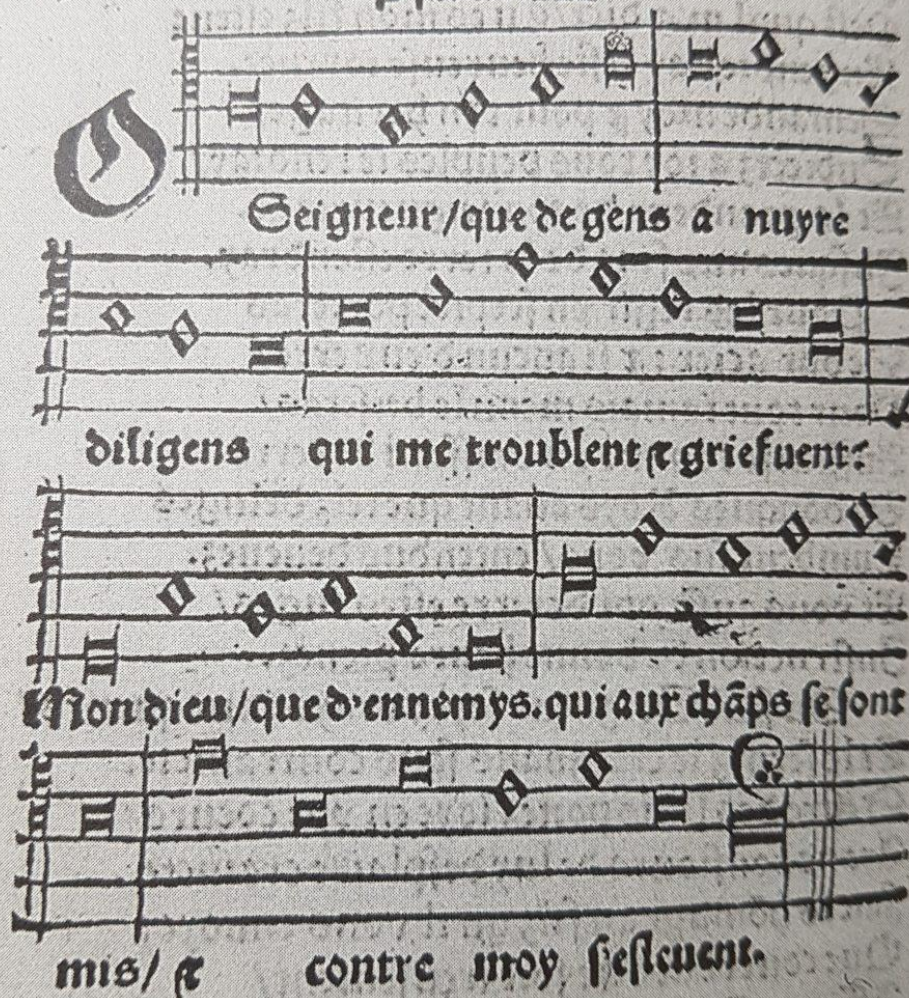


Les psaumes genevois

3
Car tout a coup son courroux rigoureux
S'embrasera. & ne sauez le terme/
Lors sentirez de combien sont heureux
Ceux qui en luy ont confiance ferme.

Psalme. III.



S Seigneur / que de gens a nuyre
diligens qui me troublent & griefuent:
Mon dieu / que d'ennemys. qui aux chaps se sont
mis / & contre moy se leuent.

Certes plusieurs i'en voy
Qui vont disant de moy:

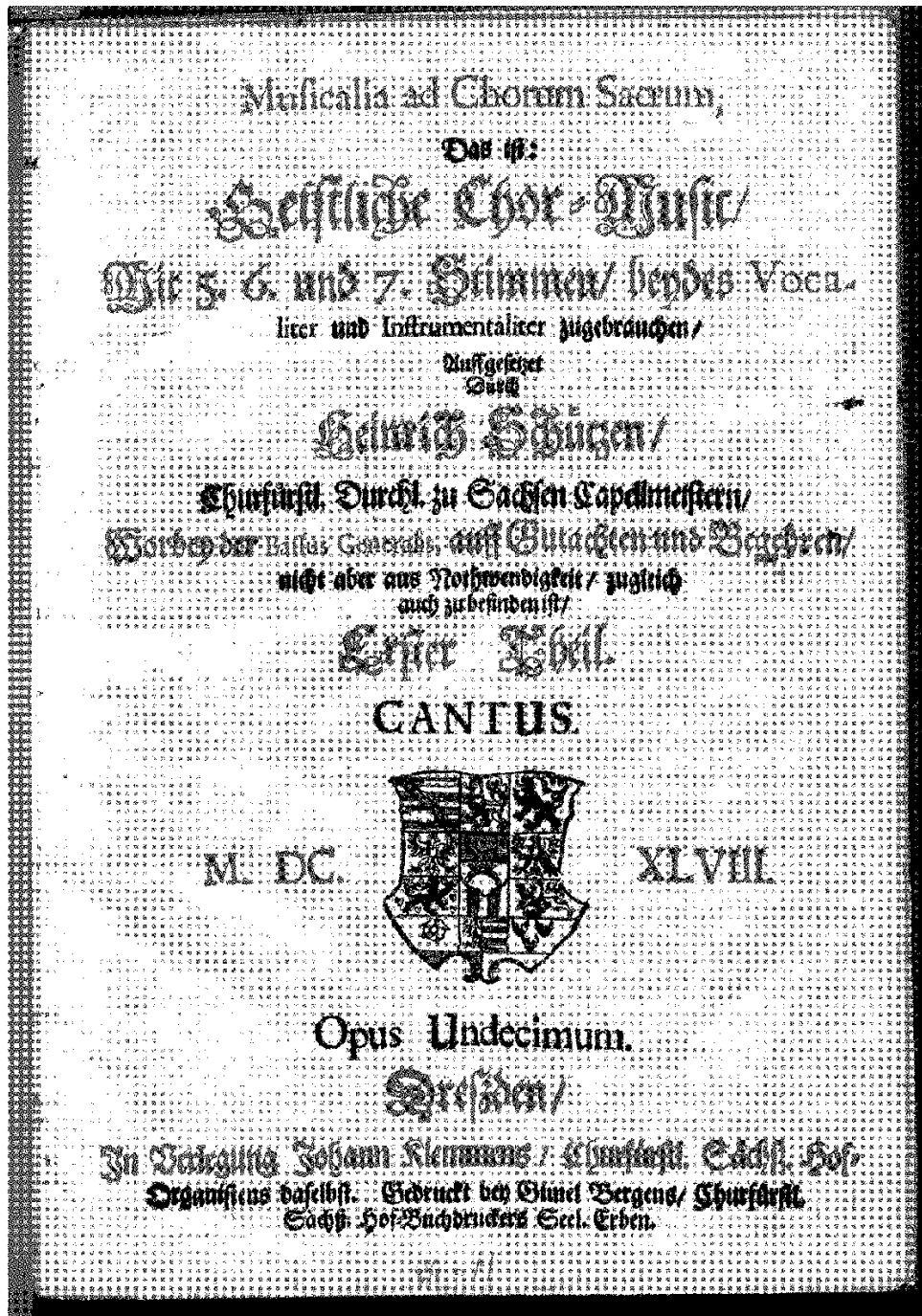
La réforme a « démocratisé » la musique religieuse, en confiant à l'assemblée des fidèles l'exécution jusque-là réservée aux chœurs professionnels. Il en résultera dans l'église luthérienne l'immense répertoire des chorals aux mélodies simples à mémoriser et à chanter, la congrégation répondant à l'officiant en langue vernaculaire. Chez les calvinistes, l'ensemble des 150 psaumes de David, traduits en langue française par Clément Marot et Théodore de Bèze, était chanté en l'espace de six mois, soit deux fois par an, partagé entre les offices des dimanche matin, après-midi et mercredi, tant dans les lieux de culte qu'à l'école ou en famille, associé à la lecture de la Bible.

Dans les familles cultivées pratiquant la musique, les psaumes remplacèrent progressivement les chansons profanes jugées vaines, voire immorales. Des compositeurs de grand talent écrivirent des versions polyphoniques, notamment en forme de motet : Claude Goudimel, disparu lors de la Saint Barthélémy lyonnaise, puis Claude Lejeune (ca 1530-1600) et Paschal de l'Escotard. A partir de 1566 des psautiers sur le modèle genevois apparaîtront dans d'autres pays et d'autres langues : néerlandais (1566), allemand (1573), italien (1605), espagnol (1606), hébreu (*sic*), et même turc ; Sweelinck publiera l'intégralité des 150 psaumes de 1592 à 1621, tandis que Schütz publiera en 1619 un premier recueil de 26 *Psalmen Davids*, puis leur ensemble à deux reprises en 1628 et 1661.

Il s'agit avant tout d'une musique destinée à l'élévation de ceux qui la pratiquent, ainsi que l'écrit Jean Calvin dans sa préface au psautier de Genève de 1543 : « *Quant est des prières publiques, il y en a deux espèces : les unes se font par simples paroles, les autres avec le chant. Et n'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car dès la première origine de l'Eglise cela a esté, comme il appert par les histoires. Et mesme saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et, à la vérité nous cognoissons par expérience que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le cœur des hommes, pour invoquer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger, ni volage, mais qu'il ait poids et maiesté, comme dit saint Augustin, et ainsi, qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Pseaumes qui se chantent en l'Eglise, en la présence de Dieu et de ses anges.* »

Source : Marc Honneger

Heinrich Schütz Geistliche Chormusic Opus II



Heinrich Schütz (1585-1672) est considéré comme le plus important compositeur allemand de la première moitié du XVII^e siècle, à l'égal de Claudio Monteverdi.

Günther Grass, dans sa nouvelle *Das Treffen in Telgte* dans laquelle il décrit l'atmosphère régnant à la fin de la Guerre de Trente Ans qui opposa les Habsbourg catholiques aux protestants de Bohême et des états allemands, écrit à propos de Schütz « Personne mieux que lui ne savait mettre les mots en musique ; la seule raison d'être de sa musique consistait à porter le texte, à lui donner vie, à renforcer son pouvoir expressif, à l'approfondir, à l'amplifier, à l'exalter dans toutes ses dimensions. »

Lorsqu'il mettait des textes bibliques en musique, avait toujours pour intention finale de transmettre le message religieux le plus fidèlement possible, au modèle de la monodie italienne qui lui était familière depuis son apprentissage à Venise auprès de Giovanni Gabrieli de 1609 à 1612 et son second séjour de 1628 et 1629. Dans son recueil de motets allemands publié en 1648 sous le titre « Geistliche Chormusik », le compositeur concilie le style « ancien » de la Renaissance et les moyens expressifs baroques « modernes » qui donnent vie au texte. Craignant, comme il l'expose dans la préface de son recueil, que la conversion au style italien des jeunes compositeurs allemands de l'époque n'entraîne une perte de compétence technique, Schütz les encouragera à « commencer par croquer la noix dure du contrepoint ». Et effectivement, dans ce monumental ouvrage, Schütz dressera un véritable inventaire démonstratif de toutes les techniques contrapuntiques possibles dans son entreprise d'« ordonnancement signifiant des sons ». Eminemment polyphonique, cette musique n'en est pas moins dominée par la transmission du message religieux.

La musique de Schütz aura une grande influence sur les musiciens allemands qui lui succéderont et sur l'école d'orgue d'Allemagne du Nord, comme le néerlandais Jan Pieterszoon Sweelinck. Cette école atteindra son apogée un siècle plus tard avec Jean-Sébastien Bach.

Source : Ignace Bossuyt

Jan Pieterszoon Sweelinck



Jan Pieterszoon Sweelinck est un compositeur néerlandais né en 1562, fils d'un organiste nommé peu après à Amsterdam et auquel il succède en 1577. Il devient employé de la ville lorsque la Réforme calviniste interdit l'usage de l'orgue durant les cérémonies religieuses,

son rôle consistant alors à jouer les psaumes genevois avant et après les offices et donner des récitals d'orgue durant la semaine.

Outre la république de Hollande, dans laquelle il voyagea beaucoup, sa réputation s'étendit à l'Allemagne, lui attirant des élèves tels que Jacob Praetorius ou Samuel Scheidt, établissant ainsi les bases de l'école d'orgue d'Allemagne du Nord dont l'influence dura jusqu'à Jean-Sébastien Bach. Son décès en 1621 mit fin à cette période d'intense activité d'enseignement et de composition.

Si Sweelinck est aujourd'hui particulièrement reconnu pour ses brillantes compositions pour clavecin et orgue, sa musique vocale est restée longtemps ignorée. Il est probable que ce fut l'inverse durant sa vie, les œuvres pour clavier, écrites entre 1606 et 1621, restant confinées (déjà !) à un petit cercle (« l'école Sweelinck »), alors que ses 254 œuvres vocales profanes et sacrées – chansons, madrigaux, motets et l'intégralité des 150 psaumes – furent écrites sur une période deux fois plus longue de 1592 à sa mort.

Les motets pour la Nativité

Les neuf motets pour la Nativité constituent un ensemble remarquable parmi les trente-sept motets à cinq voix qui constituent le recueil des *Cantiones Sacrae* publié en 1619. Ils offrent la particularité d'une unité d'harmonisation, à cinq voix dont deux de sopranes. Le plus ardent des motets de Noël est certainement *Hodie Christus natus est*, avec ses trois entrées de ténors sur « Hodie » suivies par les autres voix, son alternance de parties binaires et ternaires, et l'exubérance des répétitions d'« alleluia » et « noés », alors que *Angelus ad pastores ait* possède un caractère plus intime. Avec une grande simplicité de moyens, Sweelinck crée une ambiance d'espoir avec la prophétie d'Isaïe *Ecce Virgo concipiet et pariet filium* – seule référence du recueil à l'Ancien Testament - . Les alléluias finaux sont retenus, loins de ceux de *Hodie Christus natus est*. *Ab Oriente venerunt Magi*, motet pour l'Épiphanie, sur un texte de saint Matthieu, est probablement le joyau de ces motets pour la Nativité. Les deux thèmes des segments de texte « Ab Oriente / venerunt Magi » se répètent et se combinent comme dans une fugue, les accords sonores de « adorare Dominum » formant un puissant contraste homophonique. La seconde partie, dans laquelle le second thème imite le premier, est constituée d'entrelacs complexes dans lesquels le mot « aurum » est répété vingt-sept fois dans le but de dépeindre l'éclat de l'or. L'encens flottant dans l'air est suggéré par un thème simple et bref, tandis que la myrrhe est évoquée par un motif syncopé contrastant avec la sobriété de « sepulturæ eius » et la descente de la ligne de basses. L'« alleluia » final très animé reprend habilement les éléments mélodiques de ce magnifique motet.

Source : Harry van des Kamp

Francis Poulenc



« Poulenc prend les harmonies de tout le monde pour faire la musique de personne », « Il est impossible d'entendre une mesure de Poulenc sans reconnaître Poulenc », « Dans Poulenc, il y a du moine et du voyou ». Aussi inspiré par Babar que par les poèmes de Guillaume Apollinaire, Francis Poulenc ne suit qu'une seule règle, la sienne. Il y a deux Francis Poulenc. Celui de ses jeunes années, le *Poupoule* amateur de guinguettes et de music-hall, compositeur du ballet érotique *Les Biches* (1923) et des *Chansons Gaillardes* (1926). Ce Francis libertin doit bientôt cohabiter avec un double plus sérieux et, surtout, très croyant. C'est suite à un pèlerinage qu'il effectue à Rocamadour en 1936, après le décès accidentel de son ami le compositeur Pierre-Octave Ferroud – pour qui il composera les *Litanies à la Vierge Noire* –, que Poulenc retrouve la foi catholique profonde de son père. Dès lors, de nouveaux sujets s'ajoutent à sa liste d'inspirations : la religion, d'une part, mais aussi l'angoisse, la mélancolie et, plus tardivement, la mort.

Après les Motets pour un temps de pénitence de 1938 sur des textes de la Semaine Sainte et la mélancolie viendra un temps plus apaisé lors de séjours en Touraine et en Provence. C'est là qu'il écrira les Quatre Motets de Noël, dans lesquels se ressent un émerveillement enfantin reflété par des harmonies simples et des phrases courtes, un air imprégné de mystère et de joie.

Sources : Nicolas Robertson, Pascal Rogé, Nathalie Moller



Dans le cellier de sa maison de Touraine, à Noizay