

## Critique Huelgas Ensemble arts et lettres – 31 oct. 2017

Deux critiques par Grégory Rauber et Dr. Judith I. Haug

31 octobre 1517 – 31 octobre 2017

La Salle del Castillo avait des allures de temple protestant en ce jour anniversaire des 500 ans de la Réforme, avec non moins que Paul van Nevel à la tête du Huelgas Ensemble pour nous plonger dans l'univers musical huguenot.

Entre psaumes et chansons polyphoniques, *laude* et messe, motets et vers mesurés à l'antique, Genève, Rome, Paris, le programme nous invite irrésistiblement au voyage, dans le temps, à travers les genres et les styles, dans l'espace. Partant de la simple ligne mélodique du psaume initial, chantée à l'unisson, c'est à une éclosion, puis un épanouissement de sons auxquels nous assistons, jusqu'à l'explosion de couleurs et d'harmonies de la chanson conclusive à 5 voix. Paul Van Nevel a le geste simple, précis. Les voix, cristallines, réagissent comme un seul souffle aux mouvements du diapason argenté qu'il tient du bout des doigts.

À l'instar du répertoire, les formations sont kaléidoscopiques. Chaque pièce convoque une géométrie de voix et d'instruments nouvelle, qui elle-même évolue au fil des répétitions strophiques des textes. L'agencement particulier de la salle – le demi-cercle formé par les dix chanteurs se réfractant dans celui formé par le public qui lui fait face – permet de jouer avec la symétrie, de mettre en abîme des éléments rhétoriques. Ainsi des groupes se forment, se séparent, s'éloignent, se rapprochent, se répondent et se conjuguent dans la dernière partie du programme, celle-là même où sacré et profane ne semblent faire plus qu'un.

**Grégory Rauber**

### L'OREILLE DES HUGUENOTS

En ces temps où force est de constater que l'on tue encore au nom de la religion, remémorons-nous l'une des catastrophes de l'Europe moderne, la Nuit de la Saint-Barthélemy, qui eut lieu du 23 au 24 août 1572. Dans le but probable de calmer les tensions en France, la reine mère Catherine de Médicis, qui, dans le cadre d'une politique d'unité nationale, s'était déjà rapprochée des protestants, de plus en plus nombreux et puissants, prit la décision de marier sa fille Marguerite avec Henri de Navarre, le futur Henri IV. Cela encouragea les protestants à espérer une réconciliation et d'importantes personnalités se réunirent à l'occasion des célébrations à Paris, suite à quoi la population de la ville, majoritairement catholique, réagit avec mécontentement. Après le mariage, la situation dégénéra encore après une tentative d'attentat sur la personne de l'amiral protestant Gaspard de Coligny. Deux jours plus tard, Coligny fut finalement assassiné – probablement sur ordre de la reine mère – avec d'autres acteurs-clés. Des émeutes à Paris puis dans le pays tout entier suivirent ces attaques ciblées, coûtant la vie à plusieurs milliers de protestants (de 5 à 30 000 selon les estimations). À l'annonce du massacre, le pape Grégoire XIII fit chanter un *Te Deum* solennel, fit frapper une pièce de monnaie commémorative et passa commande à Giorgio Vasari de fresques pour la *Sala Regia*.

### Du pouvoir de la musique

Si, aujourd'hui, ce sont les trésors de l'Antiquité qui sont attaqués comme les symboles d'une

culture honnie, précisément à l'époque de la propagation de la Réforme, soit entre l'apparition de cette dernière (1517) et la fin de la guerre de Trente Ans (1648), c'est la musique qui était considérée comme la marque d'identification par excellence. La musique sacrée en général et le chant de la communauté en particulier jouaient un rôle central, autant pour l'affirmation de soi que pour marquer les limites avec l'extérieur. La musique de l'« autre » était considérée soit comme vaine et pécheresse (polyphonie catholique), soit comme une tentation à l'hérésie (chant réformé des psaumes).

Le désir de compréhension du contenu de la foi et de participation active de tous les croyants au service ordinaire est commun à tous les mouvements réformateurs du XVI<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci partageaient également un respect humaniste, inspiré par la théorie politique platonicienne, pour le pouvoir de la musique, qu'il fallait exploiter, mais maîtriser et orienter favorablement. Martin Luther voyait dans la musique une *ancilla theologiae*, une servante de la théologie. Dans la liturgie, il s'en tint à la tradition, conservant les compositions polyphoniques et instrumentales même en langue latine, mais il introduisit la nouveauté du chant communautaire en langue vernaculaire. Les mélodies n'en étaient pas seulement nouvellement composées, mais aussi adaptées de différentes sources, y compris de sources profanes. Jean Calvin, pour sa part, occupe en quelque sorte une position intermédiaire : convaincu du pouvoir de la musique de renforcer ou d'approfondir les textes, mais aussi de son potentiel destructeur, il régla strictement la musique liturgique. Seul le chant monodique non accompagné des mélodies nouvellement composées était autorisé, assurant ainsi la compréhension générale complète du texte ; le déploiement d'un faste superficiel ainsi que l'introduction de mélodies profanes étaient exclus. Au niveau des textes, seuls les psaumes et quelques textes poétiques tirés de la Bible étaient autorisés.

En 1539, Calvin publia anonymement à Strasbourg le premier psautier, *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*. Les textes sont majoritairement ceux du poète de cour français Clément Marot ; à ce stade précoce, les paraphrases des psaumes étaient encore appréciées en cour. Dans les années suivantes, Calvin fit compléter le psautier par Marot et, après sa mort, par le théologien Théodore de Bèze ; les mélodies furent composées principalement par des cantors et des musiciens genevois comme Loys Bourgeois. Calvin donna des indications claires aux compositeurs des mélodies, comme on peut le voir dans son *Institution de la Religion chrestienne* (1545) : les mélodies doivent posséder gravité, grâce et dignité, mais aussi montrer de la modération.

En 1562 fut finalement publié le psautier complet, *Les Pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*, dit Psautier de Genève, qui rencontra un énorme succès – entre 30 et 50 000 exemplaires imprimés dans la seule première année ! Bien qu'il ne fût pas seul à provoquer l'engouement pour la poésie psalmique qui se répandit dans toute l'Europe et empiéta d'ailleurs sur les confessions religieuses, il s'imposa et connut une diffusion et une réception étonnantes dans le monde entier. Des traductions en néerlandais, en allemand et dans de nombreuses autres langues (dont le turc ottoman) furent bientôt publiées, et des arrangements musicaux furent composés pour tous les effectifs et dans tous les styles.

### **La persistance du contrepoint**

L'absence de musique polyphonique et instrumentale dans le service religieux réformé ne devrait cependant pas faire oublier l'estime dans laquelle était tenue la musique domestique, en conformité avec un idéal éducatif ambitieux. La vision répandue de la Réforme ennemie de l'art

est incorrecte : de l'exigence de Calvin de voir le chant spirituel pénétrer la vie quotidienne jaillit une production foisonnante d'arrangements de psaumes polyphoniques et vocaux-instrumentaux, parfois d'un haut niveau technique. Les œuvres profanes de compositeurs réformés (L'Estocart, Le Jeune), qui circulaient dans un milieu progressiste et (d'abord) mixte sur le plan confessionnel (Costeley), montrent que la musique domestique n'était pas que sacrée.

La gamme stylistique des arrangements de psaumes est considérable et va de motets polyphoniques complexes à quatre voix au *contrapunctus simplex* (une écriture simple note contre note) en passant par toutes les formes mixtes imaginables. L'écriture en *contrapunctus simplex*, qui servira plus tard d'exemple au *Cantionalatz* (choral à quatre voix chantées) protestant, trouve ses racines dans l'adaptation musicale des odes humaniste, dont les principes d'intelligibilité, de déclamation syllabique, de scansion correcte du texte ainsi que d'écriture note contre note étaient en consonance avec les exigences de la musique d'église réformée. Les domaines du chant des psaumes réformé et de la « musique mesurée à l'antique » s'imbriquaient à Paris dans un cercle de compositeurs et de poètes humanistes et inspirés, à savoir l'Académie de Poésie et de Musique autour de Jean-Antoine de Baïf, qui constitua un psautier en vers mesurés (Ps. 51 de Jacques Mauduit), et La Pléïade autour de Pierre de Ronsard, avec lequel Claude Goudimel en particulier était en relation. Guillaume Costeley, compositeur de la cour et professeur de musique de l'enfant-roi Charles IX, considéré comme le plus grand compositeur de chansons de sa génération (*Noblesse gist au cœur du vertueux*), évoluait également dans ce contexte. L'histoire montre une fois encore que les milieux orientés artistiquement étaient souvent de confessions mêlées ; ainsi, Costeley, Baïf et Ronsard n'étaient pas protestants.

Goudimel, lui-même victime de la Nuit de la Saint-Barthélemy à Lyon, se consacra trois fois au Psautier de Genève et produisit des arrangements entre *contrapunctus simplex* et motet hautement virtuose (Ps. 67). Les divers arrangements de psaumes par Claude Le Jeune – ici le Ps. 67 du psautier à trois voix *Les Pseaumes de David* – montrent à quel point ses œuvres profanes (*Cigne je suis de candeur ; Povre cœur entourné*) subirent l'influence de l'Académie de Poésie et de Musique et démontrent la relation étroite entre Psautier de Genève, musique mesurée à l'antique et réforme poétique. À ce contexte appartient également le psautier versifié latin de George Buchanan en mètres antiques mis en polyphonie complexe de deux à huit voix (Ps. 30, Ps. 15) par Jean Servin. Après les horreurs de la Saint-Barthélemy, la production de poésie et de musique basées sur les psaumes diminua sensiblement. Pascal de L'Estocart publia encore tardivement, en 1583, un psautier dans le style du motet (ici représenté par le motet *Peccantem me quotidie* et la chanson *Le monde un jour contre Vertu fâché*).

### **La Contre-Réforme ou l'intelligibilité du texte comme loi**

Malgré une base esthétique et théorique commune dans l'humanisme et la réception de l'Antiquité, la différence de conception musicale entre la Réforme et l'Église catholique est fondamentale et conceptuelle. Cela peut se résumer simplement comme suit : une idée démocratique imprègne les confessions réformées, selon laquelle tous les fidèles – hommes, femmes, enfants – chantent ensemble la même chose et comprennent ainsi chaque mot. La musique « artistique » a sa place dans la vie privée, où elle est formellement encouragée. Dans la liturgie catholique, à côté du chant choral monodique du prêtre et des moines domine la musique artistique dans une langue que seule une minorité comprend, exécutée par des musiciens professionnels (uniquement des hommes et de jeunes garçons) et partiellement conçue dans une écriture qui ne favorise pas la compréhension. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour que les chants

d'Église en langue vernaculaire soient intégrés dans la liturgie catholique.

Cependant, les réformateurs n'étaient pas seuls à exiger l'intelligibilité de la parole de Dieu dans la musique sacrée. Reçue dans l'Église catholique comme héritage commun de l'humanisme, l'intelligibilité devint un aspect du mouvement du renouveau de la Contre-Réforme. La musique d'Église fut à l'ordre du jour de la 22<sup>e</sup> session du Concile de Trente (1545-1563), avec pour résultat l'interdiction des éléments « lascifs » et « profanes » dans la liturgie (une façon de voir en accord avec les exigences de Calvin concernant les mélodies de psaumes). La discussion avait cependant été menée auparavant de façon plus tendue, et certains pères du Concile s'étaient prononcés en faveur de directives stylistiques allant dans le sens de l'intelligibilité du texte (l'idée selon laquelle la polyphonie en général fût interdite n'est que fabulation).

Giovanni Pierluigi da Palestrina est considéré, parfois avec une exagération quasi mythologique, comme le compositeur principal de la musique d'Église post-tridentine, dont le style présente un équilibre entre art polyphonique et intelligibilité du texte. Bien que le « livret du programme » pour le service divin à Rome ne renseigne pas les noms des compositeurs repris, Palestrina, compositeur chef de file déterminant le style du renouveau catholique, était un choix évident. Son contemporain Giovanni Animuccia fait également partie des compositeurs de la Réforme. De son berceau florentin, il apporta la *lauda* à Rome (*Gia fu presa da te*), un genre de chanson issu de la tradition médiévale des *laudesi* (chanteurs de *laude*), qui, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, était polyphonique et ne fit certes pas son entrée dans la messe, mais bien dans les formes paraliturgiques du culte. Le style simple des *laude*, le texte en langue vernaculaire et la phrase homophone correspondaient au goût de l'époque (*Chi vol seguir la guerra*).

La présentation du paysage sonore de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle telle que la propose l'Ensemble Huelgas, dans la multiplicité de ses sens et de ses contextes – réformé/catholique, sacré/profane, liturgique/privé –, soulève une question importante : n'est-on pas bien loin des contradictions confessionnelles et des différences dogmatiques, comme les formule Jean Calvin dans sa Préface au règlement du service religieux *La forme des prieres et chantz ecclesiastiques* (Genève, 1543) ? « Or le propre don de l'homme est de chanter en sachant ce qu'il dit. Après l'intelligence, doit suivre le cœur & l'affection [...]. »

Dr. Judith I. Haug (Münster)

Traduction : ISO Translation & Publishing for BOZAR, Brussels

Avec l'aimable autorisation de l'Internationale Musikforschungsgesellschaft (IMFG) de Vienne