les instruments tirent une dernière révérence, voilà qui est courtois. Mais notre violon 1, rempli d'un zèle tout juvénile, perd son équilibre et trébuche, comme si l'amplitude du geste avait été trop exubérante ; gauche, il jette un pied à terre, face à lui, avant de se soustraire au bon souvenir du public – ici, nul point d'orgue, mais des silences : les adieux sont moins déchirants quand ils sont brefs. L'auditeur est inmanquablement amusé par de telles terminaisons, plus proches du caprice profane que de l'acte de foi proprement dit – la louange immodérée s'égèrerait-elle en fin de parcours, plutôt que d'imposer un enracinement plus profond et salutaire ?

Conclusion

De prime abord, le traitement virtuose de la voix attire tous les regards : les prouesses vocales rappellent l'écriture violonistique, et les nombreux traits en doubles-croches nous le prouvent constamment. En revanche, le rôle joué par les instruments reste conventionnel : *sinfonia*, échanges, commentaires, ponctuations ; les parties intermédiaires se révèlent même de simples voix de remplissage, laissant aux violon 1 et basson une relative indépendance mélodique (même le violon 2 observe une certaine retenue).

Mais l'analyse révèle un aspect majeur : tous les événements de la cantate découlent de la *sinfonia*, et plus particulièrement des cinq premières mesures. La *sinfonia* est bien plus qu'une petite musique autonome, chargée de mobiliser l'attention de l'auditeur. Elle

détermine tout un réseau de correspondances mélodiques et harmoniques qui permettent d'unifier les multiples épisodes de l'œuvre.

Systématiquement, les matériaux secondaires sont issus du matériau initial, les trajectoires harmoniques, les lignes mélodiques, ainsi que la macrostructure sont conformes au fonctionnement d'une microstructure élémentaire : I vers I, I vers V, retour vers I. Ce modèle conditionne tout autant les soubassements harmoniques des différents versets que les contours mélodiques de certains d'entre eux (versets 19 et 20). La question du vocabulaire est ici bien difficile à résoudre : faut-il parler de développement, de variations, d'excroissances, d'amplifications, de répercussions ? La complexité du phénomène légitime-t-elle la formule de « maillage fractal », sophistiquée peut-être jusqu'à la pédanterie, mais très commode par sa densité ? Quoiqu'il en soit, la distinction traditionnelle entre musique baroque « organisée » et musique classique « organique » semble ici peu opérante. Si « l'organisé » se caractérise par des jeux de construction – permutables à loisir – et « l'organique » par une hégémonie thématique et tonale, nous voyons difficilement comment la cantate *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* de Nicolaus Bruhns échapperait à la seconde catégorie. Toute la composition est solidement dépendante d'une matière originelle, si puissamment féconde qu'il devient impossible d'envisager un simple divertissement autour de la forme : ici, il s'agit bien plus que d'emboîter et déboîter, combiner, permuter, assembler, superposer et renverser la thématique initiale ; le plaisir du jeu combinatoire est certes visible – dans les fugues notamment, ou dans les échanges entre la basse et les instruments – mais la complexité qui résulte de ce maillage mélodico-harmonique semble échapper à tout calcul ou logique planifiée. Nous sommes bien en présence d'une œuvre où les parties sont indissociables les unes des autres, même si l'écoute ne le laisse pas paraître. À première vue, les différents versets s'enchaînent, et ne se ressemblent que dans leur recours aux vocalises. Au-delà d'un simple mais impressionnant éventail de technicité, l'auditeur ne perçoit guère de cohérence interne. Elle se cache, pourtant, dans la dépendance sans cesse renouvelée des matériaux secondaires avec le matériau initial.

Une seconde question finit par s'imposer : à force de réduire les matériaux thématiques aux ossatures mélodiques et harmoniques, ne finit-on pas par isoler d'inévitables matériaux communs ? À force de simplification, toute forme ne se réduit-elle pas à la droite et à la courbe ? Dans ces conditions, où se situe la pertinence d'une telle démarche ? Pour résoudre ce questionnement, il faut alors prendre du recul, et se souvenir des matériaux utilisés dans les cantates précédentes. Or, nous voyons que les cantates *Jauchzet dem Herren alle Welt* et *De profundis* ont recours à des matériaux très différents. Les lignes mélodiques ne sauraient être confondues, ni les séquences harmoniques élémentaires. Chaque cantate offre ainsi ses propres matériaux thématiques, qu'elle s'emploie à décliner de multiples façons. Ici, les formes se réduisent au cercle et au carré ; là, elles se résument au losange et au triangle. Chaque pièce assume une forme d'autonomie, et triomphe dans sa spécificité. *Jauchzet dem Herren* reposait sur l'accord parfait majeur descendant suivi d'une descente conjointe ; *De profundis* explore l'accord parfait mineur ascendant ; *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* consiste à décliner la formule I – I – V – I, sous des formes harmoniques et mélodiques. On ne saurait confondre de telles singularités.

Sur un plan méthodologique, l'abandon du classement alphabétique des thèmes et motifs nous paraît un bon choix. Même si l'essence harmonique de cette cantate nous a amené à écarter les étiquettes de type « motif *Der Herr* » ou « motif *Und sein Reich* » toutefois conservées en Annexes, nous décidons de conserver cette méthode (motif thématique = rapport au texte) pour les cantates suivantes.

2.4/ Mein Herz ist bereit

- Sources : Collection Wenster de l'*University Library* de Lund (Suède), collection constituée par Gottfried Lindemann (? – 1741), élève de Gottfried Klingenberg – lui-même élève de Dietrich Buxtehude – à Stettin (aujourd'hui Szczecin), qui s'établit à Karlshamm (Suède) en 1713, ville où il commença sa collection. - Référence à l'*University Library* de Lund : M. 60. - Formation : Violon, basse *solo* et *continuo*. - Tonalité : *sol* majeur. - Texte : Psaume 57 (56), versets 8-12 (10-14). - Thème : L'homme suffisamment affermi dans sa foi veut louer le Seigneur. - Partition disponible : L'œuvre, épuisée aux éditions Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (CL5830), a été réécrite par Johann Tufvesson d'après le manuscrit (<http://www.lysator.liu.se>), et est facilement téléchargeable sur divers sites de partitions gratuites. Nous avons pris le soin de la réécrire à notre tour⁹⁹⁰, pour ajouter les chiffres manquants et corriger les chiffres incohérents par rapport aux lignes mélodiques supérieures. - Enregistrement disponible : DBK4-Cd2(5). * * * 8. *Mein Herz ist bereit*, 8. Mon cœur est prêt, *Gott, mein Herz ist bereit*, Dieu, mon cœur est prêt, *Daß ich singe und lobe*. À te chanter et te louer. 9. *Wache auf, mein Ehre*, 9. Éveille-toi, ma gloire, *Wohl auf, Psalter und Harfe*. Éveillez-vous, cithare et harpe. *Früh will ich aufwachen*. Je veux m'éveiller dès l'aurore. 10. *Herr, ich will dir danken*, 10. Seigneur, je veux te remercier, *Unter der Völkern*, Parmi les peuples, *Ich will dir lobsingeln unter den Leuten*. Je veux chanter tes louanges parmi les nations. 11. *Denn deine Gnade reichet* 11. Car ta Grâce est *so weit der Himmel ist*, si vaste comme l'est le ciel. *Und deine Wahrheit* Et ta Vérité *so weit die Wolken gehen*, si vaste qu'elle atteint les nuées. 12. *Erhebe dich, Gott, über den Himmel*, 12. Sois exalté, Dieu, au-dessus des cieux, *Und deine Ehre über alle Welt*. Et que ta gloire s'étende sur toute la terre. *Alleluja*. Alleluia.

Ce psaume a souvent été traité dans le passé. Nous en connaissons une version de Johann Vierdanck (1608-1646). Cet auteur aurait pu figurer aux côtés de Tobias Michael ou Johann Erasmus Kindermann dans notre chapitre sur les élèves et assistants d'Heinrich Schütz⁹⁹¹. Influencé par le violoniste Carlo Farina (1600-1640), il travaille à la chapelle de la cour de Güstrow entre 1631 et 1632. Après un séjour passé auprès de Schütz, il termine sa carrière comme organiste à la *Marienkirche* de Stralsund. C'est dans cette ville qu'il publie *Ersten Teil Geistlicher Concerten mit 2. 3. und 4 Stimmen* (1641), recueil où l'on trouve aussi une version de *Jauchzet dem Herren alle Welt* et *Mein Herz ist bereit*. Une telle coïncidence peut faire penser que Nicolaus Bruhns eut connaissance du recueil, et a parcouru – sinon joué lui-même – ces mises en musique de psaumes. La version de Johann Vierdanck est pour deux *soprani*, deux violons et *continuo*.

Une autre version apparaît dans les *Symphoniae Sacrae II* (1647) d'Heinrich Schütz. L'œuvre (SWV 341)⁹⁹² sollicite une formation encore plus réduite : un *soprano*, deux violons et *continuo*.

Surtout, il existe aussi une version de *Mein Herz ist bereit* pour basse *solo*, violon et *continuo* de Dietrich Buxtehude (BuxWV 73)⁹⁹³. La proximité des formations requises ne peut laisser indifférent. À l'image de son professeur, Nicolaus Bruhns privilégie la voix de basse, et perpétue la tradition intimiste du violon soliste. Cependant, l'élève choisit une

⁹⁹¹ Cf. *supra*, Chapitre IV, 3.

⁹⁹² Partition : BA3448. Enregistrement : HS9-Cd3(1).

⁹⁹³ Enregistrement : DBK7(3).

écriture résolument virtuose pour l'instrument, où le recours aux doubles-cordes donne bien souvent l'illusion que plusieurs violons dialoguent.

Sonata (mes. 1-61)

Le choix terminologique est ici personnel : nous décidons d'appeler cette première partie introductive *sonata* plutôt que *sinfonia*, en raison de l'effectif sollicité. Est-il pertinent de nommer « *sinfonia* » une simple introduction pour instrument seul (et *continuo*) ? Nous avons conscience des limites de ce choix, puisque Nicolaus Bruhns ne précise rien au sujet de cette introduction, et qu'il désigne par ailleurs « *sonata* » une introduction instrumentale très fournie dans la cantate *Muss nicht der Mensch* (deux *clarini*, deux violons, deux violes *da braccio*, basson, *continuo*). Une *sinfonia* peut donc être appelée « *sonata* », et *vice versa*.

Si Heinrich Schütz n'emploie aucune *sinfonia* ou *sonata* dans sa version, J. Vierdanck et D. Buxtehude n'hésitent pas à y avoir recours. Johann Vierdanck se révèle même particulièrement subtil, en exposant clairement les matériaux thématiques dès les premières mesures (mes. 1-15), matériaux qui seront exploités par les *soprani* (voir Exemple 7-2.4, Annexes p. 200). Quant à D. Buxtehude, il présente une *sonata* pour violon en trois parties : 1/ mouvement lent, binaire ; 2/ mouvement vif, ternaire (exposant le matériau thématique que la basse exploitera plus tard) ; 3/ mouvement lent, binaire.

Nicolaus Bruhns s'approprie l'idée, et compose une *sonata* également en trois parties : 1/ *adagio* binaire (mes. 1-10) ; 2/ *presto* ternaire (mes. 11-53) ; 3/ *adagio* binaire (mes. 54-61). La filiation semble consommée. À la différence près que Bruhns ne semble pas exposer de matériau thématique particulier. Cette cantate échapperait-elle aux principes jusque-là rencontrés ? Pour en savoir un peu plus, il faut entrer dans le détail.

Si la première partie de la *sonata* s'exprime dans un ton relativement calme, Bruhns demande toutefois au violoniste quelques prouesses techniques non négligeables : accord en quadruples-cordes (*sol-ré-si-sol*) sur la première et la dernière mesure, gammes en triples-croches (mes. 4 et 6), et bref passage à deux voix (mes. 8-9). Avec son rythme pointé omniprésent, cette *sonata* prend des allures d'ouverture à la française miniature. Le *presto* ternaire qui suit validerait cette hypothèse : la première partie qui le compose présente des entrées en imitations (mes. 11-29), autre prouesse non négligeable, le jeu en doubles-cordes donnant l'illusion que deux violons entremêlent leurs lignes mélodiques. Le subterfuge est efficace, et l'auditeur entend un soliste jouer comme deux. La seconde partie du *presto* quitte le principe des imitations pour lui préférer celui des répétitions de doubles-croches. Cette virtuosité plus démonstrative que la précédente – le jeu à deux voix requiert une adresse certainement plus subtile – rappelle l'école italienne, et nous évoque le style d'H. I. F. von Biber. La ligne du *continuo*, ascendante puis descendante par mouvements conjoints, donne l'occasion de faire entendre des appoggiatures (nombreux accords de neuvième, mes. 30, 34, 38, 40 et 51).

En observant attentivement les enchaînements harmoniques des mes. 11-15, nous constatons qu'ils sont identiques à ceux des mes. 1-10. Placées l'une au-dessous de l'autre, les deux lignes de *continuo* laissent apparaître un lien de parenté évident, même si l'oreille ne perçoit pas le rapprochement lors d'une première écoute : un premier chemin (élément *a*) nous conduit de la tonique vers la dominante par un saut d'octave puis un tétracorde descendant, puis un second chemin (élément *b*) nous ramène vers la tonique par une ligne de basse ascendante prenant d'abord appui sur une dominante renversée. Finalement, nous sommes toujours en présence de cette logique formelle selon laquelle les matériaux mélodiques et harmoniques secondaires découlent d'un matériau initial. Dans le même

ordre d'idées, la grande terminaison mes. 46-53 n'est autre qu'une gamme formée par la triple répétition de l'élément *a*.

L'*adagio* qui achève cette *sonata* (mes. 54-61) renoue avec le ton pondéré du début ; nous retrouvons une gamme en triples-croches (mes. 59), et la terminaison en quadruples-cordes. L'ensemble ne manque donc pas de cohérence, avec une structure symétrique bien stable (lent – vif – lent).

Verset 8 (mes. 62-109)

Mélo-diquement, le premier vers ressemble étrangement au matériau initial : nous retrouvons l'élément *a*, une duplication de ce motif, puis une terminaison issue de l'élément *b*. De manière générale, cette ligne mélodique est également semblable à la terminaison instrumentale du *presto* (mes. 46-55), et repose tout autant sur l'arpégiation de l'accord fondamental (repos sur les notes importantes : *sol*2-*ré*2-*si*1-*sol*1).

Avec une indication de mesure à trois temps binaires, des noires régulières, une simplicité des matériaux mélodiques (accord parfait descendant), et des jeux d'imitations entre la voix soliste et le violon, le caractère de ce verset est bien celui de la légèreté et de la confiance (« *Mein Herz ist bereit* », mon cœur est prêt, est répété quatorze fois).

Au milieu de ces répétitions des mots « *Mein Herz* » émerge un autre motif, le triple « *Gott* » (mes. 74-76). Ce motif – bien isolé au milieu de toutes ces noires – est une formule de complémentarité : « *Mein Herz* » est une gamme descendante en noires, « *Gott* » un arpège ascendant en blanches. On notera que le violon s'anime ici par un mouvement en croches, unique moment de ce verset où le violon se détache thématiquement de la basse.

La partie traitant le vers « *daß ich singe und lobe* » (à te chanter et te louer) inverse les rôles entre la voix et l'instrument : ici, le violon annonce les mélodies de la basse, qui le suit toujours en imitation (mes. 95, 100 et 105). Le parcours harmonique est ici plus mobile : *ré* majeur (dominante), *sol* majeur, *ré* majeur, V de *mi* mineur. Par ces deux éléments, nous sentons bien que le discours s'échauffe. Les vocalises sur « *singe* » et « *lobe* » participent de cette énergie. Surtout, il n'y a pas de césure entre la fin du huitième verset et le début du neuvième ; le chant et la louange propulsent l'interjection du verset suivant.

Verset 9 (109-171)

« *Wache auf, wache auf* » (Éveille-toi, éveille toi), lance la basse sur une pédale de dominante. Le traitement est intéressant, car nous avons deux fois le même schéma structurel :

« <i>Wache auf</i> » sur rythme dactylique, avec pédale de dominante au <i>continuo</i> . Le violon répond à la basse avec le même rythme dactylique, tout en jouant des tierces en double-cordes.	Mes. 109-110 (V de <i>mi</i>)	Mes. 114-115 (V de <i>sol</i>)
Échauffement simultané de la basse (avec des doubles-croches plus nombreuses) et du <i>continuo</i> (croches régulières à la place de la ronde)	Mes. 111 (V-I-V-I, en <i>mi</i> mineur)	Mes. 116 (V-I-V-I, en <i>sol</i> majeur)
Marche harmonique : le soliste est toujours en doubles-croches, le <i>continuo</i> s'anime au moyen d'un rythme pointé, et le violon prend le rythme complémentaire de la basse (il joue quatre doubles-croches quand la basse chante sur son rythme dactylique, et inversement)	Mes. 112-113 (V de <i>sol</i> majeur)	Mes. 117-118 (aboutit en <i>ré</i> majeur)

Ce passage peut rappeler la version de Johann Vierdanck, dans laquelle deux ténors marchent en imitation avec un rythme dactylique, puis se rejoignent sur des tierces parallèles (BA452, mes. 29-36). De manière plus subtile, l'immobilité mélodique du premier « *Wache auf* » traverse une zone plus mouvementée (mes. 111-112), avant de s'élancer dans une direction ascendante (mes. 113) : « *Wache auf* » repose alors sur les notes *sol-si-ré*, c'est-à-dire sur les notes du triple « *Gott* » des mes. 74-76. Le « motif *Gott* » est ainsi discrètement suggéré dans l'appel à l'éveil.

L'idée d'échauffement est réellement présente : le *continuo* passe d'une ronde à des croches puis au rythme pointé, la voix répète sa phrase de manière progressivement resserrée (les silences disparaissent, les rythmes utilisés accélèrent le débit du texte), le violon abandonne le simple commentaire (la répétition décalée) pour entrer en complémentarité rythmique avec la voix, et la densité harmonique s'intensifie (zone V, balancement V-I, puis marche harmonique V de V de V de V...) ; sur un plan mélodique, nous constatons également que le propos gagne en autorité : l'appel *recto tono* est enchaîné avec la gamme descendante de l'accord, l'arpège ascendant (le « motif *Gott* »), puis s'achève sur des sauts descendants de quarts et de quintes (mes. 117-118) qui semblent appuyer la demande.

Mais, comme on le constate aisément, les mouvements descendants l'emportent largement sur le seul élément ascendant, « *Wache auf* », aux allures de « motif *Gott* ». Comment peut-on s'échauffer d'une part, et sans cesse chuter de l'autre ? Serions-nous témoin de la lutte entre le sommeil et le désir d'éveil ? Est-ce une autre manière de signifier la détermination ? Quoiqu'il en soit, l'auditeur se sent âprement sollicité, et ressent l'impérieuse nécessité d'agir.

Le second vers du neuvième verset est noté « *presto* ». « *Wohl auf, Psalter und Harfe* » (Éveillez-vous, cithare et harpe), poursuit l'idée du vers précédent. Or, la présence du « motif *Gott* » est ici manifeste, et force une direction ascendante aux multiples présentations de l'expression « *Wohl auf* » (mes. 119-120, 123-124, 128-129, 132-133). Pour traduire l'image de la cithare et de la harpe, Nicolaus Bruhns ne recourt pas à la vocalise pourtant prévisible au moment d'évoquer des instruments, comme Heinrich Schütz pouvait le faire⁹⁹⁴ ; là encore, Bruhns se rapproche du traitement de Johann Vierdanck⁹⁹⁵, et préfère insister

⁹⁹⁴ Cf. BA3448, mes. 27-44

⁹⁹⁵ Cf. BA452, mes. 29-38.

sur l'appel à l'éveil. Ce passage est surtout caractérisé par une superposition de plans bien distincts : 1/ la basse soliste et le *continuo*, en valeurs longues binaires ; 2/ le violon avec un jeu en triple-cordes et un rythme de sicilienne omniprésent. La fin de ce vers montre des chiffrages intéressants, comme l'accord 7^9 (mes. 132), accord de passage entre deux toniques (à l'état fondamental puis renversée) : ce geste harmonique nous renvoie à la *sonata* mes. 30-32, 34-36, 51-52.

La dernière partie du verset, « *Früh will ich aufwachen* » (mes. 134-171) exploite des éléments thématiques antérieurs : la ligne descendante se situe dans la parenté de la ligne initiale (« *Mein Herz ist bereit* »), elle-même dérivée de l'élément *a* de la *sonata* ; pendant ce temps, le *continuo* présente le « motif *Gott* » inversé, et le transpose à chaque mesure vers le grave (mes. 134-137). Ce que l'auditeur retient aisément est la répétition du mot « *Früh* » (dès l'aurore), avec une insistance très personnelle (ni Schütz, ni Vierdanck ne s'intéressent à cet aspect), puisqu'il n'hésite pas à l'exposer vingt-neuf fois (la phrase entière est énoncée quinze fois). On peut soupçonner le compositeur de jouer avec les mots, puisque « *Früh* » n'est pas très éloigné de « *Froh* » (heureux). S'éveiller « dès l'aurore » serait le signe d'une joie salubre.

Pourtant, nous sommes en présence d'une apparente contradiction. Le texte parle de « s'éveiller dès l'aurore » ; l'éveil et l'aurore, deux raisons suffisantes pour employer des mouvements ascendants. Or, il suffit d'observer la partition pour constater que tout chute : à l'échelle d'une seule mesure (mes. 134, entre autres exemples possibles), à l'échelle d'un phrasé (mes. 134-137, où la cellule de la première mesure est dupliquée et décalée vers le bas), voire à l'échelle du vers tout entier (l'aboutissement des mes. 154-158 consiste en une grande descente du *ré3* au *sol1* pour la basse et le *continuo*) ; même les rares mouvements ascendants (*continuo* mes. 138-139, violon mes. 139-140 et basse mes. 142-143) montrent un fléchissement vers le grave d'une mesure à l'autre. Comment est-il possible de « s'éveiller dès l'aurore » tout en ne cessant de chuter ?

La réponse se trouve dans le travail mélodique du premier vers : « *Mein Herz ist bereit* » (verset 8, mes. 62-68) est lui-même un motif descendant – issu de l'élément *a* de la *sonata*. « Je veux m'éveiller dès l'aurore » est traité comme « mon cœur est prêt ». Autrement dit, cette partie n'affirme pas l'éveil lui-même, mais la disposition du croyant à l'éveil, la joie naissante (« *Früh* »/« *Froh* ») avant l'arrivée des premiers rayons. Comme si le compositeur était bien conscient de nos attentes, la terminaison instrumentale des mes. 159-171 fait entendre une double montée (mes. 163-166), où le *continuo* en blanches régulières et le violon en triolets de noires s'élancent irrésistiblement vers l'aigu.

Verset 10 (mes. 172-184)

Ce verset extrêmement bref au plan musical (douze mesures ici, contre soixante-trois pour le verset précédent) ressemble à ceux observés dans la cantate *De profundis*, avec une découpe bipartite : 1/ un *adagio*, mes. 172-177, dont l'écriture s'apparente à celle d'un récitatif ; 2/ un changement d'écriture qui adopte ici les départs en imitations, mes. 177-184. La mention « *allegro* » n'est pas spécifiée, mais notre fréquentation des œuvres de Nicolaus Bruhns nous conduit à préférer ce *tempo* – d'autant plus que le texte s'en accommoderait volontiers (« *Ich will dir lobsingen unter den Leuten* », Je veux chanter tes louanges parmi les nations).

Nous sommes ici en *mi* mineur, mais le ton relatif ne change rien au propos : l'*adagio* se déroule à l'image de l'idée première, « *Mein Herz ist bereit* », puisque le récitatif composé de deux phrases reprend tout d'abord l'élément *a* (I vers V par mouvement descendant), puis l'élément *b* (I chiffré 6 puis V vers I par mouvement ascendant). En additionnant les

éléments ($a + b$), nous obtenons la descente d'une octave, du mi^2 au mi^1 , en prenant appui sur les notes fondamentales de l'accord ($mi-si-sol-mi$), à l'image du phrasé « *Mein Herz ist bereit* » dans le ton initial ($sol-ré-si-sol$). La parenté est telle que nous retrouvons même la broderie inférieure de tonique en début de phrase (« *Mein Herz ist be[reit]* », broderie $sol-fa\#-sol$, contre « *Herr, ich will dir dan[ken]*, broderie $mi-ré\#-mi$). Alors que l'auditeur ne perçoit pas la ressemblance entre les passages (nous doutons qu'un mélomane confirmé fasse lui-même le rapprochement entre les mes. 62-68 et 172-177, tant le mode, le *tempo* et les rythmes employés sont différents – sans compter la distance qui sépare les deux extraits), l'analyse nous permet de constater l'influence de l'un sur l'autre. D'un point de vue sémantique, l'apparement des phrasés semble assez évidente : « Seigneur, je veux te remercier parmi les peuples » se rapporte à « Mon cœur est prêt, Dieu, mon cœur est prêt ». De la disposition à la louange elle-même, il n'y a qu'un pas. Le psaume ne cesse de l'affirmer.

La troisième partie du verset est une manifestation de joie, à laquelle la quarte ascendante impose un caractère très affirmatif (un tel intervalle sur « *ich will* » ne manque pas d'assurance), et les imitations à trois voix (basse et violon en doubles-cordes) multiplient les rythmes pointés, doubles et triples-croches. Le ton devient donc plus animé. En observant attentivement ce phrasé (violon, mes. 177-179), et en supprimant les notes secondaires, nous constatons qu'un saut de quarte suivi de deux notes conjointes descendantes est répété à l'identique un ton plus bas. Or, cette brève cellule mélodique était déjà présente lors de la *sonata* introductive (violon mes. 3-4) – cellule que nous retrouverons au verset suivant avec les mêmes caractéristiques rythmiques (rythme pointé).

Verset 11 (mes. 184-207)

Thématiquement, ce onzième verset est une nouvelle combinaison des motifs précédents. Le phrasé, tout d'abord énoncé au violon (mes. 184-187), débute par le « motif *Gott* », se poursuit avec une double broderie en croches de la quinte, s'anime d'un trait en doubles-croches, fait entendre la cellule mélodique du verset précédent (vocalise « *ich will dir lobsingen* », préfigurée par le violon de la *sonata* mes. 3-4), et s'achève avec le « motif *Gott* ». Quant à la ligne de *continuo*, elle reprend explicitement le contenu des mes. 1-10 (I vers V, puis V chiffré 6 vers I), et renvoie par là-même au premier verset (« *Mein Herz ist bereit* »). « Car ta Grâce est si vaste, comme l'est le ciel », nous dit le texte. La récurrence du « motif *Gott* » trouve ici un fondement théologique on ne peut plus limpide : conformément à la pensée luthérienne, la Grâce est un don de Dieu ; le verset traitant de la Grâce fait donc intervenir le « motif *Gott* » avec insistance (violon, mes. 184 et 187 ; basse et *continuo*, mes. 190 et 193), tout en rappelant les motifs périphériques (« *Mein Herz ist bereit* » et « *ich will dir lobsingen* », la disposition et la louange, les deux effets d'une Grâce recueillie). Bien entendu, l'expression « *so weit* » (si vaste) est traitée avec une vocalise bien prévisible (mes. 187-188, 192), ou encore avec des élans vers l'aigu (mes. 193-194, 197, où la basse atteint le $ré^3$). L'idée d'abondance est également suggérée par les nombreuses marches de septièmes à l'état fondamental (mes. 184-185, 188-189, 192 et 196), ou renversées avec le souple enchaînement $2^4 - 6$ (mes. 186, 191, 194, 197).

Verset 12 (mes. 207-220)

Nous retrouvons tout d'abord une écriture de type récitatif, avec un *continuo* en rondes liées. Le balancement rythmique de la basse *solo* (duplication de la cellule noire liée à quatre doubles-croches) rappelle les dernières mesures de la *sonata* (mes. 55-59). S'agit-il d'un rapprochement agogique (fin du verset = fin de la *sonata*) ?

Le procédé commence à devenir prévisible : sur la phrase « *Erhebe dich Gott* » (Sois exalté, Dieu, mes. 207-209), nous retrouvons les points d'appuis du « motif *Gott* », perceptible sur les temps forts et semi-forts de la mesure. À ce « motif *Gott* », Nicolaus Bruhns ajoute l'octave supérieure pour compléter l'arpège (ré3, mes. 209), induisant un sentiment d'achèvement que nous retrouvons quelques pulsations plus loin avec « *und deine Ehre* » (et [que] ta gloire, mes. 211). La confirmation de ce « motif *Gott* » complété par la tonique octaviée apparaît comme le renversement idéal du « motif *Mein Herz* », la gamme descendante de *sol*2 à *sol*1 : le cœur prêt à recevoir est évoqué par une gamme descendante ; l'exaltation et la gloire de Dieu empruntent le chemin inverse.

La combinaison des motifs devient alors enrichissante : nous voyons que la partie en 3/2 (mes. 211-220) recourt au « motif *Gott* » couronné de l'octave (mes. 211-213, 215-216) ainsi qu'au « motif *Mein Herz* » (ligne descendante, mes. 214-215, 218-220) ; l'idée sous-jacente devient compréhensible : la globalité du monde reçoit (« *über alle Welt* », motif descendant) la gloire de Dieu (« *und deine Ehre* », motif ascendant).

Une telle complémentarité ne pouvait qu'aboutir à un *Alleluia*.

Alleluia (mes. 220-247)

Après un trait au violon en doubles-croches, la basse s'élance en une impressionnante vocalise de cinq mesures (mes. 221-225). Au cours de cet *alleluia*, le soliste exploite d'ailleurs toute l'étendue de sa tessiture (du ré1 au ré3).

Tout l'*alleluia* est dominé par le souci de complémentarité entre la basse, le violon et le *continuo*. Ceci peut s'observer dans l'alternance régulière entre le rythme dactylique et la série de quatre doubles-croches – élément constitutif de la première vocalise – qui affecte la basse et le violon jusqu'aux dernières mesures, mais également dans l'emploi de syncopes (violon mes. 222-223 et surtout 241-243) qui apportent une certaine légèreté au sein du mouvement vif. Quant au *continuo*, il adopte généralement une scansion régulière à la noire avec des mouvements de marche harmonique (mes. 222-223, 241-243), mais s'autorise quelques syncopes (mes. 225-226, 239-240 et 243-244) – toujours dans le but de préparer un troisième renversement de septième – et va même jusqu'à emprunter aux parties mélodiques quelques élans en doubles-croches (mes. 233-234). Il en résulte la mise en valeur permanente de chacune des lignes, les spécificités en étant suffisamment contrastées pour être entendues dans leur superposition.

On relèvera la présence de marches harmoniques avec montée du *continuo* en tierces successives (mes. 236-238), procédé qui nous rappelle le verset 8 (« *daß ich singe* », mes. 95-109). « Mon cœur est prêt, Dieu, mon cœur est prêt à te chanter et te louer », disait-on alors. À l'autre extrémité de la cantate, l'*alleluia* s'y emploie effectivement. De la disposition initiale à l'accomplissement, l'œuvre se présente bien comme un acte de foi.

Ce grand tourbillon nous conduit aux dernières mesures (mes. 243-247), sorte d'ultime récapitulation des thématiques essentielles : basse et *continuo* exposent une dernière fois l'élément *a* (I vers V par mouvement descendant), suivi de l'élément *b* (V vers I par mouvement ascendant, débutant par le premier renversement de la dominante), dans lequel se trouve inséré le « motif *Gott* » (*sol-si-ré*). Là encore, l'homme disposé à louer le Seigneur est magnifié par la divinité, et se réalise enfin. Le retour à l'essentiel est certainement confirmé par la cadence parfaite finale, qui fait entendre un unisson (le violon s'interdit toutes les quadruples-cordes, tellement présentes dans la *sonata*).

Ainsi, le retour des marches en tierces (rappel du verset 8), la terminaison sur les thématiques essentielles (mes. 243-247 = mes. 1-10, avec présence du « motif *Gott* »),

puis l'aboutissement à l'unisson, donnent l'impression que toute la matière sonore aspire à l'unité.

Conclusion

La structure de cette cantate paraît très claire : après une *sonata* (violon et *continuo*) qui épouse l'aspect d'une ouverture à la française (première partie *adagio*, binaire, avec rythme pointé et gammes en triples-croches ; deuxième partie *presto*, ternaire, avec départs en imitations ; retour d'un *adagio* binaire), l'auditeur est amené à écouter la succession de cinq versets du psaume 57 (56), avant un *alleluia* virtuose. Avec peu de moyens (un *continuo*, une basse *solo* et un violon), Nicolaus Bruhns parvient à composer une œuvre à la fois inspirée et brillante ; la technique du violon contrepointhe les prouesses vocales : jeu simple (*arco*), accords en doubles, triples voire quadruples-cordes, écriture savante avec entrées en imitation à deux voix, gammes en triples-croches, notes répétées en doubles-croches, tierces parallèles ; tous ces procédés complètent une écriture vocale exigeante, avec une ample tessiture (deux octaves), des tenues et des vocalises omniprésentes.

Mais l'aspect linéaire de cette cantate cache un réseau thématique particulièrement judicieux. En effet, deux matériaux irriguent toute la pièce : 1/ le « motif *Mein Herz* », présent dès les mesures 1-10 de la *sonata*, confirmé par la basse aux mesures 62-68, est le motif de la « disposition à la louange » ; il se transforme régulièrement pour générer des tissus mélodiques ou harmoniques secondaires ; 2/ le « motif *Gott* », plus tardif (basse, mes. 74-76), devient le motif de « l'accomplissement ».

Ainsi, à l'image des cantates précédentes, les thématiques rencontrées tout au long de l'œuvre découlent des premières mesures de la *sonata*. Être attentif aux réductions mélodiques et harmoniques de chaque verset nous permet d'établir de solides parentés entre les premières pulsations de l'œuvre et toutes les mesures qui suivent. L'originalité de *Mein Herz ist bereit* est de différer l'exposition d'un second matériau essentiel (le « motif *Gott* »), même s'il opère comme un complément contrasté du motif initial : si « la disposition » décrit une gamme descendante, « l'accomplissement » génère un accord parfait ascendant. On ne pouvait rêver meilleure complémentarité.

2.5/ Paratum cor meum

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°4. - Formation : Violon, violes de gambe 1-2, ténors 1-2, basse, *continuo*. - Tonalité : *sib* majeur. - Texte : Psaume 57 (56), versets 8-12 (10-14). - Thème : L'homme suffisamment affermi dans sa foi veut louer le Seigneur. - Partition disponible : CL5832. - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd1(5), et NB2(15-17). * * * *Alleluia*
Alleluia 8. *Paratum cor meum*, 8. Mon cœur est prêt, *Deus, paratum cor meum*, Dieu, mon cœur est prêt, *Cantabo, et psallam in gloria mea*. À te chanter et te louer dans ma gloire. 9. *Exsurge, gloria mea*, 9. Éveille-toi, ma gloire, *Exsurge, psalterium et cithara*. Éveillez-vous, harpe et cithare. *Exsurgam, diluculo*. Je veux m'éveiller dès l'aurore. 10. *Confitebor tibi* 10. Je veux te remercier *In populis, Domine*, Parmi les peuples, Seigneur, *Et psallam tibi in nationibus*. Et chanter tes louanges parmi les nations. 11. *Quia magna est sub coelo* 11. Aussi vaste qu'est le ciel *Misericordia tua* Est ta miséricorde, *Et usque ad nubes* Et jusqu'aux nuées *Veritas tua*. Atteint ta vérité. 12. *Exaltare super coelos, Deus*, 12. Sois exalté au-dessus des cieux, Dieu, *Et super omnem terram gloria tua*. Et que sur toute la terre s'étende ta gloire.

Cette cantate est également composée sur le psaume 57 (56). Nicolaus Bruhns équilibre les parties vocales et instrumentales en maintenant un nombre identique entre les parties ; trois groupes sont alors à l'honneur : trois parties instrumentales mélodiques (un violon et deux violes de gambe – probablement une *Alto-Viol de Gamba* et une *Tenor-Viol de Gamba*, selon la terminologie employée par Michael Praetorius), trois parties vocales (deux ténors et une basse), et le *continuo*. La version latine que propose notre auteur diffère encore en plusieurs points de la version allemande : la *sinfonia* introductive – qui n'évoque en rien une ouverture à la française – ne conduit pas directement au huitième verset mais à un *alleluia*. En revanche, la cantate s'achève sur le douzième verset, sans *alleluia*. La structure est alors visiblement tripartite : A/ *sinfonia*, *alleluia*, *tutti* pour les versets 8-9 ; B/ *aria* au ténor 1 pour les versets 10-11 ; C/ *tutti* pour le verset 12.

Sinfonia et *Alleluia* (mes. 1-33)

Une *sinfonia* ouvre ainsi la cantate, avec une écriture en imitation canonique confiée tout d'abord aux cordes (mes. 1-22), puis à l'ensemble de la formation pour l'*alleluia* (mes. 22-33). La thématique utilisée comprend alors un sujet et un contre-sujet⁹⁹⁶ (voir Exemple 7-2.5, Annexes p. 205).

La viole de gambe 1 déroule tout d'abord le sujet en croches avec les notes de l'accord parfait (*sib-ré-fa*). Même le *continuo* qui soutient la viole débute par ces notes dont la présentation rythmique diffère seulement en raison de la noire pointée. Une telle présentation évoque immédiatement le « motif *Gott* » de *Mein Herz ist bereit*. Il n'est pas interdit de penser que Bruhns ait voulu reprendre ici l'un de ses motifs majeurs. Cette tête de sujet est alors suivie d'une descente en doubles-croches, puis d'une élégante terminaison en croches (la tierce descendante *ré-sib*) ; croches/doubles-croches/croches, l'assise dynamique de ce sujet est parfaitement stable.

Le contre-sujet qui suit est de même nature. Il est composé : 1/ d'un élément *a* en croches, consistant en la broderie de la tonique ; 2/ d'un élément *b* en doubles-croches, qui n'est pas sans rappeler le premier motif du sujet (une fois enlevées les notes de passage) ; 3/ d'un élément *c* en croches, formule cadentielle en arpège issue du *continuo*.

Ce dernier semble installer une basse obstinée, en combinant le premier motif du sujet (accord parfait ascendant), et le dernier motif du contre-sujet (élément d'arpège) ; cette petite cellule d'une seule mesure sera répétée tout au long de l'extrait (mes. 1-5, 20-24 et 30-33).

On peut se demander si Nicolaus Bruhns ne joue pas avec la symbolique élémentaire du chiffre trois. Nous avons évoqué les trois groupes instrumentaux (cordes-voix-*continuo*), les subdivisions internes (trois cordes, trois voix), la structure tripartite du sujet et du contre-sujet, une tête de sujet décrivant les trois notes de l'accord fondamental. Nous pourrions ajouter que l'*alleluia* s'achève sur le troisième temps de la trente-troisième mesure. Tout aussi curieusement, le sujet est transposé dans le ton de la dominante, à la mes. 25 (basse). Cette transposition est étonnante, car rythmiquement décalée : au lieu de débiter sur la partie faible de premier temps, elle commence sur la partie faible du troisième temps ; un tel décalage provoque un changement significatif des points d'appui (le phénomène est très

⁹⁹⁶ La question terminologique est toujours embarrassante : parler de « sujet » et de « contre-sujet » nous renvoie au cadre de la fugue. Il est pourtant difficile de parler de fugue dans la mesure où l'enchaînement des sujets avec les réponses ne repose pas sur un changement de degré. À l'image du canon, les entrées confirment toutes une tonique (quatre entrées en *sib* majeur, mes. 1-4), ou une dominante (trois entrées en *fa* majeur, mes. 14-16). Pour autant, nous échappons au strict carcan du canon avec des lignes mélodiques généralement souples qui assument une certaine indépendance une fois présenté le binôme sujet/contre-sujet. À mi-chemin entre la fugue et le canon, nous préférons parler d'« imitation canonique ».

net au *continuo*, dont les formules chevauchent maintenant deux mesures, au lieu d'être comprises en une seule). Or, le troisième temps de la mes. 25 arrive après 24 x 4 pulsations + 3 pulsations, soit 96 + 3, donc à la 99^e pulsation du morceau, soit 3 x 33 (manière d'annoncer la cadence parfaite finale, sur le 3^e temps de la 33^e mesure ?). La symbolique trinitaire semble omniprésente.

Pour autant, Nicolaus Bruhns ne néglige pas la symbolique quaternaire : le *continuo* change son accompagnement toutes les quatre mesures : A/ mes. 1-4 : accord en arpège en *sib* majeur (cellule 4 x 1 mesure) ; B/ mes. 5-8 : descente conjointe, rappelant une basse de chaconne (cellule 2 x 2 mesures) ; C/ mes. 9-12 : tenue (blanche) liée à des doubles-croches directement issues de l'élément *b* du contre-sujet ; D/ mes. 13-16 : retour des accords en arpège (cette fois-ci en *fa* majeur). Il faut également se souvenir que c'est dans la *sinfonia* de cette cantate que Nicolaus Bruhns fait entendre quatre départs successifs pour seulement trois instruments mélodiques (viole de gambe 1, mes. 1 ; viole de gambe 2, mes. 2 ; violon, mes. 3 ; viole de gambe 1, mes. 4). L'illusion de l'écriture à quatre voix est produite par une texture à trois voix. La symbolique matérielle du chiffre quatre⁹⁹⁷ est donc intégrée à la récurrente symbolique spirituelle du chiffre trois.

Au-delà de cette construction visiblement connotée, Nicolaus Bruhns compose donc une *sinfonia* et un *alleluia* thématiquement liés au sujet et contre-sujet décrits précédemment. La complémentarité rythmique semble alors de mise grâce au jeu des entrées en imitation, avec des balancements harmoniques relativement simples (les toniques et dominantes se succèdent majoritairement, avec parfois quelques sous-dominantes). La tête du sujet, l'accord parfait ascendant que nous nommerons « motif *alleluia* » (l'équivalent du « motif *Gott* » dans la cantate précédente), détermine déjà quelques motifs secondaires ; nous avons parlé de l'élément *b* du contre-sujet (viole de gambe 1, mes. 3), mais nous pourrions ajouter le divertissement proposé tout d'abord à la viole de gambe 1 à la mes. 17, dont la réduction mélodique laisse apparaître sans ambiguïté le « motif *alleluia* ».

Verset 8 (mes. 34-88)

La première partie du verset, « *Paratum cor meum, Deus* » (Mon cœur est prêt, Dieu, mes. 34-65), repose sur un thème conjoint tout d'abord exposé par le ténor 1 (mes. 34-42), puis repris de manière identique dans les présentations ultérieures (ténor 2, mes. 36 ; basse, mes. 42 ; ténor 1, mes. 53 ; basse, mes. 55 ; ténor 2, mes. 57). Ce thème est tout d'abord constitué du « motif *paratum* », un aller-retour de la tonique vers la tierce, puis d'un dérivé qui transpose ce mouvement à partir de la tierce. Au même moment (mes. 34-36), le *continuo* brode la tonique (*sib-la-sib*), cellule mélodique qui peut évoquer l'élément *a* du contre-sujet de la *sinfonia*. Cette cellule se retrouve ensuite à l'octave supérieure (mes. 36-38).

Le travail thématique proposé par Nicolaus Bruhns est particulièrement visible dans la réduction mélodique des extraits rencontrés. En effet, une première étape consiste à ne considérer du sujet de la *sinfonia* que les points d'appui les plus importants : se dégagent alors les notes *sib-do-sib-do-ré-sib* (les éléments d'arpège ou de gamme pouvant alors être mis de côté). L'étape n°2 reprend tous ces points d'appui, modifie la carrure métrique (indication 3/2 au lieu de 4/4), et installe un balancement rythmique (l'anacrouse, la sicilienne) : nous voilà en présence du « motif *paratum* », cet aller-retour de la tonique vers la tierce. L'étape n°3 élimine les notes de passage (la broderie *do-sib-do*, sur « *[pa]ratum cor* »), puis duplique l'inflexion à partir de la tierce (aller-retour de la tierce vers la quinte) : nous

⁹⁹⁷ Les éléments, les saisons, les évangélistes, les angles du carré, les points de la croix.

obtenons alors le motif initial du ténor 1 (mes. 34-38), comprenant le « motif *paratum* » ainsi que son dérivé. Mais à y regarder de plus près, les principaux points d'appui de ce motif décrivent l'accord parfait majeur de *sib*, soit le « motif *alleluia* » (tête du sujet de la *sinfonia*). Autrement dit, les combinaisons thématiques sont complexes : le sujet tout entier de la *sinfonia*, épuré et condensé, permet d'élaborer la moitié de la mélodie du verset 8 ; celle-ci se démultiplie, et, resserrée à nouveau, finit par se confondre avec le noyau thématique de la *sinfonia*, le « motif *alleluia* », tête du sujet à partir duquel tout est construit. Il suffit de rappeler que le *continuo* brode la tonique d'une manière qui évoque l'élément *a* du contre-sujet initial, et nous comprenons que la matière thématique de ce verset 8 dépend entièrement des quatre premières mesures de la *sinfonia*.

L'écriture elle-même ne change guère. Si nous retrouvons l'imitation canonique dans ce verset, nous pouvons également dégager des combinaisons vocales et instrumentales identiques. Ainsi, il est aisé de comparer ce huitième verset avec l'*alleluia* introductif :

	ténors 1-2 et <i>continuo</i>	basse <i>solo</i> , cordes et <i>continuo</i>	<i>tutti</i>
<i>Alleluia</i>	mes. 22-25	mes. 25-27	mes. 27-33
<i>Paratum cor meum</i>	mes. 34-42	mes. 42-53	mes. 53-65

De cette manière, l'auditeur croit entendre une musique nouvelle, mais le tissu sonore de ce huitième verset est largement déterminé par tout ce qui précède (mélodie, harmonie, mode d'écriture, combinaisons de timbres). « Mon cœur est prêt » est donc le prolongement organique de l'« *alleluia* ».

La phrase « *Cantabo, et psallam in gloria mea* » (À te chanter et te louer dans ma gloire, mes. 65-88) fait tout d'abord entendre une série de vocalises sur « *Cantabo* » et « *psallam* ». Les cordes se taisent alors, et laissent les voix s'épancher en de nombreux échanges virtuoses. L'écriture semble plus resserrée, les rythmes bondissent d'une voix à l'autre, mettant ici en valeur les doubles-croches (mes. 65-69 et 76-78), là une scansion dactylique (mes. 69-73 et 79-80), ou là encore un rythme pointé (mes. 73-75 et 80-82). Chaque portion de phrase adopte ainsi un rythme particulier : les doubles-croches concernent le verbe « *Cantabo* », le rythme dactylique le verbe « *psallam* », et le rythme pointé le complément « *in gloria mea* ».

Méloquiquement, la série de vocalises laisse apparaître des liens importants avec ce qui précède. Nous sommes tout d'abord en présence d'une seconde « variation » du thème initial (Cf. *sinfonia*, mes. 1-4). En effet, nous retrouvons : 1/ l'anacrouse (qui correspond au départ sur partie faible du premier temps dans le phrasé de l'« *alleluia* », et même la levée du verset 8, « *Paratum cor meum* ») ; 2/ l'accord parfait majeur (le « motif *alleluia* »), ici descendant ; il charpente les trois premières vocalises dont l'habillage dissimule l'accord parfait majeur de *sib* (mes. 65-66), l'accord parfait mineur de *do* (mes. 67-68), puis l'accord parfait majeur de *fa* (mes. 69) ; 3/ la terminaison en « chute de tierce », si caractéristique du premier phrasé. Mais dans un second temps, nous retrouvons également les restes mélodiques du début du verset 8 dans la terminaison du premier « *Cantabo* » : la courbe mélodique « *paratum cor meum* » s'inscrit à l'identique dans la fin de la vocalise (mes. 66) – l'équivalent mineur apparaît dans le second « *Cantabo* », mes. 68.

La dernière vocalise, « *in gloria mea* » (basse, mes. 73-76) confirme les observations précédentes : départ sur partie faible du temps, « motif *alleluia* » inversé, et rythme pointé – substantiellement présent dans la *sinfonia* (sujet et élément *a* du contre-sujet).

Du point de vue de l'écriture, toute cette section cherche à brouiller les repères ; la mise en œuvre de l'imprévisible est alors à son comble, avec des départs irréguliers (la présentation T1-T2-B semble hégémonique dans les premières mesures, mais devient B-T2-T1 aux mes. 73-74, T2-B-T1 aux mes. 76-77, puis B-T1-T2 aux mes. 80-81), des imitations strictement canoniques (répétition à l'identique) ou transposées, des voix qui interviennent dans un ordre difficilement prévisible (le ténor 1 joue les « meneurs » pendant les premières mesures, mais le phrasé « *in gloria mea* » est lancé par la basse, le second « *cantabo* » par le ténor 2, et le dernier « *in gloria mea* » par la basse).

Nous comprenons alors le dessein de Nicolaus Bruhns : illustrer pour le mieux la signification du texte, grâce à la simplicité harmonique (majorité d'accords 5 ou 6, fonctions tonales élémentaires), les entrées imprévisibles, les rôles variables (imitateurs/imité), et les filiations thématiques (« *paratum cor meum, Deus* » et « *Cantabo, et psallam in gloria mea* » renvoient constamment l'analyste aux premières mesures de la *sinfonia* et à la structure de l'*alleluia*). Car la louange ne pourrait souffrir une harmonie accidentée, et le débordement de joie lié à cette louange ne saurait être contenu dans des présentations trop disciplinées. L'ensemble de ce verset est alors conçu comme une excroissance de l'*alleluia* initial, une sorte de développement.

Verset 9 (mes. 88-150)

La découpe de ce verset est plus complexe : 1/ « *Exsurge, gloria mea* » (mes. 88-104) ; 2/ « *gloria mea, exsurge* » (mes. 105-117), section intermédiaire qui maintient les paroles du premier vers tout en installant la métrique 3/2 du second vers ; 3/ « *exsurge, psalterium et cithara* » (mes. 117-140), qui procède de la section précédente mais expose une nouvelle thématique ; 4/ « *exsurgam diluculo* » (mes. 140-150), terminaison du verset.

Le premier vers exploite une phrase composée de trois éléments caractéristiques : un départ sur partie faible du temps avec répétition de croches (« *Exsurge* », mes. 88) précédant un petit mouvement en doubles-croches (« *gloria* », mes. 88), une broderie en valeurs longues qui donne l'occasion de conclure dans le ton de la dominante (second « *exsurge* », mes. 89-90), puis une vocalise dynamique en doubles-croches continues (second « *gloria* », mes. 90-92). Cette première présentation du thème va plus loin, car le ténor 1 prolonge sa vocalise et gagne en véhémence grâce à l'emploi de triples-croches (mes. 93) ; nous retrouverons d'ailleurs la croche pointée suivie de deux triples-croches à la viole de gambe 2 et à la basse, mes. 100.

L'effet d'accumulation est particulièrement réussi, puisque le thème apparaît alternativement en *sib* puis *fa* majeur, à toutes les voix. On peut ainsi résumer les entrées :

mes. voix	88	89	91	92	94	95	97	98
V				<i>fa</i> maj.				
VdG1					<i>sib</i> maj.			
VdG2						<i>fa</i> maj.		
T1	<i>sib</i> maj.							<i>fa</i> maj.
T2		<i>fa</i> maj.					<i>sib</i> maj.	
B			<i>sib</i> maj.			<i>fa</i> maj.		

L'agitation gagne ainsi tous les pupitres, et le tourbillon des doubles-croches semble ininterrompu jusqu'à la dernière mesure.

En regardant de plus près le matériau thématique utilisé, nous constatons qu'il est identique à celui du phrasé « *Paratum cor meum* » – lui-même issu du « motif *alleluia* » : nous

retrouvons le départ sur partie faible du temps, le phrasé « *Paratum cor meum* » dissimulé dans l'habillage des doubles-croches, mais également la terminaison en « chute de tierce » ; l'ossature mélodique générale décrit le « motif *alleluia* » puis le « motif *cantabo* » (« motif *alleluia* » inversé rencontré la première fois au ténor 1, mes. 65-69).

Les ténors attirent tous les regards en fin de section (mes. 102-104) avec deux vocalises parallèles (neuf pulsations presque exclusivement remplies de doubles-croches), sur « *exsurge* ». Les autres voix (cordes, basse et *continuo*) se rejoignent dans une homorythmie inattendue, et traitent l'expression de manière complémentaire : à l'horizontalité ascendante des ténors s'oppose la verticalité également ascendante des autres voix. Le *tutti* butte toutefois sur un silence (sourir au dernier temps de la mes. 104), comme si le sentiment trop exacerbé venait à étourdir l'ensemble des fidèles ; la passion trop brûlante contraint la communauté à reprendre son souffle.

Arrive alors la section intermédiaire, mes. 105-117, qui diffère de la section précédente en installant une nouvelle métrique (3/2) tout en confirmant les paroles (« *gloria mea* »). Nous ne quittons pas le premier vers du neuvième verset. Lors des sept premières mesures, l'ensemble des cordes répond à l'ensemble des voix dans une écriture instrumentale en commentaire que nous connaissons bien depuis M. Weckmann ou F. Tunder. Dans les sept mesures suivantes, la basse expose un double « *exsurge* » en blanches issu des mesures antérieures (les sauts de quarte et quinte des mes. 102-104). Les cordes répondent alors, et le violon fait entendre un phrasé disjoint (mes. 113 et 116) que nous retrouverons dans les mesures suivantes ; il s'agit ici de la tête du sujet du *fugato* de la section suivante. De cette manière, les mes. 105-117 se présentent comme une zone de transition, où thématiques passées et futures se côtoient.

Le vers « *Exsurge, psalterium et cithara* » (Éveillez-vous, harpe et cithare) est traité aux mes. 117-140. Il est donc présenté sous la forme d'un *fugato*, avec un thème cruciforme (l'élargissement progressif des intervalles – 3^{ce}, 4^{te} puis 5^{te} – donne l'impression que les quatre premières notes désignent les points cardinaux). On remarque également qu'il décrit une courbe descendante reposant sur les notes de l'accord parfait majeur de *si*b. Ce thème est donc une variation du « motif *cantabo* » (« motif *alleluia* » inversé). Les multiples « *exsurge* » qui suivent (mes. 120-122) sont mélodiquement reliés aux mesures 17-19 de la *sinfonia*, et décrivent quant à eux le « motif *alleluia* ». Il suffit alors de reprendre le soubassement thématique du vers précédent (« *Exsurge, gloria mea* ») pour estimer la symétrie proposée :

« *Exsurge, gloria mea* » (ténor 1, mes. 88-92) : « motif *alleluia* » + « motif *cantabo* » ; « *Exsurge, psalterium et cithara* » (ténor 1, mes. 117-122) : « motif *cantabo* » + « motif *alleluia* ».

De toute évidence, Nicolaus Bruhns élabore ses motifs secondaires en référence continue au matériau initial. Mieux encore, il semble jouer avec les éléments dérivés, et recherche la complémentarité des combinaisons.

Si le rappel des sections antérieures est avant tout thématique, il passe également par le jeu de l'écriture. De cette manière, nous retrouvons ici un effet d'échauffement progressif par le concours des entrées décalées dont la présentation n'est pas sans évoquer les mes. 88-98 du vers précédent : exposition strictement vocale (T1-T2-B), puis second départ conduisant au *tutti* (VdG1-VdG2-V-T2-T1-B).

La terminaison du verset joue visiblement sur l'épuisement progressif des matériaux : « *Exurgam, diluculo* » (Je veux m'éveiller dès l'aurore) renonce alors aux croches pour adopter des noires pour les cordes et des valeurs beaucoup plus longues (blanches et

rondes) pour les voix. L'écriture subitement verticale où chaque groupe (instrumental et vocal) résonne de manière homorythmique, les notes répétées de la viole de gambe 2, ainsi que l'indication « *adagio* » des dernières mesures, assurent une certaine forme d'apaisement.

Verset 10, mes. 151-192 (ou mes. 1-42 de la référence CL5832, p. 18-20)

« Mon cœur est prêt », chantait-on au début de la cantate. Nous voici justement au cœur de cette cantate, où l'effectif se distingue par son extrême discrétion : une première *aria* pour le ténor 1, calmement soutenu par le *continuo* (les cordes se limiteront à la terminaison de l'*aria*), et une seconde *aria* pour le ténor 2, cette fois-ci épaulé par les seules violes de gambe (le violon se tait aux mes. 192-235). *Arie* 1 et 2 (versets 10 et 11), ténors solistes, accompagnement parfois réduit au strict minimum (*continuo*), ce cœur de cantate est manifestement intimiste. Une fois écartés les épais rideaux de velours aux galons argentés, l'auditeur est invité à la discrète mais intense contemplation du joyau, dont l'éclat étonne par sa pure simplicité.

Ce verset 10 est donc confié au ténor 1, et occupe réellement le centre de l'œuvre (la cantate compte trois-cent-quatre mesures, et le *solo* débute à la mes. 151). « *Confitebor tibi in populis, Domine* » (Je veux te remercier parmi les peuples, Seigneur), dit le texte. Le verset est alors divisé en deux parties : 1/ un bref *adagio* (mes. 151-156) ; 2/ un long *allegro* (mes. 156-192).

Dans l'*adagio*, nous pouvons suivre deux ascensions : celle du *continuo* (du *fa*#1 au *sol*2, en mouvement d'abord conjoint puis légèrement disjoint, mes. 151-155), et celle du ténor puisqu'un triple « *Confitebor* » s'élève peu à peu (les notes de départ sont respectivement *ré*3, *mib*3 et *fa*3), et que la fin du vers progresse encore un peu, jusqu'au *sol*4. D'un point de vue harmonique, nous sommes également témoin du cheminement d'une tonique mineure (*sol*) vers le relatif majeur (*sib*). Ces trois éléments conjugués montrent bien la direction proposée par la prière. Mais simultanément, le motif sous-jacent est le « motif *cantabo* », l'accord parfait descendant – ici mineur (mes. 151-152) – que l'on reconnaît facilement avec son départ *recto tono*, sa petite vocalise, et sa terminaison en « chute de tierce » (on comparera le phrasé « *Confitebor* » du ténor 1 au verset 10, mes. 151-152, avec le phrasé « *Exsurge, gloria mea* » même ténor 1 au verset 9, mes. 88-92, et bien entendu le phrasé « *cantabo* » du ténor 1 au verset 8, mes. 65-69, dont il est directement issu). Le « motif *alleluia* » inversé se retrouve également au début de la vocalise sur « *et psallam* » (mes. 156-157).

Pendant l'*allegro* (mes. 156-192), le *continuo* tisse un tapis de croches régulières qui mènent à une abondance de rythmes dactyliques (mes. 178-192). Grâce au dynamisme de ce soutien, le ténor 1 peut réaliser de nombreuses vocalises descendantes en doubles-croches, ou simplement en croches régulières à l'image du *continuo* (mes. 174-176), mais aussi des lignes conjointes syncopées descendantes (« *et psallam* », mes. 159-162) ou ascendantes (« *in nationibus* », mes. 178-181). Du point de vue du sens (Je veux chanter tes louanges parmi les nations), Nicolaus Bruhns propose finalement une illustration de la multitude et de l'ampleur ; les vocalises, larges et vigoureuses, nous le rappellent ; les lignes conjointes en noires syncopées ressemblent à d'immenses enjambées, seules capables de franchir de grandes étendues ; le mouvement cyclique des croches, imperturbable, remplit tout l'espace et donne une idée de l'infini ; les marches harmoniques, omniprésentes, repoussent continuellement le repos final. Au bout du compte, l'image de la globalité du monde est traduite mélodiquement (vocalises), harmoniquement (balancements et marches), et rythmiquement (syncopes, croches régulières et rythme dactylique terminal).

Les cordes qui achèvent cette *aria* (mes. 185-192) en conservent deux éléments : le rythme dactylique du *continuo* (présent depuis la mes. 178), et les montées conjointes en valeurs longues (ici non syncopées), directement issues du phrasé « *in nationibus* » du ténor 1 (mes. 181-183).

Verset 11, mes. 192-235 (ou mes. 42-85 de la référence CL5832, p. 20-23)

Cette deuxième *aria* pour ténor 2 concerne donc le verset 11, et constitue le pendant du verset précédent. Elle partage d'ailleurs avec celui-ci sa construction dynamique en deux parties : 1/ un *adagio* (mes. 192-212) ; 2/ suivi d'un *allegro* (mes. 212-235).

L'*adagio* est ici plus développé. « *Quia magna est sub coelo* » (Aussi vaste qu'est le ciel [...], mes. 192-199) est un long épanchement traité en descente conjointe, tandis que le *continuo* semble s'élever lentement sur des harmonies recherchées (renversement de septième, retard occasionnant une neuvième). Pendant la descente du ténor, les violes de gambe (rappelons que le violon reste muet durant toute l'*aria*) répondent sur des rythmes complémentaires, restant immobilisées sur des valeurs longues pendant les doubles-croches du ténor, et s'animant à leur tour sur les tenues du soliste. La matière vocale et instrumentale de ce début de verset prolonge les éléments thématiques qui ont achevé le verset précédent : descente (non plus syncopée, mais disciplinée sur les temps forts), et rythme dactylique.

L'expression « *misericordia tua* » ([...] est ta miséricorde, mes. 199-212) est en parfaite concordance avec le *solo* précédent. En effet, nous retrouvons la logique des paliers mélodiques – ici sur le mot « *misericordia* » dont le motif débute sur une note toujours plus haute (*do*3, *ré*3 puis *mib*3) – que nous avons rencontrée dans le verset 10 (triple « *confitebor* », aux mes. 151-153). La ressemblance est également harmonique, puisque le *continuo* accomplit pareillement une montée conjointe à partir du *fa*#1 chiffré 6 (les mes. 200-204 sont équivalentes aux mes. 151-153, en ajoutant une neuvième sur le *si*b). Le rapprochement mélodique et harmonique trouve sa justification dans la convergence des sens : la miséricorde de Dieu motive le désir de louange.

La suite de la vocalise décrit tout d'abord une descente conjointe syncopée (mes. 203-208) avec une cellule rythmique (□□□ —) qui passe d'une voix à l'autre, puis une ultime descente en *sol* mineur (mes. 208-212) dans laquelle le ténor suit une nouvelle fois le chemin qui mène de *ré*3 à *sol*2. L'écriture est ici fort expressive, avec une répartition des doublures entre les violes de gambe : la première double le ténor 2, tandis que la seconde double le *continuo*, mais aux mes. 204-206, la viole de gambe 1 prend son indépendance. Les harmonies employées recherchent visiblement à toucher l'auditeur : retards de neuvièmes (mes. 204, 206 et 210), accords diminués (mes. 203, 205, 207 et 210), intervalles expressifs comme la quarte diminuée (*continuo*, mes. 204-205 et 208-209), ou la septième mineure descendante (*continuo*, mes. 209-210).

En prenant un peu de recul, nous voyons que cet *adagio* du verset 11 se déploie comme un large mouvement respiratoire : une profonde inspiration/montée (mes. 192-204), suivie d'une lente expiration/descente (mes. 204-212).

L'*allegro* qui suit (mes. 212-235) repose sur un matériau thématique très fort composé de plusieurs éléments : *a/* « *et usque* » (mes. 212-213), avec une vocalise en doubles-croches dessinant une descente puis une remontée ; une fois enlevées les broderies et notes de passage, nous voyons apparaître l'accord parfait mineur de *sol* arpégé de haut en bas, le « motif *cantabo* » ; *b/* « *ad nubes* » (mes. 213-214), en « marches d'escalier » descendantes, décrivant lui aussi le « motif *cantabo* » dans sa section terminale (la « chute de tierce » est également présente en fin de phrasé). Ces deux éléments combinés,

nous retrouvons le « motif *cantabo* » à une plus grande échelle. Ici encore, la thématique secondaire découle de motifs antérieurs déjà entendus ; c/ « *veritas tua* » (mes. 214-216), dont les composantes peuvent rappeler divers passages : la descente syncopée (mes. 214-216) n'est pas sans évoquer la descente du verset précédent (mes. 204-208) ; la présence du rythme dactylique, quant à elle, renvoie directement à l'*adagio* (mes. 192-199), et de manière plus lointaine au précédent *solo* de ténor (mes. 159-162). Les références mélodiques ne cessent de s'entrecroiser – encore faut-il prendre la peine de les rechercher : la viole de gambe 1 reproduit à la mes. 218 une cellule mélodique présente à la mes. 17 de la *sinfonia*, et le rythme □□□ — (*continuo* : mes. 214-215 ; *continuo* + viole de gambe 1-2 : mes. 225-226 ; *continuo* + ténor : mes. 227-228 ; *continuo* + viole de gambe 1-2 : mes. 229-230) est directement à rapprocher des mes. 204-207 de l'*adagio* précédent.

Tous ces éléments se combinent, dans un jeu de vocalises où la vitalité du ténor rivalise avec celle des violes de gambe et du *continuo*. L'effet d'échange, voire de complémentarité, donne une bonne illustration du style concertant.

Ainsi, les deux *sol*i pour ténor concernent les versets 10 et 11. Ils répondent à la même structure (*adagio/allegro*), et partagent une thématique identique. L'une comme l'autre, ces *arie* cultivent une certaine forme d'intimité, avec une formation réduite (*continuo* et ténor d'une part, *continuo*, violes et ténor d'autre part), dont les tessitures ne quittent généralement le grave que pour atteindre le médium (l'aigu n'étant que parcimonieusement réservé aux moments plaintifs).

Verset 12, mes. 236-273 (ou mes. 1-38 de la référence CL5832, p. 24-26)

Nous retrouvons ici l'ensemble des cordes, pour un bref *adagio* de quatre mesures (mes. 236-239) ; sans réutiliser de matériau thématique spécifique, cette courte section à 3/2 rappelle les mes. 105-111 du verset 9 pour le réemploi de la sicilienne et de l'écriture homorythmique. Suit une section *allegro* en écriture fuguée sur le premier vers du verset, « *Exaltare super coelos, Deus* » (Sois exalté au-dessus des cieux, Dieu), mes. 240-273.

L'originalité de ce début, d'abord confié aux cordes, est de faire entendre quatre entrées successives alors qu'il n'existe que trois parties mélodiques. En fait, la viole de gambe 2 assure à elle seule le sujet suivi de la réponse (troisième et quatrième départs consécutifs, aux mes. 242-243). Thématiquement, ce sujet est une variation du « motif *alleluia* », un accord parfait arpégé dans le sens ascendant, mais dans l'ordre tierce – tonique – quinte. Le « motif *alleluia* » a-t-il été trop souvent inversé pour devenir « motif *cantabo* », omniprésent dans les versets 9-11 ? Le retour du « motif *alleluia* », véritable matériau générant tous les autres, serait-il alors trop affaibli pour se dresser dans sa présentation originale ?

Nous retrouvons dans l'entrée du ténor 1 ce « motif *alleluia* » presque rétabli, que nous pourrions qualifier de « semi-ascendant » (ténor 1, mes. 252-253). Or, l'arpège semble avoir beaucoup de mal à se redresser définitivement, puisque le ténor permute encore les notes de l'accord (mes. 256-257) pour obtenir un « motif *cantabo* », que nous pourrions qualifier de « semi-descendant ». Bien entendu, les attributions terminologiques peuvent sembler aléatoires ; suffit-il d'observer quelques ressemblances mélodiques pour conclure qu'une indéniable parenté réunit ce passage au reste de l'œuvre ? Il est alors nécessaire de saisir le travail thématique tel qu'il apparaît au fil des versets : tout d'abord, l'accord parfait majeur ascendant règne en maître (*sinfonia* et verset 8). Très tôt dans la cantate, l'inversion de l'arpège concerne un motif secondaire (« motif *alleluia* » inversé en « motif *cantabo* », verset 8, mes. 65-66) ; le verset 9 tente la conciliation, et repose sur l'enchaînement du « motif *alleluia* » puis du « motif *cantabo* » (« *Exsurge, gloria mea* », mes. 88-92), avant d'inverser l'ordre de présentation (« *Exsurge, psalterium et cithara* », mes. 117-222) ; les

versets suivants – les deux *arie* pour ténor – s’inspirent exclusivement du « motif *cantabo* » ; le « motif *alleluia* » semble alors complètement oublié ; or, le verset 12 retourne à la double présentation des motifs, à l’image du verset 9, et propose une nouvelle conciliation. Comme si les thématiques venaient soudainement d’être bouleversées (le « motif *alleluia* » par l’hégémonie du « motif *cantabo* », le « motif *cantabo* » par le retour du « motif *alleluia* »), les lignes sont désormais brisées.

Le *tutti* nous conduit alors à la dernière partie (mes. 273-304), « *et super omnem terram gloria tua* » (et que sur toute la terre s’étende ta gloire), une fugue ternaire où la joie bondissante est particulièrement visible grâce à l’emploi récurrent du rythme de sicilienne.

On peut distinguer trois moments : 1/ mes. 273-285 : entrée du sujet au ténor 1 (mes. 273-275), où l’on assiste au triomphe du « motif *alleluia* » qui revient en pleine possession de ses moyens (l’arpège est enfin présenté sous sa forme initiale, à l’image de la mes. 1 de la *sinfonia*) ; le contre-sujet, lui, repose sur une répétition de « *gloria tua* » avec un rythme omniprésent de sicilienne. Très stable au plan tonal (nous ne quittons jamais *sib* majeur), cette section fait tout d’abord entrer les voix de manière « raisonnée » (de l’aigu vers le grave, T1-T2-B), puis fait intervenir les différentes parties dans un ordre beaucoup plus aléatoire (Violon-VdG1-T2-B+VdG2-T1) ; 2/ mes. 285-298 : répétition de la section précédente, mais avec quelques variantes : le parcours tonal est ici plus mobile (*sib* majeur vers la dominante, dominante vers tonique, puis bascule vers le relatif mineur *sol*) ; quant aux entrées, elles réservent encore quelques surprises : ordre « raisonnée » (T1-T2-B), puis ordre aléatoire différent de celui de la première section (Violon-VdG1-T1-T2-B+VdG2) ; 3/ mes. 297-304 : cascade de sicilienes (issues du contre-sujet). Les entrées successives sont encore différentes (Violon-VdG1-VdG2-T2-B-T1), et le parcours tonal quitte le relatif *sol* mineur pour rejoindre la tonique *sib* majeur. L’enchevêtrement observé dans les deux sections précédentes (« *gloria tua* » qui ne cesse de bondir d’un pupitre à l’autre) se discipline progressivement, en une homorythmie de plus en plus stricte ; les trois dernières mesures de la cantate sont d’une verticalité exemplaire, dont la droiture permet de traduire la détermination de la louange. Après l’échauffement du sentiment, l’unanimité du propos. L’idée d’accomplissement, si prévisible en fin de cantate, est manifeste dans la cascade de sicilienes : le violon chute ainsi de tierce en tierce (mes. 297-299), créant par l’imitation des autres voix un effet de tournoiement perpétuel. Or, ce motif en sicilienne décrit l’accord parfait mineur descendant, ultime variation du « motif *cantabo* ».

Ainsi, la première section du final présente un « motif *alleluia* » triomphant, et la dernière section un « motif *cantabo* » non moins glorieux, avec l’emploi de sicilienes tout d’abord prises en imitations, puis de manière homorythmique. Bruhns semble nous confirmer son projet : le « motif *alleluia* » est constamment complété par le « motif *cantabo* », sorte d’indispensable compagnon de route. Mais il suffit de se souvenir que ce second motif n’est qu’un dérivé du premier, une excroissance thématique, pour saisir le caractère très unitaire de l’écriture de cette cantate.

Conclusion

Finalement, tout est dit dès les mes. 1-2 de la *sinfonia*. La suite n’est qu’une lente dérivation permanente. Ne raisonnons plus en termes de « motif *alleluia* » ou de « motif *cantabo* », mais parlons simplement de « motif original » ; voyons synthétiquement comment il est transformé tout au long de la cantate :

Introduction (Sinfonia et Alleluia) - Mes. 1-2 de la sinfonia : motif original, définissable par trois éléments : 1/ un départ en levée ; 2/ un accord parfait majeur ascendant ; 3/ une fin de phrase en « chute de tierce ». Ce motif

conditionne le contre-sujet (VdG1, mes. 3), le divertissement (VdG1, mes. 17), et bien entendu le premier « alleluia » (ténor 1, mes. 22). Verset 8 - Levée + Accord Parfait ascendant + « chute de tierce » = « Paratum cor meum » (ténor 1, mes. 34-38). - Levée + AP descendant + « chute de tierce », inversé = « cantabo » (ténor 1, mes. 65-66). - Levée + AP descendant, inversé = « in gloria mea » (continuo, mes. 73-74). Verset 9 - Levée + AP ascendant + « chute de tierce » = « Exsurge, gloria mea » (ténor 1, mes. 88-90). - AP descendant, inversé = « gloria » (ténor 1, mes. 90-92) - Levée + AP descendant, inversé = « Exsurge psalterium » (ténor 1, mes. 117-120). Verset 10 - Levée + AP (min.) descendant + « chute de tierce », inversé = « Confitebor » (ténor 1, mes. 151-152). Verset 11 - Levée + AP (min.) descendant + « chute de tierce », inversé = « Et usque ad nubes » (ténor 2, mes. 212-214). Verset 12 - Levée + AP brisé ascendant = « Exaltare » (ténor 1, mes. 252-255). - Levée + AP brisé descendant = « super coelos » (ténor 1, mes. 256-257) - Levée + AP ascendant = « et super omnem terram » (ténor 1, mes. 273-275). - Levée + AP (min.) descendant = Final (violon, mes. 297-298).

Une telle régularité ne peut laisser indifférent. Le départ sur partie faible du temps est général, ainsi que la structure mélodique fondée sur l'accord parfait (rappelons que les autres cantates exploitaient des matériaux mélodiques bien différents).

Légitimement, nous pouvons nous demander si le motif mélodique original a des équivalences du point de vue du rythme. Nous constatons que les récurrences sont nombreuses.

En observant ainsi le motif initial (viole de gambe 1, mes. 1-2), nous distinguons quatre éléments : 1/ un élément *a*, composé de croches régulières (l'accord parfait) ; 2/ un élément *b*, en doubles-croches ; 3/ un élément *c*, définissable comme rythme pointé et dactylique (croches pointée suivie de deux triples) ; 4/ un élément *d* (la « chute de tierce »), rythmiquement identique à l'élément *a*. La séquence rythmique du sujet est donc *a b c d*.

Or, le contre-sujet qui suit (viole de gambe 1, mes. 2-4) est une lecture rétrogradée de cette séquence : croches, rythme pointé, doubles-croches, croches, soit *d c b a*. Comme mentionné plus haut, la thématique mélodique du sujet est intégrée au contre-sujet (la série de doubles-croches du contre-sujet dessinant l'accord parfait majeur du sujet), mais elle consiste également en une inversion des valeurs rythmiques. Jamais un contre-sujet n'a aussi bien porté son nom.

Dans un deuxième temps, nous retrouvons des séquences rythmiques récurrentes à travers les différentes sections de la cantate. Le verset 8 est ainsi composé :

- ☞ Mes. 34-65 : rythme simple (omniprésence de la blanche) = issu du rythme *a*.
- ☞ Mes. 65-68 : omniprésence de la double-croche = rythme *b*.
- ☞ Mes. 69-73 : rythme dactylique = issu de *c*.
- ☞ Mes. 73-75 : rythme pointé = rythme *c*.
- ☞ Mes. 76-78 : retour des doubles-croches = rythme *b*.
- ☞ Mes. 79-80 : rythme dactylique = rythme *c*.
- ☞ Mes. 80-81 : rythme pointé = rythme *c*.
- ☞ Mes. 83-85 : doubles-croches = rythme *b*.
- ☞ Mes. 86-87 : rythme dactylique = rythme *c*.

Présentée ainsi, la succession des rythmes semble décousue. Pourtant, il suffit de les enchaîner pour s'apercevoir que la séquence rythmique initiale (*a b c d*, ou *a b c* quand on élimine le retour de *a* en *d*) se répète en éliminant progressivement ses composantes : *a b c c / b c c / b c*.

Le premier phrasé du verset 9 (« *Exsurge gloria mea* », ténor 1, mes. 88-89), outre qu'il réaffirme l'accord parfait ascendant, renouvelle la séquence rythmique initiale *a b c d* (où *c* se présente sous sa forme dactylique). Tout le verset 9 (mes. 88-100) repose sur l'enchaînement rythmique *a b c d*, et nous retrouvons même l'élément *c* sous sa forme originale (croche pointée suivie de deux triples), au ténor 1 mes. 93, et à la viole de gambe 2, ténor 1, ténor 2 et basse, mes. 100.

En observant le second phrasé du verset, « *Exsurge psalterium et cithara* » (ténor 1, mes. 117-120), nous retrouvons aisément une séquence rythmique maintenant bien connue :

Ex-	sur	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ge,	psal	-te	-ri	-um	et	ci	-	-	-	tha-	ra,
noires				croches						dactylique		pointé		noires		croches		pointé		blanche		
-	-	-	-	U	U	U	U	U	U	-	U	U	-	U	-	-	-	U	U	-	U	-
a				b						c		c		d = a		b		c		d		
séquence a b c d																séquence a b c d						

Les exemples ne cessent de se multiplier tout au long de la cantate : le ténor 1 du verset 10 (mes. 151-152) reprend l'enchaînement élémentaire (*a b*), et cite brièvement l'élément *c* (mes. 153). Quant au dernier verset, il exploite essentiellement les premiers rythmes (rapport simple/double des éléments *a* et *b*, mes. 252-255), complété par le final (mes. 273 à la fin) qui développe le rythme de sicilienne, variation rythmique de l'élément *c*. Dans la macrostructure, nous traversons encore la séquence *a b c* (le retour du *a* n'étant que facultatif).

Il est donc certain que la cantate *Paratum cor meum* met en œuvre une forte unité motivique. Une fois de plus, la totalité des matériaux secondaires provient des premières mesures de la *sinfonia* – les mes. 1-2 semblant gouverner l'ensemble de la composition. La conception mélodique et rythmique, telle qu'elle est apparaît, permet à Nicolaus Bruhns de présenter une œuvre puissamment cohérente, dans sa diversité.

Sur un plan méthodologique, nous voyons que les étiquettes « motif *mein Herz* » ou « motif *Gott* » (dans la cantate *Mein Herz ist bereit*), ou « motif *alleluia* » (comme ici, dans *Paratum cor meum*), fonctionnent plutôt bien. Il est aisé de rattacher les développements secondaires à ces noyaux thématiques, et l'analyste risque moins de se perdre dans un dédale d'appellations. Pourtant, le recours au classement alphabétique permettait de se faire une idée du nombre exact de mélodies traversées, et pouvait aider l'analyste pour d'éventuelles comparaisons (motif *i* = *c*, par exemple). Surtout, comment appeler « motif *alleluia* » un matériau thématique qui apparaît pour la première fois à la viole de gambe, *a priori* sans véritable contenu textuel – à l'exception du titre de la cantate ? Pour la cantate suivante, nous proposons de conserver l'usage du « motif *rapport au texte* » (toujours utile car explicite), en lui associant une classification numérale : nous parlerons alors de Mt1 (Matériau thématique n°1), Mt2, etc. Nous risquons certes de retrouver l'écueil du classement alphabétique, avec un nombre trop important de thèmes, mais nous avons désormais la conviction que les motifs secondaires sont des variations de motifs initiaux. La liste ne devrait donc pas s'allonger outre mesure. Cette façon de procéder devrait cependant

nous permettre d'approcher plus intimement une réalité musicale : la matière thématique, souvent présente dès les premières pulsations de l'œuvre.

2.6/ Wohl dem, der den Herren fürchtet

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°2. - Formation : Violons 1-2, violes 1-2, basson, *soprani* 1-2, basse, *continuo*. - Mention autographe : « *Concert à 8, 2 Violin, 2 Viole, fagotto, 2 Cant., Basso & Continuo Nicol : Bruhns* » - Tonalité : ré mineur. - Texte : Psaume 128 (127). - Thème : La crainte du Seigneur, et la récompense de la foi (femme féconde, prospérité, enfants, vie éternelle). - Partition disponible : CL5831. Noter : l'édition imprimée crée de véritables parties distinctes (II, p. 9 ; III, p. 10 ; IV, p. 12), là où le manuscrit Bokemeyer ne ménage que des changements de page. Même si la cantate se prête volontiers au découpage, le manuscrit original ne comporte aucune numérotation ; à titre d'exemple, quand s'achève le second verset, deux mesures vides succèdent à une double barre de mesure, puis commence le troisième verset. - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd1(3), et NB2(4-7).
 * * * 1. *Wohl dem, der den Herren fürchtet* 1. Heureux celui qui craint le Seigneur *Und auf seinen Wegen gehet*. Et qui marche dans ses chemins. 2. *Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit*, 2. Tu te nourriras alors du travail de tes mains, *Wohl dir, du hast es gut*. Tu seras heureux dans ta prospérité. 3. *Dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock* 3. Ta femme sera comme une vigne féconde *Um dein Haus herum*, À l'intérieur de ta maison, *Und deine Kinder wie Ölzweige* Et tes enfants [seront] comme des plans d'olivier *Um deinen Tisch herum*. Autour de ta table. 4. *Siehe also wird gesegnet der Mann* 4. Vois, ainsi sera béni l'homme *Der den Herren fürchtet*. Qui craint le Seigneur. 5. *Der Herr wird dich segnen aus Zion*, 5. Le Seigneur te bénira de Sion, *Daß du siehest deine Kinder*, Pour que tu puisses voir tes enfants, *Und deiner Kinder Kinder*. Et les enfants de tes enfants. *Friede über Israel*. Paix soit sur Israël. *Amen*. *Amen*.

À la lecture de ce texte, il est difficile de ne pas songer aux enfants de Nicolaus Bruhns morts en bas-âge (Margaretha Dorothea et Maria Margaretha, en 1690 et 1691). Comment put résonner ce psaume dans l'esprit du jeune compositeur ? Il dut être sensible aux vers « *Und deine Kinder wie Ölzweige um deinen Tisch herum* » et « *daß du siehest deine Kinder, und deiner Kinder Kinder* ».

Pour sa cantate, Nicolaus Bruhns adopte une structure sans ambiguïté, avec des moments musicaux clairement délimités par des doubles barres de mesure. Chaque verset est confié à une voix soliste, ou à un petit groupe de voix. Ceci nous autorise à conserver la numérotation de mesures proposée dans l'édition moderne. Ainsi :

- ♪ *Sinfonia* : mes. 1-22 ;
- ♪ Verset 1 : mes. 23-70, *Tutti* en 3/2 ;
- ♪ Verset 2 : mes. 70-84, *Tutti* en 4/4 ;
- ♪ Verset 3 : mes. 1-23 (CL5831, p. 9, nommé « II »), *duo* de *soprani* ;
- ♪ Verset 4 : mes. 1-48 (*ibid.*, p. 10-11, « III »), basse avec violons 1-2 ;
- ♪ Verset 5 : mes. 1-30 (*ibid.*, p. 12-14, « IV »), *Tutti* ;
- ♪ *Amen* : mes. 30-52 (*ibid.*, p. 14-16), *Tutti*.

Un simple regard sur cette structure révèle un véritable souci de l'équilibre, car deux logiques se superposent : l'une, linéaire, nous montre une succession de moments parfaitement cohérents dans leur enchaînement (le passage méthodique par chacun des versets), et

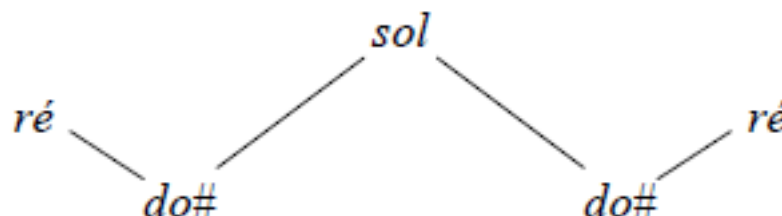
l'autre jouant de la symétrie à grande échelle (deux *tutti* encadrant des *sol*, soit une structure générale A B A). Le linéaire et le symétrique se confondent, pour installer des lignes structurelles fortes à travers la cantate.

Sinfonia (mes. 1-22)

L'indication « *Vivace* » présente sur l'édition moderne figure sur le manuscrit Bokemeyer. Contrairement à la cantate précédente, la *sinfonia* est ici homorythmique ; aucun départ en imitation, aucun *fugato*, mais un ensemble de cordes parfaitement unanimes.

La phrase principale est exposée au violon 1 (voir Exemple 7-2.6, Annexes p. 210). Elle consiste en une inflexion de seconde mineure (Mt1) qui, répétée, se décale vers l'aigu. Le Mt1 sera donc cette seconde descendante, que nous retrouverons au premier verset sur les mots « *Wohl dem* ». Entrecoupé de silences, ce motif thématique est très expressif. Lors de sa troisième présentation (mes. 5-6), le Mt1 est inversé pour devenir une seconde ascendante ; ainsi, le mouvement général du violon 1 décrit une ligne ascendante, composée essentiellement de petits fléchissements descendants. De cette manière, les six premières notes contiennent dès le commencement deux idées majeures du psaume : le bonheur (« Heureux [celui qui...] »), car le croyant peut être satisfait de la promesse de la vie éternelle (sens que revêt ici la montée), et la crainte (« [celui qui] craint le Seigneur »), car le croyant doit désespérer de lui-même en observant ses faiblesses (justification de l'inflexion chromatique descendante). Après l'exposition du Mt1 inversé, la phrase se prolonge jusqu'à notre point 2, et décrit un intervalle diminué (quinte *sol4-do#4*) qui préfigure celui du Mt3 (mes. 13-14, la quarte diminuée *fa4-do#4*). Les points 3 et 4 marquent le retour vers la tonique.

Le chemin global, en neuf mesures, consiste en une montée quittant le *ré4* puis une descente retournant à ce point de départ. Est-ce le fruit du hasard ou une volonté de l'auteur, la ligne mélodique dessine finalement un W dès qu'on isole les notes essentielles :



Le W de « *Wohl dem* » aurait donc sa place dans ce début de cantate, le *mi* jouant le rôle de point intermédiaire (nous le retrouvons dans la montée, puis dans la descente, comme transition entre le *do#* et le *sol*).

Le second phrasé (mes. 9-19) expose une thématique dérivée. Nous pouvons alors dénommer les motifs présentés « motifs *der den Herren* », puisque les voix exposeront ces paroles sur ces éléments mélodiques (voir mes. 31-40). Le Mt2 consiste en une descente conjointe de trois notes (*la-sol-fa*) au violon 2 (mes. 9), reprise au violon 1 mes. 11-12. Au *continuo*, le phénomène devient particulièrement instructif : Mt2 original (mes. 9-10), puis décalé vers l'aigu (mes. 10-11), pour être enfin présenté sous une forme ascendante (mes. 11-12). Ainsi, le Mt2 est travaillé exactement comme le Mt1 : Mt1 (mes. 1-2) + Mt1 décalé (mes. 3-4) + Mt1 inversé (mes 5-6) = Mt2 (mes. 9-10) + Mt2 décalé (mes. 10-11) + Mt2

inversé (mes. 11-12). Autrement dit, Mt2 est organiquement lié au Mt1 ; il procède de la même logique ; l'inflexion de seconde est seulement élargie en inflexion de tierce.

Le Mt3 – préfiguré aux mes. 5-7 – est ici fragmenté entre le violon 1 et le violon 2 (il sera pleinement assumé par une seule voix, le *soprano* 1, aux mes. 36-38) ; ce motif repose sur l'intervalle expressif de la quarte diminuée (*fa4-do#4*). En regardant de plus près ce motif thématique, nous nous apercevons qu'il s'agit d'une lecture rétrogradée des quatre premières notes de la *sinfonia*, dont le changement de pupitre (fragmentation du motif entre les deux violons) correspond au décalage initial du Mt1.

Quant aux dernières mesures de la *sinfonia* (mes. 16-22), elles consistent en la répétition d'une même terminaison (mes. 16-19 = mes. 19-22). Si, thématiquement, ces terminaisons ne s'éloignent guère des mouvements mélodiques déjà entendus (la petite cellule *sol-la-fa* du violon 1, mes. 16-17, provient du *la-sib-sol* au *continuo*, mes. 14-16, lui-même rappel de la cellule *fa-sol-mi* du violon 1, mes. 5-6), elles sont aussi, harmoniquement, un retour des mes. 5-9.

Ainsi, toutes les mesures de la *sinfonia* ne cessent de se refléter les unes dans les autres. Nous remarquons que les éléments mélodiques dérivent tous des premières mesures, elles-mêmes construites à partir d'une simple inflexion chromatique. Dans ces conditions, il est aisé de conclure que toute la *sinfonia* découle des deux premières notes, et qu'à ce titre il n'existe qu'un seul matériau thématique (Mt3 = Mt2 = Mt1) ; la logique interne dans chacun des motifs est même surprenante : Mt1 offre la succession « déviation et inversion » (la seconde est tout d'abord décalée, puis retournée), schéma que nous retrouvons dans Mt2 ; or, l'enchaînement Mt1-Mt2-Mt3 répond au même principe : par rapport à Mt1, Mt2 est une déviation (la seconde devenant tierce), et Mt3 une inversion (présentation rétrogradée des quatre premières notes de Mt1). Sous des allures de grande simplicité, cette *sinfonia* est manifestement pensée de manière complexe et cohérente à la fois.

Verset 1 (mes. 23-70)

Ce verset est composé de deux sections : 1/ « *Wohl dem, der den Herren fürchtet* » (mes. 23-46) ; 2/ « *und auf seinen Wegen gehet* » (mes. 46-70).

La première phrase reprend l'idée thématique de la *sinfonia*, en respectant l'ordre des motifs :

- «Mt1 : trois « *Wohl dem* » successifs (mes. 23-28), identiques à la présentation du violon 1 (mes. 1-6), suivis d'une amorce de Mt2 (mes. 28-29), facilement repérable grâce à la descente conjointe sur « *der den Herren* ». On notera la présence d'entrées en imitation, écriture qui contraste avec celles des mesures introductives. Là encore, on perpétue l'esprit de « dérivation » ;
- «Mt2 : dans l'ordre S2-B-S1 (mes. 31-33) ; nous retrouvons un Mt2 original, suivi d'une présentation décalée, puis inversée (S2, mes. 33) ;
- «Mt3 : s'enchaîne au Mt2 précédent, comme dans la *sinfonia*, mais il est ici assumé par une seule voix (*soprano* 1, mes. 36-37), et non plus réparti entre deux pupitres. La présence de ce phrasé, qui est immédiatement repris par la basse (mes. 37-38), nous permet d'authentifier les mes. 13-15 de la *sinfonia* comme une réelle préfiguration du Mt3. De même, l'intervalle si caractéristique de quarte diminuée (*fa4-do#4*, puis *sib2-fa#2*) que nous rencontrons ici nous autorise à affirmer que les mes. 6-8 et 14 sont bien les anticipations de Mt3.

Ces trois éléments sont présentés sans ensemble instrumental, avec le seul soutien du *continuo*. En revanche, l'ensemble instrumental (cordes et basson) conclut cette section de verset en reprenant le Mt3 (violon 2), mais en le déformant déjà, puisque le violon 1, mes. 43-46, ne recourt pas à l'intervalle diminué ; par ailleurs, les autres pupitres ne peuvent s'empêcher de faire sonner quelques quarts diminués (violon 2, mes. 41, et basson, mes. 43).

La seconde section (mes. 46-70) est traitée de manière habituelle chez Nicolaus Bruhns : 1/ présentation uniquement vocale (mes. 46-56) ; 2/ présentation uniquement instrumentale (mes. 54-59) ; 3/ mélange des deux (mes. 58-70).

Le phrasé du *soprano* 1 (mes. 46-49), que l'on peut nommer Mt4, n'est pas sans évoquer Mt2 : la réduction mélodique pour comparaison permet d'établir une certaine parenté des deux éléments (une ligne conjointe descendante). En même temps, le départ sur *mi*, la chute sur *do#* puis le repos sur *ré* rappellent le phrasé « *der den Herren* » appartenant au Mt3. Ainsi, le Mt4 est un dérivé du Mt2, dont la tête mélodique n'est guère éloignée du Mt3. Plus avant dans la cantate, Nicolaus Bruhns se plaît d'ailleurs à combiner les motifs, comme s'il lui fallait prouver la dépendance mutuelle et permanente de tous les matériaux thématiques. De cette manière, les instruments répondent aux voix, mes. 54-56, non pas en répétant le Mt4 précédemment entendu, mais avec le Mt2 : le violon 1 joue *do5-si4-la4* (mes. 54-55), auquel répond le couple basson/*continuo* par *fa2-mib2-ré2* (mes. 55-56) ; au demeurant, le second départ des voix (mes. 58-61) s'effectue sur la tête mélodique du Mt2, et non plus du Mt4. Les motifs deviennent permutable à loisir ; mais ceci est-il étonnant alors que chaque nouveau motif découle du précédent ?

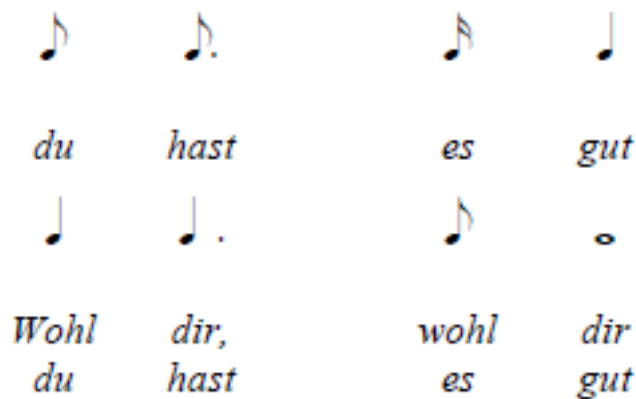
Du point de vue du sens, nous l'avons dit, la crainte est signifiée par les nombreux silences qui entrecoupent les lignes mélodiques, les inflexions descendantes, ainsi que par le chromatisme initial générateur des motifs secondaires ; le bonheur sous-jacent (« Heureux », car destiné à la vie éternelle), est exprimé par les lignes ascendantes du Mt1 et Mt2 ; quant aux « chemins » du Seigneur, ils sont systématiquement traités en vocalises, procédé figuraliste maintenant bien familier. Surtout, nous voyons qu'il existe un lien très puissant entre le sens du psaume et la construction des motifs : celui qui craint est celui qui doit se réjouir ; l'inflexion chromatique descendante, dupliquée et décalée, s'oriente progressivement vers l'aigu. Même personne, même identité mélodique.

Verset 2 (mes. 70-84)

Le vers « *Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit* » (Tu te nourriras alors du travail de tes mains) est tout d'abord confié au *soprano* 1 (mes. 70-72) ; le phrasé est alors divisible en deux portions : 1/ « *Du wirst dich nähren* », dont l'ossature mélodique repose très clairement sur l'arpège ascendant puis descendant de *fa* majeur (élément *a*) ; 2/ « *deiner Hände Arbeit* », une broderie supérieure puis inférieure de la tonique (élément *b*). Les deux portions mises l'une après l'autre décrivent l'arpège ascendant de *fa* majeur (*fa3-la3-do4-fa4*). Ceci constitue une thématique nouvelle, un Mt5 qui n'entretient aucun rapport avec les motifs thématiques antérieurs. Une vision de l'analyse, qui regrouperait Mt1, Mt2, Mt3 et Mt4 sous la même appellation de « Mt1 » trouverait dans ce Mt5 un véritable Mt2, différent et donc complémentaire (chromatique contre diatonique, conjoint contre disjoint).

La suite du verset, « *Wohl dir, du hast es gut* » ne repose sur aucune thématique fixe, puisque la mélodie est à chaque fois traitée différemment (il suffit de comparer le *soprano* 1 des mes. 75-76 à celui des mes. 79-84 pour se rendre compte de l'extrême liberté mélodique de ce passage). En revanche, l'auditeur est immédiatement interpellé par une récurrence rythmique, présente sur l'expression « *du hast es gut* » (*trio* vocal et violon 2, mes. 75-76),

puis, avec des rythmes plus détendus, sur « *Wohl dir, wohl dir* » (*tutti*, mes. 79-81), et « *du hast es gut* » (*tutti*, mes. 83-84). On observe alors une insistance particulière sur le rythme pointé :



Plusieurs idées sont alors exprimées dans ce verset : l'abondance et la prospérité, grâce au jeu des vocalises véhémentes, et la réjouissance, grâce au rythme pointé et à la multiplicité des vocalises engendrée par les imitations. Dans le même ordre d'idées, nous retrouvons ici une « butée sur silence » (le demi-soupir de la mes. 81), comme si l'échauffement du sentiment et de la foi devenait trop difficile à exprimer. Le même procédé était présent dans la cantate *De profundis*⁹⁹⁸, sur le questionnement « *quis sustinebit ?* ». L'ensemble s'achève par une écriture en homorythmie assouplie, comme pour affirmer un peu plus l'expression « *du hast es gut* ».

Verset 3 (partie II selon la référence CL5831, p. 9, mes. 1-23)

Deux *sol*i en ré mineur se partagent le verset en deux parties égales : 1/ un *solo* de *soprano* 1 pour les deux premiers vers (la « femme féconde »), mes. 1-11 ; 2/ un *solo* de *soprano* 2 pour les deux derniers vers (les « enfants comme des plans d'olivier »), mes. 12-23.

Dans ces deux *sol*i, Nicolaus Bruhns recherche une teinte visiblement plus intimiste ; à l'individuation suggérée par le texte (nous passons de la condition humaine en général à des personnages plus spécifiques – la femme et les enfants) correspond une limitation des effectifs (*solo* de *soprano* et *continuo*). Ajoutons à cette limitation le mouvement perpétuel du *continuo* (ligne ininterrompue de croches), ainsi que la simplicité harmonique (premier *solo* : chemin de I vers V ; second *solo* : chemin de [IV-V-I] vers I), et nous comprenons que l'auteur veut réduire ses *arie* aux caractéristiques les plus élémentaires.

La matière mélodique développée ici repose sur l'augmentation du Mt1 initial : en effet, nous retrouvons l'inflexion chromatique qui retourne maintenant sur la tonique. Comme pour nous confirmer la parenté thématique, le Mt1 augmenté est répété et décalé vers l'aigu. Ainsi, les têtes mélodiques du *soprano* 1 (mes. 2-5) et du *soprano* 2 (mes. 12-15) ne sont pas sans rappeler les mes. 1-4 de la *sinfonia*. La logique d'amplification thématique, observable entre le *soprano* 1 et le Mt1 initial dans le retour à la tonique, est également visible entre le *soprano* 2 et le *soprano* 1, puisque le motif retourne sur la tonique avant de chuter d'une quarte. Chaque nouvelle présentation – ou réutilisation – du matériau thématique initial semble devoir être enrichie d'une note.

⁹⁹⁸ Cf. *supra*, Chapitre VII, 2-2.2.

La suite des *arie* repose ensuite sur des matériaux secondaires, toujours en décrivant des lignes descendantes. Le Mt6 consiste donc en une descente, utilisée sur « *wie ein fruchtbarer Weinstock* » (*soprano* 1, mes. 7-8), « *um dein Haus herum* » (*soprano* 1, mes. 9-11, avec des syncopes qui contrastent avec les croches régulières du *continuo*), et surtout « *um deinen Tisch herum* » (*soprano* 2, mes. 17-19 et 20-22). Nous insistons sur ce dernier phrasé puisque l'auteur y insiste lui-même : le seul à être énoncé par deux fois, il sonne comme une terminaison majeure. Or, il suffit d'observer les notes utilisées pour se rendre compte du « tour de passe-passe » : les premières descentes sont presque maladroites, car elles contiennent quelques mouvements disjoints (mes. 5-6 et 7-8) ; la troisième descente s'organise (mes. 9-11), et suit un mouvement parfaitement conjoint en intégrant une syncope ; enfin, les deux dernières descentes ont définitivement adopté le mouvement conjoint et la syncope ; surtout, elles passent par les notes *fa4-mi4-ré4-do#4-ré4*.

Or, les quatre dernières notes (*ré-ré-do#-ré*) sont une résurgence du premier phrasé (« *[dei-]nen Tisch herum* », mes. 18-19 = « *Dein Weib wird sein* », mes. 1-2). Mieux encore, les notes essentielles de cette descente (*fa-mi-ré-do#-ré*) sont une nouvelle combinaison des quatre premières notes de la *sinfonia* : *ré-do#-fa-mi*. On pourra objecter qu'il s'agit d'une coïncidence. Mais il faut se souvenir du renversement symétrique des mes. 13-16 de la *sinfonia* (ordre *mi-fa-do#-ré*), pour comprendre que toute permutation est possible. De cette manière, le Mt6 n'est qu'un lent et progressif retour vers Mt1.

Ainsi, nous pouvons numérotter les motifs thématiques, de Mt1 à Mt6. Cependant, les proximités mélodiques nous permettent d'opérer des rapprochements significatifs. Il est donc possible d'affirmer que Mt6 = Mt4 = Mt3 = Mt2 = Mt1, tout en réservant à Mt5 une place à part (l'accord parfait arpégé). Au bout du compte, nous n'avons abordé que deux matériaux élémentaires, Mt1 et Mt5.

Verset 4 (partie III selon la référence CL5831, p. 10-11, mes. 1-48)

Tout en préservant la couleur intime des *arie* précédentes (peu de voix et d'instruments), Nicolaus Bruhns joue avec les contrastes : il fait dialoguer la basse *solo* avec les deux violons (deux registres bien distincts), couleurs elles-mêmes opposées à celles des *arie* (les *soprani*), et recourt à la rupture métrique (les *arie* étaient binaires, 4/4, alors que le *solo* de basse est ternaire, en 3/2). Au-delà du simple plaisir du changement, certes très baroque, on peut observer dans le texte une justification de poids : « Vois, ainsi sera béni l'homme qui craint le Seigneur ». Celui qui redoute est celui qui sera sauvé.

D'un point de vue sémantique, le sens de ce quatrième verset revient donc au contenu du premier. Il n'est alors pas surprenant d'y retrouver des traces de motifs thématiques élémentaires, Mt1 et ses dérivés.

L'exhortation « *Siehe also* » (vois) est traitée avec deux procédés particulièrement efficaces : une insistance sur la tonique *ré* (mes. 1-2), puis une montée en vocalise (mes. 2-3) qui se dirige vers le ciel comme un doigt désignant la bonne direction. L'expression « *wird gesegnet* » (sera béni) suit un double mouvement : celui de la basse, descendant et syncopé (rappel du Mt6 précédent), et celui du *continuo*, ascendant et chromatique (rappel du Mt1) ; comme Mt6 = Mt1, nous sommes en présence de deux thématiques dérivées qui trouvent un fondement mélodique commun. Un peu plus loin, nous croisons même le Mt2 (basse, mes. 16), sur « *Herren* » ; le lien est parfaitement assumé, puisque Mt2 s'appliquait à l'expression « *der den Herren* » (*soprano* 2, mes. 31-32). Ainsi, tout le *solo* de basse est dominé par deux éléments sémantiques et thématiques fortement liés : la bénédiction (descente avec syncopes), et la crainte (montée avec chromatisme).

Verset 5 (partie IV selon la référence CL5831, p. 12-14, mes. 1-29)

Ce cinquième verset semble plus indépendant des matériaux thématiques antérieurs. L'idée de bénédiction transparaît au moyen de deux procédés : de nombreuses entrées en imitation, et d'énergiques vocalises sur « *aus Zion* » (mes. 5, puis 7-9). Si nous n'observons aucune parenté mélodique avec les versets précédents, il en va autrement de la cellule rythmique récurrente du verset 2 (« *Wohl dir, wohl dir* », « *du hast es gut* »). Ici, elle concerne les premières présentations de l'expression « *aus Zion* » (*soprano* 1, mes. 2-3 ; *soprano* 2, mes. 4-5). Ce qui est nouveau ne l'est jamais complètement.

Puis Nicolaus Bruhns décide de consacrer une longue partie aux deuxième et troisième vers du verset : « *daß du siehest deine Kinder, und deiner Kinder Kinder* » (Pour que tu puisses voir tes enfants, et les enfants de tes enfants), mes. 9-21. Le rythme devient bondissant, les phrases sont répétées avec insistance, l'écriture adopte une homorythmie presque stricte, et les pupitres se dirigent lentement vers le grave (la basse atteint un *do*₁, mes. 20⁹⁹⁹). Une mise en valeur aussi éloquente est-elle liée à la perte des enfants de Nicolaus Bruhns ? Bien entendu, aucun document ne nous permet de l'affirmer. Mais une telle insistance, teintée de joie (rythme) et de tristesse (direction mélodique générale), nous interroge sur ce point.

Le verset s'achève sur un majestueux « *Friede über Israel* » (Paix soit sur Israël), mes. 23-29, homorythmique, entrecoupé de soupirs, et recherchant une large palette sonore grâce aux tessitures requises (les cordes supérieures montent jusqu'au *sib*₄, tandis que la basse quitte le *fa*₂ pour s'enfoncer lentement jusqu'au *ré*₁) ; de manière judicieuse, Nicolaus Bruhns change d'harmonie en créant une ligne de basse disjointe : les intervalles sont alors très expressifs, avec le recours familier à la quarte diminuée (*fa*₂-*do*_{#2}, mes. 23 ; *sib*₂-*fa*_{#1}, mes. 24-25), cette « signature baroque » par excellence.

a men final (mes. 30-52)

La cantate s'achève sur un « *Amen* » particulièrement dynamique ; l'emploi du rythme dactylique, des rythmes pointés, et bien entendu des vocalises – denses et énergiques – confère à ce *fugato* un aspect vigoureux. Le sujet, un accord parfait mineur de *ré* arpégé en profil descendant, est le parfait négatif du *Mt*₅ (l'accord parfait majeur arpégé en profil ascendant). En considérant le parcours tonal de la cantate, nous apercevons que le *Mt*₅ est dans le ton relatif, et l'« *Amen* » final dans le ton principal. Nous pourrions presque parler de « *Mt*₅ accompli ». Dans le relatif, il n'est qu'émergence d'une idée nouvelle, qui valorise les actions humaines (Tu te nourriras du travail de tes mains) ; dans le final, il devient l'accomplissement, la réalisation, le chemin parcouru, la confirmation de toutes les espérances dont les *arie* portent les fruits (la « femme-vigne » et les « enfants-plans d'olivier »).

Du point de vue de la structure, cet « *Amen* » est composé de manière symétrique : deux voix entrent en imitation (*soprano* 2 puis *soprano* 1, mes. 30-34), puis les cordes font leur entrée (mes. 34) pour amener un *tutti* (mes. 36-41) ; le schéma est reproduit à l'identique des mesures 41 à la fin.

Conclusion

De manière évidente, cette cantate joue sur le plaisir du contraste : d'énergiques sections encadrent des moments plus intimistes, le contrepoint savant alterne avec l'homorythmie parfois stricte, et le *continuo* adopte lui-même une écriture variée (il soutient

⁹⁹⁹ Il est toujours possible de hausser le diapason d'un ton, soulageant la basse avec un *ré*₁ certainement plus aisé à obtenir ; mais cela contraint les *soprani* à monter bien souvent jusqu'au *la*₄. Cela ne fait plus aucun doute, Nicolaus Bruhns sollicite au maximum les voix pour lesquelles il écrit.

sobrement les voix dans le premier verset, recourt au mouvement obstiné dans le troisième verset, ou participe aux échanges du *fugato* dans l'« *Amen* » final).

De plus, nous constatons que certaines parties sont mises en valeur grâce à l'emploi du ton relatif : tous les éléments du texte qui concernent la vie (la femme, les enfants, la paix sur Israël) sont évoqués dans la couleur majeure de *fa*. L'écriture expressive de Nicolaus Bruhns se révèle également par l'emploi des silences : la *sinfonia*, le premier chœur du premier verset (« *Wohl dem [...]* »), le second verset (« *Wohl dir* », mes. 81) puis le cinquième (« *Friede, Friede* », mes. 23-29), offrent de nombreux exemples de « butées sur silence ».

Surtout, il apparaît encore une fois que les matériaux thématiques dépendent les uns des autres. En schématisant le phénomène, nous pourrions dire que les sept mélodies principales rencontrées (en considérant l'« *Amen* » final comme un Mt7) sont réductibles à deux éléments principaux :

Mt1	Mt2	Mt3	Mt4	Mt5	Mt6	Mt7
matériau initial	développement de Mt1	inversion de Mt1	dérivé de Mt2 et Mt3	matériau nouveau	permutation de Mt1	inversion de Mt5
Mt1				Mt2	Mt1	Mt2

Au bout du compte, la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet* se résume à deux éléments thématiques essentiels, deux motifs générateurs qui conditionnent tous les matériaux secondaires. Le rapport qui existe entre Mt1 et Mt2 (=Mt5) est un rapport de complémentarité : le conjoint chromatique s'enrichit par la présence du diatonisme disjoint. Et, à nouveau, le premier des deux matériaux est énoncé dès les quatre premières mesures de la *sinfonia*.

Sur un plan méthodologique, le recours aux « Mt » paraît ici convenir. S'il désincarne un peu les mélodies, en les privant souvent de leur référence au texte (nous avons évité autant que possible les étiquettes de type « motif *Wohl dem* », synonyme de Mt1), il permet de synthétiser plus facilement les influences et dérivations possibles d'un motif à l'autre ; dire que Mt2 = Mt1 est une formule plus vite assimilée que de dire « le "motif *der den Herren*" est semblable au "motif *Wohl dem*" ». L'idéal serait de combiner les deux techniques, ce que nous avons tenté de réaliser dans notre catalogue thématique, en Annexes.

Lors de notre commentaire, nous avons également rencontré un rythme récurrent sur les expressions « *Wohl dir, wohl dir* », « *der hast es gut* », ou « *aus Zion* ». Il ne serait certainement pas incohérent d'étendre le champ opératoire de l'outil d'analyse, et de nommer cette formule un « Mr1 » (motif rythmique n°1). Par extension, nous comprenons également qu'un motif harmonique – une séquence de chiffrages bien distincts – pourrait se nommer un « Mh1 ». Cette méthode pourrait nous servir à mieux distinguer les éléments-clefs d'une œuvre de grande envergure comme une cantate. Grâce au triangle « Mt – Mr – Mh » (les essences mélodiques, rythmiques et harmoniques), nous pensons pouvoir mieux approcher la réalité des motifs générateurs.

2.7/ Erstanden ist der heilige Christ

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°5. - Formation : Violons 1-2, ténors 1-2, *continuo*. - Tonalité : *sol* majeur.
- Texte : *Kirchenlied* de Valentin Triller (XV^e siècle). - Thème : La résurrection libératrice,

la fragilité du monde s'il en était privé, et la louange nécessaire. - Partition disponible : CL5837. - Mentions originales du texte : figurent sur le manuscrit Bokemeyer diverses indications : « *forte* » et « *piano* » pour indiquer les effets d'écho, « *Sinfonia* » (p. 1), « *Ritornello* » (p. 4 et 7), « *Versus 2dus* » (p. 4), « *Versus 3* » (p. 7), et l'habituel « *Soli Deo Gloria* » (p.9), pour clore le conducteur. - Enregistrement disponible : DBK4-Cd2(2). * * *

1. *Erstanden ist der heilige Christ, alleluja*, 1. Le Saint Christ est ressuscité, alleluia, *Der aller Welt ein Heiland ist, alleluja*. Du monde entier il est le Sauveur, alleluia. 2. *Und wär er nicht erstanden, alleluja*, 2. Et s'il n'était pas ressuscité, alleluia, *So wär die Welt vergangen, alleluja*. Alors le monde aurait disparu, alleluia. 3. *Und seit dass er entstanden ist, alleluja*, 3. Et depuis qu'il est ressuscité, alleluia, *So loben wir den Herren Christ, alleluja*. Ainsi nous louons le Seigneur Christ, alleluia.

La découpe générale de cette cantate est clairement équilibrée, et suit naturellement l'articulation des versets :

- « *Sinfonia* » : mes. 1-20, instrumentale ;
- « *Verset 1* » : mes. 21-123, *tutti* ;
- « *Ritornello* » : mes. 124-143 (mes. 1-20 pour la référence CL5837, p. 9), instrumental ;
- « *Verset 2* » : mes. 144-249 (mes. 1-106, *ibid.*, p. 10-14), *tutti* ;
- « *Ritornello* » : mes. 250-269 (mes. 1-20, *ibid.*, p. 15), instrumental ;
- « *Verset 3* » : mes. 270-315 (mes. 1-46, *ibid.*, p. 16-18), *tutti*.

Ici, l'unité thématique saute immédiatement aux oreilles – ce qui n'était pas le cas pour les cantates précédentes. Dans le détail, nous nous apercevons que l'harmonie joue également un très grand rôle, par sa capacité à stabiliser l'œuvre et la rendre cohérente.

Sinfonia , mes. 1-20

Cette introduction instrumentale est représentative de l'esprit baroque, sans cesse en proie à la contradiction. Avec une indication originale « *presto* », les violons se précipitent sur des doubles-croches parallèles (voir Exemple 7-2.7, Annexes p. 213, mes. 1-3), en *sol* majeur, avec un soutien harmonique pour le moins rudimentaire (I, IV sur tonique, V sur tonique, I) ; la cantate ne doit-elle pas nous parler de résurrection et de louange ? Il est alors logique que les éléments utilisés soient dynamiques et simples. Pourtant, le *continuo* ponctue avec une gamme descendante (mes. 3). Voilà une formule qui sied mal à l'idée de résurrection. Peut-on avancer quelques hypothèses ? Nous pourrions concevoir qu'il n'existe aucun lien entre la musique de la *sinfonia* et le contenu textuel de la cantate qui suit. Mais après l'analyse de six cantates de Nicolaus Bruhns, cette interprétation semble peu crédible. Nous pourrions alors nous contenter d'affirmer que la musique baroque, une fois de plus, ne recule pas devant la contradiction. En allant un peu plus loin, il est également possible – et cette hypothèse paraît valide si l'on songe aux cantates antérieurement présentées – d'envisager la descente comme une figure de l'accomplissement. Souvenons-nous de la célèbre expression « *es ist vollbracht* » (tout est accompli), qui a été traitée en motif chutant vers le grave bien avant J.-S. Bach (les passions de C. Demantius ou de J. von Burck en fournissent de beaux exemples). Mais ici, pas d'appoggiature ni de chromatisme : une simple gamme, conjointe et diatonique, en doubles-croches régulières. Autre image de l'accomplissement sous un jour bienheureux, celui de la vie triomphante après la mort.

Quoiqu'il en soit, la formule est répétée (mes. 4-6), avec une nuance *piano* qui suggère un début *mezzo-forte* ou *forte* (le Manuscrit Bokemeyer n'apporte aucune précision sur ce sujet, ni dans les premières mesures, ni lors de la reprise des mes. 15-20).

En observant attentivement les six premières mesures, nous relevons trois éléments qui traversent la cantate :

	Procédé	Endroit
1+2 = Mh1	1/ Principe de la note pédale	<ul style="list-style-type: none"> ☐ Mes. 42-48, sur l'entrée des deux ténors ; ☐ En fin de ritournelle, p. 9 et 15, mes. 18-20 ; ☐ À la fin du verset 3, p. 17, mes. 21-25.
	2/ Note pédale faisant apparaître une dominante sur tonique	<ul style="list-style-type: none"> ☐ En fin de ritournelle, p. 9 et 15, mes. 18-20, où l'on voit que le parcours harmonique est rigoureusement identique, à ceci près que la ritournelle enrichit la séquence de quelques nouveaux accords. Ainsi : Mes. 1-3 (<i>sinfonia</i>) : I – IV sur I – V sur I – I ; Mes. 18-20 (<i>ritornello</i>) : I – I=IV – IV sur I – II renversé – V sur I – I. ☐ À la fin du verset 3, p. 17, mes. 21-25 : I – I=V en 1^{er} renversement – IV à l'état fondamental – IV sur I – V sur I – I.
	3/ Écho (mes. 1-3 <i>forte</i> = 4-6 <i>piano</i>)	☐ Le verset 2 repose entièrement sur la technique de l'écho (p. 10-14), avec la mise en valeur de mots comme « <i>Erstanden</i> » (mes. 2, 6-7 ou 11) et « <i>Vergangen</i> » (mes. 35-38 et 51-60).

Ainsi, les mes. 1-3 (dupliquées avec une nuance *piano* en 4-6) généreront ultérieurement d'autres passages de la cantate.

Suivent huit mesures contrastantes : un *adagio* en 3/2, plus hiératique que le *presto* en 4/4 et à l'harmonie plus dense, apporte soudain plus de calme. Cet *adagio* expose un autre générateur thématique : le Mh2, enchaînement harmonique bâti sur un tétracorde descendant facilement perceptible grâce à l'emploi du 6 barré (*continuo* mes. 11), motif harmonique que nous retrouvons dans les *ritornelli* (mes. 1-5), et dans le troisième verset (ténor 1, mes. 1-5). De plus, le rythme de sicilienne, présent dès la mes. 8, sera repris dans la suite de l'œuvre (verset 1), prenant tout son sens lors des mes. 47-49 et 51 sur le mot « *heilige* » (saint).

D'un point de vue plus large, l'alternance d'indications de mesure de cette *sinfonia* (C contre 3/2) aura des répliques tout au long de la cantate : verset 1 en 3/2, *ritornello* en 3/2, verset 2 en C puis 3/2, *ritornello* en 3/2, verset 3 en 3/2 puis C barré.

De cette manière, la *sinfonia* introduit de nombreux matériaux : 1/ harmoniques : Mh1 et Mh2 (respectivement pédales avec dominante sur tonique, et tétracorde descendant avec 6 barré caractéristique) ; 2/ dynamiques : jeu en écho ; 3/ métriques : alternance ternaire/ binaire ; 4/ mélodiques : car cette introduction instrumentale permet également de présenter le Mt1 fondamental, une montée perceptible dès les premières mesures (violon 1, mes. 1-3, confirmé par l'*adagio* aux mes. 7-9), un tétracorde ascendant préfigurant le pentacorde « *Erstanden ist* » du premier verset (ténor 1, mes. 42-44).

La suite de la *sinfonia* (mes. 27-42) est plus ambiguë, car elle diffère complètement des thématiques et écritures précédentes. L'auditeur se laisse facilement entraîner par ce passage aux imitations légères, où les croches alternent avec des blanches régulières, si bien qu'on finit par ne plus distinguer s'il s'agit de la fin de la *sinfonia* ou du début du verset. La distinction est-elle si importante ? Quoiqu'il en soit – nous penchons tout de même pour une fin de *sinfonia*, le verset 1 ne reprenant pas la thématique des mesures qui le précèdent –, violons 1 et 2 exposent ici le Mt2, cette ligne descendante en « marches d'escalier » que nous retrouverons à divers endroits de la cantate.

Verset 1, mes. 42-123

La première phrase, tout d'abord exposée par le ténor 1 (mes. 42-46), est prise en imitation entre les voix et les violons. Le début (mes. 42-44) repose uniquement sur les trois notes de l'arpège majeur de *sol*, le reste n'étant que broderies et notes de passage. Ce « motif *Erstanden ist* », ou Mt1, est immédiatement suivi d'un contre-motif (mes. 44-46), descendant avec une petite scansion sicilienne. Il n'est pas impossible de voir dans cette succession mélodique une image explicite de la résurrection (Mt1 ascendant en noires régulières), accompagnée d'une figure de l'accomplissement (Contre-motif descendant avec sicilienne, sur « *der heilige Christ* », le Saint Christ) ; soigneusement, la *sinfonia* nous avait préparés à cette thématique.

Aux mes. 46-52, nous pouvons observer la présence du Mt1 altéré (présence du *do#*, intégrant la dominante de dominante), qui reprend le rythme de sicilienne entendu sur « *heilige Christ* », soutenu par le Mh2 au *continuo*. En très peu de temps, les motifs se combinent déjà, et développent une forme de prolifération perpétuelle.

La terminaison sur « *alleluia* » (mes. 52-58) repose sur un motif descendant. Rythmiquement et mélodiquement, il est aisé de reconnaître un miroir de Mt1 ; s'agirait-il d'un « négatif », ou d'un « contre-motif » ? Bien entendu, tous ces termes sont relativement proches, mais ce « motif *alleluia* » n'est pas opposé au Mt1 par nature : nous retrouvons en effet le départ sur blanche, une série de noires, puis un repos sur valeur longue ; il suffit de revoir le phrasé « *Erstanden ist* » (ténor, mes. 42-44) pour en appréhender l'évidente parenté avec ce motif « *alleluia* ». La seule différence tient à la direction mélodique, ici descendante. L'auteur propose bien un modèle inversé, et non une matière radicalement différente. L'*alleluia* renoue ainsi avec le Mt1. Mais il emprunte également quelques tournures propres au Mt2 : la ligne des noires descendantes, tout d'abord, n'est pas sans évoquer la ligne brisée en marches d'escalier (violons 1-2, mes. 27-28) ; le *continuo*, ensuite, retrouve ici une scansion à la blanche. Ainsi, il n'est pas interdit de penser que le « motif *alleluia* » est un compromis entre Mt1 et Mt2.

Les idées thématiques initiales ne cessent d'alimenter de nouvelles formules. Mes. 58-80, les voix s'entremêlent dans un jeu subtil d'imitations. Le ténor 2 lance un motif (mes. 58-60), imité par le ténor 1. « *Der aller Welt* » (du monde entier) n'est qu'une variation mélodique du phrasé « *der heilige Christ* », dont on retrouve l'arpège descendant de *sol* ainsi que le rythme de sicilienne. Dérivé du dérivé (car développement du contre-motif de Mt1), ce motif mélodique semble nouveau tout en provenant d'un matériau déjà bien connu. De même, l'« *alleluia* » des mes. 80-86 est à mi-chemin entre le Mt1 (« *Erstanden ist* », mes. 42-44), et le miroir de ce dernier (« *alleluia* », mes. 52-58) : il reprend la séquence rythmique usuelle (blanche/série de noires/ronde), mais semble plus statique ; au lieu de s'élever ou de chuter franchement, l'*ambitus* de ce phrasé se limite à une simple tierce. Ainsi, nous pouvons parler d'un Mr1 (motif rythmique n°1) qui, élaboré à partir de Mt1, explore de nouvelles tournures mélodiques (premier *alleluia*, en miroir de Mt1, et second *alleluia*, plus indépendant d'un point de vue mélodique, mais qui apparaît rythmiquement comme une copie conforme de Mt1).

Comme si Nicolaus Bruhns voulait nous fournir un exemple supplémentaire de sa technique de « variation perpétuelle », les violons 1-2 des mes. 86-92 reprennent le phrasé précédent, pour l'allonger de quatre noires ; l'effet tourbillonnant, lié à la multiplication des broderies inférieures et supérieures, est manifeste. Par hasard ou par calcul, cette excroissance de dérivé finit par rejoindre la matière thématique originelle : en effet, le point d'appui n'est plus le *la* (ténor 1, mes. 80) mais le *sol*, la guirlande de noires débute et s'achève par le *si*, puis le premier violon entame sa réponse à partir du *ré4*. Autrement dit, les notes parcourues redessinent avec lisibilité la courbe de Mt1, du *sol* vers le *ré*. Cette

nouvelle présentation – sorte de symbole d'augmentation de la joie – sera immédiatement reprise par les deux ténors (mes. 92), et achèvera le premier verset (jusqu'à la mes. 123).

Ce premier verset est finalement complexe, malgré l'apparente simplicité des motifs rencontrés ; au bout du compte, les influences thématiques sont nombreuses. On peut résumer ce qui précède dans le tableau suivant :

Mt1	Contre-motif de Mt1	Mt1 altéré	1^{er} alleluia	« der aller Welt »	2^e alleluia	Extension de l' alleluia
ténor 1, mes. 42-44	ténor 1, mes. 44-46	ténor 2, mes. 48-50	ténor 1, mes. 52-54	ténor 1, mes. 58-62	ténor 1, mes. 80-82	violon 2, mes. 86-88
APM ascendant, par ligne conjointe	APM descendant, par ligne disjointe	ligne ascendante, avec <i>do#</i>	ligne descendante, conjointe	dérivé du contre-motif de Mt1	Mt1 « aplati »	Extension du précédent
Rythme égal (Mr1)	Sicilienne (Mr2)	Mr2	Mr1	Mr1+Mr2	Mr1	Mr1

Ainsi, chaque nouvelle section thématique résulte des innovations antérieures. Nous sommes en présence d'un renouvellement perpétuel, qui trouve ses fondements dans une matière thématique toujours identique.

Pourtant, la structure formelle et la conception harmonique de ce verset restent limpides. Deux grandes parties se dessinent assez clairement : A/ « *Erstanden ist der heilige Christ* » (mes. 42-52) + « *alleluia* » (mes. 52-58) ; B/ « *der aller Welt ein Heiland ist* » (mes. 58-80) + « *alleluia* » (mes. 80-123). La découpe est ici rigoureusement symétrique, même si les proportions diffèrent (Bruhns semble finalement moins préoccupé par la résurrection que par ses conséquences). Or, le parcours harmonique épouse la simplicité de la structure ; ainsi :

A (mes. 42-58)	B (mes. 58-123)
« <i>Erstanden ist der heilige Christ</i> » (mes. 42-52)	« <i>Der aller Welt ein Heiland ist</i> » (mes. 58-80)
canon T1-V1-T2-V2 : balancement <i>sol</i> majeur (I)/ <i>ré</i> majeur (V)	mes. 58-64 : canon T2-T1 : I vers V mes. 62-70 : canon V1-V2-T2-T1 : sur degré V mes. 70-80 : canon V1-V2-T2-T1 : retour en I
« <i>Alleluia</i> » (mes. 52-58)	« <i>Alleluia</i> » (mes. 80-123)
T1, réponse T2, puis <i>tutti</i> : V vers I	mes. 80-86 : T1, T1+T2, puis <i>tutti</i> : sur degré I mes. 86-92 : V2-V1 : I vers V mes. 92-98 : T2-T1 : V vers I mes. 98-108 : V2-V1-T2-T1 : I vers V mes. 108-123 : T2-T1 (violons libres) : V vers I

Ce tableau montre bien que l'on ne s'écarte jamais du centre tonal – la seule « fantaisie » que s'accorde le compositeur peut se résumer à deux cadences évitées, mes. 75-76 et 114-115 – et que la stabilité harmonique est à l'image de la clarté formelle. L'écriture même des voix, la plupart du temps en canon, est un geste presque archaïque nous ramenant soudainement aux œuvres de Ludwig Senfl.

L'unité est ainsi préservée de trois façons : grâce à la construction et l'articulation des parties respectant la coupe du verset en deux vers (unification formelle), grâce au parcours harmonique (I – V – I) étant lui-même un reflet du parcours harmonique de la *sinfonia* (unification harmonique), et grâce enfin aux matériaux thématiques, plus diffus mais omniprésents (unification thématique). La succession « Mt1/contre-motif de Mt1 » étant même évoquée dès les mes. 1-3 de la *sinfonia* (montée du violon 1, suivie de la descente au *continuo*), nous pouvons affirmer que deux logiques se côtoient dans cette cantate : l'une, structurelle par la forme et l'harmonie, développe un discours explicite, manifeste et clair ; l'autre, thématique, propose une organisation plus implicite, souterraine, voire impalpable, que seule l'analyse peut révéler.

En ayant recours aux images, nous pourrions parler d'« infusion thématique », comme si le matériau élémentaire, baigné dans l'univers formel et harmonique, libérait tous ses arômes. Dès les premières mesures, ce matériau est dense, lourd, et compact ; puis il distille une grande variété de parfums, certes dissemblables, mais toujours réductibles à cette substance d'origine. L'unité ne cesse d'engendrer le multiple, dans une variation perpétuelle.

Ritornello , mes. 124-143 (ou mes. 1-20 pour la référence CL5837, p. 9)

Cet intermède instrumental est à lui seul un concentré de matériaux mélodiques, rythmiques et harmoniques déjà rencontrés. Surtout, c'est dans le *ritornello* qu'apparaît clairement la référence au timbre original de Valentin Triller (voir la comparaison entre la mélodie de 1555 et le violon 2 chez Nicolaus Bruhns, Exemple 2-5.3, Annexes p. 65). La superposition des deux mélodies permet de constater à quel point le compositeur respecte la ligne générale tout en l'enrichissant de broderies, notes de passage, et d'un *do#* plus attractif.

D'un point de vue interne à la cantate, cette ritournelle n'offre pas un simple divertissement musical, mais agit bien comme une récapitulation motivique. Tournée vers le passé, elle permet également d'enclencher de nouvelles métamorphose du Mt1, et désigne le devenir de la cantate. Finalement, ce qui semble achevé n'est toujours qu'une étape.

Ainsi, les mes. 124-126 exposent le Mt1 (du *sol* vers le *ré* avec notes de passage), mais adoptent le *do#* antérieurement utilisé par le ténor 2 dans un autre phrasé (Cf. « *der heilige Christ* », mes. 48-51), ligne et altération confirmées par le violon 2 les mesures suivantes (mes. 126-128). Parallèlement, le rythme employé n'est plus celui de la vocalise initiale (« *Erstanden ist* »), mais provient du phrasé « *der aller Welt* » (Cf. ténor 2, mes. 58-60). Quant aux mesures 128-132, elles sont une formule condensée des premiers « *alleluia* » (mes. 52-58), dépourvus de leurs broderies et notes de passages.

Alors que le violon 2 rappelle tous ces motifs, le violon 1 fait entendre le Mt2 (mes. 128-134) – facilement reconnaissable par son mouvement rapide et sa ligne en marches d'escalier. Ce contre-chant use largement de notes répétées, signe caractéristique des mélodies populaires (Cf. les *Volkslieder* de Ludwig Senfl) ; de manière subtile, Nicolaus Bruhns joue ainsi avec les sources d'inspiration : sacrées d'une part, grâce à l'emploi d'un timbre traditionnel (*Erstanden ist der heilige Christ* de Valentin Triller), mais également profanes, grâce à une écriture visiblement libérée de tout carcan. Le violon 2 continuera d'évoquer des lignes mélodiques déjà connues, puisqu'il reprendra les mes. 58-60 du ténor 2 (sur « *der aller Welt* ») aux mesures 133-135. L'auditeur ne cesse d'entendre des fragments perçus précédemment.

Enfin, le *ritornello* s'achève par trois mesures sur pédale de tonique ; comme nous l'avons vu au début de cette analyse, il s'agit du Mh1 : I – IV sur I – V sur I – I.

Verset 2, mes. 144-249 (ou mes. 1-106, pour la référence CL5837, p. 10-14)

Ce deuxième verset comporte trois parties bien distinctes : 1/ « *und wär er nicht erstanden, alleluia* », mes. 144-167 (ou mes. 1-24) ; 2/ « *so wär die Welt vergangen* », mes. 167-203 (ou mes. 24-60) ; 3/ « *alleluia* », mes. 204-249 (ou mes. 61-106).

La structure de la première partie reste très conventionnelle : 1/ mes. 144-148 : exposition de la thématique par le ténor 1, puis ponctuation des cordes ; 2/ mes. 148-157 : imitation T1-T2, T2-T1, puis ponctuation des cordes ; 3/ mes. 157-161 : imitation T2-T1, puis ponctuation des cordes ; 4/ mes. 161-167 : *Tutti*. L'auditeur ne rencontrera donc aucune singularité au plan strictement formel.

D'un point de vue mélodique, en revanche, nous remarquons que le phrasé du ténor 1 (mes. 144-147) est directement inspiré du timbre de choral, puisqu'une comparaison entre l'ossature mélodique du ténor avec le violon 2 de la ritournelle laisse apparaître d'évidentes parentés : mouvement général identique (montée de *sol* vers *ré*, puis descente de *ré* vers *sol*), en passant par des notes de transition identiques. Or, cette même phrase de ritournelle est le résultat de diverses transformations opérées lors du verset précédent : le ténor 1 (mes. 42-44) puis le ténor 2 (mes. 48-50) exposent des fragments encore désolidarisés, comme le seront les deux « *alleluia* » (mes. 52-54 et 56-58) ; ces éléments trouveront leur aboutissement dans la ritournelle (violon 2, mes. 124-132), en une expression enfin ramassée et unifiée. Le verset 2 consiste donc en une nouvelle exploration des possibilités mélodiques du Mt1 suivi de son contre-motif – qui adopte la tournure mélodique de Mt2 (les croches en marches d'escalier).

Au plan harmonique, cette partie de verset repose essentiellement sur le Mh2 (descente conjointe de *sol* vers la dominante *ré* en passant par un *mi* chiffré 6 barré) ; celui-ci est repris continuellement, jusque dans la terminaison de l'« *alleluia* ».

Enfin, le jeu des intensités anime le discours de manière vivante et dynamique. Explicitement indiquées (le manuscrit Bokemeyer porte effectivement les mentions « *forte* » et « *piano* »), les nuances donnent au ténor 1 (mes. 145) le moyen d'assurer à lui seul l'effet d'un écho ; Nicolaus Bruhns a encore recours à cette technique dans la suite du verset, avec les deux ténors superposés (mes. 149-150 et 154). Bien entendu, ce procédé était annoncé par la *sinfonia* (mes. 1-6, puis 15-20).

Si, à l'écoute, ce début de verset peut sembler indépendant du reste de la cantate, il se révèle, à l'analyse, être une variation supplémentaire du même matériau initial.

En observant maintenant la signification du texte, nous pouvons légitimement nous demander si la teinte générale de cette partie correspond effectivement au sens des paroles : « *und wär er nicht erstanden* » (et s'il n'était pas ressuscité). Or, nous sommes en présence d'un grand nombre de vocalises – notamment sur « *erstanden* » (ressuscité), mes. 144-145, 149-150, ou 153-154 – et de mouvements ascendants au *continuo* (mes. 157-158 et 163-165). Comment expliquer ces événements sonores généralement admis dans des situations positives, alors que le questionnement suggère l'absence de résurrection ? S'agit-il, comme l'explique André Pirro au sujet de J.-S. Bach, de la contradiction baroque si fréquente dans les œuvres vocales – que nous pourrions aisément étendre aux pièces instrumentales qui sous-entendent un texte – où la volonté de représentation musicale d'une expression particulière l'emporte sur la signification générale de la phrase ?

« [...] il arrive très souvent que Bach se laisse troubler par l'image que le mot isolé lui suggère, au point d'oublier l'idée totale. Certaines paroles sont si étroitement liées, dans son esprit, à des motifs précis, qu'il s'abandonne, sans réfléchir, à l'impulsion qu'il en reçoit, et réagit soudain. Les exemples de cette

influence immédiate du mot sont abondants. Dans le premier récitatif d'alto du Weihnachts-Oratorium, sur ces paroles #cesse de pleurer#, nous trouvons un motif de lamentation bien caractérisé, accompagné d'accords de septième diminuée¹⁰⁰⁰. »

Aurions-nous ici une équivalence de cette « inconscience de l'habitude¹⁰⁰¹ » dont parle le musicologue ?

Une autre interprétation peut nous amener ailleurs. En effet, la phrase n'est qu'une supposition (« et si [...] »), que l'auteur du choral estime bien improbable. En épaississant le trait, la phrase ressemblerait à : « Bien entendu, le Christ est ressuscité ; mais imaginons un instant que cela ne soit pas le cas ; imaginons seulement – et par simple vue de l'esprit – que Jésus soit définitivement mort sur la croix ; eh bien, dans ce cas – et dans ce cas seulement – le monde serait englouti par le péché, et n'aurait plus aucune raison d'espérer au salut ; mais heureusement – et comme nous le savons tous – le Christ est bien ressuscité ! ». Une telle formulation (guère éloignée de « si le loup y était » des enfants), vise à renforcer le sentiment de foi du croyant – les multiples « *alleluia* » nous le rappellent sans cesse – et considère l'absence de résurrection comme une hypothèse inconcevable. Dans cette perspective, les phrasés mélodiques ne sauraient être descendants, ni les vocalises trop contenues. Les ténors, à ce point convaincus de la résurrection, sont incapables de dissimuler leur allégresse.

Nous pourrions être alors en présence d'un « divertissement mystique », où l'esprit du jeu l'emporterait sur toute autre considération. Il faut remarquer que la cantate abonde en espaces doubles, comme les échos de la *sinfonia* que nous retrouvons ici. Qu'est-ce qu'un écho musical, sinon un monde sonore parallèle, l'imitation d'un phénomène naturel qui ne dupe personne (cherche-t-on vraiment à faire croire à l'auditeur qu'un écho se produit, ou se réjouit-on seulement de ce dédoublement généralement mécanique qui pastiche la réalité ?), auquel on accorde le seul crédit de la vraisemblance ? Comme l'écho, l'absence de résurrection appartient à un autre monde, parallèle à celui du croyant, imaginaire et improbable.

Les motifs liés à cette thématique sont nombreux : vocalises sur « *erstanden* » avec un *continuo* ascendant, comme nous l'avons dit, mais aussi abondance d'accords élémentaires (chiffrés 5 ou 6), tonalité de *sol* majeur que l'on ne quitte jamais (on s'écarte du premier degré tout au plus pour gagner une dominante de dominante), rythmes simples composés de noires et de croches, ou rythme lombard (□□ —) très « purcellien », qui irrigue tout le second verset et assouplit la mélodie.

Mais à force de jouer, on finit par croire à ses propres chimères. Les ténors s'immobilisent soudainement, pour entamer la seconde partie du verset, « *so wär die Welt vergangen* » (alors le monde aurait disparu), mes. 167-203. L'auditeur est alors plongé dans une atmosphère inquiétante. À la place d'une envoûtante et sensuelle déploration, dont les compositeurs baroques ont le secret, Nicolaus Bruhns préfère évoquer une glaçante agonie, comme si l'humanité toute entière devenait évanescence et finissait par disparaître dans son propre silence.

Thématiquement, nous assistons au retour d'un motif maintenant bien connu : le dérivé du contre-motif de Mt1, initialement entendu sur le phrasé « *der aller Welt* » (ténors 1-2, mes. 58-64) et repris dans la ritournelle (violon 2, mes. 133-135). Le lien mélodique

¹⁰⁰⁰ PIRRO (André), *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach, 1907, 2/Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 248.*

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 249.

trouve aisément son explication dans le rapprochement sémantique qui affecte le monde (« *Welt* »), terme commun aux deux vers. Quant à l'essoufflement des mes. 171-174, sur « *vergangen* », il était également annoncé par le violon 2 de la ritournelle (mes. 137-141) ; annoncé seulement, puisque nous retrouvons la lancinante oscillation de seconde, sur un rythme comparable, mais pas encore entrecoupée de silences.

Fragilité et évanouissement sont également suggérés dans cette première présentation par l'emploi d'une cadence évitée (mes. 170-171), puis d'une cadence imparfaite (mes. 173-174). L'épuisement est manifeste dans la convergence mélodique des deux ténors, qui achèvent leurs phrases à l'unisson (mes. 174, 196 et 200), tout comme les violons (mes. 180, 198 et 202), et le *continuo* avec le violon 2 (mes. 181 et 203). Pourquoi le continuiste compléterait-il l'octave avec une tierce puis une quinte, lorsque toutes les voix aspirent au dénuement le plus désespéré ? Du point de vue de la réalisation du *continuo*, il nous semblerait judicieux de renoncer ici à toute coloration – quinte comprise¹⁰⁰².

L'intérêt de ce passage réside surtout dans l'emploi des silences qui entrecoupent le débit du discours, l'absence de toute sicilienne (le rythme abandonne son caractère dansant pour devenir comme plus lisse et terne), et pour finir la répétition bloquée sur « *vergangen* » (disparu), aux mes. 194-203. L'effet recherché est celui d'un écho, aussi morne que machinal, et le balancement de seconde passe à tous les pupitres – *continuo* compris – avec une harmonie figée sur deux accords ($4+^6 - 6$). Pendant quelques mesures, les ténors semblent avoir oublié la résurrection du Christ.

Fort heureusement, l'« *alleluia* » qui suit nous indique le contraire. Après un long moment de silence (quatre demi-pauses successives, mes. 203-204), les deux ténors sortent de leur mauvais rêve, et bondissent avec des vocalises enjouées. Le motif employé est alors très proche de l'« *alleluia* » du premier verset (ténors 1-2, mes. 80-86), et n'est autre qu'un dérivé du Mt1. L'exaltation du discours est telle que le ténor 2 passe au-dessus du ténor 1 pour réaliser des syncopes, provoquant avec le *continuo* quelques dissonances de neuvièmes et septièmes (mes. 209-210). Nous assistons également au retour de la sicilienne (*continuo*, mes. 207). La joie de retrouver le Christ ressuscité semble avoir décuplé la fougue des ténors, comme si la projection d'un malheur tenu pour fictif avait servi à raviver leur confiance et leur détermination dans la foi.

Formellement, la construction de cette fin de second verset est sans surprise : 1/ imitation T1-T2 (mes. 204-212) ; 2/ imitation T2-T1 (mes. 212-221) ; 3/ imitation V1-V2 (mes. 221-229) ; 4/ *tutti* (mes. 229-249). Tonalement, nous oscillons également entre deux fonctions élémentaires : tonique (*sol* majeur) et dominante (*ré* majeur).

Ritornello , mes. 250-269 (ou mes. 1-20 pour la référence CL5837, p. 15)

Cette ritournelle, par rapport à la première, ne fait qu'inverser les lignes mélodiques entre le violon 1 et le violon 2 ; ainsi, le violon 1 joue désormais le thème du choral, et le violon 2 le contrepoint aux allures populaires.

Verset 3, mes. 270-315 (ou mes. 1-46 pour la référence CL5837, p. 16-18)

Symétriquement équilibré, ce verset est composé de deux parties : le verset lui-même (mes. 270-294), puis un « *alleluia* » final (mes. 294-315).

Les neuf premières mesures du ténor 1 adoptent la matière thématique des versets précédents, à ceci près que l'habillage des broderies et passages a disparu. Souvenons-nous : le verset 2 parvenait à synthétiser différents fragments entendus lors du verset

¹⁰⁰² L'enregistrement disponible, DBK4-Cd2(2), ne le propose malheureusement pas.

1 ; le phrasé du ténor 1, « *und wär er nicht erstanden, alleluia* » (mes. 144-147), était une recomposition à partir d'éléments de ténor 1 et du ténor 2. (mes. 42-58). Mais les nombreuses notes ornementales pouvaient encore dissimuler la parenté. Ici, dans le troisième verset, la synthèse semble parfaitement accomplie. Il suffit de comparer les mes. 270-278 avec les divers fragments du verset 1 (mes. 42-58), et l'on se rend compte que tout correspond – même le *do* bécarré qui devient dièse.

Après une présentation à tendance homorythmique où sonne triomphalement le Mt1, le violon 2 entame un canon avec le violon 1 (mes. 278), dont l'élément motivique n'est autre que le Mt2, facilement identifiable par ses croches en marches d'escalier. Les ténors se joignent aux violons, mais adoptent une rythmique beaucoup plus large (rondes et blanches) ; sans renvoyer à une mélodie particulière, cette écriture fait largement penser à un choral en valeurs longues. Ainsi, le troisième verset récapitule les motifs principaux, Mt1 dans les premières mesures homorythmiques (mes. 270-278), Mt2 dans le canon des violons (mes. 278-294), et évoque l'esprit du choral dans l'écriture des ténors (mes. 282-294).

Enfin, un vigoureux « *alleluia* » termine la composition. Construit à partir du Mt2, le motif permet aux ténors d'exercer une dernière fois leur virtuosité en tissant un dialogue avec les violons. Là encore, la structure du final reste conventionnelle : 1/ imitation T1-T2 (mes. 294-298) ; 2/ imitation V1-V2 (mes. 298-302) ; 3/ *tutti* (mes. 302-315).

Conclusion

Cette cantate est donc traversée par deux motifs générateurs : 1/ le Mt1, montée conjointe de la fondamentale vers la quinte (« *Erstanden ist* »), qui se transforme en « contre-motif de Mt1 » (« *der heilige Christ* »), formule disjointe et descendante, en « Mt1 altéré » (présence du *do*# dans la montée), en « Mt1 inversé » (« *alleluia* »), puis en « dérivé du contre-motif » (« *der aller Welt* »), en « dérivé de l'inversé » (second « *alleluia* »), en « dérivé du dérivé du contre-motif » (motif de la ritournelle), et ainsi de suite jusqu'au troisième verset où le Mt1 revient triomphalement ; 2/ le Mt2, plus discret mais bien présent, qui irrigue toute la cantate par ses mouvements en marches d'escalier (mes. 27-34, 132, 146, 278-315).

Or, il suffit de retourner aux premières mesures de la *sinfonia* pour se rendre compte que le Mt1 y est clairement annoncé (mes. 1-3), tout comme le Mt2 dans l'imitation des violons (mes. 27-28).

Même dans une cantate au texte peu fourni, Nicolaus Bruhns maintient une forte unité thématique et tonale.

2.8/ Muss nicht der Mensch auf dieser Erden

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer.
- Références à la Staatsbibliothek de Berlin : Mus. ms. 30101, n°1.
- Formation : Clarini 1-2, Violons 1-2, Violes *da braccio* 1-2, Basson, *Soprano, Alto, Ténor, Basse*, et *continuo*.
- Tonalité : *do* majeur.
- Texte : Inspiré de Job (7 1), de la *Seconde Épitre à Timothée* (4 7-8), et de l'*Épître aux Éphésiens* (6 11-17).
- Thème : Tous les âges de l'humanité sont traversés par les conflits. La résurrection du Christ nous apporte les armes pour remporter le bon combat.
- Partition disponible : CL5834. Mais, comme pour la cantate *De profundis*, la partition moderne n'est plus disponible. Nous avons alors réécrit la partition d'après le manuscrit Bokemeyer⁸¹.
- Mention originale sur la page d'entête :

« *In Festum S : Michaelis*

« *Militia est vita hominis*

«

Partit.

« *Muß nicht der Menches auff dieser Erden in Steten Streite Seyn*

«

à 12 et più

«

2 Clarini

«

2 Violoni

«

2 Viole di Braccio

«

Fagotto

«

Canto, Alto, Tenore, Basso con il Basso Continuo

« C ♯

N. Bruhns »

- Enregistrements disponibles : DBK4-Cd2(6), et NB2(2-3).

*
* *

1. *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden
in stetem Streite sein ?
Ja, wenn wir nur geboren werden,
da find' sich Furcht und Pein.*

1. L'homme ne doit-il pas sur cette terre
être perpétuellement en conflit ?
Oui, dès que nous venons de naître,
nous rencontrons la crainte et la douleur.

2. <i>Da gibt es schon auf allen Steiten, zu kämpfen und zu streiten.</i>	2. Et il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer.
3. <i>Sind wir gelangt zu unseren Jahren, da geht die Unruh an, da müssen wir als dann erfahren, was die Begierde kann.</i>	3. Arrivés à l'âge d'homme, Nous sommes pris par l'anxiété, Et nous devons apprendre Le pouvoir du désir.
4. <i>Dann gibt es schon auf allen Steiten, zu kämpfen und zu streiten.</i>	4. Alors il y a déjà de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer.
5. <i>Laißt unser Lebenslauf zu Ende, o weh, da findet sich Welt, Satan, Sünd und Tod behende, die sind uns hinderlich.</i>	5. Arrivés au terme de notre vie, Ô malheur, se dressent sur le monde Satan, le péché et la mort, Qui nous sont gênants.
6. <i>Die machen uns auf allen Steiten, zu kämpfen und zu streiten.</i>	6. Ils sont de toutes parts des motifs pour se battre et pour se disputer.
7. <i>Doch wer sich tapfer hält behält das Feld, und überkommt zum Lohne den Kranz der Ewigkeit, die wunderschöne Krone, die unser Siegesfürst den Kämpfern selbst bereit'.</i>	7. Mais celui qui garde courage garde ses positions, et reçoit en récompense la couronne [de fleurs] de l'éternité, la merveilleuse couronne que notre prince victorieux a préparé pour ses guerriers.
8. <i>Drum so lasset uns mit Haufen, auf den rauhen Kampfplatz laufen, dass wir bis ans Ende kämpfen und die stolzen Feinde dämpfen.</i>	8. Pour cela, laissez nos [multitudes] foules, Déferler sur les champs de bataille, Que nous menions le combat final Et que nous écrasions notre fier ennemi.
9. <i>Ach, aber ach ! Wir sind ja viel zu schwach, des Geistes Schwert zu führen, drum steh uns bei, du starker Held der du bezwungen hast Tod, sünde, Höll' und Welt, Sonst müssen wir verlieren.</i>	9. Ah, mais ah ! Nous sommes bien trop faibles Pour tenir l'épée de l'esprit, Pour cela reste près de nous, toi le puissant Héros qui a dompté la mort, le péché, l'enfer et le monde, Sinon nous devrions perdre.
10. <i>Du musst uns und unsern Waffen selber Glück und Sieg verschaffen. Ja, du musst uns helfen ringen, Bis wir fröhlich können singen.</i>	10. Tu dois donner à nos armes le même bonheur et la même victoire. Oui, tu dois nous aider à lutter, Jusqu'à ce que nous puissions chanter de joie.
11. <i>Triumph ! Der Kampf ist gekämpft, die Feinde gedämpft, der Lauf ist vollendet, weil alles zu unserm Vergnügen sich endet, Triumph !</i>	11. Triomphe ! Le combat est [combattu] remporté, L'ennemi écrasé, La course est accomplie, Car tout se termine pour notre plaisir, Triomphe !

[accès à la note 81 :Cf. Annexe 4, Partitions de Nicolaus Bruhns non éditées, p. 301.]

La précision du manuscrit, « à 12 et più », est fort instructive. Elle suggère un effectif plus généreux, si les moyens disponibles le permettent. Pourquoi, alors, ne pas alterner un grand chœur avec un chœur plus réduit composé uniquement de voix solistes ? Le manuscrit le laisse supposer quelquefois avec des mentions « *solo* » (Cf. la voix d'*alto* à la mes. 106, ou l'indication « *Tenore solo* » à la mes. 206). Serait-il pertinent d'indiquer « *solo* » si toutes les voix étaient déjà solistes ? La remarque sous-entend bien que le chœur à quatre voix compte plusieurs voix par pupitre. On pourrait même se laisser abuser par les alternances « *Tutti* » et « *Soli* », laissant facilement croire que le *ripieno* alterne avec le petit chœur de solistes. Pourtant, de telles indications (mes. 195-200, 238-248 et 262-266) servent plutôt à guider le *continuo* : en regardant la partition, on constate que la mention « *Tutti* » désigne les mesures où jouent ensemble les voix et les instruments, alors que la mention « *Soli* » concerne un passage où les instruments cessent d'accompagner les voix. De cette manière, une section « *Soli* » sera soutenue par l'orgue seul, et une section « *Tutti* » pourra être soutenue par l'orgue, la viole de gambe, le basson, et les cordes pincées (luth, archiluth,

théorbe). Il n'est donc pas indispensable d'alterner grand chœur et petit chœur. Mais rien ne l'interdit non plus.

La structure de cette cantate est relativement claire. Elle comprend une *sinfonia*, un premier bloc regroupant les six premières strophes, un second bloc regroupant les quatre suivantes, puis une conclusion triomphale avec la onzième strophe. Ainsi :

Sinfonia	Mes. 1-10	<i>Rittornello</i> ¹⁰⁰³	<i>Clarini 1-2</i>
	Mes. 10-50	<i>Sonata</i>	<i>Cordes</i>
	Mes. 50-59	<i>Rittornello</i>	<i>Clarini 1-2</i>
1^e partie	Mes. 59-81	Strophe 1	<i>solo de soprano</i>
	Mes. 81-105	Strophe 2	<i>Tutti</i>
	Mes. 106-127	Strophe 3	<i>solo d'alto</i>
	Mes. 127	Strophe 4	<i>Tutti [renvoi aux mes. 81-105]</i>
	Mes. 128-149	Strophe 5	<i>SATB</i>
	Mes. 149	Strophe 6	<i>Tutti [renvoi aux mes. 81-105]</i>
2^e partie	Mes. 150-183	Strophe 7	<i>solo de basse, Violons 1-2</i>
	Mes. 183-205	Strophe 8	<i>Tutti</i>
	Mes. 206-226	Strophe 9	<i>solo de ténor, Viole da braccio 1-2</i>
	Mes. 226-248	Strophe 10	<i>Tutti</i>
Conclusion	Mes. 248-265	Strophe 11	<i>Tutti</i>

Sinfonia , mes. 1-59

À l'image de la *sinfonia* de la cantate *Mein Herz ist bereit*, la pièce instrumentale qui ouvre *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* peut évoquer l'ouverture à la française : 1/ écriture verticale en rythme pointé (« *ritornello* ») ; 2/ *fugato* (« *sonata* ») ; 3/ retour de l'écriture verticale en rythme pointé (« *ritornello* »).

Le *ritornello* initial revêt un caractère éminemment guerrier (voir Exemple 7-2.8, Annexes p. 219), par l'emploi des *clarini* aux lignes croisés (le *clarino* 2 passe au-dessus du premier dès la mes. 2, puis les deux permutent à nouveau à la mes. 3). Une réduction mélodique permet de saisir la clarté mélodique de ce motif, ainsi que la simplicité de ses fondations harmoniques (élément *a*, de I vers V – puis élément *b*, de I vers I). De manière imagée – mais les strophes de la cantate vont dans ce sens – nous pourrions presque y entendre la sonnerie d'une charge militaire : l'immobilité de la basse (*do*2 répété avec opiniâtreté), et le rythme obsédant des *clarini* font preuve d'un hiératisme martial.

La *sonata* qui suit apporte un contraste intéressant, avec un *fugato* binaire ne concernant que les cordes ; le basson double temporairement la partie de *continuo*, mais aucune portée ne lui est réservée sur le manuscrit Bokemeyer (simple mention « *Fag* : » au-dessus de la ligne de *continuo*, mes. 22). La thématique exploitée repose alors sur un sujet dynamique (départ sur la partie faible du premier temps, alternance de rythme dactyle et de doubles-croches, terminaison sur rythme pointé), un premier contre-sujet plus détendu (noires syncopées), puis un second contre-sujet alternant les noires et les croches. Ces trois éléments mélodiques passent d'un pupitre à l'autre, créant un effet de tournoiement perpétuel ; la complémentarité rythmique est alors d'une grande efficacité (sujet avec doubles-croches, contre-sujet n°1 en syncopes, contre-sujet n°2 en contre-temps), et permet de soutenir une harmonie sans cesse fluctuante. Les marches harmoniques sont alors nombreuses, avec quantité de septièmes à l'état fondamental ou en troisième renversement.

En regardant de plus près le sujet de cette *sonata* – terme qui désigne donc ici une pièce contrapuntique d'un seul tenant – nous remarquons que la tête du thème (l'élément *a*) n'est autre que la réduction des premières notes de la ritournelle : *sol-mi-la-ré*. La trajectoire de I vers V, entendue dans le parcours des cinq premières mesures, détermine ici les quatre premières notes du sujet. Cette tête de sujet est immédiatement suivie par une marche harmonique, où le violon 1 accomplit une double descente : de *sol*4 vers *do*3 (élément *b*), et de *ré*4 vers *do*3 (élément *b'*). Ici, l'élément *b* correspond également à l'élément *b* du *ritornello*, et l'élément *b'* n'est autre qu'une répercussion transposée de ce motif. Ainsi, le sujet du *fugato* est parfaitement conforme au motif de la ritournelle. Les dix mesures du *ritornello* se trouvent puissamment condensées dans les trois mesures du sujet. De manière mathématique, nous pourrions conclure que Mt1 = élément *a* (I vers V) + élément *b* (I vers I) = élément *c*.

Or, les matériaux secondaires vont directement découler de cette thématique initiale. En effet, le premier contre-sujet (violon 1, mes. 13-15) n'est autre que l'élément *b* du Mt1, présenté cette fois-ci de manière explicite (abandon de tout habillage ornemental), mais contrastant avec le sujet par son emploi des noires syncopées. De même, le contre-sujet n°2 (violon 1, mes. 16-18) repose également sur cet élément *b*, mais remplace les syncopes par des contre-temps.

On se rend compte alors que toutes les présentations suivantes, en dépit de leurs écarts mélodiques ou rythmiques, constituent comme des variations perpétuelles du premier contre-sujet : la *viola da braccio* 1, mes. 25-27, accomplit la descente du contre-sujet n°2, mais adopte des contre-temps disjoints qui évoquent le balancement du sujet (on retrouve à cet effet l'élément *a* sur les deux premiers contre-temps), et parcourt la gamme dans le ton relatif (*la* mineur) ; la *viola da braccio* 2, mes. 28-30, joue une autre présentation du contre-sujet n°2, mais l'expose dans le ton de la dominante (*sol* majeur), et renonce aux contre-temps en degrés conjoints ou disjoints pour leur préférer les notes répétées ; le *continuo*, mes. 40-46, commence tout d'abord par élargir le contre-sujet n°1 en étendant sa trajectoire de quinte à l'octave (de *do*2 à *do*1), puis renverse la direction mélodique du contre-sujet n°2, qui devient soudainement ascendant (*do*1 vers *sol*1). Pendant que le *continuo* inverse le contre-sujet n°2, les deux violons s'immobilisent sur une formule rythmique issue du sujet, mais s'en éloignent mélodiquement. Cette brève section, répétée à la manière d'un écho (mes. 46-50, mention « *piano* »), permet de relancer le *ritornello* à la mesure 50.

Si la *sonata* ne manque pas d'intérêt sur un plan mélodique, elle révèle également chez son auteur une certaine sensibilité au timbre. En effet, le recours aux instruments et à leurs registres respectifs semble avoir été mûrement réfléchi. Ainsi :

- « Mes. 10-15 : Sujet et contre-sujet n°1 au violon 1 ; réponse au violon 2 ; le *continuo* soutient ces phrasés par le contre-sujet n°1 puis le contre-sujet n°2, dans un registre tout d'abord aigu, puis de plus en plus grave.
- « Mes. 16-21 : Entrée des *viola da braccio*. Mes. 16, le *continuo* gagne l'aigu (notre transcription recourt à la clef de *sol*, mais le manuscrit original adopte ici une clef d'*ut*3), à l'unisson avec la *viola da braccio* 1, puis redescend légèrement (retour de la clef de *fa*, mes. 19, *ut*4 dans le manuscrit Bokemeyer), pour s'accorder avec la *viola da braccio* 2. L'allègement du tissu instrumental semble de mise.
- « Mes. 22-31 : Entrée du basson (mention « *Fag* : » au-dessus de la ligne de *continuo*) ; cette intervention instrumentale renforce soudainement les graves. Le contrepoint gagne en épaisseur.
- « Mes. 31-37 : *Tacet* présumé du basson (aucune indication n'est portée sur le manuscrit, mais la tessiture devient nettement plus aiguë, rendant la pratique

malaisée pour un bassoniste du XVII^e siècle¹⁰⁰⁴). Ainsi, trois puis quatre pupitres de cordes entremêlent leurs lignes mélodiques durant six mesures. L'effet d'adoucissement est inévitable.

• Mes. 37-50 : Retour du basson, également présumé (une seule intervention sur toute la *sonata* serait bien curieuse), qui prend le sujet une quinte plus bas qu'au cours de sa première présentation. Sujet, contre-sujet n°1 puis contre-sujet n°2 sonnent alors dans une tessiture ample et généreuse (basson et *continuo* plongent régulièrement jusqu'au *do*1). Les violons, alors cantonnés à leur cellule dynamique (croche suivie de six doubles-croches), peuvent alors impulser le retour du *ritornello*.

Nous le voyons sans peine, Nicolaus Bruhns semble nourrir un vif plaisir à alterner les timbres et les registres ; à l'amplification initiale, de l'aigu vers le grave, succède un premier allègement, une intervention dans le grave, un second allègement, puis une confirmation du grave pleine d'assurance. Cette progression en « vagues de registres » est particulièrement savoureuse.

La façon dont l'auteur construit sa *sinfonia* est ainsi exemplaire ; malgré l'apparente diversité des sections, se manifeste une puissante conception unitaire, fondée sur l'activité thématique : la *sonata* intermédiaire est ainsi un « condensé développant » des dix premières mesures du *ritornello*. Qu'est-ce qui sépare, au bout du compte, la multiplicité visible de l'unité sous-jacente ? Notre seule perception, vraisemblablement trop engourdie pour opérer des rapprochements pourtant simples. L'analyse, par le recul et la prise de temps qu'elle suppose, permet d'éliminer les singularités locales qui perturbent ces associations. Ce qui, éventuellement, pouvait appartenir au domaine de l'intuition (l'auditeur n'a certainement pas l'impression de quitter l'œuvre quand il passe d'une section à l'autre, et peut même éprouver un sentiment de « déjà entendu »), se révèle désormais sans aucune ambiguïté.

Le *ritornello* qui suit (mes. 50-59), identique au premier, introduit, à son tour, la première strophe.

1^{re} partie : strophes 1-6

Strophe 1, mes. 59-81

Confiée au *soprano solo*, cette strophe est représentative de l'esthétique baroque qui prévaut en Allemagne depuis quelques générations. En effet, la répétition d'intention y est manifeste : la phrase « *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden in stetem Strette sein ?* » (L'homme ne doit-il pas sur cette terre être perpétuellement en conflit ?) n'est énoncée qu'une seule fois (mes. 59-65), « *Ja, wenn wir nur geboren werden* » (Oui, dès que nous venons de naître) l'est à deux reprises (mes. 66-68 et 74-76), et « *da find' sich Furcht und Pein* » (nous rencontrons la crainte et la douleur) quatre fois (mes. 69-72, 72-74, 77-79 et 79-81). Bien entendu, chaque présentation diffère des précédentes, et Nicolaus Bruhns ne semble pas tant préoccupé par la question que par la réponse.

Du point de vue de l'écriture, la strophe débute par une cellule de deux mesures au *continuo* (mes. 59-60), cellule répétée trois fois (mes. 61-66). Quelle valeur peut revêtir cette basse obstinée – par-delà l'usage coutumier inspiré du maître Dietrich Buxtehude – dans cet extrait ? Sans doute faut-il voir, dans cette chute régulière de croches et cette répétition lancinante, une image de la pensée fermée sur elle-même, ne trouvant aucune réponse satisfaisante aux questions qui l'assaillent. L'homme serait « perpétuellement en conflit ». Peut-on échapper à cette loi qui paraît gravée pour l'éternité dans notre propre nature ? Sans doute, aussi, peut-on voir dans cette formule cyclique une préfiguration sémantique

de l'ensemble de la cantate : le texte ne va-t-il pas évoquer les différents âges de la vie (la naissance en strophe 1, l'âge adulte en strophe 3, puis le terme de l'existence en strophe 5) ? Au-delà de l'aspect inéluctable, le mouvement perpétuel peut traduire la condition humaine, cycliquement organisée autour des pôles (opposés ou conjoints) de la vie et de la mort.

Quoiqu'il en soit, les deux mesures qui constituent la formule obstinée sont un dérivé du sujet de la *sonata* : nous retrouvons le mouvement de quarte ascendante par degrés conjoints sur rythme dactylique, avec répétition transposée à la seconde. La comparaison entre la mes. 60 du *continuo* et les mes. 10-11 du violon 1 révèle une parenté manifeste. Le *continuo* de la première strophe porte encore les traces de la *sonata*, comme s'il ne parvenait pas à se débarrasser d'un matériau thématique obsédant. Le mouvement de quarte ascendant affectera ensuite tout le premier phrasé du *soprano* : « *Muss nicht der Mensch* » (mes. 61-62), de *sol*3 à *do*4, « *in stetem Strei[te]* » (mes. 63-64), également de *sol*3 à *do*4, et « *Strei[te]* » (mes. 64), de *do*4 à *fa*4.

En observant plus attentivement les mes. 59-60 du *continuo*, on constate que l'enchaînement mélodique proposé est identique au dernier phrasé de la *sonata* (*continuo*, mes. 40-46) : gamme descendante de *do*3 vers *do*2 (strophe 1) ou de *do*2 vers *do*1 (*sonata*), remontée conjointe vers la dominante *sol*, puis retour disjoint sur la tonique *do*. Les deux lignes sont rigoureusement semblables. Bruhns propose seulement une densification du matériau (de même que les dix premières mesures du *ritornello* se retrouvent condensées dans les trois mesures du sujet de la *sonata*), puisque sept mesures de *sonata* deviennent deux mesures de basse obstinée.

Les recherches figuralistes sont ensuite assez faciles à repérer : « dès que nous venons de naître » (mes. 67-68) est traité par une ligne descendante sur rythme pointé, et la crainte comme la douleur prennent un poids expressif non négligeable (ton relatif, *si*b du second degré altéré mes. 69 et 73, chromatisme ascendant mes. 70-71 – véritable antithèse du motif obstiné, diatonique et descendant – et troisième « *da find'* » sur quinte diminuée descendante, *fa*4-*si*3, mes. 77). La terminaison de cette strophe, plus affirmative (le quatrième « *da find'* » débute par une quarte ascendante, la cadence parfaite finale retourne au ton lumineux de *do* majeur), permet de lancer la seconde strophe.

Strophes 2, 4 et 6 mes. 81-105

Véritable « strophe-refrain » (les paroles diffèrent pour les strophes 4 et 6, mais la musique reste inchangée), cette partie de la cantate met en œuvre une écriture voisine du madrigal.

La première partie de la phrase, « *Da gibt es schon auf allen Steiten* », mes. 81-82, quitte la tonique pour atteindre la dominante, et la réponse « *zu kämpfen* » (mes. 82-83) quitte la dominante pour rejoindre la tonique. Une réduction de ce phrasé nous montre tout d'abord que le thème est construit de manière symétrique, une descente conjointe (*do*3-*sol*2) et une montée conjointe (*sol*2-*do*3) encadrant des sauts de quarte, devenus habituels depuis l'exposition du sujet de la *sonata*. Surtout, la réduction montre certaines parentés avec les mes. 59-60 du *continuo*, la formule de basse obstinée de la strophe précédente. Comme une manière de signature mélodique, nous retrouvons une descente conjointe (quarte pour le ténor de la strophe 2, octave pour le *continuo* de la strophe 1), suivie de deux sauts de quarte. De telles récurrences nous renvoient naturellement au mouvement de *continuo* de la *sonata* (mes. 40-46), d'où ce motif semble provenir. Puisqu'il irrigue à ce point la suite de la cantate, ne peut-on pas le nommer Mt2 ? Il faut se souvenir que ce dessin mélodique du *continuo* est une combinaison du contre-sujet n°1 et du contre-sujet n°2. Or, ces deux contre-sujets sont eux-mêmes des excroissances de l'élément *b* du Mt1. Autrement dit,

nous ne quittons jamais la matière originelle, la thématique fondatrice. Baptiser « Mt2 » cette gamme descendante suivie de deux sauts disjoints reviendrait à oublier les origines thématiques de ce motif.

À partir de cette thématique, le plus impressionnant est certainement l'effet d'accumulation obtenu par l'ajout précipité des lignes vocales et instrumentales (*clarini* 1-2 compris). Le *tutti* s'exalte alors dans un flot de doubles-croches, et les voix s'entrechoquent sur les vocalises de « *kämpfen* » ([se] battre). L'énergie guerrière prend toute sa dimension sur la vocalise du *soprano* (mes. 92-93), vigoureuse broderie – six temps en doubles-croches – de la quinte de la dominante, durant laquelle les autres voix se rejoignent soudainement en une scansion homorythmique de « *zu kämpfen* ». Aux mes. 96-97, les voix échangent leurs lignes mélodiques, et c'est le ténor qui brode, désormais, sur le mot « *kämpfen* ». L'ensemble s'achève avec les cordes, sur un rythme dactylique bien marqué. Ajoutons à cela la butée sur silence (mes. 105), et nous comprenons que l'écriture de cette strophe s'apparente à celle d'un certain type de madrigal : impression de désordre et de tumulte, accumulation vocale et instrumentale, traitement virtuose de la voix, entrecrocs et permutations mélodiques, verticalité soudaine qui contraste avec le désordre de l'horizontalité, immobilité inquiétante de la broderie aux vingt-quatre doubles-croches, tous ces éléments concourent à rendre la musique plus théâtrale.

Strophe 3, mes. 106-127

Ce *solo* d'*alto* semble commencer comme celui du *soprano*, c'est-à-dire par un motif de basse obstinée au *continuo*. Pourtant, si une même cellule se répète effectivement (mes. 108-109 comparables aux mes. 106-107), la basse continue échappe vite au carcan d'une écriture imposée pour adopter une ligne toujours changeante.

Comme pour la strophe précédente, la mélodie est conçue de manière symétrique : une réduction permet d'observer une construction en miroir dans le premier phrasé, « *Sind wir gelangt zu unseren Jahren* » (mes. 106-107) : la trajectoire ascendante *do-mi-fa-sol-la* trouve son inversion dans la descente *la-sol-fa-mi-do*. Même le phrasé suivant, « *da geht die Unruh an* » (mes. 109-112), repose sur une formule en miroir : *do-fa-ré-sol* trouvant son symétrique en *sol-ré-mi-do*. Là encore, l'idée cyclique est omniprésente ; les âges de la vie, que Nicolaus Bruhns évoque, sont perpétuellement signifiés par ces motifs comme enroulés sur eux-mêmes. Le traitement mélodique, circulaire, est à l'image des réemplois thématiques : il ne cesse de se renouveler extérieurement tout en préservant la nature propre des motifs. Ainsi, nous retrouvons dans le phrasé « *da geht die Unruh an* » le double saut de quarte, élément caractéristique de la deuxième strophe (« *[da gibt es] schon auf allen [Steiten]* », mes. 81), de la première strophe (*continuo*, mes. 60), et de la *sonata* (violon 1, mes. 10-12).

Tout comme le *soprano* s'adonnait à la vocalise sur « *Furcht und Pein* », l'*alto* se répand en doubles-croches sur le « *kann* » de « *was die Begierde kann* » (mes. 118-119 et 125-126). Alors que le *continuo* maintient un débit régulier de croches enrichies parfois de deux doubles-croches (rythme dactylique), la voix d'*alto* multiplie les rythmes pointés. De cette manière, la mélodie prépare la thématique guerrière de la quatrième strophe, reprise musicalement à l'identique à la seconde strophe.

Strophe 5, mes. 128-149

La strophe évoque enfin le « terme de notre vie ». Le passage est alors exclusivement confié au chœur à quatre voix, soutenu par le *continuo*. Celui-ci commence par un mouvement descendant, du *do2* vers le *do1* (mes. 128-129), tandis que les voix entrent dans l'ordre décroissant des tessitures (SATB).

La partie la plus intéressante de cette strophe est sans conteste la lamentation sur « o weh » (Ô malheur), qui mobilise à elle seule six mesures de marches harmoniques. La recherche expressive est alors finement menée, avec des dominantes successives qui n'en finissent plus de s'orienter vers de nouvelles dominantes. L'instabilité est constante, avec une phrase commençant en *do* majeur (mes. 131), qui bifurque bien vite pour aboutir à la dominante de *ré* (ton voisin), s'oriente vers la dominante de *mi* mineur, puis s'échappe soudainement vers la dominante de *fa*[#] mineur. Le chromatisme accidentel devient omniprésent, et déroute l'auditeur, d'autant plus que les arrivées sur dominante sont privées de leurs résolutions attendues : en effet, les accords de retard de tierce (4^5 appelant $\#^5$) sont immobilisés sur leur dissonance, et n'aboutissent jamais à la consonance espérée. À chaque fois, il faut attendre le départ suivant sur « o weh » pour entendre la tierce, mais une telle suspension est particulièrement expressive.

Ainsi, l'extrait parvient à communiquer une douleur grandissante, au moyen de ces retards de tierce suspendus (ou à résolution différée), et grâce aux emprunts qui glissent de ton en ton : *do* majeur vers dominante de *ré*, vers dominante de *mi*, vers dominante de *fa*[#] ; autrement dit : *do-ré-mi-fa*[#] ; voilà une marche harmonique bien cavalière, qui ne repose pas sur l'enchaînement habituel des quintes inférieures ou supérieures, mais sur la succession un peu froide des tons.

Ce procédé se retrouve à l'identique dans le *Praeludium* en *sol* mineur de Nicolaus Bruhns, mes. 21-25. L'œuvre, composée de deux parties (prélude et fugue), recourt dans la première au rythme mécanique des doubles-croches. Dans une écriture puissante et vigoureuse, Bruhns quitte le ton principal, *do* mineur, pour s'orienter vers le ton relatif *mi**b* majeur. Puis, au moyen d'un rythme pointé opiniâtre, il enchaîne les cadences parfaites ou imparfaites en *lab* majeur, *sib* majeur, *do* majeur, *ré* majeur – qui se mue enfin en dominante de *sol* mineur. La progression est rigoureusement identique à celle de la cantate, et crée chez l'auditeur un sentiment d'étrange élévation. Surtout, le chromatisme occasionné finit par contredire les accords précédents. Ainsi, dans l'extrait du *Praeludium*, l'accord parfait majeur de *do* de la mes. 24 contredit le ton principal (*do* mineur), pourtant affirmé à la mes. 21. Dans la cantate qui nous occupe, le problème est identique avec l'accord parfait majeur de *do*[#] (*do*[#]-*mi*[#]-*sol*[#], troisième temps de la mes. 134), véritable négatif du ton principal (*do-mi-sol* bécarres, mes. 131). Ce chromatisme à moyenne distance n'est pas sans évoquer l'art de Roland de Lassus.

Après cette inquiétante élévation, Nicolaus Bruhns propose un retour non moins plaintif. De manière très subtile – l'emploi des retards au *soprano* y est pour beaucoup – les dominantes majeures du retour contredisent les repos mineurs de l'aller. Ainsi, *fa*[#] majeur (V de *si*, mes. 135) contredit le repos en *fa*[#] mineur (mes. 134), *mi* majeur (V de *la*, mes. 136) contredit le repos en *mi* mineur (mes. 133), et *ré* majeur (V de *sol*, mes. 136) contredit le repos en *ré* mineur (mes. 132). Ajoutons à cela l'emploi d'accords spécialement instables (abondance de retards de tierces, et d'accords enrichis comme les septièmes ou la neuvième mes. 137), et nous imaginons comment ce passage – certainement joué dans un tempérament encore mésotonique¹⁰⁰⁵ – devait retentir aux oreilles des auditeurs de l'époque.

¹⁰⁰⁵ Il paraît tout de même peu probable que la petite ville d'Husum ait adopté le tempérament Werckmeister III dans les années 1689-1697, période où Nicolaus Bruhns dut composer ses cantates. Même si Gilles Cantagrel parle souvent du « tempérament Praetorius » au sujet des orgues de Lübeck, tempérament estimé suffisamment consensuel avec les tonalités fortement altérées, nous restons dans la limite des accords mésotoniques, où les modulations éloignées restent périlleuses.

Quittons temporairement l'angle harmonique, et intéressons-nous aux rythmes utilisés. N'est-il pas alors étonnant de retrouver la syncope (« o weh », mes. 135-137), élément constitutif du contre-sujet n°1 de la *sonata* ? Et tandis que le *soprano* s'étire au mépris des temps forts et faibles, les autres voix ne multiplient-elles pas les exclamations « o weh », sur la récurrence « croche/noire », caractéristique du contre-sujet n°2 de la même *sonata* ?

D'un point de vue mélodique, la troisième partie du chœur, « *Welt, Satan, Sünd und Tod behende* » (le monde, Satan, le péché et la mort), mes. 138-144, démontre bien sa parenté thématique avec la première (mes. 128-131). La ligne mélodique est en effet ascendante, et la séquence rythmique est identique – les valeurs utilisées sont seulement dédoublées. On observera que la ligne mélodique du phrasé « *Läuft unser Lebenslauf zu [Ende]* » (Arrivés au [terme] de notre vie), mes. 128, provient directement de la thématique du *fugato* (strophe 2, « *da gibt es schon auf allen Steiten* », mes. 81) : la succession des valeurs rythmiques est semblable, et la direction mélodique est seulement inversée (ascendante dans la strophe 5, descendante dans la strophe 2). Le recours à la dissonance est également à l'honneur, puisque le nom « *Satan* » est toujours exprimé par le frottement d'une seconde (basse/ténor, mes. 139 ; ténor/alto, mes. 140 ; alto/soprano, mes. 141). De cette manière, la seconde – intervalle dissonant pour « *Satan* », ou intervalle de modulation pour « o weh » – semble unifier les différentes parties de cette cinquième strophe. Cette troisième partie renoue également avec les marches harmoniques de la partie précédente, certes moins tortueuses ici, mais bien présentes, ainsi qu'avec le mouvement mélodique du *soprano* (« *und Tod* », mes. 144-149, est semblable à « o weh », mes. 137).

Pour résumer le travail thématique jusque-là réalisé, nous pouvons dire que le motif « *da gibt es schon* » contenu dans la strophe-refrain est un lointain parent du sujet de la *sonata* – elle-même expression condensée des dix premières mesures du *ritornello*. Il devient ensuite l'élément thématique qui conditionne les nouvelles explorations mélodiques : « *sind wir gelangt zu unseren Jahren* » (alto, mes. 106-111), « *Läuft unser Lebenslauf zu Ende* » (chœur, mes. 128), « *Welt, Satan, Sünd* » (chœur, mes. 138).

2^e partie : strophes 7-11

Strophe 7, mes. 150-183

Dans notre analyse, nous plaçons une franche séparation entre la première et la seconde partie. Cette décision n'a de vertu qu'explicative, puisque le manuscrit original ne comporte aucune frontière particulière – et encore moins de « partie ». Nous pensons qu'il est toutefois intéressant de distinguer les deux blocs essentiels de la cantate, en suivant le projet narratif de l'œuvre qui se déroule au fil des strophes : le cycle de la vie (ponctué par la strophe-refrain), strophes 1-6, et le combat spirituel (sans strophe-refrain), strophes 7-11.

Pour cette septième strophe, Nicolaus Bruhns renoue avec l'effectif de la cantate *De profundis* : solo de basse, violons 1-2 et *continuo*.

En observant attentivement le phrasé de la basse (mes. 150-151), nous constatons que le rythme employé est identique à celui utilisé par le ténor dans la strophe-refrain (mes. 81-82), cette séquence rythmique qui apparaît dans chacun des extraits :

« *Da gibt es schon* » (ténor, mes. 81) => strophe 2 = « *Sind wir gelangt* » (alto, mes. 106) => strophe 3 = « *Läuf unser Lebenslauf zu Ende* » (soprano, mes. 128) => strophe 5 = « *Welt, Satan, Sünd* » (ténor, mes. 137-138) => strophe 5 = « *Doch wer sich* » (basse, mes. 150) => strophe 7

Ici, le rythme est converti en mode ternaire, et la sicilienne apparaît tout naturellement. Par ailleurs, la ligne mélodique est clairement inversée. Si le motif initial (« *da gibt es schon* »)

décrit une descente conjointe, le phrasé « *Doch wer sich tapfer hält* » se limite à une montée disjointe – l'arpège ascendant de *do* majeur. Le procédé n'est pas nouveau : comme dans l'*amen* final de la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, Nicolaus Bruhns propose une thématique divergente, opposée par sa forme, mais finalement dépendante du matériau initial. Il s'agit, tout au plus, d'un contre-motif dont le rythme rappelle l'origine première, un « thème en négatif ».

Plus nous avançons dans la cantate, plus certaines carrures rythmiques aiguissent notre curiosité. En observant la basse mes. 165-169, nous repérons l'enchaînement : 1/ départ sur partie faible du temps ; 2/ rythme pointé ; 3/ trait en doubles-croches. En nous reportant alors aux thématiques jusque-là parcourues, nous nous rendons compte que cette succession dynamique est commune à quelques motifs : « *Läuft unser Lebenslauf zu Ende* » (*soprano*, mes. 128-129), « *da gibt es schon auf allen Steiten zu kämpfen* » (*ténor*, mes. 81-83), et le sujet de la *sonata* (*violon 1*, mes. 10-13). Par jeu, nous pourrions même superposer au texte des mes. 165-169 (« *Und überkommt zu Lohne den Kranz der Ewigkeit* », et reçoit en récompense la couronne [de fleurs] de l'éternité) les paroles de la strophe-refrain ; la concordance est alors troublante. Comme si le compositeur cherchait en entremêler les influences thématiques, le début de cette phrase renvoie également à la structure en miroir (chemin de retour = chemin de l'aller) aperçue à la strophe 3, « *Sind wir gelangt zu unseren Jahren* » (*alto*, mes. 106-109). Ajoutons à ceci que le *violon 1*, mes. 167-169, dessine une ligne syncopée issue du contre-sujet n°1 de la *sonata*, et nous concluons que la nouveauté n'est toujours qu'apparente ; la matière initiale conditionne inlassablement les phrasés secondaires.

Il n'est alors pas étonnant de retrouver la quarte ascendante, sorte de signature motivique issue du sujet de la *sonata*, que l'on croise régulièrement à travers l'ensemble des strophes : « *Muss nicht der Mensch* » (strophe 1, *soprano*, mes. 61-62), « *[da gibt es] schon auf allen [Steiten]* » (strophe 2, *ténor*, mes. 81-82), « *da geht die Unruh an* » (strophe 3, *alto*, mes. 109-110), ou « *o weh* » (strophe 5, toutes les voix, à partir de la mes. 131). Ici, nous repérons quelques quartes ascendantes au *continuo* (mes. 154, *la2-ré3*), puis à la basse (mes. 154-155, *ré2-sol2*), avant que les violons ne confirment l'observation (mes. 155-156, *mi4-la4* au *violon 1* et *sol3-do4* au *violon 2* ; mes. 156-157, *fa#4-si4* au *violon 1* et *la3-ré4* au *violon 2* ; mes. 157-158, *sol3-do4* au *violon 1*). Plus loin, la basse expose de nouvelles phrases en se fondant sur la quarte ascendante : « *die wunderschöne Krone* » (la merveilleuse couronne, mes. 170-171), et « *die unser Siegesfürst* » (que notre prince victorieux, mes. 174-175).

Le phrasé complet, « *die unser Siegesfürst den Kämpfern* » (que notre prince victorieux [a préparé pour] ses guerriers, basse mes. 174-177), se présente lui-même comme l'excroissance thématique de plusieurs passages. La parenté qu'il entretient avec le thème de la strophe-refrain est tout d'abord frappante : nous retrouvons les sauts de quarte (non seulement celui décrit à l'instant, mais également la répétition ascendante de cet intervalle sur chaque mesure), la séquence rythmique (départ sur partie faible du temps, rythme pointé, vocalise en doubles-croches), et la chute finale d'une octave. Ici encore, la superposition des deux lignes vocales ne peut passer inaperçue. Notons que le *violon 2*, mes. 176-177, s'autorise une citation mélodique de la strophe-refrain, avec des croches qui rappellent le phrasé « *[da gibt es] schon auf allen Stei[ten]* ».

Mais, dans un second temps, ce passage n'est pas sans rappeler la ligne du *continuo* de la première strophe (mes. 60-61). Ainsi, une fois opérée la réduction mélodique du phrasé de basse, on constate que la ligne générale et les points d'appuis en sont comparables.

Ainsi, la septième strophe et son *solo* de basse ressemble à une récapitulation thématique, qui s'achève par une terminaison instrumentale en doubles-croches continues (notes répétées aux violons 1 et 2), tandis que le *continuo* enchaîne des motifs de quarte ascendante (mes. 179-182 : de *do*² vers *fa*², de *mi*² vers *la*², puis de *sol*² vers *do*³). Alors que l'auditeur croit découvrir de nouvelles lignes mélodiques, la matière thématique sous-jacente reste rigoureusement la même.

Strophe 8, mes. 183-205

Avec cette huitième strophe, nous retrouvons une sorte de strophe-refrain, puisque la dixième strophe sera une reprise musicale textuelle – sur des paroles différentes et avec quelques doubles-croches supplémentaires.

Le chœur et les instruments s'affrontent ici avec vitalité. Pourtant, les motifs utilisés sont visiblement descendants, au *soprano* tout comme au *continuo*. Le premier motif du *soprano*, sur « *Drum so lasset uns mit Haufen* » (mes. 183-184), décrit ainsi la ligne *mi-ré-do-si[-sol]*. Lors de la réponse en commentaire de l'orchestre, le *continuo* s'enfonce dans le grave avec la descente *do-si-la-sol*. Même le second motif, « *daß wir bis ans Ende kämpfen* » (*soprano*, mes. 189-190), ne cesse de chuter : un petit mouvement ascendant de tierce est répété, et se décale progressivement vers le grave. L'évolution de cette cellule est alors facilement repérable au *soprano* :

- ♫ Mes. 189 : *do*⁴-*ré*⁴-*mi*⁴
- ♫ Mes. 189-190 : *si*³-*do*⁴-*ré*⁴
- ♫ Mes. 191 : *la*³-*si*³-*do*⁴
- ♫ Mes. 193 : *la*³-*si*³-*do*⁴
- ♫ Mes. 193-194 : *sol*³-*la*³-*si*³
- ♫ Mes. 194 : *fa*^{#3}-*sol*³-*la*³
- ♫ Mes. 194-195 : *mi*³-*fa*^{#3}-*sol*³
- ♫ Mes. 197 : *mi*⁴-*fa*⁴-*sol*⁴
- ♫ Mes. 197-198 : *ré*⁴-*mi*⁴-*fa*⁴
- ♫ Mes. 198 : *do*⁴-*ré*⁴-*mi*⁴

Nous voyons bien que les élans ascendants (la tierce elle-même, ou la relance à l'octave supérieure mes. 197) sont perpétuellement mis en œuvre en attraction vers le bas. Comme s'il devait confirmer notre observation, le *continuo* repose sur un enchaînement de quartes descendantes mes. 189-190, dans un premier temps, puis tout au long de ce second motif.

Il devient alors difficile d'interpréter de tels signes. Ces descentes peuvent-elles s'accorder avec les « foudres » qui s'engagent dans le « combat final [pour écraser] le fier ennemi » ? Certains éléments musicaux sont toutefois porteurs d'un message glorieux : l'omniprésence du rythme pointé, tout d'abord, et la franche homorythmie ensuite. Mais alors, pourquoi cette abondance de motifs descendants ? Une première hypothèse consisterait à dire que Bruhns représente ici les foudres qui « déferlent sur le champ de bataille » (« *auf den rauhen Kampfplatz laufen* »). Une seconde, qui s'imposerait presque par la force de l'habitude, permettrait de voir dans ces descentes un « motif de l'accomplissement ». Quoiqu'il en soit, l'alternance du chœur avec les cordes en commentaire donne à ce passage une détermination pleine de confiance et de vigueur.

Strophe 9, mes. 206-225

Voici notre quatrième *solo*, confié comme il se doit au ténor (les *sol*i précédents ont été successivement ceux du *soprano*, de l'*alto* puis de la basse ; il ne manquait plus que le ténor pour compléter le quatuor). Il est accompagné des deux *viole da braccio* et du *continuo*. La

structure de ce *solo* est traditionnelle : 1/ première phrase du ténor, suivi d'un commentaire aux *viole* (mes. 206-211) ; 2/ seconde phrase du ténor, puis commentaire des *viole* (mes. 211-220) ; 3/ fin de la seconde phrase, reprise avec le ténor et les *viole* (mes. 220-226).

Dès le début, nous avons de l'attirance pour cette ligne mélodique dont les éléments sont déjà bien connus : « *Ach, a[ber ach !]* » (mes. 206) est une simple quinte juste descendante, déjà entendue dans la strophe 5 pour évoquer le malheur (« *o weh* », *soprano* mes. 137, et « *und Tod* », *soprano* mes. 142-143). On la retrouvera, de manière cohérente, pour accompagner l'idée de la perte (« *verlieren* », mes. 217 et 217).

Mais les parentés thématiques ne s'arrêtent pas là. Composé de deux parties (mes. 206-208, d'une part, et mes. 208-209 d'autre part), ce phrasé partagerait quelques ressemblances avec le sujet de la *sonata* : alternance disjointe, puis descente conjointe sont en effet des éléments comparables, qui se révèlent après réduction mélodique. La dépendance à la *sonata* semble confirmée par les *viole da braccio*, qui emploient soudainement les rythmes du contre-sujet n°2 (violes 1-2, mes. 209-211, et 218-219), et du contre-sujet n°1 (violes 1, mes. 223-224). Malgré son aspect bien différent, le *solo* de ténor renoue avec la matière de la pièce instrumentale introductive.

On notera également que le rythme « *da gibt es schon* » est employé sur l'expression « *des Geistes Schwert* » (l'épée de l'esprit, mes. 211), avec un dessin mélodique comparable (la descente *do-si-la-sol* devient *mi-ré-do-si*).

Enfin, la première phrase décrit une grande ligne descendante (de *mi*³ à *mi*²), particulièrement visible une fois opérée une réduction mélodique. Ceci est une manière de renouer avec la thématique initiale, puisque le motif du *ritornello* descend du *sol*⁴ vers le *do*⁴, et celui de la *sonata* du *la*⁴ vers le *do*⁴.

Strophe 10, mes. 226-248

Elle est identique à la huitième strophe, à l'exception de quelques doubles-croches supplémentaires, qui ne changent rien à la construction mélodique et harmonique de l'ensemble.

Strophe 11, mes. 248-266

Cette strophe débute par une énergique vocalise de l'*alto*, « *Triumph !* », mes. 248, simple gamme ascendante reprise par le *clarino* 1 (mes. 249). En regardant plus attentivement cette ligne d'*alto*, nous pouvons nous rendre compte qu'il s'agit d'une formule ascendante puis descendante, structure thématique en miroir que nous avons déjà rencontrée (Cf. « *Sind wir gelangt zu unseren Jahren* », strophe 3, *alto*, mes. 106 ; voir également « *Und überkommt zu Lohne* », strophe 7, basse, mes. 165-166). Le double « *Triumph* » qui suit, un épais *tutti* homorythmique, repose sur le rythme « *da gibt es schon* ».

Le *fugato* qui suit, « *Der Kampf ist gekämpft* » (le combat est [combattu] remporté), emprunte sa thématique à la septième strophe : « *Doch wer sich tapfer hält* » (basse, mes. 150-151). Les voix se superposent alors, gagnent en homorythmie, et finissent par conduire le *tutti* vers un « *Triumph* » majestueux.

Conclusion

La cantate *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* est une œuvre fascinante, mais elle pose quelques problèmes à l'analyste.

On repère facilement des éléments générateurs, ou simplement récurrents :

1. La descente conjointe : *ritornello*, sujet de la *sonata*, contre-sujet n°1 et n°2, strophe 1 (continuo, mes. 59), motif « *da gibt es schon* », strophes 8 et 10 (premier et second

motifs), strophe 9 (ténor, mes. 206-209), strophe 11 (les deux dernières grandes descentes qui achèvent la composition, continuo mes. 261-263) ;

2. Le saut ascendant de quarte : sujet de la sonata, strophe 1 (« Muss nicht der Mensch », soprano, mes. 61-62, et continuo mes. 60), « da gibt es schon » (ténor, mes. 81), strophe 3 (« da geht wir Unruh an », alto, mes. 109-111), strophe 7 (« die unser Siegesfürst », basse, mes. 174-177, « die wunderschöne Krone », basse, mes. 169-170), strophe 8 et 10 (second motif avec quarte descendante, continuo, mes. 189-190) ;
3. L'omniprésence du motif « da gibt es schon », de manière essentiellement rythmique : « sind wir gelangt » (alto, mes. 106), « Läuft unser Lebenslauf zu Ende » (chœur, à partir de la mes. 128), « Welt, Satan, Sünd » (chœur, mes. 138-141), « doch wer sich tapfer hält » (basse, mes. 150-151), « und überkommt » (basse, mes. 165), « die wunderschöne » (basse, mes. 169), « die unser Siegesfürst » (basse, mes. 174), « Triumph, Triumph » (chœur, mes. 248-250) ;
4. Le contre-motif mélodique du motif précédent : « doch wer sich tapfer hält » (strophe 5, basse, mes. 150-151), et « Der Kampf ist gekämpft » (strophe 11, alto, mes. 249-250).

Un tel catalogue de motifs peut laisser perplexe. En effet, que devient, finalement, le Mt1 de la *sinfonia* introductive ? En regardant bien, nous voyons que la descente conjointe était un élément capital de la *sonata*, tant au niveau du sujet que des contre-sujets. Les descentes alors observées tout au long de la cantate pourraient bien être de multiples variations de cette matière première. Le saut ascendant de quarte, pour sa part, est directement issu du sujet de la *sonata*, dont le balancement mélodique et rythmique ne peut laisser indifférent.

Le « motif *da gibt es schon* », que nous ne pouvons appeler Mt2 puisqu'il procède de Mt1¹⁰⁰⁶, irrigue à son tour de nombreuses strophes, et s'impose essentiellement dans sa nature rythmique (□ — □ —), de sorte qu'il est possible de concevoir ici l'existence d'un motif rythmique générateur (Mr1). Au bout du compte, celui-ci se retrouve dans l'élan du *tutti* sur « *Triumph, Triumph* » ; on peut alors se demander quel motif engendre vraiment les autres.

Dans la logique linéaire de l'écoute, « *Triumph* » en *tutti* est un aboutissement ; le motif de la guerre se transforme en celui de la gloire. Mais du point de vue du « générateur thématique », la cellule « *Triumph* » n'est-elle pas le véritable Mt1 ? Rythmiquement, elle conditionne le contre-sujet n°2 de la *sonata*, et bien entendu le phrasé « *da gibt es schon* » ; mélodiquement, elle consiste en une descente de tierce (sol4-sol4-fa4-mi4) : les trois premières notes du *ritornello* (mes. 1) ne sont-elles pas les mêmes ? Ainsi, la ritournelle exposerait dès le commencement le motif de l'exaltation finale.

Il ne serait donc pas interdit de penser que la véritable matière génératrice soit déposée en fin de cantate, à la manière d'un accomplissement. Comme le fruit d'une pensée intuitive finirait par trouver les motivations objectives de son activité, la cantate touche dans ses dernières mesures aux éléments fondamentaux. Tout ce qui précède dans la cantate ne serait qu'une lente progression, un cheminement mélodique qui dénouerait peu à peu les nœuds de ses multiples variations, pour enfin atteindre la thématique qui les gouverne toutes.

2.9/ Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden

¹⁰⁰⁶ Cf. *supra*, notre commentaire de la strophe 2.

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°8. - Formation : Violons 1-2, Violes 1-2, Basson, *Soprano*, *Alto*, Ténor, Basse, et *continuo*. - Tonalité : *ré* majeur. - Texte : *Deuxième Épître à Timothée*, 4 6-8. - Thème : La récompense de la vie éternelle après la mort, pour tous ceux qui auront gardé la foi durant leur existence. - Partition disponible : CL5826. Noter : mes. 109-111 : les trois *fa#1* du *continuo* ne sont pas liés (voir manuscrit original, p. 9). - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd2(1), NB1(8), et NB2(1). * * * 6. *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*. 6. Le temps de mon départ approche. 7. *Ich habe einen guten Kampf gekämpft*, 7. J'ai combattu un bon combat, *Ich habe den Lauf vollendet*, J'ai achevé la course, *Ich habe Glauben gehalten*. J'ai gardé la foi. 8. *Hinfort ist mir beigelegt die Krone der 8*. Désormais m'est réservée la couronne de *Gerechtigkeit*, Justice, *Welche mir der Herr an jenem Tage*, Que le Seigneur, en ce jour-là, *Der gerechte Richter, geben wird*, Le juste juge, m'accordera, *Nicht mir aber allein, sondern auch allen* Non seulement à moi, mais aussi à tous ceux *Die seine Erscheinung liebhaben*. Qui auront aimé son apparition.

La structure générale de cette cantate est la plus originale de toutes celles rencontrées jusqu'ici ; composée de cinq parties bien distinctes, l'œuvre met en valeur certains vers, sans chercher à délimiter particulièrement les versets. Ainsi :

- ♫1/ Mes. 1-40 : Verset 6 + Verset 7, 1^{er} vers ; 4/4 ; de *ré* majeur (I) vers *la* majeur (V).
- ♫2/ Mes. 40-71 : Verset 7, vers 2-3 ; 4/4 ; de *la* majeur (V) vers *ré* majeur (I).
- ♫3/ Mes. 71-108 : Verset 8, vers 1 ; 3/2 ; *si* mineur (VI).
- ♫4/ Mes. 109-129 : Verset 8, vers 2-3 ; 4/4 ; de *si* mineur (VI) vers *ré* majeur (I).
- ♫5/ Mes. 129-196 : Verset 8, vers 4-5 ; 3/2 ; *ré* majeur (I).

Privée de *sinfonia* introductive, la cantate s'ouvre directement avec le verset 6.

Première partie, mes. 1-40

Les premières mesures sont très riches en substance musicale. « Le temps de mon départ approche », nous dit le texte. L'*alto* entame alors un motif d'une grande sobriété (voir Exemple 7-2.9, Annexes p. 226), simplement composé de trois notes (Mt1). Celles-ci installent un effet de suspension (repos final sur *fa#*, la tierce du ton), voire de statisme (départ et arrivée sur la même note). Le *continuo* assure un rôle quasiment identique, si ce n'est qu'il entame son mouvement à partir de la tonique (*ré*), monte également d'une tierce, puis, après un IV^e degré avec septième majeure renversée et une quinte diminuée, retourne sur la tonique. L'effet d'immobilité est comparable. L'idée du temps révolu est ici représentée par ce mouvement symétrique entre l'*alto* et le *continuo*, sorte d'aller-retour parallèle.

Puis la basse poursuit, « *ich habe einen guten Kampf gekämpft* » (mes. 2-3). Chantée de manière *recto tono*, cette réponse sonne de manière autoritaire – convaincue, en fait – contrastant avec l'introspection songeuse de la première phrase. Le caractère affirmatif de ce phrasé s'explique de plusieurs façons : 1/ rythmiquement, grâce à l'emploi de neuf croches consécutives (Mt2) ; 2/ harmoniquement, puisque ces six croches sont six toniques (*ré*), venant compléter l'accord fondamental (illustration très efficace du sens des paroles ; « le temps de mon départ approche », chante-t-on sur la tierce et la quinte, dans un ton déjà lointain ; « j'ai combattu le bon combat », affirme-t-on sur la tonique, comme un retour sur la terre ferme) ; 3/ par le dessin d'une marche harmonique (Mt3), mouvement qui semble inexorable ; 4/ par l'emploi du rythme dactylique dans cette marche, alternant avec de simples noires.

Les quarante premières mesures de la cantate sont traversées par ces trois matériaux thématiques : « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* » (Le temps de mon départ approche : Mt1, tierce et quinte suspensives) ; « *ich habe einen guten Kampf...* » (j'ai un bon combat... : Mt2, martèlement de tonique) ; « *... gekämpft* » (... combattu : Mt3, marche harmonique). Mais l'imbrication de ces motifs n'est pas l'unique préoccupation de Bruhns. Il conçoit le début de sa cantate en deux épisodes bien distincts : 1/ présentation des voix par binôme (AB/SA/BS/TB), avec le *continuo* pour seul environnement instrumental (mes. 1-19) ; 2/ entrées successives plus resserrées conduisant à un *tutti* vocal, cette fois-ci accompagné du *tutti* instrumental (mes. 19-40).

Dès la première section, l'auditeur est étonné par la coloration du mot « *Abschieds* » (départ, disparition, mort), toujours souligné par une harmonie plutôt lumineuse : un accord 5^6 , non pas un IV^e degré enrichi de la sixte, ni un II^e degré enrichi de la septième en premier renversement, mais – solution hybride – un IV^e degré enrichi par la septième, en premier renversement (ou, si l'on préfère, un accord du VI^e degré enrichi de la sixte, à l'état fondamental¹⁰⁰⁷). Cet accord est perceptible aux mes. 2 (sur *si*) et 6 (sur *fa*). Dans la suite de la cantate, Nicolaus Bruhns se plaît ensuite à modifier les chiffrages : mes. 9, le mot « *Aschieds* » semble terni avec un simple accord parfait mineur (*la*), puis, mes. 11, l'harmonie se transforme en renversement de septième (2^4) ; plus loin encore, elle devient simple accord 6 (mes. 13) ou septième mineure à l'état fondamental (mes. 15 et 18). Pour qui est sensible aux couleurs harmoniques, ces variations ponctuelles de teinte créent la surprise, et encouragent à la perpétuelle contemplation.

Ce rapport entre la permanence (thématique) et l'éphémère (harmonique) trouve une équivalence dans les superpositions vocales ; comme nous venons de le dire, les voix sont présentées sous forme de binôme, dans un ordre visiblement indéterminé (mise en œuvre de l'imprévisible). Ainsi, les matériaux thématiques sont toujours les mêmes, mais le timbre est sans cesse modifié.

Dans la seconde section (mes. 19-40), nous assistons à l'entrée des instruments mélodiques (violons, violes), et l'écriture s'épaissit jusqu'au *tutti*, dès la mes. 26. Le début de cette section ne manque pas de charme : le ténor répète sa tonique sur « *ich habe einen guten Kampf* », doublé par la viole 2 et le *continuo* qui doit jouer *Sul Tasto*, les chiffrages ne réapparaissant que trois mesures plus loin (mes. 22) ; la mention est absente du manuscrit Bokemeyer, mais celui-ci montre bien que le continuiste réalise une doublure du ténor puisqu'il adopte temporairement une clef d'*ut*4 – l'édition moderne, CL5826, préfère noter les trois mesures entre parenthèses (absentes du manuscrit) avec une clef d'*ut*3. Ainsi, ce nouveau départ sur « tonique obstinée » permet de glisser de l'unité à la diversité, puisqu'à partir de lui se développe la polyphonie.

La seconde section est une exploitation des Mt2 et Mt3 (le Mt1 n'est présent que trois fois : à l'*alto*, mes. 20-22 ; au *soprano*, mes. 23-25 ; et à la basse, mes. 26-28), l'essentiel des échanges reposant sur les notes répétées et le rythme dactylique, avec ou sans marche harmonique.

¹⁰⁰⁷ Nous préférons toutefois parler de IV^e degré enrichi de la septième, en premier renversement, puisque nous poursuivons la logique du *continuo*. L'accord à trois sons de référence, précédant le *do*# quinte diminuée, est naturellement un *si* chiffré 6 (donc *si-ré-sol*) ; la note étrangère, le *fa*#, est la coloration. Il s'agit donc bien de l'accord *sol-si-ré* (IV^e degré en *ré* majeur), enrichi de la septième (*fa*#), en état de premier renversement (*si* chiffré 5^6). Dans la conception baroque, on parlerait plus volontiers d'un accord 6 enrichi de la quinte.

Deuxième partie, mes. 40-71

Le premier phrasé, « *ich habe den Lauf vollendet* » (J'ai achevé la course), tout d'abord exposé au *soprano* (mes. 40-43), étonne par sa vocalise en rythmes dactyliques et doubles-croches. Car si le croyant a effectivement achevé sa course, comment justifier la présence d'une vocalise ? En l'absence de toute explication théologique pertinente, nous devons bien admettre qu'il existe une « inconscience de l'habitude¹⁰⁰⁸ », comme le disait André Pirro.

Méloquiquement, ce phrasé entretient d'étroites relations avec les trois premiers motifs de la cantate. Une réduction permet de mettre à jour les ressemblances :

Première Partie	Deuxième Partie	Première Partie	Deuxième Partie	Première Partie	Deuxième Partie
<i>Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden, ich habe einen guten Kampf...</i>	<i>Ich habe den Lauf...</i>	... gekäm[pft]	<i>Lauf</i>	[gekäm]pft.	<i>vollendet</i>
Chemin 3 – 5 – 3 – 1	Chemin 5 – 3 – 5 – 1	vocalise sur marche harmonique ; mouvement descendant avec quintes descendantes.	vocalise sur ligne de basse conjointe ; mouvement ascendant avec quartes ascendantes.	ligne conjointe	ligne disjointe

Ainsi, le phrasé « *ich habe den Lauf vollendet* » sonne bien comme une variation de la première partie. Par ailleurs, il suffit d'observer le *continuo* pour constater la proximité du geste : les mes. 1-2 et 40-42 sont conçues de la même manière, la ligne quittant la tonique pour la tierce inférieure, afin de mieux la retrouver après un petit mouvement conjoint.

Puis arrive le troisième vers, « *ich habe Glauben behalten* » (J'ai gardé la foi), mes. 51-54, où tous les pupitres interviennent de manière resserrée. Méloquiquement, ce vers est avant tout reconnaissable au saut de quarte ascendant, intervalle systématiquement exploité lors des présentations vocales ultérieures, jusqu'au point culminant (mes. 63-65) où le *soprano* clame dans l'aigu « *ich habe Glauben behalten* » en enchaînant les quartes *do4-fa4* puis *ré4-sol4*.

En regardant plus attentivement ce motif – le chœur, par exemple, dès les mes. 51-52 – nous constatons qu'il chute tout d'abord d'une tierce (*la-fa#*) avant de remonter d'une quarte (*fa#-si*). Dans la continuité de la cantate, et surtout après la séquence « *ich habe den Lauf vollendet* », l'auditeur a l'impression de poursuivre une thématique déjà familière – Bruhns superpose même les deux vers, mes. 54-60. Ceci s'explique aisément par l'emploi de la tierce mineure descendante qui entamait le vers 2. Ce rapprochement n'est pas sans incidence, car il démontre que la seconde partie (mes. 40-71) est bien une forme de variation de la première partie : ainsi, « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* », dont le motif mélodique quitte la tierce pour la quinte (intervalle de tierce mineure ascendante), se renverse dans les vers suivants (« *ich habe den Lauf vollendet* » et « *ich habe Glauben behalten* »), avec des quintes chutant vers les tierces (intervalle de tierce mineure descendante). Ainsi, la phrase « *ich habe Glauben behalten* » conjugue

¹⁰⁰⁸ PIRRO (André), *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, op. cit., p. 249.

l'accomplissement (motif descendant) et l'assurance (quarte ascendante qui suit, très affirmative). Certainement faut-il voir dans ces trajectoires mélodiques des intentions pour le moins discrètes mais d'une importance bien réelle quand elles sont multipliées par le jeu contrapuntique du chœur. La stabilité de la foi, clairement signifiée au plan mélodique, l'est également des points de vue rythmique et harmonique : d'une part le rythme employé est élémentaire, régulier et stable (croches et noires), d'autre part le *continuo* emploie surtout des accords à l'état fondamental (souvenons-nous du recours à l'harmonie chargée ou dépouillée dans le langage d'Heinrich Schütz). Il paraît certain que l'écriture cherche ici à renforcer le sentiment de fierté.

Nous relèverons d'autres variations mélodiques, dans les lignes instrumentales cette fois. En effet, les cordes mes. 57-59 nous révèlent d'étranges détails, comme le violon 1 qui épouse le rythme de la vocalise sur « *gekämpft* » (verset 6, vers 1 : Mt3), tout en préservant la direction ascendante de la vocalise « *den Lauf* » (verset 7, vers 2). Le basson, lui, est une simplification mélodique de la ligne attachée à ce même vers, « *ich habe den Lauf vollendet* », privé d'une bonne partie de ses broderies et passages. Ajoutons que le violon 1 pouvait très simplement doubler le basson à la tierce – au prix de quelques permutations entre le violon 1 et le violon 2 – sans que l'auditeur soit particulièrement gêné. Le choix de Nicolaus Bruhns est donc bien de prolonger au maximum les interférences thématiques.

La fin du traitement de ce vers (mes. 65-71) s'effectue aux cordes, conformément à l'usage des ponctuations instrumentales largement pratiquées en Allemagne du Nord à cette époque. Mais celle-ci nous intéresse tout particulièrement en raison de son parcours harmonique. En effet, le *continuo* entretient de nombreuses ressemblances avec celui de la cantate *De profundis*¹⁰⁰⁹, mes. 41-44. Dans les deux extraits, la ligne de basse chute lentement vers le grave, puis ménage une cadence évitée originale : un enchaînement des degrés II – III – IV en accords chiffrés 6, suivi d'un silence ; la véritable cadence parfaite est différée quelques temps plus loin, de manière traditionnelle. Surtout, nous voyons que les deux extraits reposent sur des trajectoires, harmonies et renversements identiques. Mais dans la cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, Nicolaus Bruhns accroît la tension, grâce au IV^e degré altéré (mes. 68), qui d'ordinaire se résout à la seconde inférieure (la chiffré #, dominante de ré majeur) ou supérieure (do# chiffré 6, toujours dominante de ré majeur), qu'il déplace sur un premier degré renversé (fa# chiffré 6).

Troisième partie, mes. 71-108

Cette partie est très simple du point de vue de l'écriture, de la thématique et de la structure. En revanche, la subtilité se trouve essentiellement dans l'harmonie.

Sur un plan mélodique, le phrasé « *Hinfort ist mir beigelegt* » (Désormais m'est réservée) s'oppose à tout ce qui précède : mouvement conjoint, chromatisme et quarte descendante (sur « *beigelegt* ») contrastent avec les motifs disjoints, le diatonisme des arpèges, et les quartes ascendantes rencontrés depuis le début. Même l'indication de mesure, 3/2, apporte un contraste saisissant avec le binaire jusque-là pratiqué. Voilà bien un quatrième élément de matériau thématique, un Mt4.

Comment interpréter ces nouveaux événements sonores ? Il est vrai que le chromatisme et la chute de quarte ne suggèrent guère une ambiance sereine. Le texte, au contraire, parle de récompense, de couronne de justice, et autres motifs de réjouissance. Il faut alors comprendre la mesure employée, 3/2, et son imperturbable accentuation du second temps : d'abord isolée, aux voix généralement de façon séparée (mes. 71-85),

¹⁰⁰⁹ Cf. *supra*, Chapitre VII, 2-2.2.

puis collective, grâce aux blocs instrumentaux et vocaux qui se répondent (mes. 85-105). Cette carrure métrique n'est autre que celle de la sarabande, danse fière et majestueuse. Le chromatisme ascendant n'est là que pour souligner l'élévation spirituelle, et la quarte descendante la dignité du geste. Après la course (« *ich habe den Lauf vollendet* »), la danse sacrée, la récompense céleste.

Très vite, le *soprano* poursuit avec « *die Krone der Gerechtigkeit* » (la couronne de Justice), mes. 77-83. L'aspect dentelé du motif, qui dessine une sorte de « M », n'est pas sans représenter de manière explicite l'image d'une couronne. Ce motif figuratif est presque toujours suivi, dans les présentations ultérieures, d'un chromatisme ascendant (*soprano*, mes. 100-101 ; *alto*, mes. 101-102 ; *soprano*, mes. 104-105, avec un mouvement un peu plus diatonique). La combinaison « quarte ascendante + chromatisme » sonne immédiatement comme un dérivé du Mt4 précédemment entendu. Ainsi, l'unité de la phrase est-elle préservée entre les différentes parties qui la constituent : les éléments thématiques utilisés assurent cette unité.

En matière de structure, la construction de cette partie reste sans surprise : 1/ voix en imitation uniquement soutenues par le *continuo* (mes. 71-85) ; 2/ alternance des blocs instrumentaux (cordes) et vocaux (mes. 85-91), dans une écriture strictement homorythmique ; 3/ *tutti* où l'imitation et l'homorythmie se mêlent (mes. 91-108).

Mais c'est au niveau harmonique que l'auditeur est le plus déstabilisé.

En effet, la section semble écrite en *si* mineur, relatif du ton de la cantate. Même si la première mesure (mes. 71) débute avec l'accord parfait majeur de *ré*, le *continuo* s'oriente rapidement vers *si* mineur (mes. 72-73), grâce à un enchaînement « V renversé (*do#* ou *la#*) – I état fondamental » omniprésent (voir mes. 72-73, 78-79, 94-95 et 99-100) ; le ton relatif, *si* mineur, est largement confirmé par des cadences parfaites (mes. 82-83, 88-89) ou des demi-cadences (mes. 97-98, 107-108). Il ne fait aucun doute que la section est pensée en *si* mineur.

Pourtant, Nicolaus Bruhns brouille constamment les pistes : chaque accord perçu comme une tonique mineure est soudainement majorisé pour sonner comme la dominante d'une nouvelle tonique, immanquablement altérée à son tour pour atteindre un nouveau repos. *Si* mineur devient majeur, agit comme une dominante de *mi* mineur, lui-même altéré pour devenir dominante de *la*. Ce chemin tortueux, où les accords jouent avec leur homonyme, aboutit généralement à la dominante de *si* (mes. 78 et 88), voire à la dominante de *sol* (mes. 103). Au bout du compte, les *si* chiffrés $\sharp^7$ ou $\sharp$ sont presque aussi nombreux que les *si* chiffrés *b*.

Ainsi, cette troisième partie se dresse comme une véritable antithèse des parties précédentes : chromatisme, direction des lignes, quarte descendante, indication de mesure, instabilité tonale dans la tonalité relative, tous ces éléments jouent visiblement le rôle de contre-propositions.

Quatrième partie, mes. 109-129

Intimiste, tendre et inspirée, cette partie explore trois textures très différentes qui s'enchaînent dans une parfaite élégance : 1/ croches continues aux cordes, avec canon ténor-*alto* puis imitation *alto-soprano* (mes. 109-119) ; 2/ *tutti* en homorythmie assouplie, reposant sur une séquence harmonique répétitive (mes. 119-123) ; 3/ cascade vocale et instrumentale, puis fin homorythmique achevée par une brève terminaison instrumentale (mes. 123-129). La couleur générale de cette partie, presque éthérée, provient certainement des notes pédales, certes présentes au *continuo* (mes. 109-111), mais surtout au violon 1

(*mi*⁴, mes. 113-114 ; *sol*⁴, mes. 119 ; *la*⁴, mes. 125-127), dont le statisme un peu forcé entretient ce climat d'étrangeté. De manière générale, et ceci malgré de rares mouvements ascendants, l'ensemble paraît chuter en permanence ; la signification du texte en dévoile la raison : « *Welche mir der Herr an jenem Tage, der gerechte Richter, geben wird* » (Que le Seigneur, en ce jour-là, le juste juge, m'accordera). Nous comprenons que tout ce passage est une représentation musicale de la Grâce. Le halo des cordes en croches toutes régulières (mes. 109-117) en serait l'évanescence lumineuse.

Si, thématiquement, l'expression « *der gerechte Richter, geben wird* » ne repose sur aucun motif particulier (la ligne est tantôt ascendante, comme au *soprano* mes. 120-122 et à la basse mes. 121-123, tantôt descendante, comme à l'*alto* mes. 119-121 et au ténor mes. 121-123), le début de phrase (« *Welche mir der Herr an jenem Tage* ») semble récapituler les éléments musicaux jusque-là entendus. On peut ainsi établir quelques parallèles :

- ♫ Tonalité *si* mineur = Troisième partie ;
- ♫ Mes. 109-111 : pédale, avec broderie de l'accord par la quarte et sixte = Première partie (mes. 3 et 34-35), mais nous trouvons ici une pédale de dominante (et non de tonique), avec la septième de dominante à l'état fondamental ;
- ♫ Mes. 111-113 : séquence « intervalle de quarte + chromatisme » = Troisième partie (« *die Krone der Gerechtigkeit* », mes. 77-83), mais avec une quarte descendante, à l'image du Mt4 initial ;
- ♫ Mes. 112-114 : séquence harmonique « *si* min. – *si* maj., V de – *mi* min. – *mi* maj., V de – *la* » = Troisième partie et ses majorisations systématiques ;
- ♫ Mes. 123-124 : rythme dactylique passant d'une voix à l'autre sur une ligne descendante = Deuxième partie (mes. 65-68) ;
- ♫ Mes. 125-127 : Cadence I (6) – V (4 - #⁷) – I (5), avec au violon un rythme dactylique qui amène la septième, puis une anticipation en valeur brève = Deuxième partie (mes. 69-71).

Encore une fois, une partie d'abord perçue comme nouvelle ne l'est qu'en apparence. De façon souterraine, elle prolonge une matière thématique en perpétuelle activité.

Cinquième partie, mes. 129-196

Comme à l'habitude, la structure peut se dégager assez facilement :

1/ mes. 129-137 : imitations alto-soprano, sans instrument excepté le continuo (« non seulement à moi », d'où la justification des voix isolées) ; 2/ mes. 137-147 : tutti vocal et instrumental en imitations (« mais aussi à tous ceux », expliquant la multitude) ; 3/ mes. 148-152 : tutti homorythmique (« qui auront aimé son apparition », la multitude devenant unanime) ; 4/ mes. 152-156 : transition instrumentale ; 5/ mes. 156-164 : imitations basse-ténor, sans instrument excepté le continuo (« non seulement... ») ; 6/ mes. 164-172 : tutti vocal et instrumental en imitations (« mais aussi... ») ; 7/ mes. 173-177 : tutti homorythmique (« qui auront... ») ; 8/ mes. 177-186 : tutti en imitations (« mais aussi... ») ; 9/ mes. 187-196 : tutti homorythmique (« qui auront... »).

L'auteur ménage simplement une transition instrumentale, ainsi qu'une répétition finale pour accentuer le panache des dernières mesures, mais l'ensemble est rigoureusement symétrique (deux volets identiques, mes. 129-152 contre 156-177). Le dynamisme de cette partie est renforcé par l'emploi de nombreuses butées sur silence, particulièrement expressives sur « *allen* » (mes. 148-149, 172-173, 186-187) et sur « *Erscheinung* » (mes.

194), en raison des harmonies suspensives (accords chiffrés 6, ou aux accords de dominante).

D'un point de vue thématique, le premier phrasé (mes. 129-137) est l'image même de l'accomplissement : l'association de l'*alto* et du *soprano* dessine très clairement la gamme ascendante de *ré* majeur (de *ré*³ vers *ré*⁴), dont la première moitié – menée par l'*alto* – prend appui sur les notes fondamentales de l'accord parfait majeur ; ceci nous renvoie immédiatement aux premières notes de la cantate : « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden, ich habe einen guten Kampf [...]* », *fa#-la-ré*, soit Mt1+Mt2 ; « *Nicht mir aber allein* », *ré-fa#-la*, soit Mt2+Mt1 (« Le temps de mon départ est proche, j'ai mené un bon combat » ; « non seulement à moi, mais aussi à tous ceux qui auront aimé son apparition »). L'expérience individuelle n'est que la résonance d'une destinée collective ; la Grâce, cœur de la cantate, en est la clef de voûte.

Simultanément, le *continuo* quitte le *ré*² pour descendre lentement vers le *ré*¹. Les mesures 129-137 montrent sans ambiguïté un véritable épanouissement, où voix et *continuo* s'orientent vers des tessitures opposées. Le rythme y est enjoué, avec des notes de passage et des siciliennes bondissantes.

Le second phrasé, lancé par l'*alto* (« *sondern auch allen* », mes. 137-139), confirme l'idée d'accomplissement : une nouvelle fois, les notes essentielles sont celles de l'accord parfait majeur de *ré*, présentées dans l'ordre ascendant – une sur chaque mesure (il n'est même pas besoin de réaliser une réduction mélodique, tant le dessin est limpide). L'avènement est glorieux, resplendissant de simplicité, comme si le matériau initial avait eu besoin de se transformer tout au long de la cantate pour aboutir à l'essence élémentaire : *ré-fa#-la* (le « motif *Gott* » de *Mein Herz ist bereit*, la tête du « motif *alleluia* » de *Jauchzet dem Herren alle Welt*).

À partir de ces deux phrasés (« *Nicht mir aber allein* » et « *sondern auch allen* »), qui ne procèdent que d'une seule et même thématique (l'accord parfait majeur ascendant de *ré*), Nicolaus Bruhns propose de vigoureuses imitations. D'allure très cyclique, non sans rappeler le tourbillon final du *Magnificat* de Schütz, le *continuo* déroule les harmonies :

- Mes. 137-140 : *ré* (5) – *fa#* (6) – *la* (5) : harmonisation des notes de I
- Mes. 141-143 : *la* (5) – *do#* (6) – *mi* (#) : harmonisation des notes de V
- Mes. 144-146 : *si* (5) – *ré* (6) – *fa#* (5) : harmonisation des notes de VI (relatif)

En bonne logique, la suite harmonique devrait être :

- Mes. 147-149 : *fa#* (5) – *la#* (6) – *do#* (#) : harmonisation des notes de V de VI (la dominante du relatif)

Pourtant, Bruhns crée continuellement la surprise : mes. 147, il introduit sur un *do#* chiffré 6, nous ramenant subitement en *ré* majeur, cassure du cycle d'autant plus abrupte que les voix butent sur un silence ; la séquence harmonique des mes. 137-146 se retrouve à l'identique aux mes. 164-172, mais le dernier accord – toujours en butée sur silence – est cette fois-ci une dominante (*fa#* chiffré #), créant une nouvelle forme de déséquilibre. Enfin, lors de la dernière présentation de la séquence (mes. 180-186), la butée sur silence laisse entendre un *fa#* chiffré 6, l^{er} degré renversé qui renforce l'instabilité du moment.

Bien entendu, tout ce mouvement (imitations, cycles harmoniques, vocalises, butées sur silence, résolutions inattendues), par contraste, met en valeur la fin de phrase : « *die seine Erscheinung liebhaben* » (qui auront aimé son apparition), formule cadentielle très homorythmique où se glissent ponctuellement quelques neuvièmes (mes. 149 et

188) : coloration harmonique finalement peu surprenante au regard du texte. Le dernier « *liebhaben* », détendu dans sa mesure 4/4, pose enfin une ultime cadence parfaite en ré majeur.

Conclusion

Comme dans toutes les autres cantates analysées jusqu'ici, la matière thématique essentielle est contenue dans les toutes premières mesures de l'œuvre : « *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden, ich habe einen guten Kampf gekämpft* », phrase répartie entre l'*alto* et la basse, mes. 1-5, conditionne tout le reste. Les notes de l'arpège (Mt1+Mt2) se retrouvent dans différents phrasés (« *ich habe den Lauf* », « *ich habe Glauben* », « *nicht mir aber allein* », « *sondern auch allen* »), la note pédale (mes. 3) trouve une équivalence dans le cœur de la cantate (mes. 109-111 au *continuo*, mes. 113-114 ou 125-127 au violon 1), où le saut de quinte (« *gekämpft* », mes. 4) se renverse en quarte, intervalle omniprésent dans chacune des strophes (vocalise sur « *Lauf* », « *ich habe Glauben* », « *beigelegt* », « *die Krone* », « *Welche mir* »).

Rythmiquement, nous pouvons aboutir à de semblables conclusions : le statisme des croches (« *ich habe einen guten Kampf* », mes. 2-3) n'annonce-t-il pas les cordes de la partie centrale (mes. 109-117) ? Le rythme dactylique du Mt3 refait surface dans la vocalise « *den Lauf* », ou la cascade vocale sur « *der gerechte Richter* » (le juste Juge, mes. 123-124).

D'un point de vue harmonique, le phénomène est identique, car deux événements harmoniques ponctuent la cantate : 1/ la broderie sur pédale (Mh1, mes. 3) ; 2/ l'accord 6 barré (Mh2, mes. 5).

Pour le premier élément harmonique, il se retrouve mes. 28-29, et alterne toujours l'accord parfait à l'état fondamental avec la quarte et sixte ; la nouveauté des mes. 109-111, comme nous l'avons dit, est d'intégrer la septième de dominante (*fa#* chiffré #5⁷, mes. 110). Dans toutes ces présentations – comme s'il fallait apporter la preuve d'une filiation – la broderie sur pédale prélude toujours à une marche harmonique. Mais nous pouvons également croiser des dérivés de Mh1, comme aux mes. 34-36, où la broderie de pédale conduit au troisième renversement d'une septième, manière de conduire à la cadence parfaite ; puis, la tenue initiale perd sa broderie, mais préserve le renversement de septième ainsi que la formule cadentielle : ce « dérivé de dérivé de Mh1 » se rencontre alors abondamment, aux mes. 46-49, 127-129, 134-137, 153-156, 161-164 et 188-191.

Pour le second élément, formule certes passe-partout dans la pratique des continuistes, il finit par être pensé de manière étrange : mes. 68-69, il ne se résout pas à la seconde inférieure ou supérieure, chemin habituel pour cet accord, mais tombe d'une quarte sur un autre accord 6, inattendu celui-là. Le procédé est identique entre les mes. 192-193. Dans les deux passages, l'accord de résolution imprévu est suivi d'un silence, puis d'une cadence parfaite.

Ainsi, l'harmonie, le rythme et surtout la mélodie sont-ils conçus de manière unitaire. Mt1, Mt2 et Mt3, contenant Mh1 et Mh2 de la même façon que Mr1 (croches régulières) et Mr2 (dactylique), concentrés dans les cinq mesures initiales, peuvent se fondre en un seul et unique Mt1, véritable noyau motivique.

La seconde matière a été rencontrée dans le huitième verset, sur le vers « *Hinfort ist mir beigelegt* » (mes. 71-73), travaillé de manière conjointe, chromatique, ternaire, dansante comme une sarabande, et au ton relatif. Contre-motif, ou négatif, cette matière ne s'oppose à la première que dans la mesure où elle explore les faces cachées du noyau motivique. Ce Mt4 – que l'on peut déclasser au rang de Mt2 – ne s'oppose pas plus au Mt1 qu'un ton

relatif au ton principal, ou qu'une dominante à la tonique. C'est un matériau complémentaire, emboîtable au premier, la seconde colonne indispensable au bon équilibre du temple. À son tour, la matière engendre la matière : « chromatisme + quarte » se transforme en « quarte + chromatisme » (« *die Krone der Gerechtigkeit* », puis « *Welche mir der Herr, an jenem Tage* »).

Les deux derniers vers sont alors consacrés au retour triomphal du Mt1, accompli, débarrassé de ses irrégularités, et déroulent des gammes aux directions opposées. Tout s'achève par l'entremêlement des imitations et le dénouement d'une homorythmie salvatrice. Car, nous dit l'*Épître à Timothée*, la vie et ses combats trouvent, par-delà la mort, la récompense d'une vie bienheureuse et éternelle ; thématiquement, la cantate organise son matériau de la même façon : Mt1 en accord brisé – Mt2 (=Mt4), le passage – retour du Mt1, libéré de ses imperfections (arpège ascendant). La musique joue ici de toutes les résonnances.

2.10/ Hemmt eure Tränenflut

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°3. - Formation : Violons 1-2, Violes 1-2, Basson, *Soprano*, *Alto*, Ténor, Basse, et *continuo*. - Mention originale : « *Madrigale à 9. 2 Violini, 2 Violette, Fagotto, Canto, Alto : Ten : Bafs è Cont. N. Bruhns* » - Tonalité : *la mineur*. - Texte : Anonyme. - Thème : La récompense de la vie éternelle après la mort. - Partition disponible : CL5836. Noter : la seconde ritournelle n'est pas écrite en entier sur le manuscrit original ; sur les douze mesures qu'elle compte normalement, Bokemeyer n'écrit que les deux premières avec tous les instruments, puis se contente de recopier les parties extrêmes de violon 1 et *continuo* (avec le chiffrage sur les quatre premières mesures seulement) ; il ajoute simplement la mention « *Rittornello folio preced : etc ut supra* ». - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd1(1), NB1(2), et NB2(18-22). * * * 1. *Hemmt eure Tränenflut*, 1. Arrêtez le flot de vos larmes, *Und trocknet ab die nasen Wangen*, Et séchez vos joues mouillées, *Die ihr bei Jesu seid zu Grabe mitgegangen*, Pour vous qui avez accompagné Jésus jusqu'à la tombe, *Der heute Tag ist unvergleichlich gut*. Le jour d'aujourd'hui est incomparablement bon. *Das Grab ist leer*, La tombe est vide, *Die Leich ist nicht vorhanden*, Le corps n'est pas présent, *Der Herr ist ganz gewiß von Toten auferstanden*. Le Seigneur est assurément ressuscité d'entre les morts. 2. *Nun hat es keine Not !* 2. Maintenant il n'y a plus de misère ! *Die Feinde sind all überwunden*. Les ennemis sont tous vaincus. *Der grosse Siegesfürst mit sich gebunden* Le grand prince victorieux avec lui attache *Und trägt schon die Sünde, Teufel, Tod*. Et emporte déjà le péché, le diable, la mort. *Nun höret auf ihr Drohen, Wüten, Morden*, Maintenant cessez vos menaces, colères, meurtres, *Weil Jesu hat gesiegt*, Car Jésus a vaincu, *Ist ew'ger Friede worden*. Il est devenu la paix éternelle. 3. *Der Stein war allzu gross*. 3. La pierre était donc grande. *Die Zentnerlast der schweren Sünden* L'imposant fardeau des lourds péchés *Die drückt und liesse mich gar nirgends* M'oppressait et nulle part ne me permettait de *Ruhe finden*. trouver le repos. *Gott sei gedanket*, Dieu soit remercié, *Nun bin ich solcher los*, Maintenant j'en suis débarrassé, *Weil Jesu lebt, so lagern sich die Schmerzen*. Car Jésus vit, les douleurs sont apaisées. *Der allzu große Stein ist abgewälzt vom Herzen*. Et l'énorme pierre est dégagée de mon cœur. 4. *Die Christi Grab bewacht sind weg*, 4. Les gardiens de la tombe du Christ ont fui, *Und haben sich verkrochen*, Et se sont terrés, *Der starke Simson hat die Tor entzwei gebrochen*, Le puissant Samson a brisé la porte en deux, *Und trägt sie fort, bei finster Mitternacht*. Et l'a emportée au loin, à travers la nuit sombre¹⁰¹⁰. *So wird er auch, wie er mir*

hat verheissen, Ainsi, comme il me l'avait promis, *Mich noch mit starker Hand, aus allen Nöten* De sa puissante main il m'arrachera à toutes les *reißen*. Misères. 5. *Verlaß ich gleich die Welt, mir grauet nicht* 5. Quand je quitterai le monde, je n'aurai aucune horreur *für meinem Grab*, pour ma tombe, *Weil ich dieses Leben selbst im Tode bei mir habe*, Car je posséderai cette vie jusque dans la mort, *Und Engel sich ins Grab zu mir gesellt*. Et un ange m'accompagnera dans la tombe. *Von Mund auf soll die Seel' zum Himmel gehen*, De la bouche l'âme s'en ira vers le ciel, *Der Leib wird auch gewiß von Toten auferstehen*. Le corps certainement aussi ressuscitera des morts. *Amen. Amen.*

Ce texte paraît assez décousu, et reprend des motifs sémantiques déjà bien connus :

- ♫Verset 1 : « La tristesse de la mort n'est rien quand on songe à la résurrection ». La référence au Psaume 126 (125), *Die mit Tränen säen*, est assez visible.
- ♫Verset 2 : « Le Christ rédempteur dissout les tumultes du monde ». Nous retrouvons ici les images développées dans *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (versets 5, 7 et 10).
- ♫Verset 3 : Introspection (présence du « *mich* », du « *ich* »). Analogie entre la pierre du tombeau, et la pierre qui écrase le cœur.
- ♫Verset 4 : Réunion de l'Ancien (Samson) et du Nouveau Testament (Christ). Le croyant peut compter sur la puissance physique et spirituelle.
- ♫Verset 5 : Nouvelle introspection (« quand je quitterai le monde »). « Puisque le Christ est ressuscité, ma foi me garantit une semblable résurrection ». Thème pour le moins habituel dans les cantates de Bruhns.

La structure de la cantate épouse naturellement la succession des versets, en intercalant une ritournelle entre les versets 3-4 et 4-5. Ainsi :

- ♫Verset 1 (CL5836, p. 3-7, mes. 1-36) : *soprano solo* et cordes ;
- ♫Verset 2 (p. 7-14, mes. 36-100) : *tutti* ;
- ♫Verset 3 (p. 14-18, mes. 1-88) : « *alto solo con 2 Violini* » ;
- ♫Ritournelle « *adagio* » (p. 18, mes. 1-13) : instruments ;
- ♫Verset 4 (p. 18-20, mes. 13-48) : ténor *solo* ;
- ♫Ritournelle « *adagio* » (p. 21-22, mes. 49-60) : instruments ;
- ♫Verset 5 (p. 22-25, mes. 1-37) : basse *solo* et cordes ;
- ♫Amen (p. 26-28, mes. 1-26) : « *tutti prestissimo* ».

On notera, comme dans la cantate précédente, l'absence de *sinfonia* introductive, même si les cordes occupent deux mesures et demi pour ouvrir la composition. On remarquera également que le manuscrit ne porte aucune indication « *solo* » concernant les versets 4 et 5, mais il est facile de les déduire au regard des versets 1 et 3, puis, *a fortiori*, de l'amen final en « *tutti prestissimo* » (pourquoi préciser « *tutti* » si ce qui précède n'est pas l'affaire d'une voix soliste ?).

Verset 1 (CL5836, p. 3-7, mes. 1-35)

Les deux mesures et demi de cordes homorythmiques qui entament la cantate – et introduisent le *soprano* – sont très intéressantes, car elles combinent trois rythmes essentiels (voir Exemple 7-2.10, Annexes p. 230) : 1/ Mr1 : un simple appel, une note sitôt jouée qu'elle s'évanouit dans le silence ; 2/ Mr2 : petit rebond (□ —), précédé et suivi d'un silence, sorte d'accroissement de l'unité précédente ; 3/Mr3 : trois croches suivies d'un rythme pointé. L'enchaînement de ces trois motifs rythmiques est particulièrement riche. Comme s'il ne fallait perdre aucune seconde, le violon 1 répète immédiatement le Mr3 (mes.

2-3). Puisqu'il ne reprend aucunement le mouvement disjoint qui le caractérisait lors de sa première présentation, le violon nous montre que le matériau initial est essentiellement de nature rythmique, et non mélodique.

Le *soprano* s'élance donc très vite, dès la mes. 3. Bien entendu, le premier « *Hemmt* » repose sur le Mr1, le rythme de l'appel. Le phrasé qui suit décrit l'arpège descendant de l'accord parfait mineur de *la*, le ton principal. Comme dans la cantate *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*, nous trouvons un « écrasement du texte par quinte descendante » (« *Hemmt eu[re]* », fin de la mes. 4, qui peut faire penser à « *O Weh* », *soprano* mes. 137, ou « *Ah ! aber ah !* », ténor mes. 206). La quinte descendante ne serait donc pas uniquement le fruit d'une élégance mélodique, mais bien la recherche d'un effet expressif. À ce titre, le *soprano* qui nous demande de tarir le flot de nos larmes traduit pour le mieux l'image¹⁰¹¹ : la ligne descendante et les doubles-croches, traditionnellement utilisées dans les évocations lacrymales (qu'on se souvienne d'Heinrich Schütz), sont ici de mise.

Il est intéressant de souligner immédiatement que les motifs rythmiques vont, en quelque sorte, innover un grand nombre de formules mélodiques. À chaque vers, les parties vocales ou instrumentales adoptent un ou plusieurs rythmes, les combinent, les dédoublent, les adoucissent, et réfèrent ainsi continuellement aux premières mesures. À titre d'exemple, la réponse à la phrase « *die nasen Wangen, die ihr bei Jesu seid zu Grabe mitgegangen* » (vos joues mouillées, pour vous qui avez accompagné Jésus jusqu'à la tombe) – longue descente du *mi4* au *mi3* – produite aux cordes mes. 14-16, débute par le Mr1, continue par le dédoublement du Mr2, puis se contente d'un seul Mr3 dont les croches intermédiaires sont dédoublées en doubles-croches (formule rythmique – mais non mélodique – présentée au *soprano* aux mes. 13-14 qui n'avait pourtant exploité ni le Mr1, ni le Mr2). Nous avons là une véritable variation rythmique de la séquence initiale : Mr1 – Mr2 – Mr3 + Mr3 (mes. 1-3), qui devient Mr1 – Mr2 + Mr2 – Mr3 en diminution (mes. 14-16, reprise à l'octave inférieure mes. 16-18).

Il en va de même pour le Mt1 (l'accord parfait majeur descendant), que nous retrouvons sur le quatrième vers, « *der heute Tag* » (le jour d'aujourd'hui), mes. 18-19, au *soprano* et même au *continuo*, puis au violon 1 dans la ponctuation instrumentale du cinquième vers, « *Das Grab ist leer* » (La tombe est vide), mes. 22 – le violon 2 adopte également la formule, mes. 24-25. Ici, l'isolement des timbres (*soprano* d'une part, contre ensemble instrumental d'autre part), conjugué aux nombreux silences qui encadrent les interventions, traduit efficacement l'image du tombeau privé de sa dépouille.

La transition entre les vers 6 et 7 s'effectue au moyen du Mr3 confié au violon 1 (mes. 27-28), formule rythmique immédiatement reproduite par le *soprano* pour entamer le septième vers, « *der Herr ist ganz gewiß* » (le Seigneur est assurément), mes. 28-30. Ce court extrait nous prouve, une fois de plus, que le compositeur joue sur un matériau plus rythmique que mélodique. Si l'unité des vers est préservée au moyen de rythmes élémentaires récurrents, la spécificité sémantique de chacun d'eux est caractérisée par les directions mélodiques : ainsi, l'image de la tombe était clairement évoquée par une ligne descendante (mes. 13-14), alors que la résurrection est annoncée par un mouvement ascendant (mes. 28-30).

Enfin, les cordes se chargent de ponctuer le verset en employant des rythmes maintenant bien connus : Mr2 (mes. 31-32), puis Mr3 (mes. 32-34), joués chacun deux fois

¹⁰¹¹ Ici encore, il n'est pas interdit de remettre en cause la pertinence d'un tel mouvement, puisque le flot des larmes doit s'« arrêter ». Nous pourrions toutefois objecter que le *soprano* nous invite, précisément, à cesser de pleurer, sous-entendant *a fortiori* un mouvement descendant bien réel.

consécutivement. Les mesures suivantes font à nouveau entendre le Mr2 (deux fois), puis le Mr3 (une seule fois), aux mes. 34-36.

Cette volonté de constante variation rythmique est particulièrement lisible si on superpose les différentes présentations de ce premier verset :

Mes. 1-3	cordes	Mr1	Mr2	Mr3	Mr3			
Mes. 3	<i>soprano</i>	Mr1						
Mes. 5-8	cordes	Mr1	Mr2	Mr3	Mr3			
Mes. 8	<i>soprano</i>	Mr1						
Mes. 13-14	<i>soprano</i>	Mr3	(en diminution)					
Mes. 14-16	violon 1	Mr1	Mr2	Mr2	Mr3	(en diminution)		
Mes. 20-21	violon 1	Mr3						
Mes. 27-28	violon 1	Mr3						
Mes. 28-29	<i>soprano</i>	Mr3						
Mes. 31-34	violon 1	Mr2	Mr2	Mr3	Mr3			
Mes. 34-36	violon 1	Mr2	Mr2	Mr3				

Mais on voit à l'évidence que le compositeur se garde de toute systématisation : au-delà de la mes. 8, chaque exploration rythmique est différente de la précédente. Mr1-2-3-3 devient Mr1-2-2-3, puis Mr2-2-3-3, et enfin Mr2-2-3. Le mouvement est permanent.

Verset 2 (mes. 36-100)

Ce deuxième verset est essentiellement caractérisé par l'entrée du chœur à quatre voix, qui reprend la mélodie initiale du *soprano* (Mt1, mes. 3-5). La suite du verset consiste en une succession de trois *fugati* (mes. 40-51, 51-68 pour la ponctuation instrumentale, et 67-84), suivis d'une terminaison plus homorythmique (mes. 84-100). Dans toutes ces sections, l'auditeur est témoin des continuelles associations rythmiques et mélodiques nées des motifs générateurs (Mr1, 2 et 3, ainsi que Mt1).

Ainsi, le chœur intervient soudainement, dans une homorythmie teintée de solennité : « *Nun, nun hast es keine Not, nun hat es keine Not !* » (Maintenant, maintenant il n'y a plus de misère, maintenant il n'y a plus de misère !), mes. 36-38. Bien entendu, les répétitions du texte visent à renforcer le sentiment de confiance chez l'auditeur. Il n'échappe à personne que le premier « *Nun* » fait apparaître le Mr1, « motif de l'appel », cette note immédiatement suivie d'un silence. Avec un plaisir toujours aigu du renouvellement continu, Nicolaus Bruhns ne fait pas entendre le Mr2, mais enchaîne directement avec une série de croches régulières – dessinant très clairement le Mt1 (version simplifiée de la première ligne du *soprano*, mes. 3-5). La terminaison du phrasé (« *nun hat es keine Not* », mes. 37-38) repose quant à elle sur le Mr3. Le violon 1 reproduit alors la séquence rythmique, tout en échappant mélodiquement à ce que nous venons d'entendre. Nous retrouvons ensuite le Mr1 (mes. 38), suivi de l'alignement de croches finit par sonner comme un adoucissement du Mr3 (évacuation du rythme pointé), puis le Mr3 lui-même, clairement énoncé. La présentation est donc : Mr1 – Mr3 adouci – Mr3.

Cette brève séquence nous conduit au premier *fugato* (mes. 40-51). Au premier abord, celui-ci semble exposer un nouveau motif. Mais l'analyse révèle vite que la thématique envisagée n'est qu'une variation du Mt1. En effet, une réduction de la voix d'*alto* (mes. 40-41) laisse apparaître une broderie inférieure du *la* puis une chute vers le *mi* ; ce schéma mélodique nous renvoie aux mes. 1-3 du premier verset, où le violon 1 quittait le *mi* pour broder sur le *la* ; avec le sujet du *fugato* « *die Feinde sind all überwunden* » (les ennemis sont tous vaincus), nous serions donc en présence d'une formule rétrogradée du motif introductif. Le *soprano*, mes. 41-42, fait alors entendre la réponse : avec un phrasé conclusif en *la* mineur, nous reconnaissons la broderie inférieure du *mi*, puis la chute d'une quinte vers le *la*, formule qui peut évoquer le Mt1. L'enchaînement sujet/réponse de ce *fugato* se définirait alors comme une variation des mes. 1-5 (d'où l'équivalence : violon 1 + *soprano*, mes. 1-5 = sujet à l'*alto* + réponse au *soprano*, mes. 40-42). Après une réponse du *tutti* (mes. 42-44), les voix entrent à nouveau sur la thématique que nous venons de présenter ; le tuilage des voix – BTAS – ainsi que le rythme pointé omniprésent confèrent à ce passage une grande dynamique. Les cordes supérieures agrémentent le discours au moyen de nombreuses doubles-croches, tandis que les parties intermédiaires et le *continuo* reposent sur le Mr2 obstinément répété, et le Mr3 à la viole 2, mes. 48-51.

Le second *fugato*, directement enchaîné au premier (mes. 51-68), est construit à partir de deux sujets : chacun d'eux, proposant une manière de dessiner l'arpège descendant de *la* mineur, peut donc se définir comme une nouvelle variation du Mt1. Le sujet exposé au *soprano*, tout d'abord, est composé de deux éléments : trois noires arpégeant l'accord parfait mineur de *la* (« *der große* », le grand), puis une version écourtée du Mr3 dont il manque la croche initiale (« *Siegesfürst* », prince victorieux). L'ensemble de ces deux éléments, combinés l'un à l'autre, dessine également l'accord parfait mineur de *la* (soit le Mt1). D'autre part, l'*alto* condense les deux matériaux que sont Mt1 et Mr3 en une figure d'une seule mesure, « *der große Siegesfürst* », soit la ligne mélodique du Mt1 sur la séquence rythmique du Mr3. Nicolaus Bruhns joue manifestement avec les possibilités combinatoires de ses motifs ; la fin du second sujet, « *der führt mit sich gebunden* », est également apparentée au Mr3. Au cours de ce second *fugato*, quelques voix scandent « *die Sünde, Teufel, Tod* » (le péché, le diable, la mort) sur le Mr3 (ténor et basse mes. 57-58, *alto* et basse mes. 64-65), avant que le chœur ne finisse par le clamer avec le renfort des cordes (*tutti* homorythmiques mes. 58-59 et 65-66). La terminaison instrumentale, de manière prévisible, rejoue les trois motifs rythmiques élémentaires : Mr1 – Mr2 + Mr2 – Mr3.

Le troisième *fugato* concerne le cinquième vers de ce second verset (mes. 67-84). Le sujet utilisé laisse apparaître un certain nombre de particularités : 1/ la tête du sujet (« *Nun höret auf* », ténor mes. 67-68) dessine très clairement le Mt1, avec un rythme pointé très engageant¹⁰¹² ; rythmiquement, il s'agit du Mr3 amputé de ses deux premières croches ; 2/ la section médiane (« *ihr Drohen, Wüten, Morden* », ténor mes. 68-69) expose à nouveau le Mt1, avec broderie inférieure du *mi* ; 3/ le prolongement de la phrase (ténor mes. 69-70) repose sur une formule de quarte ascendante avec une série de trois croches suivies d'un demi-soupir ; rythmiquement, il s'agit d'un dérivé du Mr2 (étendu, dont la noire se trouve décomposée en deux croches) ; ce Mr2 avec diminution de la noire est exposé trois fois consécutivement ; 4/ la fin (« *Wüten, Morden* », ténor mes. 71) repose sur la terminaison du Mr3. Encore une fois, la matière sonore d'apparence nouvelle est déterminée par les

¹⁰¹² Notons que ce sujet n'est pas sans rappeler le second sujet du *Praeludium* en *mi* mineur (dit « le grand », en raison de sa structure « prélude/fugue 1/interlude/fugue 2/postlude », et par opposition au « petit » *Praeludium* en *mi* mineur, de forme « prélude/fugue/postlude »). Il consiste également en l'arpège mineur d'un accord, avec anacrouse, rythme pointé pour la note de passage, et butée sur silence.

matériaux rythmiques et mélodiques antérieurs. La suite du *fugato* le prouve sans peine : dès la mes. 71, l'*alto* s'élance en *do* majeur sur le Mt1 présenté cette fois-ci de manière ascendante (le *continuo* adopte la formule, mes. 72, sur la dominante). En poursuivant une logique presque mathématique, le *continuo* finit par rejoindre la présentation originale du Mt1 (mes. 73-74, sur la dominante du relatif), suivi de près par l'*alto* (mes. 74, dans le relatif). Nous retrouvons ensuite les quartes ascendantes (mes. 76-77), un flot de vocalises sur « *Morden* » et « *Drühen* » (mes. 76-78), puis une butée sur silence mes. 79 au-delà de laquelle le chœur conclut sur le Mr3. Les cordes achèvent le discours par une terminaison en doubles-croches (violons 1-2) inspirée des vocalises précédentes incluant distinctement le Mt1, tandis que les violes et le *continuo* répètent le Mr2.

Au sixième vers (mes. 84-100), le chœur commence donc par adopter une écriture plus verticale, homorythmique, seulement soutenu par le *continuo*. Le ton de la confiance semble de mise, et la signification du texte encourage cette interprétation. Jésus vainqueur, délivrant la paix éternelle, soulage le croyant des misères terrestres (les ennemis, le péché, le diable, la mort, les menaces, les colères et les meurtres). Rythmiquement, le chœur exploite encore le Mr3 (mes. 84-86), puis le *soprano* observe une tenue sur « *ew'ger* », deux rondes consécutives représentant efficacement la notion d'éternité ; ces rondes sont précédées d'une anacrouse de croche, et le rythme général n'est autre que celui du Mr2 (□ —), dont la longue est étirée à l'extrême. En-dessous, les autres voix répondent avec une autre présentation du Mr2, une version « augmentée » où la longue se dédouble en deux noires. Enfin, le phrasé s'achève sur une double exposition du Mr3 : écourté au *soprano* (manque la brève initiale, à quoi les rondes liées semblent se substituer), et adouci à la basse (élimination du rythme pointé). La terminaison instrumentale reprendra ces derniers éléments (mes. 93-96), avec le violon 1 qui enchaîne deux Mr2 augmentés puis le Mr3 original. Or, cette manière de varier les motifs rythmiques sert le texte : précédemment, le Mr2 diminué (trois croches consécutives suivies d'un silence) évoquait les maux de l'humanité (« *ihr Drohen, ihr Wüten* », vos menaces, vos colères) ; ici, le Mr2 augmenté (croche suivie de deux noires) apporte l'apaisement (« *ist ew'ger [Friede worden]* », il [est devenu la paix] éternelle). Les transformations thématiques ne sont pas fortuites, et renforcent l'évocation des paroles.

En prenant du recul, on voit que ce second verset ne manque pas de complexité. La structure globale peut ainsi se résumer :

- vers 1 (mes. 36-40) : chœur homorythmique et courte terminaison homorythmique des cordes ; repose sur Mt1, Mr1 et Mr3 ;
- vers 2 (mes. 40-51) : *fugato* simple ; repose sur Mt1 (rétrogradé), Mr2 et Mr3 dans la terminaison instrumentale ;
- vers 3-4 (mes. 51-68) : *fugato* double ; combinaison du Mt1 avec le Mr3 ;
- vers 5 (mes. 67-84) : *fugato* simple ; combinaison du Mt1 avec le Mr3, exploite le Mr2 en diminution, et renverse le Mt1 (ascendant puis descendant) ;
- vers 6-7 (mes. 84-100) : chœur homorythmique ; repose sur Mr3, exploite le Mr2 de manière augmentée (croche + deux noires) et étirée (croche + deux rondes liées), puis le Mr3 adouci (privé de son rythme pointé).

Il apparaît tout d'abord que cette construction est parfaitement symétrique, grâce aux chœurs homorythmiques encadrant les trois *fugati* ; une telle structure générale permet de valoriser l'axe de symétrie occupé par les mots « *der große Siegesfürst* » (le grand prince victorieux), véritable noyau du verset où se condensent les matériaux thématiques (Mt1 combiné à Mr3). L'organisation musicale épouse l'argument théologique.

Parallèlement, nous pouvons déceler une autre logique structurante, linéaire celle-ci, correspondant à la progression de chaque vers ou groupe de vers. En effet, chacune de ces parties consiste à introduire le chœur, puis, de manière conventionnelle, à placer une terminaison orchestrale ; l'auditeur s'habitue alors à un mode d'alternance vocale et instrumentale dont il finit par anticiper les interventions. Le mouvement cyclique, affranchi de toute dépendance envers un axe de symétrie quelconque, conduit l'auditeur à une perception agogique – dont l'idée de la paix éternelle délivrée par le Christ représente l'aboutissement.

Nous pouvons concevoir une organisation complémentaire, fondée sur l'écriture des cordes dans les terminaisons instrumentales. Nous remarquerons la succession suivante :

- afin du vers 1 : homorythmie sur Mr1 et Mr3 ;
- afin du vers 2 : doubles-croches aux violons 1-2 contre Mr2 et Mr3 aux violes et *continuo* ;
- afin des vers 3-4 : homorythmie sur Mr2 et Mr3 ;
- afin du vers 5 : doubles-croches aux violons 1-2 contre Mr2 (diminué) au violes et *continuo* ;
- afin des vers 6-7 : homorythmie sur Mr2 (augmenté).

Ainsi, l'écriture des terminaisons orchestrales est elle-même variée, quittant la stricte verticalité pour des passages plus animés et polyrythmiques. Cette manière d'alterner évoque un système de rimes croisées, et contrepoincte en quelque sorte l'alternance chœur/terminaisons instrumentales précédemment observée.

Sur le plan thématique, il apparaît que les motifs mélodiques proviennent pour la plupart du Mt1 sous sa forme initiale (mes. 36-37, 51, ou 67-68), mais peuvent aussi en proposer des variations plus conséquentes (version ascendante et majeure, mes. 71-72 et 84-85, ou descendante et majeure, mes. 73-74 ou 79-80). De manière plus significative encore, les rythmes employés s'articulent essentiellement autour de trois motifs récurrents : Mr1 (l'appel), Mr2 (□ —), et Mr3 (croches + rythme pointé), ainsi que leurs multiples transformations. À cet égard, le second verset ne diffère guère du premier. Autrement dit, l'ensemble des cent premières mesures découle des cinq premières (Mr1-Mr2-Mr3 + Mt1), dans une sorte de rayonnement motivique dont la source lumineuse serait placée en début de cantate.

Verset 3 (p. 14-18, mes. 1-89)

Voici un verset plus introspectif, dont le « *mich* » (vers 3) et le « *ich* » (vers 5) nous confirment la dimension personnelle. Le temps est d'abord celui de la douleur (allégorie de la pierre oppressant le cœur et perturbant le repos tant espéré), puis celui de la délivrance (car la résurrection soulage l'âme de ses tourments). La formation sollicitée concourt à ce climat plus intimiste : « *alto solo con 2 Violini* », sans oublier la basse continue. Il est évident que cet effectif contraste avec le *tutti* employé durant les soixante-cinq mesures précédentes. Par son registre *medium*, la voix d'*alto* renforce les sentiments d'affliction et d'intériorisation de la foi. Assurément, le compositeur veut s'adresser plus directement à son auditeur, comme si le discours jusque-là destiné à la foule recherchait désormais l'approbation individuelle des consciences. Le procédé, il est vrai, n'est pas nouveau : qu'on se souvienne du troisième verset de la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, où l'expérience individuelle (la femme féconde, les enfants autour de la table) autorisait une forme d'identification personnelle au sein d'une expression d'ensemble plus collective (le Seigneur, Israël, « ceux » qui craignent, etc.). Or, l'écriture employée participe au caractère confidentiel de ce verset ; nous sommes en présence d'une basse de chaconne

qui, symboliquement, illustre les deux facettes du verset : 1/ la répétition obsédante de la séquence harmonique peut représenter le poids des péchés et celui de la pierre écrasant le cœur ; 2/ la formule descendante peut également représenter la venue du Christ sur terre, dont la marche solennelle apporte la rédemption.

Cette chaconne témoigne d'une sobriété exemplaire. En l'espace de quatre-vingt-neuf mesures, nous ne croisons aucune modulation, aucun accord intermédiaire, pas même un chromatisme de passage, et les accords employés restent simples (*la* chiffré 5 puis 6, parfois 6 barré ; *sol* chiffré 6, le plus souvent 7 6, parfois 8 6 ; *fa* chiffré 7 6, parfois 5 6 ou plus directement 6 ; *mi* tantôt chiffré 4⁶ puis #⁵, tantôt #⁵ sans passer par la quarte et sixte, ou plus rarement #⁷ ou 45⁷ - #5⁷). C'est à partir de cette séquence harmonique que la voix d'*alto* développe son chant ; elle exploite alors deux possibilités – clairement visibles dès les mes. 1-17 : soit son phrasé s'achève en même temps que la période harmonique – auquel cas nous percevons une demi-cadence (troisième période, mes. 9-12), soit son phrasé empiète sur une nouvelle période pour bénéficier du repos sur le 1^{er} degré – auquel cas nous percevons une cadence parfaite (première et quatrième période, mes. 1-5 et 13-17).

Méloquiquement, nous voyons bien que le phrasé initial de l'*alto* entretient quelques parentés avec le Mt1. Nous pouvons même établir un parallèle entre les lignes mélodiques des second et troisième versets : « *ist ew'ger Frieden worden* » (*soprano*, mes. 86-89 du verset 2), consiste en une descente de la quinte vers la fondamentale (élément constitutif du Mt1), introduite par un appel (Mr2 allongé), puis achevée par le Mr3 ; cette structure thématique se retrouve ici à l'identique dans le phrasé « *der Stein war allzu groß* » (*alto*, mes. 1-5 du verset 3).

Dès lors, le motif de descente conjointe génère à lui seul un grand nombre de phrasés : 1/ mes. 1-5 (« *der Stein war allzu groß* ») ; 2/ mes. 13-17 (*idem*) ; 3/ mes. 23-24 (« *schweren Sünden* ») ; 4/ mes. 25-29 (tout le vers 3) ; 5/ mes. 56-61 (« *so lagern sich die Schmerzen* »). Inversement, nous trouvons des lignes ascendantes – renversements du Mt1 – aux mes. 37-38 et 41-42, pour soutenir l'expression « *Gott sei gedankt* » (Dieu soit remercié).

Parallèlement, nous retrouvons aux violons la présence des rythmes générateurs : Mr2 (mes. 57-58 et 68-69 aux deux violons, mes. 78-79 au violon 2), et Mr3 (mes. 39-41, 59-61, 76-77, 80-81, 84-85, 88-89).

Les recherches expressives restent modestes ; seul le mot « *große* » est traité en « écrasement de quinte » (mes. 67 et 71), et nous rappelle ainsi quelques passages de cantates antérieures (*Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*, versets 5 et 9). Les vocalises sont largement contenues, et ne vont pas au-delà du discret épanchement sur « *abgewälzt* » (dégagée, mes. 76-78 et 84-86).

En définitive, Nicolaus Bruhns n'entend pas son *aria* de manière extravertie ; bien au contraire, il recherche des mouvements cycliques, dépouillés, retenant au maximum les émotions, et permet ainsi d'installer un climat de sérénité. Le rappel des thématiques antérieures, conjugué à la nature de la formation subitement intimiste, convie l'auditeur à l'apaisement.

Ritournelle (p. 18, mes. 1-13)

Avec son *tempo Adagio* et ses croches répétées, cette ritournelle offre bien des singularités. Une écriture rythmiquement aussi systématique appelle généralement quelques particularités harmoniques ; c'est le cas ici, avec de nombreuses neuvièmes

(accords 7^9 comme retards de 6^8 , mes. 3, 6, 7 et 9), des enchaînements $2^4 - 6$ qui ne cessent de repousser les repos conclusifs, de fréquents chromatismes permettant de basculer d'un accord vers son homonyme (accord 5 devenant 2^{4+} , mes. 5), des séquences harmoniques biaisées (enchaînement 4+/6/6 barré/5 présent sur *ré-do-si-la*, mes. 10-11, sur *sol-fa-mi-ré*, mes. 11, puis *do* chiffré +4 qui laisse supposer un *si* chiffré 6 ; il est soudainement chiffré 6 barré, et permet de conclure en *la* mineur), ou enfin des altérations accidentelles inattendues (comme ce *si* bémol au violon 1, mes. 8, que l'on n'attend certainement pas sur une dominante de *do*, d'autant que le bécarré a été précédemment entendu avant la quarte et sixte de cadence, mes. 7).

Si elle est incontestablement originale – l'auditeur n'en doutera pas, au regard de ce brusque changement de couleur et d'écriture – cette ritournelle dissimule une parenté avec les trois premières mesures de la cantate. En effet, il suffit de superposer les mes. 1-3 du premier verset avec les mes. 1-5 de la ritournelle pour estimer toute la ressemblance : broderie de l'accord de tonique par la dominante renversée (plus tendue dans la ritournelle avec un V^e degré substitué par un VII^e altéré – quinte diminuée se définissant aisément comme un accord de septième de dominante privé de sa fondamentale), repos intermédiaire sur la dominante (IV chiffré 7 6 puis V, renversé dans la ritournelle), puis cadence parfaite en *la* mineur selon un schéma identique (I-6, IV- 5^6 , V-#, I). Nous voyons que les trajectoires sont comparables, même si la ritournelle semble dramatiser davantage les enchaînements (nous pourrions encore évoquer le retard de tierce mes. 2).

Quant aux mes. 5-8 de la ritournelle, elles peuvent être rapprochées des mes. 12-16 du premier verset : dans les deux extraits, nous retrouvons une descente conjointe chiffrée avec des renversements de septième, suivie d'une remontée avec de nombreux retards d'octave ($7^9 - 6^8$, parfois agrémentés de onzièmes dans le premier verset). Autrement dit, les gestes harmoniques ne sont pas totalement nouveaux ; sans être rigoureusement identiques à ceux du premier verset, ils en forment toutefois comme un écho, un prolongement inattendu et imperceptible (la divergence mélodique, comme l'écriture employée, brouille les pistes). Nous serions en présence, en quelque sorte, de réflexes compositionnels, acquis dès le début de l'écriture de la cantate.

Avec ce *solo* de ténor, Nicolaus Bruhns veut accroître le sentiment d'intimité : la formation, ténor et *continuo*, est ici encore plus réduite que pour le verset précédent. La basse continue réalise un flot ininterrompu de croches – avec quelques rythmes dactyliques passagers –, conséquence possible de la ritournelle précédente. Cette ligne de croches perpétuelles peut traduire deux images du texte : 1/ les gardiens ont fui ; 2/ Samson emmène la porte brisée dans la nuit sombre.

Thématiquement, l'*aria* débute par une gamme ascendante de *la* mineur sur la phrase « *Die Christi Grab bewacht* » (les gardiens de la tombe du Christ, mes. 13-15), élément que l'on peut authentifier comme un renversement du Mt1 ; pour « *sind weg* » (ont fui, mes. 14-16), nous retrouvons sur le Mr2 une quinte descendante, formule mélodique que l'on désignera désormais comme un Mt2 : la « quinte écrasée » se retrouve à des moments clefs de la cantate (verset 1, *soprano* mes. 4, sur « *Hemmt* » ; verset 3, *alto* mes. 66 et 71, sur « *große* »), et finit par sonner comme une véritable tournure récurrente. Le phrasé se poursuit par un double « *und haben sich verkrochen* » (et se sont terrés), rythmiquement construit sur le Mr3 étendu (augmenté de deux croches avant le rythme pointé).

Le reste de l'*aria* repose, outre les éléments déjà présentés, sur des traitements figuralistes attendus comme les vocalises sur « *Starke* » (puissant), mes. 20-23, ou « *reißen* » (m'arrachera), mes. 45-46 ; nous retrouvons également le Mr2 sur « *die Tor entzwei* » ([le puissant Samson a brisé] la porte en deux), mes. 24-25, avec un chevauchement de mesures pour le moins approprié (le mot « *entzwei* » est concrètement coupé entre les mesures 24 et 25 ; le compositeur use encore du procédé, mes. 26-28).

Le passage « *so wird es auch* » (il en sera ainsi), mes. 38-40, est intéressant car il récupère le rythme précédemment entendu sur « *und trägt sie fort* » (et l'a emportée au loin), mes. 30-33, tout en inversant la direction mélodique et faisant ainsi entendre le Mt1 sur les accords de *la* mineur, *sol* majeur puis *do* majeur. De manière cohérente, l'idée d'accomplissement (il en sera ainsi) rejoint l'énoncé premier (arrêtez le flot de vos larmes).

Ritournelle (p. 21-22, mes. 49-61)

Elle est identique à la première.

Verset 5 (p. 22-25, mes. 1-37)

Nous sommes ici en présence d'une *aria* pour basse, accompagnée des cordes et du *continuo*. Ce *solo* s'articule en deux temps bien distincts : 1/ mes. 1-20 en 6/8 ; 2/ mes. 21-37 en 4/4. Le traitement orchestral est d'ailleurs bien différent d'une partie à l'autre ; en effet, les cordes s'autorisent de nombreux commentaires dans la première partie, et se taisent tout au long de la seconde – laissant au *continuo* le soin de soutenir la basse – pour achever le verset au moyen d'une ponctuation homorythmique.

Grâce à la mesure ternaire et ses siciliennes omniprésentes, la première partie est résolument joyeuse. L'explication nous est fournie par le texte, affirmant une fois de plus qu'après la mort se trouve la vie éternelle. Au *continuo*, nous retrouvons le Mt1 harmonisé avec une séquence comparable aux mes. 12-13 du premier verset. Plus loin, le figuralisme devient évident : retour du Mt2, légèrement transformé en quinte diminuée, sur « *[im] To[de]* », mes. 10 ; mes. 13-14, nous assistons à une vocalise prévisible sur « *Engel* », petit trait de doubles-croches immédiatement repris par le violon 1 ; mes. 16-18, la basse entame une longue descente sur la phrase expliquant que l'ange accompagnera le croyant jusque dans la tombe (la remontée discrète en fin de phrase signifie-t-elle que l'ange est porteur d'espérance ?).

La seconde partie (mes. 21-37), est une véritable récapitulation thématique. Le phrasé de la basse est tout d'abord construit à partir du Mr3 sur un *continuo* reposant encore sur la séquence harmonique des mes. 12-13 du premier verset (ces mesures qui précédaient l'annonce de la résurrection du Christ). Nous entendons ensuite le Mt1, ascendant cette fois-ci, ce qui peut aisément s'expliquer par la phrase « *zum Himmel gehen* » (s'en ira vers le ciel). Plus loin, c'est le retour du Mt2 sur « *von [Toten]* », confirmant l'usage de la « quinte écrasée » pour souligner les passages dramatiques du texte ; soutenu par un *continuo* chromatique, ce Mt2 est particulièrement expressif.

À partir de la mes. 30, une grande vocalise sur « *[wird...] auferstehen* » (ressuscitera), fondée sur l'arpège ascendant de *la* mineur, permet d'exposer le Mt1 (mes. 32-33) avec la particularité du Mr3 ; les références thématiques sont alors nombreuses : nous retrouvons le Mt1 au *continuo* (mes. 32), le Mr2 incomplet au *tutti* de cordes et au *continuo* (mes. 33-34), puis le Mr3 aux cordes pour la ponctuation instrumentale, comme si, avec tous les instruments, le compositeur tenait à récapituler les éléments fondateurs en fin de parcours : Mr2 – Mr2 – Mr3, mes. 33-35, reproduit mes. 35-37.

Amen (p. 26-28, mes. 1-26)

Nous voici en présence d'une des rares allusions au choral protestant dans l'œuvre vocale de Nicolaus Bruhns. Le mot « *Amen* » est énoncé sur le timbre *Christ lag in Todesbanden*, adaptation allemande de *Victimae paschali laudes* par Martin Luther (1524). Contrairement aux autres adaptations connues de ce texte, parmi lesquelles on peut citer celles de Johann Walther, Arnold von Bruck ou Lupus Hellingk, Nicolaus Bruhns s'autorise quelques libertés : 1/ recours à la sensible *ré#*, excluant la teinte modale ; 2/ le timbre est fragmenté entre le sujet de l'*alto* et la réponse du ténor. En effet, si nous distinguons les multiples fragments mélodiques de l'*alto*, nous obtenons les éléments *a*, *b*, *c* et *d*, la réponse du ténor enchaînant les éléments *e*, *f* et *g*. Or, la mélodie du choral original se retrouve quand on enchaîne les éléments *a* (sujet de l'*alto*) et *e* (réponse du ténor).

Ces divers éléments mélodiques ont une importance variable :

- élément *a* : première période du choral ; sujet ; cet élément passe à toutes les pupitres (mes. 1, *alto* et viole 1 sur *mi* ; mes. 5, basse et *continuo* sur *la* ; mes. 9, violon 1 sur *mi* ; mes. 13, ténor et viole 2 sur *la* ; mes. 17, *alto* et viole 1 sur *mi*) ;
- élément *b* : petit mouvement descendant en croches, puis broderie de la tonique ;
- élément *c* : descente conjointe vers la tonique (se comporte comme la dernière période du choral original, sur « *Alleluia* ») ;
- Sujet (*a*) + Contre-sujet (*b-c-d*) : se retrouve plus ou moins intégralement en fonction des présentations : S(*a*)+CS(*b-c-d*) à l'*alto* mes. 1, au violon 1 mes. 9, au ténor mes. 13 ; S(*a*)+CS(*b-c*) à la basse mes. 5 ; S(*a*)+CS(*b*) à l'*alto* mes. 17.
- élément *d* : nouvelle broderie de la tonique. Formule conclusive ;
- élément *e* : seconde période du choral ; réponse ;
- élément *f* : petit rythme dactylique, qui va devenir de plus en plus récurrent dans la fugue ; élément auquel l'auditeur est déjà habitué (Cf. verset 4, p.19, mes. 14-16, dans l'évocation des gardiens qui ont fui) ;
- élément *g* : montée dynamique en doubles-croches.
- Réponse (*e*) + Contre-sujet (*f-g*) : peut également se retrouver à différents endroits : R(*e*)+CS(*f-g*) au ténor et viole 2 mes. 3, au *soprano* et violon 2 mes. 11 ; R(*e* avec mutation)+CS(*f-g*) : au *soprano* mes. 7, à la basse et violon 2 mes. 15.

On voit ici à l'œuvre, dans la juxtaposition et la complémentarité de chaque fragment, une dynamique digne de J.-S. Bach : les éléments *a* et *e* reposent essentiellement sur des noires ; les éléments *b* et *c* introduisent plus abondamment les croches ; les éléments *f* et *g*, quant à eux, exploitent les doubles-croches. Il faut ajouter à ceci les syncopes (*b-d*) et les mouvements contraires (*c* descend puis *g* monte). Une telle organisation mélodique et rythmique confère à cette fugue une incomparable densité.

Aux mes. 20-26, le *tutti* abandonne progressivement l'organisation en sujets/réponses/contre-sujets pour ne conserver que deux éléments : 1/ le rythme dactylique, qui affecte de plus en plus de voix (mes. 20 : violon 2 et *soprano* ; mes. 21 : s'ajoutent la viole 1 et l'*alto* ; mes. 24 : s'ajoutent la viole 2 et le ténor) ; 2/ une grande descente vocalement portée par le binôme basse/ténor, et soutenue par un *continuo* alternant les accords 2^4_6 et 6 : ici encore, nous pouvons reconnaître une image de l'accomplissement dans cette ample descente. L'idée de l'accomplissement est certainement renforcée par l'emploi terminal du Mr3, que nous retrouvons à la viole 2 et à l'*alto*, mes. 24-26, comme s'il fallait conclure sur le motif rythmique le plus prégnant.

Conclusion

La cantate *Hemmt eure Tränenflut* ressemble en effet à un madrigal : avec de nombreuses évocations sonores (comme l'immobilité de la voix sur « *ist ew'ger* »), le compositeur adapte sa musique aux moindres intentions – aux caprices, pourrait-on dire – du texte.

L'intérêt de l'œuvre réside surtout dans l'imbrication de plusieurs logiques thématiques.

La première est essentiellement rythmique. Comme nous l'avons amplement remarqué, trois motifs générateurs sillonnent la cantate : l'appel (Mr1), le rebond (Mr2), les croches suivies du rythme pointé (Mr3) ; ces éléments fondateurs sont ensuite repris, plus ou moins fidèlement, sujets à des variations parfois subtiles (ajout de notes, dédoublement des noires, allongement des valeurs, tête de motif, etc.). Les récurrences rythmiques sont tellement nombreuses qu'il devient difficile de les ignorer : Nicolaus Bruhns semble bien avoir pensé son œuvre sous cet angle.

La seconde logique est mélodique. Comme dans les cantates précédentes, un Mt1 se dégage : l'accord parfait mineur descendant de *la*, et avec lui ses développements possibles (arpège se transformant en gamme, présentation ascendante, jeu sur l'homonyme) ; un Mt2 finit également par émerger : la quinte descendante, ou « écrasement de quinte », technique consistant à faire ressortir un mot important – souvent teinté négativement au plan sémantique – au moyen d'une chute inattendue de la voix. Le procédé est généreusement employé tout au long de la cantate : 1/ « *Hemmt* », *soprano*, verset 1, mes. 4 ; 2/ « *gro[ße Stein]* », *alto*, verset 3, mes. 66 et 71 ; 3/ « *sind weg* », *ténor*, verset 4, mes. 15-16 ; 4/ « *[im] To[de]* », *basse*, verset 5, mes. 10 ; 5/ « *von [Toten]* », *basse*, verset 5, mes. 25.

Comme dans les cantates précédentes, tous ces éléments thématiques sont exposés dans les premières mesures de l'œuvre (mes. 1-5). Toute la suite est une longue exploitation de ces motifs générateurs.

Cependant, la présence du choral luthérien en fin de parcours attire notre attention. La cantate *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* nous avait amené à considérer les dernières mesures comme un probable point de départ thématique, la fin conditionnant alors le début, et non l'inverse ; l'œuvre serait construite à partir de l'aboutissement, afin d'en renforcer le caractère inéluctable. Dans *Hemmt eure Tränenflut*, on peut rétrospectivement se demander si le thème du choral n'a pas été choisi comme l'élément générateur.

En étudiant attentivement le thème du choral, nous constatons qu'il entretient de curieuses parentés avec la phrase du *soprano*, mes. 3-5. Une réduction de cette dernière laisse apparaître quatre éléments : 1/ une chute de tierce (*mi4* vers *do4*) ; 2/ une broderie inférieure du *do4* puis une remontée conjointe vers le *mi* initial ; 3/ une chute de quinte (notre « écrasement de quinte ») ; 4/ une descente conjointe. Or, que propose la première période du choral ? Quatre éléments, elle aussi : 1/ une élévation de tierce (*la3* vers *do4*) ; 2/ une broderie supérieure du *do4* puis une descente conjointe vers le *la* initial ; 3/ une chute de tierce ; 4/ une descente conjointe. La comparaison de ces deux structures force la conclusion : les éléments 1 et 2 sont conçus de manière symétrique, l'un étant le renversement de l'autre (le *soprano* chute d'une tierce quand le choral s'élève d'une tierce ; le *soprano* brode inférieurement le *do*, là où le choral brode supérieurement ; le *soprano* poursuit avec une montée conjointe, et le choral avec une descente) ; puis les éléments 3 et 4 opèrent comme des lignes parallèles : après l'intervalle descendant (quinte ou tierce), les phrasés s'orientent tous deux vers le grave.

Il est même frappant de retrouver dans le premier *fugato* du second verset, « *Die Feinde sind all überwunden* » (mes. 40-51), la courbe du choral luthérien.

Ainsi, mélodiquement, les cinq premières mesures de la cantate pourraient être une préparation au thème luthérien. Celui-ci, au bout du compte, serait tout à la fois l'origine et le point d'aboutissement de la cantate, le terme – puisqu'il occupe les dernières mesures – mais aussi la semence thématique. Tout le travail du compositeur consisterait alors à ménager la progression de l'œuvre, conduisant l'auditeur des premières intuitions mélodiques jusqu'à la révélation du matériau générateur renvoyé en fin de cantate. Les matériaux rythmiques (Mr1, Mr2 et Mr3) auraient alors pour fonction de guider l'auditeur tout au long de ce tortueux chemin thématique, tel un fil d'Ariane nous permettant d'accéder plus sereinement au cœur du dédale ; là, point de Minotaure, mais une substance sacrée qui dévoile sa nature : *Christ lag in Todesbanden*, chant de la résurrection, peut alors retentir en un « Amen » approprié.

2.11/ O werter heil'ger Geist

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°11. - Formation : *Clarini* 1-2, Violons 1-2, Violes 1-2, Basson, *Soprano*, *Alto*, Ténor, Basse, et *continuo*. Noter : contrairement aux cantates précédentes, une portée spécifique est réservée au basson qui ne double pas systématiquement le *continuo* (dans le *solo* de basse, le basson est en croches là où le *continuo* reste en blanches).
- Tonalité : *do* majeur. - Texte : Anonyme, inspiré du choral *Nun bitten wir den Heiligen Geist*. - Thème : La louange au Saint-Esprit. - Partition disponible : CL5835. Noter : La partition moderne s'emploie à réécrire la ritournelle (p. 9-10, 14-15, 19-20 et 25-26). Dans le manuscrit original, la ritournelle n'est écrite qu'au début, et les renvois sont systématiques : « *Rittornello da Capo* » (p. 3), « *Rittornello ab initio repetatur* » (p. 4 et 5), ou « *Rittornello ut supra* » (p. 8). - Enregistrement disponible : DBK4-Cd1(6). * * * 1. *O werter heil'ger Geist !* 1. Ô précieux Saint-Esprit ! *Von dessen Kraft sonst alles heilig heißt*, Par ton pouvoir tout devient sacré, *Komm, heilige meinen Mund*, Viens sanctifier ma bouche, *Damit ich dir zu Ehren* Afin que je puisse t'honorer *Was gutes lasse hören*, De bonnes choses à entendre, *Komm, lege selbst den Grund*. Viens, prépare toi-même le terrain. *Die sündliche Schwarheit die muß sich verlieren*, Les faiblesses du péché devront disparaître, *Sol bald du wirst Lippen und Zunge berühren*. Dès que tu boucheras mes lèvres et ma langue. 2. *Dein unvergleichlich Licht*, 2. Ton incomparable lumière, *Das überall durch finstre Wolken bricht*, Qui transparaît à travers de sombres nuages, *Erleuchte den Verstand*, Éclaire ma raison, *Der Blindheit zu verwehren*, Éloigne mon aveuglement, *Du wirst auch alles lehren* Tu m'apprendras tout *Was mir ist unbekannt*. Ce qui m'est inconnu. *Du Flamme der Fackel*, Toi, flamme de la torche, *Hell leuchtend Licht brenne*, Éclaire d'une lumière resplendissante, *Damit ich den Vater und Christum erkenne*. Pour que je puisse reconnaître le Père et le Christ. 3. *Entzünd' in meiner Brust*, 3. Enflamme dans ma poitrine, *Zu Gottes Wort inbrünst'ge Lieb und Lust*, Par la parole de Dieu, l'amour et la joie, *Hilf, daß ich alle Zeit an Jesu mich ergötze*, Aide-moi, pour qu'à tout moment je me réjouisse en Jésus, *Ihn über alles schätze*, Je l'adore par-dessus tout, *Zu lieben sei bereit*. Et suis prêt à l'aimer. *Du Feuer der Liebe, vermehre die Flammen*, Toi, feu de l'amour, multiplie les flammes, *Damit wir als Liebende wohnen beisammen*. Pour que nous vivions ensemble comme des amants. 4. *Wenn mein Gewissen zagt*, 4. Lorsque ma conscience défaille, *Erinn're mich, was Jesus hat gesagt*, Rappelle-moi ce que Jésus a dit, *So wird der Fürst der Welt*, Afin que le prince du monde, *Trotz allen meinen Sünden*, Malgré tous mes péchés, *Kein Heil an mir nicht finden*, Ne me trouve pas sans [espoir de] salut. *Weil Gott nun Friede hält*. Car Dieu, à présent, tient la paix. *Gib, freudiger Helfer, den göttlichen Willen*, Donne-moi, bienheureux

sauveur, la volonté divine, *In allen mit Freudigkeit recht zu erfüllen*. [Qu'il faut] en tout [point] réaliser dans une juste gaité. 5. *O werter heil'ger Geist !* Ô précieux Saint-Esprit ! *Der du allein der beste Tröster heißt*. Toi seul es le meilleur consolateur. *Du wirst in aller Not mir Fried und Freud* Dans toutes les détresses, à la paix et à la joie *erwecken*, éveille-moi, *So darf mich nicht erschrecken* Afin que ne puissent m'effrayer *Die Sünde, Teufel, Tod*. Le péché, le diable, la mort. *Ich werde des himmlischen Trösters genießen*, Je me réjouirai du consolateur céleste, *Und endlich mit Freuden mein Leben beschließen*. Et enfin j'achèverai ma vie dans la joie.

Nous voici en présence d'un texte à forte résonnance poétique. La métaphore filée du Saint-Esprit en lumière/flammes (versets 2 et 3), jointe à l'image des amants (« *als Liebende* », verset 3), donne aux premiers versets une couleur particulière, un ton très personnel de confiance au cœur de l'union mystique.

La découpe générale de la cantate est pour le moins limpide : Ritournelle – solo de basse – ritournelle – solo de soprano – ritournelle – solo de ténor – ritournelle – solo d'alto – ritournelle – tutti.

Ritournelle (p. 3, mes. 1-28)

Cette ritournelle, qui sera donc entendue cinq fois dans la cantate, alterne les *clarini* et les cordes sur une mesure à 6/8 très engageante (voir Exemple 7-2.11, Annexes p. 238). Les cinq phrases qui constituent cette partie instrumentale explorent quelques possibilités harmoniques du ton principal. Ainsi, on peut résumer les cadences :

- Phrase 1 (mes. 1-8) : *Clarini*, conclusifs en *do* majeur (I),
- Violons, conclusifs en *do* majeur (I) ;
- Phrase 2 (mes. 9-16) : *Clarini*, conclusifs en *sol* majeur (V),
- Violons, conclusifs en *do* majeur (I) ;
- Phrase 3 (mes. 17-20) : *Clarini*, non conclusifs en *sol* majeur (VII de VI),
- Violons, conclusifs en *la* mineur (VI) ;
- Phrase 4 (mes. 21-24) : *Clarini*, conclusifs en *sol* majeur (V),
- Violons, conclusifs en *do* majeur (I) ;
- Phrase 5 (mes. 25-28) : *Clarini*, conclusifs en *sol* majeur (V),
- Violons, conclusifs en *do* majeur (I).

Le parcours proposé est sans ambiguïté ; l'oscillation tonique/dominante/tonique est omniprésente, avec une brève échappée dans le ton relatif (troisième phrase). Une réduction des mes. 1-8 révèle un peu plus la simplicité thématique utilisée : trajectoire de la quinte vers la tonique (*sol*4 vers *do*4), de manière arpégée (aux *clarini*, mes. 1-4) puis en gamme (aux violons, mes. 5-8). On peut distinguer une légère différence de traitement entre les deux groupes instrumentaux, puisque les *clarini* insistent sur les notes de l'accord à chaque temps fort ; les autres notes, *la*, *fa* et *ré*, n'étant que broderies et passages. En revanche, les violons mettent davantage ces notes secondaires en valeur (le *ré* puis le *fa*), en les attaquant sur des temps forts ou semi-forts.

Surtout, nous constatons que la ligne du *continuo* expose un matériau harmonique fondateur (Mh1), aux mesures 17-20 : *do* chiffré 5, suivi de *la* (5), puis *mi* (6) et *sol* (5). Le caractère très particulier de cette séquence harmonique est essentiellement lié au renversement du 1^{er} degré (*mi* chiffré 6) succédant au VI^e degré à l'état fondamental. Nous retrouverons ce geste harmonique tout au long de la cantate.

Verset 1 (p. 5-8, mes. 1-58)

Après la ritournelle instrumentale débute la série des *sol*, dont celui de basse qui concerne le premier verset. On peut distinguer deux parties dans ce *solo* : 1/ un *adagio* binaire (mes. 1-28) ; 2/ un *adagio* ternaire (mes. 29-58).

Dans une mesure à 4/4, le premier *adagio* suit une structure tripartite : A/ mes. 1-9 : basse et cordes en croches répétées ; B/ mes. 10-20 : basse en style *arioso* avec cordes en commentaires ; A'/ mes. 20-28 : basse et cordes en croches répétées.

Dans la première partie de cet *adagio*, les cordes et le basson en croches répétées reprennent quatre fois le Mh1 présenté dès la ritournelle ; sur ce tapis de croches, la basse lance deux fois son motif mélodique « O, o, o *werter heil'ger Geist* » : les premières notes de ce phrasé correspondent, elles aussi, aux notes du Mh1 ; l'unité semble de mise. Bien entendu, les deux silences qui interrompent les interjections « O » confèrent à cette première intervention un caractère éminemment solennel ; inversement, le petit mélisme sur « *heil'ger* » (mes. 4) apporte un tendre adoucissement. En très peu de mesures, Nicolaus Bruhns parvient à suggérer la tendresse, l'admiration et la révérence. L'accompagnement des cordes, il est vrai, y est pour beaucoup.

Dans la partie B, la basse adopte une expression plus narrative. Le style de ce passage cherche davantage l'animation du discours, avec une écriture plus resserrée (rythmes brefs, scansion syllabique). La voix reprend tout d'abord le premier vers, sur une ligne de basse continue bien différente : ici, le *continuo* descend conjointement de la tonique vers la dominante en passant par le IV^e degré altéré renversé (*la-do-fa#*) avec retard de sixte (*sol* vers *fa#*). Cet autre geste harmonique est récurrent dans toute la cantate, si bien que nous pouvons l'authentifier comme un véritable Mh2. Pourtant, il consiste en une trajectoire (I vers V) déjà offerte par le Mh1 ; sans doute faut-il voir dans ce Mh2 une autre possibilité de parcours harmonique entre la tonique et la dominante : disjointe pour Mh1, conjointe pour Mh2. Nous pourrions certes parler de « variation » ou de « contre-motif » du Mh1 (ou pourquoi pas de « Mh1' »), mais, pour les facilités de l'analyse, nous conservons l'étiquette « Mh2 » (la ligne conjointe et le retard de sixte restant des éléments spécifiques).

Dans la partie A', nous retrouvons le tapis de croches aux cordes et basson, tandis que la basse retrouve les silences et les valeurs longues. « *Komm, komm, komm, komm* », dit la voix avec insistance (mes. 22 et 26), en tout huit interpellations qui précèdent la proposition « *lege selbst den Grund* » mélodiquement semblable au phrasé initial (« *O werter heil'ger Geist* »). Il ne s'agit pourtant pas d'une reprise exacte de la première partie, puisque nous sommes dans le ton de la dominante (*sol* majeur). Immanquablement, l'auditeur est placé dans un climat d'attente.

C'est alors que débute le second *adagio* (mes. 29-58), ternaire celui-ci avec sa mesure à 3/2. Il emploie également une écriture de type *arioso*, avec une basse mélodiquement très mobile. Mes. 29-35, la voix débute par un chromatisme puis s'échappe rapidement au moyen d'une montée diatonique ; « *Die sündliche Schwarheit die muß sich verlieren* » (Les faiblesses du péché devront disparaître), dit le texte ; juste fusion entre la faiblesse (chromatisme) et l'anéantissement des fautes (diatonisme triomphant). En-dessous, le *continuo* emploie le Mh2 dans le ton relatif (tétracorde descendant avec retard de sixte, en *la* mineur). Ainsi, même si le *tempo* reste *adagio*, le contenu mélodique et textuel imposerait une battue légèrement plus animée.

C'est sur le huitième vers, « *Sobald du wirst Lippen und Zunge berühren* » (Dès que tu boucheras mes lèvres et ma langue), qu'intervient le troisième motif harmonique. Ce Mh3 est reconnaissable à une ligne conjointe ascendante où chaque note est affectée d'une

neuvième. Cette formule de marche, très développée, conduit de la sus-tonique jusqu'à la tonique comme suit :

II	I	IV	V	(VI	IV	V)	I
9 6	9 8	9 6	7	5	7	5	5
	7 6	7					

Plus loin (mes. 44-48), nous perdons la présence systématique des neuvièmes, mais le schéma est globalement respecté. Dans cette suite de l'*aria*, les motifs harmoniques s'enchaînent clairement : la vocalise sur « *berühen* » (boucheras) repose sur le Mh2 (mes. 40-44), puis la reprise intégrale du huitième vers est exposée sur la version simplifiée du Mh3 (mes. 44-48), et la terminaison instrumentale (mes. 48-58) laisse entendre le Mh1 avec de nombreux et longs silences intermédiaires (comme les trois demi-pauses placées mes. 49-50 et 54-55).

Dans ce premier verset, les matériaux thématiques ainsi que leurs récurrences semblent davantage harmoniques. Il n'est accordé, finalement, que peu de place aux éléments mélodiques et rythmiques. Il est difficile de conclure que le phrasé « *O werter heil'ger Geist* » constitue un dérivé du motif des *clarini* de la ritournelle (*sol-mi-do* est-il assimilable à *do-la-mi-sol-do* ?). Dans un même ordre d'idées, le rythme de sicilienne ne trouve pas de prolongement significatif dans le premier verset – hormis peut-être dans la partie ternaïre (mes. 29-58), mais est-ce là encore suffisamment concluant ? Pour l'instant, le travail de Nicolaus Bruhns semble surtout dominé par une conscience harmonique.

Ritournelle (p. 9-10)

Elle est identique à la première.

Verset 2 (p. 11-13, mes. 1-34)

Ce deuxième verset propose un *solo* de *soprano* dont la structure générale épouse le modèle utilisé par la basse : 1/ mes. 1-13 : probablement un *adagio* (non indiqué sur le manuscrit Bokemeyer, mais facile à déduire), dans une mesure à 4/4 ; 2/ mes. 13-34 : un 3/8 plus animé (là encore, l'écriture plus virtuose encourage cette interprétation du *tempo*).

La première partie de ce verset débute par le Mh2 présenté au *continuo*. Très vite, un rythme dactylique s'impose, tout d'abord au *continuo*, puis au *soprano*. L'image de la lumière se frayant un passage à travers les sombres nuages trouve ici une illustration immédiate, renforcée par la vocalise sur « *Wolken* » (nuages, mes. 5). Comme dans la première partie du verset précédent, les cordes ont un rôle de commentaire. Nicolaus Bruhns semble alors jouer de la duplication (la ritournelle en était l'exemple le plus explicite), puisque la terminaison instrumentale des cordes (verset 2, p. 12, mes. 12-13) ressemble mélodiquement au commentaire du premier verset (p. 6, mes. 15-17).

Les gestes harmoniques paraissent conditionner l'œuvre toute entière. Le début de la partie de *soprano*, dans la seconde partie de son *aria*, nous le confirme. En effet, le compositeur introduit le soliste au moyen d'un accord instable : un *do#* chiffré 6 (mes. 14). Au verset précédent, la basse engageait sa partie vive à partir d'un *sol#* chiffré 5b, une quinte diminuée propre à lancer le discours. L'intérêt du passage ternaïre repose essentiellement sur la virtuosité du *soprano*, sollicitée par les termes importants comme « *Flamme* » et surtout « *brenne* » (un peu plus de trois mesures entièrement remplies de doubles-croches).

Les récurrences harmoniques se manifestent à nouveau ; ainsi, la fin du verset laisse entendre par trois fois la sous-dominante attaquée par une neuvième, élément caractéristique du Mh3.

Il paraît certain que le compositeur pense son *aria* de *soprano* comme l'*aria* de basse : partie lente suivie d'une partie plus animée (au moins rythmiquement), terminaisons instrumentales comparables, récurrence des motifs harmoniques (Mh2 et Mh3).

Ritournelle (p. 14-15)

Elle est identique à la première.

Verset 3 (p. 16-18, mes. 1-34)

L'auditeur commence à comprendre la logique de cette cantate : tout y est dupliqué, comme si le compositeur avait écrit son œuvre dans la hâte, sans bénéficier du temps nécessaire pour inventer de véritables parties. Car ce *solo* de ténor est la reproduction mélodique du verset précédent. On note de menus changements au *continuo* (formule dactylique transposée à l'octave inférieure, pour ne pas se confondre avec la tessiture du ténor mes. 3 ; variation rythmique à la mes. 6 ; simplification rythmique mes. 10), mais la ligne mélodique du ténor est parfaitement identique à celle du *soprano*. Seul change le texte, qui s'adapte à la musique déjà entendue : nous retrouvons alors des vocalises dans la deuxième partie sur « *Feuer* » (feu, mes. 14) et « *Flammen* » (mes. 17-20).

Ritournelle (p. 19-20)

Elle est identique à la première.

Verset 4 (p. 21-24, mes. 1-53)

Sans être une exacte reproduction des versets précédents, ce *solo* d'*alto* se présente comme l'écho du premier verset. Nous retrouvons deux parties bien distinctes : 1/ mes. 1-27 : un *adagio* binaire avec des cordes en croches répétées ; 2/ mes. 27-53 : une section ternaire (3/2) sans indication de *tempo* particulière¹⁰¹³, mais facilement interprétable comme un mouvement modéré, voire rapide (les vocalises nous y incitent). Si la structure générale de ces *arie* est symétrique (basse avec croches répétées / *soprano* = ténor / *alto* avec croches répétées), les parties extrêmes ne se ressemblent pas tout à fait. En effet, l'*adagio* binaire est ici d'un seul tenant, et ne connaît aucun passage de type *arioso* ou récitatif. L'*aria* pour *alto* rappelle celle de la basse, mais ne lui est pas identique. La structure globale des *arie* pourrait être ABBA'.

La première partie de ce quatrième verset est particulièrement intense, car Nicolaus Bruhns joue avec les attentes de son auditoire. Dès la seconde mesure, on espère un *mi* chiffré 6 pour compléter comme il se doit le Mh1 ; pourtant, le *continuo* chute sur un *fa*[#] chiffré $\flat_5^6$ pour le moins inattendu. Le *mi* 6 est rejeté à la troisième mesure, comme si Bruhns cherchait à corriger une maladresse. Pourtant, le *mi* 6 devait conduire au *sol* 4 3, afin d'achever le Mh1 ; or, le compositeur nous entraîne vers un *fa*. Cette sous-dominante, au lieu de nous amener naturellement sur la dominante elle-même, échange avec souplesse son état fondamental pour une septième renversée (accord 2^4_6), moyen très habile de nous conduire vers le *do*1 (mes. 5). Tout ce parcours, semé d'embûches et de détours harmoniques, traduit pour le mieux le sens du premier vers : « *Wenn mein Gewissen zagt* » (Lorsque ma conscience défaille).

¹⁰¹³ L'indication « *Adagio ma non troppo* », sans crochet ni parenthèse dans l'édition moderne (laissant croire à une mention originale), ne figure pas sur le manuscrit Bokemeyer.

Le second vers offre une forme de détente, puisque nous retrouvons la séquence du Mh1 (mes. 6-7), sur « *Erinn're mich* » (rappelle-moi), une formule ascendante d'autant plus expressive que le *continuo* s'oriente vers le grave ; l'effet d'élargissement sonne comme un appel, et la terminaison de la phrase « *was Jesus hat gesagt* » (ce que Jésus a dit) apporte une douceur saisissante : la voix retourne vers le grave tandis que le *continuo* remonte vers l'aigu, et le nom du Christ est traité avec une brève vocalise conjointe (mes. 8), puis une neuvième (mes. 9).

Les autres mots du quatrième verset seront mis en valeur par des harmonies ou des directions mélodiques particulières. Ainsi, « *der Fürst der Welt* » (le prince du monde) est annoncé avec des quartes ascendantes (mes. 10-12, *ré3-sol3* puis *sol3-do4*) ; la transition entre les vers 3 et 4 laisse entendre le Mh1, permettant de conclure « *trotz allen meinen Sünden* » (Malgré tous mes péchés, mes. 13-14), en *do* majeur ; puis l'expression « *kein Heil* » (aucun salut), statique sur le *sol3*, repose sur le rythme découvert lors de la terminaison instrumentale du premier verset (p. 8, mes. 48-49 ou 53-54) ; il est intéressant d'observer que la phrase toute entière (mes. 16-19), « *kein Heil an mir nicht finden* » (Ne me trouve pas sans [espoir de] salut) débute et s'achève sur le *sol3*, image du croyant figé dans sa propre crainte. Plus loin, l'expression « *weil Gott* » fait l'objet de traitements harmoniques intéressants : placée d'abord sur un accord 5^6 , mes. 21, puis 24^6 , mes. 24 ; comme pour « *Jesus* », la répétition est l'occasion d'un épaississement harmonique ; dans les deux cas, l'auditeur est interpellé par un « écrasement de quinte » : « *Jesus [hat gesagt]* » (mes. 9), renforçant le poids de la neuvième d'une part, et « *weil [Gott]* » (mes. 23-24), d'autre part. Le Fils puis le Père sont sujets aux mêmes traitements mélodiques. Nous pouvons également conclure que « l'écrasement de quinte » n'est pas exclusivement un moyen d'accentuer le climat dramatique d'un passage ; même si les mesures de cette *aria d'alto* ne sont pas spécifiquement joyeuses, il n'y a aucune raison de voir en « *Jesus* » ou « *Gott* » un motif d'affliction. Le texte, précisément, nous invite à nous souvenir de ce que « Jésus a dit » (le croyant est donc rasséréné), puis nous rappelle que « Dieu, à présent, tient la paix ». Autrement dit, un procédé musical n'est jamais définitivement porteur d'une signification extra-musicale prédéterminée ; ici, l'écrasement de quinte participe de l'affliction (« *[Gewi]ssen [zagf]* », mes. 3) ; là, l'intervalle correspond davantage à un épanchement sentimental, une sorte révérence empruntée – certes, un peu précieuse, mais tellement délicate avec ses accords enrichis (neuvième mes. 9, 24^6 mes. 24).

La seconde partie de l'*aria* (mes. 27-53) partage avec les *solī* précédents un certain nombre de caractéristiques : 1/ un départ en anacrouse ; 2/ une mesure ternaire ; 3/ un premier appui sur un accord chiffré 6, permettant de lancer le discours avec beaucoup de dynamisme. Aucun procédé figuraliste particulier n'est utilisé pour l'avant-dernier vers – on pouvait attendre, concernant l'expression « *göttlichen Willen* » (volonté divine), une vocalise ou une harmonie spécifique – Bruhns préférant mettre en valeur le verbe « *erfüllen* » (réaliser) du dernier vers, grâce à une vocalise de quatre mesures (mes. 36-39).

L'intérêt de cette seconde partie de verset réside surtout dans l'emploi des motifs harmoniques, qui s'emboîtent les uns dans les autres. En effet, nous assistons à la succession Mh2 (mes. 27-31), Mh3 (mes. 32-36), Mh2 sous la vocalise « *erfüllen* » (mes. 36-39), Mh3 (mes. 39-43), puis Mh1 (mes. 43-53) – identique à la terminaison instrumentale du *solo* de basse (Cf. p. 8, mes. 48-58). Autrement dit, toute la partie à 3/2 est un récapitulatif des séquences harmoniques fondatrices.

Ritournelle (p. 25-26)

Elle est identique à la première.

Verset 5, « *Schlusschor* » (p. 27-39, mes. 1-77)

Ce dernier verset est écrit dans le style solennel et hiératique de Schütz. Composé de deux parties (1/ binaire, mes. 1-31 ; 2/ ternaire, mes. 31-77), il débute par un large *tutti* dont la puissance expressive est liée à plusieurs aspects : le premier « O », mes. 1, est une ronde coiffée d'un point d'orgue et immédiatement suivie d'un silence ; l'interpellation force l'écoute ; ensuite, chœur et orchestre avancent dans une homorythmie à peine troublée par le *clarino* 1 dont le rythme pointé semble directement issu de la ritournelle ; la simplicité harmonique – qui ne consiste alors qu'à alterner la tonique et la dominante – contribue à la clarté et à la majesté du discours ; enfin, la mes. 4 est entièrement occupée par une pause, coiffée elle-aussi d'un point d'orgue. Nicolaus Bruhns cherche visiblement à capter l'attention de son auditoire.

Après cette courte section homorythmique, le chœur entame le traitement des vers 2-5, en un contrepoint imitatif très resserré où les mouvements conjoints accompagnent l'idée du « *beste Tröster* » (meilleur consolateur, mes. 7-12), les marches harmoniques soulignent « *mir Fried und Freud* » (à la paix et à la joie, mes. 15-17), l'homorythmie stigmatise « *die Sünde, Teufel, Tod* » (le péché, le diable, la mort, mes. 18-19), séquence pendant laquelle les instruments restent en retrait (bref soutien aux mes. 11-12). Les mes. 19-31 consistent en une reprise des mêmes éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques, avec un orchestre plus massif (mes. 26-31).

La seconde partie du verset (3/2, mes. 31-77) suit une découpe assez claire : alternance *alto/tutti* (mes. 31-39), alternance *soprano/tutti* (mes. 39-47), *tutti* final où un motif de vocalise passe à tous les pupitres (mes. 47-77). D'un point de vue thématique, on ne trouve rien de réellement significatif. L'oreille de l'auditeur est essentiellement attirée par la vocalise sur « *Freuden* », petite ondulation ascendante reprise successivement par couples vocaux (SA, mes. 48 et 50 ; TB, mes. 49 et 51 ; ST, mes. 60 et 62 ; AB, mes. 61 et 63) avant d'associer les instruments aux voix (violon 1-viole 2-ST, mes. 68 et 70 ; viole 1-*continuo*-AB, mes. 69 et 72). Cette manière d'alterner les pupitres n'est pas sans rappeler les *Psalmes Davids* d'Heinrich Schütz.

Plus en profondeur, la démarche de Nicolaus Bruhns semble davantage orientée vers l'harmonie. En effet, nous observons un enchaînement très précis de séquences maintenant bien connues : Mh2 (mes. 31-35), Mh3 (mes. 35-39), Mh1 (mes. 39-43), marches harmoniques (mes. 48-55), Mh3 (mes. 55-59 : on notera que le chiffre employé ici est identique à celui des cinq dernières mesures des *sol*i pour *soprano* et ténor, p. 13 ou 18, mes. 30-34, et le rythme également ; la parenté est donc assumée), marches harmoniques (mes. 59-67 puis 68-75), cadence finale (mes. 76-77). À l'image de la partie vive du dernier *solo* – celui de l'*alto* – la musique est ici pensée comme une grande récapitulation finale.

Conclusion

Autant la cantate *Hemmt eure Tränenflut* était construite à partir de trois motifs rythmiques (Mr1-Mr2-Mr3), autant *O werter heil'ger Geist* explore une matière assurément harmonique (Mh1-Mh2-Mh3).

La seule récurrence mélodique traversant l'œuvre pourrait être la quarte ascendante, que nous retrouvons dans presque toutes les parties de la cantate :

- *Solo* de basse : « *damit* » (*mi2-la2*) , mes. 17 ; « *was gutes* » (*la2-ré3*), mes. 18 ;

- α Solo de *soprano* (et équivalences dans le solo de ténor) : « *dein un[vergleichlich]* » (sol3-do4), mes. 1 ; « *das über all* » (sol3-do4), mes. 3-4 ; « *Du Fla[mme]* » (mi3-la3), mes. 13-14 ; « *hell leuch[tend]* » (la3-ré4), mes. 15-16 ;
- α Solo d'*alto* : « *zagt* » (do3-fa3), mes. 3 ; « *erinn[re mich]* » (sol3-do4), mes. 6-7 ; « *so wird der Fürst der Welt* » (ré3-sol3, puis sol3-do4), mes. 10-11 puis 11-12 ; « *trotz* » (do3-fa3), mes. 14-15 ; « *weil Gott* » (do3-fa3), mes. 24 ;
- α Chœur final : « *mir Fried und Freud* » (mes. 15-17 et 22-24).

Mais un seul intervalle peut-il raisonnablement faire pendant aux motifs harmoniques, plus complexes et plus nombreux ? Sans l'ombre d'un doute, les facteurs d'unité sont avant tout harmoniques.

Parallèlement, la structure de la cantate garantit elle aussi une cohérence d'ensemble. On peut ainsi résumer les différentes parties :

Partie	Effectif	Structure interne	Mh1	Mh2	Mh3
Ritournelle	instrumental	alternance <i>clarini</i> /cordes	X	X	
Solo de basse	cordes/basson/basse	A/ 4/4 : cordes- <i>arioso</i> -cordes ; B/ 3/2	X	X	X
Ritournelle	instrumental	alternance <i>clarini</i> /cordes	X	X	
Solo de <i>soprano</i>	cordes/ <i>soprano</i>	A/ 4/4 ; B/ 3/8		X	X
Ritournelle	instrumental	alternance <i>clarini</i> /cordes	X	X	
Solo de ténor	cordes/ténor	A/ 4/4 ; B/ 3/8		X	X
Ritournelle	instrumental	alternance <i>clarini</i> /cordes	X	X	
Solo d' <i>alto</i>	cordes/basson/ <i>alto</i>	A/ 4/4 ; B/ 3/2	X	X	X
Ritournelle	instrumental	alternance <i>clarini</i> /cordes	X	X	
Chœur Final	<i>tutti</i>	A/ 4/4 ; B/ 3/2	X	X	X

Nous voyons bien que la ritournelle introduit et ponctue chacune des interventions des voix solistes, et que toutes les sections vocales sont conçues en deux parties (l'une binaire, l'autre ternaire). Le procédé de duplication, comme nous l'avons dit, est omniprésent : la ritournelle est jouée cinq fois sans aucune variation, le *solo* de ténor ne diffère de celui du *soprano* que par les paroles, et les croches répétées se retrouvent dans les *arie* opposées (premier *solo*, celui de la basse, contre le dernier *solo*, celui de l'*alto*). L'œuvre est donc bâtie selon deux principes : la symétrie et la répétition.

Bien entendu, nous pourrions affirmer que Nicolaus Bruhns, peu soucieux des redondances internes, a composé son œuvre dans l'urgence sans chercher à caractériser chacun de ses versets. Il nous semble plus pertinent de voir dans la simplicité de cette facture un élément d'adéquation au texte : puisque le Saint-Esprit est une lumière sacrée, il faut bien que la structure de l'œuvre s'impose avec la force de l'évidence. Dans cette perspective, il serait même cohérent que Nicolaus Bruhns se soit intéressé à des motifs de type harmonique, et non plus mélodique ou même rythmique. La matière, propre à traduire l'idée du Saint-Esprit, ne pouvait être que sous-jacente, interne, verticale, et génératrice d'une infinité de possibilités mélodiques. Le choix de la structure, tout comme celui des matériaux, n'est pas insignifiant.

2.12/ Ich liege und schlafe

- Source : Manuscrit Heinrich Bokemeyer. - Références à la *Staatsbibliothek* de Berlin : Mus. ms. 30101, n°6. Noter : la référence Mus. ms. 30101, n°7, *Ich habe Lust abzuschneiden*, est une cantate possédant des paroles différentes sur la même musique que *Ich liege und schlafe*. - Noter : 1/ toute une partie est rayée (p. 8) ; Bokemeyer, par inadvertance, avait écrit la ritournelle entre la fin du grand chœur introductif et le *solo* de *soprano* ; comme la ritournelle doit se situer après le *solo*, la page 8 a été raturée ; 2/ Bokemeyer raye également la ritournelle qu'il a pourtant écrite entre le *duo* d'*alto-ténor* et le *solo* de basse ; ceci nous pose un problème, puisqu'en ce cas là nous n'entendons la ritournelle qu'une seule fois ; est-ce alors une « ritournelle » ? L'édition moderne décide de conserver cette ritournelle (p. 14) ; 3/ Bokemeyer n'indique aucun chiffrage dans les *solis* ; il appartient donc au continuiste de compléter. - Formation : Violons 1-2, Violes 1-2, Basson, *Soprano*, *Alto*, *Ténor*, Basse, et *continuo*. - Mention originale : « *Ich liege . I. Aria à 9 et più 5 Stromenti et 4 voci con il Basso Continuo Nic : Bruhns* » - Tonalité : *do mineur*. - Texte : libre. Inspiré du Psaume 4 g : « Je me couche et m'endors en paix / Car toi seul, ô Éternel, tu me donnes la sécurité dans ma demeure ». - Thème : La promesse de la résurrection permet d'envisager la mort sans angoisse. - Partition disponible : CL5833. - Enregistrements disponibles : DBK4-Cd2(4), NB2(8), et DIV3(23). * * * 1. *Ich liege und schlafe ganz mit Frieden*. 1. Je me couche et m'endors tout en paix. *Denn du allein, Herr, hilfst mir*, Car toi seul, Seigneur, me secours, *Dass ich sicher wohne*. Et me fais habiter en sécurité. 2. *Ich hab, Gottlob, das mein vollbracht*, 2. J'ai, Dieu soit loué, accompli ma tâche, *Welt gute nacht, Welt gute nacht*, Monde bonne nuit, monde bonne nuit, *Wir müssen uns nun scheiden*. Nous devons à présent nous séparer. *In Jesu Namen sanft und still ich wandern will*, Au nom de Jésus je veux chercher douceur et calme, *Zur Seligkeit mit Frieden*. Pour le bonheur dans la paix. *In dieser Welt war mir bestellt* En ce monde m'étaient réservées *Nur Angst und Not, zuletzt der Tod*, L'angoisse et la peur, et enfin la mort, *Jetzt ender sich mein Leiden*. Maintenant prennent fin mes souffrances. 3. *In Jesu Namen schlaf ich ein*, 3. Au nom de Jésus je m'endors, *Er führt allein mich aus dem Tod ins Leben*. Lui seul me guide de la mort vers la vie. *Am Kreuzesstamm vergossenes Blut kommt* De la crucifixion le sang versé vient jusqu'à moi, *mir zugut, Macht fröhlich mich daneben*, Et me rend joyeux, *Der edle Saft gibt rechte Kraft*, La noble sève donne la juste force, *Stärket mir mein Herz im Todessschmerz*, Renforce mon cœur dans la douleur de la mort, *Kann Freud und Wonne geben*. Peut donner la joie et les délices. 4. *In Jesu Namen fahr ich hin*, 4. Au nom de Jésus je vais de l'avant, *Denn mein Gewinn ist Christus, wenn ich sterbe*. Car mon gain est le Christ, quand je meurs. *Ich weiß, daß er mich nicht verlässt*, Je sais qu'il ne m'abandonnera pas, *Und glaube fest : im Tod ich nicht verderbe*. Et crois fermement : dans la mort, je ne serai pas corrompu. *Mir ist bereit in Ewigkeit*, Il m'a été préparé pour l'éternité, *Von Gottes Sohn die Ehrenkron*, Par le Fils de Dieu la couronne de gloire, *Das rechte Himmels-Erbe*. Le juste héritage céleste.

Avec *Ich liege und schlafe*, nous sommes en présence d'une cantate hautement expressive. La structure de l'œuvre est pourtant d'une très grande simplicité :

- ap. 3-4, mes. 1-9 : *Sinfonia* ;
- ap. 4-9, mes. 9-82 : Grand chœur (*Adagio – Allegro – Adagio*), verset 1 ;
- ap. 10, mes. 1-20 : *Solo* de *soprano*, verset 2 ;
- ap. 11, mes. 1-8 : *Ritornello* ;
- ap. 12-13, mes. 1-24 : *Duo* d'*alto-ténor*, verset 3 ;
- ap. 14, mes. 1-8 : *Ritornello* ;
- ap. 15-18, mes. 1-39 : *Solo* de basse, verset 4 ;

▪ *Da Capo* (mention originale du manuscrit, p. 15 : « *Ich Liege und Schlafe. Da Capo. et Claudatur* : »), reprenant les mes. 1-82 (*Sinfonia* et Grand chœur).

La forme en écrin est particulièrement visible, avec deux blocs identiques de quatre-vingt-deux mesures encadrant des *sol*i. Les *sol*i sont ordonnés en fonction des registres, orientés vers le grave (*soprano* – *alto*/ténor – basse), chacun de ces *sol*i étant séparé des autres par une ritournelle. Le noyau de la cantate est donc occupé par le troisième verset, qui contient l'image du Christ crucifié, et l'idée de l'agonie, salvatrice pour l'humanité, du Fils de Dieu.

Sinfonia (p. 3-4, mes. 1-9)

Cette brève *sinfonia* (voir Exemple 7-2.12, Annexes p. 240) s'articule en trois phrases, elles-mêmes décomposées en plusieurs éléments.

La phrase 1 débute par un motif d'appel, l'élément *1a*, d'autant plus expressif qu'il est suivi d'un silence (procédé déjà rencontré dans les cantates *O werter heil'ger Geist* et *Hemmt eure Tränenflut*). L'élément *1b* consiste en un accord appoggiature de la dominante par la quarte et sixte, laissant apparaître un chromatisme dans la partie supérieure du violon 1 ; cet élément est expressivement rattaché à l'élément *1a* puisque lui aussi est immédiatement suivi d'un silence. L'élément *1c* consiste en une descente du *sol*/4 vers le *do*4, avec syncope ; l'inflexion chromatique de l'élément précédent trouve une forme de prolongement, puisque le *continuo* brode la dominante par le *lab*, faisant entendre au passage un retard de sixte. On observera que les éléments *1a-1b-1c*, enchaînés, suggèrent l'immobilité car tout commence et finit par la même note.

La phrase 2 est simplement composée de deux éléments. L'élément *2a* se présente comme le prolongement de *1c* : descente conjointe, avec syncope, soutenue par un *continuo* aux harmonies tendues (quinte diminuée, neuvième, septième renversée) ; l'élément *2b* est plutôt une formule cadentielle ; on sera attentif au rythme de cet élément, récurrent dans toute la cantate.

La phrase 3 se compose également de deux éléments : un élément *3a*, parent de *1b* pour son inflexion chromatique et son contenu harmonique qui va de la tonique vers la dominante, puis un élément *3b*, parent de *1c*, puisque nous retrouvons une descente conjointe de *sol*/4 vers *do*4 avec syncope, et que le *continuo* brode également la dominante par le *lab* avec un retard de sixte.

On constate que la structure de cette courte *sinfonia* est à l'image de la grande structure : ABA (phrase 1 – 2 – 3 = 1, contre grand chœur – *sol*i – grand chœur).

Le *tempo*, les nombreux silences, l'écriture homorythmique et les harmonies employées donnent à cette partie introductive une ambiance pesante et douloureuse. Le chœur qui entonne le premier verset partagera la même couleur.

Verset 1 (p. 4-9, mes. 9-82)

Ce verset introductif est en trois parties : 1/ mes. 9-57 : prolongement de l'*adagio* de la *sinfonia* ; 2/ mes. 57-78 : *allegro* imitatif avec valeurs brèves ; 3/ mes. 78-83 : retour à un *adagio* homorythmique.

La première partie du verset est très expressive, comme on peut le constater dans les mes. 9-14 : le sentiment d'affliction qui se dégage des voix provient essentiellement de deux facteurs associés, la mobilité réduite (prédominance de mouvements conjoints), et l'étroitesse des *ambitus* (*soprano* : *si*3-*mib*4 ; *alto* : *mib*3-*lab*3 ; *ténor* : *si*2-*mib*3 ; *basse* : *do*2-*do*3). La charge émotionnelle est portée par des procédés très efficaces : une seule voix introduit toutes les autres (*alto* mes. 9), sur une note tenue – la quinte du ton – évoquant

pour le mieux le repos. Le premier « *Ich liege* » du *soprano*, mes. 9-10, reprend le demi-ton descendant (élément *1b* de la *sinfonia*, étiré), chromatisme immédiatement suivi d'une quarte diminuée ascendante (*si3-mib4*), intervalle déchirant auquel succède une descente en valeurs longues (rappel de l'élément *1c*, sous lequel le *continuo* brode la dominante par un *lab*). L'écriture de Bruhns sait ici être particulièrement plaintive, et les voix soutenant cette ample ligne de blanches deviennent sinueuses, tournant presque dans le vide, trouvant un point de repos bien illusoire (« *schlafe* » s'achève sur une dominante, maigre consolation pour qui cherche la tranquillité). Le matériau s'épuise, et meurt progressivement avec une reprise notée « *piano* », puis une terminaison des cordes à ce point résignée qu'elle ne répète guère que les quatre dernières notes de la voix d'*alto*. L'abandon semble total.

Vient ensuite une section à 3/2 (mes. 16), qui traite la phrase « *ganz mit Frieden* » (tout en paix). L'idée de plénitude est signifiée par une succession de deux rondes pointées et de valeurs globalement longues, tandis que celle de la paix émane de l'harmonie, d'une grande simplicité : accords chiffrés 5, avec parfois le traditionnel retard de tierce, et terminaison sur tierce picarde. La section évolue lentement de *do* mineur vers le relatif *mib* majeur (mes. 26-31). Surtout, nous rencontrons une cellule rythmique importante sur « *mit Frieden* », déjà présente dans la *sinfonia* (élément *2b*), soutenant une mélodie comparable à celle de l'expression « *ich liege* » ; on pourrait dire que la cellule employée ici est une combinaison des éléments *1b* étiré et *1a* ($Mr1 = 1b + 1a$).

Dans la réponse des cordes (mes. 20-23), nous pouvons observer un phénomène intéressant : la partie de violon 1 reprend la mélodie exposée par le ténor (mes. 16-19), alors que le violon 2 s'approprie la mélodie du *soprano*. Autrement dit, les lignes mélodiques s'inversent dans le tissu polyphonique, la voix intermédiaire devient principale, et le *superius* disparaît dans le contrepoint. Cette manière de créer du nouveau avec de l'ancien était bien connue de L. Senfl ; Nicolaus Bruhns recourt au procédé à des fins expressives, et nous le prouve un peu plus loin ; lors de la reprise du phrasé « *ich liege und schlafe* » (mes. 35-40), les rôles sont inversés : l'*alto* n'introduit plus le chœur, mais le *soprano*, et la quarte diminuée si plaintive du *soprano* passe à l'*alto*. L'inversion mélodique instrumentale augurait l'inversion vocale. Pour l'auditeur, l'effet est admirable : il a l'impression de s'enfoncer toujours plus dans les méandres d'une matière se régénérant d'elle-même, dont le point d'aboutissement semblerait perpétuellement repoussé. Par-delà les articulations de la partition (changement dans les indications de mesure, alternance des parties vocales et instrumentales, séparation théorique entre la *sinfonia* et le premier verset), les mes. 1-57 déclinent toujours la même matière sonore.

La transition instrumentale (mes. 31-35), avec son homorythmie, ses récurrences rythmiques (nous retrouvons ici l'élément *1a*, puis deux fois consécutivement l'élément *1b*), et le poids de ses silences, nous rappelle la *sinfonia*. Même le chœur découle de la *sinfonia* : il suffit de songer à l'appel (« *ich liege* » à l'*alto* mes. 9, ou au *soprano* mes. 35) pour se souvenir de l'élément *1a* ; le phrasé « *ich liege* » du *soprano* mes. 9-10 ou de l'*alto* mes. 35-36 provient, comme on l'a dit, de l'élément *1b* ; la grande descente en blanches conjointe, « *und schlafe* » du *soprano* mes. 10-14 ou de l'*alto* mes. 36-40, est directement issue de *1c* ; quant au « *ganz mit Frieden* », nous venons de voir qu'il repose sur un des éléments rythmiques de la *sinfonia*, l'élément *2b*. Ainsi, la phrase « *ich liege und schlafe* », même si elle diffère mélodiquement des premières mesures de la *sinfonia*, contient des gestes mélodiques, des attitudes analogues : appel + inflexion chromatique + descente conjointe.

Après la section lente vient un *allegro* (mes. 57-78), construit à partir de l'unique second vers du verset, « *Denn du allein, Herr, hilfest mir* » (Car toi seul, Seigneur, me secours). Cette partie contraste pleinement avec ce qui précède, tant au plan vocal qu'au

plan instrumental. En effet, nous trouvons là de fortes oppositions entre une voix soliste et le *tutti* (confrontation de blocs), des entrées en imitations, des traits en doubles-croches aux cordes, et une écriture beaucoup plus dynamique pour le chœur (les phrases, presque toujours syllabiques, sont répétées de nombreuses fois avec un débit, à la croche, voire à la double-croche, très empressé). La structure de cet *allegro* peut ainsi se résumer :

- ♫ Mes. 57-60 : opposition de blocs (*soprano/tutti* – *alto/tutti*) ;
- ♫ Mes. 60-64 : entrées du chœur en imitations ;
- ♫ Mes. 64-71 : *tutti* imitatif ;
- ♫ Mes. 71-75 : second départ d'un *tutti* imitatif ;
- ♫ Mes. 75-78 : opposition de blocs (*alto/tutti* – *soprano/tutti*).

L'*allegro* est donc conçu à la manière d'un grand ABA (blocs – imitations – blocs).

Mélo-diquement, le phrasé tourne toujours autour du demi-ton : « *Denn du allein* » brode le *sol* par le *lab*, et « *Herr, hilfest mir* » brode le *do* par le *si* bécarré. Ces inflexions chromatiques renvoient bien évidemment aux éléments 1*b*, 2*b* et 3*a* de la *sinfonia*, sans oublier la broderie de dominante du *continuo* ; quant au phrasé « *Herr, hilfest mir* », repris par le *tutti*, il est identique à l'expression « *mit Frieden* » : la paix et le salut sont indissociablement liés. L'*alto* reprend ensuite ce motif (mes. 58-59), avec une mutation mélodique (l'inflexion du demi-ton se transforme en tierce mineure) pour s'orienter vers la dominante.

Les *fugati* qui suivent sont construits à partir de ces deux éléments (l'inflexion chromatique du *soprano* et la tierce mineure de l'*alto*). Quand le second *fugato* débute, mes. 64, l'auditeur est pris dans tourbillon mélodique plein d'empressement et de fougue ; cette impression est liée au contre-sujet en doubles-croches que Nicolaus Bruhns joint systématiquement au sujet. La puissance de la structure globale dépend alors de l'imbrication et de la présentation de tous ces thèmes. Ainsi, nous pourrions compléter la présentation des différentes parties de l'*allegro* avec un résumé de l'emploi des mélodies :

- ♫ Mes. 57-58 : Blocs : *soprano solo* avec demi-ton, puis *tutti* ;
- ♫ Mes. 58-60 : Blocs : *alto solo* avec tierce, puis *tutti* ;
- ♫ Mes. 60-64 : Imitations : TASB ;
- ♫ Mes. 64-71 : Imitations : sujet demi-ton/réponse tierce/contre-sujet doubles-croches ;
- ♫ Mes. 71-75 : Imitations : sujet tierce/réponse demi-ton/contre-sujet doubles-croches ;
- ♫ Mes. 75-76 : Blocs : *alto solo* avec tierce, puis *tutti* ;
- ♫ Mes. 77-78 : Blocs : *soprano solo* avec demi-ton, puis *tutti*.

Il apparaît très clairement que la forme générale est symétrique, l'auditeur empruntant au retour un chemin inverse de celui de l'aller. Autrement dit, l'*allegro* – comme la *sinfonia* – reproduit la macrostructure de la cantate.

Ce phénomène est renforcé par le retour, mes. 78-83, d'un *adagio* homorythmique faisant écho aux mes. 1-57. Il est l'aboutissement de l'*allegro*, mais contraste pleinement avec les *fugati* précédents. La basse, le *continuo* et le basson dessinent tous trois une grande descente, reliant le *do*3 au *sol*1, mouvement mélodique hérité des éléments 1*c*, 2*a* et 3*b* de la *sinfonia*. Grâce à cette terminaison imposante en *tutti*, la structure du premier verset est donc, elle aussi, de type ABA.

Verset 2 (p. 10, mes. 1-20)

Ce premier *solo*, de type *arioso*, est confié au *soprano*. Seul le *continuo* soutient la voix, tous les autres instruments se mettant en retrait.

Dès le début, nous retrouvons le Mr1 sur « *Ich hab, Gottlob* » (J'ai, Dieu soit loué). En-dessous, le continuiste réalise une cassure à la tierce (*do* 5 vers *lab* 5) ; ce geste – saut à la tierce inférieure puis cadence – n'est pas anodin, puisque nous l'avons rencontré précédemment (« *Ganz* », mes. 24-25 du premier verset). Nous pouvons alors l'authentifier en tant que motif harmonique générateur (Mh1), résultat de lentes mutations (l'énoncé de « *ich liege* », mes. 9-10, ne commence-t-il pas par une succession *do* 5 vers *lab* 7 6, finalement proche de la cassure « *Ganz* », mes. 24-25 ?). Sur « *Welt, gute nacht* » (monde, bonne nuit), mes. 2-3, le *soprano* accomplit une descente conjointe (prolongement des éléments *1c* ou *2a* de la *sinfonia*), sur le Mr1 dupliqué. En l'espace de trois mesures, Nicolaus Bruhns récapitule déjà les différents éléments présentés jusque là. L'explication paraît évidente : « *Welt, gute nacht* » est le conséquent de « *Ich liege und schlafe* » ; il n'est donc pas étonnant de rencontrer des matériaux musicaux identiques.

La suite de l'*arioso* entend s'adapter au sens du texte : « *wir müssen uns nun scheiden* » (nous devons nous séparer) propose une vocalise entrecoupée par un quart de soupir (mes. 5), « *ich wandern will* » (je veux chercher) repose sur la broderie de la dominante *sol* par le *lab* (élément constitutif de la *sinfonia*), pouvant évoquer ici la sinuosité du chemin, « *Zur Seligkeit mit Frieden* » (pour le bonheur dans la paix) développe un *continuo* en croches régulières, agrémenté parfois de quelques rythmes dactyliques, pendant que la voix s'adonne à une généreuse vocalise sur « *Frieden* » (mes. 10-13), « *in dieser Welt war mir bestellt* » (en ce monde m'étaient réservées) prend plus de solennité, avec des noires beaucoup plus stables et le Mr1 qui réapparaît (mes. 14-15), et sur « *Angst und Not, zuletzt der Tod* » (l'angoisse et la peur, et enfin la mort), on peut relever de nombreuses anticipations sur les parties faibles des temps (mes. 16-17), au sein d'une double descente, comparable à celle des mes. 1-3, « *jetzt endet sich mein Leiden* » (maintenant prennent fin mes souffrances), où le *soprano* s'épuise sur un *do*3.

Ritornello (p. 11, mes. 1-8)

Cette petite ritournelle à l'esprit dansant et joyeux repose exclusivement sur le Mr1, qui passe à toutes les voix et se charge de mélodies variées. On reconnaît aisément l'esprit de Bruhns en perpétuel mouvement si l'on rapproche les divers aspects du même motif de référence (violon 1, mes. 1, 1-2, 4 ; violon 2, mes. 1-2 et 3 ; puis violon 2, mes. 6-7) ; en l'espace de quatre mesures seulement, le compositeur ne propose pas moins de cinq variations mélodiques sur le Mr1. Pour l'auditeur attentif, ces récurrences rythmiques font résonner quelques paroles issues des versets précédents : « *Herr, hilf mir* » (Seigneur, secours-moi), ou « *mit Frieden* » (en paix).

Le second intérêt de ce *ritornello* est l'emploi des nuances : un jeu d'écho s'installe entre les mes. 2-3, 5-6 et 8, grâce aux indications « *piano* » et « *forte* ». Pourtant, le phénomène n'est pas réellement nouveau ; en effet, en revenant au premier verset (mes. 9-14 puis 35-40), on constate que la technique de l'écho y était déjà explicite : « *und schlafe* » s'épuisait alors dans la nuance *piano*, indiquée par le manuscrit Bokemeyer. Ainsi, le *ritornello* intègre un procédé exploité antérieurement.

De même, le *ritornello* joue sur les silences qui découpent et suspendent régulièrement le discours (mes. 2 et 5). Là encore, il est difficile de ne pas songer à la *sinfonia* (mes. 1-2), ou à la transition instrumentale du premier verset (mes. 31-33).

Enfin, les répétitions du Mr1 ne doivent pas faire oublier une autre récurrence, celle du Mh1. Il faut considérer les dernières mesures du *ritornello* pour y découvrir une descente conjointe du *do*2 vers le *fa*1, suivie d'une cadence parfaite ; ce mouvement, le continuiste le rapproche immédiatement de la fin de l'*arioso* précédent (verset 2, mes. 18-20), tant

les positions de la main droite peuvent être identiques (une fois débarrassés des notes de passage, les points d'appui sont parfaitement semblables). De plus, cette fin d'*arioso* en évoque irrésistiblement les deux premières mesures, où les repos sur I chiffré 5, puis VI semblablement chiffré, préparent la cadence. Or, nous avons observé que cet enchaînement harmonique était apparenté au phrasé « *Ganz mit Frieden* » (mes. 16-19 ou 24-27) du premier verset.

Autrement dit, le *ritornello* apparaît comme une répercussion musicale des parties qui le précèdent : Mr1 omniprésent, jeu en écho, emploi expressif des silences, et Mh1, tous ces éléments ont déjà été perçus par l'auditeur.

Verset 3 (p. 12-13, mes. 1-24)

Nous sommes ici au cœur de la cantate, avec un *duo* pour *alto* et ténor.

D'emblée, ce *duo* assure une continuité avec les parties précédentes : le phrasé employé par l'*alto* (mes. 1-2) est rigoureusement identique à celui du violon 1 dans le *ritornello* que nous venons d'entendre (mes. 6-7), et la technique de l'écho est encore employée sur « *schlaf ich ein* » (mes. 4-5). C'est justement en-dessous de cet écho que le *continuo* fait entendre le Mh1, comme si la redite du Mr1 ne pouvait se passer de son complément harmonique. Bien entendu, la signification du texte explique le retour de ces éléments : « *schlaf ich ein* » (je m'endors) encourage naturellement l'emploi des lignes descendantes (*alto*, ténor et *continuo*), justifie un écho (travail sur l'intensité dans le premier verset, sur « *und schlafe* »), de même que l'évocation rythmique de « *Herr, hilf mir* » rappelle la nécessaire rédemption pour que la mort soit envisagée avec soulagement.

Tout le second vers, « *Er führt allein mich aus dem Tod ins Leben* » (Lui seul me guide de la mort vers la vie), mes. 5-8, repose sur le Mr1, sans cesse répété dans une formulation mélodique descendante ; l'évocation de la mort comme de la vie reste discrète : seule une petite vocalise du ténor sur « *Leben* » altère la scansion syllabique du verset.

Le troisième vers use de la dissonance pour souligner le mot « *Kreuzesstamm* » (crucifixion), grâce à la quinte diminuée entre le ténor et l'*alto* (*si*² contre *fa*³, mes. 8) ; puis le sang versé, qui « vient jusqu'à moi », suscite la broderie de dominante par le *lab* (évocation de la *sinfonia*, mes. 2-3).

On observe ensuite un étrange phénomène : toutes les lignes mélodiques se dirigent vers le grave. Sur « *Macht fröhlich* » (me rend joyeux), se déploient certes de vigoureuses doubles-croches, mais les voix « plongent » (*alto*, mes. 11-12, de *sol*³ vers *la*² ; ténor, mes. 11-12, de *ré*³ vers *ré*²) ; « *der edler Saft* » (la noble sève), fait chuter les voix d'une tierce (*alto*, mes. 14-15, de *sol*³ vers *mib*³ ; ténor, mes. 15-16, de *do*³ vers *lab*²) ; il en va de même pour « *gibt rechte Kraft* » (donne la juste force), expression sur laquelle l'*alto* dessine une sixte mineure descendante (mes. 16-17, de *sol*³ vers *si*²) ; même les vocalises terminales sur « *kann Freud und Wonne geben* » (peut donner la joie et les délices) débutent par une surprenante quinte descendante (mes. 19-20). Assurément, Nicolaus Bruhns recherche une teinte apparentée au désespoir, bien étonnante au regard du texte et du sens général de la cantate. Certainement faut-il voir dans cette apparente contradiction l'effet d'une double représentation musicale : l'une, proche du texte immédiat, traduit les éléments sémantiques joyeux par des vocalises (« *fröhlich* », « *Freud* »), tandis que l'autre, sous-jacente, rappelle le contexte de l'œuvre (« *ich liege und schlafe* »). Les récurrences rythmiques (Mr1) ne sont donc pas les seules à assurer l'unité sémantique de la cantate ; il faut certainement y joindre les directions mélodiques.

Ritornello (p. 14)

Elle est identique à la première.

Verset 4 (p. 15-18, mes. 1-39)

Ce *solo* de basse accompagné de cordes apporte la résolution tant attendue du verset précédent : les aspects positifs sont révélés, et la mort peut enfin être comprise comme un passage vers la vie éternelle.

À la manière des *sol*i rencontrés dans les cantates antérieures, l'*aria* se découpe en deux parties : 1/ mes. 1-12 : une partie binaire ; 2/ mes. 12-39 : une partie ternaire (avec un bref retour au binaire, mes. 37-39).

Dans la première partie, la basse est secondée par les cordes, qui lui apportent une forme de réplique. La partie vocale, comme les commentaires instrumentaux, puisent leurs éléments thématiques dans le *ritornello* lui-même : ainsi, le phrasé de la basse mes. 1-2 est-il sans ambiguïté un réemploi de la ligne du basson de la ritournelle (mes. 1-2) ; la réponse de l'orchestre, quant à elle, est également une citation conforme du *ritornello*, mes. 1-2.

Le retour de ces éléments dans l'*aria* trouve une justification dans le texte : le rythme pointé (inhérent au Mr1) s'adapte aux différents propos : « [...] *fahr ich hin* » (je vais de l'avant), « [...] *mein Gewinn ist Christus* » (mon gain est le Christ), ou encore « *Ich weiß, daß er mich nicht verlässt* » (je sais qu'il ne m'abandonnera pas). La signification du texte permet encore de déterminer un certain nombre d'éléments musicaux, comme la note tenue sur « [*und glaube*] *fest* » ([et je crois] fermement), mes. 8, ou la quinte diminuée *do3-fa#2*, résultant du mouvement descendant sur « *im Tod* » (dans la mort), mes. 9.

La seconde partie (mes. 12-39), ternaire, semble encore plus sereine. L'indication de mesure, 6/8, fluidifie le discours, et les matériaux thématiques utilisés concourent à la simplicité de l'expression : débit globalement syllabique, rythmes élémentaires (noires et croches), unique dessin mélodique – reposant sur une inflexion de tierce (lointaine répercussion de « *Ganz* », verset 1, mes. 16 – dupliqué et transposé, harmonisation détendue avec une abondance de dominantes secondaires renversées qui aboutissent à des toniques à l'état fondamental, marches harmoniques reposantes.

Légitimement, nous pouvons nous demander si apparaissent quelques rappels thématiques. Et, en effet, nous pouvons entrevoir quelques réminiscences mélodiques : le motif de la basse, mes. 20-21 (repris par le violon 1, mes. 21-22), est un retour des mes. 12-13 (« *mir ist bereit* »), la cellule des mes. 22-23 renvoie au phrasé du *soprano* « *ich hab Gottlob* » (verset 2, mes. 1), et celle du violon 1 mes. 23-24 a été entrevue dans le verset 1 (violon 1, mes. 14-15). Surtout, la récurrence du Mr1 est partout présente, dès la mes. 18 (essentiellement dans les commentaires instrumentaux). Ce même rythme est celui de la ponctuation orchestrale, dans les trois mesures binaires finales, avec un effet de détente explicite au violon 2 (mes. 37-39) :



« *Ich Liege und Schlafte. Da Capo. et Claudatur :.* »

L'ensemble des musiciens est convié à reprendre les mes. 1-83. Le grand cycle s'achève donc par une reprise intégrale de la *sinfonia* puis du grand chœur introductif, qui

devient ainsi conclusif. Jamais une cantate de Nicolaus Bruhns n'aura autant ressemblé aux *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude.

Conclusion

Le travail thématique proposé dans cette cantate permet de la rapprocher d'*Hemmt eure Tränenflut*, où les matériaux rythmiques l'emportaient très largement sur les éléments mélodiques ou harmoniques. Ici, un Mr1 traverse toute la composition, irrigue le *tutti* du premier verset comme les différents *sol*i et le *ritornello* intermédiaire ; ponctuellement, un Mh1 se glisse dans les soubassements harmoniques, soit ce passage, si fréquent du *do* au *lab* avant une cadence ; en substance, ce Mh1 est un dérivé de la broderie de la dominante par le *lab*, présente dès les mes. 2-3.

Car, comme nous l'avons observé dans toutes les cantates précédentes, les matériaux générateurs apparaissent dès les premières mesures de la *sinfonia*. La cantate apparaît comme une entité solidement unifiée, grâce à des matériaux thématiques peu nombreux (Mr1, Mh1, l'inflexion au demi-ton), et par la mise en œuvre d'une structure particulièrement cohérente : l'agencement symétrique ABA conditionne toute la pièce, jusque dans ses moindres parties (de la macrostructure avec *Da Capo* à la microstructure d'un phrasé comme celui de la *sinfonia*).



Planches n°24-54

[fructus_m_pl_24-54.pdf](#)

Conclusions

1/ L'œuvre comme produit d'une culture

« Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil ! Qu'il y ait quelque chose dont on dise : # Tiens, voilà du nouveau ! #, cela fut dans les siècles qui nous ont précédés. » L'Ecclésiaste, 1 9-10.

Au regard de nos précédentes analyses, nous pouvons conclure que l'œuvre de Nicolaus Bruhns est porteuse d'un héritage musical et culturel, celui de l'Allemagne luthérienne des XVI^e et XVII^e siècles.

Il faut pour cela considérer l'héritage sous ses aspects les plus variés.

Car la musique n'appartient pas seulement aux musiciens – les compositeurs épousant des causes extra-musicales – de même que la peinture, la littérature, l'architecture, la théologie ou la philosophie ne sauraient être l'exclusive propriété des peintres, hommes de lettres, architectes, théologiens et philosophes. Nicolaus Bruhns compose pour la *Marienkirche* de Husum, et remplit les fonctions de *Kapellmeister* au château des ducs von Schleswig-Holstein-Gottorf. Inévitablement, il côtoie de nombreux artistes, penseurs et dignitaires laïcs ; il participe également au culte, et apporte une évidente contribution : ses cantates sont le reflet d'une sensibilité religieuse au sein de laquelle point la tendance piétiste – la pensée de Philipp Jacob Spener (1635-1705), articulée autour de la désespérance de soi et l'exaltation née du secours christique, inspire certainement un grand nombre de ses cantates. L'œuvre musicale est alors conçue à la manière d'un acte de foi, et s'apparente à la prédication.

Dans un second temps, l'héritage est également spécifiquement musical. Une composition de la fin du XVII^e siècle ne saurait ne pas renvoyer à des traditions parfois lointaines : ici, une gestion de l'imprévisible évoquant l'art d'Heinrich Isaac ; là, un timbre de choral nous ramenant aux premiers temps de la Réforme ; là encore, un chromatisme traité en écho trouvant son origine chez Roland de Lassus ; partout, des *sinfonie* et *ritornelli* qui semblent nous rappeler l'art de Michael Praetorius et Heinrich Schütz ; ou enfin, une basse de chaconne et des structures *da capo* montrant l'influence directe de Dietrich Buxtehude sur son élève. Quel que soit l'élément envisagé, nous pouvons déceler une antériorité significative.

Ce point est essentiel, car il nous amène à considérer l'œuvre d'art dans sa globalité tout comme dans ses parties. Si l'œuvre est achevée et estimée comme entité autonome, un examen attentif de son contenu révèle que les éléments qui la constituent possèdent chacun une histoire. Toute œuvre d'art, aussi singulière soit-elle, serait l'*ersatz* d'une mémoire collective.

Puisque rien n'est absolument original – et que tout se retrouve dans le passé – nous pouvons légitimement nous demander si les résurgences sont le résultat d'un processus volontaire ou involontaire. Comme nous l'avons dit, il est impossible de répondre catégoriquement dans un sens ou dans un autre, tant la réalité s'avère complexe : il est aisé de retrouver des résurgences conscientes (peut-on imaginer Nicolaus Bruhns utilisant le

timbre *Christ lag in Todesbanden* sans s'en apercevoir lui-même ?), comme d'envisager des résurgences plus diffuses, des gestes compositionnels acquis par l'étude et l'expérience, enfouis plus profondément dans les couches inférieures de la conscience (Nicolaus Bruhns pense-t-il à Heinrich Isaac ou Ludwig Senfl quand il compose la *sinfonia* de *De profundis* avec des valeurs rythmiques de plus en plus brèves ?). S'ajoute à cette question le problème des attentes : celles qui sont liées au métier – ce qu'impose un texte par exemple –, celles du commanditaire (prince ou religieux), ou celles du public. Pour toutes ces raisons, il apparaît clairement qu'un « choix » artistique est toujours très relatif. Que leur apparition soit intentionnelle ou indépendante de la volonté du compositeur, les éléments qui constituent une œuvre d'art sont inmanquablement le produit d'une culture.

À titre de comparaison, nous pourrions envisager l'œuvre d'art comme un harmonique ; sous un certain point de vue, elle se comporte à la manière d'une résonance dont le fondamental se situerait bien ailleurs, parfois très éloigné dans l'espace ou le temps. Buxtehude, Schütz, Lassus ou Luther seraient autant de notes élémentaires qui trouveraient dans l'œuvre de Bruhns une lointaine vibration sympathique. Le travail d'analyse que nous avons mené ici s'est employé à rétablir le lien entre l'harmonique-Bruhns et ses fondamentaux-culturels (musicaux ou autres). Accomplir cette démarche revient à admettre que les œuvres humaines sont reliées les unes aux autres, en vertu d'une imprégnation sociale aussi puissante qu'inévitable. L'œuvre ne serait qu'une organisation momentanée de la matière, façonnée grâce aux modèles environnants. Mais si l'œuvre est assimilable à un harmonique – ou un agrégat d'harmoniques –, elle peut également se comporter, à son tour, comme un fondamental. Car l'œuvre n'est jamais qu'un passage, à la fois résultat et point d'appui, un lien entre le passé foisonnant et l'avenir perpétuellement définissable.

Cette approche de l'œuvre permet de ne pas se méprendre sur d'éventuelles intentions du compositeur, ou implications musicales. Ignorer certaines formes de tradition, des gestes d'écriture assimilés par l'usage ou sciemment repris, conduirait à écarter des explications capitales. Comment recueillir l'intérêt d'un *amen* final (*Hemmt eure Tränenflut*) sans avoir la connaissance de *Christ lag in Todesbanden* ? Comment saisir la structure interne de *Erstanden ist der heilige Christ* en ignorant la mélodie originale de Valentin Triller ? Le chromatisme ascendant sur le mot « *Pein* » (*Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*) n'est-il pas incongru, à moins d'être comparé aux larmes de Schein (*Die mit Tränen saßen*) ? Peut-on estimer la saveur du contrepoint et de l'homorythmie en faisant l'économie d'une attention portée aux *Volkslieder* de Senfl ou d'Isaac ? D'une certaine manière, Nicolaus Bruhns n'est compréhensible qu'à partir de Buxtehude, Schütz, Lassus, Senfl et Isaac ; surtout, cette méthode nous évite de prêter à Bruhns des paternités qui ne lui échoient pas : Bruhns n'invente pas l'inversion mélodique (Senfl la pratiquait déjà), ni le *tremolo* de cordes (Buxtehude et Cavalli en connaissaient l'usage), ni la butée sur silence (Schütz l'emploie), et moins encore la répétition d'intention (avant lui, Tunder ou Weckmann l'utilisaient).

Bien entendu, ce que nous observons ici peut se transposer ailleurs. Que serait le dodécaphonisme de Schoenberg sans le démantèlement tonal opéré par F. Liszt (la *Mephisto-Walz* et son sous-titre, *Bagatelle ohne Tonart*¹⁰¹⁴, est significative) ? Et qu'auraient été les recherches chromatiques et tonales de Liszt sans l'apport clairvoyant de L. van Beethoven (nous pensons bien évidemment à la *Große Fugue*, ou aux dernières sonates pour piano) ? Et l'ingéniosité beethovenienne n'est-elle pas le prolongement des audaces de J. Haydn et W. A. Mozart ? Ces mêmes audaces ne sont-elles pas le fruit d'un système tonal patiemment élaboré par J.-S. Bach ? Pour autant, cela nous autorise-t-il à affirmer que le dodécaphonisme viennois est né grâce au *cantor* de Leipzig ? La réponse est bien entendu

¹⁰¹⁴ Bagatelle sans tonalité.

négative. Mais il n'est pas incohérent de prétendre que les œuvres entrent en résonance les unes par rapport aux autres, que cette vibration sympathique soit le fruit d'une volonté propre ou d'une assimilation progressive.

Ainsi, nous pouvons encore conclure qu'une œuvre d'art est liée au contexte artistique qui la précède, au regard des éléments qui la constituent (facilement identifiables dans les œuvres du passé) ; toute œuvre peut alors être perçue et pensée comme une synthèse de différents modèles, une forme d'aboutissement culturel.

2/ L'œuvre comme élaboration unique

Dans un second temps, nous voyons que les œuvres de Nicolaus Bruhns peuvent aisément se passer de leurs contextes musicaux ou historiques. Mieux encore, les éléments qui constituent et structurent une œuvre garantissent son unité propre, indépendamment de toute autre considération. Nous sommes alors en présence des « motifs générateurs », ces puissants matériaux qui fédèrent les différentes parties d'une cantate et participent à sa cohérence.

Par l'analyse, nous remarquons que ces motifs générateurs sont de plusieurs natures : on distingue le matériau thématique (Mt), le matériau harmonique (Mh), et le matériau rythmique (Mr).

De loin, le premier est le plus fréquent ; la plupart des cantates repose alors sur un élément mélodique fondateur, objet de nombreuses « variations ». Au gré des vers – ou plus généralement des versets –, le motif est diversement transformé. Parmi les techniques employées, citons :

- « Le changement d'habillage (l'ossature mélodique est préservée, mais les notes ornementales diffèrent) ;
- « L'inversion mélodique (le motif ascendant devient descendant, ou inversement) ;
- « Le miroir (lecture rétrogradée ou symétriquement inversée) ;
- « L'élargissement (un motif composé de tierces ascendantes est modifié avec des quarts ou des quintes) ;
- « Le changement de mode (le motif est présenté dans le ton homonyme, ou le ton relatif) ;
- « Le complément (un motif initial de trois notes est complété par une quatrième – par exemple l'octave) ;

Il est intéressant de noter que ces modifications conduisent à un véritable égarement auditif : l'auditeur non-averti ressentira sans doute intuitivement quelques parentés mélodiques, mais aura bien des difficultés à faire consciemment des rapprochements, si bien qu'un travail en profondeur est nécessaire pour dégager les similitudes.

D'autres cantates ont recours au matériau harmonique : il s'agit alors d'une séquence (enchaînement type, avec degrés, natures et renversements comparables), que l'on peut retrouver en plusieurs endroits de l'œuvre. L'usage de la basse continue est certainement à l'origine de ce phénomène : le continuiste est amené à réaliser une suite d'accords, et conserve sous les doigts un certain nombre de positions-clefs ; il est alors fréquemment amené à retrouver ces mêmes positions à travers la cantate.

Enfin, d'autres cantates sont essentiellement construites à partir d'une séquence rythmique. Nous l'avons observé au sujet d'*Hemmt eure Tränenflut*, mais aussi à travers *Ich liege und schlafe*. Les récurrences mélodiques sont alors inexistantes, tandis qu'une série de rythmes fédère toute l'œuvre.

Bien entendu, une telle dissociation des matériaux générateurs n'a de vertu que pour la clarté du propos, car la réalité sonore nous révèle bien souvent une imbrication permanente. Seules quelques cantates se limitent à une seule catégorie de matériau : *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (mélodique), *Hemmt eure Tränenflut* (rythmique, même si on peut déceler un petit motif mélodique), ou *O werter heil'ger Geist* (harmonique).

Surtout, nous remarquons que toutes les cantates répondent à un critère commun : les motifs générateurs apparaissent dès les dix premières mesures¹⁰¹⁵ – dès la *sinfonia* le plus souvent. Il paraît évident que le début de l'œuvre conditionne tout le déroulement ultérieur. Quelques cantates présentent cependant un matériau radicalement nouveau au cours de l'œuvre ; dans *Mein Herz ist bereit*, le « motif Gott » – qui influence tellement les différentes parties – n'apparaît qu'aux mes. 74-76. Mais, comme nous l'avons observé, il s'agit d'un motif complémentaire du premier (un accord parfait ascendant est le contre-motif d'une gamme descendante). Si le matériau secondaire n'est pas une « variation » du matériau principal, il suffit de penser au concept de « négatif » ; nous avons alors toutes les chances de rencontrer une thématique complémentaire ; un motif opposé n'est finalement guère différent d'un motif transformé, car il propose à sa façon un écart avec la référence. De la même manière, le ton relatif n'est pas plus éloigné du ton principal que les tons de la quinte inférieure ou supérieure ; dans tous les cas, il s'agit de tons voisins entretenant avec le ton de référence un rapport de complémentarité. Nous avons donc ici une équivalence mélodique du même ordre.

L'étude nous a également montré que ces éléments sont finalement peu nombreux, dès lors qu'on établit entre eux les liens de parenté ; très souvent, un Mt2 se révèle un dérivé de Mt1, tout comme un Mt3 est certainement la variation d'un Mt2 – lui-même variation de Mt1 – et ainsi de suite. Si nous avons préservé une numérotation continue, c'est essentiellement pour faciliter l'analyse, mais nous n'avons pas manqué de signaler que le nombre réel des motifs était potentiellement inférieur – dans la cantate *Wohl dem, der den Herren fürchtet* par exemple, où les éléments thématiques Mt1 à Mt7 étaient réductibles à deux motifs seulement. Ainsi, les motifs générateurs sont de véritables noyaux thématiques qui se développent au fil de l'œuvre.

Naturellement, une question se pose : comment estimer la participation du compositeur à ce processus ? Il est aisé d'imaginer les positions contraires : soit le compositeur a pleinement conscience du phénomène, soit le réseau thématique se construit à son insu.

Le compositeur peut-il intentionnellement élaborer de telles structures ? Nous ne doutons certes pas de l'ingéniosité humaine – surtout en pleine période baroque – mais une observation nous freine aussitôt : dans toutes les cantates, l'arborescence motivique est prodigieusement désordonnée, chaotique, comme si la raison avait abandonné toute prétention à la royauté. Le schéma proposé pour la cantate *De profundis*¹⁰¹⁶ est révélateur : la « perpétuelle influence mélodique » dont nous parlions alors mène à un curieux maillage. Cette image se rapprocherait d'un processus biologique, où la matière engendrerait la matière, où la vie se contenterait du moindre espace disponible pour croître et se

¹⁰¹⁵ Nous parlons des « dix » premières mesures pour rester large. Mais bien souvent, nous avons rencontré les matériaux générateurs dès les cinq premières mesures.

¹⁰¹⁶ Cf. *supra*, Chapitre VII, 2-2.2.

démultiplier, où les forces organiques l'emporteraient sur la froide planification d'un discours. Pourtant, la cantate est conçue pour suivre scrupuleusement la succession des versets. Le compositeur serait-il alors passé maître dans l'art d'élaborer deux structures simultanées, l'une cohérente, et l'autre incompréhensible ?

Le réseau thématique sous-jacent se construit-il alors à l'insu du compositeur lui-même ? L'idée est surprenante, séduisante même, mais fonctionne-t-elle ? Plusieurs indices vont cependant à l'encontre de cette hypothèse. Tout d'abord, nous avons remarqué que les matériaux thématiques étaient bien différents d'une cantate à l'autre : ici un accord parfait, là une gamme, là encore une quarte ascendante, ou ici une séquence harmonique. Une telle variété pourrait sous-entendre des choix. Plus important, nous n'avons cessé de remarquer que les motifs générateurs, ainsi que leurs variations, étaient liés au contenu du texte. Le « motif *Gott* » est un accord parfait (*Mein Herz ist bereit*), « *ich habe einen guten Kampf gekämpft* » repose sur une mélodie *recto tono* puis en marche harmonique (*Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*), le rythme « *mit Frieden* » (en paix) résonne jusqu'au « *Triumph* » du final (*Ich liege und schlafe*), les descentes de la *sinfonia* sont l'annonce du motif de l'accomplissement (*Muss nicht der Mensch auf dieser Erden*), etc. Le principe même de variation jouant sur le motif générateur trouve son origine dans l'éclairage particulier du texte : intuitivement, l'auditeur est invité à établir des rapprochements sémantiques (parenté mélodique/rythmique/harmonique = parenté de signification) ; il n'est donc pas étonnant de retrouver le « motif *alleluia* » pour une évocation de la résurrection.

De ce fait, si le travail mélodique, rythmique et harmonique trouve une constante justification dans la signification du texte, le réseau thématique sous-jacent à la structure ne saurait se construire sans le compositeur.

Nous voilà donc en présence d'une contradiction : la gestion des motifs générateurs est trop anarchique pour être planifiée, mais trop judicieuse pour être fortuite. Comment expliquer un tel paradoxe ?

À mi-chemin entre ces deux conceptions, nous pouvons penser que Nicolaus Bruhns compose ses versets les uns après les autres, sans nécessairement chercher à les relier entre eux. Mais le compositeur, autant imprégné par le texte que par les matériaux thématiques qui ouvrent la cantate, traduit la moindre idée par des éléments musicaux sans cesse dérivés. Sans doute malgré lui, « *Frieden* » et « *Triumph, Triumph !* » sont éprouvés avec la même joie, et se trouvent portés par le même rythme ; l'auteur ne désire peut-être pas attirer l'attention de son auditeur sur de telles corrélations mélodiques, rythmiques ou harmoniques ; mais il y a fort à parier qu'il en soit également « victime ». Là encore, la métaphore des sons harmoniques peut nous être utile : les premières mesures de chaque cantate se comporteraient comme un son fondamental, à partir duquel les thématiques secondaires vibreraient comme par sympathie ; même éloignés du matériau initial, les motifs secondaires ne seraient que des résonances « naturelles ». Par sa culture, le compositeur établirait des liens entre les différentes idées sémantiques (dans la cantate *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, le « bon combat » trouve son prolongement théologique dans la couronne de justice, qui sera délivrée « à moi, mais aussi à tous ceux qui auront aimé son apparition »), puis signifierait inconsciemment ces rapprochements au moyen de parentés thématiques (thème inversé, Mt1+Mt2 permuté). Cette hypothèse pourrait expliquer le caractère désordonné de ces parentés, puisque le texte déroule des contenus parfois peu linéaires (qu'on se souvienne de la cantate *De profundis*, qui alterne des moments de désolation et d'autres d'apaisement), tout en confirmant la cohérence des variations et combinaisons musicales. Les répercussions thématiques ne seraient alors ni le fruit du hasard, ni le résultat d'une démarche volontaire, mais plutôt la conséquence d'un texte

toujours repensé à partir d'un noyau sonore initial. Bien vite, nous pouvons nous demander ce qui empêcherait de croire que cette démarche soit effectivement consciente ; tout aussi rapidement, nous butons sur des interrogations majeures : le travail de rapprochement thématique est complexe, et nécessite une immersion prolongée dans le contenu spécifique de chaque cantate. Loin qu'une telle élaboration soit inconcevable pour un auteur du XVII^e siècle, nous pouvons nous demander quelle motivation pousserait le compositeur à élaborer autant de ramifications imperceptibles dans une musique généralement démonstrative et sensuelle, la plupart du temps destinée à n'être entendue qu'une seule fois – ce qui exclut toute forme d'accoutumance susceptible de révéler les parentés ? Qu'on se souvienne de Rubens ou des frères Carrache : une toile de grand format, destinée à être vue de loin, s'encombre-t-elle du fini des détails ? Nicolaus Bruhns serait-il assez exubérant pour représenter une scène biblique avec la minutie d'un peintre de vanités ?

Nous pensons donc que la création baroque se situe entre ces deux extrémités. Prenant les apparences d'une grande liberté, voire d'un souci prépondérant de la surface, l'œuvre possède en soubassement un réseau thématique puissamment unitaire, cohérent et stabilisateur. Prétendre que l'art baroque ne se préoccupe que de son image revient à en omettre l'extraordinaire esprit de synthèse qui maintient toutes les fondations. Quand plusieurs centaines de mesures sont conditionnées uniquement par les cinq premières, il est bien malaisé d'affirmer que « Bruhns se fixe pour but de composer des œuvres sacrées à l'intérieur desquelles les sentiments et l'émotion priment sur toute autre préoccupation¹⁰¹⁷ ». Certes la dimension affective reste dominante, et le charme que déploient ces cantates sur l'auditeur n'agit pas sans raison, mais un examen minutieux révèle une conception de la matière sonore beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Pourtant, l'auteur n'est certainement pas conscient lui-même de la complexité de sa propre création ; ni débonnaire, ni planificateur, le compositeur glisse peut-être beaucoup plus de cohérence dans son œuvre qu'il ne le désire lui-même ; ce qui se produit ici au plan de la richesse personnelle est comparable à ce qui concerne la culture étudiée plus haut : l'artiste engage malgré lui un surplus. Tout comme il ne peut avoir idée de l'héritage culturel qu'il inclut dans chacune de ses œuvres, il n'imagine peut-être pas à quel point toutes ses thématiques secondaires sont dérivées du matériau initial.

Un autre indice tendrait à nous laisser penser que ce processus s'élabore en grande partie sans le contrôle du compositeur : certains éléments musicaux se retrouvent d'une cantate à l'autre, comme si les motifs générateurs ne pouvaient se contenter d'une seule cantate pour s'épanouir, au-delà de toute technique d'écriture propre au style baroque de cette époque (butée sur silence, nappes de croches, écrasement de quinte, accord introductif suivi d'un silence, etc.).

Imprégné de l'écriture de ces douze cantates, nous pouvons relever quelques parentés significatives (Cf. Exemple 8-2, Annexes p. 244) :

- Le phrasé constitué d'une tierce mineure descendante suivie d'une quinte descendante, si caractéristique, se retrouve à l'identique dans *Paratum cor meum* et *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (Exemple 8-2.1) ; dans les deux cas, il est suivi d'un petit rythme dactylique puis de quatre brèves (six croches consécutives dans le premier exemple, six doubles-croches dans le second) ; la parenté est donc mélodique et rythmique ;

¹⁰¹⁷ Leroux, Martial, « Nicolaus Bruhns », in : LEMAÎTRE, Edmond, (Éd.), *Guide de la musique sacrée et chorale profane*, op. cit., p. 215.

- «Le phrasé élémentaire de *Paratum cor meum*, exposé la première fois à la viole de gambe 1, mes. 1-3 (Exemple 8-2.2), débute par l'accord parfait majeur ascendant, ce même matériau qui servira de « motif *Gott* » dans *De profundis*. Plus frappant, l'enchaînement « accord parfait majeur ascendant + série de doubles-croches + broderie de la tonique à l'octave supérieure en croches et rythme pointé » se prolonge jusque dans la thématique de *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (*soprano*, mes. 70-71). Les matériaux mélodiques et dynamiques sont rigoureusement semblables ;
- «Bien entendu, un même texte – fut-il en allemand et en latin – engendre des gestes mélodiques similaires ; c'est le cas de *Paratum cor meum* et *Mein Herz ist bereit*, tous deux fondés sur le psaume 57 (56). Ainsi, l'élan provoqué par le double « *exsurge* » dans *Paratum cor meum*, mes. 111-116, trouve une correspondance immédiate dans le double « *wohlauf* » de *Mein Herz ist bereit*, mes. 119-120 (Exemple 8-2.3) ;
- «Parfois, ce sont les violons qui partagent une écriture comparable, comme dans *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* et *Erstanden ist der heilige Christ* (Exemple 8-2.4) ; les doubles-croches répétées ont une certaine ressemblance ;
- «Comme nous l'avons signalé dans notre analyse du chapitre précédent¹⁰¹⁸, une séquence harmonique peut se retrouver dans deux cantates différentes : c'est le cas de la marche harmonique avec cadence évitée puis cadence parfaite dans *De profundis* et *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden* (Exemple 8-2.5) ;
- «D'autres fois, certaines carrures et courbes mélodiques sont comparables, comme *Hemmt eure Tränenflut* et *O werter heil'ger Geist* (Exemple 8-2.6), où nous avons une butée sur silence, une mélodie statique (départ et arrivée sur la même note), un silence intermédiaire, puis une courbe descendante ;
- «Les récurrences rythmiques ne sont pas en reste, avec l'enchaînement Mr1-Mr2-Mr3 de la cantate *Hemmt eure Tränenflut* (Exemple 8-2.7) que nous retrouvons dès les premières mesures de la *sinfonia* de *Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet* (violon 1, mes. 1-3), ou dans une réponse de cordes dans *O werter heil'ger Geist* (mes. 43-45) ; en reprenant de la première cantate les mêmes numérotations de matériaux rythmiques, nous observons respectivement une récurrence de Mr1+Mr3 puis Mr2+Mr3 ;
- «Enfin, le continuiste ne sera pas insensible aux enchaînements si spécifiques (*do-la-mi* 6-sol 4 3) communs à *O werter heil'ger Geist* et *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* (Exemple 8-2.8).

Ajoutons que de nombreux procédés se retrouvent également d'une cantate à l'autre, même si elles n'appartiennent pas exclusivement à Nicolaus Bruhns ; nous pensons aux inversions mélodiques, communes à *Muss nicht der Mensch auf dieser Erden* et *Ich liege und schlafe* : dans la première cantate, la longue vocalise en broderie de doubles-croches sur « *kämpfen* » est d'abord confiée au *soprano* (mes. 91-93), puis affecte l'*alto* (mes. 96-98) ; or, *Ich liege und schlafe* profite également de la répétition pour inverser les lignes mélodiques avec une permutation du *soprano* et de l'*alto*, quand on compare les mes. 9-15 avec les mes. 35-41. Voilà bien un procédé qui irrigue deux cantates, mais dont la paternité ne doit pas être accordée à Nicolaus Bruhns : souvenons-nous de *Matona mia cara* de Roland de Lassus¹⁰¹⁹, *canzona* publiée plus d'un siècle auparavant (1581). Il en va de même avec les nappes de croches régulières, communes à *Die Zeit meines Abschieds ist vorhanden*, *O werter heil'ger Geist*, et *Hemmt eure Tränenflut* ; si le geste d'écriture apparaît

¹⁰¹⁹ Cf. *supra*, Chapitre III, 2-2.1.

régulièrement dans les œuvres de Bruhns, il ne saurait en être l'inventeur – puisqu'il suffit de songer à la *sinfonia* de *La Didone* (1641) de Francesco Cavalli.

À travers ces quelques exemples, nous comprenons bien que les matériaux générateurs se contentent rarement d'une seule œuvre pour se manifester. Si, à l'échelle unitaire, le noyau motivique contient suffisamment d'énergie pour alimenter toutes les mesures d'une cantate en variations perpétuelles, il n'est pas impossible d'en repérer quelques reliquats dans des œuvres voisines, comme si l'expérience vécue ici devait se prolonger ailleurs. À ce titre, devrait-on observer une distinction entre l'œuvre et les œuvres ? Il n'est pas interdit de penser que l'ensemble des pièces composées par un auteur soient autant d'harmoniques dispersés dans l'espace et le temps, dont la vibration sympathique ne ferait que renforcer le « fondamental-humain » ; à l'échelle d'une vie, toutes les œuvres se définiraient comme un spectre simultanément sonore et mental, une image dilatée de la personnalité de l'artiste, porteuse de changements infimes ou radicaux mais toujours reliée à son origine.

Toute œuvre musicale peut alors doublement se définir comme harmonique et fondamental d'un autre groupe d'œuvres ; de manière interne, elle n'agit pas autrement puisque les matériaux secondaires ne cessent d'être dépendants les uns des autres.

Nous supposons alors qu'*une œuvre d'art est une élaboration unique, indépendante de toute autre production, au regard des facteurs d'unité qui la structurent ; toute œuvre peut alors être perçue et pensée comme une entité autonome*. Nous comprenons bien que cette formulation contient une certaine ambiguïté, que nous pouvons désormais lever.

L'œuvre est-elle *unique* ? Parce que sa matière thématique et les multiples variations qui en découlent ne sauraient être confondues avec celles d'une autre œuvre, oui. Parce que la présence de Buxtehude, Schütz ou Lassus n'est d'aucune utilité pour estimer la cohérence interne d'une cantate, oui. L'œuvre est-elle *indépendante* ? Parce que sa matière franchit le cadre de ses propres limites – au point d'être décelable dans d'autres œuvres, non. Parce que ses moindres composantes, isolées et considérées sous l'angle historique, trouvent toutes une forme d'antériorité, non.

Il nous faut considérer l'œuvre comme une proposition, une formulation momentanée, à la fois spécifique (identifiable grâce à un auteur, une époque, un lieu, une fonction, et un traitement particuliers) et anecdotique puisqu'elle n'est, en définitive, qu'isolée et retranchée dans ces mêmes spécificités. Sans cesse reliée au *continuum* des autres œuvres (parentes, voisines ou plus éloignées), elle est un point d'aboutissement où convergent de multiples processus, tout en s'établissant comme un éventuel point d'appui pour des créations futures.

3/ De l'identité

Tout est partout semblable, aux degrés de grandeur près. Voilà une pensée récurrente dans l'œuvre de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), ce philosophe « de la reconstruction ». Il expose lui-même cette idée de diverses manières :

« [...] l'uniformité, que je crois observée dans toute la nature, fait, que partout ailleurs, en tout temps et en tout lieu on pourrait dire, que c'est tout comme ici, aux degrés de grandeur et de perfection près ; et qu'ainsi les choses les plus

éloignées et les plus cachées s'expliquent parfaitement par l'analogie de ce qui est visible et près de nous¹⁰²⁰. »

ou encore :

« Tout va par degrés dans la nature, et rien par saut, et cette règle à l'égard des changements est une partie de ma loi de la continuité¹⁰²¹. »

On cultive toujours, aujourd'hui, une fascination légitime pour les ressemblances, œuvrant pour la pluridisciplinarité, explorant des thématiques transversales, embrassant du regard ces axes conceptuels qui fédèrent des champs aussi nombreux qu'hétérogènes. Nous-même, dans notre étude, avons prêté intérêt et conviction à cette démarche : la théologie de Martin Luther nous a aidé à mieux saisir la mentalité de Nicolaus Bruhns. Initialement, quand notre estimation du temps et de l'espace était encore incertaine, nous cultivions le désir de comparer les œuvres du musicien avec celle de peintres (Elsheimer) et d'écrivains de son époque (Gryphius, Grimmelshausen), sans nous priver de quelque détour par la vision baroque de l'univers (Kepler). Un travail plus strictement musical nous a toutefois permis d'aboutir à une conclusion analogue : tout est lié.

Mais on oublie trop souvent que la proposition sous-entend son inversion : *tout est partout différent, aux degrés de ressemblance près*. Rien n'est substituable, car rien n'est rigoureusement identique. *Ich liege und schlafe* de Nicolaus Bruhns ne saurait être confondue avec son homonyme d'Heinrich Schütz (SWV 310, extraite des *Geistliche Konzerte* de 1639), tout comme la cantate *Mein Herz ist bereit* est une proposition unique, même si elle partage quelques ressemblances avec les œuvres de Johann Vierdanck (*Ersten Teil Geistlicher Concerten mit 2. 3. und 4 Stimmen*, Stralsund, 1641), Heinrich Schütz (SWV 341, *Symphoniae Sacrae II*, 1647), ou Dietrich Buxtehude (BuxWV 73). Si tout est partout lié, tout se distingue – encore faut-il observer les variations parfois subtiles entre les choses, les êtres ou les œuvres. L'œuvre d'art est donc la manifestation de spécificités qui trouvent certes leurs origines dans un vaste complexe culturel, mais dont l'ordonnance est nécessairement singulière.

L'identité d'un artiste – ou plus largement d'un individu – se caractérise par de multiples prises de position face à l'héritage ; par héritage, nous entendons la somme des composantes culturelles et sociales distillée par l'éducation, l'instruction, toutes les formes de tradition, ou les échanges avec autrui. La prise de position, quant à elle, se résume à trois attitudes fréquemment rencontrées dans notre étude : l'acceptation, le refus et le compromis. Certaines œuvres sont conçues dans l'acceptation presque aveugle de l'héritage (nous pensons bien évidemment à C. Demantius et sa rigueur homorythmique presque archaïsante), tandis que d'autres recherchent plus ardemment à en repousser les limites (les œuvres chromatiques de Roland de Lassus) ; d'autres enfin oscillent entre la tradition et la modernité, et proposent une forme de synthèse (le « néo-grégorien » d'H. Schütz par exemple). Sous bien des aspects, Nicolaus Bruhns adopte diverses techniques musicales directement inspirées de sa formation auprès de Dietrich Buxtehude (comme la composition sur basse de chaconne, la forme *da capo* ou les nappes de croches). En revanche, il ne partage pas l'engouement de son époque pour le style français ; dans les années où il dut composer ses cantates (1689-1697), le souvenir de J.-B. Lully récemment décédé est pourtant bien vivace (on pense à Reinhard Keiser) ; ainsi, l'œuvre sacrée de N. Bruhns ne contient aucun phrasé bref et incisif à la manière du français, ou aucun récitatif

¹⁰²⁰ « Considérations sur les Principes de vie », in : LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Principes de la Nature et de la Grâce, Monadologie et autres textes 1703-1716*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 102.

¹⁰²¹ LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, G-F Flammarion, 1990, p. 374.

avec de fréquents changements de mesure. Cependant, la *sinfonia* de la cantate *Mein Herz ist bereit* offre un compromis entre la sonate pour violon *solo* – comme on en trouve chez H. I. F. von Biber – et l'ouverture orchestrale à la française.

Toutes les composantes d'une œuvre sont identifiables dans le passé, mais la manière de les traiter engage le point de vue singulier de l'individu. Ainsi, *tout est partout différent, aux degrés de ressemblance près*.

4/ Le Fixe et le Muable

À travers nos différents chapitres, nous avons constamment mis de côté une observation capitale. Il s'agit d'un rapport élémentaire, d'une estimation liée à l'écoute et à la perception des œuvres, et dont le principe dépasse largement le cadre musical. Nous pourrions ainsi théoriser le phénomène : *le plaisir d'une perception dépend de notre estimation du rapport entre les éléments permanents et leurs multiples transformations*. « Fixe et muable », « permanence et impermanence », « défini et indéterminé », « prévisible et imprévisible », « stable et instable », autant d'oppositions qui déclinent le même *principe générateur*.

Tout au long de nos chapitres, nous avons croisé ce phénomène : chez Heinrich Isaac, l'élément fixe était le *cantus firmus* ; l'élément muable était le traitement polyphonique, la migration de ce *cantus firmus*, son morcellement, ou le travail en canon. La forme *Bar* (AAB) est un autre élément fixe, et les différents modes d'écriture employés un élément muable : A en *tutti*, A en imitation, B libre, B en imitation, etc. La forme stricte permet une variété continue des traitements. Souvenons-nous d'Heinrich Finck et son *Lied* intitulé *Wach auf, mein höchster hort*¹⁰²² (Nuremberg, 1536) : nous observons alors que toute la pièce (le muable) était construite à partir d'un seul matériau (le fixe). De même, la gestion de l'imprévisible, technique d'écriture pour le moins répandue, repose sur cette estimation du stable (quatre voix) et de l'instable (ordre aléatoire).

Lors de la génération suivante, nous avons rencontré les inversions mélodiques de Roland de Lassus (*Matona mia cara*). Là encore, un élément stable (répétition mélodique) se retrouve modifié (permutation des voix). De même, les *cori spezzati* abondamment utilisés depuis Michael Praetorius jouent sur les attentes de l'auditeur, oscillant entre le prévisible (alternance régulière des chœurs) et l'imprévisible (le chœur B va-t-il répondre en écho, en commentaire, ou va-t-il à son tour lancer un nouveau motif que le chœur A reprendra ?).

Comment ne pas songer au rythme obsédant d'*Erbarm ich mein* de D. Buxtehude, porteur d'harmonies sans cesse fluctuantes ? Encore une fois, l'immobilité (rythmique) jouxte le mouvement (harmonique). Comme on le sait, ce rapport du fixe et du muable est très fréquent dans les œuvres baroques (voir le célèbre air du génie du froid d'H. Purcell), et les nappes de croches régulières chez N. Bruhns assument un rôle identique.

Il est difficile d'ignorer les nombreux passages où certaines voix adoptent des valeurs longues tandis que d'autres gagnent des valeurs plus rapides (nous pensons au *Vespro della Beata Vergine* de C. Monteverdi, mais aussi aux œuvres rencontrées dans notre étude, comme les versions de *Die mit Tränen säen* de J. H. Schein et H. Schütz, *In dulci jubilo* de S. Scheidt, ou encore l'*amen* final de la partie *Ad faciem* des *Membra Jesu Nostri* de D. Buxtehude, où l'*alto* lie quatre blanches pointées tandis que le ténor et la basse se livrent à des vocalises parallèles).

¹⁰²² Cf. *supra*, Chapitre I, 2-2.2.

Sur un plan formel, la forme *Bar* n'est pas le seul modèle possible. Les *Membra Jesu Nostri* que nous venons d'évoquer poursuivent cette logique : sept cantates successives aux structures bien définies (*tutti – soli – tutti da capo*), mais aux tonalités toujours changeantes. Le principe même de l'alternance baroque (binaire contre ternaire, majeur contre mineur, *tempo* vif contre *tempo* lent) entretient chez l'auditeur sa capacité à distinguer le permanent de l'éphémère. Pensons également à la fugue, et son entrelacement du couple sujet/réponse : cette dernière n'est-elle pas une transformation de l'élément fixe, le sujet ? Et l'entrelacement même de ces motifs n'est-il pas souvent confronté au contre-sujet complémentaire ? Une fugue alimente le plaisir de la distance avec l'apparition des divertissements, où l'écriture échappe soudainement à la rigueur des entrées ; ce qui semblait contrôlé ne répond plus aux exigences jusque-là admises ; la satisfaction de l'auditeur n'en est que plus renforcée, avec le retour du sujet, de la réponse et du contre-sujet. Le fixe reprend ses droits sur le muable. L'idée même de la strette, où les entrées se resserrent soudainement, est encore une estimation de ces deux entités : les motifs mélodiques sont identiques, mais leurs superpositions adoptent une nouvelle fréquence. En prenant un certain recul, nous pouvons même observer que la structure favorite des organistes, en matière de *praeludia*, est de type *prélude / fugue 1 / interlude / fugue 2 / postlude*. Autrement dit, les parties libres (prélude/interlude/postlude) alternent avec des sections où l'écriture devient plus rigoureuse (fugues) ; le muable encadre le fixe.

Bien entendu, tout notre travail réalisé autour des douze cantates de Nicolaus Bruhns démontre cela : si les cinq premières mesures d'une *sinfonia* peuvent conditionner l'ensemble d'une cantate, c'est bien que le fixe se dissout continuellement dans le muable. Cette observation dépasse même le *corpus* étudié, puisque l'*oratorio* le plus célèbre de G. Carissimi, *Jephthe*, repose seulement sur deux motifs générateurs (l'accord parfait ascendant suivi du retour sur la tonique, et le chromatisme descendant). Même l'*Orfeo* de Monteverdi se voit traversé par le motif du tétracorde descendant (le thème du premier *ritornello*, le chœur des bergers, l'intervention de Charon, etc.).

Ajoutons que l'un ne peut se passer de l'autre : un élément fixe invariablement répété ne saurait procurer que lassitude et ennui ; même le plus opiniâtre des compositeurs minimalistes recherchera toujours une modification subtile de l'*ostinato*, la nuance ou le *tempo*, quand il n'agit pas directement sur les timbres qu'il accumule ou retranche. Inversement, une composition perpétuellement changeante déroute tout autant ; comment trouver de l'intérêt au bouillonnement chaotique d'événements sonores sans cesse différents ? Même la fluidité wagnérienne porte des sédiments motiviques récurrents, susceptibles de développer une compréhension intuitive de l'histoire. L'auditeur a besoin de repères, de facteurs d'unité, mais désire également s'en échapper ; le fixe aspire aux beautés du muable, et le muable à l'autorité du fixe ; l'un jalouse les vertus de l'autre, continuellement.

Cette manière d'estimer la distance entre la permanence et l'impermanence est identique dès lors qu'on cherche à apprécier l'originalité d'une œuvre ; trouver de l'intérêt à Bruhns n'a-t-il pas consisté à montrer que les éléments musicaux se retrouvent ailleurs (le fixe), mais de manière singulière (le muable) ? Élargissons les exemples, puisque le principe est générateur : nous apprécions d'autant mieux le tympan de l'abbatiale S^{te} Foy de Conques que nous y retrouvons des codes dont nous sommes familiers (Christ en majesté présent à Vézelay ou Moissac, thème du jugement dernier comparable au tympan d'Autun, simplicité des figures humaines si caractéristique de la sculpture romane), et que nous pouvons par conséquent apprécier toute la spécificité de cette réalisation (ce Christ est bien différent de celui de Moissac, ce diable est bien plus terrifiant que celui d'Arles,

etc.). Pourquoi l'histoire de l'art se délecte-t-elle de la *Naissance de Venus* de Botticelli, sinon parce qu'elle répond à l'idée que l'on se fait de la déesse (symboles, clarté des traits, justesse des proportions), mais aussi parce qu'elle est une image parfaitement singulière, impossible à confondre avec une autre, une ultime variation d'un thème toujours identique ? Partout le fixe (traditions ou habitudes picturales, sculpturales, littéraires, architecturales, musicales) côtoie le muable (la singularité de la réalisation). Notre perception et estimation des œuvres dépend elle aussi de ce rapport élémentaire.

5/ Les deux béances

Deux béances se font face, deux plans ou entités ; non pas deux mondes, clos, mais deux espaces, convexités laissant présager un espace infini derrière elles.

La première béance est immobile, statique ; elle est une force de l'immuable, de la fixité. La seconde, au contraire, est saturée de mouvements, de grouillements désordonnés et incessants ; elle est une force du changement perpétuel. Ces deux béances ne s'opposent pas comme la mort et la vie, le vide ou le plein, mais s'affrontent comme des forces vitales, l'une puissance du repos, l'autre du mouvement. Sans doute la convexité inerte conduit-elle, loin derrière elle, à la mort. Sans doute aussi la convexité instable, derrière elle, conduit-elle au chaos – cette autre nature de la mort où le mouvement individuel est noyé dans le désordre des mouvements collectifs.

Entre ces deux entités opposées, il existe une substance de vie – aussi infime que les béances sont cyclopéennes. Cette substance tourne sur elle-même, et décrit une ellipse, semblant constamment attirée par l'une ou l'autre des deux formes muettes. Un moment, la substance paraît s'engloutir dans la béance instable ; puis, de manière presque inattendue, se dirige vers la béance inerte avec la même détermination ; la substance plonge dans la masse au repos, qu'elle finit par quitter un peu plus tard pour la béance instable. Et ainsi de suite.

Toujours attirée par la béance opposée, toujours repoussée par la béance quittée, la substance semble ne connaître aucun repos définitif. Sans la béance statique, la substance se confondrait avec l'instabilité perpétuelle, le chaos. Sans la béance instable, la substance se confondrait avec l'inertie perpétuelle, l'immuable fixité ; chaque béance garantit l'équilibre et la survie de la substance, qui se nourrit des deux convexités opposées ; son jeu de va-et-vient est son principe d'existence.

Les deux béances se touchent-elles, communiquent-elles, ou sont-elles résolument indépendantes, à jamais étrangères l'une à l'autre ? L'espace qui sépare les deux béances, et dans lequel se meut la substance, est-il conséquent de l'antinomie entre les deux puissances, ou, au contraire, à l'origine de leur existence ? Le mouvement vital de la substance est-il l'effet de cette antinomie, ou bien est-il le principe même de la scission ? La substance resserre-t-elle les deux convexités, ou creuse-t-elle toujours un peu plus la distance qui les sépare ?

Approchons-nous pour mieux saisir le phénomène.

Contrairement aux apparences, la substance n'est pas une, mais multiple, composée. Lancée à pleine vitesse dans la béance instable, elle se fragmente, se défait de ses parties, au point de se dissoudre dans la masse en mouvement. C'est une boule à peine conglomérée qui se détache ensuite de la béance instable, laissant derrière elle

de vieux morceaux et se chargeant de nouveaux, revêtant une apparence presque solide en plongeant dans la béance stable. Perpétuellement, il lui reste toujours un peu de vie autonome pour échapper à la dissolution totale comme à la cristallisation définitive. À chacun de ses tours, la substance n'est donc jamais rigoureusement identique à ce qu'elle était lors de la révolution précédente, ni à ce qu'elle sera au terme d'une révolution supplémentaire. Tout est partout différent, même à l'intérieur de soi.

D'où lui vient cette envie de toujours quitter ce qu'elle traverse ? Pourquoi se détacher de la puissance stable pour gagner le foisonnement perpétuel ? Et pourquoi ne pas se noyer définitivement dans le foisonnement perpétuel plutôt que retourner vers la puissance stable ? Car la nature de la substance est à l'image des béances : double. Elle est d'abord animée par le *désir de la satisfaction*, un désir presque tyrannique tant il engage l'énergie de la substance ; celle-ci, obnubilée par le poids d'une privation qu'elle entend combler, cherche par tous les moyens à satisfaire son envie – quitte à la faire passer pour absolument nécessaire (assurément, la satisfaction devra être éternelle). Cet état, dont il serait bien inconfortable de présager la durée, pousse la substance à connaître la jouissance ; dans la béance du perpétuel muable, elle se défait de ses parties, s'abandonne à la nuée qui l'enveloppe ; dans la béance structurante, elle trouve des points de repère, une cohérence, un sens. Mais la substance connaît aussi un autre état, celui du *non-contentement*. Car le désir de satisfaction éternelle n'est qu'un leurre. Peu à peu, l'environnement se révèle incapable de contenir et stabiliser le mouvement de la substance. Après un temps toujours impossible à déterminer – car très variable d'un cycle ou d'une substance à l'autre – le principe de *non-contentement* engendre un nouveau *désir de satisfaction*, attiré par un ailleurs encore inaccessible. Ainsi, la substance est constamment oscillante, et recherche au cœur des deux béances une satisfaction bien difficile à pérenniser.

Si les tendances qui l'animent sont averses, il faut tout autant observer une différence entre l'espèce et la nature de la substance ; l'espèce n'est autre que le corps de la substance, un amas de fragments arrachés à la béance instable, un agrégat de tissus et de références qui se juxtaposent, se recoupent, s'entremêlent et se complètent ; par nature, nous entendons le noyau de la substance, actif, rempli d'énergie, capable de fédérer les multiples apparences de son corps. La substance se défait bien souvent des peaux qui la recouvrent, mais conserve son dynamisme propre, son élan vital qui l'amène à conserver ou abandonner ses fragments ; l'identité de la substance ne se situe pas tant dans le corps que dans l'énergie capable d'en maintenir les parties. Avec un noyau actif et un corps passif, traversée par le *désir de satisfaction* et le *principe de non-contentement*, balancée entre la béance du fixe (structurante) et celle du muable (mouvement de toutes les choses), la substance joue de toutes les oppositions.

Approchons-nous maintenant de la béance instable ; elle est instable car elle ne présente aucun ordre apparent. Tout y est défait, décousu. La nuée de cette béance est aveuglante, car elle contient l'image de toutes les choses, comme un nuage de poussières aussi fines qu'infinies, tourbillonnantes et détachées les unes des autres – mais toujours sur le point de s'entrechoquer. Rien n'est lié à rien, mais tout se joute, et tout est liable. Tout se déplace dans le champ de la béance, tout change, se transforme, mute, bouge.

La substance, guidée par son désir de satisfaction, plonge au cœur de la béance. Là, elle se défait de son corps, des parties déjà amassées lors des voyages précédents ; le noyau de la substance, nu et brûlant, attire auprès de lui de nouvelles poussières, de nouvelles images qui seront sa nouvelle peau. Parce que le principe de non-contentement gagne à son tour l'état de la substance, celle-ci est envahie par le désir d'une satisfaction

opposée – plus constructive – se détourne de la béance du muable perpétuel, et quitte la nuée. Elle plonge au cœur de la béance stable.

Là, les poussières arrachées à la béance instable s'organisent ; grâce à la béance du fixe, le noyau de la substance peut structurer les fragments qui désormais constituent son corps. La substance parvient à attribuer un triple sens à cette matière ; un sens-signification (les caractéristiques propres à la matière collectée), un sens-justification (la nécessité d'avoir recueilli cette matière), ainsi qu'un sens-orientation (le devenir potentiel de cette matière). Avec une infatigable méticulosité, le noyau tisse des liens entre les différents fragments arrachés à la béance instable ; chaque élément entretient d'étroits rapports avec les autres. Mieux encore, grâce à la force structurante de la béance stable, la substance construit une représentation cohérente de la béance instable, une image débarrassée pour une grande partie de ses imperfections, imprécisions, nuances et autres parasites. Sans avoir pleinement comblé son désir de satisfaction, la substance tend vers l'expression la plus ramassée (l'unité/le fixe) du divers (le multiple/le muable), et se trouve enfin rassasiée dès qu'elle engendre l'image perceptible d'une complexité et d'une diversité jusqu'alors difficiles à concevoir. Car le désir de la substance, finalement, est de rejoindre le multiple par le chemin construit de la cohérence. Son but ultime – se l'avoue-t-elle ? – n'est-il pas de simplifier la profusion afin d'édifier une unité susceptible d'exprimer à son tour la complexité de cette profusion ? La pensée, le concept ou le symbole n'ont pas d'autres vertus.

Le rêve de la substance est celui de la croissance. Bien vite, l'image synthétique de la complexité devient insuffisante, car elle écarte les nuances, imprécisions ou imperfections de la réalité. Le principe de non-contentement apparaît, et la substance éprouve le besoin de retourner dans la béance instable pour accumuler de la matière. Un nouveau cycle peut alors commencer. Mais il arrive que la substance découvre une nouvelle matière en-dehors même de la béance instable, en-dehors de la nuée de poussières aveuglantes. Car le noyau, s'il maintient les multiples fragments qui constituent son corps, est capable d'élaborer sa propre matière. De deux étoffes différentes, il génère une troisième qui l'habille un peu plus. Le contentement est alors extrême, car si l'identité de la substance dépend de l'énergie déployée par le noyau pour fédérer la matière qui l'enrobe, la création de matière est une véritable preuve d'existence. Tout ce qui provient de l'extérieur est une peau morte, tandis qu'une matière nouvelle ne peut être engendrée que par la substance.

L'esprit, entre autres, est l'une de ces substances. Il baigne dans un univers où se confondent toutes les connaissances possibles (la béance instable, le muable), et se construit un rapport au monde au moyen de chemins logiques, sinon cohérents (la béance stable, le fixe). Le désir de connaissances est indispensable – rien ne naît de rien – mais ne peut tout accomplir par lui-même. La connaissance, tant qu'elle est reçue, est une peau morte. Quand, par le levier de la pensée, l'esprit invente sa propre connaissance, il se donne une preuve de vie. Le mécanisme de la pensée est comparable à celui de l'identité : après avoir reçu la connaissance du bleu et du jaune, l'esprit se met en mouvement, et découvre le vert. Ayant réalisé cela, il trouve ensuite les nuances intermédiaires du vert, partant du vert profond pour aboutir au vert clair, presque jaune. Comprenant encore cela, il transpose ici ce qui se pratique là, et déduit le cercle chromatique dans sa globalité. Par la mise en mouvement de connaissances, l'esprit engendre de nouvelles connaissances pour recomposer une image complexe du monde – mais où les connaissances sont organisées de manière cohérente. Quand l'esprit perçoit des imperfections (où placer le rose dans ce système ?), il lui faut chercher de nouveaux matériaux (le blanc ou le noir), susceptibles d'engendrer à leur tour de nouvelles connaissances. L'acte de pensée permet ainsi d'échapper au cadre anecdotique des connaissances, indispensables mais limitées en

contenu. L'idée, résultat de cette mise en mouvement, serait hiérarchiquement supérieure à la connaissance, car elle est une connaissance décelée en soi-même – et non empruntée à autrui. Nous comprenons alors pourquoi l'une des asphyxies possibles de l'esprit est le système clos (politique, religieux ou philosophique par exemple) qui se considère comme auto-suffisant : l'idée élaborée finissant toujours par devenir une simple connaissance, le système clos anéantit le principe de non-contentement – seul moteur véritablement capable de pousser l'esprit vers la complexité de ce qui lui est étranger ; ainsi, au lieu de reformuler un système – à défaut d'un monde – le système clos contraint la diversité à se plier aux chaînes déjà existantes ; l'esprit ne s'active que pour satisfaire ses propres limites.

Inversement, le système dynamique consiste à n'utiliser la connaissance que dans le but d'engendrer l'idée. Le noyau/esprit est disposé à changer perpétuellement de corps/connaissances, puisque son énergie n'est pas dans la seule collection des connaissances. Combien d'interprètes de renom avouent « oublier la technique » quand ils jouent ? Bien entendu, il ne sauraient l'oublier complètement, mais le propos devient prépondérant, la connaissance vassale de l'idée suzeraine.

L'idée est originale en soi, car déduite de soi-même, engendrée à partir du noyau même de la substance, amenée à l'existence grâce au mouvement des connaissances. Elle est originale, car unique pour soi-même, mais elle n'est pas indépendante car elle provient de connaissances antérieures. Le vert est unique, mais procède toujours du bleu et du jaune ; il ne saurait être confondu avec les couleurs qui le constituent – caractère unique de l'idée – mais il en est le résultat.

Tout bien considéré, l'œuvre d'art est une substance à l'image de l'esprit – ou du mouvement de la pensée. Unique, comme nous l'avons constaté, mais reliée à l'univers dont elle provient. L'œuvre, projection de l'esprit dans la matière (sonore, picturale, linguistique, corporelle), est une cristallisation momentanée de la substance. Comme l'idée, elle porte les marques indélébiles du fixe et du muable, dans ses parties et sa totalité, résultat des voyages successifs de l'esprit à travers l'une et l'autre béances.

Il n'est donc pas étonnant que le plaisir d'une perception sonore naisse de ce rapport élémentaire entre le fixe et le muable, puisqu'il entre en résonance avec une faculté psychique fondamentale et édifiante.



Annexes

[fructus_m_annexes.pdf](#)