

Pour en savoir plus sur chaque œuvre, cliquez sur les liens ci-dessous :

PROGRAMME 2019 :

- [**Psaumes et Airs de cour**](#) - "**Renaissance et Début du Baroque en Europe**" (**Goudimel, Palestrina, Tallis, Pachelbel - Encina, Morley, Vecchi**)

- [**Heinrich SCHÜTZ**](#) - "**Musikalische Exequien**" :

- ***Concert in Form einer deutschen Begräbnis Messe***
- ***Motet "Wenn ich nur dich habe"***
- ***Cantique de Simeon "Herr nun lässest Du deiner Diener"***

Index des œuvres déjà interprétées :

[Ave Verum Corpus \(Byrd\).](#)
[Cantate BWV12 \(Bach\)](#)

- [Cantate BWV106 \(Bach\).](#)
[Cantate BWV140 \(Bach\)](#)

- [Cantate Alles was ihr tut](#)
[\(Buxtehude\).](#)

- [Credo \(](#)
[Vivaldi\)](#)

- [Gloria \(Vivaldi\).](#)

- [Lamentation de Jérémie](#)
[\(Palestrina\).](#)

- [Magnificat \(Pachelbel\).](#)

- [Magnificat a sei voci et](#)

Vêpres (Monteverdi).
My heart is inditing (Haendel).
Psaume 117 (Telemann).
Ode anniversaire Reine
Mary (Purcell)

▪
Suite Abdelazer (Purcell).
Requiem et Credo (Lotti)

▪
Stabat Mater et Missa
Dolorosa (Caldara).
Psaume 130 (Goudimel).
Requiem des rois de France
(Du Caurroy).

Tant que vivray (Sermizy).
Psaumes SWV 429 et 332
(Schütz).
Motet "Jesu meine Freude
(Bach)

▪

Psaumes et Airs de Cour

"Renaissance et Début du Baroque en Europe"

Le renouveau artistique
débuté en Italie dès le XIV^e
siècle, voire un peu avant,
trouve son plein
épanouissement à travers

toute l'Europe à
partir des années 1500
, notamment en musique. Les
musiciens et leurs
compositions circulent partout,
l'imprimerie favorise la
diffusion des œuvres d'un
pays à l'autre, la stabilisation
des langues (le français,
l'anglais, le castillan...) facilite
les échanges...

Nous avons voulu montrer, à

travers quelques exemples, à quel point les frontières du langage musical sont poreuses dans une Europe baignée par la mode italienne, même si des particularités nationales permettent de conserver des couleurs typiques d'un pays à l'autre ; mais aussi, la différence de climat

"entre

/

a musique qu'on faict

***pour rejouyr les
hommes à table & en
leur maison : & entre les
psalmes, qui se
chantent en l'Eglise, en
la presence de Dieu & de
ses anges." (Calvin
1542)***

-

Autour du Psaume 42 : "

***Comme le cerf soupire
après les sources
d'eau, ainsi mon âme
soupire après toi, ô
Dieu. Mon âme a soif
de Dieu, du Dieu vivant
: quand paraîtrai-je
devant la face de Dieu
? "***

mis en vers

par Théodore de Bèze en

1551 et dont le texte subit
des "rajeunissements"
successifs :

***"Ainsi qu'on oît le cerf
bruire"*** (Claude
Goudimel à Metz, 1564)

***"When like the hunted
hind the water brooks
desire"*** (Thomas Tallis
à Londres, 1567)

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

Pierluigi da Palestrina à Rome, 1604)

"Freu dich sehr, o meine Seele" : Partita de Johann Pachelbel (à Erfurt, 1683) - Variations sur la mélodie de la version luthérienne du psaume (choral de

Christoph Demantius
1620) -

- *A la ville et au
château :*

*"So ben mi ch'a bon
tempo"* (Orazio Vecchi
à Modène, 1590)

***"Now is the month of
maying"*** (Thomas
Morley à Londres, 1590)

***"Todos los bienes del
mundo"*** (Juan de
Fermoselle dit Juan del
Encina à Salamanque,
1540)

Heinrich Schütz (1585-1672) :

*"Musikalische
Exequien"*

**Heinrich Schütz, juste u
n siècle avant J.S.**

Bach,
est le plus célèbre
représentant de la
première période de la
musique
baroque allemande.

**Le Prince Heinrich von
Reuss, Souverain cultivé
et musicien de la ville de**

Gera en Thuringe a voulu donner à ses funérailles un éclat digne de sa vie bien remplie. Pour cela, il **a sollicité son ami Heinrich Schütz**, maître de la Chapelle Royale de la ville de Dresde toute proche, **pour composer une musique d'obsèques "*****Musicalische Exequien***

”

(sic) basé
e sur des text
es bibliques dont des
extraits ont été inscrits en
lettres d’or sur le superbe
cercueil d’étain qu’il a fait
confectionner en secret.

Nous sommes en pleine

guerre de trente ans

. La Chapelle Royale a vu ses effectifs décimés. Ce manque de moyens explique l'instrumentation réduite de la partition (orgue et violone). Après cette terrible guerre, Schütz a fort probablement, comme pour d'autres de ses compositions, repris cette

œuvre en l'enrichissant
d'instruments.

Nous vous présentons
une version qui respecte
la simplicité initiale tout
en enrichissant les voix
d'un soutien discret,
puisque outre l'orgue et le
"violone" explicitement

voulus par Schütz, notre continuo s'enrichit d'une basse de viole, d'un violoncelle et d'un théorbe, et les dessus sont parfois doublés par un cornet à bouquin.

**La première partie
représente *"une messe***

allemande de funérailles"

limitée au Kyrie et au Gloria, mais sans les paroles traditionnelles de ce dernier. Elles sont remplacées par des textes dans lesquels la mort est décrite comme une libération bienheureuse qui mène à Dieu, loin des épreuves

du monde cruel marqué
par la guerre (6 voix)

La deuxième partie,
destinée à servir
d'introduction à l'homélie
dont elle utilise
l'argumentaire, est
**un bref motet à
double chœur,**

mais sans soliste. Il reprend un texte de la partie précédente,
"Seigneur, si je n'avais que Toi"

.

**La troisième partie,
accompagnant le
dernier adieu au corps**

**du défunt, est la plus
étonnante : un
chœur à 5 voix
entonne le
cantique de Siméon
*"Seigneur, laisse ton
serviteur partir en paix"*
, tandis que surgissent de
nulle part les voix de
*"l'âme bienheureuse avec
deux séraphins
"*
.**

Cantate BWV 140 - ☐ Joh ann Sebastian Bach (1685-1750)

***"Wachet auf, ruft uns
die Stimme der
Wächter"***

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

27eme dimanche après la
Trinité (25 novembre
1731, reprise 25
novembre 1742)

Rendue **célèbre** dès
l'origine
par son choral central
dit « du veilleur »
(transcrit pour l'orgue par

Bach lui-même), cette magnifique cantate est une des dernières composées, Bach se consacrant ensuite surtout à la musique profane.

Le 27^{ème} dimanche après la Trinité ne survient que

lorsque Pâques est très tôt, ce qui sera le cas, pour le cantor de Leipzig, seulement en 1731 et 1742. Dernier dimanche de l'année liturgique, il précède directement le premier dimanche de l'Avent : on retrouve dans la cantate cette double évocation de la Trinité par des symboles musicaux

et de la future venue du Sauveur par le texte.

Le livret met l'accent sur l'évangile du jour qui déroule la parabole des vierges sages et des vierges folles

. Les jeunes filles sages (symbolisant Jérusalem et donc l'Eglise), dans l'attente du Fiancé (le Christ), ont allumé leurs

lampes et ont prévu
l'huile pour les alimenter.
Les jeunes filles folles
n'ont pas assez de
carburant... et lorsque les
veilleurs annoncent
l'arrivée du Fiancé,
seules les sages entrent
dans la salle du banquet
céleste. Les autres, dit
l'évangile, restent dehors
dans la nuit, mais Bach

n'évoque pas cela et préfère insister sur l'union entre l'âme chrétienne (la jeune fille sage) et le Christ (le fiancé qui arrive) et **la nécessité de veiller pour être prêt à la rencontre.**

**Bach utilise le choral de
Nicolai (fin du 16
ème**

siècle)

consacré à cette
parabole. La première
strophe nourrit le chœur
initial, un des portiques
les plus majestueux des
cantates de Bach :

"Réveillez-vous !"

scandent les hautbois

répondant aux violons dans la sinfonia. La deuxième strophe marque le centre de la cantate : c'est **le fameux "choral du veilleur"**.

Et la cantate s'achève par la dernière strophe, un Gloria qui consacre la joie et évoque la cité céleste. L'union de l'âme et du

Christ est commentée

par deux récitatifs et deux
arias qui auraient pu
trouver leur place à
l'opéra !

**"My heart is inditing" -
Georg Friedrich
Haendel (1685-1759)**

***4^{ème} anthem pour le
couronnement HWV 261***

*(De mon cœur jaillissent
de belles oeuvres) - 11
octobre 1727*

**Le Roi George II et son
épouse Caroline
doivent être couronnés
ce 11 octobre 1727 à**

l'abbaye de *Wesminster*

·
Haendel, déjà célèbre
et qu'ils apprécient,
est chargé de composer
quatre
anthems

(
l'équivalent anglais des
cantates, sans air de
soliste) pour la
cérémonie, qui promet

d'être grandiose : quelque 40 chanteurs et 160 instrumentistes répartis en plusieurs ensembles dans la vaste nef. Mais la coordination de tous ces musiciens dispersés était une tâche impossible : on oublia tout simplement une anthem de Purcell et celles de Haendel subirent un sort guère

plus enviable. L'une ne fut pas chantée au moment prévu, tandis que deux autres étaient entonnées simultanément par deux chœurs différents... Seule ***"My heart is inditing"*** fut donnée correctement, pendant le

couronnement de la reine Caroline

. Mais le public était
conquis d'avance (une
foule considérable avait
assisté aux répétitions) et
Haendel dut reprendre
plusieurs fois en concert
ces

Coronation anthems
dont le succès s'est
maintenu au fil du temps,

jusqu'à nos jours.

Des 4 *anthems*, "My heart is inditing" est sans doute la plus élégante, la plus "Haendelienne" : ses thèmes et son style évoquent irrésistiblement

certaines pages des
grands oratorios comme
le Messie, qui suivront
bientôt. Cette

anthem

en

quatre mouvements
se caractérise par des
éléments musicaux
travaillés en orfèvre
sur un

**accompagnement
marqué par
une légèreté
et une finesse très
britanniques**

. Haendel ne s'encombre pas de longs textes théologiques ; il s'attache à obtenir des effets immédiatement efficaces sur les mots : gold, pleasure, Kings... Il

combine ici la rigueur due à sa formation saxonne puis hambourgeoise, le rythme et la volubilité de l'Italie qu'il a longtemps sillonnée, et le raffinement britannique auquel il est familiarisé depuis déjà dix sept ans.

**"Come ye, sons of Art" -
Henry Purcell
(1659-1695)**

***6^{ème} Ode pour
l'Anniversaire de la***

reine Mary Z323

(Venez, enfants de l'Art)

- 30 avril 1694

Il revient à **Henry Purcell**
d'avoir contribué à faire
revivre la musique

britannique, réduite au
silence pendant la
République de
Cromwell
balayée juste un an avant
sa naissance. En ce
printemps de
1694,
à 35 ans
, il
**est au sommet de son
art**

... et à un an et demi de la fin de sa brève existence.

King Arthur

et

The Fairy Queen

ont récemment conforté sa célébrité.

Compositeur à la cour, depuis six ans il a pris l'habitude d'offrir une ode à la très aimée

reine Mary II

, à l'occasion de son anniversaire.

Pour les 33 ans de la souveraine il met les petits plats dans les grands, l'instrumentation est plus riche que les fois précédentes et l'œuvre est davantage développée, son succès jusqu'à nos jours n'est

pas un hasard.

L'influence des compositeurs français, particulièrement bien en cour sous le règne précédent, transparait à travers les mouvements de cette ode, qui constituerait une véritable

suite de danses à la française si l'on n'y trouvait également des rythmes typiquement anglais et écossais chers à Purcell.

L'ouverture instrumentale oppose une introduction pleine de tendresse et un

développement très
rythmique et vif, avant un
adagio pétri de langueur
et de mélancolie.

Suit alors un thème
dansant dont Purcell a le
secret : véritable "tube",
avec ses multiples
reprises, répété par les

instruments, puis par
l'alto soliste
(haute-contre) et par le
chœur, il revient après le
duetto

"Sound the Trumpet"

, dans la tradition
britannique du
Trumpet tune

. Puis sont chantés
tour à tour les louanges
de la

reine (Strike the viol - The day that such a blessing gave),
ses vertus, sa piété
(Bid the virtues
), et ses charmes
(These are the sacred charms).

Purcell conclut par une

gigue, danse finale dans les suites françaises, teintée ici d'un petit accent écossais. Et il nous fournit un nouveau "tube" exploité jusqu'à plus soif grâce aux reprises, d'abord par la voix de soprano, puis par le chœur soutenu par tous les instruments.

***Psaume 130 "Du fons
de ma pensée" - Claude
Goudimel (***
1514?-1572
) :

**Claude Goudimel (né
entre 1514 et 1520 et**

assassiné à la St
Barthélémy en 1572), tout
d'abord catholique puis
converti au calvinisme,
**a marqué la musique de
la Réforme**
, notamment par ses
**harmonisations des
Psaumes de David**
mis en vers par les
poètes Clément Marot
puis Théodore de Bèze.

Les chants des psaumes de David apparaissent vers 1540 dans ce qui deviendra le **Psautier de Genève** que l'Eglise Réformée destine au culte, mais aussi à l'usage domestique de la prière du soir.

Chez les calvinistes, ils représentent un peu l'équivalent des chorals des luthériens : des hymnes destinés à être chantés par l'assemblée dans sa propre langue sur des mélodies faciles à mémoriser. Mais alors que Luther ne se prive pas d'emprunter la musique aux chansons

profanes, **Calvin fait composer des mélodies spécifiques.** Et si, comme Luther, il insiste pour que l'assemblée prie par ses chants, il veut que ceux-ci soient à l'unisson, et non à plusieurs voix, et il ne fait pas entrer les instruments à l'église. **C'est la compréhension**

du texte qui prime

. Or la polyphonie de son époque n'est pas en accord avec cet impératif : le complexe entrecroisement des voix du contrepoint ne fait pas entendre les mêmes paroles au même moment. Il faudra attendre le **milieu du siècle**

pour que Loys Bourgeois mette en évidence à quel point l'harmonisation apporte à la qualité de la prière chantée.

Les Psaumes seront

alors

harmonisés

, mais pour l'utilisation à la maison davantage que pour le culte au temple.

Le texte du Psaume 130 est un appel déchirant : "Des profondeurs, j'ai crié vers Toi, Seigneur". Clément Marot en produit une version rimée (édition de 1541) qui sera plus tard modernisée (comparez les deux textes du 1er couplet). Loys Bourgeois en écrit la mélodie en 1542. Claude

Goudimel, vers 1550,
l'harmonise selon un
contrepoint savant - celui
que nous utilisons pour le
3ème couplet - puis
quelques années plus
tard (en 1565) selon un
harmonisation plus
simple, note par note, un
peu comme un choral
luthérien - version que
nous utilisons dans les

1er, 2ème et 4ème
couplets).

***Requiem des Rois de
France*** - Eustache du
Caurroy (1459

-1609

) □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

***"Missa pro defunctis
quinque vocum"***

:

**Eustache du Caurroy, c
atholique mais
élève du protestant**

Claude Le Jeune

, est sans aucun doute le dernier et le plus expert représentant d'un art du contrepoint qui a traversé la Renaissance et servi de base à l'évolution vers l'harmonie et les rythmes de la musique baroque. L'entrelacement savant des voix sans qu'aucune ne prenne durablement

l'ascendant sur les autres crée une ambiance de mystère et de sérénité par l'attente au fil des longues lignes musicales qui se croisent du soulagement et de la béatitude des conclusions de phrases.

La "*missa pro defunctis quinque vocum*" (messe des morts à 5 voix)
 , composée en 1606 (?),
 a été utilisée pour les
funérailles du roi Henry IV en 1610

. S'il faut en croire
Sébastien de Brossard
(musicologue sous Louis XVI) : elle est
"de la plus excellente

*qu'on puisse faire et l'on
n'en chante jamais
d'autres aux obsèques et
aux services des Roys et
des Princes à
Saint-Denis"*

: cette messe passe pour
avoir été

**le Requiem de tous les
rois de France depuis
Henri IV jusqu'à Louis
XV**

et on peut imaginer sans
peine les changements
d'effectifs,
d'instrumentation et de
style qui ont pu émailler
les prestations
successives

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

autres œuvres jouées lors
des nombreuses
cérémonies qui se sont
déroulées pendant
plusieurs jours pour
l'enterrement du bon roi
Henry. Tout au plus
sait-on que le 30 juin
1610 à Notre Dame, la
vingtaine d'excellents
chanteurs de la Chapelle
royale se sont produits

lors d'un service en
musique de 9h à 14h.
Compte-tenu du style
dépouillé de la Messe de
Du Caurroy, on peut
penser que, pour cette
première exécution, elle a
été donnée a capella ou
avec seulement quelques
instruments
d'accompagnement, en
ces débuts de la basse

continue ... C'est cette option intimiste que nous proposons.

***Chanson "Tant que vivray"* - Claudin de**

**Sermizy (1490-
1562)**
:

**Claudin de Sermizy,
chanoine et musicien
de cour sous Louis XII
et François 1er, a
composé de nombreuses**

œuvres religieuses
catholiques et chansons
profanes

·
”

Tant que vivray
sur un poème de
Clément Marot

(1527) est l'une des plus
représentatives de ce
genre également exploré
notamment par Clément

Jannequin et Anthoine de
Bertrand.

Mais si tout le monde
fredonne ces mélodies
populaires, **les textes de
ces chansons parfois
légères ne sont pas du
goût des calvinistes.**
Comme Luther qui

estimait qu'on ne devait pas laisser au diable toute la bonne musique,

la Réforme

va

s'emparer de nombre de ces chants aux paroles jugées dépravées et

les transformer en

"chansons spirituelles"

destinées à élever les

âmes à tout moment de la

journee. Non pas au temple, mais "ès maison". C'est ainsi que "Tant que vivray" se retrouve en 1543 dans un **recueil de "Chansons spirituelles" de Mathieu Malingre** qui, à bien peu de frais, transforme cette bluette assez innocente en oeuvre pieuse ...

***Psaumes "Vater unser"
SWV 429 et "Jubilate
Deo" SWV 332
- Heinrich Sch
ütz (
1585-1672
) :***

**Heinrich Schütz, juste u
n siècle avant J.S.**

Bach,
est le plus célèbre
représentant de la
première période de la
musique
baroque allemande.

Le "***Vater unser***" sur les
paroles exactes du Notre
Père e

st tiré d'un
"Benedicite
"

issu des 12
**"Geistliche Gesänge für
kleine Kantoreien"**
(chants spirituels pour
petits chœurs). On y
retrouve tout le langage
de Schütz.

Le "*Jubilate Deo*",
soutenu par une simple
basse continue, mise tout
sur le contraste saisissant
des rythmes et des
accents. Il est tiré des
**"*Kleine geistliche*
Konzerte"**
(petits concerts
spirituels),
écrits
entre 1636 et 1639

**au cœur de la terrible
guerre de trente ans**
, et particulièrement
émouvants. ils montrent,
et avec quelle efficacité,
que la beauté demeure,
même quand les hommes
étant sur les champs de
bataille et la population
décimée, les moyens
consacrés à la musique
sont bien maigres. La

paix revenue, Schütz en produira une version plus richement instrumentée, mais celle que nous avons choisie témoigne de la

foi lumineuse des luthériens en pleine tourmente

: il s'agit de proclamer, avec une pauvre économie de guerre, que

la louange de Dieu est
plus forte que la folie des
hommes.

***Motet "Jesu meine
Freude" BWV 227 -
Jean Sébastien Bach (***
1685-1750

) :

Jean-Sébastien Bach a écrit 6 motets généralement destinés à être interprétés devant la maison mortuaire lors de funérailles, et de ce fait avec un faible effectif et une instrumentation sobre, même s'ils sont parfois redonnés à

l'église lors de
cérémonies de
commémoration.

Ce motet à 5 voix
composé pour
l'enterrement de la veuve
du Maître des Postes de
Leipzig le 18 juillet 1723
est construit

sur le choral luthérien

"Jesu meine Freude"

dont nous proposons tout
d'abord une version pour
orgue.

J.S.Bach fait alterner les
strophes du choral avec 5
versets de l'épître aux
Romaines

ns de Saint-Paul en
suivant un plan d'une
parfaite symétrie :

- Le motet débute et se
termine par les mêmes
mots "*Jesu meine
Freude*" (Jesus, ma
Joie), dans une version
sobrement harmonisée

du choral.

- Au centre de l'œuvre est placé le message essentiel : *"Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich"* (Quant à vous, ne vivez pas selon la chair) dans une magistrale double fugue à

5 voix (verset 6).

- Autour se regroupent les autres mouvements, également de manière symétrique : si l'on compare deux à deux les versets en partant du début et de la fin, on constate un style très

voisin dans la manière d'exploiter la mélodie du choral (écoutez attentivement le verset 2 et le verset 10 : l'écriture en est presque identique).

Cette architecture subtile, associée à une grande

expressivité, porte un message théologique plein de confiance et dénué de toute tristesse. Peu important les épreuves et l'agitation du monde, c'est en Jésus que se trouvent le soutien et la joie.

***Magnificat* - Johann Pachelbel (1653-1706) :**

Johann Pachelbel est sans doute le plus "italien" des musiciens baroques d'Allemagne centrale et du sud. Cette influence italienne s'explique par

l'enseignement qu'il a
reçu et par quelques
années passées à
Vienne, ville alors
imprégnée de cette
culture. C'est un
voyageur : ses nombreux
postes successifs
d'organiste le conduisent
notamment à Eisenach et
Erfurt où il est professeur
du frère aîné de J.S.

Bach, puis à Stuttgart,
Gotha et enfin
Nüremberg, sa ville
natale.

**Son Magnificat en ré
majeur P246** (un des
13 magnificat qu'il a
écrits) ne comporte ni

passages solistes, ni instrumentation. Il est soutenu par une simple basse continue. Chaque verset est caractérisé par une écriture bien spécifique, les changements de mesure et de rythme évitent toute monotonie

.

***Psaume 117 "Laudate
Jehovam"***

-

**Georg-Philipp Telemann
(1681-1764) :**

Devenu musicien contre
la volonté de ses parents
et pratiquement
autodidacte, **Georg-Philipp
Telemann**
exerce
d'abord dans ce qui est
maintenant l'Allemagne
centrale avant de trouver
une stabilité de 43
années comme
Director musices

à Hamburg. Compositeur
extrêmement prolifique,
jouissant d'une
renommée internationale,
il est, de son vivant,
préféré à Bach avant que
son immense œuvre
connaisse un oubli
maintenant
heureusement réparé.

Le Psaume 117 "*Laudate Jehovam*"

est d'une telle limpidité et déploie une telle vie, avec ses

trois mouvements un peu à la manière d'un concerto italien

, qu'on pourrait y voir une œuvre de jeunesse. Il n'en est rien : Telemann est âgé de 77 ans

lorsqu'il signe cette œuvre brève mais dégageant un souffle si plein d'ardeur. Parvenu au soir de sa carrière, il a tout simplement retrouvé une écriture synthétique et concise d'une rare efficacité.



Laudate Jehovam, om

Laudibus efferte omn

Louez le Seigneur, tous les

exultez en louanges toutes

Introduite par une
joyeuse *sinfonia*
instrumentale qui
annonce le thème, la
première partie fait
dialoguer les différents

pupitres du chœur dans
plusieurs tonalités,
symbolisant ainsi les
diverses nations.

Quia valida facta est super
Car elle est forte, sur nous,

Et veritas Je ~~Et~~ ~~va~~ ~~en~~

La force tranquille de la miséricorde divine est ici traduite par une écriture très verticale, les accords du chœur forment de véritables piliers, ornementés par les arpèges des cordes.

La troisième partie
consiste en un vigoureux
et joyeux *fugato* sur "*Hal
leluja*

"

agrémenté par le
caractère concertant des
instruments.

Credo RV591- Antonio Vivaldi (1678-1780)

**Le *Credo* en mi mineur
a été composé par
Vivaldi au**

**début de sa période
d'activité**

à

l'Ospedale della Pieta

,
institution qui recueillait
des jeunes filles
orphelines et les dotait
d'une solide formation
musicale. C'est le seul
exemple d'œuvre
chorale de Vivaldi qui ne

recourt à aucun soliste.

L'écriture verticale du "*Credo*"

symbolise la solidité de la foi, les hémioles en fin de phrases introduisant une diversité rythmique. On remarquera les

audaces harmoniques

du

"

Et homo factus

est

"

,

et l'expressivité du

"

Cruxifixus

"

avec ses nombreuses

altérations en dièses
(symboles de la croix) et
sa douloureuse marche
au calvaire matérialisée
par les notes détachées.
Quant au dynamisme
rythmique des violons,
soutenus par une basse
très mobile, dans le 1er
et le dernier verset, il
n'est pas sans rappeler
le langage des célèbres

concertos du vénitien.

***Cantate “Alles was ihr
tut”***

BuxWV4 - Dietrich

BUXTEHUDE

(1637-1707).

**Buxtehude est le
représentant majeur
des musiciens
baroques d'Allemagne**

du Nord avant

Telemann. A Lübeck, il crée les *Abedmusiken*

, concerts des dimanches de l'Avent auxquels le jeune J.S. Bach, venu à pied depuis la Thuringe (400km), assistera en 1705, séjour qui sera déterminant pour lui.

**Datée de 1668, la
cantate "*Alles was ihr
tut*" pour le 5^e
me**

**dimanche après
l'Epiphanie**

respire la jeunesse.

**C'est la seule cantate
présente à la fois dans
les trois collections**

connues de manuscrits.

Elle

**dit avec conviction la
louange et la confiance
en Dieu.**

Buxtehude, avec une
totale réussite, fait
alterner des passages
instrumentaux qui créent
un climat, des chœurs
qui proclament
vigoureusement une

parole et des solos (pour soliste ou

"

Favoritchor

"

)

plus intimistes. Comme Luther, il n'hésite pas à détourner des thèmes profanes : ainsi

,

"

Gott will ich

"

utilise une mélodie
populaire qui, un peu
transformée, deviendra
le choral très connu

"

Lobe den Herren

"

(Neander, 1680).

Accents et rythmes
mènent littéralement la

danse dans cette œuvre
pleine d'allant.

Alles was ihr tut,

mit Worten oder mit Werk

das tut alles im Namen Je

Und danket Gott und dem

Tout ce que vous faites,

par des paroles ou des actes

tout cela, faites-le au nom o

Et remerciez Dieu et le Père

Dir, o Höchster, dir alleine

*Allerhöchster dir,
Sinne, Kräfte und Begier*

*ich nur aufzuopfern meine
Alles sei, nach aller Pflicht*

nur zu deinem Preis gerich

Helft mir spielen, jauchzen,

*hebt die Herzen himmelan,
jubele, was jubeln kann, □*

lasst all' Instrument erklingen

Alles sei, nach aller Pflicht,

nur zu deinem Preis gerich

Vater, hilf um Jesu willen,

*lass das Loben löblich sein
und zum Himmeln dringe*

*Unser Wünschen zu erfülle
dass dein Herz, nach Vat*

sei zu unserm Heil gericht.

A toi, ô Très-Haut, à toi seul

à toi le plus élevé,

Ma raison, mes forces et

je ne peux que te les offrir.
Que tout soit, comme cela

tourné uniquement vers ta

Aidez-moi à jouer, à exulter

levez les coeurs vers le ciel
qu'exulte tout ce qui peut

faites résonner tous les instr

Que tout soit, comme cela

tourné uniquement vers ta

Père, par l'amour de Jésus

Fais que la louange soit louée
et qu'elle parvienne jusqu'à

Pour répondre à nos dema
Que ton cœur, comme le

Soit tourné vers notre salut

Habe deine Lust am Herrn,

der wird dir geben, was dei

Trouve ta plénitude dans le

il te donnera ce que ton coe

Gott will ich lassen raten,

der alle Ding vermag.

Er segne meine Taten, m

denn ich ihm heimgestellt m

mein Leben und was er m

er machs, wie's Ihm gefä

*Darauf so sprech ich Amen
Gott wird uns allzusammen
drauf streck ich aus mein
dazu mich Gott bescheid*

Je veux laisser me guider p

Lui qui peut faire toutes cho

Qu'il bénisse mes actions,

Car je lui ai confié mon corps
ma vie et tout ce qu'il m'a
Qu'il fasse comme il lui p

A tout cela je dis amen et j

Que Dieu nous comblera to

Je prends les choses en m

que Dieu m'a assigné dans

***Cantate “Gottes Zeit
ist die allerbeste Zeit”
BWV 106 -
Jean-Sébastien Bach
(1685-1750)***

**La cantate "*Gottes Zeit
ist die allerbeste Zeit*"**

(Le temps de Dieu est le
temps suprême)

dite

"Actus

***Tragicus*"**

est

"une œuvre de génie

telle que les grands

maîtres eux-mêmes n'en

réussissent que
rare-ment" (Alfred Dürr).
Il est donc légitime de
s'attarder un peu sur
elle...

**Elle a été composée à
Mühlhausen, sans
doute en 1707 pour
des funérailles ;**

Bach avait alors 22 ans.
Elle donne de la mort
une image d'une telle
sérénité
que le sous-titre d'
"Actus Tragicus"
figurant sur la seule
source connue (une
copie postérieure à la
mort du compositeur)
paraît incongru. On peut
légitimement douter qu'il

ait été donné par Bach lui-même. En ce temps où le tempérament n'est pas encore égal (les intervalles entre notes de la gamme n'étant pas constants, chaque tonalité possède sa couleur, son "Affekt", disent les Allemands), la tonalité de fa majeur est précisément celle que

Bach utilise toujours
pour symboliser la
sérénité et
la
confiance.

Dans une **sonatine**
introductive ,
les
deux violes de gambe
scandent paisiblement le
temps de Dieu alors que
les
deux flûtes à bec
enlacent littéralement
leur mélodie, exprimant
une proximité confiante ;
ce quatuor original,

soutenu par la basse
continue, constitue
typiquement
l'instrumentation que
Bach utilise dans
d'autres de ses œuvres
évoquant la mort.

Le premier chœur
s'ouvre comme pour

former un solide portique
à l'ensemble :

Gottes Zeit ist die allerbeste

In ihm leben, weben und si

So lange er will,

In ihm sterben wir zur recht

wenn er will.

Le temps de Dieu est le me

En lui nous avons la vie, le

Aussi longtemps qu'il veut,

En lui nous mourons au ter

Quand il veut.

L'animation mélodique
sur *weben*
(mouvement), la note
tenue sur *lan*

ge

(longtemps), le
chromatisme sur

sterben

(mourir) : toute la
symbolique que Bach va
utiliser beaucoup plus
tard dans ses cantates
de Leipzig est déjà en
place et le jeune
compositeur met toute
sa musique au service

de la Parole. Est-il aussi l'auteur du livret ? Il est permis de le penser, tant cette cohérence est forte.

Suivent deux passages de l'Ancien testament. Les ténors citent d'abord

le psaume 60 :

Ach Herr, lehre uns bedenken

Dass wir sterben müssen,

Auf dass klug worden.

Ah Seigneur, enseigne-nous

que nous devons mourir,

afin que nous acquérions la

**Puis la basse interpelle
le croyant par un
verset d'Isaïe :**

Bestelle dein Haus,

denn du wirst sterben,

und nicht lebendig worden.

Range ta maison,

car tu dois mourir

et non rester vivant.

Les flûtes à bec par leurs arpèges évoquent irrésistiblement – peut-on même dire, avec un certain humour ? – l'agitation de celui qui s'affaire à mettre de l'ordre dans sa maison. La soudaineté de la mort est illustrée par la brièveté de "*sterben*" (mourir) par rapport aux

vocalises sur "lebendig"
(vivant).

Intervient alors un air d'une complexité que Bach gère avec une admirable maîtrise, et qui constitue une véritable prédication théologique. Le chœur, dans une écriture fuguée volontairement

archaïque, rappelle le
caractère inéluctable du
message de l'Ancien
Testament.

Es ist der alte Bund :

Mensch, du musst sterben

C'est l'ancienne Alliance □

Homme, tu dois mourir !

Cette évocation implacable du destin est tempérée par l'évocation du choral "Ich hab'mein Sach Gott heimgestellet" (j'ai confié ma destinée à Dieu), simplement joué par le quatuor violes –

flûtes, mais dont
l'auditeur du 18eme
siècle percevait
immédiatement le sens.

Et la voix du soprano
s'envole au-dessus de
cette pâte sonore en
proclamant le texte final
de l'Apocalypse "Ja,

komm, Herr Jesu, komm
!" (oui, viens, Seigneur
Jésus) : cette citation de
l'ultime verset du
Nouveau Testament met
fin, dans une vocalise à
découvert, aux sombres
considérations de
l'Ancienne Alliance et
ouvre la voie, sur le nom
de Jésus, à la deuxième
partie de la cantate,

consacrée à la Nouvelle Alliance. Encore faut-il rappeler la prédominance du temps de Dieu : Bach le fait par une pleine mesure de silence, partie intégrante de sa musique...

La seconde partie de la

cantate est ouverte par
un air d'alto, introduit par
la ligne mélodique
ascendante du
violoncelle qui symbolise
l'âme prenant son essor
:

In deine Hände befehl ich mich

Du hast mich erlöst, Herr,

Entre tes mains je remets

Tu m'as racheté, Seigneur,

C'est la citation d'un verset du psaume 31, mais aussi des mots de Jésus lors de sa mort (Luc, 23,46) : la

continuité entre l'ancien et le nouveau Testament est ainsi maintenue.

La basse, traditionnellement "Vox Christi" (la voix du Christ) dans les cantates de Bach, répond par une citation des paroles de

Jésus en croix (Luc 23,43) :

Heute, heute wirst du mit m

Aujourd'hui, tu seras avec

Sur ces paroles, monte
à l'alto le chant du
cantique de Siméon,
choral bien connu par
l'assemblée :

Mit Fried und Freud ich fah

in Gottes Willen

Getrost ist mir mein Herz u

Sanft und stille,

Wie Gott mir verheissen hat

Der Tod ist mein Schlaf wo

Dans la paix et la joie je m

Selon la volonté de Dieu

Mon cœur et mon esprit s

Sereins et tranquilles,

Ainsi que Dieu me l'a prononcé

La mort est devenue mon

Bach conclut cette
cantate magistrale par le
chant du Gloria
allemand, sur la mélodie
d'un choral de Reusner
"En toi j'ai espéré,
Seigneur" (là encore,
l'assemblée interiorise le

message d'espoir de ce titre qu'elle connaît, en même temps que le texte de la doxologie, utilisé par Bach), alterné avec une *sinfonia* instrumentale qui fait pendant à la sonatine initiale.

Glorie, Lob, Ehr und Herrlich

Sei Dir Gott, Vater und Soh

Dem Heil'gen Geist mit Na

Die Göttlich Kraft mach' un

Durch Jesum Christum, An

Gloire, louange, honneur e

Soient rendus à toi, Dieu

et Saint Esprit !

Que la puissance divine n

Par Jésus Christ, Amen

Les instruments,
sonnant en contretemps
après les voix,

symbolisent sans doute la Nouvelle Alliance qui prédomine sur l'ancienne, ou/et le Christ, deuxième personne de la trinité.

Le fugato sur "Durch Jesum Christum, Amen", échangé d'une voix à

l'autre et finalement repris en valeurs longues par les sopranos, clôt cette cantate de façon jubilatoire avant que les derniers "Amen" ne s'éteignent dans une totale sobriété, comme en écho : le tutti fait place aux voix seules, puis aux instruments

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

Jean-Louis Michard

Sources : Gilles
Cantagrel (*Les cantates*)

*de JS Bach, La musique
du baroque en
Allemagne*),
Nicolaus Harnoncourt (*livret de l'intégrale des
cantates de JS Bach*
) , Ton Koopman (*interviews*
). Remerciements à
Christoph Kriegler
(traduction).

Cantate BWV 12 - Jean-Sébastien Bach **(1685-1750)**

■
■

**La cantate *Weinen,
Klagen, Sorgen,
Zagen***

BWV 12 de J.S. Bach

(Pleurs,

Lamentations,

Tourments,

Découragements)

composée pour le

troisième dimanche

après Pâques, est

exécutée pour la
première fois à
Weimar le 22 avril
1714. Cette œuvre est

**devenue célèbre par
la première partie de
son chœur d'entrée,
construite sur une
basse obstinée de
passacaille que J.S.**

Bach reprendra et
adaptera plus tard
pour le
Crucifixus
**de la Messe en si
mineur**

. Cette cantate
exprime l'affliction des
apôtres apprenant la
mort du Christ puis le
réconfort que

trouveront les
chrétiens dans leur
confiance en Dieu :
"Vous serez tristes,
mais votre tristesse se
changera en joie".

Bach appréciait la
musique de Vivaldi

qu'il étudiait et transcrivait. On retrouve notamment dans cette cantate une parodie de la cantate profane RV 675 de Vivaldi "*Piango, gemo, sospiro e peno*" (Bernhard Paumgartner, "Österreicher

Musikzeitschrift",
1966).

***Gloria* - Antonio**

**Vivaldi (16
78-1741)**

■
■

**Le *Gloria* RV 589 en
ré majeur**

**est une des œuvres
les plus connues de**

Vivaldi. Il composa
ce
Gloria
pour
la
Pietà
de Venise
, orphelinat et
conservatoire de
musique vénitien

très actif et apprécié aux 17^e et 18^e

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

Pietà,

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

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

bel canto

. Vivaldi y multiplie les effets d'opposition -de masses, chœur contre soliste, et d'allure, largo contre presto-. Il en résulte

une musique à l'allure

plus

festive, chaleureuse

ou

solennelle

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

Stabat Mater et Missa Dolorosa - Antonio Caldara (1670-1736) :

Antonio Caldara est né à Venise,
probablement en 1670. Fils d'un
violoniste, il est sans doute l'élève de
Legrenzi, étudie le violoncelle et
occupe une place de chantre à la
basilique St Marc, puis devient maître
de chapelle du duc de Mantoue (de
1700 à 1707). Il est ensuite pendant
deux ans

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

,

puis

il s'installe

à Rome

où il devient

Maître de chapelle du prince

Ruspoli, de 1709 à 1716

. Cependant, Caldara avait déjà pris contact quelques années auparavant avec l'empereur Charles VI à Vienne, espérant obtenir un poste ; il sera nommé

en 1716 vice-maître de chapelle impérial

sous l'autorité de Johann Joseph Fux, et demeurera

à Vienne

jusqu'à sa mort, en décembre 1736.

Même si sa carrière musicale s'est déroulée pour une part en Italie, **Caldara a surtout connu la célébrité à**

Vienne où il est alors l'un des compositeurs d'opéras et d'oratorios les plus remarquables. Sa production fut immense : quelque 87 ouvrages lyriques, plus de 30 oratorios et 30 messes, des motets et pièces sacrées diverses, une centaine de cantates profanes... Cette fécondité et le plaisir d'écrire furent sans doute encouragés par le souverain mélomane Charles VI...

La musique de Caldara réalise une **magnifique synthèse entre le style choral vénitien, le style mélodique et harmonique napolitain et le**

baroque viennois

, alors à son apogée. Elle se situe à la croisée des chemins entre le baroque et le préclassicisme. L'influence de ce compositeur sur les musiciens de l'école de Mannheim et sur les musiciens viennois de la génération suivante (notamment J. Haydn et W.A. Mozart) fut considérable.

Son **Stabat mater** est une oeuvre d'envergure composée en 1726 pour la canonisation de St Jean Népomucène. Il est écrit pour 4 solistes, chœur, ensemble à cordes et continuo (orgue). Un des airs

nécessite l'intervention de 2 trombones. Cette oeuvre, autant par son style que par son contenu, peut parfaitement soutenir la comparaison avec des pièces écrites par des musiciens contemporains de Caldara, notamment J.S. Bach.

En 1735, Caldara compose une **Missa a 4 voci concertata con violini**, à laquelle il ajoutera le titre "**dolorosa**", à l'occasion des fêtes de Pâques. Cette ample pièce, caractérisée par l'utilisation d'harmonies

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

Ave Verum Corpus (Motet du 2^e
me
livre
des

Gradualia

)

-

□ **William Byrd (1543-1523)**

:

Considéré comme le plus grand compositeur anglais du 16ème siècle, William Byrd, organiste de la Chapelle Royale à Londres, composa des oeuvres religieuses remarquables, aussi bien pour les liturgies anglicanes que catholiques. Pour ses

mécènes catholiques, il publia notamment deux livres de motets pour la Fête-Dieu les *Gradualia*

(1605-1607) dont l'

Ave Verum

est une de ses oeuvres les plus connues. William Byrd composa également de nombreuses pièces instrumentales, particulièrement pour le virginal, et vocales : il fut l'un des premiers à écrire pour une seule voix et accompagnement obligé, utilisant les violes (de préférence

en quatuor) à la place des voix inférieures.

Lamentation de Jérémie " *Jo d. Manum suam misit hostis* "

(Troisième lamentation de la

Feria in

Coena Domini)

-

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

:

□

Palestrina fait partie des rares compositeurs qui furent célébrés universellement. Dès la fin

du 16ème siècle, son oeuvre fut considérée par l'Eglise catholique comme un modèle parfait pour la musique sacrée, en totale adéquation avec le style prôné par le concile de Trente.

Ses compositions

respectent en effet
l'intelligibilité des textes,
la "pureté" et le style
austère requis par les
Pères de l'Eglise. Au
cours du 17ème siècle, l'
**oeuvre et l'écriture de
Palestrina,**
**représentatives de l'art
du contrepoint de la
Renaissance,**
seront la base d'un

enseignement musical
que de nombreux
musiciens viendront
chercher en Italie.

Palestrina occupa des
postes musicaux
importants au service
de l'Eglise,
essentiellement à

Rome, et composa donc un grand nombre de messes et pièces religieuses, dont 15 Lamentations de Jérémie à quatre voix (1588).

La Troisième

Lamentation "*Manum suam misit hostis*"

(L'oppresseur a étendu la main sur tous ses trésors) de la

Feria "In Coena Domini" (

1er livre des

Lamentations) est

l'une des plus

émouvantes. Comme

toutes les oeuvres de
Palestrina, cette
lamentation est écrite
a
cappella
, c'est-à-dire sans
accompagnement
musical. Dans la
liturgie catholique, ces
lamentations, dont le

texte est un poème
biblique de l'Ancien
Testament dans
lequel le Prophète
Jérémie déplore la
destruction de
Jésuralem par les
Babyloniens, étaient
chantées pendant les
offices de la Semaine

Sainte en évocation de l'abandon du Christ par les apôtres.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

**Né à Crémone,
centre de lutherie
réputé
en Italie, Claudio
Monteverdi**

maîtrisa très tôt l'art
de la polyphonie. Il
publia ses premières
oeuvres dès l'âge de
15 ans. En

1590

, il est engagé
comme joueur de
viole à la

cour du Duc de

Mantoue

, ville d'art florissante,
où il sera ensuite en
charge de la musique
du palais. En

1613

, il obtient le poste de

**Maître de Chapelle
de la Basilique**

Saint-Marc à Venise.

Lorsqu'il meurt à
Venise en 1643,
Monteverdi est le
musicien le plus
célèbre d'Italie et
d'Europe.

Son oeuvre constitue
une véritable
"révolution". Pour
privilégier
l'expression des
sentiments, les
"affetti", démarche
caractéristique de
l'époque baroque, il
enfreint certaines

règles traditionnelles
du contrepoint de la
Renaissance,
utilisant par exemple
l'effet des
dissonances.

"L'harmonie, de
maîtresse, devient
servante du discours"
(Préface aux Scherzi

Vocali à 3 voix de Monteverdi par son frère Giulio Cesare).
On lui doit un grand nombre de madrigaux, des oeuvres lyriques (dont l'*Orfeo* considéré comme le

premier opéra
baroque) et surtout
un riche répertoire
consacré à la
musique sacrée.

Magnificat a sei voci (Vêpres à la Vierge)

Souhaitant postuler
après son séjour à
Mantoue pour un

poste à Rome, **Monteverdi fit éditer**

en

1610 les psaumes

des Vêpres à la

Vierge Marie

(Vespro Della

Beata Virgine)

,

regroupant un
ensemble de pièces
vocales et
instrumentales de
formes et styles
très variés et
requérant un
choeur et un
orchestre

importants.

Le Magnificat

vient en

conclusion

. Monteverdi en

propose deux

versions

dont une version à

6 voix

et continuo à
l'orgue
(probablement
prévue pour une
interprétation par
des effectifs plus
réduits, toutes les
chapelles n'ayant
pas le faste de la

cour pontificale).
C'est ce Magnificat
qu'a choisi
d'interpréter
l'Ensemble Da
Camera avec une
couleur
instrumentale un
plus riche (violons,

violes de gambe et orgue). Il était en effet d'usage à l'époque d'adapter l'interprétation selon les musiciens disponibles.

Conformément à la tradition, ce Magnificat est articulé sur un *cantus firmus* reprenant le modèle grégorien, mais il met en application les principes du

"stile nuovo"

. L'émotion
religieuse s'exprime
avec les mêmes
moyens que
l'émotion profane et
la musique met en
valeur le texte :
mélismes pour

traduire l'allégresse,
rythmes suivant les
paroles, contrastes,
effets d'écho, ...

Que sait-on des Vêpres à la Vierge ?

Les Vêpres à la

**Sainte-Vierge,
composées
probablement
autour de 1608,
ont été publiées
en 1610,
conjointement à
une messe à 6
voix**

, dans un recueil
intitulé
"

*Sanctissimæ Virgini
missa
senis vocibus ad
ecclesiarum choros
, ac Vespere
pluribus*

decantadæ...".

Ce qui intrigue dans la présentation de ce recueil, dédié au pape Paul V, c'est la position des Vêpres, manifestement placées par

Monteverdi au second plan après la messe. Les deux œuvres étant écrites dans des styles radicalement différents, on peut supposer que le compositeur,

espérant obtenir un
poste à Rome,
aurait fait oeuvre de
prudence en
mettant en avant
une
**messe dans le
style ancien
(*stile antico*),**

pour mieux faire
accepter les
audaces
harmoniques
"modernes" d
u
stile concertato
des Vêpres
. Cela permettait en

outre à Monteverdi
de faire reconnaître
sa parfaite maîtrise
de l'un et de l'autre
styles, en particulier
pour répondre au
chanoine Artusi, qui
depuis plusieurs
années, critiquait

vivement ce style
trop "moderne" du
compositeur...

L'analyse de
l'œuvre montre que
ces Vêpres

contiennent **les 8**
chants de
l'ordinaire
(introït
In
adiutorium
et son répons
Domine in
adiuvandum

),

les 5 psaumes

, *Dixit Dominus,*

Laudate pueri,

Laetatus sum,

Nisi dominus,

Lauda Jerusalem,

l'hymne

Ave maris stella

et le

Magnificat

. Entre ces chants
s'intercalent

**4 motets ou
*concerti***

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

,

et une
sonata
instrumentale
(sopra sancta
Maria)

. Ces cinq pièces
ne sont conformes
à aucune liturgie de

la Sainte-Vierge.
Cependant, des
écrits de l'époque
mentionnent que
l'usage en était
fréquent,
notamment en Italie
du Nord, mais
également à Venise

et à Rome. Ces
concerti
apportent
indéniablement par
leur style un
caractère très
original à l'œuvre
de Monteverdi. A la
question de savoir

si ces Vêpres sont
ou non une
musique liturgique,
on peut répondre
que le compositeur
a réussi à relever
dans cette œuvre
un défi incroyable :
concilier

**l'expressivité avec
la
structure rigide du
*cantus firmus***

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

l'introït l'ouverture
instrumentale de
son opéra

Orfeo,

composé quelques
années auparavant,
on peut dire qu'il a
magnifiquement
réuni le profane et

le sacré dans la
même expression,
et qu'il a ainsi
magistralement mis
en forme la
seconda prattica
: "le texte doit être
le maître de la
musique et non son

serviteur".

*La sonata Sancta
Maria*

, écrite pour une
voix et huit
instruments, donne
une idée de l'éclat
que Monteverdi
voulait obtenir dans

la composition de
certaines de ses
œuvres spirituelles.
Une telle
conception de l'art
religieux est assez
exceptionnelle ; les
Vêpres de 1610
semblent hors du

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

Suite Abdelazer
(Musique de
scène pour
cordes)
- *Henry Purcell*
(1659-1695)

Henry Purcell formé
comme ses
contemporains aux
techniques
polyphoniques de
Palestrina acquit au
contact des
musiciens français
et italiens qui

fréquentaient la
cour royale
d'Angleterre dont il
était le compositeur
officiel la maîtrise
des innovations
musicales
baroques.
Il admirait

particulièrement
Monteverdi dont il
copia et arrangea
des madrigaux et
excella dans ses
oeuvres lyriques à
exprimer les
sentiments et les
passions.

**On connaît moins
sa musique de
scène pour le
théâtre
qui
compte
pourtant
de très
nombreuses**

pièces vocales et instrumentales

▪
En effet, depuis Shakespeare, il était de tradition en Angleterre de jouer au cours des pièces de théâtre

des intermèdes
musicaux. Leur
composition était
confiée à un
unique musicien.
**Purcell écrivit la
suite
Abdelazer en
1695 pour la**

représentation
d'une pièce de
théâtre de la
dramaturge

Aphra Behn

***The Moor's
Revenge***

(La Revanche du
Maure) dont le

texte est
aujourd'hui perdu.
On retrouve dans
ces partitions le
mélange des
styles qui le
caractérise :
ouverture à la
française,

rondeau, airs,
menuet, gigue,
hornpipe. Le
rondeau est un
thème bien connu
sur lequel
Benjamin Britten
composa des
variations pour un

film documentaire
sur les instruments
de l'orchestre. La
mort prématurée
d'Henry Purcell à
la fin de l'année
1695 émut toute
l'Angleterre.
Unanimement

apprécié, il reçut
de nombreux
hommages.

Requiem et Credo - Antonio Lotti (1667-1740)

■
■

**Né à Hanovre,
où son père fut
maître de
Chapelle,
Antonio Lotti
exerça la plus
grande partie de
sa carrière à la**

Basilique
Saint-Marc de
Venise. Il
répondit toutefois
en 1717
à l'invitation du
Prince électeur
de Saxe, Frédéric

**Auguste II,
à la cour de
Dresde
(Allemagne).**
On trouve
nombre de ses
compositions à la
bibliothèque

régionale de
Saxe à Dresde et
aux 4 coins de
l'Europe. Il joua
également un
rôle pédagogique
important en
formant des

musiciens tels
que Marcello et
Galuppi.

**La musique
d'Antonio Lotti
illustre la
transition entre
le baroque tardif**

**et le
classicisme en
ses débuts**
. Après avoir
composé de
nombreux
opéras, Antonio
Lotti s'est peu à

peu consacré
exclusivement à
la composition
d'oeuvres
sacrées,
notamment pour
la Basilique
Saint-Marc. C'est

pour ce site
d'exception qu'il
écrit entre autres
ces deux
oeuvres.

- *Le Requiem*

en fa majeur

est une oeuvre
riche en tensions
et contrastes.

Fugues chorales
alternent avec
arias et duos
chantants et

tendres. Le texte
et la structure de
l'oeuvre sont
ceux de la
Liturgie
catholique
romaine du
service des

morts

(Requiem

aeternam - Kyrie

eleison - Dies

Irae - Quantus

Tremor - Tuba

Mirum - Mors

stupebit - Judex

*ergo - Quid sum
miser - Rex
tremendae -
Recordare, Jesu
pie - Quaerens
me - Juste judex
-Ingemisco
tamquam reus*

*-Qui Mariam
absolvisti -
Preces meae -
Inter oves - Oro
supplex -
Lacrimosa -
Judicandus -
Domine Jesu*

*Christe - Hostias
et preces -
Quam olim).*

**- *Le Credo
en fa majeur :***
Un témoin de
l'époque
rapporte : "Les

oeuvres sacrées
d'Antonio Lotti
sont d'une
sonorité si
étonnante que
l'on ne peut dire
si elles servent
plus l'affliction ou

la jubilation". Ce
Credo
en cinq parties
en est
l'illustration
(*Credo -*
Crucifixus - Et
resurrexit - Et in

*Spiritum
Sanctum - Et
vitam venturi
saeculi - Amen).*

AUTRES OEUVRES INTERPRETEE S RECEMMENT

Membra Jesu

Nostris -

Dietrich

Buxtehude

(1637-1707) :

Dietrich

Buxtehude,

organiste

d'origine
danoise, servit à
Lübeck en
Allemagne. Il
voyagea peu,
mais maîtrisait
aussi bien les

langues
classiques que
les langues
scandinaves et
européennes
modernes
(français, italien,

allemand). Sa renommée était grande dans toute l'Europe, mais ses oeuvres ont été peu publiées.

Gustav Düben,
Kapellmeister à
la Cour de
Suède,
collectionnait
ses ouvrages.
C'est à lui que

Buxtehude
dédia le cycle
des 7 cantates
*Membra Jesu
nostri*
(1670), chacune
adressée à une

partie du corps
de Jésus sur la
croix.

Composée pour
un effectif réduit
de musiciens,
cette méditation

en 7 moments
est une
alternance de
concerts
vocaux, pages
polyphoniques
où voix et

instruments se
répondent, et
d'arias pour 1
ou 2 solistes
séparés par des
ritournelles
instrumentales

·
Les différentes
parties de ce
poème spirituel
très expressif
peuvent être
exécutées

séparément ou
dans leur cycle
entier.

Psautne 137 □

**- Heinrich
Schütz
(1685-1672)**

·
·

**Kapellmeister à
la Cour de
Dresde**

(Allemagne)
pendant près
d'un
demi-siècle, H.
Schütz fut un
pédagogue et
compositeur

très apprécié. Il
séjourna
également en
Italie où il
rencontra
Gabrielli et plus
tard

Monteverdi, et
à la cour du
Danemark. Il
composa pour
de très
nombreuses
cérémonies

religieuses. Ce
psaume pour 2
choeurs (8
voix) tire sa
source du récit
biblique "Près
des eaux de

Babylone".

Motets -
Marc-Antoine
Charpentier

(1636-1704) :

**Marc-Antoine
Charpentier,
rival de Lully,
est aujourd'hui
reconnu**

comme l'un
des plus
grands
compositeurs
français du
17
ème

siècle. Sa
musique se
distingue par la
richesse de
son écriture et
ses audaces
harmoniques.

Ses oeuvres
de musique
sacrée sont
emplies
d'intensité
dramatique et
de subtilité. Il

composa dans
ce domaine de
nombreuses
pièces à
effectifs
variables
(notamment

pour choeurs à
4, 5, 6 et 8
voix) pour des
églises,
chapelles
privées et
couvents.

Didon et Enée

- Henry

Purcell

(1659-1695) :

Henry Purcell

est un des

compositeurs

anglais les
plus
marquants de
son temps. Il a
su fusionner
l'influence des
styles des

musiciens
français et
italiens qui
séduisaient
ses
contemporains
avec la riche

tradition
musicale
anglaise. Son
célèbre opéra
Didon et Enée,
le premier
véritable opéra

composé en
Angleterre, est
un chef
d'oeuvre d'une
extrême
concision (3
actes, moins

d'1 heure de
musique).

Cette tragédie
musicale
relate les
amours du
prince troyen

Enée avec
Didon, la reine
de Carthage,
qui,
abandonnée,
se suicide par
désespoir. Les

choeurs jouent
un rôle
essentiel dans
l'action
dramatique, en
apparaissant
tantôt réjouis,

démoniaques,
tendres ou
compatissants.

Concerto

pour
Clavecin et
Cordes □ -
Michel
Corrette
(1707-1795) :

Miche
l Corrette est
un
compositeur
français,
organiste de

formation.

Son

inspiration est

puisée

principalement

nt dans des

thèmes
extraits de
chansons
populaires ou
de Noël. Le
4ème

concerto est
une oeuvre
instrumentale
en trois
mouvements
écrite pour le

clavier avec
un
accompagnement
de
cordes. Il a
été adapté

pour
l'Ensemble
Da Camera
qui l'interprète
au clavecin
accompagné

par des
violons, des
violes de
gambe et le
théorbe.

Sonate à 5
en fa majeur
- Johann
Rosenmüller
(1619-1684) :

Johann
Rosenmüller
(1619 –
1684) est un
compositeur
allemand qui

occupe
d'abord un
poste
d'organiste à
la
Nicolaïkirche

de Leipzig.
En 1655, il
quitte cette
ville pour
Venise où il
séjourne de

1658 à 1682.
Compositeur
prolifique,
Rosenmüller
a notamment
composé

des suites et
des sonates
ainsi que de
nombreuses
œuvres
religieuses.

La sonate en
fa majeur (*Sonata
decima a 5*
) est tirée
d'un recueil

de 1682 ; sa
forme
s'apparente
à celle des
Sonates
d'Eglise de

Corelli. Elle
est écrite
pour un
groupe de
cordes de 5
voix et

comporte,
comme les
autres
œuvres du
compositeur,
une partie de

continuo.

Les deux

voix du

dessus sont

jouées par

les violons,

alors que les
3 autres
parties
peuvent être
confiées à
des violes de

gambe, le
continuo
étant assuré
par le
clavecin ou
le théorbe,

ou les deux.
Les sonates
de
Rosenmüller,
dans
lesquelles

l'influence
italienne est
prédominant
e,
représentent
sans doute

ce que l'art
allemand a
produit de
plus parfait
dans le
répertoire

instrumental
de la
seconde
moitié du 17
ème
siècle.

