

Claudio Merulo et son importance dans l'évolution de la musique d'orgue au XVI^e siècle

Autor(en): **Jeandin, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft
= Bulletin de la Société Suisse de Musicologie**

Band (Jahr): **1 (1934)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835079>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

sieht den Organistendienst 27 Jahre und wird 1557¹ von *Claudius Sebastiani* aus Metz abgelöst. Freiburg hat damit einen bedeutsamen Künstler gewonnen, der in seinem 1563 erschienenen *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges de principatu in musicae provincia obtinendo contentendes* in origineller Weise den Stilwandel in der Kirchenmusik, im besonderen den Gegensatz zwischen Choral- und Figuralmusik darstellt².

Nachfolger Sebastianis wird *Laurent Herpol*, ein Bruder des Kantors, der am 22. März 1565 ernannt wird³. Er stirbt aber bereits am 30. August dieses Jahres⁴. 1567 wird *M. Marti* sein Nachfolger⁵. 1569 wird *Martin Wolf* aus Konstanz Organist⁶, der aber schon am 1. August 1572 seinen Freiburger-Dienst verläßt.

Wenn auch diese kurze Übersicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht, so wird daraus doch eine Blüte des Freiburger Musiklebens im 16. Jahrhundert deutlich, für dessen Bedeutung Namen wie Wannenschmager, Kotter, Herpol, Sebastiani bürgen⁷.

Claudio Merulo et son importance dans l'évolution de la musique d'orgue au XVI^e siècle

Par *Richard Jeandin*

L'importance du XVI^e siècle pour l'évolution de la musique d'orgue est considérable. C'est à cette époque en effet que se produit la séparation entre la musique vocale et la musique instrumentale, dont les sorts avaient été jusqu'ici étroitement liés.

Si le XVI^e siècle est le siècle de *Palestrina*, dont le génie conduisit la musique vocale à un des sommets les plus glorieux de son histoire, il est aussi le siècle de *Claudio Merulo*, sous l'impulsion duquel la musique instrumentale, se libérant du joug de la musique vocale tout en en conservant les formes accomplies, conquiert son indépendance, reçoit son droit de cité, et jette les bases d'un système qui se développera bientôt

¹ Er wird am 19. Februar 1557 ernannt und beginnt seine Tätigkeit an Ostern des Jahres (Besatzungsbuch Nr. 10, fol. 5). Der Rat ist sich seiner Bedeutung bewußt und erhöht seine Bezüge. Er war vorher Organist in Straßburg und widmete sein *Bellum musicale* seinem „gnädigen Herrn und Fürsten Richhard, Pfalzgraf am Rhein, Herzog in Bayern, Propst in Straßburg“ etc.

² Das Werk ist in deutscher Übersetzung von *Raymund Schlecht*, Trier 1876, erschienen. Vgl. dazu *K. G. Fellerer*, Zur Kirchenmusikpflege im 16. Jahrhundert in *Musica sacra* 1933, S. 125 ff. Derselbe, Zur Musikpflege im 16. Jahrhundert, in: *Schweizerische Musikzeitung* 1933, S. 413 ff.

³ Ratsmanual 1565, 16. März, 22. März. — *Claudius Sebastiani* wird am 16. März 1565 entlassen.

⁴ Besatzungsbuch 11, fol. 122: *pestifero aere consumptus est 30 Augusti 1565*. 1566 ist die Organistenstelle unbesetzt.

⁵ Besatzungsbuch 11, fol. 150.

⁶ Besatzungsbuch 11, fol. 177.

⁷ Eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Musik und des Musiklebens zu Freiburg i. Ue. steht in Aussicht.

dans une magnifique efflorescence pour s'épanouir plus tard dans l'apothéose du XIX^e siècle.

Au XV^e siècle en effet la musique vocale était souveraine. C'est l'âge d'or du contrepoint. Les compositeurs de cette époque, hantés par le désir de réalisations polyphoniques compliquées, vont à la recherche d'une technique savante et ne se préoccupent guère que de questions formelles. Leurs œuvres, dont beaucoup sont dénuées de toute émotion et de tout lyrisme, nous paraissent le plus souvent abstraites et empreintes d'une sorte d'idéalisme doctrinaire et de sécheresse dogmatique. Elles n'en ont pas moins une importance capitale, car elles sont à l'origine des formes de musique instrumentale pure que l'on rencontre dans les œuvres des organistes du XVI^e siècle, sur lesquels elles eurent une influence considérable. Ce sont le *Madrigal*, le *Motet*, dont devait procéder le *Ricercar*, ancêtre de la *Fugue* moderne, enfin la *Chanson française*, qui, tout d'abord très proche du *Ricercar*, devait peu à peu s'en éloigner et, se développant sur le plan instrumental, devenir plus tard la *Sonate*.

A cette époque la musique d'orgue proprement dite était fort pauvre. L'orgue jouait un rôle tout à fait réduit: on se bornait à s'en servir pour faciliter l'intonation et soutenir les chanteurs. Peu à peu les organistes prirent l'habitude, au cours des cérémonies, d'improviser des préludes et des interludes. Il était de rigueur que ces improvisations (qui étaient le plus souvent des paraphrases des œuvres chantées immédiatement après) soient réalisées selon les règles du contrepoint le plus strict. Les éléments de la technique instrumentale s'identifiaient donc entièrement avec ceux de la musique vocale sous l'égide du Contrepoint.

Preuves en sont les œuvres publiées en 1452 par *Konrad Paumann* et en 1512 par *Arnold Schlick*. Ce ne sont que des transcriptions d'œuvres vocales. On y constate néanmoins un essai très visible d'adaptation instrumentale. C'est pourquoi on s'accorde à attribuer à Paumann et à Schlick l'honneur d'avoir donné le signal du divorce qui allait se prononcer entre musique vocale et musique instrumentale, entre musique «per cantare» et musique «per sonare». La musique d'orgue était née!

C'est donc au début du XVI^e siècle que parvinrent à Venise les premiers messagers de la musique flamande, dont l'école était alors prépondérante, et qui cultivait l'art du contrepoint avec une virtuosité incontestable, mais excessive ... La grande République était à une des époques les plus florissantes de son histoire. A St-Marc comme au Palais des Doges les fêtes civiles ou religieuses donnaient lieu à de grandioses cérémonies au cours desquelles se déployaient toutes les splendides ressources de l'art vénitien. Et les organistes y jouissaient déjà des plus grands honneurs.

L'École Flamande allait rencontrer là un terrain singulièrement propice, et son influence toujours grandissante devait y provoquer une merveilleuse éclosion. Car, arrivant bardée de tout l'arsenal d'une technique accomplie, elle allait trouver en Italie ce qui lui manquait encore: l'émotion, le sens de l'expression dramatique. Elle allait s'humaniser, en un mot recevoir la Vie.

A la tête des musiciens qui passèrent les Alpes au début du XVI^e siècle, il faut citer *Adrien Willaert*, le grand précurseur, que l'on appelait aussi *Messer Hadriano*. Nommé en 1527 maître de chapelle de St-Marc, il eut l'idée d'utiliser la disposition originale de cette Eglise, qui présente deux tribunes et deux orgues se faisant vis-à-vis, et d'y faire chanter des doubles chœurs alternés. Il reprenait en ce faisant l'antique forme de la *Psalmodie antiphonaire*, mais en la développant considérablement au moyen des ressources innombrables de la Polyphonie.

Ce principe fut transposé peu après dans le domaine instrumental par deux organistes de St-Marc qui donnèrent des auditions à deux orgues concertantes. Une telle disposition inclina certainement les organistes vers une recherche de virtuosité et de style de concerto, et contribua au développement de la musique d'orgue dans le sens d'une plus grande extériorisation.

Si les compositions de Willaert ne sont plus de simples transcriptions comme celles de Schlick, elles sacrifient cependant encore trop à la forme. Ce sont d'excellents éléments qu'il faudra développer en y introduisant le sens de l'expression et de la ligne générale. Ce devait être l'œuvre de *Claudio Merulo*!

Né le 8 avril 1533 à Correggio, Merulo était donc contemporain de Palestrina. Appartenant à une famille illustre de Correggio, il fut de bonne heure initié aux lettres et aux beaux-arts et montra bientôt des dispositions remarquables pour la musique. Après un court séjour à Brescia, le jeune artiste, alors âgé de 24 ans, s'établit à Venise, où il rencontra la Pleïade des célèbres musiciens qui sont la gloire de l'École Vénitienne, Tomasino, Cipriotti, Parabosco, Zarlino, enfin le vieux maître Willaert, dont il reçut l'héritage de la musique flamande. En 1567 il succéda à Annibale Padovano comme premier organiste de St-Marc. Pendant les 25 ans qu'il resta à Venise, il eut de nombreuses occasions de faire valoir son grand talent de virtuose et de compositeur. Détail qui intéresse notre pays, c'est à ce moment que parut le 1^{er} Livre de Motets à 6 voix que Merulo dédia au Duc de Savoie Charles-Emmanuel I^{er}, l'ennemi malheureux de Genève!

En 1583 il répondit favorablement à l'appel du Duc de Parme René Farnèse. Il devait exercer à Parme pendant plus de 20 ans les triples fonctions de Maître de chapelle de la Cour, d'organiste à la « Steccata », l'Eglise Royale, et de professeur à l'Académie. Il était parvenu au

faîte de sa gloire. Venant d'Allemagne et même de Pologne, des musiciens se rendaient à Parme pour recevoir les enseignements d'un maître si illustre. Comblé d'honneurs il rendit le dernier soupir à Parme le 4 mai 1604.

Les œuvres d'orgue de *Claudio Merulo* sont réparties dans quatre formes différentes: les Messes, les Ricercari, les Chansons à la française, enfin les Toccatas.

Les Chansons à la française ont déjà des éléments de libération et de nouveauté. S'évadant des cadres trop stricts du contrepoint, le compositeur s'éloigne nettement du style vocal polyphonique: l'élément instrumental affirme sa prépondérance par le moyen d'ornements, de colorations, qui proviennent visiblement de l'influence grandissante de la musique vocale profane.

Mais ce sont surtout les Toccatas qui présentent le plus de caractères nouveaux. La Toccata est en principe une fantaisie. C'est une forme très libre, et Merulo comprit d'emblée les larges possibilités qu'elle offre au compositeur. Ecrites dans un style brillant et très orné, les Toccatas dénotent une recherche de l'effet extérieur qui caractérise l'œuvre de Merulo. Sans tomber dans les abus insipides des coloristes allemands, le compositeur, qui était aussi un exécutant célèbre pour sa virtuosité, enrichit considérablement la musique instrumentale par l'apport judicieux d'ornements qui donnèrent de la vie à ces squelettes polyphoniques qu'étaient trop souvent les œuvres pour clavier de cette époque. De plus les transitions sont amenées avec une grande habileté et témoignent d'un sens très aigu de la ligne générale, ce qui donne à chaque Toccata une incontestable unité.

Si les Canzoni présentent l'élément pittoresque et si les Toccatas se distinguent par une solide construction alliée à un style brillant, les Messes pour orgue introduisent encore un nouvel élément: l'expression. Bien qu'écrites dans un style assez proche du style polyphonique, elles sont empreintes d'une certaine émotion qu'on ne rencontre pas à ce point dans les autres œuvres et qui, bien que très contenue, n'en anime pas moins leur discours solennel.

En résumé on peut affirmer qu'en un temps où toute la composition instrumentale était esclave de la discipline vocale, Merulo a le mérite d'avoir le premier secoué ce joug. S'il a conservé encore beaucoup d'éléments dont ses successeurs feront fi, s'il n'a pas l'intensité et la profondeur de sentiment d'un Frescobaldi, il n'en est pas moins vrai qu'il fut le premier à tenter d'humaniser la musique, de lui donner un sens expressif, enfin de l'animer. Il joint à la maîtrise de la forme un louable essai vers une plus grande souplesse du phrasé et surtout vers un style plus expressif et plus humain. Sans doute, ses œuvres se ressentent d'un discours un peu trop solennel; de plus vivant à une époque où la multitude des théoriciens ajoutait encore à la confusion

qui régnait dans le système tonal, il nous paraît parfois trop timide dans ses modulations, toujours est-il que par son sens de l'architecture, par son goût pour la virtuosité qui lui a fait introduire de nombreux procédés expressifs et ornementaux et lui a permis de créer un style instrumental, il fit faire un grand pas à la musique d'orgue, dont il peut être considéré comme le Parrain sinon le Père, et à laquelle il a donné comme cadeau de baptême tous les éléments qui lui permettront de s'épanouir un siècle plus tard.

Car après lui, la musique pour clavier va prendre un magnifique essor. L'art d'un Frescobaldi fixera définitivement les caractères de l'Ecole Italienne. De leur côté, grâce à l'influence de l'Italie, les Allemands verront la fin du trop long règne des coloristes. L'Ecole Italienne sera transmise en Allemagne par Sweelinck et Froberger, ce dernier élève de Frescobaldi. Enfin, un demi-siècle plus tard, les deux Ecoles Italienne et Allemande devaient se fondre et amener la musique pour clavier à son apothéose dans la formidable synthèse de *Jean-Sébastien Bach*.

Partie des Flandres, où elle avait reçu son *architecture*, la musique d'orgue avait fait, comme se doit tout artiste, son voyage en Italie, où elle avait été touchée par le sens de l'*émotion* intérieure et par l'art de l'*expression*. Elle devait bientôt repasser les Alpes vers le Nord, où il était réservé à l'Allemagne de lui faire le don de la *Pensée*.

New componiert Jäger Liedt

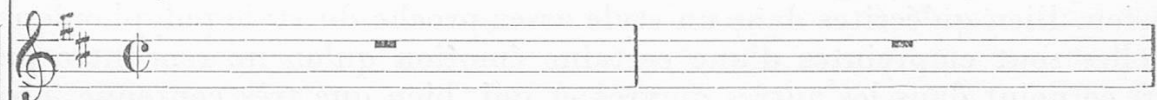
Canto solo.

St. Gallen 1669

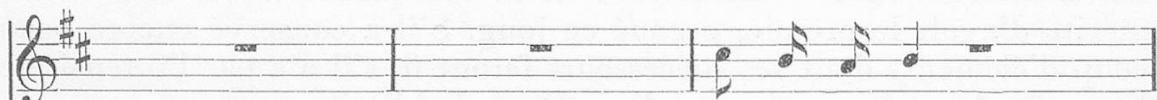


1. Ey wol an Ihr Weid-leüth all, laßt die horn ein Freü-den schall,

Violino primo.



Partitura. Canto solo.



set - zet nur an,



ligt nichts da-ran, blaß ein Je-der wie er khan;

das er - fü - le Berg und Thall Von dem Ed - len Jä - ger schall.

- | | |
|--|---|
| <p>2. Alle Künsten weichen weit,
 Wan Diana steht im streit,
 Themis sich duckt,
 Clio sich schmuckt,
 Phoebus durch die Klimpfen gutzt
 Wan in des Parnassi Thall
 Laut des Weidmans widerhall.</p> <p>3. Ach was ist doch für ein Freud
 Bey Mineruae gschwätzigkeit,
 Arger Sophist,
 Karger Iurist,
 Euer Kunst betrogen ist,
 Was Euch Untrew conferiert,
 Unglückh leichtlich dissipirt.</p> | <p>4. Backh dich nur, du Stagirit
 Mage deiner falscheit nit,
 Maro sey still,
 Deine Sibill,
 Delius khan selbst nit viel,
 Marce Tulli halt dein Mundt,
 Wann Actäon hetzt die Hund!</p> <p>5. Ptolomaei falsche Kunst,
 Und Galeni blawer Dunst
 Philosophi,
 Astrologi,
 Arithmetic Geometri,
 Bey dem lasten Lumpen gsindt,
 Ich noch Trost noch freüde findt!</p> <p style="text-align: right;">(22 Strophen)</p> |
|--|---|

ZUM FUND DES JÄGERLIEDES aus dem Jahre 1669 in der St. Galler Stifts-
 bibliothek.

Nicht als wissenschaftlicher Forscher, sondern lediglich aus Gründen praktischer
 Musikipflege hielt ich mich im Juli vergangenen Jahres in der Stiftsbibliothek St.
 Gallen auf, um einige interessante alte Werke zu photographieren. Indem ich Blatt