

Université de Montréal

Le Magnificat : trois lectures musicales

L'interprétation de la symbolique et de la forme textuelle
dans les Magnificat de H. Schütz, de J. S. Bach et de W. A. Mozart

par

Kristian A. Alexander

Faculté de théologie

*Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts
en théologie*

Déposé en avril 2004

© Kristian A. Alexander, 2004



BL
25
U54
2005
V.006

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le Magnificat : trois lectures musicales

L'interprétation de la symbolique et de la forme textuelle
dans les Magnificat de H. Schütz, de J. S. Bach et de W. A. Mozart

présenté par

Kristian A. Alexander

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Solange Lefebvre

président - rapporteur

Jean Duhaime

directeur de recherche

Sylvain Caron

membre du jury

Résumé

Parmi les récits néotestamentaires, le Magnificat (Lc 1, 46-55) représente un des textes les plus souvent utilisés dans la liturgie ecclésiale moderne. Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, ce texte fût transmis au moyen d'éléments du discours liturgique (intonation, timbre, vitesse, articulation, rythme, agogique, dynamique, accents toniques, pauses, mimiques et gesticulation). Cependant, depuis le début du XV^e siècle ce texte n'est plus ni lu ni prononcé, mais chanté en utilisant les moyens du langage musical, liés à la structuration des sons musicaux par des intervalles mélodiques ou harmoniques ainsi qu'à la forme musicale qui suit, dans la plupart des œuvres, l'organisation poétique du texte.

L'interprétation musicale du Magnificat dans les œuvres de H. Schütz, J. S. Bach et W. A. Mozart constitue un langage spécifique qui porte sur la compréhension symbolique des événements décrits dans le texte. Les éléments de la microsyntaxe de ce langage ainsi que les rapports entre l'interprétation musicale et la structure poétique du texte biblique (dans sa traduction en latin) sont semblables dans les trois œuvres, bien que celles-ci proviennent d'époques distinctes. Les trois compositeurs ont été sensibles à la division strophique, à la séquence rythmique des syllabes et aux accents morphologiques et sémantiques longtemps avant que les nouvelles approches exégétiques ne le redécouvrent.

Cette étude a découvert un lien fort entre l'architecture musicale des Magnificat par Schütz, Bach et Mozart et la structure globale du texte, telle que proposée par plusieurs théologiens contemporains. Par sa nature interdisciplinaire, cette recherche trouvera sa place non seulement parmi les recherches musicologiques mais aussi parmi les axes de recherche théologiques contemporaines qui se sont orientées de plus en plus vers d'autres disciplines, telles que la psychanalyse, la sémiotique, les sciences politiques, l'économie ou encore les études féministes.

Mots clés : Magnificat, musicologie, théologie, critique textuelle, analyse musicale, H. Schütz, J.S. Bach, W.A. Mozart

Summary

The text of the Magnificat (Lc 1, 46-55) is one of those from the New Testament that is most frequently used in the modern liturgy. Until the end of the 14th century, the communication of this text was done through various elements of the discourse, i.e. intonation, timbre, speed, articulation, rhythm, phrasing, dynamic, tonic accents, pauses, mimics and gesticulation. However, since the 15th century this text is neither read nor spoken but sung by the means of the musical language which is based on a specific organization of the musical tones (via melodic or harmonic intervals) and of the musical form (which reflects, in many compositions, the poetic organization of the text).

The musical interpretation of the Magnificat in the compositions of H. Schütz, J. S. Bach and W. A. Mozart constitute a specific language, which carries the symbolic comprehension of the events described in the text. The elements of the microsyntax of this language as well as the co-relations between the musical interpretation and the poetic structure of the biblical text (in the Latin translation) are similar in the three compositions even though they represent different styles and époques. Thus, the composers were sensitive to the strophic division, the rhythmic sequence, the morphologic accents, and the semantic emphasis long time before these categories had been rediscovered in the new theological exegesis and hermeneutic.

This research has discovered a relation between the musical form of the Magnificats by Schütz, Bach, and Mozart, and the structure of the text articulated by several modern theologians. Interdisciplinary by nature, this essay will be placed not only among the modern musicological studies but also in the field of the contemporary theological research that has demonstrated a clear interest for many other disciplines such as psychoanalysis, semiotics, political science, economics, or feminism.

Keywords: Magnificat, musicology, theology, text criticism, musical analysis, H. Schütz, J.S. Bach, W.A. Mozart

TABLE DE MATIÈRE

<i>Liste des tableaux et des exemples</i>	vi
<i>Liste des sigles et des abréviations</i>	vii
<i>Remerciements</i>	viii
<i>Introduction</i>	1
CHAPITRE 1. <i>Le Magnificat dans la liturgie chrétienne</i>	9
1. Le texte pour Magnificat	10
2. La musique pour Magnificat	14
3. La forme musicale du Magnificat	19
CHAPITRE 2. <i>Analyse formelle, rythmique et phonétique du texte latin du Magnificat</i>	35
1. Analyse formelle	37
2. Analyse rythmique	46
3. Analyse phonétique	48
CHAPITRE 3. <i>Le Magnificat de H. Schütz</i>	52
CHAPITRE 4. <i>Le Magnificat de J.S. Bach</i>	68
CHAPITRE 5. <i>Le Magnificat de W.A. Mozart</i>	91
CHAPITRE 6. <i>Synthèse</i>	106
<i>Bibliographie</i>	125
<i>Curriculum vitæ (français)</i>	130
<i>Curriculum vitæ (English)</i>	132

Liste des tableaux et des exemples

Tableau 1. Nombre d'arrangements du Magnificat entre 1440 et 1620, p. 17.

Tableau 2. La forme musicale et textuelle du Magnificat, p. 113.

Tableau 3. Comparaison entre les Magnificat de Schütz, de Bach et de Mozart, p. 115.

Exemple 1. Les huit *tonus pro Magnificat* ecclésiiaux. WERNER, T., « Die Magnificat - Kompositionen Adam Rener's », dans : *Archiv für Musikwissenschaft*, n° 2, 1919-1920 (p. 203), p. 15.

Exemple 2. DUFAY, Magnificat sexti toni, Castello del Buon Consiglio, Trent, MS 92, 17, p. 21.

Exemple 3. MARTINI, *Magnificat*. Biblioteca Estense, Modena, MS M. 1. 11 (olim 454) f. 41' (Martini), Cappella Sistina, Vatican, MS 15, f. 91' (Anonyme), p. 22.

Exemple 4. DESPREZ, J., *Magnificat quarti toni*. Cappella Sistina, Vatican, MS 44, p. 22.

Exemple 5. Anonyme, *Quia respexit*. Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 63^v, p. 25.

Exemple 6. BUSNOIS, *Magnificat Quinti toni*. Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 70^v, p. 26.

Exemple 7. BUSNOIS, *Magnificat*. Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 170, p. 26.

Liste des sigles et des abréviations

BWV	Wolfgang Schmieder. <i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs [Bach-Werke-Verzeichnis]</i> , Wiesbaden, 1990.
KV	Köchel, Ludwig von, <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang A. Mozarts : nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen</i> , Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; sole agents in U.S.A.: C. F. Peters Corp., New York, 1965, 1024 p.
SWV	Bittinger, Werner, <i>Schütz-Werke-Verzeichnis</i> , Kassel, Bärenreiter, 1960, 191 p.
<i>Cf.</i>	<i>Confer</i> (lat.), comparer, rapprocher
<i>Ibid., Ib.</i>	<i>Ibidem</i> (lat.), à la même place, dans l'ouvrage cité (immédiatement précédemment)
<i>loc. cit.</i>	<i>Loco citato</i> (lat.), à l'endroit cité (précédemment)
<i>op. cit.</i>	<i>Opere citato</i> (lat.), dans l'ouvrage cité (précédemment)
p., pp.	page, pages

Remerciements

J'aimerais remercier Jean Duhaime, professeur d'interprétation biblique à l'Université de Montréal, qui a accepté de diriger mon mémoire ;

Jean-Claude Petit, professeur d'herméneutique à l'Université de Montréal, pour ses suggestions du départ ;

Jean-Marc Charron, professeur de théologie à l'Université de Montréal, qui m'a supporté de multiples manières ;

Les professeurs de la Faculté de théologie de l'Université de Montréal qui m'ont guidé dans le début de ma recherche ;

Maestro Helmuth Rilling, directeur musical de *Internationale Bach-Collegium* (Stuttgart), pour l'opportunité d'approfondir mes recherches sur la forme musicale du Magnificat au centre documentaire de l'*Internationale Bach-Akademie* (Stuttgart) ;

Le fonds Partage CLS qui m'a permis de poursuivre mes recherches sur la théologie et la musique de Magnificat pendant deux années d'études à l'Université de Montréal.

Une vieille légende juive raconte

l'histoire de la louange :

*Après avoir créé l'homme, Dieu demanda aux anges
ce qu'ils pensaient de sa création. « Il manque quelque chose »,
répondirent-ils, « le bruit de la louange du Créateur ».
Alors, Dieu créa la musique, le chant des oiseaux,
le chuchotement du vent, le murmure de l'océan
et planta la mélodie au cœur de l'homme¹.*

¹ EXLEY, Helen, *Passions de la musique*, Paris, 1995.

Texte grec, latin et français du Magnificat

La version originale en grec est selon le *Novum Testamentum. Grace et Latine* (Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1963, pp. 138-143), en latin - selon *Vulgata* (Bibliorum sacrorum [iuxta vulgatam clementinam], Mediolani, Typis Polyglottis Vaticanis, 1959, p. 976) et en français - selon la Traduction œcuménique de la Bible, *Nouveau Testament* (Cerfs, Paris, 1973, p. 1483).

46 και εἶπε Μαριάμ: Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον	46 et ait Maria: Magnificat anima mea Dominum	46 Alors Marie dit : « Mon âme exalte le Seigneur
47 και ἠγαλλασε τὸ πνεῦμά μου ἐπὶ τῷ Θεῷ τῷ σωτήρι μου,	47 et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,	47 et mon esprit s'est rempli d'allégresse à cause de Dieu, mon Sauveur,
48 ὅτι ἐπέβλεφεν ἐπὶ τὴν ταπεινωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μαχαριουσί με πάσαι αἱ γενεαί,	48 quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,	48 parce qu'il a porté son regard sur son humble servante. Oui, désormais, toutes les générations me proclameront bienheureuse,
49 ὅτι ἐποίησέ μοι μεγαλεῖα ὁ δυνατὸς και ἄγιον τὸ ὄνομα αὐτοῦ,	49 quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,	49 parce que le Tout Puissant a fait pour moi de grandes choses: saint est son Nom.
50 και τὸ ἔλεος αὐτοῦ εἰς γενεὰς γενεῶν τοῖς φοβουμένοις αὐτόν.	50 et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.	50 Sa bonté s'étend de générations en générations sur ceux qui le craignent.
51 Ἐποίησε κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ διεσκόρπισεν ὑπερηφάνους διανοία καρδίας αὐτῶν,	51 Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui,	51 Il est intervenu de toute la force de son bras; il a dispersé les hommes à la pensée orgueilleuse;
52 καθεῖλε δυνάστησ ἀπὸ θρόνων και ὕψωσε ταπεινοῦς,	52 deposuit potentes de sede et exaltavit humiles,	52 il a jeté les puissants à bas de leurs trônes et il a élevé les humbles;
53 πεινῶντας ἐνέπλησεν ἀγαθῶν και πλουτοῦντας ἐξέπείστελε κενούς,	53 esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,	53 les affamés, il les a comblés de biens et les riches, il les a renvoyés les mains vides.
54 ἀντελάβετο Ἰσραὴλ παιδὸς αὐτοῦ μνησθῆναι ἐλέους,	54 suscepit Israel puerum suum memorati misericordiae,	54 Il est venu en aide à Israël son serviteur en souvenir de sa bonté,
55 καθὼς ἐλάλησε πρὸς τοὺς πατέρας ἡμῶν τῷ Ἀβραάμ και τῷ σπέρματι αὐτοῦ εἰς τὸν αἰῶνα.	55 sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.	55 comme il l'avait dit à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa descendance pour toujours. »

Introduction

Parmi les récits néotestamentaires, celui de Luc, et plus précisément les deux premiers chapitres de son Évangile, est un des textes les plus souvent utilisés dans la liturgie chrétienne. Les chants de Marie (*Magnificat* : Lc 1, 46-55), de Zacharie (*Benedictus Dominus* : Lc 1, 69-79) et de Siméon (*Nunc Dimittis* : Lc 2, 28-32), que l'on ne trouve que dans l'Évangile de Luc, reflètent des événements jugés importants dans l'histoire chrétienne.

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, l'exécution liturgique du texte du Magnificat est principalement la récitation verbale. Elle utilise des moyens spécifiques caractérisant le discours pendant la lecture liturgique : intonation, articulation, dynamique, accents toniques, pauses, timbre etc. Cependant, depuis le début du XV^e siècle, une autre manière d'interpréter le texte du Magnificat s'instaure dans la liturgie chrétienne. Ce texte n'est plus ni lu ni prononcé, mais chanté en utilisant des moyens du langage de la musique.

La recherche présentée ici porte sur l'identification des moyens essentiellement musicaux d'interpréter le texte du Magnificat dans les œuvres de H. Schütz (XVII^e siècle), J. S. Bach (XVII^e siècle) et de W. A. Mozart (XVIII^e siècle), ainsi que sur la relation entre la forme musicale et la structure de ce texte chez ces trois compositeurs.

L'emploi des textes évangéliques dans la liturgie chrétienne commence dès les premiers siècles de notre ère. Quelques-uns de ces textes sont utilisés occasionnellement, d'autres, plus régulièrement, chaque semaine ou chaque jour, selon l'importance que les chrétiens leur ont accordée. Les textes du *Kyrie*, du *Gloria* (Lc 2, 14), du *Credo* (1 Co 15, 3-8), du *Sanctus* ainsi que du *Benedictus* (Mt 21, 9 ; Mc 11, 9-10 ; Lc 19, 38 ; Jn 12, 13) et de l'*Agnus Dei* constituent le corpus central de la messe chrétienne quotidienne². Par contre, les psaumes de l'Ancien Testament ou les paraboles de Jésus ne sont utilisées que pendant la messe dominicale de la liturgie chrétienne. Le Magnificat est parmi les textes utilisés assez régulièrement dans la pratique ecclésiale, notamment, pendant la messe dominicale ou l'office des Vêpres.

² BRADSHAW, P., *Early Christian Worship : a Basic Introduction to Ideas and Practice*, London, SPCK, 1996.
Cf. du même auteur : *The Search for the Origins of Christian Worship : Sources and Methodes for Study of Early Liturgy*, New York, Oxford University Press, 1992.

La place que les premiers chrétiens accordaient à ce texte résulte de l'importance de l'événement auquel il se rapporte. De plus et contrairement à plusieurs textes auxquels les évangiles offrent des versions parallèles, celui du Magnificat est unique dans la littérature néotestamentaire ; il n'apparaît que dans l'Évangile de Luc.

L'interprétation orale (la récitation et/ou la lecture) des textes bibliques peut générer, dans des circonstances adéquates, des images et des sentiments en fonction de l'information transmise par le texte. Cette interprétation utilise des moyens appropriés du discours verbal : intonation, timbre, vitesse, articulation, rythme, agogique³, dynamique, accents toniques, pauses, mimiques et gesticulation. Cependant, l'interprétation musicale des textes bibliques utilise des moyens spécifiques, liés à la structuration des sons musicaux par des intervalles mélodiques ou harmoniques ainsi qu'à la forme musicale qui suggère, dans la plupart des œuvres, l'organisation poétique du texte.

Jusqu'au début du XV^e siècle, le Magnificat était musicalisé très sobrement, en monodie, de manière psalmodiée selon les divers tons des modes d'église. Tous les textes bibliques utilisés à des fins de pratique ecclésiale ont été « chantés » comme mélodéclamations en exprimant le caractère et la densité d'émotions relevées dans le texte par le mouvement de la voix humaine. Néanmoins, bien que la mélodie eût été dans un état assez primaire, l'articulation de la phrase musicale reflète plus au moins la structure poétique du texte et parfois le sens de quelques mots important : *sanctus, gloria, Kyrie, Christe* etc.

Les premières adaptations musicales du Magnificat n'apparaissent qu'au début du XV^e siècle, surtout dans les œuvres des compositeurs de l'École néerlandaise⁴. Cependant, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, le langage musical des interprétations du Magnificat est subordonné aux canons du chant grégorien, où la compréhension symbolique du sens est minimale. Les

³ Ce terme sert à désigner tout ce qui concerne le sentiment de mouvement en musique, y compris le tempo, le rythme, le temps, etc.

⁴ Cf. le Magnificat de : DUNSTABLE, John (1385 ? - 1453) ; JOHANNES de Quadris (15^e siècle) ; JOHANNES de Limburgia (1400 - 1440) ; BINCHOIS, Gilles de Bins (1400 - 1460) ; DUFAY, Guillaume (1400 - 1474) ; DESPREZ, Josquin (1440 ? - 1521) ; OBRECHT, Jacob (1450 ? - 1505) ; GAFFURIUS, Franchinus (1451 - 1522) ; PRIORIS, Johannes (1460 ? - 1514) ; LA RUE, Pierre de (1460 ? - 1518) ; FAYRFAX, Robert (1464 - 1521).

Magnificat de Schütz, de Bach et de Mozart poussent l'interprétation musicale à un raffinement appréciable qui explore davantage les nuances symboliques et poétiques du texte, avant même que la musicologie ne se soit intéressée aux principes de structuration de la forme musicale.

En effet, les premiers travaux dans ce domaine n'apparaissent qu'au début du XX^e siècle, surtout dans les recherches musicologiques en Allemagne⁵. Depuis les années 1960, il se manifeste aux États-Unis un intérêt particulier pour le récit du Magnificat et de son organisation modale et harmonique en Angleterre⁶. Cependant, la plupart des études se limitent soit à l'analyse d'un problème spécifique, d'une œuvre concrète d'interprétation du Magnificat ou bien d'un manuscrit curieux (*fragment, opus ou codex*)⁷, soit à l'étude de l'influence d'autres genres musicaux (*missa, motet, benedictus, psalm, canticum, antiphon*)⁸ sur le Magnificat. Bien que la symbolique musicale, plus précisément la relation entre le sens du texte biblique et les structures des intervalles dans les œuvres de H. Schütz, J. S. Bach et W. A. Mozart, ait été analysée dans les recherches de Basil Smallman⁹, Albert Schweitzer¹⁰, Karl Hammer¹¹ et Eric Chafe¹², la

⁵ APPEL, M., *Terminologie in den Magnificat Musiktraktaten*, (diss.), Berlin, Buch- und Kunst druckerei Wilhelm Postberg, 1935 ; ILLING, C.-H., *Zur Technik des Magnificat-Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbutel, 1936 ; MEINHOLZ, J., *Untersuchungen zur Magnificat-Kompositionen des 15. Jahrhunderts*, (diss.), Köln, 1957 ; GECK, M., « J. S. Bachs Magnificat und sein Traditionszusammenhang », dans : *Musik und Kirche*, n° 31, 1961, pp. 257-266 ; KIRSCH, W., *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, Schneider, 1966.

⁶ REESE, G., « The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Fesign in Tonal Centers », dans : *Journal of the American Musicological Society*, v. 13, n° 1-3, 1960 ; SCHEMPF, W., *Seventeenth-Century Magnificat*, (diss.), University of Rochester, 1960 ; SCHOLZ, R., *Seventeenth-Century Magnificat for the Lutheran Service*, (diss.), University of at Urbana-Champaign, 1969 ; EATON, F., *The Origins of Cantus Firmus used in the English Magnificat from the Fourteenth to the Seventeenth Centuries*, (diss.), University of Washington, 1987 ; TERRIEN, S., *The Magnificat : Musicians as Biblical Interpreters*, Paulist Press, 1995.

⁷ SCHMIDTGÖRG, J., « Die acht Magnificat des Nikolaus Gombert, Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft », dans : *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, v. 5, 1935, p. 297 ; DART, T., « The Darmouth Magnificat », dans : *Music and Letters*, v. 39, 1958, p. 209 ; ALBRECHT, H., « Ein quodlibetartiges Magnificat aus der Zwickauer Ratschulbibliothek », dans : *Feastschrift Heinrich Besseler*, Leipzig, 1961, pp. 215-220 ; BRAWLEY, J., *The Magnificat, Hymns, Motets, and Secular Compositions of Johannes Martini*, (diss.), University of Yale, 1968, 418 p. ; BRAUNER, M., *The Parvus Manuscripts : a Study of Vatican Polyphony (1535 - 1580)*, (diss.), University of Brandeins, 1982 ; CROOK, D., *Orlando di Lasso's Magnificat ad Imitationem*, (diss.), University of Princeton, 1991, 402 p.

⁸ WAGNER, P., *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1911 ; WAGNER, P., *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig, 1921 ; SAWYER, F., « The use and treatment of canto fermo by the Netherlands school of the fifteenth century », dans : *Papers of the American Musicological Society*, n° 58, 1937.

⁹ SMALLMAN, B., *The music of Heinrich Schütz*, Horsforth, Mayflower Enterprises, 1985, 134 p.

problématique de l'interprétation musicale et du rapport entre la forme musicale et celle du texte poétique du Magnificat, est peu étudiée¹³. La présente étude se propose de combler cette lacune.

Cette étude dépasse son cadre général. En effet, l'analyse du récit du Magnificat, permettra de sensibiliser les personnes qui participent aux chœurs et autres ensembles instrumentaux d'église à la symbolique du langage musical et à son lien étroit avec la forme poétique du texte biblique. Cette recherche contribuera ainsi à une meilleure formation des choristes et instrumentalistes.

En effet, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la compréhension symbolique des textes bibliques a été exprimée par les chrétiens en se situant eux-mêmes dans un contexte socioculturel supposant une complicité avec l'univers sémantique des situations retransmises. La prononciation des mots de Jésus, le chant des mots de Marie ou l'affirmation du *Credo* deviennent alors un événement important dans la vie personnelle de chaque croyant. Actuellement, dans le contexte culturel sécularisé qui est le nôtre, cette compréhension et cette complicité, en rapport avec des réalités telles que les souffrances de Jésus ou la joie de Marie, n'existent guère. La plupart des chrétiens prononcent les prières ou chantent les psaumes bibliques sans se sentir impliqués par le sens des événements que ces textes décrivent. De plus, c'est une situation qui pourrait facilement être constatée dans beaucoup de chœurs ecclésiaux où la distance entre la compréhension du sens des textes liturgiques et la participation consciente dans la messe chrétienne, remet en question leur place et leur rôle dans la vie de l'Église.

Les raisons d'une telle situation dans l'église chrétienne contemporaine sont probablement liées aux habitudes relatives à la pratique ecclésiale établies depuis environ 2000 ans, ainsi qu'au développement social et culturel, mais aussi au manque d'une éducation spécialisée en musique d'église pour l'ensemble de choristes, d'organistes, de chefs de chœurs, de prêtres.

¹⁰ SCHWEITZER, A., *J.-S. Bach, le musicien-poète*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1956, 322 p.

¹¹ HAMMER, K., *W. A. Mozart, eine theologische Deutung: ein Beitrag zur theologischen Anthropologie*, Zürich, EVZ-Verlag, 1964, 443 p.

¹² CHAFE, E., *Tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach*, Berkeley, University of California Press, 1991, 186 p.

¹³ Soulignons qu'il n'existe apparemment aucune monographie ou article sur cette problématique en français.

Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la pratique chrétienne avait accordé une place importante à la compréhension symbolique des textes bibliques interprétés dans la musique sacrée. Cette compréhension, qui était une conséquence de l'éducation spécifique des choristes et des musiciens en interprétation de musique sacrée, ainsi que de la pratique ecclésiale où les œuvres musicales étaient très souvent dirigées par leurs auteurs (compositeurs)¹⁴, est assez rare aujourd'hui. Les chœurs et les ensembles instrumentaux dans les églises sont formés exclusivement par des chanteurs amateurs, qui n'ont généralement ni une éducation spécialisée en interprétation de la musique sacrée, ni de connaissances musicales de base. La formation des chefs de pupitres, des chefs des chœurs et des organistes est également marquée par cette particularité. L'absence de cours ou d'atelier en interprétation de musique d'église dans les Séminaires¹⁵, les Facultés de théologie¹⁶ ou les Facultés de musique¹⁷ a pour conséquence que la présentation des œuvres musicales est plus fondée sur l'« intuition » que sur le professionnalisme. Une telle interprétation « intuitive » peut difficilement transmettre toutes les nuances du contenu du texte biblique et de l'interprétation musicale qu'en a fait le compositeur.

Cette recherche sur l'interprétation musicale du texte du Magnificat, en redécouvrant la symbolique du langage musical, peut fournir une piste de réflexion à ceux qui participent aux chœurs et aux ensembles instrumentaux d'église. Cette étude, par sa nature interdisciplinaire, pourra trouver sa place non seulement parmi les études musicologiques mais aussi parmi les axes

¹⁴ SCHWEITZER, A., *op. cit.*

¹⁵ *Guide des études au Grand séminaire de Montréal*, Montréal, 1999.

¹⁶ Cf. les programmes des études en théologie à l'Université de Montréal dans : *Annuaire général*, t. I - Études de premier cycle, pp. 13/7 - 13/15 ; t. II - Faculté des études supérieures, pp. 5/306 - 5/310, Montréal, Université de Montréal, Direction des communications, 1997. Cf. également les programmes de l'UQAM, Concordia University et McGill University.

¹⁷ Cf. les programmes des études en musique à l'Université de Montréal dans : *Annuaire général*, t. I - Études de premier cycle, pp. 9/9 - 9/17 ; t. II - Faculté des études supérieures, pp. 5/251 - 5/254, Montréal, Université de Montréal, Direction des communications, 1997. Cf. également les programmes de l'UQAM et Concordia University. La Faculty of Graduate Studies and Research de McGill University offre un programme de deuxième cycle en *Church Music - Organ*, qui propose un cours de *Liturgical Improvisation* (242-672D). Cependant, ce cours concerne l'interprétation instrumentale de musique d'église. Il n'analyse pas des principes de l'interprétation des textes bibliques en musique.

de recherches théologiques qui s'orientent de plus en plus vers d'autres disciplines, telles que la psychanalyse¹⁸, la sémiotique¹⁹, les sciences politiques²⁰, l'économie²¹ ou les études féministes²².

L'interprétation musicale du Magnificat dans les œuvres de H. Schütz, J. S. Bach et W. A. Mozart constitue, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, un langage (code) spécifique qui suggère la compréhension symbolique de l'événement décrit par le texte. Dans les pages qui suivent, je démontre que les éléments de la microsyntaxe de ce langage, y compris les structures d'intervalle mélodiques et harmoniques, sont semblables dans les trois œuvres analysées, bien qu'elles représentent des styles différents appartenant à des époques distinctes dans l'histoire de la musique d'église chrétienne. Ce langage est fondé sur une rupture par rapport au chant grégorien où le seul lien entre le texte biblique interprété et la musique (*cantus firmus* ou *cantus planus*) se trouve au niveau de la macrosyntaxe (structure strophique) du texte²³. Cependant, l'évolution de ce langage s'éteint à la fin du 18^e siècle : la musique sacrée de l'époque romantique et celle de la modernité s'orientent davantage vers une optique qui ne s'appuie plus sur l'interprétation traditionnelle du texte choisi²⁴.

La présente recherche entend également analyser les correspondances entre l'interprétation musicale du texte de Magnificat par H. Schütz, J. S. Bach et W. A. Mozart et la structure poétique du texte biblique, dans la version latine, celle qui est d'usage à l'époque de ces

¹⁸ CHARRON, J.-M. et J. DUHAIME, « Lire les Écritures après Freud », dans : *Entendre la voix du Dieu vivant. Interprétations et pratiques actuelles de la Bible*, Montréal, Médiaspaul, 1994, pp. 221-242.

¹⁹ DUMAIS, M., « L'analyse sémiotique », dans : *Entendre la voix du Dieu vivant. Interprétations et pratiques actuelles de la Bible*, Montréal, Médiaspaul, 1994, pp. 171-188.

²⁰ GERLAUD, M. J., *Église et politique*, Paris, Éditions ouvrières, 1961 ; ROBELIN, J., *Politique et religion*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; SIMON, H., *Église et politique*, Montréal, Éditions Paulines, 1990.

²¹ CALVEZ, J.-Y., *L'Église devant le libéralisme économique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994 ; VINER, J., *Religions thought and economic society*, Durham, Duke University Press, 1978 ; WUTHNOW, R., *Rethinking materialism : perspectives on the spiritual dimension of economic behavior*, Grand Rapids, W. B. Eerdmans Publication Co., 1995.

²² GENEST, O., « Lecture féministe de la Bible », dans : *Entendre la voix du Dieu vivant. Interprétations et pratiques actuelles de la Bible*, Montréal, Médiaspaul, 1994, pp. 313-330.

²³ Or, cette structure est partiellement utilisée dans le Magnificat de J. S. Bach, mais cela n'a aucun rapport avec l'invention des moyens musico-rhétoriques dans la musique.

²⁴ Cf. PENDERECKI, K., « Magnificat », dans : *Collection de Chœurs*, Paris, Lemoine, 1974.

compositeurs. J'établis cette structure en me fondant sur les principes de l'analyse structurale contemporaine des textes bibliques. Mon hypothèse à cet égard est que Schütz, Bach et Mozart ont été sensibles à la division strophique, à la séquence rythmique des syllabes et aux accents morphologiques et sémantiques présents dans le texte grec original et dans sa version latine, longtemps avant que les nouvelles approches exégétiques ne les redécouvrent.

Afin de déterminer les moyens spécifiques d'interprétation du texte du Magnificat dans la tradition de la musique d'église, je précise, dans le premier chapitre, la place du texte du Magnificat dans la liturgie chrétienne et énumère les différentes versions, utilisées au Moyen Âge et au temps de H. Schütz, J. S. Bach et W. A. Mozart. Je décris également l'environnement contextuel dans lequel ce texte s'inscrit, notamment en le situant dans la sémantique de la pratique ecclésiale chrétienne quotidienne²⁵.

Dans le second chapitre, j'introduis les principes de l'analyse structurale et poétique ainsi que la composition et la rhétorique²⁶ du texte grec afin de dégager une méthode d'analyse de la traduction latine.

Dans les troisième, quatrième et cinquième chapitres, je situe les Magnificat de H. Schütz, de J. S. Bach et de W. A. Mozart dans leurs contextes historiques et socioculturels respectifs pour comprendre les raisons selon lesquelles ces compositeurs eussent manifesté de l'intérêt pour l'interprétation du texte du Magnificat. J'indique également comment chacun de ces compositeurs propose une interprétation musicale du texte du Magnificat qui reflète sa sensibilité personnelle et celle de son époque ou de son milieu culturel. J'analyse un Magnificat par compositeur basé sur le texte en latin. Schütz a écrit six Magnificat, trois en allemand qui

²⁵ ACKERMANN, R., *Sainte Marie, mère de Dieu, modèle de l'Église : textes du Magistère catholique et de théologiens*, Paris, Le Centurion, 1987 ; HARPER, J., *The forms and orders of Western liturgy from the tenth to the eighteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1991 ; LEDIT, J., *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris, Beauchesne, 1976 ; OLST, E. H. van, *The Bible and liturgy*, Grand Rapids, Eerdmans, 1991.

²⁶ GRIGSBY, B., « Compositional hypotheses for the Lucan "Magnificat" : tensions for the evangelical [Lk 1 :47-55] », dans : *Evangelical Quarterly*, 56, 1984, pp. 159-172 ; IRIGOIN, J., « La composition rythmique du Magnificat (Luc I 46-55) [Greek text with marked scansion ; charts] », dans : T. Lefebvre, G. Sanders, G. Vries, *Zetesís : Album amicorum door vrienden en collega's aangeboden aan Prof. Dr. E. de Strycker*, De Nederlandse Boekhandel, 1973, pp. 618-628 ; ROBBINS, V., « Socio-rhetorical criticism : Mary, Elizabeth and the Magnificat as a test case », dans : E. Malbon, *The new literary criticism and the New Testament*, 1994, pp. 164-209.

sont préservés (SWV 344, 426 et 494) et trois en latin, dont un seul subsiste (SWV 468). Bach a écrit trois Magnificat, un en Allemand (la Cantate No 10, *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 10) et deux en latin, dont un est perdu et l'autre subsiste (BWV 243a). Le Magnificat latin est connu en deux rédactions, une en mi-bémol (finie en 1729), l'autre en ré (finie en 1735). J'analyse la rédaction originale avec les quatre interpolations de Noël, qui permet d'articuler d'une meilleure façon l'architecture globale de la composition. En ce qui concerne les Magnificat de Mozart, il en a écrit trois : un inclus dans le cycle *Dixit et Magnificat* (KV 193), et deux autres inclus dans les cycles *Vesperæ de Dominica* KV 321 et *Vesperæ solennes de Confessore* KV 339. Les deux derniers Magnificat se situent dans la tradition du début du XVII^e siècle, lorsque le style concertant pénétra dans les églises. La seconde œuvre est une des dernières écrites par Mozart à Salzbourg et représente une des compositions ecclésiastiques les plus typiques de cette époque.

Je termine mon exposé par une comparaison entre la microsyntaxe et la macrosyntaxe des Magnificat de H. Schütz, de J. S. Bach et de W. A. Mozart afin d'identifier leurs éléments communs et leurs particularités. Je situe les problématiques spécifiques pour les trois œuvres : le figuralisme (description picturale du mot) chez Schütz, l'universalité et la spécificité dans les modes d'expression employés chez Bach et l'influence de la sensibilité classique (*Empfänglichkeit*) chez Mozart. D'un point de vue global, les compositeurs sont marqués par les procédés d'opéra développés à leur époque ou spécifiques à eux-mêmes (Mozart), ce qui donne une portée théâtrale et dramatique à leur Magnificat. De plus, on passe d'un style où le texte prime sur la musique – avec Schütz, qui est très influencé par les innovations baroques en la matière – à un style où la musique prime sur le texte – Mozart affirme que « les paroles sont les humbles servantes de la musique ». Bach se situe entre les deux pôles, et développe magistralement des relations entre le tout et les détails. Finalement, il faut mentionner que cette tradition a commencé avec le *Magnificat des Vêpres de la Vierge* de Monteverdi qui représente l'archétype du Magnificat pour toute la période baroque et qui a influencé d'une manière significative les Magnificat de Schütz et Bach.

Chapitre 1.

Le Magnificat dans la liturgie chrétienne

Les premières formes du Magnificat sont directement liées au *canticum*²⁷ romain, utilisé au XV^e siècle à titre de séquences²⁸. Le terme *cantica* est utilisé pour la première fois dans l'histoire de l'église chrétienne afin de désigner l'homélie dans les hymnes allemands, décrits par Bernard de Clairvaux au cours de ses voyages dans les territoires allemands. Dans un sens plus particulier, le mot *cantica* sert à déterminer de vastes fragments de textes lyriques de l'Ancien et du Nouveau Testament, utilisés dès le IV^e et le V^e siècle dans les liturgies grecque et latine²⁹ parallèlement aux psaumes. D'un point de vue étymologique, le mot *cantique* représente la forme latinisée du mot *chant* qui correspond au mot hébreu כַּנְתִּילָה , habituellement traduit dans les LXX par le mot $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ ³⁰.

²⁷ *Canticum* (lat. *cantica*, fr. *cantique*, angl. *canticum*, esp. *cantiga*, it. *cantico*) – en latin signifie un chant avec contenu spirituel et formes mélodiques, stylistiques et structurelles différentes.

²⁸ Jusqu'au 9^e siècle, le terme séquence (lat. *sequentia*) signifie la décoration (*melisma*) finale des chants grégoriens, utilisés dans l'église chrétienne. Plus tard, le terme détermine une forme particulière des chants grégoriens liturgiques et plus spécialement des tropes, où à chaque ton de *jubilatio* (en lat. jouissance, jubilation, chant joyeux ; ici – improvisation ornementée sur une syllabe du texte du choral) sur le mot *alleluja* correspond une syllabe du texte biblique ou spirituel. Cf. BARTSCH, « Die lateinischen Sequenzen », dans : *Fidibus cunctis rhythmica harmonia choritu concinat cantica*, Rostock, 1868.

²⁹ Parmi les œuvres instrumentales, Erlanger définit en tant que *cantica* ceux qui sont utilisés à la fin de la messe de Noël, immédiatement avant le *Te Deum* final (*Et tubicines fistulabunt bis optimum canticum quod novent*, MS 141). Des œuvres avec un texte profane ont été également appelées *cantica*, entre autres, les chants parodiques des Allemands, connus comme "*cantica in blasphemiam*", "*cantica inlecebrosa*", "*chori saecularium cantica puellarum*" et d'autres.

³⁰ Les mots *poème* et *ode* indiquent deux genres littéraires différents, qui correspondent partiellement au mot générique $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$. Cependant, les LXX utilisent les mots $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ et $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ pour indiquer deux groupes différents des psaumes vétérotestamentaires. Les Ps 70, 80, 94, 97 et 146 sont considérés comme $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ tandis que les Ps 6, 53, 54, 60, 66 et 75 – comme $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$. De plus, le mot $\psi\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ indique au moins quatre différents types ou catégories de cantiques : liturgique, utilisé dans la messe et chanté en solo ou en chœur ; de grâce, chanté soit par une personne, soit par un groupe ; lamentation subdivisée à individuelle, communautaire (ou nationale) et de confession ; royal, subdivisé selon le contenu de plusieurs sortes. Les psaumes royaux correspondent à plusieurs hymnes et représentent une forme mixte ou intermédiaire entre les psaumes et les hymnes. En conséquence, un grand nombre de

1. Le texte du Magnificat

Dans l'Ancien Testament, les cantiques les plus connus sont, entre autres, le cantique célébrant l'exode du peuple juif conduit par Moïse à travers la mer Rouge (*Cantemus domino*, Ex. 15) et celui des trois jeunes dans la fournaise ardente (*Benedicite omnia opera domini*, Dan. 3). Ces chants vétérotestamentaires sont utilisés très souvent dans la liturgie chrétienne et occupent une place importante, plus particulièrement le cantique *Cantemus domino*, qui est directement lié à la cérémonie de la *Pessah* juive et de la messe chrétienne solennelle du samedi.

À l'époque néotestamentaire, les cantiques les plus fréquemment utilisés dans la liturgie chrétienne, sont le cantique de Marie (*Magnificat anima mea*, Luc 1, 47-55), le cantique de Zacharie après la naissance de Jean (*Benedictus Dominus*, Luc 1, 68-79), et le cantique de Siméon lors de la rencontre de Jésus (*Nunc Dimittis*, Luc 2, 29-32). Les cantiques du Nouveau Testament représentent la partie la plus importante des prières dans les³¹ *Vêpres* et *Laudes*³² chrétiennes.

Lors des premiers siècles de l'époque chrétienne, l'interprétation musicale du cantique représente le plus souvent une psalmodie³³ de la prière, élaborée en huit formes différentes, une

psaumes sont considérés sur la base de leur contenu comme hymnes ou psaumes hymniques (Ps 34, 89, 100, 103, 107). C.f. BEMILE, Paul, *op. cit.*, pp. 63-72 ; GUNKEL, H., « Ausgewählte Psalmen », dans : *RGG*, n° 4, Tübingen, 1913, col. 1927-1949 ; du même auteur : *Die Psalmen*, Göttingen, 1926.

³¹ *Vêpres* (lat. *vespera* – soir, soirée). Ici est utilisé au sens d'office du soir dans l'église catholique.

³² *Laudes* (lat. *laudo* - louer, venter ; *laus*, *laudis* – chant de louange) – type de chant du 12^e siècle, utilisé dans la messe matinale catholique. Au XVI^e siècle, ce chant donne le début du genre *oratoire*.

³³ *Psalmodie* (gr. ψαλμωδία lat. *psalmus*). En latin signifie psaume, c'est-à-dire chant accompagné d'un *kinnôr* (petite lyre ou cithare) ou d'un *nebel* (harpe ou psaltérion). La psalmodie représente une manière spécifique d'interprétation des psaumes ou de tout autre chant sacré dans l'église chrétienne, qui ressemble à une mélodéclamation. Elle apparaît il y a environ 3 000 ans dans les milieux judaïques et se cristallise sous deux formes différentes : 1) chant solo et 2) séquence du chant solo avec le chœur des croyants. À l'époque chrétienne, le chant solo est défini sous le terme de *cantus directaneus* (ou *cantus in directum*) et le dialogue entre le chant solo et le chœur, sous le terme de *cantus responsorius* (chant responsorial). Une troisième forme s'ajoute également : le chant antiphonaire (*cantus antiphonarius*) pour indiquer le dialogue entre deux ensembles chorals.

pour chacun des huit tons ecclésiaux³⁴. Cependant, chaque cantique est utilisé pour des moments différents de la liturgie chrétienne : le cantique de Moïse ainsi que la plupart des autres cantiques sont habituellement utilisés lors de la liturgie du samedi, à la différence du « Troisième Nocturne » de la prière bénédictine (composé de trois parties dont le chant ou la prononciation est indiqué « *ad cantica* »), qui est utilisé quotidiennement. Le cantique *Benedicite omnia opera domini* est interprété sous deux formes psalmiques différentes et utilisé *ad libitum* dans la liturgie quotidienne³⁵.

Le Magnificat est le cantique le plus connu de la littérature néotestamentaire. Il est à la source de l'expression *Canticum beate virginis et matris*, attribuée pour la première fois à l'œuvre *Godefried* du compositeur français Subpriors (? – 1196) de la cathédrale St-Victor à Paris lequel représente un arrangement³⁶ en style de tropes³⁷. Une variante de cette expression, *canticum canticorum*, est utilisée par Albert de Strasbourg pour le chant ecclésial de louange (hymne³⁸) de

³⁴ Voir la section sur les tons ecclésiaux, p. 31.

³⁵ Exemples de formes de psalmodie différentes du cantique *Benedicite omnia opera domini* sont indiqués dans un manuscrit de la *Karlsruhe St. Peter Landesbibliothek*, perg. 16^a, Bl. 73.

³⁶ La mélodie du Magnificat est indiquée dans le manuscrit 15 163, 227-229 à la *Bibliothèque nationale à Paris* et le manuscrit 1002, 232-234 à la *Bibliothèque Mazarine à Paris*.

³⁷ Trope (gr. *τρόπος* tour, lat. *tropus* - manière). En latin, *tropus* indique une figure littéraire avec signification figurative (métonymie, synecdoque, métaphore, atonomose et autres). En grec, *τρόπος* représente un texte ajouté entre les mots du texte canonique utilisé pour les chants grégoriens. La fonction principale des tropes est d'expliquer, clarifier, interpréter ou décorer le chant ecclésial. Les tropes sont au fond du développement textuel et mélodique du chant grégorien qui donne le début d'une forme spécifique des tropes, les séquences. Le Magnificat en style des tropes représente un arrangement du texte canonique en ajoutant les mots du Magnificat entre les strophes d'un chant grégorien. Les tropes contiennent le potentiel d'exposer les chants grégoriens à l'influence des chants non canoniques (populaires), ce qui provoque, en 1543 par le Concile de Trente, la suppression officielle de leur utilisation dans l'église chrétienne.

³⁸ Hymne, (gr. *ῥυμος*, lat. *hymnus* chant à la gloire, à l'honneur de quelqu'un). Au IX^e siècle av. J.C. en Grèce classique, signifie un chant culte à la gloire de quelqu'un. Au I^e siècle ad. J.C., les termes *hymne* et *psaume* sont tous les deux utilisés pour décrire un chant de louange. Cependant, aux II^e et III^e siècles, l'hymne diffère du psaume, à ce qui a trait surtout à la structure strophique, au texte rimé et au manque de méliques (colorations ou décorations). Au IV^e siècle, Éfrème de Syrie (306-373) abandonne l'application du principe antique d'utilisation d'une structure textuelle quantitative (faite sur la base d'une séquence des mesures longues et courtes) et introduit l'utilisation dans les hymnes d'une structure textuelle accentuelle (séquence des mesures fortes et légères). Néanmoins le changement de la

Marie, appelé *Hobelied* (ce qui peut être traduit de l'allemand par « chant ecclésial » ou « cantique »).

Dès le début du IV^e siècle, parallèlement à l'usage du cantique, débute également l'usage d'*antiphonies*³⁹ dans la messe ecclésiale. Cette application est le résultat naturel du développement du chant responsorial⁴⁰ de l'église chrétienne qui, vers le V^e siècle, devient une des composantes de base de la messe catholique. L'évolution de la musique d'église provoque une différenciation rapide des antiphonies : *antiphone pro* (pour) *Magnificat* et *antiphone pro benedictus*.

Les *antiphones pro Magnificat* sont utilisées surtout pour déterminer la *mediatio* et la *finalis* des psaumes du Magnificat. Ces antiphonies consistent en citations ou paraphrases du texte du Magnificat et sont intercalées entre les strophes lors de la récitation/ du chant du texte du Magnificat (Luc 1,46-55)⁴¹. L'emploi quotidien d'une partie du Magnificat à la messe chrétienne matinale provoque d'importantes coupures textuelles par rapport à l'original ainsi qu'une simplification de la musique usitée⁴². Ainsi, la mélodie de chaque strophe du texte est divisée en deux parties relativement égales. Après une figure mélodique d'introduction (motif), appelée *initium*, le ton déclamatif (*repercussio*) est répété jusqu'à la conclusion de la première partie de la

structure textuelle, des hymnes utilisés dans les messes de l'Église catholique, maintiennent son mouvement caractéristique de tons égaux, aussi bien avec les moyens monophoniques que polyphoniques. C.f. note 29.

³⁹ *Antiphonie* (gr. ἀντιφῶν - celui qui répond) : répétition parallèle d'une mélodie du psaume ecclésial de la part du soliste et du chœur, de deux parties du même chœur ou de deux ensembles chorals. L'antiphonie vient historiquement de la tragédie grecque où le chœur était divisé entre deux parties qui se chantaient responsoriellement. Voir la note suivante.

⁴⁰ *Ad responsorium* (lat. *responsum* - réponse) – chant en forme de dialogue où, dans la liturgie catholique ou orthodoxe, le chœur répond au curé. Étymologiquement, cette forme de chant vient de la psalmodie (voir la note 33 à la page 19).

⁴¹ Des extraits de Magnificat antiphonaire les plus anciens sont publiés dans : *Corpus antiphonarem officii*, éd. Hesbert, v. 1, n° 142, 1963 ; éd. Compiègne v. 2, n° 142, 1965.

⁴² *Ibid.*, v. 1, n° 37-43.

strophe (*mediatio*). Ensuite, la seconde partie du *repercussio* est répétée plusieurs fois (équivalent au nombre de syllabes de la strophe) jusqu'à la fin (*finalis*)⁴³.

Parallèlement aux *antiphones pro benedictus*, qui fonctionnent selon le même principe que les *antiphones pro Magnificat*, on utilise également dans la messe chrétienne des antiphonies avec une application variable : pour Magnificat et pour Benedictus⁴⁴. En raison de leur double fonction, ces antiphonies utilisent des compositions textuelles, des citations exactes ou des paraphrases à contenu éthique évangélique, sans relation sémantique ou idéologique entre elles. La messe ecclésiale entre le IV^e et le VII^e siècle prend ainsi un caractère éclectique pour ce qui a trait au contenu et au sens. Le texte de quelques antiphonies est bien allongé et représente une modification sensible de l'original⁴⁵. Cependant, cela n'exerce aucune influence sur la musique :

⁴³ C.f. : ILLING, C.-H., *op. cit.*

⁴⁴ *Benedictus* (lat. *benedictio* - bénédiction) : hymne de louange sur un texte de prière, utilisé dans la messe catholique matinale.

⁴⁵ C.f. le texte de l'*Antiphon de cantico Sanctæ Mariæ* qui est à la base des interprétations du Magnificat dès le 15^e : le *Codex St. Gallen* 391, p. 230. Étant donné les différences significatives par rapport au texte original, je me permets de citer entièrement ce texte ci-dessous :

Magnificat anima mea Dominum. / Magnificat anima mea Dominum et sanctum nomen eius.

Magnificat anima mea Dominum. / Magnificat te semper anima mea, deus meus.

Magnificamus te, domine, quia fecisti nobiscum magna, sicut locutus es.

Magnificamus Christum regem dominum, qui superbos humiliat et exaltat humiles.

Exsultat spiritus meus in domino deo, salutari meo. / In deo, salutari meo, exsultavit spiritus meus.

Exsultavit spiritus meus in deo, salutari meo.

Quia respexit deus humilitatem meam et fecit in me magna, quia potens est.

Quia fecit mihi dominus magna, quia potens est et sanctum nomen eius.

Fecit mihi deus meus magna, quia potens est. / Sanctum est nomen tuum, domine, a progenie in progenies.

Misericordia dei et sanctum nomen eius super timentes eum.

A progenie in progenies misericordia domine super timentes eum.

Fecit dominus potentiam in brachio suo et exaltavit humiles.

Fac deus potentiam in brachio suo et exalta humiles.

Deposuit potentes, sanctos persequentes, et exaltavit humiles, Christum confitentes.

Exalta domine humiles, sicut locutus es. / Esurientes replevit bonis dominus et potentes dirites dimisit inanes.

elle préserve son caractère simple et ses fonctions secondaires. De plus, quelques manuscrits du XI^e siècle suggèrent le choix de textes différents de l'évangile pour chaque jour de la semaine. Plus tard, dans les manuscrits ultérieurs, le nombre de variantes textuelles est réduit sensiblement jusqu'au texte unique utilisé dans l'église chrétienne après le XIV^e siècle, servant de base à tous les Magnificat ultérieurs.

Résultant de l'évolution des archéformes⁴⁶ décrites ci-dessus ainsi que de l'intégration des hymnes avec les cantiques, apparaît, vers le début du XIV^e siècle, la forme du Magnificat, qui peut être déterminée comme un chant (hymne) monophonique du groupe des psaumes grégoriens ecclésiaux.

2. La musique de Magnificat

Dès le début du XI^e siècle, une pratique très courante dans l'église chrétienne consistait en l'interprétation du même chant dans les tons⁴⁷ ecclésiaux différents pour chaque jour de la

Suscepit Israel puerum suum, recordatus dominus misericordiae suae.

Suscepit deus Israel puerum suum, sicut locutus est abraham et semini eius et exaltavit humiles usque in saeculum.

Sicut locutus es ad patres nostros, domine recordare misericordiae tuae.

Ad patres nostros dominus locutus est a progenie in progenies.

Abraham et semen eius usque in saeculum Magnificat dominum.

⁴⁶ L'archéforme indique une forme primitive, rudimentaire ou première.

⁴⁷ Les tons (gr. τόπος, lat. *tonus*) psalmodiques (ecclésiaux) viennent du système modal de la Grèce classique qui consiste en séquences descendantes des noyaux mélodiques de quatre tons (tétracordes). Le ton principal ou, la teneur (mesa), est situé au centre de la gamme (*a – la*) qui le divise en deux parties égales. Reliés par paires, les tétracordes composent des « harmonies » (modes) qui sont différenciées en deux types : authentiques et plagales. Les modes *authentiques* sont : dorien (chacun des deux tétracordes se termine avec un intervalle de demi-ton, par exemple, dans le système musical diatonique une séquence tonale descendante de *m̄*) ; phrygien (chaque tétracorde contient au milieu un intervalle de demi-ton, par exemple, dans le système musical diatonique une séquence tonale descendante de *r̄*) ; lydien (chaque tétracorde commence avec un intervalle de demi-ton, par exemple, dans le système musical diatonique une séquence tonale descendante de *do*). Les modes *plagaux* sont obtenus par une transposition des tétracordes à une octave. En conséquence, deux genres de modes

semaine et pour chaque liturgie ou messe spécifique : quotidienne (*ordinario*), solennelle (*solemnis*) ou dominicale. Cette tendance est fondée et résulte directement des interactions corrélatives à l'époque entre la structure des intervalles du *melos* (archéforme de la mélodie) qui détermine les tons ecclésiastiques, et la sémantique d'un jour particulier de la semaine, du mois ou de l'année du cycle ecclésial. Cependant, il convient de souligner un aspect intéressant : bien que l'importance de la tendance à lier *tous* les chants d'église à un ton respectif ait rendu son application quasi obligatoire, jusqu'au début du XVI^e siècle, les compositions du Magnificat ne font pas partie de cette pratique courante⁴⁸. De plus, les analyses des manuscrits datés du XIV^e et XV^e siècle ne montrent aucune règle s'agissant de l'organisation modale des antiphonies pour Magnificat et pour Benedictus. Les premiers cycles de Magnificat, écrits dans les huit tons ecclésiastiques ne datent que de la première moitié du XVI^e siècle.

I Magni-ficat a - ni-ma mea dominum

II Ma-gni-ficat a - ni-ma mea dominum

III Magni-ficat a-ni-ma mea dominum

III Magni-fl. cat a-ni-ma mea dominum

V Magni-fl. cat a - ni - ma me-a do - mi-num

VI Magni - fl. cat a. ni - ma me-a do - mi - num

VII Magni - fl. cat a-ni ma mea dominum. Magni-fl. cat

VIII Magni - fl . cat a . ni - ma me-a do - mi - num

Exemple 1. Les huit *tonus pro Magnificat* ecclésiastiques
 WERNER, T., « Die Magnificat-Kompositionen Adam Reners »,
 dans : *Archiv für Musikwissenschaft*, n° 2, 1919-1920, p. 203

plagaux sont possibles: *hypermodes* (à une quinte ascendante du mode authentique) : hyperdorien (ou mixolydien), hyperphrygien et hyperlydien ; *hypomodes* (à une quinte descendante du mode authentique) : hypodorien (ou éolien), hypophrygien (ou ionien) et hypolydien. Au XVI^e siècle les noms des modes sont changés : le lydien est appelé ionien, le phrygien – dorien, le dorien – phrygien, le hypolydien – lydien, le hypophrygien – mixolydien, le hypodorien – éolien et le hyperdorien – hypophrygien. Ces noms définissent les modes structurés par tétracordes qui, dans la théorie musicale du Moyen Âge, sont appelés par le terme commun « modes » ou « tons » ecclésiastiques.

⁴⁸ P. Wagner et d'autres n'indiquent que deux variantes d'archéformes du Magnificat. C.f. WAGNER, P., *Einführung in die gregorianischen Melodien*, v. 3, Leipzig, 1921, pp. 98, 102. FERRETTI, P., *Esthétique grégorienne*, Paris, 1938, pp. 303-306 et FRERE, W., *The Use of Sarum*, v. 2, Cambridge, 1901, pp. 67-71.

L'établissement des compositions du Magnificat dans la messe liturgique chrétienne au XV^e et au XVI^e siècles, détermine la nécessité d'un nombre important d'arrangements dans tous les modes correspondant aux modes pour antiphonies utilisés dans la messe ecclésiale quotidienne. Presque tous les compositeurs de musique d'église de cette époque arrangent au moins quelques Magnificat⁴⁹.

Les analyses bibliographiques de la littérature autrichienne, allemande, italienne, française, et de quelques autres pays européens, ainsi que des États-Unis et du Canada, ont permis de repérer plus de 450 compositeurs de Magnificat entre la fin du XVI^e siècle et le troisième quart du XX^e siècle. Le nombre total de Magnificat de cette période dépasse 4000. L'exemple suivant montre les résultats de l'analyse statistique du nombre d'arrangements pour Magnificat écrits entre les années 1400 et 1620. Une restriction est cependant respectée : l'analyse ne contient ni les œuvres incluses dans un cycle (*Magnificat* & *Nunc Dimittis*, *Dixit et Magnificat*, *Vêpres*) ni les œuvres qui représentent un arrangement du Magnificat, mais qui sont intitulées autrement (*Psalm*, *Canticum*, *Dixit Maria*, *Vesper Psalm*)⁵⁰. Le nombre de ces œuvres n'est pas grand et n'engendrerait aucun changement substantiel des résultats présentés.

⁴⁹ Les manuscrits et les volumes imprimés avec des arrangements polyphoniques de Magnificat en latin sont énumérés dans la chronologie de la musique d'église chrétienne du XV^e et XVI^e siècle. Au XV^e siècle une place prioritaire occupent les sources italiennes, tandis qu'au XVI^e siècle, les sources allemandes sont plus développées résultant des activités grandissantes de l'église protestante du Nord. Les arrangements le plus souvent utilisés dans la pratique courante ecclésiale sont ceux de Gaffurius, appréciés également à la fin de XVI^e et au début de XVII^e siècle avec les arrangements de Morales.

⁵⁰ Les données sont issues des bibliothèques et des archives suivantes : Archives de Ville - Brussel, Bayerisches Staatsbibliothek - München, Biblioteca Apostolica Vaticana - Rome, Biblioteca National - Madrid, Biblioteca Nazionale Centrale - Florence, Bibliothèque Municipale - Cambrai, Bibliothèque Royale Albert 1^{er} (Koninklijke Bibliotheek Albert I) - Brussel, Bodleian Library - Oxford, British Library, Reference Division (British Museum) - Londres, Civico Museo Bibliografico Musicale - Bologna, Deutsche Staatsbibliothek (Königliche Bibliothek; Preussische Staatsbibliothek ; Öffentliche

Nombre

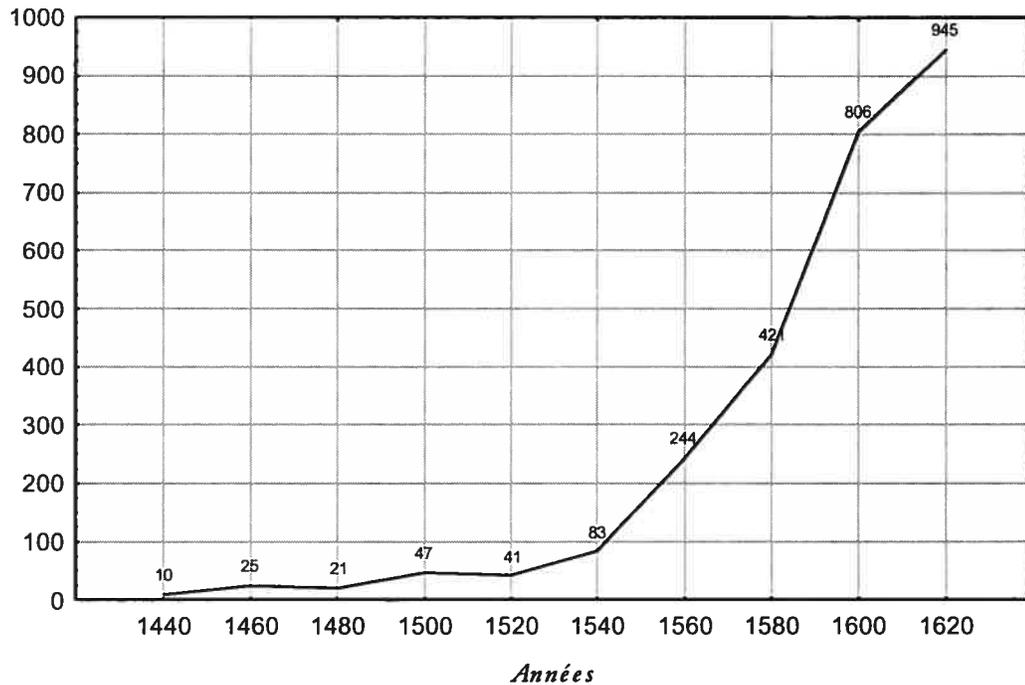


Tableau 1. Nombre d'arrangements de Magnificat entre 1440 et 1620

Les particularités du Magnificat polyphonique du XVI^e siècle sont liées surtout au style vocal d'imitations polyphoniques, nouveau et moderne à l'époque, qui remplace graduellement les chants les plus souvent utilisés dans la liturgie chrétienne au XV^e siècle, les *discantes*⁵¹. En même temps, en Allemagne, apparaissent les premières adaptations du *cantus firmus* pour des

Wissenschaftliche Bibliothek) - Berlin, Internationale Bachakademie-bibliothek - Stuttgart, Internationale Stiftung Mozarteum - Salzburg, Royal College of Music - Londres, Schwäbisches Landesmusik-archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Eberhard-Karls-Universität - Tübingen, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz - Berlin, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst - Berlin, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst "Mozarteum" - Salzburg, Universitätsbibliothek der Friedrich-Schiller-Universität – Jena et Württembergische Landesbibliothek - Stuttgart.

⁵¹ Discante (lat. *discantus*, de *dis* – préfixe de division, séparation, distinction ou négation et *cantus* - chant) – forme de polyphonie du 12^e siècle où au *cantus firmus* est superposée une voix supérieure avec une mélodie colorée.

compositions de Magnificat, qui utilisent d'une manière exacte le texte canonique latin et des techniques d'imitation polyphonique traditionnelles.

Résultant de l'utilisation active du Magnificat polyphonique dans la liturgie chrétienne, un style de compositions développées s'établit au début de XVI^e siècle. Ce style comprend une utilisation parallèle des formes de Magnificat avec un degré de complexité différent : d'une part, des structures fondées sur le *faux-bourdon*⁵² et, d'autre part, des modèles de compositions atteignant, en terme de degré de complexité, les structures de motets caractérisant la musique d'église vers la fin du XVI^e siècle. En conséquence, presque toutes les techniques de structuration des motets sont utilisées pour les compositions de Magnificat.

L'influence des motets et des parodies sur le Magnificat provoque l'apparition d'un type particulier : la parodie de Magnificat. Elle évolue dans deux directions principales : 1) utilisation d'un *cantus firmus* écrit par un compositeur à la place du *cantus firmus* canonique ; et 2) remplacement du texte canonique de Magnificat dans une œuvre déjà composée par un texte profane (populaire et non ecclésial)⁵³. Habituellement, le changement du texte n'a aucune incidence sur la structure ou le matériel mélodique et thématique des interprétations de Magnificat. Les tons ecclésiaux sont le plus souvent utilisés en tant que *cantus prius factus*⁵⁴. Cependant, des exceptions à cette pratique sont connues concernant les interprétations

⁵² Faux-bourdon (angl. *faburder* ; it. *falsobordone*) : littérairement « faux basse ». Il est connu en deux variantes : simple et par improvisation (ornementé). Le faux-bourdon *simple* représente deux voix, le discante (*discanto*) et le ténor (*tenoro*), qui chantent en sixtes parallèles, à l'exception du début et de la fin ; entre elles est placée le contreténor (*contratenoro*) qui fait des improvisations simplifiées en quarts au-dessous du discante et en tierces au-dessus du ténor. Le faux-bourdon *par improvisation* contient un contreténor plus coloré et avec des imitations plus développées tout en gardant la séquence d'intervalles tierces-sixtes entre les trois voix.

⁵³ S'agissant de la technique des parodies, c.f. : SCHWEITZER, A., *op. cit.*

⁵⁴ *Cantus prius factus* (de lat. : le chant précédent, antérieur au chant utilisé dans un moment particulier de la messe ecclésiale). Ce terme est équivalent de *cantus primus* (chant premier) et *cantus datus* (chant donné) et signifie un chant utilisé au début de l'interprétation des formes musicales différentes, incluses dans la liturgie catholique. À rappeler la différence entre *cantus prius factus* (le chant lui-même) et *cantus firmus* (la fonction du *cantus prius factus* dans une forme musicale).

parodiques de Magnificat, faites notamment par les compositeurs anglais tels que John Brown, William Cornysh (II), Robert Fayrfax, William Horwood, Thomas Tallis et d'autres, avant 1560. Sont particulièrement intéressants sont les compositeurs qui écrivent en parallèle des compositions ecclésiastiques canoniques et des compositions parodiques destinées aux concerts profanes. Parmi les premières compositions de Magnificat parodique, il convient de mentionner « *O bone Jesu* » et « *Regali* » de Fayrfax et « *Benedicta et venerabilis* » de Ludford⁵⁵.

3. La forme musicale du Magnificat

Au début du XV^e siècle. Les arrangements de Magnificat sont composés de trois manières différentes : entière, par strophe et variable, et consistent en une écriture de musique pour chacun des douze versets (strophes) du texte. La méthode la moins populaire, la composition *entière*, consiste en l'écriture d'une nouvelle musique pour chacune de ces douze strophes. La méthode *strophique* est utilisée un peu plus souvent et consiste à diviser le texte en quatre ou cinq parties. La musique est composée pour deux ou plusieurs strophes ou bien, la musique déjà arrangée pour des parties précédentes est répétée avec d'autres strophes du texte. Les deux méthodes, celle de la composition entière et celle de la composition strophique, utilisent les procédés polyphoniques pour la structuration du matériel mélodique du début à la fin de l'arrangement. La méthode de la composition *variable* est la plus courante. Elle consiste en

⁵⁵ Il faut remarquer particulièrement le nom du compositeur Orlando di Lasso dont environ quarante des compositions sont réalisées en utilisant un *cantus firmus* non canoniques, des citations monophoniques de motet ou des paraphrases d'œuvres profanes. Lasso est probablement l'auteur de la première parodie de Magnificat, publiée en 1573. Quelques années plus tard, en 1577, Balduin Hoyonl publie le premier volume avec des parodies de Magnificat, suivi de Christoph Demantius, en 1602, Michael Praetorius, en 1611 et Johann Stadlmayr, en 1614. Ces sources contiennent une riche information à s'agissant des compositions de Magnificat de la seconde moitié du XVI^e siècle ; elles sont très utiles à titre de référence.

une composition de musique, toujours polyphonique, pour six strophes du texte seulement (soit paires ou impaires), entre lesquelles sont interpolés des chants ecclésiastiques. Souvent, l'arrangement d'une ou deux strophes du texte est fait pour trois ou cinq parties de l'œuvre musicale tout en respectant le principe d'alternance de strophes du texte de Magnificat avec d'autres chants ecclésiastiques.

Jusqu'au début du XVII^e siècle, les arrangements de Magnificat sont faits en utilisant principalement une forme polynomiale (comprenant plusieurs parties) qui consiste habituellement en une séquence de parties en solo. La forme binaire ou ternaire, caractérisant le motet du XVI^e siècle et qui combine l'exposition parallèle de deux ou plusieurs strophes textuelles avec un contenu sémantique différent ou même avec une langue différente, n'est pas utilisée pour des compositions de Magnificat. Elle représente plutôt une exception dans les œuvres de Gasparo Alberti, Valentin Rab, Jheronimus Vinders et d'autres. Un excellent exemple de faux-bourdon dans les deux formes – simple et par improvisation, est le *Magnificat sexti toni* de Dufay. Comme la plupart des compositeurs de son époque, Dufay écrivait souvent des Magnificat en strophes en écrivant la musique pour quelques versets seulement au début du texte et en utilisant la même musique pour les strophes suivantes (Exemple 2).

La séquence strophique du texte de Magnificat favorise une interprétation musicale *ad responsorium*⁵⁶ ou *ad alternatium*⁵⁷. Ainsi, plusieurs arrangements de Magnificat n'utilisent que la moitié des douze strophes de l'hymne. La plupart des compositions utilisent des arrangements des strophes paires en commençant avec *Et exultavit*, tandis que les compositions pour des strophes impaires commençant avec *Anima mea* sont plutôt rares. Dans presque tous les cas, le mot initial *Magnificat* est prononcé mélodéclamativement, pour respecter les traditions du chant

⁵⁶ Voir la note 40 à la page 20.

⁵⁷ *Ad alternatium* (lat. *alternatio* – changement, remplacement) – répétition d'une partie du chant avant

ecclésial grégorien (Exemple 3 et Exemple 4). Des exceptions représentent quelques arrangements de Magnificat d'Alexander Agricola, Gasparo Alberti, Johannes de Lymburgia, Valentin Rab, Jheronimus Vinders et d'autres, qui négligent le canon établi et commencent directement avec le mot *Magnificat*.

V. 5 *Et misericordia*

Et mi - se ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e in - pro - ge - ni - es

V. 10 *Suscepit Israel*

Su sce - pit Is - rael pu - e - rum su - um

Exemple 2. DUFAY, *Magnificat sexti toni*
Castello del Buon Consiglio, Trent, MS 92, 17.

Durant le XV^e siècle, les compositeurs et les copistes ont l'habitude de changer mutuellement les trois formes de composition du Magnificat (l'entière, la strophique et la variable). Les Magnificat strophiques sont souvent coupés et minimalisés en plusieurs formes du troisième type (variable). Tandis que les variantes strophiques sont identiques dans toutes les copies, les formes abrégées diffèrent sensiblement de l'une à l'autre. Généralement, les variantes abrégées

l'exposition d'une autre partie.

sont destinées aux strophes paires, bien que quelques chercheurs indiquent que la musique originale ne soit faite que pour les strophes impaires⁵⁸.

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do mi-num
 a-ni-ma me-a Do mi-num
 a-ni-ma me-a Do mi-num

Exemple 3. MARTINI, *Magnificat*

Biblioteca Estense, Modena, MS M. 1. 11 (olim 454) f. 41' (Martini)

Cappella Sistina, Vatican, MS 15, f. 91' (Anonyme)

a-ni-ma me
 Magni-fi-cat
 a-ni-ma me
 a-ni-ma

Exemple 4. DESPREZ, J., *Magnificat quarti toni*

Cappella Sistina, Vatican, MS 44

⁵⁸ Cf. : *Magnificat primi toni* et *Magnificat secundi toni* de Binchois (Trent 90, 332-333, 328'-329') et les *Magnificat tertii toni* et *Magnificat sexti toni* de Dufay (Trent 89, 165-166 et Trent 90, 330'-331).

Néanmoins, l'organisation rythmique de la musique reflète des changements sémantiques du texte dans les trois variantes de compositions de Magnificat. La musique ne tient pas compte du texte uniquement ; dans quelques cas où la version responsoriale est abrégée à moins de six parties et utilise deux ou trois strophes pour la même mélodie. Bien que la musique composée pour une strophe ne soit adaptée pour d'autres strophes du texte qu'à travers une modification polyphonique de la formule mélodique, son importance ne doit pas être sous-estimée : excepté le Magnificat, peu de genres musicaux au XV^e siècle, portent à la musique la même attention qu'au texte.

L'École néerlandaise. Parallèlement aux compositeurs italiens, au début de la seconde moitié du 15^e siècle, les compositeurs de la première génération de l'École néerlandaise manifestent une attention aux différentes formes de compositions de Magnificat. Cette École modifie de manière permanente l'orientation du style bourguignon mélismatique⁵⁹. La relation traditionnelle entre le texte et la musique est ainsi changée d'une manière définitive.

Les compositeurs néerlandais remplacent le style mélismatique par le style du contrepoint polyphonique. À la place des pauses, où toutes les voix s'arrêtent de chanter au même moment, provoquant une division de la mélodie en fragments, les Néerlandais continuent le mouvement progressif de la mélodie en laissant au moins une voix pour chanter pendant les « pauses » après que toutes les autres voix reprennent graduellement l'exposition mélodique. Ainsi, les expositions anticipées de plusieurs voix encouragent plus tard les compositeurs à lier les différentes parties vocales par des imitations mélodiques. À la différence des Bourgognes,

⁵⁹ Les techniques mélismatiques (gr. μελιζειν, chanter; de μελος, chant) ont été élaborées pour colorer ou orner la mélodie syllabique du chant traditionnel. Le chant mélismatique consiste en plusieurs notes musicales chantées sur la même syllabe du texte, contrairement au chant syllabique composé par une note musicale pour chaque syllabe du texte.

Ockegem et ses amis réalisent leurs compositions en utilisant des techniques polyphoniques extrêmement complexes. Par conséquent, le développement de la polyphonie induit un lien nouveau avec le texte puisque les paroles ne sont plus toujours dites en même temps (décalage textuel entre les voix). Ainsi, l'importance de la fonction ecclésiale de l'œuvre musicale est radicalement transformée.

À titre d'exemple, j'ai choisi deux Magnificat qui représentent le changement de style de manière évidente. Le premier Magnificat en est un *A nonyme* cité dans les manuscrits *Brussels 5557* ; le second est composé par Busnois⁶⁰. Le nombre de parties musicales utilisées dans les deux Magnificat est douze et correspond au nombre de strophes textuelles.

Le compositeur anonyme n'a écrit de la musique que pour quatre parties du Magnificat. Les autres représentent une répétition de la musique déjà composée dans la séquence suivante : 1 (= 4, 7, 10) ; 2 (= 5, 8, 11) ; 3 (= 12) et 6 (= 9). La structure de l'œuvre pourrait être présentée d'une manière plus claire, si l'on attribue aux parties 1, 2, 3 et 6 les lettres A, B, C et D. Alors, le schéma de la forme musicale de ce Magnificat sera *ABC ABD ABD ABC*. On constate que la structure est divisée en quatre groupes et qu'elle est symétrique : le *AB* est répété au début de chaque partie ternaire et le premier block (*ABC*) est repris à la fin du Magnificat. Le caractère symétrique de la forme est directement lié à la forme textuelle qui, comme je l'ai montré ci-dessus, peut être divisée en trois groupes⁶¹. Les ressemblances avec les exemples bourguignons sont minimales. Le chant grégorien de la voix supérieure est bien coloré de telle sorte que le *repercussio* soit masqué et difficilement perceptible. Les déclamations syllabiques sont remplacées par des mélismes (colorations) et les structures rythmiques des parties répétitives ne suivent pas

⁶⁰ BORREN, Charles van den, *Études sur le XVI^e siècle musical*, Antwerpen, 1941.

⁶¹ Luc 1, 46-50 consiste en cinq versets mais en six strophes, parce que le texte *Omnes generationes* est traditionnellement traité en tant qu'une partie différente ; Luc 1, 51-53 consiste en trois strophes et Luc 1, 54-55 en deux versets, faisant avec le *Sicut erat in principio* trois strophes.

le changement du texte. Le nouveau style néerlandais des années soixante du XV^e siècle peut être observé au début de la partie *Quia respexit* du Magnificat anonyme (Exemple 5).

Qui a re spe

spe

xit hu mi li hu

Exemple 5. Anonyme, *Quia respexit*
Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 63^v

Le Magnificat de Busnois est composé d'une manière bien plus complexe. Pareillement au compositeur anonyme, il utilise quatre parties répétitives, mais aussi une partie qui n'apparaît qu'une seule fois. La structure de cette composition est la suivante : 1 (= 5, 9) ; 2 (= 6, 10) ; 3 (= 11) ; 4 (= 8, 12) ; 7 ou *ABCD ABED ABCD*. Les méthodes entière et strophique de composition sont combinées : la plupart des parties contiennent du matériel mélodique identique dans leur seconde moitié, tandis que leurs premières parties diffèrent. La neuvième strophe fait exception, car la seconde partie vient plutôt du début que de la fin de la cinquième

strophe. La forme musicale ne reflète pas la logique de la structure textuelle : bien que le texte ait également une organisation en trois parties, le regroupement est fait d'une manière différente (6 3 3 pour le texte et 4 4 4 pour la musique). Ainsi, comme le Magnificat anonyme de *Brussel 5557*, celui de Busnois est composé en utilisant des imitations polyphoniques commençant dès le début (*A nima mea Dominum*) et particulièrement dans les duo *Et exultavit* et *Fecit potentiam* (Exemple 6). Des tons répétitifs ne sont utilisés que dans la partie *Deposuit potentes* d'où vient sa qualification en tant que faux-bourdon. À deux ou trois exceptions, près tous les changements faits dans les phrases répétitives sont plutôt liés à la mélodie qu'au rythme ou à l'accentuation (Exemple 7).

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in 3/4 time, key of B-flat major. The text is "A nima mea Dominum". The score shows polyphonic imitation, with each voice part starting the melody at different points. The lyrics are: A ni ma me - a Do mi num.

Exemple 6. BUSNOIS, *Magnificat Quinti toni*
Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 70^v

Two musical examples from Busnois's Magnificat. The first is labeled "V. 6 Fecit potentiam" and shows two staves of polyphonic imitation for the text "su - per bos men - te cor dis su e". The second is labeled "9 V. 10 Sicut locutus" and shows two staves of polyphonic imitation for the text "et se mi - ni e ius in sae cu la". Both examples show complex rhythmic patterns and melodic imitations.

Exemple 7. BUSNOIS, *Magnificat*
Bibliothèque Royale, Brussel, MS 5557, f. 170

XV^e siècle. Presque parallèlement à la forme strophique, il devient courant d'utiliser une même partie de l'arrangement du Magnificat pour des strophes textuelles différentes (pareillement à la technique *ad alternatium*). Un exemple de cette forme particulière cyclique avec répétition d'un refrain est le *Magnificat tertii toni* de Dufay dont la forme musicale est *ABC-DB-DC-...* À noter que la structure cyclique⁶² est utilisée surtout dans les manuscrits italiens ou allemands.

Parfois, les strophes textuelles qui ne sont pas arrangées au moyen de la polyphonie sont interprétées d'une manière monophonique en utilisant le ton ecclésial dominant le jour respectif du cycle annuel. Très rarement, les strophes monophoniques sont remplacées par des intermédies instrumentaux. Pour la période étudiée, il faut noter l'importance que représentent les *intabulationes* des arrangements vocaux de Magnificat ainsi que les paraphrases libres sur le ton ecclésial respectif (par exemple, la transcription instrumentale du *Magnificat quarti toni* de Josquin Desprez⁶³, les *intabulationes* dans plusieurs variantes de tempo et de rythme de Cristobal Morales⁶⁴ ainsi que quelques-unes des compositions de Venegos de Henestrosa⁶⁵). Un autre exemple intéressant sont les *intermedio* (courts préludes) didactiques composées pour orgue par Paumann et publiées dans *Fundamentum organisandi* du XV^e siècle. Le cycle le plus ancien et le seul à être complet dans tous les huit tons psalmiques de Magnificat pour orgue est composé et publié en 1530-1531 par Pierre Attaignant (*Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus*).

⁶² Les notions « forme cyclique » et « refrain » sont utilisées avec quelques réserves. La forme cyclique apparaît plus tard dans la pratique musicale et représente une séquence de parties exposant un matériel thématique mélodique et un caractère sémantique différents. Le terme « refrain » signifie une répétition de la fin d'une strophe (un mot ou une expression spécifique) utilisée dans les formes vocales du XII^e au XVI^e siècle. La combinaison des deux notions correspond à la forme des structures étudiées et son application au contexte analysé me convient bien.

⁶³ Voir le manuscrit de *St. Gall*, Stiftsbibliothek 530.

⁶⁴ *Libro de para vilnela*, Fuenllana, 1554.

XVI^e siècle. Tous les cycles de Magnificat du XVI^e siècle sont structurés par l'utilisation du principe de variations. Un des buts principaux des compositeurs de cycles de Magnificat était lié à la condition que la structure de l'arrangement soit organisée par un changement permanent du *cantus prius factus* cité au début du Magnificat en utilisant des moyens polyphoniques. En tant que *cantus firmus*, le chant a été accompagné d'un nombre différent de voix polyphoniques qui exposent des variations d'extraits mélodiques pris du *cantus prius factus*. La variation utilise des techniques de contrepoint polyphonique en présentant le chant grégorien cité en diminution⁶⁶, augmentation⁶⁷ ou inversion⁶⁸, rarement en renversement⁶⁹, ou d'autres procédés d'imitation. L'interprétation traditionnelle de presque toutes les formes de chants grégoriens utilise des ressources stylistiques et de composition relativement simples qui, avec la manifestation d'une invention plutôt limitée, provoquent, particulièrement vers la fin du XV^e siècle et surtout au début du XVI^e siècle, un changement significatif des corrélations entre l'*elaboratio*⁷⁰ et l'*inventio*⁷¹.

Les tons ecclésiiaux. Peu à peu, la pratique liturgique évoque la nécessité de choisir des antiphonies pour Magnificat dans tous les huit tons ecclésiiaux. Les huitième, sixième et premier tons sont utilisés beaucoup plus fréquemment que les septième, cinquième et troisième. Bien qu'inhabituelle d'un point de vue stylistique et non souhaitable d'un point de vue ecclésiastique, la

⁶⁵ *Libra de sifra nueva*, 1547.

⁶⁶ Du latin *diminutio* : reprise de la mélodie en utilisant de tons deux, quatre ou huit (rarement trois ou six) fois plus courts que les tons de la mélodie en exposition initiale.

⁶⁷ Du latin *augmentatio* : reprise de la mélodie en utilisant de tons deux, quatre ou huit (rarement trois ou six) fois plus longs que les tons de la mélodie en exposition initiale.

⁶⁸ Du latin *moto inversio* : reprise de la mélodie en position inverse (mirroitante) par rapport à une note de la mélodie initiale, habituellement la première, appelée « centre de l'inversion ».

⁶⁹ Du latin *moto contrario* : reprise de la mélodie de la fin vers le début. Rarement utilisée en conséquence des difficultés techniques pour respecter les règles du style polyphonique.

⁷⁰ Du lat. *elaboratio* – application, travail, arrangement.

⁷¹ Du lat. *inventio* - invention, travail, découverte. Ici au sens de composition.

pratique d'utilisation parallèle de quelques (deux ou trois) tons ecclésiiaux dans le même arrangement de Magnificat⁷² devient très populaire.

Les arrangements du Magnificat de Constanzo Festa ne sont connus aujourd'hui que grâce à des nombreuses copies, dont un petit nombre fait par l'auteur lui-même. Une de ces copies, élaborée pour le chœur ecclésial du Vatican⁷³, contient des arrangements pour les douze strophes du texte du Magnificat⁷⁴. Une autre copie, faite dans le livre des chants chorals de la cathédrale Santa Maria Maggiore à Rome, représente une transcription de la composition pour les douze strophes afin de respecter les exigences d'*alternatium* ; elle ne contient d'arrangements en style polyphonique que pour les strophes paires du texte de Magnificat.

Une tendance équivalente a été découverte lors des analyses comparatives de quelques sources contenant des manuscrits et des copies d'arrangements du Magnificat de Morales. Dans les éditions publiées par Scotto (1542) et Rhau (1544), ces arrangements sont réalisés comme huit cantiques polyphoniques consécutifs et continus, dans les huit tons ecclésiiaux ; tandis que dans l'édition publiée par Pardane (1545) et utilisée en 1956 par Angles pour son édition de *Monumentos de la música española* (n° 17, 1956), les mêmes compositions sont refaites et organisées en seize cantiques polyphoniques différents – deux strophes textuelles (paire et impaire) pour chacun des huit tons.

Les différences locales des cycles ecclésiiaux témoignent d'une influence même sur les particularités stylistiques des arrangements de Magnificat. Par exemple, la plupart des compositions de Magnificat (Festa, Morales, Palestrina, Victoria et d'autres) écrites pour le chœur ecclésial de Vatican, utilisent à la fin du Magnificat un nombre de voix plus élevé que

⁷² Cf. les compositions de Dufay, Brumel, Le Brung, Martini, Johann Walter I, Clemens non Papa et Gombert.

⁷³ *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Rome, C. S. 18 et C. G. XII 5.

⁷⁴ L'Église romaine n'utilisait la technique *ad alternatium* qu'occasionnellement.

pour les autres parties de l'arrangement. Rappelons que cette particularité de la composition provient également de la fonction sémantique du texte (*Et secula seculorum*).

Bien que les termes « *primi toni* », « *secundi toni* » etc. sont utilisées probablement pour la première fois vers le début du XV^e siècle, la nécessité que les compositions de Magnificat soient écrites dans tous les tons ecclésiastiques devient très forte vers le début du XVI^e siècle. Le premier cycle complet d'arrangements non anonymes de Magnificat (huit mélodies, une pour chaque ton ecclésial) est écrit par Sixit Dietrich en 1535 ; deux ans plus tard un cycle complet sera composé également par Senfl.

L'École anglaise. La tradition anglaise des compositions de Magnificat diffère sensiblement de la tradition européenne, notamment par rapport à l'application de techniques d'arrangement à s'agissant de la forme et de l'architecture des mélodies utilisées. Contrairement aux canons traditionnels européens, la musique écrite par des compositeurs anglais pour des hymnes ecclésiastiques, est organisée en cinq parties ; le nombre de voix participant varie constamment à l'intérieur de la même œuvre ; il n'y a presque jamais un contraste entre les différents registres ; la forme est relativement peu développée et comporte souvent une césure au milieu de la strophe. De plus, le Magnificat en Angleterre n'est pas organisé dans les huit tons ecclésiastiques, mais utilise une interpolation directe dans la partie du ténor d'un faux-bourdon contenant des improvisations et est écrit habituellement en rythme ternaire. Cela représente la différence la plus importante entre le Magnificat en Europe et celui d'Angleterre. La citation du *cantus firmus* se situe généralement à l'intérieur vertical (harmonique) de l'œuvre, entre le discante et le ténor.

Le premier Magnificat anglais est d'un auteur anonyme et date de la première moitié du XIV^e siècle⁷⁵, suivi de quelques exemples de Magnificat écrits dans l'étude d'un théoricien

⁷⁵ University Library, Cambridge, Kk. 1.6.

anonyme écossais⁷⁶. Cependant, l'utilisation pratique dans les œuvres des compositeurs anglais d'un faux-bourdon dans le ténor commence vers la moitié du XV^e siècle et continue jusqu'au début de XVII^e siècle. Une source importante quant à la définition et à l'analyse de la stylistique du Magnificat anglais, est le volume incomplet de chants du Collège Eton⁷⁷, compilé probablement entre 1490 et 1504. À l'origine, ce livre aurait contenu 24 arrangements de Magnificat dont dix seulement ont été préservés. Dans une annexe à la fin du livre sont ajoutés plusieurs exemples de Magnificat écrits par des compositeurs anglais, tels que Nessbet, Kelik, Walter Lamb, Stratford, Richard Davi, Robert Wilinon et Sigar.

En conclusion, au XV^e siècle, la plupart des arrangements du Magnificat sont composés en trois parties, tandis qu'à partir du XVI^e siècle jusqu'à la fin de la première moitié du XVII^e siècle, les compositions les plus souvent utilisées comptent quatre parties.

Au XV^e siècle, les arrangements de Magnificat sont élaborés en utilisant les méthodes traditionnelles pour l'œuvre de Dufay et Binchois qui sont appliquées aux adaptations des *antiphones pro Magnificat* relativement simplifiées quant aux aspects architectoniques et d'invention. La plupart sont écrits dans le ton ecclésial de l'hymne grégorien, habituellement dans un registre haut de la tessiture et avec un accompagnement d'instruments à cordes. Vers la fin du XV^e siècle, le ton ecclésial est souvent utilisé en tant que *cantus firmus* exposé en notes longues qui, dans les parties d'improvisation sont colorés en utilisant des moyens mélismatiques, d'ornementation ou de paraphrase⁷⁸. Après 1520, premièrement dans les arrangements de Gombert et Palestrina et plus tard dans les compositions d'autres auteurs, l'*initio* et le *terminatio* du chant sont élaborés en utilisant des moyens polyphoniques. Cependant, les notes répétitives

⁷⁶ British Library, Reference Division, British Museum, London, Add. 4911, c 1560.

⁷⁷ Eton College, Windsor, v. 178.

ne disparaissent pas complètement. De plus, la citation (littéraire ou stylisée) même d'une seule partie du ton ecclésial, provoque l'application d'une technique stéréotypique de composition. En conséquence, vers le début du XVI^e siècle, s'établit un style déterminé d'arrangements de Magnificat dont l'interprétation oscille souvent entre la mélodie et la psalmodie et dépend directement de l'architectonique du modèle utilisé.

Au XVI^e siècle, les dimensions du genre de Magnificat sont encore très vaste et correspondent aussi bien aux canons liturgiques qu'à la structure élaborée des motets. Ainsi, le développement de la structure et de la stylistique du Magnificat contribue également à leur évolution. Cette particularité caractérise surtout des œuvres appartenant au style polychoral de l'Italie de nord et cela particulièrement pendant la première moitié du XVI^e siècle⁷⁹. De plus, la flexibilité de la forme de Magnificat permet l'interpolation entre les strophes textuelles canoniques des chants de Noël en latin ou en allemand pour rejoindre le principe des tropes stylistiques ou textuels⁸⁰.

En outre, au XVI^e siècle, le nouveau style du baroque influence de plus en plus les arrangements de Magnificat qui deviennent plus colorés, plus développés et qui explorent le texte canonique sur plusieurs niveaux de sens et de présentation. Le texte du Magnificat commence à être perçu comme une source d'interprétations variables aussi bien quant aux émotions exprimées (*exultavit, humilitatem, timentibus, dispersit, deposuit*) qu'aux images transmises.

⁷⁸ Cf. le Magnificat de Josquin.

⁷⁹ À titre d'exemple d'un Magnificat polichoral, voir le Magnificat de Gasparo Alberti publié vers 1545 dans les livres ecclésiastiques de cantiques de chœur à la *Biblioteca Critica Angelo Mai*, Bergamo, pp. 1207-9.

⁸⁰ Cette tradition apparaît dans la première rédaction (*in Es*) du Magnificat de J. S. Bach où entre les douze parties de l'œuvre sont interpolés les chants de Noël en allemand et latin suivants : *Vom Himmelhoch, Freut euch und jubiliert, Gloria in excelsis Deo* et *Virga Jesse*. Dans la seconde rédaction (*in D*), datée du 1728-1731, ces interpolations sont exclues.

Jusqu'au début du XVII^e siècle, les adaptations de Magnificat sont réalisées surtout en forme strophique en utilisant les moyens et les méthodes de la composition entière, strophique ou variable. Pour la période visée, il n'y a que la durée des arrangements de Magnificat qui change, tandis que le caractère strophique de la forme est plus ou moins respecté. La structure « cyclique à refrain » est habituellement utilisée au XVI^e siècle et évolue parallèlement à partir de la forme strophique. Une caractéristique commune de la forme utilisée jusqu'à la fin du XVI^e siècle est l'intérêt relativement minimal s'agissant de la lecture affective de la sémantique textuelle accompagnée d'une attention portée davantage sur l'exposition parallèle des voix mélodiques indépendantes.

En dépit des différences déterminées concernant la structuration et les moyens utilisés dans les arrangements de Magnificat, une forme spécifique et propre au Magnificat n'était pas délogée⁸¹. En général, la plupart des formes de composition de Magnificat peuvent être définies comme strophiques, y compris la forme « cyclique avec refrain », la forme *da capo*⁸² ou la forme sonate. Ainsi, la fusion du terme « forme musicale » avec la structure du texte reflète un des principes les plus typiques de l'ancienne forme musicale qui suit la division du texte en différentes strophes.

⁸¹ La structuration de toutes les œuvres ecclésiastiques est faite en ne respectant que quelques principes de base et se rapportant davantage à la méthodologie de composition plutôt qu'à la relation probable entre la forme musicale et la sémantique du texte (le contenu). Ces corrélations sont typiques surtout pour la musique instrumentale où la détermination d'un système de genre est liée à des formes relativement plus stables.

⁸² La forme la plus souvent utilisée dès le début de XVII^e siècle est semblable à la « *da capo* » qui apparaît plus tard dans la littérature musicale. Or, cette forme correspond directement au sens de la notion *ut supra* (de lat. *ut* – comme et *supra* – avant) et représente, au fond, une forme également strophique. Cependant, la priorité dans la structure de la forme *da capo* occupe la reprise du matériel thématique exposée au début de l'œuvre, ce qui donne à la composition un caractère complet, balancé et fermé. L'utilisation de *da capo* dans les arrangements de Magnificat est directement liée à la sémantique du texte de la dernière strophe (*Sicut erat... in saecula saeculorum*). Ce texte est interpolé d'une manière permanente au chant de Luc 1, 46-55 et manifeste l'importance de l'événement évangélique décrit. Le principe de reprise sera utilisé plus tard dans le Magnificat de J. S. Bach et celui de W. A. Mozart et sera remplacé, au XVIII^e siècle, par la sémantique la plus appropriée du texte, sous forme de fugue.

Chapitre 2.

Analyse formelle, rythmique et phonétique du texte latin du Magnificat

Le texte du Magnificat a été analysé en utilisant de nombreuses méthodes différentes, telles que l'analyse historico-critique⁸³, narrative, littéraire⁸⁴, grammaticale⁸⁵, rythmique⁸⁶, fonctionnelle⁸⁷ ou sémantique⁸⁸.

⁸³ *Novum Testamentum Graece*, éd. K. Tischendorf, Leipzig, Editio Septima Critica Major, 1859 ; *The New Testament in the Original Greek*, London, 1881, v. 2, p. 52 ; LOISY, Alfred, « Les Évangiles synoptiques », dans : *L'Enseignement Biblique*, 1893, pp. 35-36 ; du même auteur, sur le pseudonyme : JACOBÉ, François, « L'origine du Magnificat », dans : *Revue d'histoire et de la littérature religieuses*, n° 2, 1897, pp. 424-432 ; MORIN, G., « Deux Passages inédits du "De Psalmodie Bono" de Nicéta », dans : *Revue Biblique*, 1897, pp. 282-288 et dans : *Revue Bénédictine*, n° 14, 1897, pp. 385-397 ; VÖLTER, D., « Die Apokalypse des Zacharias im Evangelium des Lukas », dans : *Tijdschrift*, n° 30, 1896, pp. 224-269 ; CONRADY, L., *Die Quelle der kanonischen Kindeitsgeschichte Jesu. Ein wissenschaftlicher Versuch*, Göttingen, 1900, pp. 47-49 ; KÖSTLIN, H., « Das Magnificat (Lc 1,46-55) Lobgesang der Maria oder der Elisabeth ? », dans : *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft*, n° 3, 1902, pp. 142-145 ; BURKITT, F., « Note on the Biblical Text Used by Niceta », dans : A. Burn, *Niceta of Remesiana. His Life and Works*, Cambridge, 1905, pp. cxliv-cliv ; du même auteur : « Who Spoke the Magnificat ? », dans : *The Journal of Theological Studies*, n° 7, 1905-1906, p. 220-227 ; BOGAERT, P.-M., « Épisode de la controverse sur le "Magnificat". À propos d'un article inédit de Donatien De Bruyne (1906) », dans : *Revue Bénédictine* (Belgique), t. 94, 1984, pp. 39-49 ; GUEURET, Agnès, « Sur Luc 1,46-55. Comment peut-on être amené à penser qu'Élisabeth est "sémiotiquement" celle qui a prononcé le Cantique en Lc 1,46 ? », dans : *Bulletin du Centre protestant d'études et de documentation*, suppl., Paris, 1977, pp. 3-11.

⁸⁴ RAMAROSON, L., « Ad structuram cantici Magnificat », dans : *Verbum Domini*, n° 46, 1968, pp. 30-46 (43) ; TANNEHILL, R. C., *op. cit.*, pp. 268ss ; FITZMYER, Joseph, *op. cit.*, p. 360. À ma connaissance, cette hypothèse demeure pourtant toujours isolée ; KAUT, Thomas, *Befreier und befreites Volk*, Frankfurt am Main, Verlag Anton Hain, 1990, p. 293 ; CREED, J., *The Gospel according to St. Luke*, London, McMillan, 1957, p. 24 ; KOONTZ, J., « Mary's Magnificat », dans : *Bibliotheca Sacra*, n° 116, 1959, pp. 335-349 (348) ; BROWN, Raymond, *op. cit.* p. 338.

⁸⁵ TANNEHILL, R. C., *op. cit.*, pp. 270ss. KAUT, Thomas, *op. cit.*, p. 296. DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 188. Cf. : FITZMYER, Joseph, *op. cit.*, p. 360 ; KAUT, Thomas, *op. cit.*, p. 296. DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 188. LOHFINK, Norbert, *Lobgesänge der Armen : Studien zum Magnifikat, den Hodajot von Qumran, und einigen späten Psalmen (mit einem Anhang: Hodajot-Bibliographie 1948-1989 von Ulrich Dahmen)*, (coll. Stuttgarter Bibelstudien, n° 143), Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1990, p. 16. BEMILE, Paul, *op. cit.*, p. 217. Cf. p. 216. BLASS, F., A. DEBRUNNER et R. FUNK, *A Greek Grammar of the New Testament*, Chicago, University of Chicago, 1961, p. 333. BROWN, Raymond, *op. cit.*, p. 362-363.

⁸⁶ GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 93-102 ; RIMMON, Shlomith, « A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's Figure III and the Structuralist Study of Fiction », dans : *Journal For Descriptive Poetics and Theory of Literature*, v. 1, n° 1, January, 1976. Cf. : DELORME, Jean, « Le Magnificat: La forme et le sens », dans : *La vie de la parole. De l'Ancien au Nouveau Testament*,

Cependant, trois méthodes d'analyse me semblent très utiles concernant les arrangements musicaux de Magnificat, notamment, l'analyse formelle, l'analyse rythmique et l'analyse phonétique.

Les méthodes qui étudient la structure du texte du Magnificat sont l'analyse formelle et l'analyse rythmique. Le premier type d'analyse traite de l'architecture globale de l'œuvre musicale. Le second type examine l'organisation rythmique de la phrase mélodique qui détermine la séquence des sons accentués avec les non accentués. Finalement, l'analyse phonétique explore la concentration des voyelles et des consonnes dans les diverses parties du texte chargées du sens ou de l'émotion particulière. Les résultats de cette analyse seront utilisés pour observer quel langage musical est attaché aux mots porteurs d'une émotion ou d'un état psychologique spécifique.

Paris, Desclée, 1987, 486 p., pp. 175-194 (186) ; TANNEHILL, R. C., « The Magnificat as Poem », dans: *Journal Biblical Literature*, n° 93, 1974, pp. 263-275 (268). Cf. : MARTIN, W., *Recent Theories of Narrative*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1986 ; POWELL, M., *What is Narrative Criticism ?*, Guide to Biblical Scholarship: NT Series, Minneapolis, Fortress, 1990. GUEURET, Agnès, *L'engendrement d'un récit. L'Évangile de l'enfance selon Saint Luc*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1983, p. 93. Cf. : MONLOUBOU, L., « Une prière lucanienne type : le Magnificat », dans: *La prière selon saint Luc. Recherche d'une structure*, (coll. *Lectio divina*, n° 89), Paris, 1976, pp. 219-239 (222) ; BROWN, Raymond, « The Magnificat (1:46-55) », dans: *The Birth of the Messiah. A Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, New York, Anchor Bible, 1977, pp. 355-366 (355-357) ; DUPONT, Jacques, « Le Magnificat comme discours sur Dieu », dans : *Nouvelle revue théologique* (Belgique), t. 102, n° 3, 1980, pp. 321-343 (330) ; DELORME, Jean, *op. cit.*, pp. 186-187 ; BEMILE, Paul, *The Magnificat within the context and framework of Lukan theology: an exegetical theological study of Lk 1:46-55*, Frankfurt am Main, Lang, 1986, pp. 134-167 ; COSTE, René, *Le Magnificat ou la révolution de Dieu*, Paris, Nouvelle cité, 1987, p. 69, cf. pp. 76-88 sur le « Dieu du Magnificat » ; DUPONT, Jacques, *Études sur les Évangiles synoptiques*, t. 2, p. 951 ; LAURENTIN, René, *Structure et Théologie de Luc 1-2*, Paris, Librairie Lecoffre, 1957 ; TALBERT, C., *Literary Patterns, Theological Themes, and the Genre of Luk's Acts*, Missoula, Montana, Society of Biblical Literature 1974 ; ROBBINS, Vernon, « Socio-Rhetorical Criticism: Mary, Elisabeth and the Magnificat as a Test Case », dans: *The New Literary Criticism and the New Testament*, Valley Forge, Sheffield Academic Press, 1994, pp. 164-209 (175).

⁸⁷ TANNEHILL, R. C., *op. cit.*, p. 265. Cf. COSTE, René, *op. cit.*, pp. 63-64. BEMILE, Paul, *op. cit.*, p. 196. ORIGÈNE, *Homélie sur Luc*, v. 8, n° 1, Paris, Cerf, 1962, p. 165. Cf. BEMILE, Paule, *op. cit.*, p. 216. DUPONT, Jacques, *op. cit.*, p. 321. *La Sainte Bible par Glair et Vigouroux*, t. 4, St Luc, ch. 1, note 46. COSTE, René, *op. cit.*, p. 28. Cf. BEMILE, Paul, *op. cit.*, pp. 168-223. COSTE, René, *op. cit.*, p. 129. ESQUIVEL, Adolfo, cité par: COSTE, René, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁸ MONLOUBOU, L., *op. cit.*, pp. 232-236. Cf. du même auteur: « Le Magnificat, un effort pour voir Dieu, pour dire Dieu », dans : *Cahier Marials*, n° 23, 1978, pp. 145-155 (153-155). DUPONT, Jacques,

1. Analyse formelle

L'analyse formelle observe la forme globale du texte de Magnificat. Les hypothèses sur la composition textuelle du cantique sont nombreuses et apparaissent au XX^e siècle. Il est important de rappeler que le texte original du Magnificat, comme celui de tous les livres bibliques ne comportait ni chapitres ni versets avant le XIII^e siècle⁸⁹. Selon plusieurs chercheurs, cette division « officielle » du texte de Magnificat « ne tient pas compte du rythme évident du texte »⁹⁰.

L'étude de la forme textuelle du Magnificat peut être réalisée en procédant en deux étapes : 1) diviser le texte selon ses unités sémantiques les plus simples, et 2) regrouper les unités sémantiques en demi-versets, versets et strophes.

Bien que la détermination des unités sémantiques [sujet - verbe (- complément)] semble être évidente, les chercheurs n'arrivent pas aux mêmes conclusions à ce sujet. L'analyse statistique de Harnack propose « 15 alttestamentlichen Versen »⁹¹ ; Tannehill détermine 16 unités sémantiques ; Brown définit 18 unités⁹². La division de Tannehill est basée sur les approches poétiques, prosodiques et rhétoriques et paraît la plus sûre⁹³. De même, le regroupement des unités sémantiques peut aboutir à plusieurs possibilités : en deux, trois ou cinq strophes. De plus, les

op. cit., pp. 335-338. Cf. COSTE, René, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁸⁹ La division du texte en chapitres et en versets est effectuée en 1225 par Langton.

⁹⁰ DUPONT, Jacques, *op. cit.*, p. 325.

⁹¹ HARNACK, Adolphe von, *op. cit.*, p. 70. Spitta s'oppose à la méthode du Harnack et estime que l'analyse lexématique n'est pas applicable au texte du Magnificat (cf. : SPITTA, Friedrich, *op. cit.*, p. 83).

⁹² BROWN, Raymond, *op. cit.*, pp. 358-359.

⁹³ Cf. DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 177.

auteurs qui effectuent le même regroupement ne découpent pas forcément le début et la fin des strophes de la même façon.

Forme bi-strophique. Irigoïn divise le texte du cantique en deux parties (vv. 46-50 et 51-55), chacune d'elles se composant de trois éléments strophiques (vv. 46^b-48^a, 48^b-49^a, 49^b-50 et 51-52, 53 et 54-55)⁹⁴. Tannehill retient la même division et précise que les deux strophes (46^b-50 et 51-55) se terminent par une brève proposition suivie d'une proposition longue (49^b et 50, 54b et 55)⁹⁵. Delorme conclut également que du point de vue grammatical, les vv. 46-50 sont fortement liés⁹⁶ et que « la construction linguistique distingue deux parties : 46-50 et 51-55 »⁹⁷. Schürmann précise dans le même sens que la première strophe représente un hymne de remerciement personnel, tandis que la seconde est un hymne eschatologique⁹⁸. Dupont, inspiré par Tannehill, estime que vv. 46-47 « commandent toute la suite du poème » et marquent l'introduction du cantique pareillement aux textes vétér testamentaires où « avant de commencer la louange proprement dite, l'auteur d'un hymne exprime les sentiments qui l'inspirent »⁹⁹. Cependant, bien que Dupont estime que le v. 50 marque « une division dans le poème »¹⁰⁰, il organise les strophes en deux versets chacune d'une façon différente par rapport à celle d'Irigoïn : vv. 46-47, 48-50 et

⁹⁴ IRIGOÏN, J., *op. cit.*, pp. 618-628.

⁹⁵ TANNEHILL, R. C., *op. cit.*, p. 271. Cf. : DELORME, Jean, « Le Magnificat : La forme et le sens », dans : *La vie de la parole. De l'Ancien au Nouveau Testament*, Paris, Desclée, 1987, p. 177. ZORELL, F., « Das Magnificat ein Kunstwerk hebräischer oder aramäischer Poesie? », dans : *Zeitschrift für katholische Theologie*, n° 29, 1905, pp. 754-758.

⁹⁶ DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁸ SCHÜRMAN, H., *op. cit.*, p. 78.

⁹⁹ DUPONT, Jacques, *op. cit.*, p. 326. Cf. : GUNKEL, H., *Die Lieder*, pp. 46ss.

¹⁰⁰ DUPONT, Jacques, *op. cit.*, p. 327.

51-53 et 54-55. Paul Bemile confirme le chiasme des vv. 52-53, repéré par Meynet¹⁰¹. En revanche, il divise le texte en deux strophes de deux versets chacune avec une césure après le v. 50 dans le deuxième verset, pour rejoindre la structure proposée par Irigoien : A [a (46^b-49^a) ; b (49^b-50)] et B'[a' (51-53) ' b' (54-55)]¹⁰². En reconnaissant que « the unity of L k 1:46-50 as a strophic unit stands out without any dispute », il précise que « the first strophe flows into the second »¹⁰³.

L'analyse corrélatrice lexicale des parallélismes morphémiques à l'intérieur du Magnificat, réalisé soigneusement par Mínguez, donne cependant des résultats assez différents. Il identifie le v. 49^b comme le centre du poème synthétisant la première et ouvrant la seconde partie du cantique. Meynet, inspiré par l'hypothèse de Mínguez allonge la première strophe jusqu'au v. 49^b en commençant la seconde en v. 50. Il déplace le centre du cantique¹⁰⁴ au v. 48^b et non au v. 49^b et exclut le v. 48 du corps du texte en le considérant comme une « insertion proprement chrétienne destinée à rattacher le poème à la situation particulière de Marie »¹⁰⁵. La structure du texte proposé dans un Commentaire ascétique anonyme (par « un moine bénédictin ») est semblable : le cantique est divisé en trois parties¹⁰⁶, la seconde commençant au v. 50.

Dupont refuse la division de Meynet et Mínguez, car il trouve « artificielle la disposition qui fait du v. 49^b le centre d'un chiasme encadré par une triple inclusion »¹⁰⁷. Delorme estime

¹⁰¹ BEMILE, Paul, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰² *Ibid.*, p. 47, 62.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴ MEYNET, Roland, *ibid.*, pp. 173-175. Cf. les planches : A2.b'0, A2.b' et A2 (pp. 16, 17 et 19 respectivement), ainsi que du même auteur : « Dieu donne son Nom à Jésus. Analyse rhétorique de Lc 1,26-56 et de 1 S 2,1-10 », dans : *Biblica*, v. 66, 1985, pp. 39-72 (58).

¹⁰⁵ MEYNET, Roland, « Dieu donne son Nom à Jésus. Analyse rhétorique de Lc 1,26-56 et de 1 S 2,1-10 », dans : *Biblica*, v. 66, 1985, pp. 39-72 (40)..

¹⁰⁶ Cf. le paragraphe suivant.

¹⁰⁷ DUPONT, Jacques, *op. cit.*, p. 330.

également que les vv. 49^b-50 représentent deux phrases « liées entre elles et avec la précédente par *kai* » qui « sont grammaticalement à prendre ensemble »¹⁰⁸. En conséquence, le v. 49^b ne peut être considéré comme le centre du poème, puisqu'il est un « élément très court que rien ne rattacherait à la première ni à la seconde strophe¹⁰⁹ ».

L'analyse sémantique de Kaut amène à un regroupement tout à fait différent des strophes dans le texte : une première partie (vv. 46^b-50^a) constituée de trois distiques, une deuxième partie constituée de trois parallélismes antithétiques aux vv. 50^b-53 (où l'ensemble des vv. 50^b et 51^a forme un verset) et la conclusion du Magnificat aux vv. 54-55, terminant la seconde partie¹¹⁰. Kaut propose deux points différents : les vv. 50^b et 51^a sont liés (« zusammen einen Stichos ergibt »)¹¹¹ et la deuxième partie du Magnificat commence au v. 50^b et non au v. 50^a; en conséquence¹¹², les vv. 50^a et 55^b indiquent la fin de deux structures sémantiques relativement équilibrées¹¹³. La première partie, appelée « Magnificat I » représente une version primitive du cantique d'Élisabeth (« Ursprüngliche Fassung des Lobgesangs der Elisabet ») (vv. 46^b-48^a, 49^a-50^a), tandis que la seconde, le « Magnificat II », transmet le contenu d'un fragment d'hymne israélite (« Fragment eines Hymnus Israels ») (vv. 50^b-55)¹¹⁴. Comme Dupont, Kaut subdivise les deux parties du texte en deux strophes chacune, introduction (vv. 46^b-47) et développement (vv. 48^a-49^a) : « VV 46b.47 als hymnische Einführung des Magnifikat I interpretieren. VV 48a.49a stellen demgemäß die hymnische Durchführung dar »¹¹⁵. Les vv. 46^b-50^a transmettent une

¹⁰⁸ DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁰ KAUT, Thomas, *op. cit.*, pp. 298, 299-300, 302, 303, 308-310.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 299 ; cf. : pp. 303, 307.

¹¹² *Ibid.*, pp. 308-309.

¹¹³ *Ibid.*, p. 307.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 310.

concentration des actions de Dieu, « den Blick auf die Beterin und Gottes Handeln an ihr »¹¹⁶, tandis que les vv. 54-55 représentent des parallélismes et des répétitions, « stillistisch weniger kunstvollen synonymen Parallelismus »¹¹⁷. Ainsi comme Mingez et Meynet, Kaut propose que le v. 48^b reste à l'extérieur de la composition du texte¹¹⁸.

Forme tri-strophique. J. Fitzmyer¹¹⁹, R. E. Brown¹²⁰ et Ramaroson¹²¹ affirment que la forme du Magnificat reprend celle des psaumes de Louange (Ps 33, 47, 48, 113, 135 et surtout 136) et celle des Ps 8, 19, 29, 100, 103, 104, 111, 114, 117, 145, 146, 147, 148, 149, 150. Elle comprend trois parties différentes : introduction (invitation à la louange) en vv. 46^b 47 ; corps de l'hymne, introduit par *ὅτι*, équivalent au *וְ* hébreu¹²² aux vv. 48-53, et conclusion, vv. 54-55 reprenant certains éléments du corps. Le corps du Magnificat est subdivisé en deux strophes : la première (vv. 48-50) décrit les attributs de Dieu et la seconde (vv. 51-55) ses grandes œuvres. Lohfink¹²³ et René Coste¹²⁴ reprennent la même structure, malgré une correction mineure au v. 46 qui ne contient que le texte *καὶ εἶπε Μαριάμ* tandis que le v. 47 commence avec le texte du v. 46^b.

Monloubou divise également le texte en trois parties, mais allonge la seconde jusqu'au v. 54 inclusivement : vv. 46^b-50, 51-54 et 55. Les vv. 48-50 déterminent la partie narrative du

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 299-300 ; cf. p. 302.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 298.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 309-310.

¹¹⁹ FITZMYER, Joseph, *The Gospel according to Luke (I-IX)*, New York, Doubleday, 1980, p. 360.

¹²⁰ BROWN, Raymond, *The Birth of the Messiah*, Londres-New York, Doubleday, 1977, pp. 355-356.

¹²¹ RAMAROSON, L., *op. cit.*, p. 43.

¹²² BROWN, Raymond, *op. cit.*, p. 336. Cf. : KAUT, Thomas, *op. cit.*, p. 294.

¹²³ LOHFINK, Norbert, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁴ COSTE, René, *Le Magnificat ou la révolution de Dieu*, Paris, Nouvelle Cité, 1987, 204 p., p. 5.

Magnificat, tandis que les vv. 51-54 - la partie descriptive. La première partie contient une introduction (46^b-47), deux motifs de la louange (48^a et 49^a) suivis par une strophe explicative (48^b) énonçant la conséquence du geste de Dieu, et deux propositions (49^b et 50) révèlent le mystère divin apparaissant dans ce geste.

Il est à noter, en conclusion, une division intéressante, proposée dans le Commentaire ascétique anonyme « par un moine bénédictin » : vv. 46^b-49, 50-53 et 54-55. L'auteur estime que dans la première partie Marie « ne traite que des considérations personnelles en rapport avec son élévation à la Maternité divine. Dans la seconde, elle expose des considérations générales en annonçant la Rédemption offerte par Dieu » et dans la partie finale, Marie « restreint sa vue en ne considérant spécialement que les soins providentiels du Très-Haut à l'égard de son peuple élu »¹²⁵.

Forme quint-strophique. Lagrange est le seul auteur, à ma connaissance, qui propose une division du texte en cinq strophes indépendantes et non réductibles ni en deux, ni en trois¹²⁶ : vv. 46-47, 48-49, 50-51, 52-53, 54-55. Les conclusions de Lagrange sont actualisées dans les recherches de Tannehill, Irigoien et d'autres, que j'ai déjà présentées ci-dessus.

Le tableau suivant récapitule les neuf propositions de structure du Magnificat analysées jusqu'ici. En commençant par le v. 46^b, chaque verset est divisé à deux demi-versets (en totalité de dix-neuf). En caractères gras est indiqué le début de chaque partie ; par une séquence de bandes verticales grises et blanches est présentée la subdivision de chaque partie en strophes (le début de chaque strophe est indiqué par le verset respectif). La colonne I présente la forme de Tannehill, Irigoien, Delorme et Schürmann ; la colonne II - celle de Dupont ; la colonne III - de

¹²⁵ ANONYME (Un moine bénédictin), *Commentaire ascétique du Magnificat*, Bruges, Beyaert, 1933, 295 p., p. 220 ; cf.: pp. 5 et 115.

Bemile ; la colonne IV - de Minguez et Meynet ; la colonne V - de Kaut ; la colonne VI - de Fitzmyer, Brown, Ramarosan, Lohfink et Coste ; la colonne VII - de Monloubou ; la colonne VIII – d’auteur anonyme (« un moine bénédictin ») ; et la colonne IX - de Lagrange.

St.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
46 ^b									
47 ^a									
47 ^b									
48 ^a		49 ^a				48	48 ^a		48
48 ^b	48 ^b						48 ^b		
49 ^a							49 ^a		
49 ^b	49 ^b		49 ^b				49 ^b		
50 ^a				50			50	50	50
50 ^b					50 ^b				
51 ^a	51	51	51			51	51		
51 ^b									
52 ^a									52
52 ^b									
53 ^a	53 ^a								
53 ^b									
54 ^a	54	54	54		54	54		54	54
54 ^b									
55 ^a							55		
55 ^b									

Entre les différentes variantes, on observe un consensus qu’au propos du début (v. 46^b) et de la fin (v. 55^b) du Magnificat. Cependant, dans presque toutes les analyses, (à l’exception de celle-ci réalisée par Monloubou) une césure entre vv. 53 et 54 est reconnue.

En m’appuyant sur les recherches présentées précédemment, je souhaiterais ajouter une autre division possible du texte du Magnificat, toujours dans sa traduction en latin, qui me paraît logique. Voici le texte du Magnificat sans une division en versets :

¹²⁶ LAGRANGE, M.-J., *Évangile selon Luc*, Paris, Gabalda, 1921, p. 52.

Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius, et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, suscepit Israel puerum suum memorari¹²⁷ misericordiae, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.

On constate facilement qu'il y a une césure nette entre « *progenies timentibus eum.* » et « *Fecit potentiam* » déterminée par le point final de la première phrase ainsi qu'un changement dans l'univers sémantique du texte. Une autre particularité se dégage également : au début du texte, la narratrice parle d'elle-même, au milieu du texte évoque la force de Dieu et ses actions envers les « autres » peuples, et enfin, elle parle de la miséricorde de Dieu envers le peuple d'Israël. Voici les trois parties (strophes) du texte selon les critères appliqués :

(v. 46^b) *Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius, et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.*

(v. 51) *Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,*

(v. 54) *suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.*

¹²⁷ Il faut préciser que Schütz, Bach, et Mozart ont utilisé le mot *recordatus* au lieu de *memorari*. Il s'agit pourtant de deux variantes du texte du Magnificat avec un sens très similaire : *memorari*, « [pour] s'être souvenu de » (infinitif passif); *recordatus*, « s'étant rappelé » (participe passif parfait). Les deux variantes sont attestées dans de bons manuscrits et la variante *recordatus* est celle du manuscrit du 16^e siècle (Sixte-Clémentine, 1592) éditée par Augustinus Merk, *Norum Testamentum graece et latine*. Proæ, Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, Ed. nona 1964. Les trois compositeurs ont adopté la version courante à leur époque.

Ensuite, je m'appuie sur l'approche de Tannehil pour continuer la division subséquente en versets et en demi-versets de chacune de ces trois parties. Selon cette approche, chaque demi-verset consistera en une unité sémantique contenant une action simple dont le début et la fin seront déterminés par la structure [sujet - verbe (- complément)], pour un total de 15 demi-versets :

(v. 46^b) *Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,
quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen eius,
et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.*

(v. 51) *Fecit potentiam in brachio suo
dispersit superbos mente cordis sui,
deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles,
esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes,*

(v. 54) *suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae,
sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.*

Finalement, le regroupement de demi-versets en versets est réalisé en respectant l'unité sémantique de chaque partie. Bien que moins évident, le regroupement des demi-versets de la première partie détermine une introduction, suivie par deux motifs de la louange énonçant la conséquence du geste de Dieu, et deux propositions révélant le mystère divin apparaissant dans ce geste. La seconde et la troisième partie du texte ne posent aucun problème pour le regroupement : chaque verset de la seconde partie consiste en une paire d'actions antithétiques tandis que chaque verset de la troisième partie contient une idée complète. Voici la division finale du texte du Magnificat :

- v. 46^b *Magnificat anima mea Dominum*
 v. 47 *et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,*
 v. 48 *quia respexit humilitatem ancillæ suæ ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,*
 v. 49 *quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,*
 v. 50 *et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.*
- v. 51 *Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui,*
 v. 52 *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles,*
 v. 53 *esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,*
- v. 54 *suscepit Israel puerum suum memorari misericordiæ,*
 v. 55 *sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in sæcula.*

et, pour conclure, la forme finale en trois strophes de ce texte :

A (vv. 46b-50), **B** (vv. 51-53), **C** (vv. 54-55).

2. Analyse rythmique

L'analyse rythmique du cantique s'inscrit généralement dans deux directions distinctes. La première est présentée par Tannehill qui observe les syntagmes grammaticaux regroupés par unités sémantiques ainsi que la longueur relative des versets en cherchant un principe de respiration et de mesure du cantique. Il retient que la plupart des lignes sont composées de trois éléments déterminant un rythme ternaire, qui domine dans le poème. La seule exception se trouve aux vv. 47 et 51^b qui sont composés de quatre éléments, ainsi qu'au v. 52^b qui en comporte deux¹²⁸.

La deuxième voie est celle d'Irigoin qui analyse la rythmique du Magnificat sur la base du nombre d'accents et de syllabes. Il estime que les deux parties du texte (vv. 46-50 et 51-55) comportent pratiquement une quantité égale de syllabes (115 et 117) mais un nombre différent

¹²⁸ TANNEHILL, R. C., *op. cit.*, p. 270s.

d'accents (31 et 34)¹²⁹. Le plus grand nombre d'accents pour la même quantité de syllabes dans la seconde partie du texte par rapport à la première « produit un effet d'accélération » qui est également accentué par des phrases « les plus courtes, brisées, heurtées du poème »¹³⁰. Ce rythme est poursuivi jusqu'au v. 54^a inclus, après lequel la dynamique reprend les dimensions moins accélérées de la première partie.

L'analyse d'Irigoin est néanmoins contestable. Elle pourrait aboutir à des résultats différents selon que l'on utilise comme principe de base la régularité syllabique ou la régularité accentuelle. Bien qu'Irigoin propose finalement un compromis entre plusieurs types de régularité, Delorme estime que « le rythme syllabique et accentuel ne peut servir de base pour organiser le Magnificat; il préfère une analyse du rythme basée sur la construction linguistique et les parallélismes »¹³¹. Il propose en conséquence une division du Magnificat en 2 parties (vv. 46-50 et 51-55), chacune subdivisée en trois phrases¹³² : *A* (vv. 46-48^a), 3 versets ; *B* (vv. 48^b-49^a), 2 versets ; *C* (vv. 49^b-50), comportant 2 ou 3 versets selon la division ou non du v. 50 ; *D* (v. 51), 2 versets ; *E* (vv. 52-53), 4 versets et *F* (vv. 54-55), avec 3 ou 4 versets selon la division ou non du v. 54.

Sachant que presque tous les Magnificat chantés dans la pratique de l'église romaine (y compris les Magnificat de H. Schütz, de J. S. Bach et de W. A. Mozart) utilisent la traduction

¹²⁹ IRIGOIN, J., *op. cit.*, p. 620.

¹³⁰ DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 184.

¹³¹ DELORME, Jean, *op. cit.*, p. 183.

¹³² *Ibid.*, p. 184.

latine, je me suis inspiré de l'analyse d'Irigoien sur le texte grec original et j'ai appliqué sa méthode (examen du rapport entre les accents et les syllabes) à la traduction du Magnificat en latin, ce qui a donné les résultats suivants :

Strophe	Accents / Syllabes	
	Unités	%
A (46^b-48^a)	15/41	36.59
46 ^b	4/12	30.00
47	6/19	31.58
48 ^a	5/10	50.00
B (48^b-49^a)	14/32	43.75
48 ^b	5/16	31.25
49 ^a	9/16	56.25
C (49^b-50)	10/34	29.41

Strophe	Accents / Syllabes	
	Unités	%
D (51)	9/24	37.50
E (52-53)	11/38	28.95
52 ^a	2/10	20.00
52 ^b	2/7	28.57
53 ^a	3/10	30.00
53 ^b	3/11	27.27

F (54-55)	15/45	33.33
54 ^a	4/12	33.33
54 ^b	2/6	33.33
55	9/24	37.5

La plus forte concentration d'accents dans la traduction latine se retrouve au v. 49^a (56.25%) où le récit parle du Tout-Puissant. De plus, la structure du Magnificat montre une tendance à diminuer la tension créée par la concentration des syllabes accentuées : la première partie du texte (vv. 46^b-50) contient 36.58 % d'accents, la seconde partie (vv. 51-53) – 33.23 % et la troisième partie (vv. 54-55) – 33.33 %.

3. Analyse phonétique

Inspiré de la recherche de Bemile, j'ai analysé la séquence des consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* dans le texte original du Magnificat. Le schéma ci-dessous représente la séquence des consonnes visées où chaque point remplace un autre signe phonémique :

46^b ..γῑ... . φ... .. τ.. Κ.ρ. κ.. .γ...σ. ῥ. π..... .. π. τ. Θ.. ῥ. σ.τ.ρ. . . τ. π..... π. τ.
 τ.π...σ.. τ.ς δ...ς ..τ.. .δ.. γ.ρ .π. τ.. ..χ.ρ...σ. .. π.σ.. .. γ.. .τ. .π...σ.γ..... . δ...τ.σ
 κ.. .γ... τ.τ κ.. τ.ς ..τ.. ..ς γ...ς γ..... τ..ςς ..τ .π...σ. κρ.τ.ς .. .ρ.χ....
 ..τ.. δ..σ.κ.ρ.π.σ.. .π.ρ.....ς δ..... κ.ρδ..ς ..τ κ.θ.... δ...ςτ.σ .π. θρ.... κ.. ...σ. τ.π....
 π.....τ.ς ...π..σ.. .γ.θ.. κ.. π...τ...τ.ς .ξ.π.στ.... κ... ..τ.....τ. .σρ... π..δ.ς ..τ.. ...σθ.....
 κ.θ.ςσ. πρ.ς τ..ς π.τ.ρ.ς τ. ..ρ... κ.. ῥ. σπ.ρ..τ. ..τ.. ..ς τ..

Le tableau suivant représente la concentration des voyelles et des consonnes (explosives, gutturales et la spirante *s*) dans les phonèmes (syllabes) de chaque verset ainsi que le rapport entre les consonnes/ phonèmes et voyelles/ syllabes. La dernière ligne du tableau indique la concentration des consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* par rapport au nombre total de consonnes.

Verset	46 ^b	47	48 ^{a/b}	49	50	51	52	53	54	55
Phonèmes	26	41	42/41	49	50	70	41	55	42	68
Voyelles	14	23	22/25	31	29	38	21	27	23	34
Consonnes	12	18	20/16	18	21	32	20	28	19	34
- expl., gutt., <i>s</i>	5	12	12/11	11	12	24	14	18	11	24
Cons./ Phon., %	46	44	48/39	37	42	46	49	51	45	50
Cons./Voyelles, %	43	39	45/32	29	36	42	48	52	44	50
Expl., gutt., <i>s</i> / Cons., %	42	67	60/69	61	57	75	70	64	58	71

Comme Bemile le fait remarqué, la seconde partie (vv. 51-53) du texte contient un nombre de consonnes plus élevé (47 % par rapport au nombre de voyelles) que la première (37 %). S'agissant de la concentration de consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* : on enregistre 67.6 % (du nombre total de consonnes) dans la première partie contre 59.33 % dans la seconde. Il est toutefois remarquable que la quantité de consonnes explosives, gutturales et de la

spirante *s* est la plus élevée dans les vv. 51-52 (72.25 %) où sont transmises les actions de Dieu ; elle est minimale (42 %) au v. 46^b où est décrit l'état positif spirituel de la narratrice¹³³.

J'ai appliqué la méthode précédemment décrite sur le texte en latin, où la séquence des consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* est comme suit :

46^b ..g....c.t..... .. d.... .t.x.t...t sp.r.t.s ...s .. d.. s...t.r. . q... r.sp.x.t.....t.t.. ..c... s..
 .cc.x ..c ...t.. .. d.c..t....s g...r.t... q... ..c.t.... ..g.. q.. p.t..s .st.t s..ct..t
r.c.rd.. ...s .. pr.g....s .t pr.g....s t....t...s . ..c.t p.t.t... .. .r.ch.. s.. d.sp.rs.t s.p.r..s
 ...t c.rd.s s d.p.s..t p.t..t.s d. s.d. .t .x.t...ts.r...t.s ..p....t....s .t d...t.s d...s.t....
 s.sc.p.t .sr.... p..r.. s... ..r.r.r.c.rd s.c.t ..c.t.s .st.d p.tr.s ..str.s ..r.... .t s..... ..s ..
 s.c...

La concentration de voyelles et de consonnes (explosives, gutturales et la spirante *s*) dans les syllabes de chaque verset ainsi que le rapport de consonnes/phonèmes, et de voyelles/syllabes sont présentés dans le tableau suivant. La dernière ligne du tableau indique la concentration des consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* par rapport au nombre total de consonnes.

Verset	46 ^b	47	48 ^{a/b}	49	50	51	52	53	54	55
Phonèmes	25	39	42/36	50	53	57	40	45	45	57
Voyelles	12	19	19/16	20	26	24	18	20	21	25
Consonnes	13	20	23/20	30	27	33	22	25	24	32
- expl., gutt., s	4	14	12/11	15	18	25	16	15	16	23
Cons./ Phon., %	52	51	55/56	60	51	58	55	56	53	56
Cons./ Voyelles, %	54	53	60/63	75	52	69	66	63	57	64
Expl., gutt., s/ Cons., %	31	70	52/55	50	67	76	73	60	67	72

¹³³ Bien que cela puisse être ici une simple coïncidence, on peut constater une telle relation en observant plusieurs mots onomatopéiques, i.e. roucoulement, susurer, boum, etc. Onomatopée (du lat. *onomatopoeia* et du gr. ονοματοποιια, “création [ποιειν], “faire” de mots [ονομα]”) – création de mots suggérant ou censés suggérer par imitation phonétique la chose dénommée. Cf. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1976, p. 1189.

Les résultats de l'analyse du texte latin sont semblables sinon quasiment identiques aux résultats de l'analyse du texte original. Ainsi, la seconde partie (vv. 51-53) du texte contient un nombre de consonnes plus élevé (64 %) que la première (59 %). De même s'agissant de la concentration de consonnes explosives, gutturales et la spirante *s* : on enregistre 69.67 % dans la première partie et 54.17 % dans la seconde. La quantité de consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s* demeure la plus élevée en vv. 51-52 (74.5 %) et elle est minimale (31 %) en v. 46^b.

La forme littéraire du Magnificat a été l'objet de nombreuses recherches. Bien qu'il n'existe de consensus que pour le début et la fin du Magnificat, la plupart des auteurs (à l'exception de Monloubou) reconnaissent une césure entre vv. 53 et 54. En général, la forme du Magnificat est considérée comme bi-strophique, rarement tri-strophique et est quint-strophique uniquement dans la recherche de Lagrange. Je montrerai dans les chapitres suivants, que la sensibilité ou les préférences des compositeurs en matière de structure littéraire spécifique (le plus souvent bi-, tri- ou poly-strophique) déterminera de façon définitive leur choix de forme musicale du Magnificat.

L'analyse rythmique a montré que la plus forte concentration de syllabes accentuées dans le texte se retrouve au v. 49^a (56.25 %) où la narratrice parle du Tout-Puissant. Comme je montrerai par la suite dans les analyses des Magnificat, la position des accents des mots est fortement liée à la musique quant au choix d'un rythme spécifique et parfois, d'une dynamique particulière.

Finalement, l'analyse phonétique montre une concentration de consonnes plus élevée dans la seconde partie (vv. 51-53) du texte, et plus exactement de consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s*. Il est à noter qu'il y a une relation directe entre les résultats de cette analyse et le choix d'un langage musical spécifique dans les Magnificat de Schütz, de J.S. Bach et de Mozart.

Dans les trois chapitres suivants je procéderai à l'analyse la forme musicale, des éléments du langage musical, notamment la tonalité, la structure d'intervalle et la mélodie, les formules mélodiques illustrant le texte, le timbre et la texture, le rythme et le temps, l'harmonie, la dynamique, la polyphonie, et le tempo. Je montrerai que le choix spécifique parmi la variété des éléments du langage musical est primordial pour transmettre le sens et les sentiments du texte du Magnificat de façon adéquate.

Chapitre 3. Le Magnificat de H. Schütz

Les années 1600 ont marqué un temps de changement important sur la scène musicale. Pendant que les Italiens créaient le concept révolutionnaire de la chanson monodique, la musique chorale subissait aussi des changements majeurs, bien que moins spectaculaires, au niveau du style. Cette transformation a marqué la polyphonie vocale traditionnelle des Hollandais, en commençant au milieu du XVI^e siècle et a trouvé sa manifestation la plus expressive dans les madrigaux de Monteverdi. Les nouvelles idées, nées en Italie, ont rayonné partout en Europe et ont provoqué le début d'un processus de changement fondamental dans presque chaque centre musical de la musique tant populaire que religieuse.

Schütz a dédié toute sa vie à la composition des œuvres de musique sacrée. La liste complète de ses œuvres ne contient probablement qu'une ou deux pièces profanes¹³⁴. Les textes que Schütz a utilisés sont pour la plupart tirés de la Bible, de quelques hymnes ecclésiaux ou d'autres sources sacramentelles. Schütz avait une compréhension profonde du texte sacré : chaque phrase musicale est inspirée par le sens du texte et chaque mot est interprété dans la tradition du Baroque, en lui portant une attention spéciale.

Schütz occupe une place importante parmi les compositeurs allemands, non seulement en raison de son talent musical, mais aussi parce que son éducation en Italie lui a permis de développer une forte sensibilité pour la déclamation naturelle des mots¹³⁵ (dérivant de l'opéra italien), l'harmonie italienne colorée, et le style polychoral concentré à Venise (les Gabrielli à St-

¹³⁴ La plus importante de ses compositions profanes est fort probablement l'opéra *Dafne*, écrit en 1627.

¹³⁵ Il faut pourtant préciser que la déclamation naturelle des mots est tout de même variable selon le genre musical et change entre le récitatif et le style choral.

Marc).

Schütz a écrit six Magnificat, trois en allemand qui sont préservés (SWV 344, 426 et 494) et trois en latin, dont un seul subsiste (SWV 468).

Le premier *Deutsche Magnificat* SWV 344 représente la quatrième partie de la collection *Symphonie Sacrae II* faite et publiée par Schütz en 1647. Le Magnificat est écrit pour soprano solo accompagné d'une variété inhabituelle d'instruments dont le rôle indépendant est, surprenant pour l'époque, souvent aussi important que le rôle des voix des solistes. À la différence des trois autres Magnificat écrits pour les Vêpres solennelles, cette œuvre pour soprano solo évoque le contexte original évangélique. L'accompagnement inclut deux violons et un *basso continuo*¹³⁶, mais aussi des instruments divers pour illustrer une idée particulière ou une émotion exprimée dans le texte¹³⁷.

Le second Magnificat allemand, SWV 426, est inclus dans les *Zwölf Geistliche Gesänge Opus Decimum Tertium* (Douze chansons sacrées, opus 13), représentant une collection d'œuvres chorales de différentes années, publiées en 1657, apparemment sans que Schütz ne soit directement impliqué, par l'organiste de la cour à Dresden, Christoph Kittel¹³⁸. Ce Magnificat est écrit pour quatre voix (soprano, alto, ténor et basse) et *basso continuo (ad libitum)*¹³⁹. D'un point de

¹³⁶ *Basso continuo* (de l'italien, basse continue) – un élément essentiel de la musique baroque (1600-1750). Il ne consiste qu'en une ligne de basse jouée par un violoncelle, un *viola da gamba*, une contrebasse ou un basson. En complément de cet instrument, un second instrument (clavecin, orgue ou luth) doit jouer la même ligne de basse, mais harmonisée avec des accordes, joués en style arpégé. Souvent, le compositeur ajoutait des nombres sous la ligne de basse pour spécifier la structure d'intervalle de chaque accorde ; une telle ligne est appelée « basse chiffrée ».

¹³⁷ Schütz introduit deux violas (ou trombones) pour illustrer le texte « Sa bonté s'étend... sur ceux qui le craignent » ; deux cornets (instruments avec un son semblable aux trompettes, mais faits de bois et utilisés largement du XV^e au XVII^e siècles) pour « Il est intervenu de toute la force de son bras », deux petites flûtes longitudinales (de Baroque) pour « il a jeté les puissants à bas de leurs trônes », deux petites cornets (ou violons) pour « comme il l'avait dit à nos pères ».

¹³⁸ SMALLMAN, B., *op. cit.*, p. 143.

¹³⁹ *Ad libitum* (du latin, « par volonté ») – indication spécifiant que le *basso continuo* n'est pas obligatoire et l'œuvre peut être présentée avec ou sans cet ensemble instrumental. Cette indication est utilisée

vue stylistique, ce Magnificat est très semblable aux motets inclus dans la *Geistliche Chormusik* (Musique chorale sacrée) de 1648 : la musique est subordonnée au sens des mots et à l'émotion des phrases, plutôt qu'aux règles propres à la composition. Écrit en forme syllabique, ce Magnificat représente un des bons exemples de la polyphonie de la néo-Renaissance allemande.

Le Magnificat allemand SWV 494 est la dernière œuvre de Schütz, écrite en 1671, un an avant sa mort, pour un double chœur (de huit voix : deux sopranos, deux altos, deux ténors et deux basses), instruments utilisés pour colorer le texte d'une manière semblable au second Magnificat allemand SWV 426, et *basso continuo (ad libitum)*. Ce Magnificat est décrit sur la page titre par Schütz lui-même comme son « œuvre finale », son « chant du cygne »¹⁴⁰ pour mettre le point à une collection majeure d'œuvres datant de 1671. En plus du Magnificat, elle contient douze motets écrits tous pour un double chœur ; onze représentent des sections successives du Psaume 119 et la douzième est écrite sur le texte du Psaume 100.

Le Magnificat latin SWV 468 est écrit avant le dernier Magnificat allemand SWV 494 et est élaboré dans le style vénitien par une coloration du texte qui interprète chaque phrase et souvent chaque mot, avec une imagination extraordinaire; le sens du texte paraît illustré par tous les moyens musicaux possibles. Le Magnificat est écrit pour un grand ensemble, semblable à ce qui est utilisé pour l'œuvre *Psalmen Davids* : quatre solistes (soprano, alto, ténor et basse), deux violons, trois trombones, *basso continuo* (violoncelle et orgue ou clavecin) et deux chœurs *ad libitum* de quatre voix chacun (soprano, alto, ténor et basse). C'est celui que nous étudions dans ce chapitre.

également par rapport au tempo, à la répétition des sections d'une œuvre et à l'improvisation.

¹⁴⁰ SMALLMAN, B., *op. cit.*, p. 61.

1. La mélodie

La plupart du temps, l'intonation mélodique du Magnificat suit les inflexions naturelles de la voix parlée¹⁴¹, ce qui se ferait pendant une lecture expressive du texte, c'est-à-dire, la mélodie monte si l'intonation monte et vice versa¹⁴². En conséquence, la plupart du temps les intervalles dont la mélodie est construite sont courts : primes, secondes, tierces ou quarts. Cependant, quelques mots se distinguent par une structure mélodique qui ne suit pas les mouvements naturels de la voix, d'intervalles plus larges que la quarte, dont la fonction est d'exprimer une affection plus particulière :

<i>Exultavit</i>	tierce ascendante suivi par une quinte descendante et un unisson
<i>Respexit</i>	quinte ascendante suivi par un unisson
<i>Humilitatem</i>	quinte descendante suivi par deux secondes ascendantes
<i>Ancillæ</i>	sixte ascendante suivi par une seconde ascendante
<i>Dispersit</i>	quarte ascendante suivi par un unisson
<i>Exultavit</i>	quarte ascendante suivi par une seconde descendante et un unisson
<i>Inanes</i>	quinte descendante suivi par une seconde ascendante
<i>Recordatus</i>	quarte descendante suivi par une tierce ascendante
<i>Locutus</i>	quarte descendante suivi par un unisson
<i>In sæcula</i>	seconde ascendante suivi par une sixte descendante

En plus, il faut mentionner que le mouvement mélodique le plus coloré (le chromatisme) joue un rôle important également (i.e. le mot *beatam*)

¹⁴¹ C.f. note 135.

¹⁴² Il faut préciser que les traités de l'époque font plutôt une distinction entre le conjoint et le disjoint, et situent la limite du « naturel » à la quarte et ce tant pour des raisons de solennisation que pour conserver le caractère conjoint propre au style polyphonique de l'époque.

2. Le rythme

Généralement, le rythme de la mélodie obéit aux accents de la langue parlée : un son (représenté par une note) plus longue est utilisé pour des syllabes accentuées tandis que les syllabes courtes sont liées aux sons (et aux notes) plus courtes. Cependant, quelques exceptions de cette règle ont été observées :

Rythme variable pour *Dominum, salutari, gloria, et semper, amen*

Manque des syllabes accentuées (notes égales) pour *ex ultavit, Deo, ancilae, dicent, omnes, fecit, mihi magna, mente, cordis, deposuit, ex altavit, implevit, bonis, dimisit, inanes, Israel, sicut locutus est ad patres nostros, in saecula.*

Le manque d'un rythme spécifique qui reflèterait les syllabes accentuées du texte, peut être expliqué dans le choix de montrer le côté plutôt rythmique que mélodique d'un mot. De plus, l'utilisation des notes égales en négligeant l'accent tonique naturel d'un mot, crée une perception d'avancement au niveau du tempo souvent associée à une texture imitative ou antiphonaire.

3. La mesure

La plus grande partie du Magnificat est écrite en 4/2 ce qui organise 4 pulsations dans une mesure où la première pulsation est toujours la plus forte, la troisième est relativement moins forte, et la seconde avec la quatrième sont faibles. Pourtant, trois parties du Magnificat sont écrites en 3/2, où la première pulsation est la forte, suivie par deux pulsations faibles : une partie (20 mesures) du v. 47 (*Et ex ultavit*), v. 52 (*Deposuit potentes de sede et ex altavit humiles*), et une partie

de la *Coda (Patri et filio et spiritui sancto)*¹⁴³. Il semble intéressant qu'aux vv. 47 et 52 se retrouve la concentration la plus basse des syllabes accentuées (31.58% in v. 48 et 24.28% en v. 52), ce qui facilite certainement, sinon détermine, l'utilisation d'un temps ternaire¹⁴⁴. De plus, dans les mêmes versets est observée une des concentrations les plus élevées des consonnes explosives, gutturales et celle de la spirante *s* (70% au v. 47 et 73% au v. 52 ; il n'y a qu'un verset avec une concentration supérieure : v. 51 avec 76%). À noter également que le temps quadruple touche en général au sens rythmique, tandis que le temps ternaire évoque un sentiment de mouvement plus coulant.

Globalement, la question des changements de mesure ne peut pas être dissociée du principe de contraste qu'on retrouve chez Schütz et dans l'école de Venise. Elle est associée notamment aux variations d'effectifs instrumentaux mis en œuvres (*tutti, soli*) et sert à expliquer la sémantique engendrée par les contrastes. Par exemple, l'arrivée du mot *beatam* coïncide avec un changement important : passage des solistes au *tutti*, d'un tempo vif à un tempo soudainement plus solennel, d'une harmonie diatonique à une harmonie chromatique, et du contrepoint à l'homophonie. Ces procédés de « théâtralisation » donnent au mot une très grande intensité, même s'il n'est pas répété un grand nombre de fois.

¹⁴³ À noter que d'un point de vue de la doxologie, l'emploi d'un rythme ternaire est prédéterminé par le contenu du texte qui représente une louange trinitaire.

¹⁴⁴ L'emploi d'un temps ternaire se prête mieux aux syllabes moins accentuées à cause d'une concentration relativement plus élevée des pulsations inaccentuées (comme la seconde et la troisième) dans chaque mesure. Dans un temps binaire ou quadruple, chaque deuxième pulsation sera accentuée, tandis que dans un temps ternaire, l'accent le plus fort sera placé sur chaque troisième pulsation.

4. Les tonalités

Schütz a écrit le Magnificat principalement en *sol* majeur ¹⁴⁵ et en utilisant également les tonalités *do*, *ré* et *la* majeur et *la*, *ré* et *mi* mineur.

Magnificat anima mea Dominus et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo est écrit en *sol* majeur, avec une modulation typique vers *do* majeur à la fin de la phrase. La musique pour *respexit et ancilæ* est écrite en *do* majeur, tandis que *ecce enim ex hoc beatam* est élaboré en utilisant quelques séquences mélodiques qui mènent à *ré* majeur de *dicent* pour revenir, avec *omnes generationes*, au ton principal *sol* majeur.

Quia fecit mihi magna est écrit en alternant des accords de *sol* majeur et *ré* mineur pour chaque mot, suivi par un *ré* mineur pour *sacntum nomen eius* et *misericordia*. Le mot *humilitatem* est coloré en utilisant un accord sombre de *la* mineur pour exprimer des sentiments de subordination à la volonté de Dieu. Le verset est terminé en *sol* majeur pour *progenie et timentibus*.

La musique pour le verset suivant est écrite en majeur, à l'exception de celle pour le mot *brachio*, qui est en *la* mineur. La couleur change pour presque chaque mot du verset : *do* majeur pour *fecit potentiam*, *la* mineur pour *dispersit*, *ré* majeur pour *superbos*, *sol* majeur pour *mente*, et *do* majeur pour *cordis*, ce qui suggère un dynamisme très élevé.

La musique pour le mot suivant, *deposit*, est composée en *ré* majeur, *potentes* est en *mi*, *de sede* et *exultavit humiles* sont en *ré* mineur avec une modulation vers le *sol*.

Les trois derniers versets (*Esurientes... in sæcula*) du Magnificat sont presque entièrement composés en *sol* majeur, le ton principal du Magnificat. Il n'y a qu'une séquence mélodique sur le

¹⁴⁵ Schütz se situe à la frontière de la fin de la polyphonie de la Renaissance (*prima pratica*), avec ses réminiscences modales dans les cadences, et du style concertant (*secunda pratica*), carrément orienté vers le langage tonal. Mis à part les formules cadentielles, typiques du mode de *sol* avec ses cadences fréquentes sur *do*, il me semble approprié de parler plutôt de tonalités que de modes dans ce Magnificat. Voir : Carl Dahlhaus, *La tonalité harmonique : étude des origines*, Liège, éd. Mardaga, 326 p., 1995.

mot *implevit* suit par un changement de la couleur sur le mot *puerum* (*do* majeur) et sur le mot *recordatus*.

La tonalité de la partie doxologique (*Gloria patri et filio et spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.*) est la même que pour la plupart du Magnificat, *sol* majeur, avec trois exceptions : la couleur change pour les mots *spiritui* (*mi* mineur, n'est utilisé que pour ce mot dans toute la composition), *sancto* (*ré* mineur avec une modulation vers le *sol* majeur) et *semper* (*ré* majeur).

En résumé, voici les tonalités utilisées pour colorer les versets et les mots suivants :

<i>sol</i> majeur	<i>Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, Omnes generatriones, progenie tim entibus, mente, esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiæ, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in sæcula. Gloria patri et filio, Sicut erat in principio et nunc, et in sæcula sæculorum. Amen.</i>
<i>do</i> majeur	<i>salutari. Respexit, ancilla, fecit potentiam, cordis, puerum</i>
<i>ré</i> majeur	<i>dicent, superbos, deposuit, sancto, et semper</i>
<i>la</i> majeur	<i>dispersit</i>
<i>la</i> æolien	<i>humilitatem, brachio</i>
<i>ré</i> mineur	<i>sanctum nomen, misericordia</i>
<i>mi</i> mineur	<i>potentes, spiritui</i>
<i>sol</i> majeur	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est</i>
<i>ré</i> mineur	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, exultavit, humiles</i>

Il n'y a que sept mots dans le texte entier du Magnificat, concentrés surtout dans la première partie (vv. 48-51), dont la musique est écrite en utilisant une tonalité mineur (*humilitatem, brachio, sanctum nomen, misericordia, potentes, spiritui*) pour suggérer un état passif de l'esprit, une position de subordination ou une couleur plus sombre.

5. Les mises en oeuvre

Le Magnificat est écrit pour deux 4-voix chœurs (deux soprani, deux altos, deux ténors et deux basses) accompagnés par un petit ensemble instrumental (deux violons, trois trombones, *basso continuo*), que Schütz utilise presque constamment. Comme cela fait partie de la pratique courante de l'époque, les trois trombones doublent les parties d'alto, de ténor et de basse du chœur. Un des chœurs est le chœur principal de l'église (*Hauptchor*), l'autre est le chœur des croyants (*Cappella*) qui, la plupart de temps, répond au chœur principal. La composition de l'ensemble instrumental ne donne guère une opportunité d'utiliser des timbres d'instruments spécifiques pour illustrer le sens des mots, comme cela est fait dans la plupart des œuvres de Schütz¹⁴⁶. Pourtant, le texte et la musique interagissent de manière différente selon la mise en oeuvre. Par exemple, le dialogue antiphonique du magnificat initial pourrait symboliser l'adhésion des croyants aux paroles de Marie ainsi comme le duo en imitation pourrait suggérer un dialogue. Enfin, les préludes instrumentaux ont un rôle préparatoire afin d'introduire non seulement les motifs musicaux mais aussi le sentiment général du mouvement, bien avant que ne commencent les paroles :

46 <i>Magnificat anima mea Dominum</i>	<i>Hauptchor</i> ténor, alterné avec la réponse de <i>tutti</i>
47 <i>Et exultavit spiritus meo Deo</i>	<i>Hauptchor</i> (soprano et ténor)
48 <i>Quia respexit humilitatem ancille</i>	<i>Solo</i> basse ¹⁴⁷
<i>Ecce enim ex hoc</i>	<i>Hauptchor</i>
<i>Beatam dicent omnes generationes</i>	<i>Tutti</i>

¹⁴⁶ C.f. *ibidem* la note pour le premier *German Magnificat* SWV 344.

¹⁴⁷ Étant donné que la « sexualisation » des rôles est étrangère à la musique religieuse baroque, il n'est pas étonnant que les mots de la narratrice « parce qu'il a jeté son regard sur son humble servante » soient chantés par une voix de basse.

- 49 *Quia fecit mihi magna potens*
Sanctum nomen
Hauptchor (alto, bas, soprano et ténor)
- 50 *Miserisordia progenie*
Timentibus
Hauptchor (soprano et alto)
- 51 *Fecit potentiam... superbos mente*
Cordis
Hauptchor (ténor, bas, alto et soprano)
- 52 *Deposuit potentes de sede*
Ex altavit humiles
Hauptchor
Hauptchor (alto) et *tutti*.
Tutti, suivi d'une seconde section de *Hauptchor* (soprano, alto, ténor et bas), suivi d'une troisième section d'imitations mélodiques entre les parts de *Hauptchor* (ténor et soprano, basse et alto, et ténor et soprano), suivi d'une quatrième section de *tutti*.
- 53 *Esurientes implevit... inanes*
Hauptchor (alto, ténor et basse)
- 54 *Suscepit Israel... misericordiae suae*
Hauptchor (alto, ténor, bas, suivi du soprano et puis ténor).
- 55 *Sicut locutus... in saecula*
Hauptchor (soprano, alto, ténor) et *Cappella* avec le Hauptchor (basse).
- Gloria*
Hauptchor (soprano)
- Patri*
Hauptchor (ténor)
- Filio*
Tutti
- Spiritui sancto*
Hauptchor (basse)
- Sicut... et in saecula saeculorum*
Hauptchor (ténor)
- Amen*
Hauptchor (ténor, suivi d'alto, et puis du basse)
Hauptchor (soprano) et *tutti*
Hauptchor (soprano) et *tutti*, suivi du Hauptchor (basse) et *tutti*, suivi du Hauptchor (ténor) et *tutti*, suivi du Hauptchor (alto) et *tutti*.

Schütz utilise l'ensemble entier (*tutti*) pour les versets 46, 48^b, 51 et la partie doxologique Gloria tandis que la musique pour les autres versets est composée pour les partis différents du chœur accompagnés par l'ensemble instrumental. Il n'y a qu'une expression, verset 48^a (*quia respexit humilitatem ancillae suae*) dont la musique est chantée par une voix *solo* accompagnée par le *basso continuo*.

6. Les textures

Dans le Magnificat, Schütz utilise une texture variable : antiphonaire, imitative, et homophonique. L'utilisation d'une texture spécifique est subordonnée à une tradition bien établie au temps de Schütz. Par exemple, une texture imitative, où la mélodie exposée par une voix (un instrument ou un groupe d'instruments) est subséquemment répétée par d'autres voix (ou instruments), peut être utilisée pour suggérer une stabilité, une universalité ou une validité absolue et éternelle (comme cela est souvent le cas dans une fugue élaborée à la fin d'une œuvre), tandis qu'une texture homophonique, où le texte chanté par plusieurs voix simultanément (ou quand les instruments jouent des notes avec la même valeur) est utilisé quand l'importance du texte évoque la nécessité que tous les mots soient clairement entendus par tout le monde. Une séquence des deux groupes qui répètent le même texte exprime une harmonie et un accord général sur le contenu de l'information transmise. Le tableau suivant revoit l'utilisation des textures différentes dans le Magnificat, y compris la partie doxologique *Gloria patri... Amen* :

46 <i>Magnificat anima mea Dominum</i>	Antiphonaire
47 <i>et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo</i>	Imitative
48 <i>quia respexit humilitatem ancillæ suæ</i>	[Solo]
<i>ecce enim ex hoc</i>	Imitative
<i>beatam me dicent</i>	Homophonique
<i>omnes generationes.</i>	Imitative
49 <i>Quia fecit mihi magna qui potens est</i>	Imitative
50 <i>et miserisordia eius in progenies</i>	Imitative
51 <i>Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente</i>	Antiphonaire
<i>Cordis</i>	Antiphonaire suivi d'une section imitative
52 <i>deposuit potentes de sede et exaltavit humiles</i>	Homophonique

53 <i>esurientes</i>	Antiphonaire
<i>implevit bonis</i>	Imitative
<i>et divites dimisit inanes</i>	Antiphonaire
54 <i>suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae,</i>	[Solo]
55 <i>Sicut locutus est ad patres nostros</i>	
<i>Gloria Patri et filio et Spiritui sancto. Sicut erat in principio</i>	Antiphonaire
<i>Amen</i>	Antiphonaire suivi d'une section imitative

Schütz n'utilise une texture homophonique que deux fois dans le Magnificat : au v. 48^b quand la narratrice proclame « *beatam me dicent (omnes generationes)* » et au v. 52 où elle affirme que Dieu « *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* ». L'importance du message, dans les deux cas, est bien saisie par le compositeur qui choisit une texture musicale appropriée pour que le texte soit clairement communiqué ¹⁴⁸. En général, le Magnificat est presque entièrement composé un utilisant une texture antiphonaire ou imitative pour refléter l'esprit universel du message.

7. L'harmonie

La tradition du madrigal italien depuis Marenzio et Gesualdo – en quelques sorte les inventeurs de l'expression harmonique des mots – est très présente chez Schütz. La plupart des relations harmoniques dans le Magnificat reflètent le sens et le contenu du texte, par exemple, l'accord de septième et l'accord de neuvième utilisés pour illustrer le mot *salutari*, l'accord de septième utilisé pour illustrer le mot *humilitatem*, ou l'harmonie chromatique pour colorer le mot *beatam*.

¹⁴⁸ La texture *homophonique* représente plusieurs voix harmoniquement subordonnées à une voix principale qui détermine aussi le rythme. En conséquence, toutes les voix chantent une syllabe du texte à la fois ce qui fait en sorte que le texte soit clairement entendu.

8. Les nuances

Schütz n'a indiqué aucune nuance dans sa partition; elles sont toutes des ajouts des éditeurs de l'époque romantique ¹⁴⁹. Dans la plupart des éditions du Magnificat il y a sept niveaux de dynamique marqués : *pianissimo* (très doux), *piano* (doux), *mezzo piano* (moyennement doux), *mezzo forte* (moyennement fort), *forte* (fort), *fortissimo* (très fort) et *forte fortissimo* (plus fort que *fortissimo*). Il est important de mentionner que les dynamiques extrêmes comme *pianissimo* et *fortissimo* ou *forte fortissimo*, ne sont pas habituelles à l'époque et ne sont utilisées qu'à une occasion très spéciale. La dynamique principale du Magnificat oscille entre *mezzo forte* et *fortissimo*, ce qui reflète l'esprit positif et estival de l'événement décrit. Un esprit qui trouverait certainement son apogée dans le mot *exaltavit* qui est répété quatre fois, chaque fois avec une dynamique plus forte, en commençant en *piano* à travers de *mezzo piano* et *mezzo forte*, jusqu'à *forte*, pour exprimer les sentiments fort agités de la narratrice. Ce principe de contraste dynamique est largement utilisé dans le Magnificat où plusieurs mots sont répétés avec une dynamique généralement plus forte. Dans tous les cas, l'utilisation d'une dynamique spécifique où les changements des niveaux de la dynamique (i.e. *exaltavit*) ne viennent que pour illustrer le sens du texte :

<i>pianissimo</i>	<i>sanctum nomen eius</i>
<i>piano</i>	<i>ancillam, potens, misericordia, progenie, timentibus, de sede, suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae</i>

¹⁴⁹ Les indications *piano* et *forte* sont introduit par Giovanni Gabrieli en 1597 pour noter un effet d'écho. Ces signes ne sont utilisés que très occasionnellement dans la musique de la Renaissance et du Baroque pour indiquer soit le même effet, soit une séquence entre deux chœurs différents. Pendant le 17^e siècle les signes *piano* et *écho* sont utilisés en tant que synonymes et pour remplacer parfois les mots *proposta* (proposition ou question) et *riposta* (réponse). Cependant, quelques exceptions en ont été notes, e.g. dans les *Polyhymnia caduceatrix* (publiés en 1619) de Michael Praetorius où il a écrit que *forte* et *piano*, ainsi que *tutti*, *presto*, *lento* et *adagio* sont "bei den Italis im vollen Gebrauch" et pour cette raison il les a introduit dans toutes les éditions antérieures de ses compositions. Voir: *The new Grove's dictionary of music and musicians*, Cambridge (MA), Harvard University Press, v. 7, pp. 820-821, 2001.

mezzo piano	<i>fecit mihi magna, exaltavit</i>
mezzo forte	<i>Magnificat anima mea, exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, ecce enim ex hoc, deposuit potentes, exaltavit, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula</i>
forte	<i>Dominum, respexit humilitatem, beatam, omnes generationes, fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui, exaltavit, esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula</i>
fortissimo	<i>beatam me dicent, dispersit superbos mente cordis sui, gloria, amen</i>
forte fortissimo	<i>amen</i>

Il faut finalement préciser que même s'il n'y a pas de nuance indiquée comme tel dans le manuscrit, les jeux de contrastes dans la mise-en-œuvre constituent des nuances, et ce sont elles qui sont significatives.

9. Le tempo

Le Magnificat est écrit, en général, en tempo rapide. L'œuvre commence en un tempo « solennel » (*Feierlich*) pour préparer la section animée (*Belebt*) d' *Exultavit* et aller « de façon vivante » (*Lebhaft*) dans le verset *Respexit humilitatem*. Le tempo change à modéré (*Getragen*) pour *Fecit mihi magna*, suivi d'une section très animée (*Stark belebt*) pour *Fecit potentiam*. Le verset suivant, *Deposuit potentes de sede*, est écrit dans un tempo calme (*Ruhig*) avec une section plus animée (*Belebt*) pour les mots *exaltavit humiles*. Le tempo modéré (*Getragen*) revient avec *Esurientes implevit bonis* jusqu'à la fin de *recordatus misericordiae*, où la musique devient « joyeusement mouvementée » (*Freudig bewegt*) pour illustrer les mots *Sicut locutus est*. La section *Gloria* de la *Coda* est traditionnellement écrite en tempo large (*Breit*), suivi d'un mouvement plus animé pour *patri et filio et spiritui sancto*. Le caractère solennel (*Freierlich*) est recherché de nouveau avec *Sicut erat in*

principio pour amener à la section dernière de l'œuvre, *Amen*, écrite dans un tempo « plus large » (*Breiter*).

10. La forme

Schütz écrit de la musique différente pour chaque verset du Magnificat, sans reprendre aucun matériel antérieur. L'œuvre est divisée en treize sections (dix pour le texte principal du Magnificat et trois pour la *Coda*), ce qui détermine la forme en tant que polynomiale (strophique). Cependant, bien que la répartition du texte dans la musique suive, en général, l'organisation des versets, deux particularités ont été constatées :

Le verset 48 est subdivisé en deux parties avec une césure après « *ancilla sue* ».

Les versets 49 et 50 sont liés ensemble dans une même section.

Bien que le temps, le rythme et la mélodie ne suggèrent guère une division du v. 48 en deux parties, une répartition comme celle-ci est confirmée et justifiée par des changements significatifs au niveau du ton ecclésial, du timbre, de la texture, de l'harmonie, de la dynamique et du tempo. J'aimerais rappeler qu'une division identique du verset 48 en deux parties a été suggérée par Tannehill, Irigoin, Delorme et Schürmann (cf. notes 94, 95 et 98 plus haut) et que Mingez, Meynet, et Kaut sont allés même encore plus loin en demandant que la seconde partie du verset 48 soit supprimée du corps du Magnificat ¹⁵⁰.

Schütz ne connaissait fort probablement aucune recherche théologique sur la forme textuelle du Magnificat: elles ont toutes été faites au XIX^e et XX^e siècles. Il serait intéressant de

¹⁵⁰ Cf. note 118 *ibid.*

savoir pourquoi Schütz a décidé de diviser le verset 48 en deux parties en insérant une césure au milieu.

Une autre répartition, influencée cette fois-ci par un changement de temps, se fait percevoir également : après avoir utilisé un quadruple temps (4/2) au début du Magnificat, Schütz introduit un temps ternaire (3/2) pour les versets 47 (en fait, avant le v. 47, pendant une section instrumentale) et 52 uniquement. Étant donné que des changements de temps sont fort remarquables et jouent un rôle bien important au niveau de l'architecture globale de l'œuvre, une césure avant le verset 47 et une autre avant le verset 52 doivent être reconnues. La césure après le verset 46^b est acceptable et ne pose guère de problème : elle vient à distinguer la voix du narrateur principal de l'Évangile de la voix de la narratrice du Magnificat. La seconde césure, avant le verset 52, pose un problème au niveau de la justification. On se rappelle que Lagrange a été le seul théologien à proposer une division du texte de Magnificat en cinq strophes¹⁵¹, avec une césure, entre autre, avant le verset 52. Une telle césure n'est pourtant pas justifiée par le texte, ni d'un point de vue grammatical, ni d'un point de vue sémantique. Néanmoins, il faudrait l'accepter en tant qu'un fait accompli dans l'œuvre de Schütz qui continue de stimuler, même après plus de 300 ans, notre curiosité intellectuelle.

En conclusion, Schütz opte pour une forme polynomiale, ce qui reflète la tradition de l'époque où la musique suit la logique du texte, en y étant subordonnée, mais en mettant également un accent sur d'autres éléments importants de la composition, comme le ton ecclésial, la mélodie et le rythme, le choix d'un timbre approprié, la texture, l'harmonie, la dynamique et le tempo.

¹⁵¹ Cf. note 126 *ibid.*

Chapitre 4. Le Magnificat de J.S. Bach

La musique de Bach sur les textes latins est quantitativement peu importante par rapport au grand nombre de ses compositions sur les textes allemands. Néanmoins, elle comporte deux œuvres bien remarquables. L'une est la Messe en si mineur, qui a préoccupé le compositeur durant un quart de siècle, l'autre est le Magnificat¹⁵². Pour autant que l'on sache, l'intégralité de la musique de Bach sur les textes latins date des années suivant sa nomination de Cantor à la *Thomas-Schule* de Leipzig, en 1723, et la première de ces œuvres a été le Magnificat.

Pour sa première saison de Noël à Leipzig, tout comme pour ses premières Pâques en 1724, Bach a produit une grande variété de cantates ; il en avait écrit certaines plus tôt au cours de sa carrière, et en a composé d'autres spécialement pour la nouvelle assemblée. Parmi les œuvres nouvelles figurait la première version de son Magnificat (BWV 243^a). Selon la coutume, des compositions très élaborées en latin de ce cantique étaient chantées à Leipzig lors des Vêpres des trois fêtes principales de l'année liturgique : Pâques, la Pentecôte et Noël. Bach fut officiellement nommé Cantor le 31 mai 1723 et n'eut pas le temps de préparer la fête de la Pentecôte ; la première présentation de son Magnificat eut donc lieu pour la veillée de Noël de cette même année, dans les cadres d'un festival de la musique sacrée. Cette œuvre était la première écrite pour les cathédrales à Leipzig pour être chanté en latin durant les fêtes ecclésiastiques les plus importantes¹⁵³.

La première version est en mi-bémol et diffère légèrement de la version subséquente. Elle

¹⁵² J.S. Bach aurait écrit un autre Magnificat, pour soprano solo et orchestre, qui est considéré « disparu ».

¹⁵³ WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach. The learned musician*. New York, W.W. Norton, 2000, p. 289.

comporte quatre pièces écrites spécialement pour Noël, utilise des flûtes à bec (dans l'*Esurientes*), et contient quelques variations mineures en ce qui concerne le matériel mélodique.

L'interpolation au corps du Magnificat de quatre parties spécialement écrites pour le Noël vient d'une tradition locale à Leipzig datant du Moyen Âge et rigoureusement observée par tous les prédécesseurs de J.S. Bach. Les interpolations représentent des *laudes* (louanges) sur des textes en allemand (*Vom Himmel hoch*, insérée après *Et exultavit* et *Freut euch und jubiliert*, insérée après *Quia fecit*) et en latin (*Gloria in excelsis Deo*, insérée après *Fecit potentiam* et *Virga Jesse floruit*, insérée après *Esurientes*) et ont été chantées par un ensemble vocal et instrumental séparé qui était, dans l'église St. Thomas, situé dans la tribune de l'orgue du côté opposé à la galerie des musiciens. Une telle disposition de deux ensembles permettait Bach d'expérimenter des effets de stéréophonie et d'écho (qui sont des issus de la technique polychorale vénitienne) pour créer des sentiments de festivité et de célébration ¹⁵⁴.

Entre temps, en 1725, Bach a écrit un autre superbe Magnificat, cette fois en forme de cantate avec récitatif, basé sur la traduction allemande de Luther. À cette époque, à Leipzig on chanta tous les samedis et dimanches la version vernaculaire de Luther, harmonisée simplement à quatre voix par Johann Hermann Schein d'après le 9^e ton grégorien. Le Magnificat allemand de Bach, connu plutôt sous le nom de « Cantate No 10, *Meine Seele erhebt den Herren* », a eu lieu pour la première fois le 2 juillet 1724 pour la fête de la Visitation.

Entre 1732 et 1735, Bach s'est intéressé de nouveau à son Magnificat latin en *mi-bémol*. Il a changé la tonalité en *ré* majeur ce qui était plus naturel pour les trompettes ; il a remplacé les deux flûtes à bec par des flûtes traversières, en modifiant et élargissant leurs parties, et il a ôté les quatre interpolations de Noël, supprimant ainsi toute association directe de l'œuvre avec cette fête. Sous cette forme, le Magnificat (inscrit sous le BWV 243) s'adaptait à toutes les fêtes

¹⁵⁴ *Ibid.*

liturgiques, et est devenu l'une des œuvres chorales les plus célèbres de Bach. C'est celui que nous étudions ici.

Indépendamment de son texte latin (d'une portée infiniment supérieure à la majorité des textes de cantates baroques allemandes), le Magnificat diffère des cantates d'église de Bach sous trois aspects significatifs : premièrement, par l'absence de récitatif ¹⁵⁵ ; deuxièmement, par celle d'arias *da capo* ¹⁵⁶ ; et troisièmement, par la réintroduction du matériel thématique d'ouverture dans le chœur final, ce qui confère à l'œuvre un caractère cyclique ¹⁵⁷. Le texte du Magnificat, étant familier aux fidèles, ne nécessitait plus aucun commentaire dramatique entre les versets. L'air *da capo* également, avec ses reprises souvent très longues, aurait affaibli l'impact direct et saisissant du cantique. Tout ceci a permis à Bach d'écrire une œuvre d'une concision et d'une rigueur structurelle exceptionnelle.

A l'époque de Bach, « le contexte liturgique de l'orthodoxie luthérienne fixe avec rigueur le statut de la musique vocale religieuse... La musique est soumise à une rhétorique musicale (*Musica poetica*) présentant des règles strictes et constituées de figures musicales dûment répertoriées selon leur signification. La musique suscite des affects. » ¹⁵⁸ Bach connaissait la

¹⁵⁵ *Récitatif* (it. *recitativo*) – style mélodéclamatif vocal, semi-chantant et semi-récitant où l'intonation de la voix change avec le sens et l'émotion transmise par le texte. Le récitatif est souvent utilisé dans l'opéra ou l'oratorio pour faire avancer l'action à la différence de l'air qui décrit un sentiment. Vers la fin du XVII^e siècle deux types de récitatif ont été développés : le récitatif sec (*recitativo secco*) où la voix n'est accompagnée que par le *basso continuo*, et le récitatif accompagné (*recitativo accompagnato* ou *stromentato*) où le texte chanté est illustré par des instruments variés.

¹⁵⁶ Aria *da capo* (de l'italien, « du début ») – un air en forme ternaire du type ABA où ne sont écrites que la première (A) et la seconde (B) sections. Une indication « *da capo* » (ou l'abréviation « *D.C.* ») à la fin de la seconde section signifie que la section A devrait être répétée une deuxième fois, habituellement avec ornementation, décoration ou coloration de la mélodie ainsi qu'avec une partie d'improvisation (appelée *cadenza*) pour démontrer la technique brillante du chanteur.

¹⁵⁷ Bach n'utilisa ce procédé que très occasionnellement, surtout dans ses cantates.

¹⁵⁸ M. Baumann, « L'exemple du Magnificat de Bach. Interprétation musicale d'un texte biblique. » Dans : *Quand interpréter c'est changer. Pragmatique et lecture de La Parole*. Ed. P. Bühler et C. Karakash (Lieux théologiques, 28), Labor et Fides, Genève, 1995, pp. 97-112. Dans son *Musikalishes Lexikon* de 1732, J.G. Walther répertorie huit affects produits par la musique: l'amour, la souffrance, la joie, la colère, la compassion, la peur, l'arrogance et l'admiration.

rhétorique musicale et il en utilisait souvent dans ses compositions. Néanmoins, dans son Magnificat il a rarement utilisé des figures musicales (mélodiques ou harmoniques) pour illustrer le texte. Est-ce à cause du fait que le texte était en latin ou est-ce à cause des canons propres à la théologie et la pratique luthérienne auxquelles Bach appartenait? Il est difficile de répondre à ces questions car Bach ne s'est jamais prononcé sur ce sujet. Sert, il possédait deux éditions complètes des oeuvres de Luther dans sa bibliothèque théologique ¹⁵⁹ et, entre autres, le commentaire de Luther sur le Magnificat. En s'appuyant sur l'architecture de la composition et le choix d'une forme particulière, Maurice Baumann postule que Bach a utilisé ce commentaire pour composer la musique du Magnificat ¹⁶⁰. Mes propres recherches ont confirmé cette hypothèse et sont exposées plus bas, dans la section sur la forme de la composition.

1. La mélodie

Une partie de la mélodie du Magnificat est écrite en suivant l'intonation naturelle de la voix que l'on aurait utilisé pendant une lecture expressive du texte. Cependant, plusieurs mots se distinguent par une ligne mélodique élaborée, ornée ¹⁶¹ et qui varie avec les reprises du même mot, pour exprimer une affection plus particulière :

<i>Magnificat anima mea Dominum</i>	mélodie ornée et variée
<i>Spiritus meus in Deo salutari meo</i>	mélodie ornée
<i>Generaciones</i>	mélodie ornée
<i>Potens</i>	mélodie ornée

¹⁵⁹ Selon un acte de succession découvert en 1870 à Leipzig. Cf. à ce sujet R. A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1983.

¹⁶⁰ M. Baumann, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶¹ C.f. note 59 *ibid.* en ce qui concerne les techniques mélismatiques.

<i>Sanctum nomen eius</i>	mélodie ornée
<i>Potentiam</i>	quinte ascendante suivi de deux unissons
<i>Dispersit</i>	mélodie ornée
<i>Superbos</i>	quinte ascendante suivi d'un unisson
<i>Deposuit potentes de sede et exultavit humiles</i>	mélodie ornée et descendante
<i>Implevit</i>	mélodie ornée
<i>Inanes</i>	mélodie variée
<i>Suscepit</i>	mélodie variée
<i>Puerum</i>	mélodie variée
<i>Recordatus</i>	tierce descendante suivie d'une seconde descendante et une quinte descendante
<i>Misericordiae</i>	mélodie ornée
<i>Locutus</i>	mélodie ornée
<i>Patres nostros</i>	sixte descendante suivie d'une sixte ascendante
<i>Gloria</i>	mélodie ornée
<i>Sancto</i>	mélodie ornée
<i>Saeculorum</i>	mélodie ornée

Les techniques le plus souvent utilisées, en ce qui à trait à la mélodie, sont la variation et l'ornementation ; des intervalles plus larges que les secondes et les tierces, qui habituellement suggèrent un *Affekt* plus élevé, ne sont utilisés que pour illustrer cinq mots dans le texte entier du Magnificat (*potentiam, superbos, recordatus* et *patres nostros*).

Il est tout à fait remarquable que dans *Et exultavit*, de longues vocalises se fassent sur le *a* des mots *exultavit* et *salutari*. Ceci permet à la fois de mettre en parallèle les similarités sonores contenues dans le texte et de donner à ces deux mots une plus grande importance par rapport aux autres. C'est une lecture du texte qui en conditionne la compréhension de manière particulière.

Ensuite, dans *Quia respexit* le mot *humilitatem* est toujours musicalisé par des notes descendantes; lorsque la voix passe au mot *ecce*, elle abandonne ce motif qui se retrouve

désormais exclusivement au hautbois. Puis, le mot *deposuit* est construit sur un motif musical descendant, alors que le mot *exaltavit* est construit sur un motif musical ascendant (figuralisme musical). Finalement, dans *Suscepit Israël puerum suum* la mélodie vocale divise le mouvement en deux parties (motif 1 = *Suscepit Israël* ; motif 2 = *recordatus misericordiae suae*), même si la forme est continue et que la basse instrumentale conserve sa mélodie; un découpage musical aussi systématique induit nécessairement un sens particulier par rapport au texte.

2. Le rythme

Le rythme de la musique pour ce Magnificat suit, en général, la séquence des syllabes accentuées et non accentuées des mots. Cependant, plusieurs exceptions ont été notées, surtout en ce qui concerne l'utilisation d'un rythme variable ou non accentué :

Rythme variable pour *anima mea Dominum, Deo salutari meo, beatam me dicent, potens, sanctum, timentibus, dispersit, Deposuit potentes de sede et exaltavit, implevit, misericordiae, locutus, sancto, saeculorum*

Manque des syllabes accentuées (notes égales) pour *exultavit, spiritus, ancillae, dicent, mihi magna, nomen, progenie, cordis, humiles, bonis, divites, dimisit, inanes, recordatus, in saecula, patri, et nunc, et semper, amen.*

Dans cette composition, le rythme variable est lié à l'utilisation d'une mélodie colorée : à l'exception de *beatam me dicent* et *timentibus*, tous les autres mots dont la musique est composée avec un rythme variable, sont également avec une mélodie colorée. L'utilisation d'un rythme non accentué crée naturellement une perception d'avancement du tempo et, dans ce Magnificat, est associée le plus souvent avec une mélodie accompagnée ou, plus rarement, avec une texture imitative.

3. La mesure

J.S. Bach utilise des variées mesures binaires (2/2, 2/4 ou 4/4) ou ternaires (3/4, 3/8 ou 12/8 ce qui représente une mesure à 4 temps ternaires), pour les versets différents du Magnificat :

Introduction instrumentale	3/4
46 <i>Magnificat</i>	3/4
47 <i>Et exultavit</i>	3/8
48 <i>Quia respexit</i>	4/4
49 <i>Quia fecit mihi magna</i>	4/4
50 <i>Misericordia</i>	12/8
51 <i>Fecit potentiam</i>	4/4
52 <i>Deposuit</i>	3/4
53 <i>Esurientes</i>	4/4
54 <i>Suscepit</i>	3/4
55 <i>Sicut</i>	2/2
<i>Gloria</i>	4/4
<i>Sicut erat</i>	3/4
<i>Et in saecula</i>	4/4

La relation entre une faible concentration des syllabes accentuées et l'utilisation d'un temps ternaire qui a été constatée dans l'analyse du Magnificat de Schütz, peut être observée avec presque la même rigueur dans le Magnificat de J.S. Bach. La musique pour les versets 46^b, 47, 50, 52 et 54, où cette concentration varie entre 24% et 33.33%, est écrite en temps ternaire ; il n'y a qu'une seule exception, la musique pour le verset 53, où cette concentration est de 28.64%, qui

est écrite en temps quadruple ¹⁶². Par contre, un rapport entre la concentration des consonnes explosives, gutturales et de la spirante *s*, d'une part, et le choix d'un temps particulier, d'autre part, n'a pas été établi.

4. Les tonalités

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, l'orgue et le clavier avaient été accordés en utilisant le système musical non tempéré. Ce système était convenable en ce qui avait trait aux tonalités comportant un nombre de dièses ou de bémols restreints ¹⁶³. Par contre, les essais de J.S. Bach et de ces prédécesseurs d'écrire de la musique en utilisant des tonalités avec plusieurs dièses ou bémols (plus de quatre) ont été sans grand succès ¹⁶⁴.

Les problèmes avec le système naturel ont été au centre des recherches de plusieurs musiciens, physiciens et philosophes depuis la Renaissance ¹⁶⁵. En 1722, avec le premier cycle « 24 préludes et fugues pour un clavier bien tempéré », J.S. Bach a essayé d'employer toutes les

¹⁶² Cf. Maurice Baumann, *op. cit.*, p. 108 où il postule que « Formellement, la musique crée une structure de déclamation du texte nullement soumise aux règles de la déclamation orale. Le temps, le rythme, les accents sont différents. » Il faut cependant remarquer que sa conclusion n'est nullement soutenue par la recherche actuelle. Comme on a pu le constater à plusieurs reprises, il y a un lien fort et logique entre la concentration des syllabes accentuées et le choix d'un temps binaire ou ternaire.

¹⁶³ Les premiers orgues n'avaient que huit clés dans une octave : sept diatoniques (*do, ré, mi, fa, sol, la, si*) et une chromatique (*si-bémol*). Plus tard on a ajouté les autres quatre clés chromatiques (*do-dièse, mi-bémol, fa-dièse et la-bémol*). Tous les instruments à clavier ont été accordés en suivant l'ordre des quintes, ce qui a posé des problèmes en ce qui a trait à la sonorité de quelques intervalles et tonalités.

¹⁶⁴ Des 600 sonates que Domenico Scarlatti a écrites pour piano, seuls deux sont en *do dièse* majeur (avec 7 dièses), deux sont en *si bémol* mineur (avec 5 bémols) et quatre sont en *si majeur* (avec 5 dièses).

¹⁶⁵ Les premières recherches d'un système tempéré à propos des claviers datent de XIII^e siècle. En 1533, Giovanni Lafranco a tempéré tous les intervalles et a introduit l'égalité enharmonique qui a été largement utilisée dans l'œuvre de Giorolamo Frescobaldi (1583-1643), Ian Sevelink (XVII^e siècle), Michael Praetorius (1571-1621), Johann Pachelbel (1653-1706), Dietrich Buxtehude (1637-1707) et d'autres. En 1637, l'acousticien français Marin Mersenne (1588-1648) a expliqué théoriquement le nouveau système et a divisé l'octave en 12 semi-tons égaux. Les recherches ont été avancées par le théoricien et organiste allemand Andreas Werkmeister (1645-1706) qui vers la fin du XVII^e siècle a proposé un système tempéré très semblable au système bien tempéré moderne.

tonalités, ayant de zéro à douze dièses ou bémols, et a mis la fin de toutes les difficultés que les systèmes ultérieurs avaient posé ¹⁶⁶.

Le choix d'une tonalité à cette époque ne dépendait cependant pas seulement du système tonal tempéré. Ce système, lié initialement exclusivement aux instruments de clavier, n'était pas applicable aux instruments à vent et plus spécialement aux cuivres (les trompettes et les cors). Jusqu'en 1830, tous les cuivres étaient sans piston ni valve et seule la production des sons harmoniques était possible ¹⁶⁷. Cela a déterminé le choix des tonalités plus convenable pour les instruments à vent, notamment le *ré* majeur au lieu du *mi-bémol* majeur.

Introduction instrumentale	<i>Ré</i> majeur
46 <i>Magnificat</i>	<i>Ré</i> majeur
47 <i>Et exultavit</i>	<i>Ré</i> majeur
48 <i>Quia respexit... dicent</i>	<i>Si</i> mineur
<i>omnes generationes</i>	<i>Fa-dièse</i> mineur
49 <i>Quia fecit mihi magna</i>	<i>La</i> majeur
50 <i>Et misericordia</i>	<i>Mi</i> mineur
51 ^a <i>Fecit potentiam in brachio suo</i>	<i>Sol</i> majeur
51 ^b <i>dispersit superbos mente cordis sui</i>	<i>Ré</i> majeur
52 <i>Deposuit</i>	<i>Fa-dièse</i> mineur

¹⁶⁶ Dans ce cycle, J.S. Bach a composé la musique pour un instrument à clavier accordé d'une manière différente de celle de tous les instruments à clavier d'avant. Il a accordé l'instrument en diminuant chaque quinte avec approximativement un 1/108 du ton ce qui a résulté en division de l'octave en 12 demi-tons égaux. Pourtant, Bach n'employait ni un tempérament égal ni un tempérament naturel. Il a plutôt cherché un tempérament permettant à un clavier de jouer toutes les tonalités (comme celui de Werkmeister), mais sans pour autant les uniformiser. C'est d'ailleurs cette variété qui légitime l'association d'*Affekts* particuliers à chaque tonalité.

¹⁶⁷ Les sons harmoniques ont été connus sous le nom « sons naturels », d'où vient le nom des cuivres sans pistons ou valves, des « instruments naturels ». Un trompette naturelle, par exemple, ne serait capable de jouer, en théorie, que 16 tons au maximum, dépendant de la longueur du corps de l'instrument. (Bien que les sons harmoniques soient au nombre de 16, en pratique il était possible de jouer seulement les tons entre le troisième et le douzième, très rarement jusqu'au quinzième - pour les trompettes avec des corps très longs.) Après 1830, les cuivres, fournis d'un système de valves ou de pistons, ont été capable de jouer toutes les notes de la gamme chromatique et ont été appelés

53 <i>Esurientes</i>	<i>Mi</i> majeur
54 <i>Suscepit</i>	<i>Si</i> mineur
55 <i>Sicut</i>	<i>Ré</i> majeur
<i>Gloria... Spiritui Sancto</i>	<i>La</i> majeur
<i>Sicut erat... Amen</i>	<i>Ré</i> majeur

Le choix des tonalités pour les versets différents du Magnificat produit une composition balancée, presque symétrique concentrique. Dans la première moitié du cycle, le développement tonal est subordonné à la dominante (*la* majeur), pour revenir, dans la seconde moitié du Magnificat, à la tonique (*ré* majeur) en passant par la sous-dominante (*sol* majeur). L'unité de la composition est atteinte également par le choix des tonalités parallèles¹⁶⁸ ou voisines¹⁶⁹.

Bach a utilisé des tonalités comportant jusqu'à quatre dièses (il n'y a que des tonalités avec des dièses) : quatre majeurs (*sol*, *ré*, *la* et *mi*) et trois mineurs (*mi*, *si* et *fa-dièse*). La composition est encadrée par la tonalité principale du Magnificat, *ré* majeur, utilisée pour des versets 46, 47, 51^b, 55 et la conclusion doxologique *Sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen*. L'expression *omnes generationes* est écrite en *fa-dièse* mineur¹⁷⁰ ce qui la sépare du verset 48 (écrit en *si* mineur) pour représenter une section bien distincte de la composition. Le verset 51 est divisé en deux parties composées en *sol* majeur et en *ré* majeur respectivement. Contrairement, Bach a utilisé la même tonalité pour des versets situés à une distance (non-voisins) dans le corps textuel du Magnificat, ce qui donne des correspondances tonales remarquables :

« instruments chromatiques ».

¹⁶⁸ Tonalités parallèles sont deux tonalités, une majeure, l'autre mineure, qui ont le même nombre de bémols ou de dièses, *i.e.* *ré* majeur (v. 47) et *si* mineur (v. 48), *fa-dièse* mineur (v. 48) et *la* majeur (49), *mi* mineur (50) et *sol* majeur (51^a).

¹⁶⁹ Une tonalité voisine a habituellement un dièse (ou bémol) de plus (ou moins) qu'une autre tonalité, *i.e.* *si* mineur avec deux dièses (v. 48^a) et *fa-dièse* mineur avec trois dièses (v. 48^b), *sol* majeur avec un dièse (v. 51^a) et *ré* majeur avec 2 dièses (v. 51^b), *ré* majeur avec 2 dièses (v. 55) et *la* majeur avec 3 dièses (*Gloria*).

¹⁷⁰ En raison du tempérament inégal, *fa-dièse* mineur est une tonalité particulièrement acerbe qui correspond parfaitement au sens du texte.

ré	<i>Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo dispersit superbos mente cordis sui sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen</i>
si	<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae</i>
fa-dièse	<i>Omnes generationes deposuit potentes de sede et exaltavit humiles</i>
mi	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes</i>
sol	<i>Fecit potentiam in brachio suo</i>

Quelques versets sont naturellement colorés en mineur (*Quia respexit humilitatem ancillae suae, et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum*), tandis que d'autres sont en majeur (*Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius, fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui, esurientes, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula, gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen*). Cependant, quelques versets dont le contenu transmet un message d'action positive ou de gratitude, sont également en mineur : *ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes* (toutes les générations me proclameront bienheureuse), *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (il a jeté les puissants à bas de leurs trônes et il a élevé les humbles), et *suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae* (il est venu en aide à Israël son serviteur en souvenir de sa bonté). Bach ne s'est jamais prononcé au sujet des tonalités utilisées pour des versets différents du Magnificat ce qui fait impossible de savoir la raison pour laquelle il a choisi des tonalités mineures pour transmettre des messages textuels positifs¹⁷¹. La surprise, le non-ordinaire et le paradoxe font, encore une fois, partie de la manière dont le Magnificat est composé.

¹⁷¹ Il faut pourtant préciser qu'associer le majeur au « positif » et le mineur à la « soumission » est particulièrement arbitraire et ne représente qu'une des perceptions possibles.

5. Les mises en oeuvre

Le type d'orchestre de ce Magnificat est également utilisé dans les cantates de fêtes de Bach : trois trompettes, des timbales, deux hautbois, deux flûtes transversales, un ensemble à cordes et un *basso continuo*. Cependant, contrairement à la plupart des cantates, l'écriture chorale est à cinq voix au lieu des quatre habituellement requises. Pour les Vêpres estivales à l'église St. Thomas, Bach disposait de deux chœurs, ce qui lui donnait plus de possibilités. Chacun des cinq solistes, également, est représentatif d'une partie chorale : soprano *primo*, soprano *secondo*, alto, ténor et basse.

Introduction instrumentale	2 hautbois, 3 trompettes, cordes, et timbales.
46 <i>Magnificat</i>	2 hautbois, 3 trompettes, cordes, timbales, et chœur.
47 <i>Et exultavit</i>	Cordes et soprano solo secondo.
48 <i>Quia respexit... dicent</i>	Solo hautbois et soprano solo primo.
<i>Omnes generationes</i>	2 hautbois, cordes, et chœur.
49 <i>Quia fecit mihi magna</i>	Solo basse.
50 <i>Misericordia</i>	Cordes, duetto soli alto et ténor.
51 <i>Fecit potentiam</i>	2 hautbois, 3 trompettes, cordes, timbales, et chœur.
52 <i>Deposuit</i>	Cordes et solo ténor.
53 <i>Esurientes</i>	2 flûtes et solo alto.
54 <i>Suscepit</i>	Solo trompette, cordes, chœur soprani et alti
55 <i>Sicut</i>	2 flûtes, 2 hautbois, 3 trompettes, cordes, timbales, et chœur.
<i>Gloria</i>	2 hautbois, 3 trompettes, cordes, timbales, et chœur.

Le premier, le quatrième, le septième, et le dernier versets du Magnificat sont chantés par un chœur, tandis que les autres versets sont présentés par des voix solo. Cela donne à la forme du Magnificat une symétrie et une stabilité et met en évidence le paroxysme musical de la

composition représentée par le chœur du verset 51.

Les airs Nos 3 et 5 méritent une attention spéciale, grâce au choix d'une instrumentation plutôt paradoxale par rapport au texte. Bach a composé la musique pour le verset 48^a (No 3) en traitant les thèmes traditionnellement porteurs de la piété mariale comme l'humilité et l'obéissance de Marie, en tant que totalement absents. Bien inattendue, "*Quia respexit humilitatem*" n'est jouée que par un hautbois, un violoncelle, et la voix d'un soprano solo. A ce propos, Luther dans son commentaire au Magnificat indique qu'« Elle [Marie] entend avec déplaisir les bavards oiseux qui prêchent et écrivent beaucoup sur son mérite, ce par quoi ils veulent démontrer leur grande habileté personnelle, sans voir comment, en fait, 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 on laisse la grâce divine et on diminue la vérité du Magnificat. »¹⁷² Le choix d'une instrumentation plutôt minimaliste vient de montrer que seul le regard de Dieu compte et qu'après les interventions de Dieu, l'être humain ne peut rien revendiquer¹⁷³.

Un choix autant paradoxal s'attache à l'air No 5, construit en tant que danse populaire et convenant parfaitement à une bourrée. Ici, le thème est répété huit fois et donne à la composition la forme d'une chaconne¹⁷⁴, considérée à l'époque de Bach comme particulièrement maladroite¹⁷⁵. Bien que le texte qui est au fond de cet air, « *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius* », ait une fonction et une importance théologique majeure, Bach

¹⁷² M. Luther, "Das Magnificat Vortauschet und aussgelegt", in: *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Weimer, Böhlau, tome 7, 1897, pp. 544-604, p. 568. En français: M. Luther, *Oeuvres*, tome III, Genève, Labor et Fides, 1963, pp. 13-77 (traduction d'A. Grenier).

¹⁷³ M. Baumann, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁴ Chaconne (it. *ciaccona*) : vieille danse espagnole, d'un rythme lent à trois temps. A l'époque du baroque la chaconne a été adaptée d'une manière stylisée à l'orgue. En tant que forme musicale, la chaconne est une suite de variations sur une basse obstinée de 4 à 8 mesures, dont la voix principale peut passer à toutes les voix.

¹⁷⁵ Cf. J.G. Walther, *op. cit.*, p. 164 : « Lorsque des morceaux vocaux entiers sont composés sur ce modèle (celui de la chaconne), c'est une horreur de les écouter. »

le traite au moyen d'une « galanterie musicale »¹⁷⁶. Assez surprenant, « la puissance et l'œuvre de Dieu se donnent un air grotesque. »¹⁷⁷ Ceci entre pourtant en parfaite résonance avec le commentaire de Luther : « Ainsi, quand même l'on pense à louer Dieu avec beaucoup de paroles, de cris et de bruit, on fait comme s'il était sourd et totalement ignorant, comme si nous voulions le réveiller et l'instruire. Avoir une telle opinion de Dieu aboutit plus à sa honte et à son déshonneur qu'à sa louange. »¹⁷⁸ Ainsi on voit encore une fois que le paradoxe et la surprise à ce qui a trait à la mise en musique du texte de Magnificat par Bach « constituent la structure fondamentale de l'intention herméneutique de Luther dans son commentaire au Magnificat. »¹⁷⁹ Le choix de l'instrumentation, de la texture ou de la forme musicale vient de confirmer un fort lien entre la tradition herméneutique luthérienne et la composition de Bach.

6. Les textures

Dans le Magnificat, J.S. Bach utilise deux textures différentes : imitative et homophonique. L'utilisation d'une texture spécifique s'inscrit dans la même tradition que pendant les temps de Schütz : la texture imitative suggère une stabilité, une universalité ou une validité absolue et éternelle ; la texture homophonique est utilisée quand l'importance du texte évoque la nécessité que tous les mots soient clairement entendus. Le tableau suivant systématise l'utilisation des textures différentes dans le Magnificat, y compris la partie doxologique *Gloria patri... Amen* :

¹⁷⁶ C'est ainsi que Bach définit les formes des danses dans le titre de ses *Partitas* éditées en 1731.

¹⁷⁷ M. Baumann, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷⁸ M. Luther, *op. cit.*, p. 572.

¹⁷⁹ *Ibid.*

46 <i>Magnificat</i>	Imitative
47 <i>Et exultavit</i>	[Solo]
48 <i>Quia respexit... dicent</i>	[Solo]
<i>Omnes generationes</i>	Imitative
49 <i>Quia fecit mihi magna</i>	Imitative/[Solo]
50 <i>Misericordia</i>	[Solo]
51 <i>Fecit potentiam</i>	Homophonique/ Imitative
52 <i>Deposuit</i>	[Solo]
53 <i>Esurientes</i>	[Solo]
54 <i>Suscepit</i>	Imitative
55 <i>Sicut</i>	Imitative
<i>Gloria</i>	Homophonique/ Imitative
<i>Sicut erat</i>	Imitative

En général, la moitié du Magnificat est composé pour un solo avec accompagnement, l'autre moitié étant pour un chœur mise-en-oeuvre en texture imitative. J.S. Bach n'utilise une texture homophonique qu'une fois dans le Magnificat : au v. 51 pour illustrer les mots de la narratrice à propos des actions de Dieu (« *Fecit potentiam in brachio suo* »).

7. L'harmonie

La plupart des relations harmoniques dans le Magnificat de J. S. Bach sont traditionnelles, sans rapport particulier au sens et au contenu du texte. La seule exception notée est un accord de septième de la sous-dominante pour illustrer le mot *cordis*: Cet accord est utilisé tout d'abord dans une forme diminuée, suite à une forme augmentée. L'emploi d'un accord subdominant (qui représente une fonction harmonique instable) ainsi que d'une opposition contrastantes des deux formes (diminuée et augmentée), offre une illustration musicale bien remarquable de la « pensée

orgueilleuse » mentionnée dans le texte. Comme on le verra plus tard, la section « *mente cordis* » représente la culmination dramaturgique et musicale de tout le Magnificat et une attention spéciale à ce qui a trait aux éléments musicaux est bien attendue.

8. Les nuances

Tout comme Schütz, J.S. Bach a employé des nuances, mais seulement *forte* et *piano*. À la lumière des recherches musicologiques en interprétation baroque, toutes les autres nuances sont des ajouts des éditeurs et sont hors style¹⁸⁰. Dans la plupart des éditions du Magnificat, on ne retrouve que les quatre niveaux principaux de la dynamique : *piano* (doux), *mezzo piano* (moyennement doux), *mezzo forte* (moyennement fort), et *forte* (fort) ; *fortissimo* (très fort) n'est utilisé qu'une seule fois, au début de la section « *Gloria* » pour illustrer l'esprit naturellement élevé de la partie finale de la composition. Une partie majeure du Magnificat est présentée dans une dynamique forte, à l'exception des versets 48, 50 et 54, où la dynamique est douce pour refléter l'ambiance particulière du texte:

piano	<i>miser cordia eius in progenies et progenies timentibus eum, suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae</i>
mezzo piano	<i>quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent</i>
mezzo forte	<i>et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius, deposuit potentes de sede et exultavit</i>

¹⁸⁰ En tant que faisant partie d'un système plus ou moins complet, les signes dynamiques sont mentionnés pour la première fois dans un traité écrit par le père de W.A. Mozart, Leopold Mozart, « *Versuch einer gründlichen Violinschule* » (Augsburg, 1756, pp. 50-51; traduit en anglais en 1948: *A Treatise on the Fundamental principles of Violin Playing*): « ... *piano* signifie doucement; *forte* ... fort; *mezzo*... signifie la moitié et est utilisé pour modérer le *piano* et le *forte*. *Piu*... signifie plus... ». Cf.: *The new Grove's dictionary of music and musicians*, op. cit., v. 7, pp. 820-821, 2001.

	<i>humiles, esurientes implevit bonis divites dimisit inanes</i>
forte	<i>Magnificat anima mea Dominum, omnes generationes, fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.</i>
fortissimo	<i>gloria patri et filio et spiritui sancto</i>

9. Le tempo

J.S. Bach n'a pas marqué le tempo dans la plupart de ses compositions non plus. Le manuscrit du Magnificat ne comporte aucun mot ni signe indiquant le tempo. Comme je l'ai remarqué dans le chapitre précédent, c'est une particularité que l'on retrouve dans plusieurs compositions de l'époque de la Renaissance et du Baroque ¹⁸¹.

La pratique courante d'interprétation suggère des tempos suivants pour les douze sections du Magnificat par J.S. Bach. Ces tempos sont basés sur le contenu du texte et reflètent la sémantique générale du message communiqué. La composition commence en *Allegretto* (modérément vite) pour illustrer l'« âme exaltée » et l'esprit « rempli d'allégresse » de la narratrice. Le tempo suit de près les changements dans l'état d'émotion: *Andante* (à tempo convenable et sans se précipiter) pour « *quia respexit humilitatem* », *Allegretto* de nouveau pour « *omnes generationes* », *Moderato* (à une vitesse modérée) pour « *Quia fecit mihi magna* », revenant à *Andante* avec les mots « *Et misericordia* ». « *Fecit potentiam* » est naturellement en tempo *Allegretto* pour exprimer « l'intervention de toute la force » du « Tout-Puissant » ; l'expression « *mente*

¹⁸¹ Cependant, Michael Praetorius a utilisé des mots *presto*, *lento* et *adagio* dans ses œuvres écrites après 1619; J. A. Herbst a écrit dans sa *Musica moderna practica* (publié en 1653) que *largo*, *lento*, *adagio*, *tardo*, *presto*, and *tutti* sont « *Die weilheutiges Tages, hin und wider die italienischen termini musici, bey den Componisten sehr gebräuchlich sind* » (maintenant et pour toujours les termes musicaux italiens sont bien familiers parmi les compositeurs). Henry Purcell a également inclus tous les mots mentionnés par Herbst dans sa *Sonnata's of III Parts* (publiée en 1683) en soulignant qu'ils ont déjà une popularité internationale. C.f.

cordis » traditionnellement chantée en tempo *Adagio* (convenablement lent, avec mouvement) pour marquer le point le plus lent dans toute la composition. La section suivante (« *deposuit potentes* ») revient à *Allegretto*, suivi par « *esurientes implevit bonis* » en *Moderato*, « *suscepit Israel* » en *Allegretto*, et, finalement, « *Sicut locutus est* » en *Moderato*. La communication de l'importance des mots « *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* » est facilitée par le choix d'un tempo *Andante* amenant vers la conclusion du psaume chantée en *Allegretto*.

10. La forme

J.S. Bach a composé de la musique différente pour chaque verset du Magnificat, sans répéter un matériel antérieur. Il n'a répété que la musique utilisée pour l'introduction instrumentale et pour le premier verset. Cette musique a été utilisée pour la dernière partie de la composition, « *Sicut erat in principio* », ce qui donne à la forme musicale le sens de stabilité et d'unité. L'œuvre est divisée en treize sections (onze pour le texte principal du Magnificat et deux pour la partie doxologique), ce qui détermine la forme, comme cela a été constaté dans l'analyse du Magnificat par Schütz, en tant que polynomiale. Dans le dernier mouvement alors que le texte dit « comme il était au commencement », la musique du départ revient pour illustrer un lien entre le texte et la musique très évident.

Comme d'habitude, chaque verset se termine par une césure qui articule le début du verset suivant. Bien que la partie « *omnes generationes* » soit complètement détachée musicalement du texte précédent, la césure est couramment interprétée en étant très courte pour ne pas détruire l'unité sémantique du verset. Une autre division, cette fois bien plus claire, est faite au milieu du verset 51, ce qui ne provoque aucun étonnement étant donné la répartition naturelle du texte en

deux unités sémantiques différentes. Comme Maurice Baumann l'a bien remarqué, « la construction est symétrique et parfaitement structurée. Au début, au centre et à la fin se trouve à chaque fois un chœur dans la tonalité fondamentale du *ré* majeur. Entre ces différents piliers se déploient de chaque côté et symétriquement trois parties solistiques. Le chœur No 7 représente le centre de l'œuvre... sous la forme d'un noème.¹⁸² » Bach a choisi la forme d'une fugue¹⁸³ inachevée et interrompue (debattue)¹⁸⁴ dans son développement pour représenter le texte du verset 51. La fugue n'est pas seulement interrompue mais aussi dépersonnalisée : son thème est totalement couvert acoustiquement et par l'accompagnement d'une fanfare orchestrale pour être immédiatement étouffé par les différents contre-sujets superposés. La fugue perd sa personnalité dans la partie de son développement pour « mourir » lentement et reste inachevée avec les mots « *mente cordis sui* ». Le choix extraordinaire d'un point de vue de la composition est sans précédent dans toute la littérature musicale! C'est également une réflexion parfaite du commentaire de Luther au Magnificat à ce qui a trait au passage *Fecit potentiam* : « En revanche, Dieu laisse s'élever grandement et puissamment l'autre partie. Il retire sa puissance et les laisse se gonfler

¹⁸² M. Baumann, *op. cit.*, p. 99. Noème et une figure musicale présentée sous la forme d'un passage homophone qui suit un développement polyphonique pour mettre, dans la musique vocale, en évidence le texte de la composition. Dans le cas du chœur No 7, le noème est souligné par deux figures rhétoriques: une ellipse (une pause brusque dans le développement harmonique par le moyen de l'omission d'un accord dans l'enchaînement harmonique) et une syncope (accent sur un temps faible).

¹⁸³ Fugue (de l'italien *fuga* – « vol » ou, littéralement, « fuite ») - un style, un procédé de composition ou une forme musicale similaire au canon (v. note 146) mais plus développée, habituellement en forme ternaire (exposition, développement et conclusion) et en utilisant des techniques polyphoniques. L'exposition comprend un sujet (rarement plus qu'un sujet dans les fugues doubles ou triples bien complexes) énoncé par une voix et suivi, selon des règles harmoniques spécifiques, de réponses aux autres voix (la seconde voix est à la dominante à un intervalle de quinte; la troisième voix est à la tonique à un intervalle d'octave; la quatrième voix est de nouveau à la dominante à un intervalle de quinte, etc.) À chaque nouvelle entrée du sujet, la voix remplacée apporte un contresujet qui, le plus souvent, est soutenu pendant toute la composition. Le développement prend des éléments du sujet et de contresujet pour revenir, à la fin de la fugue, à l'entrée du sujet complet sur la tonique (à laquelle s'ajoute la sous-dominante). Parfois, la fugue se termine avec une *Coda* représentant un matériel thématique détaché de l'exposition et du développement de la fugue.

¹⁸⁴ Ici je me base sur la terminologie proposée par M. Baumann, *op. cit.*, pp. 108-110. Pour un point de vue différent sur cette question, voir : K. Kennan, *Counterpoint*, New Jersey, Prentice Hall, pp. 203-

uniquement par leur propre puissance ; car, quand la puissance de l'homme apparaît quelque part, la puissance de Dieu se retire. Mais à l'heure où la bulle est pleine, où chacun pense qu'ils ont le dessus, qu'ils ont gagné, et où eux aussi sont assurés et touchent à leur fin, Dieu perce la bulle d'un trou et tout est terminé. Ces fous ne savent pas que, dans leur élévation même et dans l'accroissement de leur force, ils sont abandonnés par Dieu, et le bras de Dieu n'est pas avec eux. »¹⁸⁵

Le choix de Bach de mettre le verset 51 au centre dramaturgique et musicale de la composition est justifié également par le commentaire de Luther : « C'est pourquoi, mon gracieux maître et seigneur, je recommande à votre Grâce princière le Magnificat et spécialement son cinquième et sixième versets qui le saisissent juste en son milieu ; je prie et exhorte votre Grâce princière de ne pas montrer, tout au long de sa vie, devant aucune chose sur la terre (ni même devant l'enfer) autant de crainte que devant ce que la mère de Dieu appelle ici *mentes cordis sui*. C'est là l'ennemi le plus grand, le plus proche, le plus puissant, le plus nuisible de tous les hommes. »¹⁸⁶. Ainsi, dans le *Fecit potentiam*, l'arrêt subit sur *superbos* puis le changement complet d'atmosphère sur les mots *mente cordis sui* donnent à ces derniers une importance capitale par rapport aux autres mots de l'ensemble du verset. C'est un procédé dramatique très fort.

Il est également remarquable que pour les solos, le procédé d'écriture le plus fréquent est l'aria avec *ritornello* instrumentale (comme dans l'opéra italien). Ceci a pour effet de donner un sentiment de stabilité, d'unité, et de contenir le temps dans un espace circulaire (la *ritornello* du début revient en cours de mouvement et à la fin). Le texte acquiert ainsi une stabilité et peut être répétée un très grand nombre de fois, de manière presque incantatoire, alors que la musique se développe constamment.

248, 1999.

¹⁸⁵ M. Luther, *op. cit.*, p. 586.

textuelle des versets 51-53 a été bien remarquée par plusieurs théologiens ¹⁸⁸.

Dans la première version du Magnificat, Bach a interpolé quatre louanges comme il suit:

46 *Magnificat anima mea Dominum*

47 *Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*

Louange 1: Vom Himmelhoch da komm ich her, ich bring euch guteneue Mär so viel davon ich singen und sagen will.

48 *Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*

49 *Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius*

Louange 2: Freut euch und jubiliert, zu Bethlehem gefunden wird das herze liebe Jesulein das soll euer Freud und Wonne sein.

50 *Et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum*

51 *Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis*

Louange 3: Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bona voluntatis.

52 *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*

53 *Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes*

Louange 4: Virga Jesse floruit Emanuel noster apparuit. Induit carnem hominis fit puer delectabilis. Alleluja

54 *Suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae*

55 *Sicut locutus est as patres nostros Abraham et semini eius in saecula.*

Les quatre louanges ont été chantées par un ensemble physiquement séparé du chœur et des musiciens impliqués à la présentation du Magnificat. Les louanges représentent un genre de commentaire dramatique ou de clarification des événements racontés par la narratrice. Bien qu'un commentaire puisse être fait à n'importe quel moment au cours de la présentation, il serait plus logique si la narration est interrompue entre des sections relativement indépendantes. Il semble évident que Bach a eu des raisons suffisamment fortes pour sentir la nécessité d'interrompre

longueur et sa fonction d'introduction du chant.

¹⁸⁸ Il n'y a qu'une exception, celle de Lagrange, qui met une césure après le verset 51. Cf. p. 51.

l'exposition du texte principal du Magnificat à quatre reprises, notamment après les versets 47, 49, 51 et 53. Il faut, cependant, remarquer que les interpolations ne détruisent pas l'unité de la composition. Du point de vue musical, elles sont toutes écrites dans la tonalité de la section qui précède chacune d'elles. Du point de vue sémantique elles enrichissent le récit de la narratrice et donnent l'opportunité aux croyants de mieux sentir ou comprendre les événements décrits.

Suite à cette analyse il faut conclure que Bach aurait pensé la forme du Magnificat en cinq sections: chacune composée de deux versets et suivi d'une louange ¹⁸⁹ :

A (vv. 46-47), L1, B (vv. 48-49), L2, C (vv. 50-51), L3, D (vv. 52-53), L4, E (vv. 54-55)

Cela confirme la césure tonale à la fin du verset 51 qui interrompt la séquence des tonalités parallèles et voisines. Il est intéressant de remarquer également que parmi quelques dizaines de théologiens, seul Lagrange a proposé une division sémantique du texte du Magnificat en cinq strophes regroupées de la même manière que dans le Magnificat de Bach.

Cette conclusion n'est pourtant pas déterminante pour la forme musicale de la seconde version du Magnificat. Comme cela a été remarqué, les interpolations ont fait en sorte que la première version n'ait pu être chantée qu'au temps de Noël ¹⁹⁰. C'est probablement une des raisons pour lesquelles cette version n'a survécu que dix ans avant que Bach ne décide d'extraire les interpolations pour adapter le Magnificat à la messe ecclésiale régulière.

¹⁸⁹ On doit également prendre en considération la *Coda* de la composition, *Gloria Patri*, ce qui donne cinq sections du corps textuel principal du Magnificat et cinq interpolations externes pour un total de dix sections.

¹⁹⁰ Trois des quatre louanges font référence à la naissance de Jésus: *Bethlehem* dans la seconde louange, *Emanuel* dans la quatrième; la troisième louange a été chantée, selon les sources bibliques, par des anges au moment de la naissance de Jésus.

Chapitre 5. Le Magnificat de W.A. Mozart

Mozart avait dix ans quand il commença à écrire sa première œuvre pour l'Église - un *Kyrie en fa* majeur (KV 33). De 1766 à 1782, date à laquelle il quitta son Salzbourg natal pour s'installer à Vienne, il composa plus de cinquante pièces de musique vocale sacrée, destinées à l'usage liturgique. Dans une lettre du 4 septembre 1776, envoyée au père Martini de Bologne de qui il avait fait six ans plus tôt la connaissance, il expliquait ses objectifs à l'égard de la musique ecclésiastique :

"... la musique d'église diffère fort de celle d'Italie. Une messe avec tout le Kyrie, le Gloria, le Credo, la sonate à l'Épître, le motet à l'Offertoire, le Sanctus et l'Agnus Dei ne doit pas durer plus de trois quart d'heure. C'est vrai même de la messe la plus solennelle dite par l'archevêque en personne. Vous voyez que ce genre de composition demande une étude spéciale. En même temps, la messe doit avoir tous les instruments, trompettes, timbales, et ainsi de suite."

Trois ans avant l'écriture de cette lettre, W.A. Mozart a composé le premier de ses trois Magnificats, en octobre 1773, peu après être revenu à Salzbourg avec ses parents, après un court séjour à Vienne. Les efforts de Léopold Mozart pour élargir l'horizon de son fils et le faire sortir de Salzbourg, ont été, pour l'instant, sans résultat. Revenant à Salzbourg, W.A. Mozart a été exposé aux batailles de plus en plus sévères entre Gluck, le réformiste de l'opéra et de ses opposants, les conservateurs Métastasio et Hasse. L'*opera buffa*¹⁹¹ s'épanouit également, aussi bien que la musique instrumentale, grâce aux compositions du jeune Haydn. La musique d'église jouit d'une

¹⁹¹ *Opera buffa* (de l'italien, « opéra comique ») – type d'opéra développé en Italie au début du XVIII^e siècle en opposition à l'*opera seria* (de l'italien, « opéra sérieux »). L'*opera buffa* est basé sur une histoire légère tirée de la vie quotidienne. *La nozze di Figaro* (Le mariage de Figaro) de Mozart et *Il barbiere di Siviglia* (Le barbier de Séville) de Rossini en sont de bons exemples.

attention variable, représentant des styles de composition parmi les plus « modernes » de l'époque ou, plus rarement, des compositions dans le style de la musique ancienne.

De cette période, W. Mozart a écrit deux messes (une en *fa* majeur KV 192 et une autre en *ré* majeur KV 194), un *Litanie Lauretanæ BVM* (KV 195), une symphonie en *ré* majeur (KV 202), un concert pour piano et orchestre en *ré* majeur (KV 175), et une nouvelle rédaction du Quintet pour instruments à cordes (KV 174). D'autres compositions ont été fort probablement écrites pendant ce temps, entre autres, cinq autres symphonies (KV 182, 183, 199, 200 et 201), deux divertimentos (KV 203 et KV 205), un concert pour violon et orchestre (en *si bémol* majeur KV 207), et un concert pour basson et orchestre (en *si* majeur KV 191), bien que ces œuvres soient difficiles à dater en raison de manuscrits plus ou moins illisibles¹⁹². Un des Magnificat, celui inclus dans le cycle *Dixit et Magnificat* (KV 193), date également de cette période.

Les deux pièces du cycle *Dixit et Magnificat* servent à une introduction et une conclusion des Vêpres en six parties furent écrites par Mozart en 1774. Bien que stylistiquement ces deux mouvements, plutôt resserrés, se réfèrent à des modèles plus anciens, Mozart élargit le spectre sonore par l'adjonction de deux trompettes et de timbales, qui se font particulièrement entendre dans la finale du Magnificat. Ce qui élève ces pièces au-dessus du niveau des habituelles productions contemporaines, c'est d'une part, le soin apporté à la déclamation du texte, et d'autre part la liberté formelle de la doxologie¹⁹³ à la fin de chacun des deux mouvements.

En 1779, W.A. Mozart écrit pour la Cathédrale de Salzbourg son deuxième Magnificat, cette fois en tant qu'une partie des *Vêpres* KV 321 et un an plus tard, un autre Magnificat, inclus dans les *Vêpres* KV 339. Ces deux Magnificat se situent dans une tradition du début du XVIII^e siècle, lorsque le style concertant pénétra dans les églises. Les Vêpres, ainsi que la Messe

¹⁹² SOLOMON, Meynard, *Mozart : a life*, New York, Harper Perennial Publishers, 1996, p. 103.

¹⁹³ *Doxologie* (du latin *doxologia*, du grec *doxa* – gloire, honneur, *-logia*, *-logie*) – une phrase ou un hymne

devinrent l'objet d'une texture musicale resplendissante, avant tout en Italie. Une multitude de psaumes et de Magnificat, où la joie de faire de la musique concertante semble souvent se suffire à elle-même, se retrouve aussi bien dans les célèbres Vêpres solennelles de la Ste Vierge de Monteverdi que chez Handel et ses contemporains napolitains.

Les deux Vêpres de Mozart, *Vesperæ de Dominica* KV 321, et *Vesperæ solennes de Confessore* KV 339, datent des deux années entre son retour de Paris et son départ pour Munich, avant de s'installer à Vienne. La seconde œuvre date de 1780 et représente une des dernières compositions écrites à Salzbourg. La musique pour des Vêpres (cinq psaumes et un Magnificat), n'exigeait nullement la même cohésion interne de pensée et de ton ecclésial que pour une messe. Il arrivait même assez souvent que plusieurs Vêpres aient été faites de compositions différentes ou même de compositeurs différents. Seules la première (*Dixit*) et la dernière (*Magnificat*) pièces devraient être composées dans le même ton ecclésial.

Mozart tenait beaucoup à ses *Vesperæ de Dominica* KV 321 : en 1783 il se les fit envoyer à Vienne par son père, afin de pouvoir les montrer au baron van Swieten. La stricte écriture de l'œuvre (ainsi le canon infini¹⁹⁴ dans la partie *Laudate pueri*) ne pouvait manquer de plaire à ce mélomane qui avait justement fait connaître Bach et Handel à Mozart. Cependant, Mozart ne s'attarde pas à un contrepoint figé ; il traite des mouvements isolés homophoniquement¹⁹⁵

court destinés à louer Dieu.

¹⁹⁴ *Canon infini* (du grec *kanon* – loi, règlement) – pièce ou section écrite en utilisant un procédé d'imitation où un instrument ou une voix commence l'exposition de la mélodie suivie quelques instants plus tard d'un autre instrument (voix) qui répète la même mélodie. Dépendamment de la manière dont la répétition est effectuée, les canons portent des noms différents : par inversion, par mouvement contraire, par augmentation, par diminution, en rétrograde, en miroir etc. Le canon infini (*perpetuus*) est ceci où chaque partie après avoir atteint la fin de la mélodie, peut recommencer dès le début et ainsi de suite. Le célèbre exemple d'un simple canon infini en unisson est la ronde « Frère Jacques ».

¹⁹⁵ Homophoniquement (du grec *ηομο* – comme, le même, et *φωνε* – son) – style d'écriture musicale où la mélodie est harmonisée et accompagnée par des parties ayant le même rythme que la mélodie elle-même.

(*Dixit*) ou même dans un style d'opéra saturé de coloratures ¹⁹⁶ (*Laudate Dominum*) ; et il obtient un effet de charme particulier en composant chaque fois à nouveau le *Gloria Patri* qui conclut chacun des six psaumes.

Si les *Vesperæ de Dominica* KV 321 étaient destinées à l'usage des dimanches, les *Vesperæ solennes de confessore* KV 339 furent composées pour une fête nationale. Contrairement aux longues Vêpres en forme de cantate aux Italiens de l'ère baroque, Mozart s'applique à cette brièveté de forme que l'Archevêque Colloredo exigeait pour la musique sacrée à sa Cour et qui marque aussi les messes composées pour Salzbourg. Les cinq Psaumes et le Magnificat ne sont pas, selon l'exemple des Napolitains, divisés en suivant les versets par des airs, ensembles et chœur achevés en eux-mêmes, mais sont composés d'un bout à l'autre. À l'exception du *Laudate Dominum*, dont la partie du soprano compte parmi les œuvres les plus merveilleuses de l'art vocal mozartien, les solistes n'ont guère de place pour s'épanouir. Dans les trois premiers Psaumes et dans le Magnificat, chœurs et solistes alternent de manière à la fois très mouvementée, élancée et solennelle. Le quatrième Psaume, *Laudate pueri*, une ingénieuse fugue *alla breve* ¹⁹⁷, produit un effet archaïque. En dépit de la brièveté de la forme, Mozart étale dans ce cycle de Vêpres toute la richesse de ses idées musicales et la plus grande variété de formes et de sonorités. C'est le Magnificat inclus dans les *Vesperæ solennes de confessore* KV 339 que nous étudions ici.

¹⁹⁶ Colorature (de l'italien *coloratura*, « colorer ») – passage mélodique virtuose contenant des figures relativement difficiles (larges intervalles, gammes, arpèges, ornements, trilles etc. en tempo rapide).

¹⁹⁷ Fugue *alla breve* (de l'italien *fuga* – « vol » et *alla breve* – d'une manière plus courte) est un genre de fugue simple et plus courte que la fugue ordinaire.

1. La mélodie

Comme d'habitude, la mélodie du Magnificat est majoritairement écrite en suivant l'intonation naturelle de la voix exprimée par des intervalles simples et courts. Mozart utilise une ligne mélodique plus élaborée, plus colorée ou qui varie avec les reprises du même mot, pour exprimer une affection plus particulière :

Magnificat

anima mea

exultavit

respexit

humilitatem

beatam

dicent

misericordia

progenie

fecit potentiam

Dispersit

Superbos

potentes

de sede

exultavit

Esurientes

Implevit

dimisit

Puerum

Recordatus

septième mineure ascendante

mélodie colorée

tierce mineure ascendante suivi d'une quarte ascendante

quarte descendante

tierce mineure ascendante

quarte descendante

sixte mineure ascendante

sixte ascendante

tierce majeure ascendante

tierce majeure ascendante suivi d'une tierce

mineure ascendante suivi d'une quarte ascendante

mélodie variable

mélodie variable

seconde mineure ascendante suivi d'une tierce

mineure descendante

quarte descendante

mélodie variable

mélodie colorée

sixte mineure ascendante

quarte ascendante

tierce majeure ascendante

mélodie colorée

<i>Locutus</i>	quarte ascendante
<i>Patres nostros</i>	mélodie variable
<i>Semini</i>	mélodie variable
<i>Spiritui</i>	quarte ascendante
<i>Sancto</i>	mélodie colorée
<i>Sicut erat</i>	quarte descendante
<i>In sæcula</i>	quarte ascendante
<i>Amen</i>	mélodie variable

En général, la mélodie est plus développée et composée d'intervalles plus larges que l'unisson et la seconde. Une mélodie variable est utilisée pour les multiples répétitions des mots *dispersit superbos, ex altavit, patres nostros, semini*, et *amen*, tandis qu'une mélodie colorée vient pour exprimer un *Affekt* élevé avec les mots *anima mea, esurientes, recordatus*, et *sancto*. L'utilisation fréquente des larges intervalles qui dépassent la tierce n'est pas caractéristique du style classique et n'est attachée qu'aux treize mots du texte entier du Magnificat : *Magnificat, respexit, beatam, dicent, misericordia, potentiam, de sede, implevit, dimisit, locutus, spiritui, sicut erat, in sæcula*.

2. Le rythme

Comme cela a été noté dans les analyses des Magnificat de Schütz et de Bach, le rythme de la musique dans la composition de Mozart suit, en général, la séquence des syllabes accentuées et non accentuées des mots.

Un rythme variable est naturellement utilisé avec une mélodie variable ou colorée pour des mots qui n'expriment pas une action (des noms ou des adjectifs) : *anima mea, omnes generationes, sanctum nomen, superbos, esurientes, Israel, recordatus, patres nostros, Abraham, semini, patri, sancto, amen*.

Un rythme monotone (notes égales) est le plus souvent attaché aux constructions verbales

monosyllabiques (*ex hoc, et nunc*) ou des mots qui suggèrent une action positive ou une stabilité : *Deo salutari meo, respexit, ecce, ex hoc, fecit, mihi, potens, mente, potentes, suscepit, sicut, locutus, et nunc, et semper.*

3. La mesure

Mozart opte pour un temps uniforme pendant toute la composition, un temps quadruple, avec quatre pulsations par mesure. Ce temps est le plus souvent utilisé dans la musique en général et ne porte pas de fonction spécifique ; il n'exprime pas un lien particulier avec le texte non plus. Ainsi, la relation entre la concentration des syllabes accentuées et l'utilisation d'un temps ternaire qui a été constatée dans l'analyse des Magnificat de Schütz et de Bach n'existe pas dans le Magnificat de Mozart ; elle n'existe pas entre la concentration des consonantes explosives, gutturales et de la spirante *s* et le choix d'un temps particulier non plus.

4. Les tonalités

Bien que la composition de Magnificat soit « entière » et qu'elle ne soit pas subdivisée en parties ou sections séparées par une césure, Mozart utilise une variété de tonalités ou de modulations pour illustrer une expression particulière, soit pour transmettre une émotion distincte ou une image précise dans le texte.

Introduction instrumentale	<i>do</i> majeur
46 <i>Magnificat anima mea Dominum</i>	<i>do</i> majeur
47 <i>Et exultavit... salutari meo</i>	<i>do</i> majeur
48 ^a <i>Quia respexit... ancilla suæ</i>	<i>do</i> majeur

48 ^b <i>Ecce enim... omnes generationes</i>	<i>sol</i> mineur
49 <i>Quia fecit mihi magna qui potens est</i> <i>Et sanctum nomen eius</i>	<i>sol</i> mineur <i>mi bémol</i> majeur
50 <i>Et misericordia eius... timentibus eum</i>	<i>sol</i> majeur
51 ^a <i>Fecit potentiam</i> <i>in brachio suo</i>	<i>mi</i> majeur <i>la</i> mineur
51 ^b <i>dispersit</i> <i>superbos</i> <i>mente cordis sui</i>	<i>ré</i> mineur <i>mi</i> majeur <i>la</i> mineur
52 <i>Deposuit potentes de sede</i> <i>et exaltavit</i> <i>humiles</i>	<i>variable</i> <i>la</i> majeur <i>ré</i> mineur/ <i>variable</i>
53 <i>Esurientes implevit... dimisit inanes</i>	<i>ré</i> mineur
54 <i>Suscepit Israel puerum</i> <i>recordatus</i> <i>miserericordiæ</i>	<i>mi</i> majeur <i>la</i> mineur/ <i>Ré</i> mineur <i>do</i> mineur/ <i>Sol</i> majeur
55 <i>Sicut locutus... in sæcula</i>	<i>do</i> majeur
<i>Gloria... Spiritui Sancto</i>	<i>do</i> majeur
<i>Sicut erat... et semper</i>	<i>Sol</i> majeur
<i>Et in sæcula... Amen</i>	<i>do</i> majeur

Mozart utilise des tonalités jusqu'à trois bémols et jusqu'à quatre dièses : cinq majeurs (*do*, *mi*, *mi-bémol*, *sol* et *la*) et quatre mineurs (*do*, *ré*, *sol* et *la*). Le choix de tonalités ne correspond apparemment pas à un plan tonal quelconque et les liens entre elles sont faibles (il n'y a même pas de tonalités voisines ou parallèles) et parfois très distants (i.e. entre *ré* mineur et *mi* majeur au verset 51^b). La composition est encadrée par la tonalité principale du Magnificat, Ut majeur, utilisée pour les versets 46, 47, 48^a, et 55. Du point de vue tonal, Mozart divise le verset 48 en deux et utilise une tonalité majeure pour *Quia respexit* et, assez surprenant, une tonalité mineure

pour *Ecce enim... omnes generationes*. L'expression *omnes generationes* n'est pas séparée, comme cela l'a été pendant le Baroque, mais est traitée comme faisant partie du verset. Quelques mots et expressions sont naturellement colorés en mineur (*mente cordis sui, humiles*), tandis que d'autres sont en majeur (*sanctum nomen, fecit potentiam, superbos, deposuit potentes de sede, ex altavit, suscepit Israel, sicut locutus*). Cependant, quelques versets dont le contenu transmet un message d'action positive, de joie ou de gratitude, sont également en mineur : *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes* (bienheureuse me proclameront), *quia fecit mihi magna qui potens est* (faire de grandes choses), *in brachio suo* (avec son bras), *dispersit* (disperser [les hommes à pensée orgueilleuse]), *esurientes implevit bonis* (les affamés, il les a comblés de biens), *recordatus misericordiae* (en souvenir de sa bonté). Mozart ne s'est jamais prononcé au sujet de son choix des tonalités pour les versets différents du Magnificat. Il a été donc difficile de proposer un concept plausible à ce qui a trait au choix de tonalités mineures pour transmettre des messages textuels positifs. Néanmoins, Mozart a utilisé la même tonalité pour des mots ou des expressions différentes en créant de telle manière des correspondances tonales intéressantes :

- *fecit potentiam* (il est intervenu de toute sa force), *superbos* (les hommes [à la pensée orgueilleuse]), et *sucepit Israel puerum suum* (il est venu en aide à Israël, son serviteur) sont en *mi*;
- *in brachio suo* (de son bras) et *mente cordis sui* (à la pensée orgueilleuse) sont en *la*;
- *dispersit* (a dispersé), *humiles* (les humbles), *esurientes implevit bonis et divitias dimisit inanes* (les affamés, il les a comblés de biens et les riches, il les a renvoyés les mains vides) et *recordatus* (en souvenir) sont en *ré*.

Il est important de mentionner que ces correspondances créent des relations internes à distance entre les parties différentes du Magnificat et enrichissent d'une manière extraordinaire l'interprétation musicale du texte.

5. Les mises en oeuvre

Mozart utilise un orchestre traditionnel pour la plupart de ses compositions ecclésiales : deux trompettes, trios trombones (qui jouent *colla parte* l'alto, le ténor et la basse du chœur), timbales, cordes (deux violons, pas d'altos), *basso continuo* (orgue, basson, violoncelle et contrebasse), chœur à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse) et un ensemble de quatre solistes (soprano, alto, ténor et basse):

Introduction instrumentale	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
46 <i>Magnificat</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
47 <i>Et exultavit</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
48 ^a <i>Quia respexit</i>	Cordes et solo alto.
48 ^b <i>Ecce enim</i>	Cordes et solo soprano.
49 <i>Quia fecit mihi magna</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
50 <i>Misericordia</i>	Cordes, soli soprano et ténor.
51 <i>Fecit potentiam</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
52 <i>Deposuit</i>	3 trombones, cordes, et chœur.
53 <i>Esurientes</i>	Cordes, soli soprano, alto et ténor.
54 <i>Suscepit</i>	3 trombones, cordes, et chœur.
55 <i>Sicut</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.
<i>Gloria... et semper</i>	Cordes, soli soprano, alto, ténor et basse.
<i>Et in sæcula... Amen.</i>	2 trompettes, 3 trombones, cordes, timbales, et chœur.

Mozart utilise l'orchestre entier et le chœur (*tutti*) pour illustrer l'ambiance festive des versets 46, 47, 49, 51, 52, 54, 55 ainsi que pour la partie finale de la section doxologique *et in sæcula ... amen* (la musique pour les versets 52 et 54 est composée en omettant les trompettes). Par contre, il opte pour des ressources instrumentales et vocales réduites dans les versets 48, 50 et 53 pour illustrer des sentiments plus intimes. La division en deux parties du verset 48 est

confirmée pas seulement par l'utilisation des tonalités différentes, mais aussi par l'emploi de deux solistes séparées, la voix d'un alto pour la première partie, et d'un soprano pour la seconde. Mozart porte une attention spéciale à la section doxologique où, au lieu d'utiliser l'orchestre et le chœur entiers pour illustrer la gloire de Dieu et l'éternité de sa présence, il compose la musique pour l'ensemble des quatre solistes accompagnés par des cordes. De cette manière Mozart s'inscrit à la tradition théologique luthérienne où la louange de Dieu est un fait bien intime et personnel ¹⁹⁸.

6. Les textures

Mozart utilise dans son Magnificat trois textures différentes : responsoriale, imitative, et homophonique. L'utilisation d'une texture spécifique demeure liée à la fonction du texte : par la moyenne d'une répétition du même texte dans toutes les voix, une texture imitative suggère universalité ou validité absolue ; la texture homophonique est utilisée pour faciliter la communication d'un message important ; finalement, l'alternance des deux groupes qui répètent le même texte exprime une harmonie et un accord général sur le contenu de l'information transmise. Le tableau suivant représente des textures différentes utilisées par Mozart dans cette composition :

46 <i>Magnificat</i>	Homophonique/Imitative
47 <i>Et exultavit</i>	Imitative
48 <i>Quia respexit</i>	[Solo]
49 ^a <i>Quia fecit mihi magna</i>	Imitative

¹⁹⁸ Cf. M. Luther, *op. cit.* : « Louer Dieu avec beaucoup de paroles, de cris et de bruit, on fait comme s'il était sourd et totalement ignorant, comme si nous voulions le réveiller et l'instruire » (p. 572).

49 ^b <i>Sanctum nomen eius</i>	Homophonique
50 <i>Misericordia</i>	[Solo]
51 <i>Fecit potentiam</i>	Imitative
<i>dispersit</i>	Antiphonaire
52 <i>Deposuit</i>	Homophonique
<i>et exaltavit humiles</i>	Imitative
53 <i>Esurientes</i>	[Solo]
54 <i>Suscepit</i>	[Solo]
55 <i>Sicut</i>	Imitative
<i>Gloria</i>	Homophonique
<i>Sicut erat</i>	Imitative

Mozart utilise une texture homophonique pour les mots *Magnificat anima mea Dominum, Sanctum nomen eius, deposuit potentes de sede* et *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* ; une texture imitative pour *et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia fecit mihi magna qui potens est, fecit potentiam in brachio suo, superbos mente cordis sui, et exaltavit humiles, sicut locutus patres nostros, Abraham et semini eius in saecula saeculorum* et *sicut erat in principio... Amen* ; la texture responsoriale n'est utilisée qu'une fois dans la composition entière et c'est pour le mot *dispersit*.

7. L'harmonie

Mozart a utilisé des accords et des progressions harmoniques « classiques » dans la plupart des *Magnificat*. Par ailleurs on note un emploi des accords de septième bien plus fréquent que celui que l'on trouve chez Schütz et Bach :

<i>exultavit</i>	accord de septième (troisième renversement) de la tonique
<i>fecit</i>	accord de septième (troisième renversement) de la tonique

<i>timentibus</i>	accord de septième (troisième renversement) du second degré
<i>fecit potentiam</i>	accord de septième (troisième renversement) de la tonique
<i>brachio</i>	accord de septième (troisième renversement) de la sous-dominante
<i>humiles</i>	accord de septième (troisième renversement) du sixième degré
<i>Abraham</i>	accord de septième (troisième renversement) du second degré

Tous les accords de septième sont en troisième renversement lequel est le plus caractéristique mais aussi bien le plus instable du point de vue harmonique. Il est important de mentionner que l'emploi des accords de septième avance le développement harmonique et dramaturgique de la composition et représente un outil recherché dans les procédés de composition.

8. La dynamique

Contrairement à Schütz et à Bach, Mozart a mis des signes de dynamique dans le manuscrit de ce Magnificat. Pourtant, il n'a utilisé que deux niveaux de dynamique: *forte* (fort) et *piano* (doucement) à travers la composition entière:

piano	<i>quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, sanctum nomen eius, et misericordia in progenies et progenies timentibus eius, esurientes implevit bonis, suscepit Israel puerum suum memorari misericordiae, Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper ;</i>
-------	--

forte

Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius, fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis, deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, divites dimisit inanes, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in sæcula, et in sæcula sæculorum, amen.

Le choix de la dynamique est logique et vient illustrer le contenu du texte, à l'exception, probablement du début de la partie doxologique, *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper*, écrite au piano ce qui confirme, avec le choix des timbres et des tonalités, l'interprétation luthérienne de la *Coda* du Magnificat.

9. Le tempo

Le Magnificat est divisé en deux parties : introduction modérément lente, en *Andante maestoso* (majestueusement), et incluant une section instrumentale suivi du verset 46^b *Magnificat anima mea Dominum* ; la seconde partie est en *Allegro* et inclut les versets 47-55 et la section doxologique.

10. La forme

Mozart a composé une musique différente pour chaque verset du Magnificat, à l'exception de trois versets où la musique reste la même. Cet œuvre est courte et n'est pas divisée en sections distinctes, à l'exception du début, où le tempo, la tonalité et la dynamique changent pour marquer la fin d'une introduction lente et « majestueuse ». Les versets dont la musique est la

même sont séparés par trois versets, chacun d'eux avec une musique différente :

47 *et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,*
(versets 48, 49, 50)

51 *fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui,*
(versets 52, 53, 54)

55 *sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.*
(partie doxologique)

La forme globale du Magnificat ressemble à celle d'une ouverture de l'époque du Baroque avec une introduction lente suivie d'une exposition de thèmes différents dans un tempo généralement vite. En ce qui concerne la partie rapide, composée par les versets 47-55 et la partie doxologique, elle ressemble bien à un rondo simple où le thème principal est répété trois fois et séparé par des épisodes différents : A BCD A EFG A (HI) pour confirmer l'universalité et l'importance du message interprété. Ainsi la forme du Magnificat peut être subdivisée en trois parties : vv. 47-50, vv. 51-54, v. 55-Coda, ce qui coïncide avec l'analyse faite par Monloubou¹⁹⁹ et sa suggestion d'insérer une césure après le v. 50 et le v. 54. Monloubou postule que les vv. 48-50 déterminent la partie narrative, tandis que les vv. 51-54 - la partie descriptive et le v. 55 - la conclusion du Magnificat.

¹⁹⁹ Cf. *ibidem*, p. 50.

Chapitre 6. Synthèse

La comparaison entre les trois Magnificat a été faite dans les 10 catégories d'analyse : la mélodie, le rythme, le(s) temps, les tonalités, les timbres, les textures et le nombre de fois que chaque mot a été utilisé, l'harmonie, la dynamique, le tempo et la forme. Plusieurs similarités ont été trouvées entre la mélodie, le(s) temps, les tonalités, les timbres, les textures et le nombre de fois que chaque mot a été utilisé, l'harmonie et la forme. Par contre, trois catégories ont été difficiles ou même impossible à comparer à cause des résultats trop différents : le rythme, la dynamique et le tempo. Toutes les données ont été systématisées et sont entrées dans le Tableau 3 (pp. 115-124).

1. La mélodie

Dans les trois Magnificat, la mélodie est composée en suivant l'intonation naturelle de la voix qui aurait pu se passer pendant une lecture expressive du texte. Ainsi la mélodie est généralement formée d'intervalles courts et simples. Cependant, quelques fois les compositeurs créent une ligne mélodique plus élaborée ou colorée et utilisent des intervalles plus larges afin d'exprimer un affect particulier. Chaque compositeur a porté une attention spéciale aux mots différents ; il n'y a que quelques mots qui sont traités d'une manière similaire dans les trois Magnificat :

- Dispersit* l'action de disperser les gens à pensée orgueilleuse est décrite par un intervalle plus large chez Schütz, une mélodie colorée chez Bach et une mélodie variable chez Mozart ;
- Exultavit* l'action de rendre l'esprit rempli d'allégresse est illustrée d'une manière identique: par un intervalle plus large chez Schütz, une mélodie colorée chez Bach et une mélodie variable chez Mozart ;
- Recordatus* l'action de se souvenir de la bonté de Dieu est représentée par un intervalle plus large chez Schütz et Bach et par une mélodie colorée chez Mozart ;
- Locutus* l'action de parler aux pères est transmise par un intervalle plus large chez Schütz et Mozart et par une mélodie colorée chez Bach ;
- Potentes de sede* les puissants à leur trône sont décrits par des intervalles plus larges chez Bach et Mozart.

Il me semble important de préciser que le style de Bach comporte des vocalises plus nombreuses et plus longues que chez Schütz. Le débit des paroles est souvent plus lent et le traitement musical du texte est basé sur la répétitions de motifs associés à des membres de phrases. De plus, l'accompagnement instrumental prend une telle importance que, dans l'écriture, la voix devient un instrument parmi un autre. Il en résulte que les mots sont d'avantages musicalisés, et que, comparativement à Schütz, l'oreille est plus sollicitée par la musique que par le texte (tout en gardant le rôle primordiale du texte).

2. Le rythme

Le rythme de la musique suit, en général, la séquence des syllabes accentuées et non accentuées des mots. Bien qu'un rythme variable ou monotone ait été utilisé par Schütz, Bach, et Mozart pour des mots différents, on ne peut identifier un principe commun.

3. La mesure

Schütz a composé la plupart de la musique pour le Magnificat en temps quadruple. Bach a utilisé ce temps pour la moitié de son Magnificat (vv. 48, 49, 51, 53, 55, *Gloria, Et in sæcula, Amen*). Bien que Schütz et Bach aient utilisé une mesure ternaire pour la musique des versets 47 (*Et exultavit... salutari meo*) et 52 (*Deposuit potentes... humiles*) où la concentration des syllabes accentuées est la plus basse, Mozart a écrit sa composition entièrement en temps quadruple.

4. Les tonalités

Les tonalités (et les modes) ainsi que les modulations entre elles sont utilisées pour colorer une expression, transmettre une émotion ou enrichir une image dans le texte. En principe, les tonalités peuvent être regroupées en deux : majeures et mineures. Ce regroupement est valable même pour le système modal du Magnificat de Schütz où la plupart des modes sont, à l'exception du *sol* mixolydien et du *ré* dorien pour les expressions *quia fecit mihi magna qui ptens est* et *ex altavit humiles*, ionien (majeur) ou *æolien* (mineur). En dépit de quelques situations d'utilisation plutôt bizarres d'une tonalité mineure attachée à une expression de joie (i.e. *beatam*

me dicent dans le Magnificat de Mozart), l'interprétation tonale du texte en général suit le genre d'émotion ou d'image transmises :

- tonalités majeures pour *Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, fecit potentiam in brachio suo, superbos, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in sæcula, gloria... amen* ;
- tonalités mineures pour *omnes generations, recordatus et misericordiæ*. L'expression *omnes generations* ainsi que le mot *recordatus* sont en majeur dans le Magnificat de Schütz.

Schütz et Bach subordonnent leurs Magnificat à un plan tonal et utilisent des relations particulières entre les tonalités (les modes) tandis que Mozart traite les tonalités d'une manière bien plus libérale.

5. Les timbres

Il est intéressant de constater que les trois compositeurs utilisent l'ensemble de l'orchestre et du chœur pour les mêmes versets : 46 (*Magnificat*), 49 (*quia fecit mihi magna*), 52 (*deposuit potentes*), 55 (*sicut locutus est*), et pour la partie doxologique *Gloria*²⁰⁰. La musique pour le verset 48 (à l'exception de la partie *ecce enim... omnes generations* chez Schütz et l'expression *omnes generations* chez Bach) est chantée par une voix solo (basse chez Shütz, alto chez Bach et soprano chez Mozart). En plus, deux autres versets sont illustrés par des voix solo dans les Magnificat de Bach et de Mozart : v. 50 (*misericordia progenie*) et 53 (*esurientes implevit bonis*).

²⁰⁰ Mozart utilise *tutti* pour les versets 47, 51 et 54 également, tandis que Schütz ne compose qu'une

6. Les textures

Les trois compositeurs utilisent deux textures différentes pour faciliter la transmission du message textuel : imitative pour suggérer une stabilité, une universalité ou une validité absolue et éternelle et homophonique pour faire bien entendre un texte important ; ils utilisent également une mélodie accompagnée pour révéler des émotions personnelles. Schütz et Mozart utilisent une troisième type de texture - l'antiphonaire, pour exprimer une harmonie et un accord général sur le contenu de l'information transmise. Dans les trois Magnificat, le verset 48^a (*quia respexit humilitatem*) est chanté par une voix solo avec accompagnement, et la musique pour le verset 49 (*quia fecit mihi magna*) est composée en utilisant une texture imitative. Schütz et Bach emploient une texture imitative pour *omnes generationes* ; Schütz et Mozart utilisent une texture homophonique pour le verset 52 (*deposuit potentes de sede*) et une mélodie accompagnée pour le verset 54 (*suscepit Israel*). Cependant, les coïncidences les plus nombreuses ont été découvertes entre le Magnificat de Bach et celui de Mozart : mélodie accompagnée pour les v. 50 (*miserericordia eius in progrnies*) et v. 53 (*esurientes implevit bonis*) ; texture imitative pour les v. 51 (*fecit potentiam in brachio suo*), v. 55 (*sicut locutus est*) et la section *sicut erat in principio* ; et texture homophonique pour la section *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*.

L'emploi d'une texture particulière pourrait influencer le nombre de fois que chaque mot est chanté (une seule fois ou répété). Les textures imitative, antiphonaire et responsoriale provoqueraient une fréquence plus élevée des mots utilisés, tandis que la texture homophonique ou une mélodie accompagnée impliqueraient un nombre d'utilisation du même mot moins élevée. Dans les trois Magnificat, le mot *filio* n'est utilisé qu'une seule fois ; dans les Magnificat de Bach et de Mozart ce sont aussi bien les mots *spiritui*, *sancto*, et *semper*. Entre 6 et 10 fois ne sont

section de son Magnificat pour une voix de solo, celle du verset 48 (*Quia respexit humilitatem*).

chantés que les mots *salutari*, *ecce* et *progenie* dans les Magnificat de Schütz et de Bach. Dans les mêmes compositions le mot *dispersit* est utilisé respectivement 38 fois (Schütz) et 36 fois (Bach).

7. L'harmonie

La plupart des relations harmoniques dans les trois Magnificat sont traditionnelles et sans rapport particulier au sens et au contenu du texte. Les trois compositeurs utilisent le même moyen pour colorer un mot spécialement choisi, ceci de l'accord de septième. Schütz emploie un accord de septième pour les mots *salutari* et *humilitatem* ; Bach ne l'utilise que pour le mot *cordis* ; Mozart se montre plus ouvert à l'utilisation de cette sonorité et l'emploie avec les mots *ex ultarum*, *fecit*, *timentibus*, *potentiam*, *brachio*, *humiles* et *Abraham*.

8. La dynamique

Schütz et Bach n'écrivent aucun signe de dynamique dans les manuscrits de ses Magnificat ; Mozart n'indique que deux niveaux principaux : *piano* et *forte*. Les éditions du Magnificat de Schütz indiquent sept niveaux de dynamique (*pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo* et *forte fortissimo*) tandis que dans le Magnificat de Bach, elles en ont cinq (*piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte* et *fortissimo*). Une comparaison entre les trois compositions est cependant impossible, étant donné le manque de critères communs.

9. Le tempo

Le tempo ne peut pas être comparé non plus, à cause de l'impossibilité d'utiliser des critères

communs. Les indications de tempo dans les strophes différentes des Magnificat de Schütz et de Bach ne sont qu'un résultat d'opinions éditoriales. Bien que les tempi dans le Magnificat de Mozart soient écrits par lui-même, ces tempi n'ont aucun rapport avec les tempi des Magnificat de Schütz et de Bach. Même si ces tempi ont été semblables ou identiques, cela n'aurait pas été une raison suffisante pour les comparer, étant donné le fait que ce ne sont que des tempi suggérés par des éditeurs de Magnificat.

10. La forme

La forme d'une composition est déterminée par le contraste ou la répétition du matériel mélodique exposé dans des sections subséquentes. Le contraste fait en sorte que le développement de la structure avance tandis que la répétition contribue à sa stabilité. Comme le texte du Magnificat est divisé en 10 versets, on s'attend à ce que les compositeurs utilisent cette subdivision initiale au cours de l'élaboration de l'architecture de la composition musicale. Les scénarios sont bien nombreux et s'étendent d'une composition entière comme celle de Schütz où la musique est différente pour chaque strophe du texte, à la composition strophique citée dans les manuscrits *Brussels 5557* où n'est écrite la musique que pour quatre versets du Magnificat. J.S. Bach a également fait une composition entière en ne reprenant la musique que pour la première strophe et la section finale *Sicut erat in principio*. Mozart a préféré la forme d'une ouverture Baroque avec une lente introduction suivie d'une partie en tempo vite.

Les trois structures musicales ont trouvé un équivalent chacune dans les analyses littéraires de la forme textuelle du Magnificat. Schütz, en divisant le verset 48 en deux parties et en mettant une césure au milieu, a été redécouvert dans les recherches de Tannehill, Irigoien, Delorme et Schürmann. Schütz a inséré une césure après le verset 51 également, ce qui a été fait plus tard dans l'analyse littéraire de Lagrange. La première version du Magnificat de Bach

(laquelle est la version originale et donc la plus proche du concept initial) indique une forme en cinq parties, ce qui a été suggéré dans l'analyse de Lagrange. La structure globale (46; 47-55) du Magnificat de Mozart est déterminée par l'utilisation du tempo et comme telle n'a pas trouvé un équivalent dans les recherches théologiques. Cependant, si on analyse la section rapide, on constate que sa forme est celle d'un rondo simple en trois parties qui serait reflété plus tard dans l'analyse du texte proposé par Monloubou. En conclusion, le tableau suivant indique la forme musicale de chaque Magnificat ainsi que les liens avec les analyses du texte élaborés dans la théologie moderne dès le début du 20^e siècle (chaque lettre majuscule représente une section relativement séparée de la composition musicale ou textuelle) :

Verset	Tannehill	Schütz	Lagrange	J.S. Bach	Monloubou	Mozart
46	A	A	A	A	A	A
47			A	A		B
48a			B	B		
48b	C	C		C		
49a		D		D		D
49b	C		E	E		B
50	D	D	D			
51	E	D	E	E	C	D
52	F		E	E		
53						
54						
55						

Tableau 2. La forme musicale et textuelle du Magnificat

La présente recherche a pu établir, d'un part, un rapport dialectique entre la forme du texte poétique du Magnificat et, d'autre part, la structure de son interprétation musicale dans les œuvres des compositeurs des époques de la Renaissance (Schütz), du Baroque (Bach) et du Classicisme (Mozart).

Les variantes de la division du texte poétique en strophes sont probablement aussi nombreuses que celles de la forme musicale du Magnificat. Néanmoins, la forme littéraire tristrophique que j'ai proposée, **A** (vv. 46b-50) **B** (vv. 51-53) **C** (vv. 54-55), bien qu'elle soit logique et cohérente, n'a pas été découverte dans les compositions analysées.

Cette étude a été limitée aux pratiques de compositions ecclésiastiques par rapport au Magnificat aux XVI^e, XVII^e, et XVIII^e siècles. Il est intéressant de mentionner que les compositeurs de l'époque du Romantisme (XIX^e siècle) n'ont guère été attirés par le texte du Magnificat. Il n'y avait que quelques dizaines, entre autres F. Mendelssohn-Bartoldy et Fr. Schubert, qui ont composé de la musique sur ce texte néotestamentaire. Par contre, durant le XX^e siècle, plusieurs œuvres musicales sur le texte du Magnificat ont été créées. Des centaines de compositeurs ont montré un intérêt assez élevé pour la musique de la Renaissance, du Baroque, et du Classicisme. Les Magnificat de Hovhaness, de Berkley, de Penderecki, et de Tremblay (dans ses *Vêpres de la vierge*) n'en sont que quelques-uns des meilleurs exemples.

Il était intéressant de constater que dans quelques Magnificat du XX^e siècle, les images et les émotions évoquées par la musique ne suivent plus la sémantique du texte ; ils y sont parfois même opposés. De plus, dans quelques compositions la forme musicale ne correspond point à la structure littéraire. Quelles sont les raisons d'une telle rupture possible entre la musique et le texte ? Pourquoi les compositeurs chercheraient-ils à créer des sentiments inverses dans la musique par rapport au texte ? Une recherche ultérieure peut être proposée pour répondre à ces questions, en étendant l'analyse de la forme musicale du Magnificat dans la pratique musicale contemporaine.

Tableau 3. Comparaison entre les Magnificat de Fr. Schütz, J.S. Bach et W.A.Mozart

TEXTE	MOTS						FORME						TONALITÉ						MELODIE					
	S	B	M1	M2	M3	M3	S	B	M1	M2	M3	S	B	M1	M2	M3	S	B	M1	M2	M3			
(46 ^b) magnificat	2	50	4	7	2		OK 30					C	Es					1/ 3d/1	Var.	5a/ 2d/- 2d; 2a/ 1/-2a	8a/-3d/ 2a	Var.		
anima mea	10	19	4	3	3		30					G						Var.	Var.	-2d/- 2a/ 2a/ -3d	-3d/ 2a	Coloré		
Dominum	3	6	4	2	1		30											Var.	Var.	1/ 3	Var.	2d/-2d		
(47) exultavit	6	5	4	1	2		OK					G						-						
spiritus	8	5	2	1	2		b						Es					-3a/5d/1	3a/ 2a/ 2d	Var.	2d/- 2d/ 2d	-3a/4a/ -2d		
Deo	12	6	3	1	2		30											1/-2d	Coloré	5d/1	1/ 2a	1/ 2d		
salutari	8	8	1	1	5		30					G → C						1	Coloré	Coloré	2d	1		
(48) respexit	5	2	1	1	1							C	C					5a/1	2d/2d	-3d/ 2d	2a/5d	4d/1		
humilitatem	1	4	1	1	1							A						5d/ 2a/ -2a	2d/2d	1/1/ 2/- 3	2a/1/ 2a/ 3d	-3a/ 2d/ 4d		
ancillae	3	2	1	1	1							C						6a/ 2d	2d/2d	2d/ 2d	5a/ 2a	2a/-2a/ -2d		
Ecce enim	8	6;2	2	1	1							() Seq						3a or 4a	2d/2d	2d/-2d	1/1/1	1/1/ 2d		
ex hoc	8	2	2	1	1							() Seq						2d	2d/2d	1	1	1		
beatam	3	5	2	1	1							()						2a/1	2d/2d	-6a/-2d	1/1	4d/ 2d		
dicent	1	2	2	1	1							D						-2a	2d/2d	3d	1/1	-6a		
omnes generationes	11	42	2;1	1	1							G	G					-2a/1/1/1/ 1/1	1/ Coloré	Coloré;- 2d/ 2d/ 2a/- 3d/-2a	1/1/1/ -2d/1/1/ 2d	2/ Coloré /1/ 2d		
(49) fecit	3	4	4	4	5							G; D	B					2a	1	Var.	1	1		
mihī magna	3	4	4;2	4	1							G; D						2a/1/1	-6d/-2d/ 3d	Var.	1/1/1	1/1/1		

puerum	2	12	1	1	1							1/1	Var.	1/-2d	1/ 2a	3a/1
recordatus	2	6	2	1	2							A., D	-3d/ 2d/ 5d	1/1/-2d	2d/-2d/ 2d	Coloré
misericordiae	2	9	5	1	2							C, G	Coloré	Coloré	1/1/1/ 2a/ 2a	1/ 2d/1 /1/-2d
(55) sicut	4	18	4	3	4							C	2a	Var.	Var.	1
locutus	5	18	4	3	4								Coloré	Coloré	Var.	4a/-2d
patres nostros	4/2	11	4	5	7								-2a, -2a	Var.	1/1/1	Var.
Abraham	2	14	6	4	3								1/1	8d/1; 5d/1	1/1	1/1
semini	2	14	5	4	4								2d/-2d	-2d/ 2d	Var.	Var.
in saecula	3	14	4	8	1								2d/-6d/ 2d/-2a	2d/-3d/ -2d	Coloré	2d/1/ 2d
gloria	9	16	2	1	1								1/1	1/1	-3d/ 2d	1/-2a
patri	1	1	2	1	2								1	8d	-2d	1
filio	1	1	2	1	1								1/1	-2d/ 2d	1/-2d	-2d/1
spiritui	6	1	2	4	1								1/1/ 2a	-3a/-2d/ 2d	2d/ 2d/	4a/-2d/ 2d/ 2d
sancto	6	1	2	4	1								Coloré	-2d	Var.	Coloré
sicut eart	2	4	9	4	2								1, -2d	Var.	1/1/-3d	2d/4d/1
in principio	2	5	1	4	1								2d/ 3a	-2d/1/ -2d	4d/-7a/ 1/1	1/-3d/1 /-2a
et nunc	2	2	2	4	1								1/1/1	4a,4d	-2d	2a
et semper	2	1	1	4	1								Coloré	2a/ 2a	1/4a	1/ 2d
et in saecula	4	4	28	8	8								2a/1/1	2a/-2d/ -2a	1/1/1/ -3d	1/4a/1/1
saeculorum	1	4	28	8	8								1/-2d/1	Coloré	Coloré	1/-2d/ 2d
amen	9	1	54	8	16								Coloré	1	Var.	Var.

TEXTE	INSTRUMENTATION						MISE EN ŒUVRE			MESURE			RYTHME			
	S	B	M1	M2	M3		S	B	M1	M2	M3	S	B	M1	M2	M3
		02/3/V1, V2, Vle/BC/F/Tp/SSATB			23/V1, V2/BC/F/Tp/SATB											
(46) magnificat	T'/resp. tutti		23/V1, V2/BC/F/Tp/SATB	23/V1, V2/BC/F/Tp/SATB			R	I	I	C	C	C	3/4			
anima mea	T'/resp. tutti					R	I			I				Var.		Var.
Dominum	T'/resp. tutti					R	I			C				Var.		Var.
	Orchestra					I	I									
(47) exultavit	S' T'	V1, V2, Vle/BC/s2		V1, V2/B C/s		I	Solo ac c.			I	(3/2 (20 m.))	3/8		Colour		Colour
spiritus	S' T'					I								Var.		Var.
Deo	S' T'					I								Colour		Colour
salutari	S' T'					I								Colour		Colour
(48) respexit	B'	Obi/BC/s1	V1, V2/B C/stb	23/V1, V2/BC/F/Tp/SATB	V1, V2/B C/a	Solo ac c.	Solo ac c.	C		C	C	C		Colour		Colour
humilitatem	B'					Solo								Colour		Colour
ancillae	B'					B.C.								Colour		Colour
Ecce enim	t'				V1, V2/B C/s	I				Solo ac c.	C	C		Colour		Colour
ex hoc	t'					I								Colour		Colour
beatam	t					C								Colour		Colour
dicent	t					C								Colour		Colour
omnes generationes	t	02/0/V1, V2, Vle/BC/SSATB				I	I							Colour;		Colour

TEXTE	HARMONIE						DYNAMIQUE						TEMPO					
	S	B	M1	M2	M3	T	S	B	M1	M2	M3	S	B	M1	M2	M3		
(46*) magnificat	G ⁵	T	TS	II ⁷ III	D, T	T		f				f, p					Adagio maestoso	
anima mea	T-D	Var.	II T	VI ₇	III ⁴ S			f	f			f	Allegretto	Allegro		Adagio		
Dominum	T-D	VI	DT	KD	KD													
	Var.							mf					Belebt					
(47) exultavit	T-S	T	TD	T	T, T ₂			mf			p		Allegretto		Allegro			
spiritus	(-)	S	D	VI II	S			mf, f										
Deo	(=) 5	S	K VI	T	T			mf, f										
salutari	2, 9	Seq. ↓	K	T	VI SK D			mf, f										
(48) respexit	T-D	D	T	T	T			f	p				Andante					
humilitatem	(-) 7, 3/4	D-T	DT	STS	T			f										
ancillae	(-)	S	T	T	T → D = T			p										
Ecce enim	T-D	T	DT	T	TD			mf										
ex hoc	Var.	S	T	VI	TD			mf										
beatam	D-T	Var.	T	T	T			f, ff										
dicent	T-D	D	D	D	T			ff										
omnes generationes	T-D	T	D, VII T	II, TD	SD → D			f					Allegretto					
(49) fecit	(-)	T	STD T	D	II ₂ VI KS			mp	f			f	Moderato					
mihi magna	(-)	D	TD	TD	II S			mp										
potens	(-)	Var.	D	S	D S ⁶			p										
sanctum nomen	(+)	Var.	Var.	KT	S ⁶ DT			pp				p, f						
(50) misericordia	(-)	T	T	SKT	SDT			p					Andante					
progenie	(-)	S	TD T	II	II ¹			p			p							
timentibus	(+)	-D ⁶ S	T	DT	II II ₂ VII →			p			p							

Bibliographie

1. Sur l'interprétation musicale du Magnificat

- ALBRECHT, H., *Ein quodlibetartiges Magnificat aus der Zwickauer Ratsschulbibliothek*, Feastschrift Heinrich Bessler, Leipzig, 1961, pp. 215-220.
- ANGLESS, H., « Palestrina y los Magnificat de Morales », dans : *Anuario musical*, v. 8, 1953, p. 153.
- APPEL, M., *Terminologie in den Magnificat. Musiktraktaten*, (diss.), Bottrop, W., Buch- und Kunst druckerei Wilhelm Postberg, Berlin, 1935, p. 69.
- AUBRY, P., A. GASTONÉ, *Recherches sur les Tenors latins dans les motets du XIII siècle d'après le manuscrit de Montpellier*, La Tribune de Saint-Gervais, n° 12, Paris, 1907.
- BAUMER, S., *Geschichte des Breviers*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg, 1895, p. 125.
- BORK, G., « Die mehrstimmigen lateinischen Magnificat-Kompositionen in der Kirchenordnung von Pfalz-Zweibrücken (Neuburg) aus dem Jahre 1570 (1757) », dans : *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, v. 52, 1962, p. 39.
- DART, T., « The Darmouth Magnificat », dans : *Music and Letters*, v. 39, 1958, p. 209.
- DOE, P., « Preface to Early Tudor Magnificat », dans : *Early English Church Music*, v. 4, 1962.
- FINSCHER, L., « Zur Cantus firmus-Behandlung in der Psalm-Motette der Josquinzeit », dans : *H. Albrecht in memoriam*, Kassel, 1962, pp. 55-62.
- GECK, M., « J. S. Bachs Magnificat und sein Traditionszusammenhang », dans : *Musik und Kirche*, 1961 Jahrg., v. 31, pp. 257-266.
- GRUBER, G., *Beiträge zur Geschichte und Kompositions-technik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, (diss.), Graz, 1964.
- ILLING, C.-H., *Zur Technik der Magnificat-Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbutel, 1936.
- KIRSCH, W., « Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert », dans : *Festschrift Helmuth Osthoff*, Tutzing, 1961, p. 61.
- KIRSCH, W., *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, 1966.
- LAGAS, R., « Het Magnificat IV toni von Josquin Des Prez », dans : *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziek-geschiedenis*, v. 20, n° 1, 1964, p. 20.
- LERNER, E., « The Polyphonic Magnificat in 15-th century Italy », dans : *The Musical Quarterly*, v. 1, 1964, p. 44.
- *The Liber usualis with Introduction and Rubrics in English*, Tournai, 1950, p. 207.

- LUOMA, R., « Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificat », dans : *The Musical Quarterly*, v. 62, n° 3, 1976, pp. 395-408.
- MAAS, C., *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*, Groningen, 1967.
- MAIER, B., « Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts », dans : *Archiv für musikwissenschaft*, v. 9, 1952, p. 1.
- MAIN, A., « Preface to C. Festa : Opera omnia, III », dans : *Corpus mensurabilis musicae*, v. 22, 1966.
- MEINHOLZ, J., *Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jahrhunderts*, (diss.), Köln, 1957.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillian Publishers Limited, London (England), v. 11, 1980 (1878), 877 p., pp. 495-500.
- OSTHOFF, H., « Das Magnificat bei Josquin Desprez », dans : *Archiv für musikwissenschaft*, v. 16, 1959, p. 220.
- PARRIS, A., *The Sacred Works of Gilles Binchois*, (diss.), Bryn Mawr College, 1965.
- RAVIZZA, V., « Frühe Doppelchorigkeit in Bergamo », dans : *Musikforschung*, v. 25, n° 2, Barenreiter Verlag Kassel und Basel, 1972, pp. 127-142.
- REESE, G., « The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Fesign in Tonal Centers », dans : *Journal of the American Musicological Society*, v. 13, n° 1-3, 1960, p. 68.
- SAWYER, F., « The use and treatment of canto fermo by the Netherlands school of the fifteenth century », dans : *Papers of the American Musicological Society*, v. 63, 1937.
- SCHMIDT, G., « Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert », dans : *Archiv für musikwissenschaft*, v. 15, 1958.
- SCHMIDT-GÖRG, J., « Die acht Magnificat des Nikolaus Gombert », dans : *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft* (coll. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens), v. 5, 1935, p. 297.
- SPARKS, E., *Cantus firmus in mass and motet 1420-1520*, Los Angelis, 1963.
- WAGNER, P., *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1911.
- WAGNER, P., *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig, 1921, pp. 98-138.
- WARREN, E., « Robert Fayrfax : Motets and Settings of the Magnificat », dans : *Musica disciplina*, v. 15, 1961, pp. 112-143.
- WERNER, T., « Die Magnificat-Kompositionen des Adam Reners », dans : *Archiv für musikwissenschaft*, v. 2, 1919-1920, pp. 195-265.

2. Sur l'analyse textuelle du Magnificat

- BROWN, R. E., « The Magnificat (1:46-55) », dans : *The Birth of the Messiah. A Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, New York, 1977, pp. 355-366.
- CADBURY, Henry, *The style and literary method of Luke*, (coll. Harvard theological studies, 6), Cambridge, Harvard University press, 1969 (1920), 205 p.
- COPPENS, J., « Son Excellence Mgr Paulin Ladeuze. Notice biographique », dans : *Annua Nuntia Lovaniensia*, v. 10, 1954-1955, p. 203.
- DELATTRE, A., « Autour de la question biblique », dans : *Revue apologétique* (Belgique), v. 6, 1904-1905, pp. 723-730. Cet article est réponse à une notice anonyme dans la *Revue d'histoire ecclésiastique*, v. 5, 1904, p. 933-935, qui est écrite fort probablement par le directeur de la revue, P. Ladeuze.
- DÖMER, M., *Das Heil Gottes. Studien zur Theologie des lukanischen Doppelwerkes*, (Bonner Biblisch Beiträge, n° 51), Köln-Bonn, 1978.
- DUPONT, Jacques, « Le Magnificat comme discours sur Dieu », dans : *Nouvelle revue théologique* (Belgique), v. 102, n° 3, 1980, 960 p., pp.321-343.
- FITZMYER, J., *The Gospel according to Luke (I-IX)*, New York, 1980.
- GUNKEL, H., « Die Lieder in der Kindeheitsgeschichte Jesu bei Lukas », dans : *Festgabe für Adolphe von Harnack*, Tübingen, 1971, pp. 43-60.
- IRIGOIN, J., « La composition rythmique du Magnificat (Luc I, 46-55) », dans : *Zetesis. Album amicorum... E. de Strycker*, Antwerpen-Utrecht, 1973, pp. 618-628.
- LADEUZE, Paulin, « De l'origine du Magnificat et son attribution dans le troisième Évangile à Marie ou à Élisabeth », dans : *Revue d'histoire ecclésiastique*, v. 4, 1903, pp. 623-644.
- LUTHER, Martin, *Le Magnificat* [Commentaire exégétique], (coll. Approches oecuméniques), traduit de l'allemand par Henri Lepouge, Mulhouse, Éditions Salvator, 1967, 126 p.
- MEERSCH, J. van der, « À propos de l'origine du Magnificat », dans : *Collationes Brugenses*, v. 9, 1904, pp. 522-529.
- MEYNET, Roland, « Dieu donne son Nom à Jésus. Analyse rhétorique de Lc 1, 26-56 et de 1 Sam 2, 1-10 », dans : *Biblica*, v. 66, 1985, 600 p., pp. 39-72.
- MEYNET, Roland, *Quelle est donc cette parole ? Lecture « rhétorique » de l'évangile de Luc (1-9, 22-24)*, (coll. Lectio divina, n°s 99^A et 99^B), Paris, 1979, pp. 173-175.
- MONLOUBOU, L., « Une prière lucanienne type : le Magnificat », dans : *La prière selon saint Luc. Recherche d'une structure*, (coll. Lectio divina, n° 89), Paris, 1976, pp. 219-239.
- MONLOUBOU, L., « Le Magnificat : un effort pour voir Dieu, pour dire Dieu », dans : *Cahier Marials*, v. 23, n° 113, 1978, pp. 145-155.
- RAMAROSON, L., « Ad structuram "Magnificat" », dans : *Verbum Domini*, n° 46, 1968, pp. 30-46.

- RESENHÖFT, W., *Die Apostelgeschichte im Wortlaut ihrer beiden Urquellen. Rekonstruktion des BÜchleins von der Geburt Johannes des Täufers*, (coll. Europäischen Hochschulschriften, n° 39), Bern-Frankfurt, 1974.
- ROBBINS, Vernon, « Socio-Rhetorical Criticism: Mary, Elisabeth and the Magnificat as a Test Case », dans : *The New Literary Criticism and the New Testament*, Valley Forge, Sheffield Academic Press, 1994, 399 p., pp. 164-209.
- SCHÜRMAN, H., *Das Lukasevangelium, I* (Herders Theologisch Kommentar zum Neues Testament, III/1), Freiburg, 1969.
- SPITTA, F., « Die chronologischen Notizen und die Hymnen in Lc 1 und 2 », dans : *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft*, v. 7, 1906, p. 281-317.
- TANNEHILL, R. C., « The Magnificat as Poem », dans : *Journal Biblical Literature*, v. 93, 1974, pp. 263-275.
- WESTERMANN, C., *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Göttingen, 1968.
- WINTER, P., « Magnificat and Benedictus, Maccabaeen Psalm ? », dans : *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, v. 37, 1954-1955, pp. 328-347.

Kristian Alexander a dirigé plusieurs ensembles instrumentaux et vocaux professionnels, entre autres, l'Oakville Chamber Orchestra (Oakville), l'Orchestre symphonique de Vaughan (Toronto), l'Orchestre Métropolitain (Montréal), l'Internationale Bach-Collegium et le Gächinger Kantorei (Stuttgart), l'Orchestre symphonique de la Royal Conservatory of Music (Toronto), l'Orchestre symphonique « Mozarteum » (Sofia). En 2004, Kristian Alexander a été désigné comme Directeur musical et Chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de Vaughan (Toronto). La même année il a été invité en tant que professeur (instruments à corde) au Conservatoire Canadien de musique et d'art contemporains (Toronto). En 2003 il a été désigné Chef d'évaluation en musique par l'Organisation Internationale du Baccalauréat (London, Royaume-Uni), la plus grande organisation des écoles privées du monde. Comme reconnaissance de sa maestria, il a été élu comme membre du Conseil d'administration du *Conductors Guild of America* (Chicago, IL).

M. Kristian Alexander parle anglais, français, russe, bulgare et possède des connaissances approfondies d'italien, d'allemand, de tchèque, de latin, de grec, et d'hébreu. En plus des maîtrises en direction d'orchestre, direction de chœur, et de musique, il détient des diplômes variés en anthropologie, psychologie, théologie, informatique, et gestion d'arts d'académies et d'universités à Toronto, Montréal, Stuttgart, Sofia, and Plovdiv.

Maestro Nurhan Arman a noté que « *Par sa manière expressive de direction, M. Alexander inspire l'orchestre profondément* », tandis que Dr Phillip Posey a été « *impressionné par l'excellente direction de M. Alexander ainsi que par son sens parfait d'ensemble et de balance* ». Maestro Adil Mehta a noté « *l'habileté de M. Alexander à convaincre son idée d'interprétation aux musiciens. Son approche à la partition est logique et sa maestria est superbe* ». Maestro Helmuth Rilling a félicité « *l'énorme enthousiasme* » que M. Alexander a montré en dirigeant les *Gächinger Kantorei* and *Bach-Collegium* Stuttgart, tandis que Maestro Nedialko Nedialkov a mentionné que « *l'orchestre symphonique "Mozarteum" dirigé par M. Alexander a montré une sensibilité profonde vers le style et l'interprétation de Mozart* ».

Après avoir accompli avec beaucoup de succès son contrat en tant qu'assistant chef d'orchestre à l'Opéra de Montréal, M. Alexander a été invité à diriger le département de musique à la Weldon Park Academy à Londres (Ontario). Il a eu sa tenure comme directeur musical, chef d'orchestre et de chœur, et professeur. En étant un membre actif de la communauté des arts, Kristian Alexander a été invité à contribuer au Conseil des arts de Londres (Ontario).

En 1997, M. Alexander a été invité en tant qu'assistant chef d'orchestre et de chœur pour les présentations de l'opéra *Jenůfa* (L. Janáček) à l'Opéra de Montréal. Son travail a été remarquable et l'opéra a été noté par la critique musicale comme étant « *une des meilleures productions dans l'histoire de l'Opéra de Montréal* » (Robert Markow, *Le Magazine de la Place des Arts*, Montréal, Québec, 2000).

En 1996, Kristian Alexander a été invité plus de 100 fois par l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal pour enseigner aux solistes de l'Opéra de Montréal des langues, de l'interprétation et du chant. Il a été également consultant vocal de plusieurs vedettes internationales, entre autres, Louise Marleau, Marc Béland, et Pierre Collins.

En 1995, M. Alexander a été invité en tant qu'assistant chef d'opéra dans le département des arts musicaux et scéniques de la Nouvelle Université de Bulgarie (Sofia), où il a préparé la production de l'opéra "La Nozze di Figaro" (W.A. Mozart). Il a été également professeur en psychologie de la musique dans la même Université où il a fait des recherches sur le stress émotionnel et psychologique des musiciens, dans les conditions de leurs présentations en public.

En 1994-1995 Kristian Alexander a été invité par Maestro Helmuth Rilling à l'Internationale Bachakademie à Stuttgart pour diriger des concerts de deux ensembles célèbres, l'Internationale Bach-Collegium et le Gächinger Kantorei au Lieder Halle - Kultur und Congress Centrum Baden-Württemberg à Stuttgart. En 1995, l'Internationale Stiftung « Mozarteum » (Salzburg) a invité M. Alexander pour lui donner le prix spécial de la Fondation en reconnaissance de sa direction musicale et de leadership de jeune chef d'orchestre.

En 1990, il a été le fondateur, le chef d'orchestre, le directeur général et artistique de l'Orchestre symphonique « Mozarteum » à Sofia. Avec le support conjoint du Gouvernement d'Autriche, du Gouvernement de Suisse, du Vatican, et de la Fondation « Open Society » (New York), l'orchestre a été créé afin de promouvoir des compositions rarement présentées de W.A. Mozart. En 1992, M. Alexander a dirigé l'Orchestre symphonique « Mozarteum », le chœur de la Radio Nationale, le chœur philharmonique national et les solistes de l'opéra national de Bulgarie dans plusieurs productions d'enregistrement en direct d'œuvres rares de Mozart pour la Radio Nationale et la Télévision Nationale de Bulgarie.

Kristian Alexander a travaillé avec Maestro Gustav Meier (Ann Arbor, MI et Santa Cruz, CA), Maestro Marin Alsop (Santa Cruz, CA et Denver, CO), Maestro Helmuth Rilling (Stuttgart), Maestro John Morris Russell (Windsor), Maestro Nurhan Arman (Toronto), Maestro David Agler (Montreal), Maestro Michael Milkoff (Sofia). Il a enregistré plusieurs concerts en direct pour l'International Bachakademie (Stuttgart), la Radio Nationale, et la Télévision Nationale de Bulgarie. Il est affilié avec des associations professionnelles au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, et en Bulgarie.

Kristian Alexander has conducted several professional instrumental and vocal ensembles, such as the *Windsor Symphony Orchestra* (Windsor, Canada), the *Metropolitain Orchestra* (Montreal, Canada), the *Royal Conservatory of Music Symphony Orchestra* (Toronto, Canada), the *Oakville Chamber Orchestra* (Oakville, Canada), the *Vaughan Symphony Orchestra* (Toronto, Canada), the *Internationale Bach-Collegium* and *Gächinger Kantorei* (Stuttgart, Germany), the “*Mozarteum*” *Symphony Orchestra* (Sofia, Bulgaria). In January 2004 he was invited as Music director and Principal conductor of the Vaughan Symphony Orchestra (Toronto). The same year he was also appointed professor (string instruments) at the Canadian Conservatory for Contemporary Music and Arts (Toronto, Ontario). In 2003 he accepted the position of Principal examiner (Music) of the world largest private schools International Baccalaureate Organization (London, England). In addition, as recognition of his musicianship he was appointed member of the Board of the Directors of the Conductors Guild of America (Chicago, IL).

Mr. Alexander speaks English, French, Russian, and Bulgarian and has extensive working knowledge in Italian, German, Czech, Latin, Greek, and Hebrew languages. In addition to master degrees in conducting and music history, he holds various degrees in anthropology, psychology, theology, computer science, and arts management from academies and universities in Toronto, Montreal, Stuttgart, Sofia, and Plovdiv.

Kristian Alexander has worked with Maestro Gustav Meier (Ann Arbor, Santa Cruz), Maestro Marin Alsop (Santa Cruz), Maestro Helmuth Rilling (Stuttgart), Maestro John Morris Russell (Windsor), Maestro Nurhan Arman (Toronto), Maestro David Agler (Montreal), Maestro Michael Milkoff (Sofia). He has recorded several live concerts for the *International Bachakademie* (Stuttgart), the *National Radio Broadcasting Company*, and the *National Television* of Bulgaria. He is affiliated with professional associations in USA, Canada, Germany, and Bulgaria.

Maestro Nurhan Arman noticed that “*Mr. Alexander’s expressive manner to conduct inspired the orchestra immensely*”, when Dr. Phillip Posey is “*impressed with Mr. Alexander’s excellent conducting technique and his keen sense of ensemble and balance*”. Maestro Adil Mehta pointed “*Mr. Alexander’s ability to convey his interpretation of the music to the orchestra. His approach to the score was logical, and his musicianship unquestionable.*” Maestro Helmuth Rilling praised the Mr. Alexander’s “*great enthusiasm*” conducting the Gächinger Kantorei and Bach-Collegium Stuttgart, when Maestro Nedialko Nedialkov mentioned, “*the ‘Mozarteum’ symphony orchestra conducted by Mr. Kristian A. Alexander demonstrated a profound sensitivity towards the Mozart style and interpretation.*”

After a successful contract as an assistant orchestra and choir conductor at the *Opéra de Montréal*, Mr. Alexander was invited to lead the Music department at *Weldon Park Academy* in

London (Canada). He was appointed as a Music director, orchestra and choir conductor, as well as a professor. As an active member of the arts community, Kristian A. Alexander was also appointed as a director in the Board of directors at the *London Arts Council* (1999-2001). Since 2001 he has been invited to conduct the string orchestra and to teach at the *International Bilingual School* of Toronto.

In 1997 Mr. Alexander was invited as assistant orchestra and choir conductor for several presentations of the opera *Jenůfa* (L. Janáček) at the *Opéra de Montréal*. The performance was remarkable and has been noted by the critics as "one of the best productions in the history of the Opera of Montreal." (Robert Markow, *Le Magazine de la Place des Arts*, Montreal, Quebec, 2000).

In 1996 Mr. Alexander had been invited at the *Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal* over 100 times to coach soloists of the *Opéra de Montréal* languages, interpretation and singing. At the same time he was a voice consultant for several internationally acclaimed actors and actresses, such as Mrs. Louise Marleau, Mr. Marc Béland, and Mr. Pierre Collins.

In 1995 Kristian A. Alexander was invited as an Assistant opera conductor at the Department of musical and stage arts of the *New Bulgarian University* (Sofia), where he completed one season on "Le Nozze di Figaro" (W.A. Mozart). As a professor of Psychology of music at the same university, he explored different ways of dealing with psychological and emotional pre-performance distress.

In 1994-1995 he was invited by Maestro Helmuth Rilling at the *Internationale Bachakademie* in Stuttgart to conduct several concerts with the highly reputable *Internationale Bach-Collegium* and the *Gächinger Kantorei* in the *Lieder Halle - Kultur und Congress Centrum Baden-Württemberg* in Stuttgart. In 1995 the *Internationale Stiftung "Mozarteum"* (Salzburg) invited Mr. Alexander to receive a special award of the Foundation as recognition of his conducting and leadership.

In 1992 Mr. Alexander led the "*Mozarteum*" *symphony orchestra*, the *National Radio Broadcasting Choir*, the *National Philharmonic Choir*, and soloists of the *National Opera* and produced several recordings of live concerts of Mozart's works for the *National Radio* and the *National Television of Bulgaria*.

In 1990 he was the founder, the conductor, the music director, and the general manager of the "*Mozarteum*" *symphony orchestra* in Sofia. With the joint support of the Government of Austria, the Government of Switzerland, the Vatican, and the "Open Society" Foundation (New York, NY), the orchestra was created to promote early and rarely presented works of W.A. Mozart.