


MÉLANIE LEVY-THIÉBAUT

UNE HISTOIRE VIVANTE DE LA MUSIQUE



*Sonates, lieder
et symphonies
n'auront plus
de secrets pour vous !*

Flammarion

Comment écrire une histoire de la musique qui soit sérieuse tout en étant drôle, complète sans être encyclopédique, accessible aux néophytes comme aux mélomanes plus avertis? La cheffe d'orchestre Mélanie Levy-Thiébaud relève le défi en nous offrant un voyage enthousiaste dans l'histoire de la musique occidentale à travers les artistes qui l'ont édifiée et les grandes œuvres qui l'ont marquée depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, du chant grégorien aux œuvres de Iannis Xenakis, Pierre Boulez ou encore Karlheinz Stockhausen. Chemin faisant, elle nourrit son récit de ses multiples expériences artistiques, d'anecdotes savoureuses et d'une solide connaissance des compositeurs et compositrices. On y croise tout au long des siècles de fortes personnalités aussi fascinantes que celles d'un Mozart ou d'un Berlioz, d'une Hildegarde de Bingen ou encore de Lili Boulanger et Betsy Jolas, toutes et tous soumis au supplice de la création. Le résultat est foisonnant, subjectif, toujours passionnant, jamais exempt de cette pédagogie indispensable à qui veut atteindre à l'ivresse de l'art...

Mélanie Levy-Thiébaud dirige de nombreuses formations dans le monde entier et en France, et collabore avec des chorégraphes, à l'instar de Thierry Malandain, dont elle a créé la Marie-Antoinette à l'Opéra de Versailles. Passionnée de cinéma muet, elle anime des ciné-concerts, notamment à la Folle Journée à Nantes. Depuis 2021, elle travaille à faire connaître la musique contemporaine avec le groupe orchestral Le Paradoxe. Une histoire vivante de la musique est son premier ouvrage.



Poursuivez l'expérience
en musique avec
la playlist de l'auteur



Flammarion

UNE
HISTOIRE
VIVANTE
DE LA
MUSIQUE

Flammarion, 2022
ISBN : 978-2-0802-5285-2

MÉLANIE LEVY-THIÉBAUT

UNE
HISTOIRE
VIVANTE
DE LA
MUSIQUE

Du psaume à Pierre Boulez

Flammarion

*À mes trois enfants
qui questionnent, qui bousculent,
Maureen, Giovanna et César Thiébaud*





AU COMMENCEMENT

1



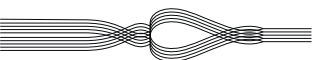


DIEU...

Au Moyen Âge, rien n'est possible sans lui, il est la figure principale et essentielle pour laquelle on écrit de la musique. Messes, motets, psaumes et madrigaux sont composés et chantés pour louer sa majesté. Mieux, la musique ne doit faire ni rire, ni pleurer, ni danser, elle n'est jamais un sujet de divertissement. En aucun cas, elle ne doit éveiller à l'amour ou à quelque forme de sensualité. À cet effet, un intervalle, soit l'écart de hauteur entre deux notes, est interdit, celui de la quarte augmentée¹. On la nommait *Diabolus in musica*, le Diable dans la musique.

Pour prier, invoquer ou célébrer Dieu, la musique doit être sage, austère, pure, équilibrée, rigoureuse et surtout abstraite. Tous ces fondements, qui semblent n'être que restrictions ou convenances, vont contre toute attente inspirer d'immenses créateurs de chefs-d'œuvre. La simplicité de l'harmonie adjointe à la complexité du contrepoint nous ont, malgré l'austérité recherchée et de rigueur, ouverts à une sensorialité inattendue. Comme un trésor que l'on veut cacher aux fidèles, circonscrits dans des sons austères, voilà que les sens se réveillent petit à petit, le musicien étant toujours désireux de partager son chant, toujours tenté par une inflexion musicale ici ou là, toujours convaincu qu'une valeur l'emporte sur les autres : Dieu est amour.

1. La quarte juste, par exemple do-fa, haussée d'un demi-ton, devient do-fa dièse, et provoque un sentiment d'attraction irrésistible vers la note suivante, sol. Cette attraction physique donne une sensation d'ascension du corps et donc d'émotion. L'intervalle do-fa est une quarte juste composée de deux tons et un demi-ton. L'intervalle do-fa dièse est composé de trois tons, on le nomme « triton ». Ces trois tons considérés comme non naturels ont ainsi pris le nom de *Diabolus in musica*.






Au fil de trois longues périodes, l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance, se joue un combat larvé entre le sacré et le profane, la voix et les instruments, la science et l'art. Et si le sujet ici est de raconter une *Histoire de la musique* dite « classique », occidentale et européenne, force est de constater que les premiers pas se font aux temps bibliques, sous le règne du roi David, roi de Juda puis roi d'Israël. En effet, les psaumes, toujours présents dans les rituels du judaïsme, voyagent, se transmettent et s'enrichissent au fil des différents rois d'Israël et même grâce à Moïse. Tel un passage de témoin, le psaume devient une louange, une prière du Nouveau Testament.

Tout semble évoluer pas à pas, parfois à reculons, parfois tapi dans l'ombre. Pourtant, Dieu n'a jamais rien interdit. Bien au contraire, s'il avait été directeur de salle de concert, alors nous aurions eu la plus belle, la plus inventive des programmations de tous les temps !

J'ai voulu dans ce récit rendre le plus fluide possible ce début des origines de notre musique en m'appuyant sur l'imagination et l'intuition de la musicienne que je suis à partir de faits plausibles. Durant une époque très vaste, le Moyen Âge et la Renaissance, dont la porosité ne permet pas de déterminer des dates précises, la musique et les inventions d'écriture dépassent tout ce que l'on connaîtra plus tard. Cette période qui s'étend du IV^e siècle à la fin du XVI^e siècle est plus que florissante : elle convoque des compositeurs illustres comme Hildegarde de Bingen, Guillaume de Machaut, Josquin des Prés, Giovanni da Palestrina, mais aussi des saltimbanques, musiciens, chanteurs et poètes, tels les troubadours et les trouvères qui, dans un langage très cru, nous content les émois de l'amour courtois. Une œuvre semble marquer la fin de cette première époque et annoncer un vrai tournant, *L'Orfeo* de Monteverdi, créé en 1607.

Encore aujourd'hui, cette musique ancienne est la base, la référence, le creuset et le point de départ de toute notre musique occidentale. Pour les chefs d'orchestre, dont la fonction n'existait





pas encore à cette époque, il y a une frustration terrible à ne pas pouvoir ressentir pleinement cette ascension spirituelle que la musique médiévale procure à ceux qui la pratiquent. Vivre cette musique est proche d'une expérience de la foi indéfiniment revécue. Nous serions sûrement nombreux à vouloir faire l'expérience d'un « Vis ma vie de chantre » pour en ressentir la magie.

Pour les simples fidèles ou les auditeurs même éclairés de musique médiévale, l'expérience peut être, elle aussi, très forte. Celle-ci est d'un tout autre ordre pour le chef d'orchestre : éprouver dans l'ancre de ses bras le souffle de la musique et des musiciens. Parfois, la magie opère et l'on sent que la musique vous échappe, enrichie de la somme émotionnelle et spirituelle de chaque individu au moment où chacun se met en harmonie et résonance pour jouer avec les autres. Privé de l'exercice de cette musique, il faut au chef, en somme, faire le chemin inverse : partir de l'esprit et de la connaissance pour ressentir le corps musical.

À pas feutrés, pénétrons dans l'antichambre de la musique ancienne aux côtés de quelques grands hommes et femmes qui ont posé les fondations d'un art qui ne cessera plus jamais de s'élever.

*



VIVE LE ROI SALOMON !

LE PSAUME

Nous sommes vers l'an 1000 av. J.-C. David, le grand roi du peuple hébreu, s'exclame : « Vous sonnerez de la trompette et vous direz : Vive le roi Salomon ! » C'est ainsi que David ordonna à la fin de sa vie les préparatifs du mariage de son fils, le futur roi Salomon. Au fil du temps, la voix, le son, la musique et le chant ont pris dans l'histoire hébraïque une dimension d'autant plus essentielle que la religion interdit toute représentation iconographique de Dieu. L'image étant bannie, tous les autres médias pour atteindre le Seigneur sont alors employés. De nombreux passages de l'Ancien Testament évoquent à cet égard la musique instrumentale. Malgré tout, lorsqu'il s'agit du temple et des offices, la sérénité invite une simple voix à exprimer la grâce de l'Éternel. Et le psaume en est la forme la plus naturelle.

En réalité, celui-ci n'est pas tout à fait une forme musicale. Il est d'abord connu pour sa place dans l'Ancien Testament. Après le *Pentateuque* et les *Livres historiques* viennent les *Livres poétiques*, constitués de deux grandes parties, l'histoire de *Job* et les *Psaumes*. S'ensuivront les *Prophètes* d'Ésaïe à Malachie, qui ferment l'Ancien Testament.

Le psaume est une louange poétique de la liturgie juive qui était chantée par un soliste. Il rythmera par la suite, dans la liturgie catholique, les sept prières quotidiennes. Le psaume est comme une récitation, entre le chant et la parole. D'ailleurs, le verbe *psalmodier* se définit par « dire » ou « chanter », ou encore « dire de façon monotone », qui est une vulgarisation du langage : dans la liturgie, il s'agissait de dire sans passion, sans trahir



le moindre émoi de l'être. Pourtant, dans les cent cinquante psaumes de l'Ancien Testament attribués à David, il est beaucoup question de musique. Dans le Psaume 9, par exemple, il est noté : « Au chef des chantres. » Au paragraphe 17, une brève didascalie énonce : « Jeu d'instruments. Pause. » Il s'agit d'un psaume à l'intention des chantres dans lequel sont notées des respirations sous forme de pause, telles de petites saynètes bien distinctes.

Enfin, il est proposé la participation de plusieurs instruments, puisque ce mot est écrit au pluriel. Mieux, le début du Psaume 33, dont on sent toute l'allégresse, se fait plus précis avec un luth, une harpe, des voix :

Justes, réjouissez-vous en l'Éternel !
 La louange sied aux hommes droits.
 Célébrez l'Éternel avec la harpe,
 Célébrez-le sur le luth à dix cordes.
 Chantez-lui un cantique nouveau !
 Faites retentir vos instruments et vos voix !

Le Psaume 150, conclusif, n'est, lui, que louange à la musique et à sa lecture. Pourquoi tant d'austérité dans nos liturgies ? Ici, rien de moins qu'un véritable petit orchestre joue à la gloire de l'Éternel ! Cette fois, on y trouve trompette, luth, harpe, tambourin, cymbales, etc. !

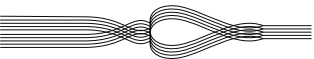
Louez l'Éternel !
 Louez Dieu dans son sanctuaire, où éclate sa puissance !
 Louez-le pour ses hauts faits !
 Louez-le selon l'immensité de sa grandeur !
 Louez-le au son de la trompette !
 Louez-le avec le luth et la harpe !
 Louez-le avec le tambourin et avec des danses !
 Louez-le avec les instruments à cordes et le chalumeau !
 Louez-le avec les cymbales retentissantes !
 Que tout ce qui respire loue l'Éternel !



Mille ans avant Jésus-Christ, le roi David aime la musique au point d'en réclamer sans cesse. Environ cinq siècles plus tard, un autre homme des plus érudits va établir la base même de l'harmonie : Pythagore. Le célèbre mathématicien est aussi impressionnant par son érudition que mystérieux par le secret qui entoure ses recherches et sa vie mouvementée, au point qu'on a pu s'interroger sur sa véritable existence. Comment un seul homme a-t-il pu faire autant de voyages, accepter autant d'épreuves, comprendre et théoriser tellement de sciences et de concepts philosophiques ? Il fait dès lors figure de légende, d'autant plus qu'il n'a laissé aucun écrit, respectant ainsi la tradition d'une transmission orale. Les quelques textes retrouvés sont écrits en langage secret ou en signes symboliques, et c'est grâce, entre autres, à Platon que nous avons accès à sa création.

*





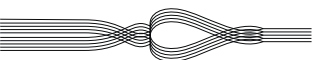
UN ENFANT PRÉDISPOSÉ

PYTHAGORE

Pythagore est né à Samos, près d'Athènes, entre 590 et 580 av. J.-C., et il est mort en 497 ou 494 av. J.-C. Les événements qui vont suivre se contredisent selon les écrits. Ses parents, nous dit-on, laissent éclore sans restriction la prédisposition de leur enfant à étudier et encouragent sa curiosité. L'adolescent médite, plonge son regard éperdu dans la voûte étoilée, il entend des chants qui le font tressaillir, il sent le chaos, la douleur, la liberté, il écoute le cosmos. Il ressent l'humain, le monde et le divin. C'est alors l'illumination – cette trinité est la vie –, elle permet d'appréhender l'Univers, à travers les sens : son regard posé sur les étoiles, l'odeur de la nuit, la chaleur du soleil sur sa peau, le goût avide de la connaissance et la perception du chant des femmes accompagné sans doute du son de la cithare.

Pour Pythagore, l'aventure et les impressions, aussi fortes soient-elles, doivent se transmettre par le discours clair et intelligible de la raison. Travailler, argumenter, prouver pour transmettre. La science en serait la clé. Mais, avant cela, il lui faut voyager. Pythagore ressent le monde par tous ses sens, il l'éprouve dans son corps par ses voyages et le théorise ensuite par la science.

Durant ses premiers voyages, il est initié par des prêtres égyptiens qui, malgré leurs réticences et les épreuves qu'ils lui font endurer, finissent par être sensibles à la volonté sans faille de ce jeune homme. Ils décident de lui enseigner les mathématiques sacrées, initiation qui va durer vingt-deux ans. Pythagore songe alors à revenir en Grèce, mais une guerre d'une violence extrême s'abat sur l'Égypte. Cambyse le Persan, un tyran fou d'une cruauté

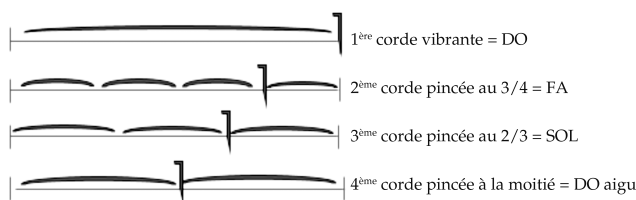




incommensurable, anéantit le pays. Pythagore est alors « retenu » (comprendre « mis en esclavage ») à Babylone, pendant douze années. La cité est pour lui riche en enseignements, car il y fréquente les mages instruits en sciences occultes. Après trente-quatre années loin de chez lui, Pythagore revient enfin à Samos. Voici venu le temps de la théorisation, de l'enseignement et de la transmission. C'est en Italie du Sud, à Crotone, qu'il fonde pourtant son école ; un art de vivre pour les uns, une secte pour les autres.

Pythagore établit quatre degrés d'enseignement, accepte les femmes et les étrangers. Il y enseigne tout : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, l'âme, la médecine, bien d'autres matières scientifiques et politiques, sans oublier la musique.

Dans ce dernier domaine, la base de sa découverte est que, si l'on considère une corde vibrante tendue et qu'on la pince à des endroits précis selon différentes proportions, on obtient des notes de hauteurs différentes. Soit quatre cordes tendues de même longueur. La première est égale à 1. La deuxième est pincée aux trois quarts, la troisième aux deux tiers et la quatrième à la moitié.



Cette découverte physique théorisée par Pythagore est la base de notre musique occidentale : do-fa forme un intervalle de quarte, do-sol la quinte et do-do l'octave. Cet enchaînement d'intervalles do-fa-sol-do prendra bien plus tard le nom de « cadence parfaite » et se transposera dans tous les tons.

Mais il nous faudra attendre Jean-Philippe Rameau pour voir évoluer cette organisation avec une poésie et un génie sans pareils quelques siècles plus tard. Ce ne sont que les prémices de ce que



Pythagore théoriserait, car la gamme pythagoricienne sera utilisée durant toute l'Antiquité, même si elle demande des adaptations permanentes. C'est une gamme mathématique non musicale. Ce qui vaut à Pythagore un détracteur, Aristoxène, pour qui les nombres et la physique ne peuvent se prévaloir de l'oreille et du bon goût !

Après le roi David et les psaumes hébraïques, fondements de la musique liturgique juive, puis la gamme pythagoricienne, base de notre harmonie, s'ouvre la période du chant grégorien, vers le IV^e siècle de notre ère. Désormais, on ne psalmodie plus, on chante. Pour autant, l'histoire de la musique ne s'enrichit pas encore d'une histoire des compositeurs, qui sont avant tout des prêtres ne signant par leurs œuvres.

Pendant mille trois cents ans s'entrecroisèrent ainsi les musiques vocale, instrumentale, religieuse et profane, quand soudain, tout se fige. Une question se pose alors : les prêtres du IV^e siècle refusaient-ils toute musique sensorielle ? Ne connaissaient-ils pas les travaux de Pythagore ? Ignoraient-ils la rivalité qui l'opposait à Aristoxène ? Ont-ils estimé que la découverte du mathématicien fût du ressort de la science plutôt que de la musique ? Il s'agit certes de lois physiques, mais ce serait oublier, cependant, que Pythagore fut d'abord conquis par les voix lascives des chanteuses saphiques accompagnées d'une cithare¹.

Alors, reprenons l'histoire comme si rien ne s'était passé, comme si nous n'avions été au courant de rien, et ne perdons rien de ce suspense haletant pour redonner à la moindre occasion leurs lettres de noblesse au roi David et à Pythagore, et à ce foisonnement musical du temps des Hébreux et de la Grèce antique !

*

1. Comme le raconte Édouard Schuré dans son livre *Les Grands Maîtres* (Bartillat, 2000).



PREMIERS FRISONS

LE CHANT BYZANTIN – LE CHANT GRÉGORIEN

Tout commence au IV^e siècle avec le chant byzantin, composé d'hymnes écrits en grec pour les cérémonies religieuses ou même profanes, lors de cérémonials de cour, par exemple. Très vite, ces chants furent transcrits en latin, afin que tous les fidèles puissent participer aux offices. Parallèlement se développe dans toute l'Europe le chant liturgique qui est, d'une certaine manière, la mise en musique de la parole de Dieu. Grand penseur et grand parolier, Dieu devient, par l'intermédiaire des prêtres et des chantres, l'auteur de tous ces chants qui, sous la forme du psaume, encouragent les fidèles à prier. La musique sidère par sa puissance, mais elle est alors le seul moyen de transcender les mots et d'interpréter la parole de Dieu. Au IV^e siècle, avant même de voir apparaître la forme instrumentale, puisqu'il n'est question que de chant, le cœur de l'homme vibre dans le monde du sonore.

Saint Ambroise (né en 339), évêque de Milan de 374 à sa mort en 397, est un artiste, poète, écrivain qui compose des hymnes. Il est même le précurseur du chant liturgique. Ambroise fait évoluer le psaume à deux chœurs qui se répondent en alternance. Mais ces réponses sont encore à l'unisson, donc à une voix, et l'on ne chante qu'une seule ligne mélodique. À Milan, où il est évêque, saint Ambroise compose un grand nombre d'hymnes simples, afin que tout le monde puisse chanter. Cette simplicité d'origine a sans doute permis une certaine malléabilité et de perpétuelles transformations, depuis les liturgies du judaïsme jusqu'à nos jours. Saint Ambroise, endossant le rôle de



compositeur, nous ouvre les portes de la musique religieuse, mais, sciemment ou inconsciemment, il ferme celles de la création musicale.

Au VI^e siècle, le pape Grégoire I^{er} réorganise le calendrier liturgique et l'ordonnement des prières, ce qui a pour effet un progrès musical certain. Il est parfois dit qu'il a également instauré le « plain-chant » (*cantus planus*), mais il est plus probablement apparu vers le IX^e siècle grâce à Charlemagne (vers 800), qui contribue lui aussi à un véritable renouveau musical. Le grand empereur européen voyait là une fédération du catholicisme. Le plain-chant est constitué d'un unisson, c'est-à-dire d'une note unique tenue de manière continue dont la voix des chantres maintient l'aspect monocorde du son, qui favorise la méditation, mais empêche tout sentiment musical. Cet unisson deviendra la voix « qui tient », appelée « teneur », par-dessus laquelle on continue de psalmodier, de chanter. Les portes de la polyphonie s'ouvrent les unes après les autres. Le chant grégorien gardera son lien avec l'Église catholique jusqu'au XVI^e siècle. Il est un des premiers sommets de la musique occidentale. Sa simplicité et sa rigueur lui confèrent une pureté jamais égalée.

Alors que jusqu'ici la tradition liturgique chrétienne était seulement orale, on voit apparaître de petites notations écrites qui constitueront la base d'un répertoire musical. À la fin du IX^e siècle surgit la portée de quatre lignes, sur lesquelles on place des « neumes », qui sont des petites notes carrées ou en losange. Ces neumes peuvent être seuls ou par groupes de deux à quatre notes. Il n'y a encore aucune indication de rythme, mais l'organisation par groupe de notes donne à penser qu'il pourrait déjà y avoir interprétation. Or le texte latin devait être fidèlement chanté, il ne pouvait donc pas y avoir d'à-coups rythmiques.

On observe enfin de petits changements dans la calligraphie de ces neumes. De forme carrée, ils prennent une forme plus allongée, comme de petits rectangles horizontaux, et l'on voit



même apparaître de petites barres verticales ressemblant à la queue de nos croches et de nos noires.

Pourtant, rien ne change, tout doit rester égal et sans inflexion. Le chant grégorien est chanté *a cappella*, c'est-à-dire sans accompagnement et à l'unisson, autrement dit à une voix. Surtout, il ne doit y avoir aucun rythme qui donnerait à la musique sa vie, son impulsion, et qui est le battement de cœur des œuvres. Il n'est donc pas question qu'une petite forme géométrique, si dansante soit-elle sur une portée, réjouisse les fidèles par des inflexions dynamiques.

Cette notation, qui semble vouloir forcer les portes de l'émotion tout en restant rigoriste, va probablement amener le chant grégorien à son apogée, mais elle en sera aussi la limite. Le chant grégorien est une psalmodie *recto tono*, c'est-à-dire au ton uniforme et sans rythme. Pourtant, s'il n'y a pas de rythme, si la ligne mélodique est monocorde avec un ambitus¹ restreint, son atmosphère diffère d'un chant à l'autre, liée aux modes grégoriens ecclésiastiques. Cette constatation est tout à fait étonnante, car, depuis l'époque baroque, nos oreilles se sont habituées aux tonalités majeures et mineures : on parle de « Do majeur », « Fa mineur », « Mi bémol majeur », etc. Chaque tonalité a une couleur bien définie – Jean-Philippe Rameau nous l'expliquera plus tard. Mais, à l'époque grégorienne, les modes ecclésiastiques² sont comme un Do majeur naturel. Alors, comment

1. Étendue d'une voix ou d'un instrument. Un ambitus restreint signifie que la note la plus grave et la plus aiguë ne sont pas très éloignées l'une de l'autre.

2. Dans l'Antiquité et peut-être même bien avant, huit modes dits « anciens » étaient utilisés : Protus, Deuterus, Tritus et Tetrardus, chacun ayant deux possibilités de note de départ, authentique ou plagale. Puis le Moyen Âge consacre sept modes ecclésiastiques dits « grégoriens » : mode de Do, ou mode ionien ; mode de Ré, ou mode dorien ; mode de Mi, ou mode phrygien ; mode de Fa, ou mode lydien ; mode de Sol, ou mode mixolydien ; mode de La, ou mode aélien ; mode de Si, ou mode locrien. Après la



expliquer que cette uniformisation de la couleur nous saisisse au plus profond de notre être ? Il est probable que le diapason de l'époque, qui n'était pas stable, la voix des prêtres et des chantres, parfois amateurs, se mêlant à une acoustique très réverbérante des églises et cathédrales, aient conféré à cette magie un pouvoir particulier. Tous ces paramètres entrelacés de manière simultanée libèrent des harmoniques qui sont les résonances qu'un son génère. Si l'harmonique fondamentale que l'on entend est do (H1), la 2^e harmonique (H2) est l'octave do, H3 est la quinte sol, H4 est do une octave au-dessus, H6 est la quinte sol une octave au-dessus et H7 est une 7^e mineure, donc un si bémol. Cela veut dire que, dans un mode de Do dans lequel les notes do-ré-mi-fa-sol-la-si-do seront entendues, il y aura un si bémol qui flottera dans l'espace acoustique. Ce sont ces harmoniques non perceptibles qui vont contribuer à nous procurer de l'émotion.

Tout cela est très technique pour le novice mais indispensable pour comprendre que, depuis la Grèce antique avec Pythagore, la musique est une science, et que cette science est génératrice d'émotion. Cela pourrait nous amener à penser que ce qui élève vers Dieu relève davantage du monde sonore que la musique elle-même.

Laissons à chacun le soin de dater la période durant laquelle s'émancipe le chant grégorien. Plus qu'une période ou une esthétique, c'est en réalité une pensée. Une pensée religieuse qui, même si elle deviendra peu à peu dogmatique, prend sa source dans le cœur des humains et ne perdra jamais sa dimension mystique. Encore aujourd'hui, le chant grégorien perdure, nous serons amenés à en reparler. Il serait tentant de faire remonter ses origines aux psaumes hébraïques qui, à la faveur de la diaspora, franchirent les marches de l'Église chrétienne. Par ailleurs, on

Renaissance, on adopte deux modes : majeur et mineur. Claude Debussy (1862-1918) utilisera les modes grégoriens dans nombre de ses œuvres.



n'imagine pas le peuple des campagnes faire la fête sans les petits instruments de leur temps. Les psaumes hébraïques étaient eux-mêmes parfois accompagnés du psaltérion, et bien d'autres instruments, on l'a vu, s'invitaient pour les fêtes. À cela s'ajouteront tous les instruments du Moyen Âge : harpe, vièle, luth, oud, olifant, cornet à bouquin, chalumeau, percussions, etc.

Il n'empêche : du IV^e au XI^e siècle, la musique, du psaume liturgique au chant grégorien, ne tolérera aucun effet, aucun jeu, sinon une extraordinaire forme ascétique. Entendre cela aujourd'hui reste une expérience tout à fait unique et remarquable.

*



UNE FEMME VRAIMENT PAS COMME LES AUTRES

HILDEGARDE DE BINGEN

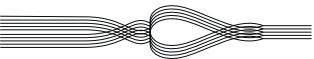
Au cours du XII^e siècle, dans cet entre-deux mondes du Moyen Âge et de la première Renaissance, en Allemagne, une religieuse a franchi ce passage vers Dieu. Elle se nomme Hildegarde de Bingen, née en 1098 et morte en 1179, et est abbesse et conseillère des grands chefs religieux. Hildegarde est très moderne, elle voyage et prêche en public. Dernière d'une famille de dix enfants, elle dit avoir reçu la lumière divine dès son plus jeune âge, à 3 ans. Après avoir prononcé ses vœux vers 14 ans, elle consigne ses visions, considérées comme autant de grâces du Ciel. Naturaliste, médecin, guérisseuse, elle a des dons de voyante, mais elle compose aussi de la musique. Hildegarde décrit parfaitement les plantes, les animaux. Elle conceptualise une théorie des quatre humeurs que sont le corps, l'âme, le cœur et le cerveau. Elle voit, ressent, consigne, explique. Elle écrit beaucoup : *Le Livre des subtilités des créatures divines*, *Les Causes et les Remèdes*, *La Symphonie des harmonies célestes* sont ses œuvres les plus brillantes. Ses visions font d'elle une femme hors normes et respectée. Hildegarde de Bingen est parfois donnée comme exemple de femme émancipée. Pourtant, il ne s'agit pas de cela, elle ne revendique aucun statut, elle irradie sur la société en tant que femme aux multiples pouvoirs, et dont le rayonnement lui vaut d'être écoutée par les grands de ce monde. Elle possède l'essentiel, c'est-à-dire l'essence du ciel : un féminin surdéveloppé qui s'inscrit dans l'histoire même du corps des femmes. Hildegarde travaille sur elle-même en alchimiste. Elle a une peau diaphane, des yeux d'une clarté irréaliste ; les textes la



décrivent translucide. Dans l'alchimie, toutes les forces se valent, et Hildegarde de Bingen en est l'illustration, rien ne pouvait l'empêcher d'accomplir le Grand Œuvre, c'est-à-dire de changer le plomb en or. Dans ce contexte très mystique, il n'était pourtant pas question qu'un quelconque être humain puisse soigner s'il n'était pas un médecin : seul le Divin dans sa miséricorde accordait la grâce, la santé, la vie. Ce sera pourtant la grande réussite d'Hildegarde de Bingen : accomplir sa relation avec Dieu tel un duo gagnant avec lui. Avec une telle sacralité, Hildegarde de Bingen pouvait effrayer, mais son intelligence de l'Univers ne fera que confirmer sa légitimité. Du récit de ses visions naîtra le drame liturgique *Ordo virtutum* (*Le Jeu des vertus*). Sa musique est d'une pureté presque glaçante, limpide, transparente, minérale ; elle est au cœur du son, au cœur de la « musique des sphères » dont parlait Pythagore. Hildegarde de Bingen, entre terre et ciel, rayonne littéralement, et ce, sur l'ensemble du XII^e siècle.

*





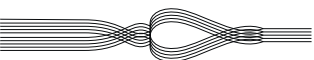
QUAND LA MUSIQUE SE CHERCHE

BERNARD DE VENTADOUR – BEATRITZ DE DIE – ADAM DE LA HALLE

Un glissement s'opère lorsque l'on voit apparaître, peut-être même avant le XI^e siècle, la chanson de geste, qui raconte entre autres la vie des saints. Rien ne nous en est parvenu, mais, dans leur foulée, la poésie lyrique portée par les trouvères et les troubadours a trouvé sa place en France. Même si, tout au long du Moyen Âge, on pouvait déjà entendre de la musique profane dans les campagnes, le rôle de la musique, nous ne le répéterons jamais assez, était dédié à la prière. Pour l'heure, sortir du monastère ou de l'église devient une nécessité, un besoin, la rue prend vie. S'amuser, flatter le chevalier, conter fleurette à une gente dame deviennent les distractions les plus prisées de la noblesse et du peuple. La rue s'anime, l'Église s'efface un temps, la Renaissance médiévale du XII^e siècle s'annonce, et avec elle des bouleversements majeurs pour la musique.

Mais nous n'y sommes pas encore. Les troubadours chantent alors en langue d'oc dans le sud de la France et les trouvères en langue d'oïl au nord de la Loire. *Oc* et *oïl* sont deux mots qui veulent dire « oui ». Oui au chant, oui à la musique, oui à l'amusement, oui à l'amour ! En 1208, la croisade des Albigeois oblige les troubadours à fuir vers l'Espagne et l'Italie, ce qui contribue à disperser leur héritage culturel. La peste noire, en 1348, achève cette déroute.

Heureusement, la France, toujours fervente à maintenir son patrimoine, étudie aujourd'hui la manière dont jouaient et chantaient trouvères et troubadours. C'est probablement une des rares périodes où la musique se cherche. Elle n'est pas encore un art





majeur, et elle a perdu de sa force mystique. Elle flâne, tente de se frayer un passage. Gagnera-t-elle ses lettres de noblesse ? Retrouvera-t-elle un jour sa dimension spirituelle ? Mais revenons d'abord à nos poètes-musiciens : Bernard de Ventadour, Beatritz de Die – l'une des femmes troubadours les plus connues – ou Adam de la Halle, trouvère dont les poèmes plus tardifs nous font sentir le rythme, la danse et la forme en rondeau.

Écoutons Bernard de Ventadour (1125-1200)

Can vei la lauzeta mover [Quand je vois l'alouette agiter]
de joi sas alas contra. l rai, [de joie ses ailes dans un rayon de soleil,]
Que s'oblid'e.s laissa chazer [s'abandonner et se laisser choir]
Per la doussor c'al cor li vai, [tant la quiétude emplit son cœur,]
Ai ! tans grans enveya m'en ve [Ah ! si grande convoitise me vient]
de cui qu'eu vey auzion ! [de ceux que je vois réjouis !]
Meravilhas ai, car desse [C'est un miracle que sur-le-champ]
Lo cor de dezirer no.m fon. [Mon cœur de désir ne fonde.]

Bernard de Ventadour, originaire de Corrèze, était un moine et un célèbre troubadour de langue occitane. Aucun écrit ne certifie sa biographie, mais il est probable qu'il ait réalisé ses premières compositions pour Marguerite de Turenne. On le retrouve plus tard à la cour d'Aliénor d'Aquitaine, dont il est également épris. Il rejoint l'ordre de l'abbaye de Dalon en Bourgogne, où il abandonne la composition. Il y meurt en 1200.

Troubadour de langue occitane, Beatritz de Die est, elle, comtesse de Die. Elle semble avoir eu une vie amoureuse tourmentée. Les sources nomment plusieurs amants : un époux, Guillaume de Poitiers, un amoureux, Raimbaut d'Orange, troubadour, un autre amour, Guilhem Adhémar, également troubadour. Malheureusement, nous connaissons peu de choses de la vie de cette grande et mystérieuse amoureuse, sinon ses textes, dont voici un extrait :



À chantar m'er de so qu'ieu no volria, [Je dois chanter ce que je ne voudrais pas,]

Tant me rancur de lui cui sui amia, [Tant je suis fâchée contre celui dont je suis l'amie,]

Car eu l'am mais que nuilla ren que sia ; [Alors que je l'aime plus que tout ;]

Vas lui no.m val mercesni cortesia [Mais ne me valent de sa part indulgence ou courtoisie]

Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens ; [Ni ma beauté ni mon mérite ni mon bon sens ;]

C'atressi.m sui engand'e trahia [Ainsi suis-je trompée et trahie]

Com degr'esser, s'ieu fos desavinens. [Comme je devrais l'être si j'étais détestable.]

Adam de la Halle (1245-1288), aussi nommé « le dernier des trouvères », fait quant à lui partie de ceux qui ont ouvert les portes de la polyphonie. Il compose un jeu liturgique¹, cette intéressante passerelle entre la musique et le théâtre. Il y avait déjà eu des prémices de spectacle théâtral à travers la chanson de geste². Mais, vers l'an mil, on introduit de petits dialogues en latin au cours de la messe pour la rendre plus vivante. Au fur et à mesure, on y intercale des passages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ou même la vie des saints. Puis le jeu liturgique devient une œuvre profane, notamment en 1283 avec *Le Jeu de Robin et Marion*, écrit par Adam de la Halle. L'histoire est simple, mais charmante et pleine de rebondissements : un chevalier tente de séduire une bergère, Marion, laquelle ne se laisse pas impressionner par le statut social du chevalier, d'autant qu'elle est amoureuse d'un autre homme, Robin. L'histoire et la musique sont profanes, formant un mélange de textes et de chansons, de poésies non musicales. C'est un genre qui fera son

1. Forme de théâtre religieux.

2. Poème épique.



chemin, d'aucuns disant même que chanson de geste et jeu liturgique sont les ancêtres de l'opéra. C'est un avis difficile à partager, tant il va se passer de choses au fil des siècles, et le « théâtre musical » connaîtra encore bien d'autres formes.

Boine amourete [Bonne amourette]

Me tient gai, [me garde gai,]

Ma compagne. [ma compagne.]

Boine amourete, [Bonne amourette,]

Ma cançonete [ma chansonnette]

Vous dirai. [Vous dirai.]

Boine amourete [Bonne amourette]

me garde gai. [Me tient gai.]

Un fait est sûr : l'art profane, rendu accessible par les trouvères et les troubadours, prend de plus en plus de place dans les sociétés médiévales, même si le chant grégorien occupe toujours, par sa beauté et sa vocation religieuse, un rôle particulier.

Pour respecter l'ascèse de la monodie, du chant à l'unisson, il faut des trésors d'écriture. Pourtant, petit à petit, on commence à s'échapper de la ligne, à fabriquer de petits ornements avec des rythmes plus serrés, plus rapides, de petits effets vocaux. Malgré tout, si les trouvères et les troubadours chantent plus légèrement en s'accompagnant d'un instrument et que le texte profane s'émancipe dans la rue, la liturgie impose de respecter ses règles musicales. Pourtant, la volonté de briser ces chaînes est trop forte, et la polyphonie, qui va s'imposer, clôt en beauté la période de l'*Ars antiqua*¹.

Si, dès le VI^e siècle, Isidore de Séville parle, dans son traité, de « chant à deux voix », déjà pratiqué depuis longtemps, il n'est encore question à cette époque que de règles et de bienséance. À la fin du IX^e siècle paraît un traité anonyme appelé *Musica*

1. En opposition à l'*Ars nova*, les musicologues ont inventé a posteriori l'*Ars antiqua* pour désigner la musique médiévale.



enchiriadis, où l'on parle d'« *organum* parallèle » ou de « diaphonie » ; ce chant consiste en la superposition d'une ligne de plain-chant et d'un contre-chant, telle une mélodie et son accompagnement. C'est une révélation pour l'auditeur, mais les puristes restent, eux, sceptiques – peut-être craignent-ils une débauche de sentiments ! C'est à Limoges au XI^e siècle, à l'abbaye Saint-Martial, que cet *organum* s'émancipe : la mélodie supérieure passe à la voix inférieure, alors que la voix d'accompagnement passe au-dessus en prenant beaucoup de libertés, et à cela s'ajoute le mouvement contraire, une voix monte alors que l'autre descend, et vice versa. Un véritable feu d'artifice dont le bouquet final éclate à Paris à l'École de Notre-Dame avec l'« *organum* fleuri ». Nous sommes désormais au XII^e siècle, la voix est de plus en plus libre et vocalise, comme « florissant » la ligne de départ. Toutes ces lignes ont sans nul doute formé la base d'écriture que l'on appellera plus tard « contrepoint ».

Par la suite, des paroles seront ajoutées aux vocalises, formant les « motets ». Deux compositeurs contribuent activement à l'École de Notre-Dame : Léonin et son élève Pérotin. Ce dernier écrit des motets à trois puis à quatre voix, certaines d'entre elles étant doublées par des instruments qui investissent désormais les lieux de culte. Les modes ecclésiastiques commencent à disparaître, et les tonalités, les dièses et les bémols font leur entrée dans la musique savante. Le roi du motet est sans conteste Adam de la Halle, parfois considéré comme le dernier trouvère. L'artiste marque à lui seul le XIII^e siècle. Le motet devient profane, il a un succès phénoménal, la musique bouge enfin.

*



QUAND LES SENS REVIVENT

PHILIPPE DE VITRY

En musique, comme dans d'autres domaines, la France a été pionnière. Alors même que la polyphonie fleurissait, le rythme restait encore inexistant. Au XIV^e siècle, l'évêque de Meaux, Philippe de Vitry (1291-1361), invente le terme d'*Ars nova*, qui formalise les préceptes de l'écriture rythmique. Le rythme commence alors à se développer. Il faut en effet le mettre en relation avec les notions de temps et de durée. Il est l'une des composantes de la musique en lui donnant son souffle, et il procure au corps l'envie de danser lorsqu'il est dynamique, ou encore appelle à l'intériorité lorsqu'il est lent. Le rythme est essentiel car il fait partie de l'Univers, en ce sens qu'il est inséparable de la matière et de la vie, des mouvements des astres, de la périodicité des saisons et des fonctions vitales de l'être humain. Inutilisé, on l'a vu, dans la liturgie, du psaume au chant grégorien, il a été simplifié à l'extrême par les troubadours ou les trouvères. Pas question de donner une vie autre que celle qui transcende l'être vers Dieu. Pourtant, il fut un temps où les Grecs utilisaient deux valeurs, une longue et une brève. Ces deux valeurs, enfouies tel un secret jusqu'à la Renaissance, seront au fondement de tous nos rythmes modernes occidentaux.

Le dactyle	— ◡ ◡	origine de la mesure à 2 temps
L'anapeste	◡ ◡ —	
Le iambe	◡ —	origine de la mesure à 3 temps
Le trochée	— ◡	
Le péon	— ◡ ◡ ◡	origine de la mesure à 5 temps



On trouve en effet une forme élaborée des rythmes dès l'Antiquité. Qui a écrit le premier traité sur le rythme ? Aristoxène, le détracteur de Pythagore ! Ce dernier avait théorisé les notions de proportion d'une corde vibrante, il avait aussi fondé sa théorie sur les harmoniques (ces notes qui s'échappent d'un son sans que l'oreille puisse les déceler), allant jusqu'à parler de l'« harmonie des sphères » qu'Hildegarde de Bingen reprendra au Moyen Âge. Contre Pythagore, Aristoxène réfuta l'idée que la musique était une science, et prôna l'oreille intuitive et le bon goût. Dans son traité *Elementa rhythmica*, Aristoxène a étudié précisément tous ces rythmes au prisme de la poésie et de la musique. En réalité, les deux grands philosophes ont raison, puisqu'un son est une onde vibratoire physique qui se meut dans l'espace, et que l'organisation de ces sons met en forme un art qui conjugue le rythme, la mélodie et l'harmonie.

Mais ce qu'il faut en retenir est que, depuis les psaumes hébraïques, soit quatre cents ans av. J.-C., et jusqu'à la fin de la Renaissance, domine l'idée que la musique est un son monocorde psalmodié, sans affect ni émotion. Cela alors même que la musique a eu un autre destin chez les Grecs, en faisant partie tout à la fois de leur philosophie et de leur vie quotidienne. Les instruments, la danse, le chant et la poésie rythment toutes leurs pensées. L'art chez les Grecs anciens est une façon de vivre.

Le Moyen Âge, dont la liturgie est le trésor, déploie mille manières de taire l'art hérité de l'Antiquité, jugé trop festif, corporel, sensoriel, sensuel. Il faut désormais encourager les fidèles à interioriser leurs sentiments et à réfréner leurs sens pour que seul puisse émaner leur esprit, leur âme, vers un Dieu absolu, ineffable et sublime. La réussite est complète, d'une part pour l'oubli du passé sonore des Grecs, d'autre part pour la beauté que recèle cette musique médiévale de l'Absolu, si pure, si simple et en même temps si savante. D'ailleurs, elle perdure aujourd'hui dans les offices, toutes religions confondues. La liturgie a sa ligne propre, elle n'est pas une mode ni un courant, elle reste un art à part entière.



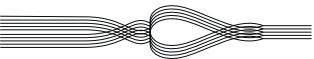
Comme pour les autres arts et savoirs, la musique connaît une « renaissance », celle de l'Antiquité grecque. C'est le moment des retrouvailles avec le corps, la danse et la volupté.

Pas de musique sans mélodie. Celle-ci puise son origine dans les sentiments, dans la plainte, le rire et le cri. Elle est constituée de différents sons de hauteurs et de durées différentes. L'usage de la mélodie et du rythme caractérise ce que l'on peut appeler communément l'« art ancien ». L'harmonie, qui n'apparaît pas avant le XVII^e siècle, est au fondement de l'art moderne. Pour nous, aujourd'hui, ces termes, « art ancien » et « art moderne », *Ars antiqua* et *Ars nova*, semblent un peu dépassés, mais ils permettent ici de comprendre la fracture qui se prépare.

L'art ancien chez les Grecs conjugue à la fois le rythme et la mélodie en y associant également la parole et le geste, particulièrement la danse. Celle-ci, selon les Grecs anciens, est le rythme en action et la mise en mouvement de la sculpture. Au Moyen Âge, le geste est exclu, mais le son à l'état pur, sans rythme, est conservé. La nouveauté vient à la Renaissance, avec la floraison de la polyphonie et du contrepoint. C'est à cet endroit précis que se situe la musique dite « savante ».

Le contrepoint, qui apparaît au XIV^e siècle, est une technique d'écriture savante qui trouvera son apogée à l'époque baroque avec Jean-Sébastien Bach (1685-1750) : point contre point, note contre note. Chaque voix a sa propre ligne, sa propre mélodie horizontale qui croise en certains points les autres lignes selon des règles définies. Ces rencontres de notes, si furtives soient-elles, puisque aucune note ne s'arrête en un point mais continue sa trajectoire, pourraient être annonciatrices de l'harmonie. Mais celle-ci se définit par un accord vertical dans lequel plusieurs sons sont joués en même temps et d'une durée assez longue pour que l'oreille puisse en ressentir la couleur, au point de donner à l'auditeur une impression de gaieté, de tristesse, d'ouverture et de fermeture. Les règles de l'harmonie seront concomitantes à celles des tonalités majeures et mineures.





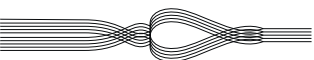
UNE CORDÉE VERS LES SOMMETS

GUILLAUME DE MACHAUT – JOHN DUNSTABLE – JOSQUIN DES PRÉS –
CLÉMENT JANEQUIN

Guillaume de Machaut (1300-1377) est la plus grande figure de l'*Ars nova*. Il fut, sa vie durant, au service des princes, des rois, des grands seigneurs. Machaut concentre dans son œuvre tout ce qui a existé jusque-là : musique religieuse, musique laïque et polyphonie. Il est considéré lui aussi comme « le dernier des trouvères », un poète mais surtout le premier compositeur. Pionnier encore, Guillaume de Machaut est aussi le premier à élaborer un vrai catalogue d'œuvres, de poèmes, de ballades, de motets. Sa *Messe de Notre-Dame* s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle esthétique de l'*Ars nova*. Elle est une polyphonie à quatre voix abandonnant le plain-chant. Elle est en outre admise en tant que création artistique. Il semble s'être amusé avec toutes les formes et toutes les techniques d'écriture connues jusque-là. Un de ses fameux rondeaux¹ est *Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin*. Machaut utilise une technique d'écriture dite « canon à l'écrevisse », connue aussi sous le nom de « canon par mouvement rétrograde » (voir annexe).

Originaire du comté anglais de Bedfordshire, John Dunstable est né quelques décennies après Guillaume de Machaut, vers 1380, et mort en 1453. Musicien au service du duc de Bedford, régent de France de 1422 à 1429 et gouverneur de Normandie de 1429 à 1435, John Dunstable est un Européen avant l'heure, par sa culture, son savoir et ses voyages, même si son style reste

1. Le rondeau ancien est une forme poétique de sept ou huit vers avec refrain. La phrase du refrain revient trois fois tous les trois vers.





très personnel et très anglais. Il a reçu une solide éducation, détient une grande culture en mathématiques, en astronomie et en musique. Au bon endroit, au bon moment, avec son intelligence et sa personnalité, l'homme rayonne. Son talent fait le reste, nous laissant des œuvres d'une immense profondeur. Il faut se laisser bercer par la fluidité et la douceur de sa ligne, le mélange des voix, mélisme¹ et sensualité qui font de Dunstable un vrai musicien de la Renaissance, par le raffinement de sa polyphonie, son respect de la tradition liturgique et l'expression des sens. Laissons-nous emporter par *Veni Creator Spiritus, Salve scema sanctiatis*, ou encore le motet *Quam pulchra es*.

En France, une étoile est alors en train de naître. Il s'agit de Josquin des Prés. *Mille Regretz*, son « tube », annonce le grand art sous une allure sobre et simple. Cette chanson sera d'ailleurs reprise par d'autres, tel un standard du jazz, ce qui prouve la célébrité du musicien. Il est éminemment reconnu de son vivant. Mais telle une star, Josquin des Prés fait des caprices, demande des cachets très élevés, en un mot profite de sa célébrité. Certes, il est fabuleusement talentueux, doué, érudit et influent. Un génie, en somme. Nous ne savons que peu de choses sur lui, si ce n'est qu'il séjourne en Italie durant quarante-cinq ans, où il est chantre à la cathédrale de Milan en 1459, avant de passer au service du duc Sforza en 1474. Il finit ses jours comme chanoine à Condé-sur-Escaut, où il meurt en 1521.

Mille Regretz témoigne de la complexité de l'écriture. Partant d'une première mélodie, Josquin des Prés la travaille sous de multiples formes. Ligne contre ligne, indépendantes et autonomes. Pourtant, à l'écoute de cette brève chanson, on peut déjà ressentir la plénitude de l'harmonie. Par la finesse et l'élégance de ses lignes mêlées, Josquin des Prés fait éprouver la musique pas seulement horizontalement, mais verticalement. Comme autant de repos, de pauses, des groupes d'accords forment des

1. Comme une mélodie ou une vocalise.



bulles de calme et de contemplation. Cette simple chanson est représentative de toute son œuvre, et notamment de ses messes.

Fait nouveau, les compositions de Josquin des Prés bénéficient de l'imprimerie musicale naissante : nous sont ainsi parvenus vingt messes complètes, une centaine de motets, un grand nombre de pièces profanes. Son œuvre marque l'aboutissement et le sommet de toutes les techniques d'écriture de la Renaissance. Ses messes *L'Homme armé* ainsi que *Pange Lingua* sont d'une maîtrise incontestable, dépassant tout ce qui a été mis en place avant lui. Il est au sommet de son art, en 1500, avec son sublime et inégalé motet à cinq voix *De Profundis*.

Et alors même que Josquin des Prés semble nous offrir les monts inatteignables de la musique savante, une chanson retentit, signée Clément Janequin, qui occupera une place unique sur la scène musicale française. La musique s'émancipe et se libère :

Escoutez, tous gentilz Galloys...

Fran frere, le le fan fan feyne

Fa ri ra ri ra...

Von pa ti pa toc von von

Ta ri ra ri ra ri ra reyne

Pon, pon, pon, pon,

La la la... poin poin

La ri le ron...

Chipe, chope...

Nul besoin de traduction, il s'agit ici des onomatopées de *La Bataille de Marignan*, aussi appelée *La Guerre*, de Clément Janequin (1485-1558), écrite en 1527. Jean-Philippe Rameau n'a en effet pas été le premier à utiliser des onomatopées dans le « chœur des grenouilles » de son opéra *Platée*, comme cela a été souvent écrit. *La Guerre* est une chanson à quatre voix mixtes *a cappella*. Tous les ingrédients de la tradition du Moyen Âge remis au goût du jour de la Renaissance s'entremêlent ici avec une intelligence et un à-propos magnifiques. On y trouve la



polyphonie, la non-utilisation des instruments, la description d'une bataille historique qui fait l'actualité racontée comme un récit, enfin la structure de l'œuvre bien articulée : 1. La fanfare et les préparatifs, 2. La bataille, 3. L'arrivée du roi, 4. La victoire. Et ce n'est pas tout, chaque partie se distingue par sa forme d'écriture descriptive. Par les voix, il imite les trompettes pour la fanfare, puis sopranes, alti, ténors et basses entrent les uns après les autres en canon. Pour la bataille, Janequin précipite l'écriture par des syllabes répétées afin d'évoquer les coups sur un air martial. L'arrivée du roi est symbolisée par un tempo de marche ; enfin, d'autres onomatopées simulent la bataille, et une musique que l'on qualifierait de « pompeuse » scelle la victoire. En clin d'œil au jeu liturgique d'Adam de la Halle, Clément Janequin élabore un mini-opéra sous forme de jeux vocaux des plus truculents.

Dix ans plus tard, en 1537, Clément Janequin écrit un nouveau succès, *Le Chant des oyseaulx* (voir annexe). Tout est rythme, polyphonie, légèreté, mais il s'agit encore de musique savante. Si c'est clairement dans le domaine de la chanson que Clément Janequin a brillé (il en compose deux cent cinquante), il n'en demeure pas moins un compositeur aux multiples facettes, qui s'est exprimé dans toutes les formes de la musique : le motet, la messe, le psaume et la chanson spirituelle.

*



LA MUSIQUE EN TOUTE LIBERTÉ

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA – ROLAND DE LASSUS –
WILLIAM BYRD – GIOVANNI GABRIELI –
CARLO GESUALDO – MADDALENA CASULANA – BARBARA STROZZI –
FRANCESCA CACCINI

Les audaces de Janequin permettent à la musique de se libérer toujours davantage. Nouveau venu, le madrigal devient la forme la plus usitée durant tout le XVI^e siècle. Extrêmement libre, il ne doit pas être confondu avec le madrigal florentin du XIV^e siècle, écrit, lui, à une voix avec accompagnement instrumental. Le madrigal du XVI^e siècle, lui, est polyphonique (souvent à cinq voix) et *a cappella*. Dans cet exercice, chacun a apporté sa pierre à l'édifice.

La liberté du madrigal atteint son apogée avec le compositeur italien Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), véritable empereur du genre. À 11 ans, il chante déjà dans la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure de Rome. Il est plus tard maître de la chapelle Sixtine, la chapelle Giulia, ainsi qu'à la basilique Saint-Jean-de-Latran, puis à la basilique Sainte-Marie-Majeure. En 1592, un immense hommage lui est rendu, des compositeurs italiens lui dédiant un recueil de psaumes qui l'élève au rang de plus grand compositeur du siècle. Son catalogue est immense et comporte des centaines de motets, de psaumes, cent quinze messes, etc. Très concerné par le concile de Trente (1542-1563), qui renforce la doctrine catholique, Palestrina écrit la *Messe du pape Marcel* comme une sorte de modélisation du genre : le triomphe du Christ après ses souffrances, l'incitation à la joie et au recueillement ainsi qu'à la ferveur de la pratique religieuse. Ce



qui est particulier dans sa musique, c'est la facilité avec laquelle Palestrina maîtrise la polyphonie. Toutes les voix sont entendues, elles se mélangent sans pour autant se confondre. Sa musique semble s'évader, elle n'est jamais lourde, jamais austère, elle semble toujours sourire.

Contemporain de Palestrina, Roland de Lassus, d'origine belge, se démarque par une écriture bien différente, même s'il est aussi madrigaliste. Il est l'un des grands compositeurs de son temps. Né à Mons en 1532, mort en 1594 alors que sa santé mentale est altérée, il est de l'école franco-flamande. Lassus sait tout faire. C'est un compositeur international tant par ses voyages que par ses styles d'écriture : chanson française, messes et psaumes religieux, motets, madrigaux italiens. Il est probablement le compositeur le plus prolifique de cet âge ancien. Son œuvre est gigantesque et comporte au moins mille trois cents œuvres, si ce n'est plus selon les sources. Il est tout d'abord enfant de chœur dans sa ville natale et, avant de prendre la direction du chœur de Saint-Jean-de-Latran à Rome, il voyage : Sicile, Naples, Milan, Florence et Rome. Anvers est finalement son point de chute, il s'y établit, devient très connu. En 1556, il entre au service du duc Albert V de Bavière, pour lequel il recrute des musiciens et chanteurs tout en continuant à voyager. Parmi ses nombreuses œuvres, deux ont naturellement fait sensation. La première, *In monte Oliveti* (*Le Mont des Oliviers*), est d'une merveilleuse sobriété. On y ressent toute la douleur de Jésus avant son arrestation. Comme résignée, la musique semble nous dire de manière posée dans l'acceptation, dans la soumission, l'inévitable destin de Jésus. Les six voix se reposent les unes sur les autres, comme s'il n'y avait plus de contrepoint, plus de ligne ; la voix est comme revenue à l'état pur. Les sons sont célestes. L'autre œuvre, *Lagrima di San Pietro* (*Les Larmes de saint Pierre*), pour sept voix, écrite en 1594, est offerte au pape Clément VIII. C'est un madrigal spirituel sur l'espoir de rédemption de saint Pierre qui, par trois fois, renia son sauveur.



Roland de Lassus meurt juste après l'écriture de ce chef-d'œuvre, sans jamais avoir entendu ce qui deviendra l'un des sommets de la musique.

Si les voix de tous ces madrigalistes nous transportent, les instruments commencent désormais à se faire de plus en plus entendre. La musique de chambre est véritablement imaginée par le raffiné William Byrd (1543-1623). Ce musicien anglais est un élève de Thomas Tallis (1505-1585), organiste et chantre, avec qui il entretient une relation plus riche que celle de maître et élève. Ensemble, ils travailleront à l'édition et, grande nouveauté, à l'impression de la musique grâce à un privilège accordé par Élisabeth I^{re}. Dans sa riche production, Thomas Tallis nous laisse, entre autres, ses magnifiques *Lamentations de Jérémie* pour chœur à cinq voix. Si William Byrd fut le dernier à composer des œuvres religieuses en Angleterre, il est surtout à l'origine de la musique instrumentale : on abandonne peu à peu la voix pour la remplacer par des instruments.

Byrd écrit donc des pièces pour violes et d'autres pour un instrument méconnu, mais caractéristique de l'Angleterre de cette époque et qui possède un charme particulier : le virginal. Beaucoup mettent dans la même famille le virginal, l'épinette et le clavecin. Si le mécanisme de l'épinette est le même que celui du clavecin, si sa sonorité s'en rapproche pleinement et si l'épinette eût pu être appelée aussi « petit clavecin », il n'en est pas de même pour le virginal, qui a sa propre palette de couleurs et un mécanisme différent. Le virginal est rectangulaire, se présente comme une ravissante petite commode, sa sonorité est beaucoup plus mate, bien moins chatoyante que celle du clavecin, doté d'une tessiture plus restreinte. Jouer des œuvres de la Renaissance sur un virginal d'époque est aussi grisant que de s'essayer à dire quelques vers de Shakespeare dans sa langue.

En ce même siècle surgit une autre idée de génie : la spatialisation de la musique par le Vénitien Giovanni Gabrieli (1557-1612). Envoyé à Munich de 1575 à 1579 pour fuir la peste, il



est engagé dans l'orchestre de la cour du duc de Bavière, où il fait la connaissance de Roland de Lassus, qui compte parmi ses professeurs. En 1584, il devient organiste à la basilique Saint-Marc à Venise, qui offre une double tribune de chœur.

Gabrieli est le premier à avoir eu l'idée d'un double chœur séparé, créant un effet de questions-réponses, d'écho et de spatialisat-ion du son. Plusieurs de ses pièces sont d'ailleurs écrites afin de donner un véritable effet stéréo. Il est aussi le premier à utiliser un ensemble vocal et instrumental de grande envergure : une vingtaine d'hommes choristes d'un côté et, de l'autre, dix sacqueboutes, des cornets et des violes. L'effet dans la basilique devait être phénoménal !

Autre contemporain marquant de ce temps, le compositeur italien Carlo Gesualdo (1566-1613), dont on connaît six livres de madrigaux à cinq voix. Issu d'une famille de la noblesse italienne de la fin de la Renaissance, il est prince par ses ascendances avec les ducs normands de Sicile. Sa musique est certes magnifique, mais il doit aussi sa notoriété à son triste passé de meurtrier. En 1590, il tue en effet son épouse Maria d'Avalos pour adultère et fait assassiner l'amant de cette dernière. Il se remarie avec Éléonore d'Este, sœur de Cesare d'Este, duc de Modène et de Reggio. Il a un fils avec elle, qui meurt de manière précoce. Des dires rapportent la cruauté de Gesualdo, qui aurait empêché son épouse de veiller son jeune fils. Témoin de la mort du premier fils qu'il avait eu avec Maria d'Avalos, il s'inflige des pénitences et des flagellations très violentes. Des idées morbides et une vie mortifère le conduisent sans doute à écrire en 1611 ses *Tenebrae Responsoria* (*Répons des ténèbres*). Cette œuvre très particulière sonne comme un pas vers la rédemption. Par moments, elle sombre dans la tristesse ; en d'autres, elle semble s'éclaircir, mais de manière très fugace, quelques rayons éphémères traversant l'œuvre. Cela est dû à une harmonie audacieuse et à l'utilisation de mouvements chromatiques.



Pour expliquer le chromatisme simplement, il faut arriver à entendre ce qu'est un demi-ton. Pour cela, il faut jouer successivement sur un clavier les touches blanches et les touches noires. Lorsqu'on chante la gamme de Do majeur, on commence par do-ré-mi ; le chromatisme va hausser d'un demi-ton chaque note, utilisant pour ce faire les dièses. Cela donne : do-do dièse-ré-ré dièse, etc., et en descendant on abaisse chaque ton d'un demi-ton en utilisant les bémols : do-si-si bémol-la-la bémol, etc. Cela crée une sensation d'attraction et de glissement d'un demi-ton vers le suivant très expressif. Gesualdo utilise les mouvements chromatiques avec audace, conférant à sa musique comme un sentiment de plainte. Sa mort reste inexpliquée, mais l'on sait qu'il reste jusqu'à la fin de sa vie en proie à ses démons.

C'est alors que le génie des musiciennes italiennes s'épanouit dans la musique profane. Maddalena Casulana (1544-1590) ouvre le bal avec ses madrigaux édités en 1566 dans un recueil collectif, puis elle est éditée seule en 1568, véritable acte militant à valeur d'exemple. En 1644, une autre Italienne, Barbara Strozzi (1619-1677), livrera elle aussi son *Premier Livre de madrigaux*. Elle reprend les poèmes de son père adoptif, élève seule ses enfants tout en menant une carrière de chanteuse et de compositrice. Ses *Lagrima mie* (*Mes larmes*) sont d'une sensualité sans pareille. On y entend des intervalles de secondes augmentées donnant un petit sentiment orientaliste ; parfois, un intervalle ultra-expressif de septième diminuée qui n'existait pas à l'époque se rencontre à deux voix. L'ornementation typique de la Renaissance italienne s'accommode parfaitement de cette musique, avec notamment les tremblements en notes répétées successives et rapides. Lorsqu'on joue du Barbara Strozzi, on a toujours peur que le clavecin soit trop brutal ou guerrier, il faut chercher la profondeur de la réalisation accompagnant la ligne de basse, il faut « ramper » sur le clavier. Barbara Strozzi est une grande créatrice, et la servir demande un jeu subtil et réfléchi.



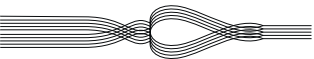
Enfin, Francesca Caccini (1587-1641), pionnière elle aussi, est la première à écrire un opéra, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Albina*, en 1625. À 20 ans, elle obtient un poste de musicienne sous l'autorité du grand-duché de Toscane, avant d'entrer au service de la petite-fille de Catherine de Médicis, Catherine de Lorraine, en tant que productrice de spectacles.

Tous ces madrigalistes (en dehors des femmes) auront été à un moment de leur vie au service des États pontificaux, dans le respect des règles musicales requises pour les messes, à savoir des voix seules sans instruments et récitant des textes sacrés. Pourtant, ils ont su avec beaucoup de grâce adjoindre à leur musique ces petits textes libres que sont les motets, avec des instruments – en petit nombre au départ –, et démontrer que la musique expressive n'était pas une débauche de sensualité, mais que sa part émotionnelle pouvait aider les fidèles dans leur pratique. Ces mêmes compositeurs écrivent de la musique aussi bien sacrée que profane, et la frontière, à l'écoute de certaines pièces, est vraiment poreuse. Est-ce que tout cela était pensé, guidé, ou est-ce que rien ne peut rester intact et que toute évolution, si pieuse soit-elle, s'affranchit de l'austérité ?

Malgré tout, aujourd'hui, il n'est pas question, à l'écoute d'un psaume hébraïque ou d'un chant grégorien ou même d'un madrigal italien, de dire ce que la musique a gagné en richesse ou en expression. Ce qu'elle comprend d'un côté, elle le perd de l'autre. Il est de notre devoir de la garder intacte au fil du temps. Et les madrigalistes ont réussi ce tour de force. En cette fin d'art ancien, il n'est pas blasphématoire de dire que Dieu aime toutes les musiques, et que toutes les musiques conduisent vers Dieu.

*





L'ÉVEIL DES SENS

LA DAME À LA LICORNE

Elle fait renaître les sens par sa beauté, la qualité de son travail et la symbolique qui s'en dégage. Elle nous raconte une histoire de femme, une histoire des sens, du désir et de l'amour. Elle est l'un des chocs de la Renaissance. Elle est musique, ou plutôt la figuration de la musique à la Renaissance. *La Dame à la licorne* vit au musée de Cluny, à Paris, depuis 1882. C'est une tapisserie comportant six pièces qui auraient été tissées en 1490. Elle a été découverte en 1841 au château de Boussac, dans la Creuse, grâce à George Sand, par Prosper Mérimée, à l'époque inspecteur des monuments historiques. On aime raconter que, s'il n'avait pas plu ce jour-là, George Sand, alors en promenade, ne serait jamais allée se réfugier dans le château de Boussac et n'aurait donc pas découvert les tentures de *La Dame à la licorne*. Stupéfaite par sa trouvaille, elle en aurait fait part à son ancien amant Prosper Mérimée. Sur place, il identifia l'une des plus grandes œuvres patrimoniales de la Renaissance française. George Sand raconte cette histoire dans un très beau texte, *Promenades autour d'un village*.

Les six pièces auraient été tissées dans le nord de la France, les Flandres ou les Pays-Bas. Elles auraient été commandées par la famille Le Viste, dont le père, Antoine, était un grand magistrat. Sans doute deux tapisseries ont-elles été perdues, ce qui aurait fait, en tout, huit tentures. Autant de mystères qui entourent les secrets de *La Dame à la licorne*.

L'œuvre, on l'a dit, se compose de six pièces de tapisserie, ou plutôt de cinq pièces plus une. Des éléments sont récurrents dans chaque tapisserie. On peut y voir :





- deux personnages qui sont la Dame et sa suivante ;
- les végétaux, soit quatre arbres, le chêne, le pin, le houx et l'oranger, et un décor floral appelé « millefleurs » ;
- des animaux comme le lion, la licorne, les singes, les oiseaux ;
- deux bannières, en haut desquelles flottent des armoiries avec trois croissants représentant le blason de la famille Le Viste ;
- au sol, un tapis circulaire bleu nuit, tel un jardin clos, au centre duquel se tient la Dame ;
- une tente avec une inscription sur la dernière tapisserie : « Mon seul désir ».

La Dame à la licorne a été identifiée, a posteriori, comme une allégorie des cinq sens : l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat. Découvrons-en la narration...

Première tapisserie : le toucher. La Dame est debout face à nous. Elle se tient sur le tapis de sol circulaire bleu nuit, portant dans sa main droite la bannière avec le blason de la famille Le Viste. Dans sa main gauche, elle tient la corne de la licorne. Cette dernière fait face au lion et, de part et d'autre de la Dame, au niveau de sa tête, il y a deux singes : l'un est attaché, l'autre est en liberté. Aux quatre angles de la tapisserie se tiennent quatre arbres. Du côté du lion se dressent l'oranger et le pin, qui sont des arbres d'Orient. Du côté de la licorne, on trouve le chêne et le houx, arbres d'Occident. Tout est en place comme avant un lever de rideau. La Dame est sereine, ainsi que le sont les animaux. Concentration avant de jouer. Au spectacle de cette scène, nous entendons déjà les premiers chants tel un chœur antique qui énonce, comme dans les jeux liturgiques, ce qui va se jouer.

Dans chacune de ses mains, la Dame tient la corne et le blason, l'évocation du « toucher ». La corne d'animal était autrefois utilisée pour fabriquer des instruments de la famille des vents. La mise en scène – une image concrète – ajoute à cette sensation du toucher. On ressent pour la première fois l'épaisseur



de la tenture, le corps s'installe pour un voyage de sensations diverses dans lequel la musique et le sonore ne quitteront jamais la scène.

Deuxième tapisserie : l'odorat. Le singe attaché a disparu, l'autre joue dans la corbeille de fleurs. Une suivante entre en scène et regarde la Dame, qui tresse une couronne de fleurs. Ces dernières sont partout et embaument la tapisserie. Jusqu'au Moyen Âge, la science des fleurs et des jardins était une occupation particulièrement féminine. Nous trouvons ce jardin sur le tapis circulaire bleu évoquant la nuit et sur le décor rouge de la tapisserie évoquant le feu du jour. Ce décor fleuri appelé « millefleurs » servait à remplir les vides de la tapisserie. Le vide ? Non, sûrement pas : au Moyen Âge, tout est symbolique et tout est sacré. Ainsi ce vide peut-il représenter le cosmos, et, comme le dit Paracelse : « À chaque étoile dans le ciel correspond une fleur sur la terre. » Que de plantes semblent virevolter grâce aux millefleurs ! C'est comme si l'on entendait une petite brise, on peut deviner aussi le doux bruit craquant du tressage qu'opère la Dame.

Le singe a disparu, on sent le mouvement fugitif de sa fuite. Les fleurs divulguent leurs multiples parfums, mais la nature n'est jamais silencieuse, le sonore est là, tel un bruiteur malaxant au creux de ses mains des feuilles mortes.

Troisième tapisserie : le goût. La Dame nourrit les oiseaux. Une perruche, symbole d'immortalité, s'est posée sur sa main recouverte d'un gant, tandis qu'une pie et un faucon attendent leur tour. L'art de la fauconnerie était très pratiqué par les femmes au Moyen Âge. Quant à la pie, attirée par ce qui brille, elle va là où la Lumière se révèle. Comprendre les oiseaux démontre la grande sagesse et la connaissance de la Dame. Les alchimistes s'étaient d'ailleurs inspirés de la fine ouïe des volatiles pour élaborer le « langage des oiseaux », que cette tapisserie nous invite à parler.

Concernant les arbres, on peut ainsi dire que le chêne fait écho à la chaîne que porte la Dame autour de sa taille (car il



faut tailler les arbres). Le pin, c'est le pain que nous partageons et dont la Dame donne la mie aux oiseaux, car la Dame est l'amie des oiseaux. L'oranger peut se dire l'or rangé et serait un trésor caché. Le houx est nommé houx vert quand il n'est pas fleuri, car tout est ouvert quand il s'agit de venir.

Même exercice maintenant concernant la Dame et sa suivante. La suivante n'est pas aussi jolie que la Dame, elle est laide car elle est l'aide de la Dame. Tout cela est une histoire de dame, ou plutôt une histoire d'âme. La suivante est donc l'aide-dame, elle aide l'âme... Rien n'est plus amusant, chacun peut continuer ce divertissement linguistique délicieux. Mais ce jeu, en plus de faire référence à l'ouïe fine des oiseaux, symbolise aussi leur pépiement, celui qui a inspiré à Clément Janequin sa chanson citée plus haut et celui auquel s'intéresseront des compositeurs du XX^e siècle. Aussi, lorsqu'on parle en langage des oiseaux, on rythme les phrases pour bien faire entendre le balancement qui s'opère d'un premier sens à un deuxième. C'est comme une chanson de la Renaissance. Le chant des oiseaux est langage, secret des alchimistes, musique, et sans doute les trois en même temps. Au-delà du goût que procure la sensation de nourriture donnée aux oiseaux, c'est le goût de la quête spirituelle qui y est peut-être évoqué.

Quatrième tapisserie : l'ouïe. La Dame joue de l'orgue. La musique y est donc évidente. Il s'agit de musique profane, sans doute une chanson de trouvère ou de troubadour. Rappelons qu'au sortir du Moyen Âge, les trouvères et les troubadours chantent l'amour courtois, au centre duquel est la femme. La musique et l'amour sont donc évidemment réunis dans cette tapisserie. La suivante active le soufflet apportant l'air afin que le son sorte. Nous sommes ici dans le monde du « sonore », c'est-à-dire du son or et peut-être même du nombre d'or qui sera employé plus tard en musique. La musique, art du *trivium*¹, naît d'un art du

1. Le *trivium* est constitué des trois arts libéraux de l'enseignement médiéval, que sont la grammaire, la rhétorique et la dialectique.



*quadrivium*¹ : l'arithmétique, comme cela a été évoqué plus haut avec Pythagore. La suivante est à la Dame ce que l'arithmétique est à la musique, une aide, une complémentarité.

Cinquième tapisserie : la vue. Cette tapisserie est la seule où la Dame est assise, c'est la seule où il n'y a plus que deux arbres, il y a très peu d'animaux, plus qu'une seule bannière, la suivante a disparu. La licorne est assise sur ses pattes arrière, ses deux pattes avant sont sur les genoux de la Dame. Une sorte de belle fatigue et de liberté souffle sur cette tapisserie. La Dame tient dans sa main droite un miroir dans lequel la licorne se reflète et se mire. Le miroir est aussi une technique musicale, que nous avons évoquée. Une phrase se joue alors en mouvement rétrograde, comme des mots palindromes qui se lisent dans les deux sens.

Ce sont les cinq sens qui ont permis à la Dame de sentir le monde. Tel un repos, telle une fin d'acte, le rideau pourrait descendre maintenant.

Sixième tapisserie : *Mon seul désir*. À la façon d'une *coda*² ou d'un développement terminal, la sixième tapisserie semble raconter une tout autre histoire. C'est la plus énigmatique, rien que par son titre. Un nouveau symbole : la tente, en deux mots, ou en un, l'attente. Il faut dire que la Dame est enceinte. Sur cette tente, une inscription : « Mon seul désir ». De quel désir parle-t-on ? Agapé, Philia, Éros ? La Dame donne la mie (l'amie) aux oiseaux, c'est Agapé ; la Dame enfante, il s'agit de Philia ; la Dame désire, il est bien question d'Éros. Trois amours différentes que la femme sait donner. La Dame pleine de cette connaissance des plantes, des oiseaux, de la musique et de l'amour a en elle la lumière et le sacré.

Enfin, le clou de la tapisserie réside dans l'inscription. « Mon seul désir » est précédé de la lettre A et suivi de la lettre P : « A mon

1. Le *quadrivium* est constitué des quatre arts libéraux de l'enseignement médiéval, que sont l'arithmétique, la musique, la géométrie, l'astronomie.

2. Conclusion musicale d'une partie, d'un mouvement ou de l'œuvre elle-même.