

Ce tiré à part est destiné à être utilisé à des fins administratives (dossier de recherche, bourse, etc.). Toute autre utilisation du tiré à part, et particulièrement la mise en ligne sur quelque site ou plateforme que ce soit, est strictement interdite.

Vincent COTRO (dir.)

Musique et formes brèves

Études de Musicologie
Vol. 7

Ce tiré à part est destiné à être utilisé à des fins administratives (dossier de recherche, bourse, etc.). Toute autre utilisation du tiré à part, et particulièrement la mise en ligne sur quelque site ou plateforme que ce soit, est strictement interdite.

Avec le soutien de l'unité de recherche ICD (Interactions culturelles et discursives, EA 6297), Université de Tours.

Illustration de couverture : Arnold Schönberg, „6 kleine Klavierstücke| für Klavier|op. 19/2“.

© Copyright 1913, 1940 by Universal Edition A.G., Wien/UE 5069.

For sale in the USA only through Belmont Music Publishers, Los Angeles.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Brussels, 2018

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgium

brussels@peterlang.com ; www.peterlang.com

ISSN 2031-2431

ISBN 978-2-8076-0854-2

ePDF 978-2-8076-0855-9

ePub 978-2-8076-0856-6

Mobi 978-2-8076-0857-3

DOI 10.3726/b14393

D/2018/5678/59

Imprimé en Allemagne

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Heinrich Albert et le Lied monodique accompagné

Une forme brève véhicule de divertissement et de spiritualité

Mauro MASIERO

Une forme brève comme la nouvelle forme du Lied monodique apparue au XVII^e siècle signifie à la fois économie de moyens et facilité de diffusion, assurant au compositeur le succès et la reconnaissance au-delà de son cercle privé. C'est le cas de Heinrich Albert, qui entre 1638 et 1651 publie 191 Lieder regroupés en huit volumes, imprimés à Königsberg sous le titre *Arien oder Melodeyen*, la plupart pour voix soliste et basse continue.

Il s'agit d'un des premiers exemples en Allemagne de ce qu'on appelle aujourd'hui « Lied ». Au temps d'Albert, le terme avait une signification presque désobligeante, car il se référait à la simple chanson populaire, non pas encore à une chanson dotée d'ambition artistique en dépit de son inspiration populaire. Le compositeur lui-même déclare, dans la préface à son premier recueil, n'avoir point l'intention de créer de grandes œuvres d'art :

Ich bitte aber, man wolle nicht darauf halten, daß Ich mit meinem Melodeyen gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben [...], und halte Ich, daß vielleicht ein jeder, der etwas singen kan, leichtlich eine Melodey [...] zu wege bringen solte¹.

Néanmoins, le soin pour les détails et la richesse des indications qu'on peut constater à la lecture des préfaces et lors de l'analyse des partitions

¹ Leopold Hermann Fischer (éd.), *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musikalischer Kürbshütte (1638-1650)*, Niemeyer, Halle, 1883, p. 1. « Je demande cependant qu'on ne retienne pas que je pensais créer un grand art avec mes mélodies (...) et je pense que, si quelqu'un est capable de chanter quelque chose, il devrait avoir le moyen de produire facilement une mélodie. » [Cette traduction et les suivantes sont de l'auteur.]

font songer à un excès de modestie à resituer dans le cadre des conventions rhétoriques de l'âge baroque². Il ne s'agit pas d'un art officiel, mais plutôt de la production de petits objets d'*artisanat* raffinés, produits d'une réflexion et d'une recherche esthétique conscientes. Le mot « Lied », dans ce contexte, identifie premièrement le texte poétique que les auteurs rédigent selon la récente réforme de Martin Opitz, qui, depuis la publication de son pamphlet *Buch von der deutschen Poeterei* (1624), établit les nouvelles règles de la métrique et de la versification allemandes : plus de structure métrique préétablie à laquelle l'accentuation des mots doit s'adapter (parfois de force comme dans le cas du *Knittelvers*) mais une nouvelle attention à l'accentuation naturelle, pour créer un schéma métrique *a posteriori*. Le nouveau Lied de Opitz considère la succession des syllabes atoniques (*Hebung* : *arsis*) et toniques (*Senkung* : *thesis*), qui créent des pieds métriques iambiques ou trochaiques d'une régularité parfois presque mécanique. La poésie des humanistes allemands était exclusivement néo-latine, donc le langage de la rhétorique et les mots pour décrire la nouvelle métrique allemande sont tirés directement de la terminologie classique grecque et latine, tout comme les sujets et les modèles littéraires.

Cette nouvelle typologie de versification s'adapte parfaitement à la nouvelle dignité littéraire de la langue allemande conquise par la réforme de Luther. Elle permet, d'un côté, une production littéraire tournée vers les grandes traditions littéraires française et italienne déjà riches et florissantes (c'est Opitz qui a le mérite d'« importer » l'alexandrin français dans la métrique allemande) et de l'autre côté le développement d'une lyrique plus simple et intime, éloignée de la rhétorique baroque et de la *gravitas* propre à la production, par exemple, de Andreas Gryphius. C'est dans cette seconde catégorie que s'insère la production des poètes de Königsberg.

La Prusse Orientale au temps de Heinrich Albert est formellement sous la couronne polonaise, donc elle ne fait pas partie de l'Empire allemand qui rayonne depuis Vienne³. Les tensions internationales qui affectent Königsberg sont les pressions entre Suède, Russie et Pologne, qui n'explorent jamais en une véritable situation de guerre. Cette condition politique de paix relative, ainsi que la position périphérique et décentrée de la Prusse et de sa capitale, permettent à l'État une indépendance et une liberté relatives, mais surtout la maintiennent à l'écart des horreurs de la

² Voir aussi Anthony J. Harper, *German secular song-books of the mid-seventeenth century* (Bodmin : Ashgate MPG Books Ltd, 2003), p. 2.

³ Cf. Harper, *op. cit.*, p. 71.

Guerre de Trente Ans qui sévit dans les autres États Allemands. L'État prussien connaît à cette période un important développement commercial, économique et culturel. Königsberg possède en outre depuis 1544 sa propre université libre, la Albertus Universität, contrepartie luthérienne de l'académie catholique cracovienne – la Uniwersytet Jagielloński. La situation de paix, de liberté et de prospérité de Königsberg porte même à l'accueil de nombreux réfugiés politiques provenant des États allemands en guerre ; la position de croisement entre Europe de l'Est et États baltes favorise la présence et l'échange continu avec les cultures polonaise, baltique, hollandaise et russe : dans les Lieder de Albert on trouve souvent des morceaux appelés *Aria polonica*⁴ ou des textes tirés du polonais ou du néerlandais. La brièveté des Lieder favorise une rapide assimilation des traits caractéristiques des rythmes de danse ou des chansons populaires, traduites et rapidement adaptées au nouveau contexte régiomontain⁵.

La ville de Königsberg avec ses caractéristiques géopolitiques joue donc un rôle fondamental pour la production poétique et musicale du compositeur : lui et son entourage sont tous des membres actifs de la vie citoyenne, et l'urbanisme local a même son importance pour l'histoire du groupe, comme nous allons le voir. Les auteurs des textes mis en musique par Heinrich Albert font tous partie de la moyenne et haute bourgeoisie de Königsberg et, pour la plupart, sont employés dans le contexte administratif, diplomatique ou académique de la ville, se consacrant à la poésie en tant que loisir artistique. Le seul musicien professionnel du groupe est Heinrich Albert, titulaire des grands orgues de la cathédrale de Königsberg depuis 1630, avec son maître et prédécesseur Johannes Stobaeus. Ce groupe d'amis poètes se réunit dans le petit jardin que l'administration citoyenne régiomontaine a concédé à Albert après sa nomination comme organiste titulaire⁶. Le jardin était doué d'une tonnelle sur laquelle les amis cultivaient des courges, d'où le nom qu'ils se sont attribué : *Musikalische Kürbishütte* (la « cabane musicale des courges »). Ces légumes sont doués d'une profonde symbolique pour le cercle : la vitesse à laquelle ils prospèrent trouve sa contrepartie dans celle à laquelle ils pourrissent, rendant possible plusieurs liens métaphoriques

⁴ Le premier se trouve dans le 1^{er} volume, numéro 24.

⁵ Le nom latin de la ville de Königsberg était Regiomontium (« la colline du Roi »), dont le nom allemand est la traduction littérale.

⁶ Cf. Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach* (München : Beck, 1975), p. 23.

avec la vie humaine. Les poètes gravaient de brefs versets sur l'écorce coriace des courges, qui restaient lisible même après la marcescence des fruits et donnaient un symbole concret et bien visible de *vanitas* et de *memento mori*. La dimension bourgeoise, intime et amicale du contexte dans lequel les poètes de la *Kürbishütte* produisent trouve ainsi dans la forme brève et concise des Lieder de Albert sa manifestation artistique et son moyen d'expression favoris.

La grande majorité des Lieder sont strophiques : la brève mélodie que Albert compose est conçue pour la première strophe, mais elle s'applique parfaitement aux autres aussi, car elle n'est pas trop caractérisée. En lisant les préfaces aux huit livres de Lieder, riches et précieuses pour les conseils qu'elles donnent autour de la pratique instrumentale et vocale ainsi que pour les considérations esthétiques à propos du travail du compositeur, on apprend que la vraie ambition de Heinrich Albert est la *Durchkomposition*⁷. Il est convaincu que chaque strophe doit posséder sa propre caractérisation musicale, suivant l'exemple du madrigal italien, que vraisemblablement il avait connu à travers Heinrich Schütz, son cousin avec lequel il avait étudié avant de commencer son parcours universitaire. Le modèle du madrigal italien n'est jamais cité directement par Albert. Il n'utilise jamais le terme de madrigal mais, dans la préface au 6^e volume, se réfère aux « excellentes compositions venant d'Italie » et mentionne Giovanni Gabrieli⁸. Gabrieli avait été organiste à la basilique de San Marco à Venise entre 1585 et 1612, et Heinrich Schütz avait étudié avec lui. Il est l'auteur, en ce qui concerne la musique vocale profane, de plusieurs madrigaux et, en ce qui concerne la musique vocale sacrée, d'une grande quantité de motets et des célèbres *Sacræ Symphoniæ*.

Ces dernières impriment une marque fondamentale sur le style de Schütz, lequel se refléchet à son tour dans les Lieder concertants de Albert, les plus ambitieux et *durchkomponiert*. Mais la nouveauté apportée par Albert dans la culture musicale des États de l'actuelle Allemagne est celle de la monodie accompagnée en langue allemande : le musicologue Hermann Kretzschmar, dans son édition de 1903 des Lieder de Albert,

⁷ Ce terme allemand se réfère à un lied de forme ouverte, entièrement composé sans utiliser la même mélodie pour plusieurs strophes, comme dans le cas du lied strophique. En ce qui concerne la musique profane au temps de Albert, la *Durchkomposition* était typique du style madrigalesque, qui n'a pas connu fortune en Allemagne et s'est développé principalement en Italie et en Angleterre. La composition strophique était au contraire typique de la musique populaire et de la musique de danse.

⁸ Fischer, *op. cit.*, p. 180.

compare le compositeur allemand à Giulio Caccini pour sa portée novatrice⁹. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, l'Italie venait de sortir de la grande tradition polyphonique de la Renaissance et commençait à porter une attention nouvelle au chant monodique accompagné et au *stile rappresentativo* dramatique, avec les premières expérimentations de la Camerata Fiorentina et les chefs d'œuvres de Claudio Monteverdi. Vraisemblablement, l'illustre cousin ne fut pas le seul à faire connaître à Albert le nouveau style italien : il faut rappeler que Martin Opitz avait élaboré une version allemande de l'opéra *Dafne* par l'humaniste florentin Ottavio Rinuccini, sur la musique (malheureusement perdue aujourd'hui) de Schütz. Enfin, il faut rappeler le nom de Robert Roberthin, membre fondateur de la Musikalische Kürbishütte et auteur de plusieurs textes poétiques insérés dans les recueils de *Arien oder Melodeyen*. Il avait beaucoup voyagé à travers l'Allemagne et en Europe (France, Italie, Flandres, Angleterre) et en avait rapporté des expériences artistiques et des connaissances poétiques et littéraires exceptionnelles pour le petit cercle de Königsberg. C'est à lui que l'on doit le premier Lied en alexandrins tiré d'une ballade française, le sixième morceau du premier volume. Voici l'exemple le plus significatif de son ambition vers la « forme ouverte » et des raisons pour y renoncer, tiré de la préface au 4^e volume :

In den meisten Liedern billich ein jeglicher Vers seine eigene Noten haben solte; theils wegen der Unkosten [...] damit die viel fürtrefflichen Reyme / so hierinnen zu finden / auch anderweit (doch mit der Autoren Bewilligung) bekandt würden; Dann auch etlichen guten Freunden / die bißhero an meinen geringen Weysen / über Verdienst / ein Gefallen getragen / so weit zu dienen und zu willfahren¹⁰.

Comme le montre ce bref extrait, le traitement idéal d'un texte poétique serait donc selon Albert celui du madrigal, dans lequel chaque strophe doit être caractérisée par ses propres éléments musicaux, qui illustrent le contenu du texte. Albert choisit toutefois la forme brève du simple Lied strophique, parce qu'elle lui donne des avantages pratiques et lui permet

⁹ Eduard Bernoulli (éd.), *Arien von Heinrich Albert*, in *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. 12 & 13 (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1903-1904), p. III.

¹⁰ Fischer, *op. cit.*, p. 106. « Dans la majorité des Lieder il faudrait simplement que tous les vers aient leur propre mélodie ; parfois à cause des coûts, [...] mais seulement grâce aux rimes excellentes que l'on peut y trouver, elles sont connues même au-dehors (naturellement avec l'autorisation de l'auteur) ; ensuite même [les rimes] de quelque bon ami, qui aurait pris du plaisir avec mes petites chansons, lesquelles ont été utiles et amusantes. »

de ne pas renoncer complètement à ses ambitions artistiques. Les avantages sont premièrement d'ordre économique : les Lieder sont imprimés *in folio* et chaque morceau occupe généralement une page. La distribution est minimale et, pour sa notation, elle n'exige que deux portées : une pour la voix soliste et une pour la basse chiffrée, en permettant parfois la présentation de deux Lieder sur la même page. La première strophe est écrite sous la portée de la voix ou des voix (dans la majorité des Lieder polyphoniques elle se trouve uniquement sous la voix plus aiguë), tandis que les autres se trouvent au bas de la page. L'espace physique sur le papier et la quantité d'encre que cette musique demande sont réduits à la fois dans les Lieder monodiques et dans les Lieder polyphoniques à quatre ou cinq voix, lesquels occupent eux-mêmes rarement plus d'une page. Seules les cantates et les concerts (apparaissant de toute façon sous le nom de Lieder dans les volumes) constituent une exception, mais ils sont plutôt rares et concentrés dans les derniers recueils. Ils sont écrits pour plusieurs voix solistes, instruments, chœur et basse continue et ils sont *durchkomponiert*.

La réforme de Opitz a contribué à rendre naturelle la diction poétique et à rendre possible la poésie en langue populaire, qui lentement sortait de son isolement et de sa condition vernaculaire. À ce propos Édouard Schuré, auteur par ailleurs de critiques plutôt tranchantes à l'égard de Martin Opitz, écrit qu'« il prosa de la rime et rima de la prose¹¹ ». La langue poétique allemande des auteurs qui regardent vers Virgile, Pétrarque et Ronsard a maintenant la faculté d'être comprise potentiellement par tous : l'aristocratie, la bourgeoisie et le peuple. Cela ne signifie pas que ces œuvres circulent parmi les classes et qu'elles nivellent les différences sociales. Elles sont presque exclusivement des produits de la société bourgeoise, qui souvent honore la noblesse et n'a guère de considération pour le peuple¹².

Le poète principal de la *Musikalische Kurbishütte* est Simon Dach, auteur de 120 textes parmi les 191 Lieder d'Albert, qui nous offre dans ses poésies la plupart des informations directes sur le cercle poético-musical et même beaucoup sur la ville de Königsberg. Sa poésie, et celle des autres membres de la « cabane des courges », recherche une expression intime, vive et naturelle, en contraste partiel avec la poésie cultivée et influencée par les modèles classiques de Opitz.

¹¹ Édouard Schuré, *Histoire du Lied, ou la chanson populaire en Allemagne* (Paris : Librairie académique Perrin et C^e, 1903), p. 263.

¹² Voir Schöne, *op. cit.*, p. 46, note 108.

La régularité de cette nouvelle versification s'insère parfaitement dans une mélodie simple et brève, balancée, essentiellement diatonique et dépourvue d'intervalles trop grands ou difficiles à entonner. Elle se développe principalement sur les degrés harmoniques parfaits de I et V, qu'aujourd'hui on appellerait, selon leur fonctionnalité harmonique, tonique et dominante. Les Lieder d'Albert se placent en réalité dans une phase de mutation lente, présentant des éléments de modalité et des fonctions tonales *in nuce* qui ne peuvent être traitées ici.

Les textes sont constitués principalement de strophes de quatre, six, huit ou dix vers iambiques ou trochaïques de trois ou quatre accents (*Drei-Vierheber*). Puisqu'il n'y a point de correspondance dans les langues néo-latines, nous allons utiliser la terminologie propre à la métrique classique, conscient qu'il ne s'agit pas du même principe qualitatif de pieds, mais seulement du nombre d'accents toniques. La métrique des vers est presque toujours régulière, avec des cas de vers alternés ou de différente longueur, dont le plus fréquent est l'alternance de tétramètres et de trimètres. Albert entonne généralement des paires de vers en phrases musicales de quatre mesures. Comme on l'a déjà remarqué au plan de l'harmonie, les Lieder d'Albert se placent dans une période de transition même au point de vue du rythme. Le XVII^e siècle voit l'abandon progressif de la conception mesurée du temps musical et la naissance de la mesure moderne caractérisée par une hiérarchie d'accents, et il n'est pas anodin que ce phénomène se passe dans la même époque que la réforme métrique de Martin Opitz¹³. Dans les Lieder d'Albert on peut observer exactement ce phénomène : le compositeur se trouve à devoir exprimer une nouvelle conception rythmique de la musique en utilisant les moyens de notation qu'il a à sa disposition, c'est à dire ceux de la mesure. Si les Lieder sont écrits selon les conventions graphiques de la notation mesurée, les éléments propres de sa sémiologie ne répondent plus à leur usage dans la polyphonie antique. Albert inscrit régulièrement des barres (sans parfois une correspondance entre la portée de la basse et celle du chant) dans lesquels on commence à reconnaître ce qui sera la mesure moderne, mais qui n'y ont pas encore la fonction qu'on leur attribue aujourd'hui. Le problème rythmique dans les Lieder d'Albert a été traité par d'éminents musicologues (Kretzschmar, Riemann, Müller, Vetter et d'autres) qui se sont interrogés sur l'interprétation de ses barres

¹³ Harald Heckmann, « Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, X, 1953, p. 116-139, ici p. 116 ; Wilhelm Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), p. 64.

et sur la possibilité de les ignorer, en se laissant guider exclusivement par la prosodie du texte. C'est un autre problème bien épineux, tout comme celui de l'harmonie. La création d'une nouvelle conception de mesure ne se produit pas *ex abrupto*, mais en suivant les tendances du goût et de la production musicales. Le parcours vers la mesure moderne passe aussi à travers l'entrée, dans la sphère de la musique savante, de la musique de danse¹⁴, donc d'une forme brève et principalement instrumentale. En Allemagne, ce principe commence à s'enraciner quelques dizaines d'années plus tard et se manifeste d'une façon très claire dans d'autres formes brèves telles que le choral et la chanson. La régularité des textes porte le compositeur à chercher son correspondant musical, il crée donc de brèves mélodies dans lesquelles on peut entrevoir la structure, basée sur le regroupement des mesures par demi-phrases et phrases, séparées par des cadences servant comme ponctuation. La musique mesurée se basait sur un flux temporel unique subdivisé *a posteriori*, toujours changeant et imprévisible pour l'auditeur, nécessairement *durchkomponiert*, donc similaire à la prose. La musique moderne, dont les Lieder d'Albert sont un des premiers témoignages en Allemagne, se base au contraire sur la régularité des accents, sur leur retour périodique, qui crée des attentes avec lesquelles le compositeur peut jouer, même dans un contexte strophique. Elle se rapproche pour cette raison de la poésie, avec laquelle elle est étroitement connectée.

Les Lieder d'Albert ont connu beaucoup de succès durant la vie du compositeur, comme en témoignent les nombreuses éditions de ses recueils¹⁵. Chaque volume a connu de deux à quatre réimpressions, parmi lesquelles certaines « privées », c'est à dire imprimées uniquement à l'utilisation exclusive des dédicataires. Un autre précieux témoignage du succès des *Arien oder Melodeyen* sont les « copies-pirates » qui circulaient parmi les États allemands et la Pologne. Le cas le plus élatant de copie-pirate est celui de la *Poetisch-Musicalisches Lust Waldelein*, qu'Albert déplore dans sa préface au septième volume¹⁶. Apparue à *Gdańsk*, elle contenait la plupart des morceaux du premier et du deuxième volume originaux, mais avec beaucoup de fautes et modifications. La brièveté des Lieder et la facilité avec laquelle ils s'appliquent à différents textes a

¹⁴ Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berlin : Akademie-Verlag, 1959), trad. ital. M. Giani, *L'ascolto musicale nell'età moderna* (Bologna : Il Mulino, 1993), p. 47.

¹⁵ Voir Fischer, *op. cit.*, p. XXXV ; Harper, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ Voir Fischer, *op. cit.*, p. 218 ; Bernoulli, *op. cit.*, p. 206.

surement facilité la création et la circulation des copies non autorisées, imprimées sans « *privilegio* » et en petit format *in ottavo*. Un des grands avantages de la forme brève est la possibilité de faire circuler des *Lieder* individuellement sur des feuillets volants. Simon Dach, par exemple, n'a jamais publié de livres pendant sa vie¹⁷, mais il publie plusieurs fois dans ce format, lequel apparaît donc un véhicule idéal pour la diffusion de *Lieder* nés pour célébrer une occasion particulière. Il s'agit en fait presque exclusivement de *Gesellschaftslieder* (littéralement « chansons de société ») ou de *Casualcarmina*, composés pour conférer solennité et caractère officiel à des festivités académiques ou religieuses, anniversaires, naissances, guérisons et très souvent à des décès et funérailles (*Leichencarmina*). À la différence de ces derniers, qui souvent demandent plusieurs instruments et voix, les *Gesellschaftslieder* sont composés pour être réalisés dans un milieu bourgeois et domestique et demandent donc une disposition très réduite. Albert ne donne jamais d'indications précises pour la réalisation de la basse continue, pour laquelle il n'écrit que la ligne fondamentale. Dans ses préfaces cependant il donne plusieurs indications sur l'instrumentation, qui doit s'adapter à la disponibilité du moment :

Und so ihr ihnen die Ehre anthut sie zu hören wollen, müsset ihr zu förderst einen haben, der nach gelegenheit seines Instruments mit dem *General* Basse rechte wisse umbzugehen; [...] Könnet ihr einen *Violon* dabei haben, werden solche *Lieder* umb so viel bessere Verrichtung thun¹⁸.

L'adaptabilité aux plus différentes dispositions et contextes est un autre facteur qui a exercé une influence directe sur le succès et sur la diffusion des *Lieder* : nous apprenons de cette citation (mais il s'agit d'un élément récurrent dans les préfaces et dans les frontispices¹⁹) qu'il serait suffisant de disposer d'un clavecin pour la basse continue et d'une voix soliste, c'est à dire virtuellement d'un seul musicien pour la réalisation des *Lieder*. Si toutefois on pouvait disposer d'un violon ou d'autres instruments solistes ou d'accompagnement le résultat serait meilleur. Il ne s'agit donc pas de

¹⁷ Voir Schöne, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ Voir Fischer, *op. cit.*, p. 2. « Et ainsi, si vous voulez leur faire l'honneur de les écouter, vous devez en encourager un, celui qui, par exemple, sait utiliser son instrument avec la basse continue [...] Si vous aviez un violon ici, de tels *Lieder* seraient bien mieux exécutés. »

¹⁹ Dans le premier frontispice, il écrit : « *In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt* ». Depuis le quatrième volume le compositeur est encore plus vague : « *Nach unterschiedlichen Arthen zu singen vnd spielen gesetzt* ».

pièces à la disposition définitivement établie par le compositeur, mais de petites compositions pouvant trouver une interprétation différente selon les instruments à disposition mais aussi selon les voix. À partir du troisième recueil Albert commence à réviser les deux premiers volumes en vue de leur réimpression et il ajoute des voix supplémentaires à quelques Lieder monodiques, qui peuvent être chantés à une ou plusieurs voix.

Particulièrement nombreux sont les *Gesellschaftslieder* visant à aider le lecteur à la fois à s'amuser et à réfléchir aux questions éthiques, morales et spirituelles. Le précepte d'Horace *prodesse et delectare* caractérise fortement toute la production de Lieder de Heinrich Albert, dans laquelle même la composante plus légère et frivole du loisir et du divertissement n'est jamais séparée de la composante spirituelle, morale et didactique. Même le passe-temps dans un jardin agréable avec les amis est une occasion pour apprendre et suivre l'enseignement de Jésus Christ, de réfléchir sur l'inconsistance de la condition humaine, de se rendre toujours conscient de la présence inéluctable de la mort. Se réjouir de la nature et de l'amour signifie toujours remercier Dieu pour la grandeur de sa création, qui porte en elle immanquablement le fantôme de la fin et du dépérissement, tout comme les courges gravées de vers brefs qui ornent la cabane du jardin d'Albert.

Résumé

Heinrich Albert (Lobenstein 1604, Königsberg 1651), un des premiers compositeurs allemands de Lieder, a rassemblé en huit volumes 191 chansons pour voix soliste ou ensemble vocal et basse continue. La tradition du Lied monodique s'inspire du nouvel art monodique italien, qui tend à exprimer les passions et les *affetti* et à se mettre au service du texte. Le Lied dans les pays allemands est donc avant tout un genre littéraire : Albert met en musique des textes strophiques écrits par différents poètes pour des occasions particulières (mariages, anniversaires, funérailles etc.) et rédigés selon la nouvelle réforme métrique de Martin Opitz. Le succès que ces Lieder ont obtenu pendant la vie du compositeur est attesté par les nombreuses rééditions des volumes. L'une des causes principales de ce succès et de la diffusion des Lieder de Albert est leur simplicité et leur brièveté. Composés pour les principaux événements animant la ville de Königsberg et pour le loisir domestique de la moyenne bourgeoisie, ces Lieder devaient être principalement le véhicule du texte poétique et de ses valeurs didactiques, morales et encomiastiques. C'est pourquoi il était nécessaire de pouvoir les déchiffrer et les apprendre par cœur facilement.