

**Parfaire sa formation auprès d'un grand maître italien :
Venise, un modèle de spatialisation sonore.
Heinrich Schütz et l'héritage de Giovanni Gabrieli. (*Symphoniae Sacrae*)**

Compositeur allemand, Heinrich Schütz (1585-1672) obtient une bourse par le landgrave Moritz de la ville de Kassel pour aller étudier à Venise et y compléter sa formation de musicien. Ce mécène prend acte de ses talents et souhaite l'encourager à étudier en Italie pour y acquérir une formation complète. Schütz va donc travailler de 1609 à 1612 auprès de Giovanni Gabrieli ; il retourna à Venise pour un second séjour en 1628 où il entra probablement en contact avec Claudio Monteverdi.

Objectif et démarche : les élèves sont amenés à repérer certaines caractéristiques musicales de la pièce proposée. Il faut leur demander de se concentrer sur l'identification des voix (tessiture et nombre), l'identification des instruments et leurs rôles ainsi que les écritures musicales perçues. Ils pourront ensuite comparer la pièce de Schütz à celle de son maître Gabrieli et relever les points communs et les différences afin de déterminer quelles sont les spécificités musicales dont hérite Schütz au contact de ce grand maître prestigieux.

Ecoutes comparatives: *Symphonies Sacrées III*, op 12, Heinrich Schütz, 1650, *Der Herr ist mein Hirt* (à partir du psaume 23) jusqu'à 2m47

https://www.youtube.com/watch?v=1KdVGwGDOEQ&list=OLAK5uy_n9rJm3HriyH_HdHd277WbCifZ2Eco0tXs

Déroulement :

- ritournelle instrumentale introductive à partir d'un ensemble instrumental de cordes frottées, d'orgue, de sacqueboutes et de cornets à pistons (peut volontiers évoquer l'univers musical de Monteverdi comme la *Toccata* qui ouvre l'opéra *Orfeo*)
- jeu d'écho entre un trio vocal soutenu par l'orgue et écho du tutti (ensemble complet des voix et instruments)
- trio vocal (voix de ténor et deux voix féminines de soprano et mezzo-soprano) dans une écriture imitative (comme le début d'un canon) et souvent vocalisée **soutenu** par l'orgue
- solo de ténor en dialogue avec deux violons (et orgue en arrière plan).
- solo de la mezzo-soprano en note contre note avec les sacqueboutes (écriture homorythmique) ; chant en valeur longues et quasi régulières (telle une mélodie de choral luthérien empruntée)
- duo entre ténor et mezzo-soprano en écriture imitative ; doublure des voix en colla parte (en doublure) par les vents.

On est dans l'esprit concertant qui renvoie à l'étymologie du terme *concerto* : à la fois *concertare*, idée de lutte et d'opposition et *conservare*, idée de dialogue avec une égalité des interventions pour les participants. On retrouve les ingrédients suivants :

- les oppositions soli et ripieno (ensemble)
- les jeux de contrastes entre voix et instruments
- les changements d'écriture
- les ritournelles (qui soulignent les articulations formelles)
- la virtuosité (vocale et instrumentale)
- les effets d'écho

Ecoute : *Symphonies Sacrées*, Giovanni Gabrieli (2m environ) *O quam suavis*

<https://www.youtube.com/watch?v=dBVDKEnhafS>

Les *Sacrae Symphoniae* **est** un regroupement de 16 pièces instrumentales et 45 œuvres vocales composées à l'époque où Giovanni Gabrieli était organiste à San Marco à Venise (poste occupé de 1585 à 1612), recueil publié en 1597.

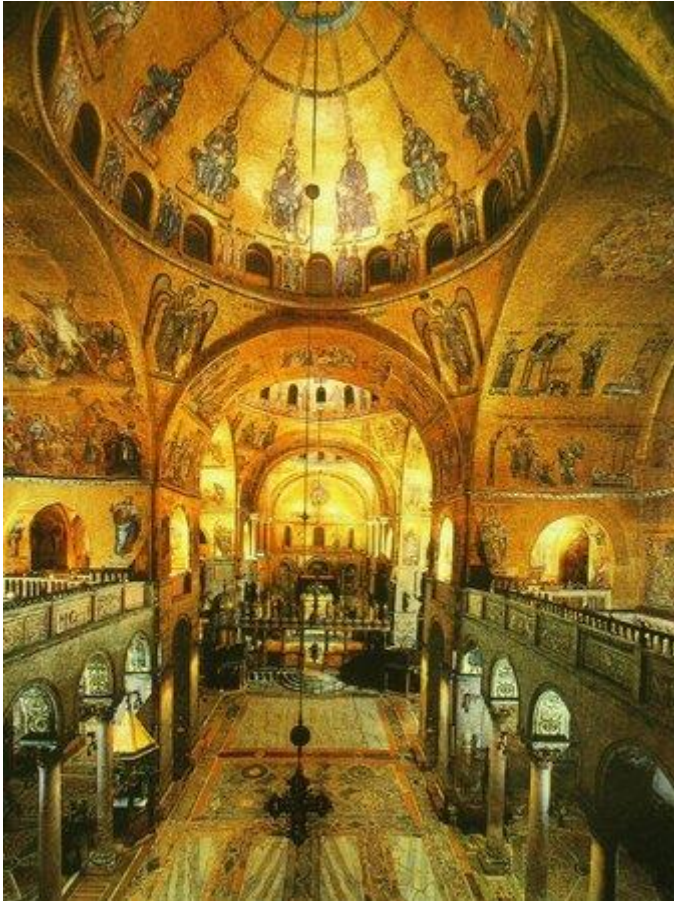
« Quel esprit de suavité que le votre, ô Seigneur
 Qui pour montrer jusqu'où va votre douceur pour votre fils,
 Comblez de bien les affamés, avec le pain d'une suavité infinie que vous leur donnez du ciel,
 Tandis que vous renvoyez vide les riches dédaigneux. »

- même forme constituée de petites sections contrastées
- même recherche d'écritures musicales variées : tutti en homorythmie, des imitations, des échos, des textures allégées, des biciniums (duos) complémentaires entre les voix graves et les voix aigues.
- même mise en valeur du dialogue et des jeux d'écho
- même usage des instruments, en colla parte, qui viennent renforcer les dialogues et les contrastes
- Particularité : pour la mise en valeur du texte au caractère déploratif, examen de dissonances par des retards et du chromatisme.

Les élèves pourront percevoir l'écriture *concertato* : une écriture qui met en valeur la spatialisation par des jeux d'écho, de dialogues et d'imitations de natures différentes, telles des petits canons, des imitations espacées, des imitations plus resserrées, entrecoupées de passages plus homorythmiques (passages où toutes les voix chantent le même enchaînement rythmique, donc chantent ensemble les mêmes paroles) dans un jeu de contrastes, d'opposition et de clair obscur.

Il faudra prendre garde à ne pas présenter cette écriture musicale comme une innovation car l'art du contrepoint, fondé sur une écriture tantôt imitative, tantôt homorythmique, est un héritage très ancien, issu de l'ère médiévale. Cependant, son exploitation ici prend un sens nouveau de par sa combinaison avec le dispositif des « corps spatialisés », les *cori spezzati*. On peut projeter des vues intérieures de la basilique San Marco, afin d'aider les élèves à visualiser les espaces où pouvaient se positionner les musiciens.

Les élèves pourront aussi repérer la présence d'instruments, ici dans cet enregistrement, des cornets à bouquins, des sacqueboutes et un orgue, qui participent à cette œuvre polychorale en doublant les parties vocales, selon une technique nommée « colla parte », là aussi très répandue à la Renaissance. La présence des instruments contribue grandement à jouer sur les effets de contrastes et la diversité des coloris musicaux qui s'entremêlent, aussi bien vocaux qu'instrumentaux, donnant un éclat particulier à cette œuvre qui n'est pas sans rappeler la richesse de la palette des peintures et fresques vénitiennes sensiblement contemporaines.



Vue intérieure, de la Basilique *San Marco*, Venise. Photographie prise au niveau de la tribune qui surplombe l'entrée principale.

La signature musicale de Venise : les cori spezzati, la spatialisation sonore.

Les compositeurs de la Renaissance ont tenté des expérimentations intéressantes entre espace architectural et musique. Ces expériences furent initialement menées à Venise dans la Basilique San Marco. Traditionnellement, les musiciens avaient l'habitude de se placer au cœur du transept, à proximité de l'autel, et l'écoute musicale proposée aux fidèles se trouvait donc être frontale et émanait d'une unique source sonore. Les compositeurs vénitiens eurent l'idée d'utiliser l'espace architectural intérieur de la basilique pour réinventer cette disposition spatiale. Les tribunes, avec leurs multiples galeries et balcons, ont permis de répartir l'effectif vocal et instrumental en plusieurs petits groupes de musiciens. Ces *cori spezzati* formèrent ainsi des œuvres polychorales ce qui permit de multiplier les sources sonores et d'envelopper les fidèles dans un effet stéréophonique.

Giovanni Gabrieli est l'un de ceux qui expérimente cette nouvelle disposition spatiale, en tant que maître de chapelle de la prestigieuse basilique San Marco. Comme son prédécesseur à ce poste Adrien Willaert, il y expérimente les cori spezzati. Outre l'orgue, les sacqueboutes étaient très utilisés dans les pièces religieuses pour doubler les voix et donner davantage de puissance à ces voix sacrées.¹

La pratique des cori spezzati est attestée dès le milieu du XVI^e siècle à Venise, les principaux représentants furent Adrien Willaert, Andrea et Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Claudio

¹ Lors des écoutes, une difficulté s'impose aux professeurs. Bien que les enregistrements récents soient de qualité, il est difficile de percevoir réellement (et uniquement par l'écoute) la disposition spatiale et les effets sonores qu'ils peuvent produire. Il semble donc logique de proposer aux élèves de tester quelques exercices de mise en espace pour qu'ils puissent par eux-mêmes ressentir les effets sonores induits : investir une salle de classe ; investir un espace au sein de l'établissement plus original, être dans un lieu clos ou un espace extérieur, concevoir un parcours musical et y interpréter une courte chanson aisée.

Monteverdi... tradition vénitienne qui circulera et s'installera progressivement dans les foyers européens, ce dont témoigne André Maugars dans sa *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* en 1639 :

« Pour vous faire mieux comprendre cet ordre, je vous en donneray un exemple, en vous faisant une description du plus célèbre et du plus excellent concert que j'aye ouy dans Rome la veille et le jour de Saint Dominique, en l'église de la Minerve. Cette église est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevez des deux costez du maistre Autel, où l'on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef il y avoit huit autres chœurs de musique, quatre d'un costé et de quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut [des estrades de 2,50 à 3m], éloignez de pareille distance les uns des autres, et se ragardans tous. A chaque chœur il y avoit un orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne faut pas s'en estonner puisque on peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçaurait-on trouver deux de mesme ton. Le maistre compositeur battoit la principale mesure dans le premier chœur, accompagné des plus belles voix. A chacun des autres il y avoit un homme qui ne faisoit autre chose que de jeter les yeux sur cette mesue primitive, afin d'y conformer la sienne ; de sorte que tous les chœurs chantoient d'une même mesure, sans traisner. Le contrepoint de la musique étoit figuré, rempli de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du premier chœur faisoit un récit, puis celui du 3^e, du 4^e ou du 10^e respondoit. Quelquefois, ils chantoient duex, trois, quatre ou cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitoient chacun à leur tour à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battoient l'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. [...] Il faut que je vous avoue, que je n'eus jamais un tel ravissement. [...] Dans les Antiennes, ils firent encore de très belles symphonies, d'un, de deux ou trois Violons avec l'Orgue, et de quelques Archliuths joüans de certains airs de mesure de ballet, et se respondans les uns aux autres.

Quant à la musique instrumentale, elle étoit composée d'un orgue, d'un grand clavessin, d'une lyre, de deux ou trois violons et de deux ou trois archiluths. Tantost un violon sonnoit seul avec l'orgue, et puis un autre respondoit : une autrefois, ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instruments reprenoient ensemble. »

Ce témoignage permet de mieux visualiser comment les voix des chanteurs pouvaient être spatialisées, doublées par des ensembles instrumentaux, exploitant l'architecture ici de l'église de la Minerve proche du Panthéon de Rome, jouant aussi bien sur une disposition spatiale horizontale et verticale, complexifiant ainsi considérablement l'interprétation des œuvres jouées.