

Le tombeau en musique

" Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre ? " (1).

Cette phrase célèbre de Bossuet nous introduit au coeur même du sujet dont il sera question ici : le tombeau en musique.

Forme musicale très prisée au Grand Siècle, le Tombeau est à présent peu connu. Quelques musicologues se sont néanmoins penchés sur la question. Au début du siècle, Michel Brenet donnait les grandes caractéristiques de cette forme (2). Ce n'est cependant que dans les années cinquante que Monique Rollin étudiait en détail certains de ces tombeaux (3), tandis que Charles Van den Borren en recherchait les origines vocales (4).

Mon but sera ici de définir les origines instrumentales du tombeau, sans pour autant négliger l'apport considérable de la musique vocale, de la Renaissance carolingienne au Maniérisme. Il sera aussi de définir une forme typiquement baroque de ce genre et d'en retracer l'histoire jusqu'au sortir de son contexte idéologique.

Tombeau est un mot au champ sémantique très vaste. Il s'agit tout d'abord d'un monument funéraire, à caractère artistique ou non, destiné à maintenir présent dans la mémoire des vivants le souvenir de ceux qui ne sont plus de ce monde. Tombeau s'applique également à des recueils de pièces en vers ou en prose, composées à la mémoire d'un personnage remarquable par des admirateurs ou des amis. Ce même mot désigne encore une forme musicale instrumentale particulièrement florissante au XVIIe siècle, écrite en hommage à certains artistes célèbres défunts ou à la mémoire de figures marquantes de l'histoire.

1- Formes musicales antérieures au tombeau instrumental

L'hommage en musique est chose très ancienne, bien antérieure au tombeau instrumental. Très tôt, des mélodies consacrent la mémoire de personnages dignes d'être remémorés. Un manuscrit de Limoges (Biblio. Nat. Lat. 1154) contient des mélodies des plusieurs "plaintes" : le très célèbre planctus sur la mort de Charlemagne, sur celle du duc Eric de Frioul, ainsi que sur celle de Hughes de Saint Quentin (5)

Ces lamentations, tout comme les planhs des troubadours, expriment la tristesse individuelle ou collective, habituellement de façon stylisée (6). Soulignons que le planctus n'est pas un chant du rituel funèbre et qu'il peut être sensiblement postérieur à la date du décès du personnage concerné. (6)

Un des planhs les plus célèbres est celui signé par Gaucelm Faidit et dédié à Richard Coeur-de-lion, "Fortz chausa es que tot lo major dan" (1199). Si le texte est tout à fait explicite, sa structure, tant poétique que musicale,

s'intègre bien dans l'ensemble du répertoire lyrique des troubadours. Notons que certains planctus profanes peuvent être influencés par le chant grégorien, tel celui consacré à Guillaume le Conquérant (7), ou encore la collection des planctus espagnols transmis par le manuscrit de Las Huelgas, compilé entre 1319 et 1333. (8)

C'est aux XIV^e et XV^e siècles que le planctus monodique sera définitivement remplacé par des pièces polyphoniques. La chanson polyphonique en langue profane prend la relève, donnant souvent un ton moins grave, plus détaché à la complainte, comme dans l'Épithaphe de l'Amant vert. Le texte de Jean Lemaire de Belges mis en musique par un auteur anonyme est tout à fait dans le style de la chanson en vogue à la cour de Marguerite d'Autriche (Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms.228, f^o 26v-27).

Toutefois, la déploration est un genre musical plus important. Réunissant la réaction humaine et religieuse, elle hérite de la fonction du planctus traditionnel de la fin du Moyen-Âge, mais en lui donnant la structure du motet. Habituellement dédié à la mémoire des souverains ou écrite par un compositeur pour un confrère illustre, la déploration est plus émotive et plus spiritualisée que le planctus, comme par exemple la Déploration sur la mort de Binchois (1460) de Johannes Ockeghem et la Déploration sur la mort d'Ockeghem (1495) de Josquin Des prez. (9). La première est bilingue, selon le style du motet ancien, finissant par une phrase de la dernière partie de la séquence Dies Irae, tandis que la deuxième n'utilise le plain-chant qu'avec le cantus firmus du Requiem aeternam qui s'intègre dans le poème de Jean Molinet (10).

La déploration se répand très vite. En Allemagne, Gaspard Othmayer écrit un chant en latin à quatre voix in funere Gulielmi Breitengasser et Andreas Schwarz compose l'épithaphe de Sixt Dietrich. Les deux derniers tiers du XVI^e siècle foisonnent de pièces de ce genre dues en majorité à des maîtres des Pays-Bas comme Nicolas Payen, Clemens non Papa, Jacob Vaet, etc.

En ce même XVI^e siècle apparaissent en Angleterre des pièces instrumentales dont le but est d'évoquer la mort d'un personnage. Il n'est pas étonnant que les compositeurs anglais s'attachent à un tel sujet. En effet, en plaçant la mort sur la scène, le théâtre élizabétain introduit de façon plus directe qu'aucun autre à l'angoisse de la mort. L'attention portée à l'instant même de la mort amène à hypertrophier la scène du dernier passage (11). Toute cette littérature entraîne les compositeurs à écrire des pièces vocales mélancoliques; les plus grands représentants de ce genre sont Dowland, Ward et Wilbye (12).

Cette mélancolie va influencer également la musique instrumentale. De nombreuses pièces pour le luth, le clavier

ou la viole vont agrémenter le répertoire. Ainsi Dowland publie en 1605 ses Lachrimæ ou Sept larmes, figurées par sept pavanes passionnées. Orlando Gibbons compose des pavanes et gaillardes dans la même optique (13). Son langage, qui est celui de l'élégie et de la passion douloureuse, est caractérisé par l'emploi d'une gamme mineure flexible, c'est-à-dire avec une ambiguïté au niveau des III^e, VI^e et VII^e degrés. Ceci facilite l'usage du chromatisme qui, joint à l'emploi des notes liées, engendre des dissonances résultant à la fois du contrepoint et des agrégats harmoniques (fausses relations, quintes altérées, nombreuses septièmes).

En cette époque charnière naissait également en Angleterre une forme très particulière préfigurant le tombeau français en bien des points : the Dump (14)

L'origine du mot pose déjà problème. On le rattache actuellement au tchèque Dumka qui signifie lamentation. Plus vraisemblable serait l'origine hollandaise Domp, signifiant au sens figuré brouillard du nord ou encore un état d'abattement. Le mot anglais Dump ou Domp apparaît pour la première fois au début du XVI^e siècle dans les sources littéraires. Il signifie un accès de dépression mélancolique (être "in the dump" signifie être abattu). Des écrivains élizabéthains suggèrent que le dump musical partage le même caractère sérieux. Ainsi, dans son Traitement de la mélancolie (Londres, 1586), le physicien Timothy Bright prescrit de la musique enjouée pour un homme mélancolique et proscriit ce qui est solennel et calme comme le Dump.

Les plus anciens exemples de Dump musical sont les trois inclus dans le manuscrit Royal Appendix 58, qui date de l'époque de Henri VIII et de ses successeurs immédiats. Du total de 15 Dumps conservés, le plus célèbre, My Lady Cary's, fournit l'exemple type (15) Il s'agit d'une série de variations continues sur des harmonies de tonique et de dominante, formant une sorte de basse obstinée. Sur les quinze, deux seulement ont une structure différente. Il existe grosso modo quatre schémas de base. Le plus ancien et le plus simple consiste dans la succession suivante :

- 1- T T D D 2- T T D D / T D D T 3- D T D T
4- T T D T 5- D T D T

Remarquons cependant que ceci indique la présence de deux modèles, selon que la série commence sur la tonique (T) ou sur la dominante (D).

2- Le tombeau instrumental

Le tombeau fait son apparition dans la littérature musicale vers 1630. Cette forme naît dans un contexte idéologique favorable à son éclosion. Elle est la traduction d'une certaine attitude face à la mort ainsi que d'une conception esthétique particulière, toutes deux typiques du baroque.

C'est au XVII^e siècle que les compositeurs reprennent le terme tombeau. Ce mot s'appliquait alors à tout recueil de pièces funèbres et laudatives en l'honneur d'un mort plus ou moins illustre. Nombreux à cette époque, les tombeaux littéraires disparaissent presque complètement à partir de 1609. Beaucoup sont mixtes, contenant à la fois du français et du latin, mais aussi du grec, de l'italien, de l'espagnol, voire de l'hébreu. Au point de vue littéraire, ces recueils sont de valeur très inégale; les pièces dont ils se composent varient en qualité; leur témoignage historique est sujet à caution, le genre exigeant que les éloges et les regrets versent dans l'hyperbole (16).

La grande ligne de convergence des esthétiques musicales du XVII^e siècle, c'est l'affirmation que la musique est un langage; que la musique constitue une suite de significations qui renvoient à des événements précis que l'on veut évoquer. Toutefois, une difficulté surgit avec les pièces instrumentales. Pour maints esthéticiens, ce ne sont que des exercices grâce auxquels les compositeurs approfondissent leur technique. En fait, la musique instrumentale est insérée dans des limites très étroites. On y trouve une vérité de convenance qui, tout à la fois, diffère de l'imitation immédiate, et qui pourtant contient une signification incontestable, directement traduisible en mots. D'autres auteurs ne considéreront comme significatives que les pièces portant un titre évocateur (17)

Dire qu'en France au XVII^e siècle Poussin et la tragédie classique dominant ne signifie point la domination de la pulsion de mort dans un univers de contrôle et d'harmonie. La mort s'est seulement faite plus discrète, moins ostensible que dans le théâtre élizabéthain, mais elle fournit toujours la trame et l'aboutissement du récit.

La mort joue également un rôle considérable dans les milieux littéraires et philosophiques que les compositeurs du début du XVII^e siècle ont dû fréquenter. Une morale stoïque va se dégager de ces diverses tendances. Marbeuf dépeint une mort paisible; Pierre Mathieu, dans Les Tablettes de la vie et de la mort, aboutit lui aussi à une conclusion stoïcienne. Ainsi n'hésite-t-il pas à écrire :

La vie est une table où, pour jouer ensemble,
On voit quatre joueurs : le Temps tient le haut bout
Et dit : "Passe". L'Amour fait de son reste et tremble;
L'Homme fait bonne mine, et la Mort tire tout.

Avec Drelincourt et ses Chemins funèbres, l'homme du baroque se prépare calmement à quitter le monde terrestre (18).

Cette vision stoïque est fondamentale pour la compréhension et la signification des tombeaux en musique. Ceux-ci s'efforcent de nous rappeler un personnage célèbre ou un musicien de grand talent. Suivant les situations, le compositeur écrira une oeuvre solennelle, une oeuvre intime ou encore imitera le style de l'artiste qu'il évoque.

Le premier tombeau instrumental est écrit en 1639 à la mémoire du luthiste Mézangeau par Emmanuel Gautier, son disciple. Il va de soi qu'il s'agit d'une oeuvre destinée au luth. Par ailleurs, cet instrument se prêtait très bien à la transcription d'oeuvres vocales polyphoniques dont le répertoire comportait un grand nombre de lamentations et de déplorations. De surcroît, au début du XVII^e siècle, l'augmentation du nombre de cordes dans le grave avait amplifié la sonorité de l'instrument et rendu encore plus apte à traduire des sentiments sombres (19).

Contrairement à ses confrères anglais, le compositeur français ne dispose pas, en ces années 1630, d'une forme type pour évoquer la mort. Dès lors, il puise dans le répertoire une forme capable d'exprimer un sentiment abstrait, et il choisit l'allemande. Cette forme s'était déjà orientée vers une certaine autonomie grâce aux luthistes du XVI^e siècle. Jean-Baptiste Bésard par exemple bâtit des allemandes sur des schémas métriques et harmoniques rigides, avec quelques brusques oppositions de registres qui apportent de l'imprévu (20)

L'allemande n'a pas la même structure dans tous les tombeaux; elle n'est pas non plus la seule forme utilisée. Jacques Gallot dédie à la duchesse d'Orléans un tombeau en forme de courante; le Tombeau de Raquette de Denys Gautier est une pavane à trois sections. Marin Marais, dans le Tombeau de Sainte-Colombe, s'éloigne des formes traditionnelles de la musique de danse et élabore un plan libre.

Sur ces formes, les luthistes, guitaristes, clavecinistes et joueurs de violes vont élaborer un langage élégiaque particulièrement remarquable et très individualisé, malgré une indéniable influence du lyrisme italien. Ce dernier se ressent au niveau du chromatisme dans les accords, de la recherche des dissonances, du récitatif expressif et du rythme comme moyen d'expression. Cette influence n'affecte cependant pas l'esprit polyphonique et contrapunctique de cette musique.

On ne peut pas dire que le mode mineur soit exclusivement usité. En effet, quelques tombeaux parmi les plus réussis, sont en majeur. Le Tombeau de Blanc-Rocher de Denys Gautier est écrit dans ce mode. De toute façon, la notion de mode est assez ambiguë dans ces oeuvres. C'est par ailleurs cette ambiguïté tant modale que tonale qui permet de créer une atmosphère de trouble et de pénétrer dans le monde du crépusculaire. Ce procédé n'est pas le seul mis en oeuvre par les compositeurs pour troubler l'auditeur. Ainsi n'hésitent-ils pas à inventer une mélodie décousue, au rythme presque toujours brisé, coupé de soupirs et bousculé par des syncopes.

Au point de vue harmonique, les mouvements de quarts et de quintes diminuées descendant sur la sensible abondent

et provoquent une grande tension. Cette dernière peut également être rendue par des frottements de secondes qui ne sont autres qu'un artifice obtenu à l'aide des doubles cordes (retard de l'unisson).

Hormis ces particularités d'écriture, les compositeurs écrivent dans le style typique de l'époque. Cependant, ils peuvent mettre l'interprète en condition grâce à des indications sur la partition, comme "Se joue très lentement, avec discrétion" ou "se joue très lentement sans mesure". C'est Johann-Jakob Froberger qui ira le plus loin en illustrant sa partition de dessins évocateurs.

3- Quelques tombeaux caractéristiques aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Il ne nous est pas possible de retracer ici l'histoire détaillée des tombeaux, ni les événements qui ont suscité leur création. Nous avons dit que cette forme naît en 1639 sous la plume d'Ennemond Gautier. Elle connaît d'emblée un grand succès auprès des luthistes. Denys Gautier en écrit cinq, Jacques Gallot quatre, Charles Mouton trois, dont un intitulé le Tombeau de Gogo. Comme les autres luthistes, Mouton compose un tombeau dédié à un personnage fictif. Jacques Gallot avait écrit vers 1673 un Tombeau des Muses, Denys Gautier une pièce intitulée Artémise ou l'Oraison funèbre dédiée à la reine d'Alicarnasse en Carie. Ce qui est très intéressant dans le Tombeau de Gogo, c'est un retour au début du XVIe siècle. En effet, Gogo serait le nom d'un perroquet, animal qui avait inspiré l'auteur de l'Epitaphe de l'Amant vert, qui n'était autre que le perroquet de Marguerite d'Autriche qu'on disait avoir été amoureux de sa maîtresse. C'est encore Johann-Jakob Froberger qui ira le plus loin dans la fiction en écrivant une Méditation faite sur ma mort future, connue aussi sous le titre de Dolorosa piante fatta sopra la morto di Signoris Giovanni Giacomo Froberger.

Avec Gallot et Mouton, la musique de luth a atteint ses sommets. Un guitariste prendra en quelque sorte la relève, Robert de Visée. Il a composé cinq tombeaux au style très complexe avec une grande richesse harmonique (21).

Parallèlement à la génération des grands luthistes naissait en France une école de clavecin. Evidemment, ces clavecinistes reprennent le répertoire et l'écriture du luth (22). Comme le tombeau est une des pièces majeures de ce répertoire, c'est tout naturellement que d'Anglebert en écrit un à la mémoire du père de l'École française de clavecin, Jacques Champion de Chambonnières (1689) et que Louis Couperin dédie un tombeau à Blanc-Rocher.

Les joueurs de viole s'emparent eux-aussi du tombeau. Marin Marais, avec beaucoup d'originalité, inclut des

tombeaux dans les différents livres de Pièces de violes qu'il dédie à son fils Marais le cadet, aux compositeurs Méliton et Lully ainsi qu'au célèbre joueur de viole Sainte-Colombe.

Le compositeur allemand Johann-Jakob Froberger que nous venons de rencontrer plus haut est particulièrement influencé par le style du tombeau. Dans son Tombeau sur la mort de Monsieur Blancheroche, il emploie les techniques mises au point par les luthistes et les clavecinistes français. Cette pièce est fondamentale, car elle servira de modèle à la composition de deux lamenti : le Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Meta di Ferdinando IV, Re de Romani et la Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Impériale Ferdinand le troisième, et se joue lentement avec discrétion. AN. 1657. (23). Ces deux œuvres sont à l'origine de toute une série de lamentations écrites par des compositeurs allemands et autrichiens tels que Schmelzer, David Funck, Heinrich Biber et surtout Johann Kuhnau.

Toutes ces œuvres nous conduisent au début du XVIIIe siècle. Les tombeaux des grands luthistes nous avaient entraînés du domaine du réel dans le monde de la fiction. Et c'est tout naturellement que des compositeurs d'opéras vont l'inclure dans leurs œuvres. Dans Pains et plaisirs de l'ampur (1672), Cambert intitule une scène Tombeau de Climène. Toutefois, il se distingue des pièces instrumentales citées ci-dessus, avec lesquelles il n'a plus guère que le titre en commun.

Sous l'influence de ce style théâtral et d'une conception de la mort où le cérémonial joue un rôle de plus en plus grand, François Couperin intitule Apothéose des pièces qui auraient pu porter le nom de tombeau, comme le Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully (1725). Dans la Préface de ce concert, le compositeur s'explique sur ses intentions: "et de ma part, c'est plutôt un hommage que je prétends rendre à sa Mémoire, qu'un panégyrique harmonique, que j'aye prétendu faire".

Cette œuvre marque la mort du tombeau.

* * *

A la fin du XVIIIe siècle, quelques compositeurs reprendront le titre de tombeau, mais ces œuvres n'ont plus le poids expressif qu'avaient celles du siècle précédent. C'est que l'attitude face à la mort a changé. Le Siècle des Lumières prône une maîtrise de la mort qui n'a plus rien à voir avec l'attitude stoïque des penseurs du Grand Siècle.

Tout aussi vaine est l'attitude des compositeurs qui, au début du XIXe siècle, ont composé des tombeaux.

Au fil du temps, beaucoup de pièces musicales ont voulu exprimer un hommage ou la peine ressentie par des artistes. Toutes ces pièces ont été le reflet plus ou moins fidèle d'une manière de penser, de considérer la mort. Dès lors, il n'est pas surprenant que les meilleures œuvres de ce genre soient celles qui reflètent un aspect d'une période particulièrement riche et contrastée : le Baroque.

Philippe VENDRIX.

Notes

- 1- BOSSUET, Sermon sur la Mort.
- 2- BRENET (Michel), Le Tombeau en musique, Revue musicale. Paris, 1903. (568-575, 633-638).
- 3- ROLLIN (Monique), Les Tombeaux de Robert de Visée. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle, n°34. Paris, 1957 (73-78)
IBIDEM, Le "Tombeau" chez les luthistes. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle, n° 21-22. Paris, 1954 (463-479)
- 4- VAN DEN BORREN (Charles), Esquisse d'une histoire des "Tombeaux musicaux". Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, t. XLIII. Bruxelles, 1961 (253-274).
- 5- GEROLD (Théodore), La Musique au moyen-âge. Paris, 1983 (76)
- 6- SMOJE (Dujka), La mort et l'au-delà dans la musique médiévale, dans Le sentiment de la mort au Moyen-Âge. Montreal, 1979 (249-267).
- 7- HUGLO (Michel), Une élégie sur la mort de Guillaume le Conquérant. Revue de musicologie, 50. Paris, 1964 (225-228)
- 8- Contient deux plançus pour des souverains, Sancho III et Alphonse VIII, un à une abbesse, le dernier gardant l'anonymat du destinataire. RISM. Sér. B. IV. 1966 (210-237).
- 9- MARIX (Jean), Les musiciens de la cour de Bourgogne au X^e siècle (1420-1467). Paris, 1937 (83).
- 10- ELDERS (William), Studien zur Symbolik in der alten Niederländer. Utrecht, 1968.
- 11- VOVELLE (Michel), La mort en occident de 1300 à nos jours. Paris, 1983 (249-250)
- 12- MELLERS (Wilfrid), La mélancolie au début du XVII^e siècle et le madrigal anglais. Musique et Poésie au XVI^e siècle. Paris, 1964 (153-165).
- 13- JAGG " (Jean), Lyrisme dans les madrigaux d'Orlando Gibbons. Musique et Poésie au XVI^e siècle. Paris, 1964 (139-151)
- 14- WARD (John), The "Dolfull Dumps". JAMS, IV, 1951 (111-121)
- 15- MEYER (Ernst H.), English Chamber Music. Londres, 1956 (70)
- 16- LACHEVRE (F.), Bibliographie des recueils collectifs de poésies au XVI^e siècle. Paris (22 -272)
- 17- SNYDERS (Georges), Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Paris, 1968 (17-42)

- 18- SABATIER (Robert), Histoire de la poésie française. La Poésie du XVIIe siècle. Paris, 1975 (68-70)
- 19- ROLLIN (Monique), op.cit., 1954.
- 20- VACCARO (Michel), La musique de luth en France au XVIIe siècle. Paris, 1981 (343-344)
- 21- ROLLIN (Monique), op.cit. 1957.
- 22- BUKOFZER (Manfred), La musique baroque. Paris, 1982 (180-192)
- 23- ADLER (Guido), J.J. Forberger, Werke für Orgel und Klavier. Band II. Vienne, 1903/.

Auditions musicales

données au cours de cette communication.

- 1- Planctus. Studio der frühen Musik. EMI (coll. Reflexe). 1C 063-30 129. 1976 (Fortz chausa, de Gaucelm Faidit).
- 2- Déploration sur le mort d'Ockeghem, de Josquin des Prés. Pro Cantione Antiqua de Londres. Archiv Produktion. 2533 145. 1973.
- 3- The King's Musick aus der Zeit Henry VIII. Ricercare-Ensemble für alte Musik de Zürich. EMI (coll. Reflexe). 1C 063-30 119. 1974 (The Duke of Sommersettes Domne)
- 4- La Rhétorique des Dieux, de Denis Gaultier, par Hopkinson Smith. Astrée AS 6. 1976 (Tombeau de Monsieur de l'Enclos)
- 5- Französische Cembalo musik, par Colin Tilney. EMI (coll. Reflexe). 1C 065-30 945. 1978 (Tombeau de Monsieur de Blancrocher, de Louis Couperin).
- 6- Apothéose de Lully, de François Couperin, par la Capella Academica Wien. Archiv Produktion 2533 067. 1970.

Un nouveau livre de M. Jean-Pierre FELIX

Ce n'est pas la première fois que nous avons le plaisir de signaler à nos membres les travaux de M. FELIX. Son IVe volume de Mélanges d'organologie le montre toujours aussi minutieux, précis et prodigieusement fureteur.

Les pages 20-55, où il trace une vue d'ensemble de l'art des organiers liégeois du 18e siècle interpellent directement les membres de la SLgM. Mais ils découvriront aussi des événements qui se passent à Huy et à Namur, à Bruxelles et dans le pays flamand. Les nombreuses illustrations sont un plaisir pour les yeux en même temps que des documents précieux. Les spécialistes trouveront ample matière à réflexion dans la description - reposant sur des données sûres - des nombreux instruments évoqués ici, tandis que la curiosité de l'amateur d'histoire sera satisfaite par la variété et souvent la pittoresque des sujets traités dans ces intéressants articles.

J.Q.
