

LE VENI CREATOR

LE MOTET À QUATRE VOIX MIXTES VENI CREATOR SPIRITUS DE CLAUDE VERCHER EST CONSTRUIT SUR TROIS DES SIX VERSETS QUE COMPREND CETTE HYMNE, LES VERSETS 1, 4, 6 ET LA DOXOLOGIE. (VOIR LA TRADUCTION DANS LA « PAGE GRÉGORIENNE »). CETTE PIÈCE CONJUGUE LES RÉFÉRENCES AU PASSÉ, NOTAMMENT L'EMPRUNT MÉLODIQUE À LA MUSIQUE GRÉGORIENNE AVEC UN TRAITEMENT HARMONIQUE ASSEZ ORIGINAL ET CONTEMPORAIN.

Richesse de l'écriture

■ Une forme alternée: A – B – A' – B'

Ce motet s'organise très clairement en quatre parties distinctes A – B – A' – B', chacune d'elles correspondant respectivement aux versets 1, 4 et 6, 7 et « l' Amen » de l'hymne (*exemple 1*):

homophonique (mes. 11 à 14), qui laisse place à une écriture en imitation (mes. 15 et 16) puis un traitement plus libre des thèmes musicaux (mes. 17 à 27). La partie conclusive B' reprend les deux premières mesures de la partie B.

• L'armure: l'écriture modale est évidente sur l'ensemble de la pièce, mais l'échelle modale change entre la partie A et B, confirmée notamment par le changement d'armure (A: *fa* #, B: rien à la clef, A': *fa* #, B': rien à la clef).

■ Une invocation, un cri: *Veni!*

Le sens général de ce motet est une invocation à l'Esprit Saint. Son premier mot, *Veni*, supplication fervente, va être particulièrement retenu et utilisé dans les deux premières parties de l'œuvre: mesure 1 dans l'incipit, en dialogue à deux voix, mesures 7 et 8, de nouveau cité mesure 9 puis dans un jeu polyphonique entre les voix d'hommes mesures 18, 19 et 22, 23 (*exemple 2*):

Tous les éléments musicaux concourent à appuyer cette structure.

• L'écriture polyphonique: dans les parties A et A', la polyphonie est basée sur le principe d'un relais entre les voix de soprani et ténors d'une part, et alti et

2

mes. 1-2 mes. 7-8 mes. 22-23-24

basses de l'autre, chacune développant une mélodie souple de caractère « grégorien » pendant que les deux autres tiennent une note en valeur longue. La partie B, elle, est très différenciée: on y retrouve tout d'abord une écriture

■ Une écriture modale et une « plastique grégorienne ».

Les mélodies qui constituent ce motet sont très nettement de caractère modal et en rapport avec le grégorien. On remarquera cependant en premier lieu que la

mélodie grégorienne du *Veni creator* n'est pas citée ni utilisée dans cette pièce. On peut même noter dans la première mélodie une sorte de miroir de la mélodie grégorienne.

- Dans la partie A, la note référence, tonique, est clairement le *la*. On le retrouve pour débiter le motet, puis en son tenu. Dans la partie B', l'*Amen* final se termine sur un accord de *la*. Il est intéressant de noter l'allure mélodique des phrases musicales dans A: aux voix de soprani et ténors, elle évolue depuis le *la* vers l'aigu (intervalle de quarte ascendante *la - ré*). Par contre, aux voix d'alti et de basses, la mélodie explore le grave en descendant depuis le *la* jusqu'au *do*. Il y a donc deux « couleurs » différentes qui font penser à la division des modes grégoriens en mode authentique (mouvement ascendant depuis la tonique) et mode plagal (mouvement descendant depuis la tonique). Ainsi se dégage une structure mélodique comme suit (exemple 3):

3

do - ré - mi - fa # - sol - la - si - do - ré
I
alto / basse Tonique sop. / ténor

Mode de référence:
mode de ré: ré - mi - fa - sol - la - si - do - ré

Mode de ré transposé en *la*
la - si - do - ré - mi - fa # - sol - la

- Dans la partie B, le *fa#* se trouve supprimé à la clef et les références à un mode précis sont beaucoup plus difficiles à établir du fait d'altérations accidentelles multiples (*si b*, *mi b*, *la b*). La phrase mélodique la plus claire se trouve être celle qui débute le verset 6: *Per te sciamus* mesures 18 à 21.

La tonique *ré* se dégage, l'ambitus d'octave allant du *ré* grave au *ré* aigu, créant ainsi un mode de *ré* sans transposition (exemple 4):

4

- La souplesse de la mélodie trouve aussi son expression dans les changements fréquents de mesure qui balisent cette partition (utilisation du 3/4, 4/4, 5/4). Ici, tout est fait pour respecter la phrase musicale dans sa globalité et dans le respect des accents toniques du texte latin. Les enchaînements des phrases se font ainsi dans les parties A et A' sans arrêt sur les fins de phrases, assurant continuité du discours et intérêt du dialogue entre les voix graves et aiguës.

■ Trois procédés d'écriture polyphonique. Au long de cette pièce, trois principaux procédés d'écriture polyphoniques sont utilisés:

- Jeu de dialogue à deux voix entre pupitres graves et aigus: ce procédé d'écriture que l'on peut illustrer par le schéma suivant est caractéristique des parties A et A'. Il s'agit d'une écriture croisée où une note tenue en valeur longue accompagne la mélodie (exemple 5):

5

6

7

- Écriture homophonique: on la trouve au début de la partie B, mesures 9 et 10 et dans la partie B', le *Amen* final: même rythme à chaque partie, écriture verticale. C'est d'ailleurs dans ces passages que l'auteur utilise un langage harmonique riche et assez contemporain: utilisation d'accords de 7^e et 9^e, enchaînements d'accords dans leur état fondamental (exemple 6).

- Écriture contrapuntique: on la trouve dans la deuxième partie de B: la cellule mélodique sur *infirmi nostri* passe aux quatre pupitres (soprani, alti, ténors, basses). De même, s'établit un jeu d'écriture entre ténors et soprani mesures 20, 21 et alti/basses. Dans ce passage, on remarquera le travail particulier sur le mot *Veni* (ténors - basses - alti): le jeu contrapuntique créant un décalage entre ces invocations, renforcé par les accents, donne une force toute particulière à ce passage. L'harmonie de *fa mineur* avec 7^e (*mi b*) vient créer également un paroxysme dans l'expression qui s'apaisera par la descente mélodique sur *credamus omni tempore* (exemple 7).