

HEINRICH SCHEIDEMANN, ORGANISTE & COMPOSITEUR HAMBOURGEOIS

Dans la lignée menant de Sweelinck à Bach (quatre générations), Scheidemann a vu reconnaître assez récemment son rôle prépondérant dans la fondation de l'école d'orgue nord-allemande.

Heinrich Scheidemann (ca1596-1663) reçoit sa formation initiale de son père David, organiste de l'église Sainte-Catherine de Hambourg, l'une des paroisses les plus influentes de la ville. De 1611 à 1614, il séjourne à Amsterdam pour suivre l'enseignement de Jan Pieterszoon Sweelinck, célèbre dans toute l'Europe du Nord pour sa maîtrise de l'art du contrepoint. Vers 1625, il devient l'assistant de son père auquel il succède en 1629, poste occupé jusqu'à sa mort.

Personnage éminent de la vie musicale hambourgeoise, il est membre du cercle humaniste constitué autour du *Johanneum* (lycée académique), dont Thomas Selle devient le maître de chapelle en 1641, et donc le directeur de la musique pour les quatre principales églises de la ville. Il noue des liens amicaux avec le violoniste Johann Schop, à la tête des musiciens de la ville (*Ratsmusikern*) ainsi qu'avec le pasteur et poète Johann Rist, avec lequel il collabore en 1651 pour les *Neue Himmlische Lieder*. Ce dernier le surnomme « l'éminent Arion de Hambourg », peut-être en écho au surnom autrefois donné à son maître Sweelinck, « l'Orphée d'Amsterdam ».

Au tout début du 17^e siècle, la figure déjà célèbre de Hieronymus Praetorius (1560-1629), titulaire de l'orgue de la *Jacobikirche*, propulse Hambourg au rang de métropole musicale de la Hanse. La situation de la musique d'orgue dans l'Allemagne réformée s'inscrit dans une perspective théologique : Luther avait défini dans ses textes fondateurs la primauté de la parole dans le culte, mais concevait la musique comme un prolongement des textes bibliques et du sermon, prenant en compte le potentiel émotionnel ainsi que la dimension esthétique de la musique.

Le protocole liturgique en vigueur à Hambourg jusqu'à la fin du 17^e siècle donnait une place significative aux prestations de l'organiste, qui ponctuaient l'office en alternance avec le chœur. A la fois contraints par ce carcan et stimulés par cette nécessité prolifique, Scheidemann et ses collègues ont fait naître des formes musicales nouvelles et constitué un répertoire d'une grande créativité.

Les pièces pour orgue

Le choral chanté en langue vernaculaire, pilier du culte luthérien, constitue la source majoritaire d'inspiration des compositions pour orgue de Scheidemann. Entre simplicité de la mélodie originelle, destinée au chant d'assemblée et complexité de la technique contrapuntique, s'instaure un jeu d'appropriation par l'organiste-compositeur, qui tantôt épouse la lisibilité du *cantus firmus* (mélodie énoncée en valeurs longues), tantôt l'intègre dans un processus discursif, exploitant à la fois les diverses ressources d'écriture (chorals à 2, 3 & 4 voix, avec ou sans pédalier, ornés ou structurés en cycles de variations) et les possibilités sonores offertes par l'orgue de la *Katharinenkirche*.

Christ lag in Todesbanden, caractéristique des chorals variés, s'ouvre par une polyphonie à 4 voix dont la basse scande le *cantus firmus*, avant de faire entendre une diminution (ornementation du choral en notes de valeur courte) au clavier de Positif. Le troisième verset, en forme de *bicinium* (duo) oppose au *cantus firmus* de la main droite une main gauche rapide et bondissante, traduisant le thème de la Résurrection.

Le Choral ***Vater unser im Himmelreich***, traité quatre fois par Scheidemann, est l'un des plus emblématiques de la culture luthérienne. La version choisie fait entendre la mélodie sur un clavier soliste, accompagné par les autres voix en valeurs longues. Ce

procédé deviendra une signature de l'école nord-allemande, les chorals de Buxtehude en sont les plus fameux exemples.

Cet enregistrement ne présente aucun des versets des célèbres *Magnificats*, qui reprennent rigoureusement les mêmes formes que ceux des *Chorals*.

Dans la fantaisie de choral ***Jesus Christus, unser Heiland***, la mélodie est commentée phrase après phrase, passant d'un registre à l'autre et faisant se succéder toutes les techniques d'écriture dont l'écho, jusqu'à la conclusion flamboyante. Cette forme, dont Scheidemann est l'initiateur, cristallise la fantaisie monothématique et les différentes textures contrapuntiques employées par Sweelinck dans les variations de choral. Le *cantus firmus* y devient matériau thématique et se commente lui-même par superposition, canon, imitation. Cette forme trouvera son aboutissement dans la génération suivante, incarnée par Buxtehude et Jan Adam Reincken (1623-1722), son élève et successeur, auteur d'une monumentale fantaisie sur le choral *An Wasserflüssen Babylon*.

Les pièces « libres » sont composées sans support textuel : ***Praeambulum, Cantzoenn, Toccata, Fantasia en ré...*** Là encore, Scheidemann fait prospérer l'héritage de Sweelinck tout en exploitant les ressources sonores de son instrument : écriture en échos d'octave et/ou de plan sonore sur de courtes séquences (***Cantzoenn***), canons en alternance ou contraste avec des passages libres et plus véloces. Son style personnel s'y déploie en longues phrases volubiles, où l'on distingue à peine les prémices du *stylus phantasticus* caractéristique des compositions de ses successeurs.

Le *praeambulum* ou *preludium* est à l'origine une courte pièce à fonction introductive (le ***Praeambulum en mi*** ne compte que 32 mesures). Sous l'impulsion de Scheidemann et de son collègue Jacob II Praetorius, lui aussi disciple de Sweelinck, le *praeambulum* devient une forme autonome, constituée d'une succession de séquences variables, avec apparition de sections fuguées (***Praeambulum en sol majeur***, développé sur 141 mesures), association qui aboutira à la forme *prélude & fugue*, emblématique de l'école nord-allemande.

Enfin les intabulations, c'est à dire, les transcriptions pour clavier de pièces vocales, notamment de motets tels le ***Confitemini Domino*** (Orlando di Lasso), constituent un mode de composition fréquemment adopté par Scheidemann et ses contemporains. Pratique courante au 16^e siècle, l'intabulation va perdurer à Hambourg du fait d'une particularité de sa réglementation ecclésiastique : un seul chœur était affecté aux quatre églises principales, c'est donc à l'organiste qu'incombait, trois fois sur quatre, le « remplacement » du motet par une intabulation.

La carrière de Scheidemann manifeste l'essor conjugué de la composition organistique et de la facture instrumentale en Allemagne du Nord, puisque les instruments des quatre églises principales de Hambourg vont tous faire l'objet de réfections et agrandissements au cours du 2^e tiers du 17^e siècle, l'orgue constituant par sa magnificence une vitrine culturelle de la richesse des paroisses. Peu après son entrée en fonction, il fait agrandir l'orgue de la *Katharinenkirche* par le facteur de Dresde Gottfried Fritzsche, le faisant passer à 4 claviers manuels et pédalier. L'instrument déploie alors sa puissance et la richesse des timbres sur 53 jeux répartis sur quatre claviers manuels et un clavier de pédale conçu comme un plan sonore à part entière.

Les deux premiers versets de ***Mensch, willst du leben seliglich***, où l'on entend le thème du choral *pedaliter* dans deux registres distincts, ainsi que la partie de basse du ***Praeludium en sol majeur***, illustrent cette spécificité des orgues d'Allemagne septentrionale.

Toutes ces pièces sont caractérisées par le développement d'une écriture de la virtuosité, alliant caractère structuré et spontanéité. Majoritairement composées dans l'immédiateté de la prestation de l'organiste, elles ont fait l'objet d'une écriture a posteriori, pour la transmission. En effet, l'œuvre de Scheidemann nous est parvenue grâce à de nombreuses copies manuscrites, rassemblant une centaine de pièces en tablature allemande, rattachées aux cercles professionnels du Nord de l'Allemagne, signe de l'estime dont il jouissait de son vivant et au 18^e siècle.

La popularité de la musique d'orgue est attestée par la publication en 1657 d'une brochure annonçant le programme annuel des œuvres jouées dans les églises (*Ordnung der Musik allhie in Hamburg*), manifestant l'ampleur de la « fierté » culturelle des autorités hambourgeoises, issue du succès de la musique d'église amorcé avec Hieronymus Praetorius. Au milieu du 17^e siècle, le répertoire sacré avait acquis une dimension concertante si appréciée du public qu'une controverse interne au clergé va surgir, à l'initiative de théologiens sous influence piétiste, minoritaires mais publiant de véhémentes critiques de la virtuosité manifestée dans les prestations des organistes : les sermons et pamphlets de J.B. Schupp dès 1656, de T. Grossgebauer en 1661 fustigent le déclin de la piété de paroissiens devenus plus avides d'une musique trop ornée que de recueillement. L'enjeu de cette controverse, qui semble avoir assombri la fin de la carrière de Scheidemann, c'est l'*ingenium* des organistes, mis en exergue par le théoricien Athanasius Kircher (*Musurgia instrumentalis*, 1650), alliance complexe de liberté créatrice, d'inventivité, de savoir-faire virtuose, toutes qualités incarnées par Scheidemann.

Pendant toute la carrière de Scheidemann, la musique hambourgeoise est demeurée fortement dépendante de la sphère ecclésiastique, et s'il a été acteur majeur du développement de l'École du Nord, ce sont ses élèves Matthias Weckmann et surtout Jan Adam Reincken, son assistant puis successeur à la *Katharinenkirche*, qui seront les artisans et bénéficiaires d'une certaine émancipation aboutissant, en 1678, à la création de l'opéra de Hambourg (*Gänsemarktoper*), le premier en Allemagne.

Les pièces pour clavecin

Diffusé de manière souvent indifférenciée par les treize copies manuscrites inventoriées, l'ensemble des compositions de Scheidemann était, récemment encore, attribué exclusivement à l'orgue. Divers travaux musicologiques, particulièrement ceux de Pieter Dirksen, ont montré que plus du quart de la centaine de pièces retrouvées (ou attribuées) était destiné au clavecin, et relevait de la musique de ville. Ces pièces dévoilent une autre facette du compositeur, ainsi qu'un mode de composition essentiellement caractérisé par l'emprunt et l'appropriation, l'arrangement par intabulation de mélodies préexistantes, vocales (madrigaux, chansons populaires) ou instrumentales, puisées dans un fonds européen.

L'interprétation de certaines pièces au clavecin ou au muselar relève d'un choix personnel : le *Praeludium en ré* se trouve aussi bien dans une tablature entièrement dévolue au clavecin (*Düben tablature*) que dans une autre contenant uniquement des pièces pour orgue, mais cette option est suggérée par son écriture idiomatique pour cordes, notamment le mouvement de la partie centrale en croches continues. D'autres pièces libres, *Fuga*, *Canzon*, *Fantasia*, *Toccata en do*, n'adoptent pas la disposition indiquée *auff 2 clavier Pedaliter* pour les pièces libres du disque d'orgue, et présentent des caractéristiques de l'écriture pour clavecin : passages libres et rapides dans le grave, jeux rythmiques propres à entretenir le son. La *Canzona en fa*, datée 1657, dont le titre

et l'écriture évoquent Frescobaldi, traduit la pénétration de la nouvelle manière italienne.

Le développement de la pratique domestique du culte instituée par Luther (*Hauskirche*) est propice à l'éclosion d'un genre hybride, avec des pièces à caractère dévotionnel utilisant une écriture instrumentale liée au divertissement. Ainsi la pièce ***Jesu, wollst uns weisen*** est-elle un arrangement d'après un *balletto* de Gastoldi (1591), dont le texte a été adapté en allemand, avec un passage du registre profane au religieux, selon un processus assez fréquent mais avec conservation du rythme dansant.

D'autres pièces dont le titre indique la destination dévotionnelle sont ici jouées au clavecin, du fait de leur écriture. Il en est ainsi du motet ***Omnia quae fecisti nobis Domine***, d'après Orlando Di Lasso, édité avec les autres motets „colorés“ pour orgue, mais dont l'écriture à 5 voix *manualiter*, la tessiture relativement grave et surtout le passage fréquent des diminutions d'une voix à une autre, invitent à privilégier un instrument à cordes pincées. ***Benedicam Dominum*** (à 6 voix, d'après Hieronymus Prætorius) présente un traitement des diminutions/colorations semblable. Les deux "chœurs", grave et aigu, sont ici répartis sur les deux claviers du clavecin CLF.

L'élite urbaine constituée par la bourgeoisie marchande peuplant les paroisses les plus riches de Hambourg, dont la *Katharinenkirche*, est aussi éprise de musique de divertissement. Il existe une demande de musiques occasionnelles dans la sphère publique (entrées solennelles, cérémonies) ou privée (mariages, banquets...), pour lesquelles les sources d'inspiration se libèrent des carcans, et reflètent la situation de creuset culturel de Hambourg.

Florissante grâce au commerce portuaire international, Hambourg est attractive pour les étrangers, par son statut de ville libre d'Empire gérée par un Conseil élu, ainsi que par sa tolérance religieuse notoire. Sa situation de passage entre Danemark et Allemagne du Nord fait bénéficier la vie culturelle d'une émulation réciproque avec les cours des principautés voisines (duchés de Gottorf et Wolfenbüttel en Basse-Saxe, cour de Christian IV de Danemark à Copenhague), offrant des emplois fort bien rémunérés à des musiciens confirmés et des comédiens issus de toute l'Europe. On sait que Scheidemann et son ami Johann Schop, violoniste virtuose et polyinstrumentiste étaient régulièrement engagés à la cour de Gottorf.

Pendant son séjour à Amsterdam, le jeune organiste avait déjà pu s'imprégner de diverses musiques européennes, notamment les oeuvres des virginalistes anglais, mais aussi françaises et italiennes. Au début du 17^e siècle, la mode musicale s'importe à Hambourg, que ce soit par la circulation des copies manuscrites ou celle des musiciens eux-mêmes, tels les Anglais William Brade (1560-1630), violiste et compositeur, et le luthiste Thomas Simpson (1582-1630), dont les carrières respectives vont faire alterner pratique de ville et pratique de cour en Europe septentrionale. Brade publie à Hambourg en 1609 des recueils de pièces pour *consort* à cordes inspirées par la danse, se joint aux musiciens municipaux chargés de l'animation des festivités et cérémonies officielles (*Ratsmusikanten*), qu'il va diriger quelque temps.

Le succès de la musique inspirée par les danses stylisées est attesté par la multiplication de ce type de publications pour ensembles instrumentaux, avec une prédilection pour les Pavales & gaillardes, souvent appariées, puis viennent les courantes et les allemandes, avec l'argument constant de la nouveauté (*Newer paduanen...*). Les compositions pour clavecin sont à l'imitation, et Scheidemann semble s'être prêté sans déplaisir à ce genre lui permettant d'exercer son sens de la variation.

Comme Sweelinck lui-même et plusieurs de ses disciples, il adapte la *Pavana lacrymae* composée par Dowland à la cour de Christian IV de Danemark, en la transposant à la quarte supérieure. Ce registre aigu est mis en valeur par la couleur flûtée du *muselar*.

La **Galliarda** qui clôt ce programme s'inspire de celles de John Bull, autre compositeur anglais, réfugié à Anvers, Scheidemann lui imprimant sa dynamique personnelle.

On dénombre pas moins de 13 courantes sur ses 30 pièces connues pour clavecin, attestant l'engouement nouveau pour cette danse à trois temps. Plusieurs sont traitées avec variation, comme celle en la. La **Courante en ré** est une adaptation pour clavier d'une pièce du luthiste français Nicolas de la Grotte, ces deux pièces font entendre l'harmonie en accords brisés, ou *style luthé*.

Si la **Französischer Allemand** présente tous les aspects de l'*Allemande* de la Renaissance, celle en do annonce, par son allure plus lente, l'évolution du traitement dans la seconde partie du siècle, notamment par Buxtehude et Reincken. Ajoutons que la référence à des modèles étrangers dans les titres des pièces, se veut, comme partout, un gage de modernité (**Französischer Allemand** ou **Courant, Englische Mascarata**...).

L'écriture des **Balletts** pour clavier de Scheidemann, ici en fa majeur, adopte des tournures rythmiques originales, syncopes, suspensions, contre-temps qui donnent une impression de mouvement permanent.

Les deux **Mascaratas**, l'une en sol majeur, l'autre en sol mineur, notée **Englische Mascarata** « *oder Juden Tantz* », traduisent l'influence d'une autre source anglaise, les intermèdes musicaux composés par les meilleurs musiciens d'Angleterre pour le spectacle de cour élisabétain et jacobéen (*English court masque*). Les musiques de ces spectacles, montés à grands frais pour donner lieu à une unique représentation devant un public restreint, étaient fréquemment l'objet d'adaptations au luth.

Mio cor se vera sei salamandra (1643) est un exemple de mise en tablature d'un madrigal à 5 voix de Felice Anerio, édité en 1605 à Leyde. Cette démarche reflète le succès européen de la poésie pétrarquiste diffusée par les madrigaux italiens, et qui imprègne les recueils d'emblèmes amoureux parus aux Pays-Bas au tout début du 17^e siècle (la salamandre étant l'emblème du feu amoureux).

Betrübet ist zu dieser Frist (1630) est la seule pièce dont le manuscrit autographe ait été récemment retrouvé. Sa mélodie figure dans un recueil de chansons néerlandais de 1621 avec l'indication *d'Engelsche Kloke-Dauns* ("danse anglaise des cloches"), en référence à une danse populaire en faveur pendant les festivités du Mai, la *morris-dance*. Son titre est incomplet, et le poème allemand auquel cette mélodie a été associée n'a pas été identifié.

Pour restituer un univers sonore en cohérence avec ces oeuvres pour instrument à cordes pincées, les choix de registration pour l'exécution des pièces au clavecin CLF sont en compatibilité avec son état initial (ca 1650), contemporain de la carrière de Scheidemann, l'absence d'accouplement des claviers étant une caractéristique générale de la facture européenne à cette époque. Chaque 8' peut être joué seul, et le *plenum* est constitué par l'association du 8' et du 4' du clavier I, les deux 8' ne pouvant être joués ensemble comme ce sera le cas dès la fin du 17^e siècle. Loin d'être réducteur, ce choix s'avère opportun en matière de transparence, vivacité et lisibilité du discours.

A la différence d'autres organistes-compositeurs d'Allemagne septentrionale, Heinrich Scheidemann s'est consacré exclusivement à la musique pour claviers, dont il maîtrisait au plus haut point les langages idiomatiques. Un sens aigu de la progression dynamique, un goût pour l'embellissement de la mélodie s'autorisant toutes les ressources de l'ornementation sans altération de sa lisibilité, telles sont les caractéristiques de l'univers musical que Scheidemann a su déployer, à l'orgue comme au clavecin, et que souhaite restituer cet enregistrement.

Astrid Janssens & Joseph Rassam

