


5	Avant-Propos
9	Préface Philippe Vendrix
21	De la musique à la théologie, Nicolas Oresme et la revanche d'Apollon Vasco Zara
59	Musique céleste et musique des anges aux XIV ^e et XV ^e siècles Martine Clouzot
97	Le symbolisme dans la musique sacrée des XV ^e et XVI ^e siècles Willem Elders
149	Johannes Ockeghem, figure mystique ? Vincenzo Borghetti
187	Johannes Tinctoris : entre théologie et mythologie Marlène Britta
231	O Mater Dei, Memento Mei, Annotations sur les structures symboliques de quatorze motets mariaux de Josquin des Prez Jaap van Benthem
293	Un cas d'« inesthésie » musicale : Érasme de Rotterdam Vasco Zara
323	Contributeurs
327	Table des illustrations
331	Index des noms propres

Le symbolisme dans la musique sacrée des XV^e et XVI^e siècles



Willem Elders





De tout temps, l'humanité a utilisé des symboles. À l'époque des bâtisseurs des églises romanes et des cathédrales gothiques, toutes les images étaient profondément imprégnées d'un savoir symbolique, qui trouvait son origine dans la pensée religieuse chrétienne. Pourtant, comme le fait remarquer Christian Jacq, « lorsque nous disons aujourd'hui 'c'est symbolique', cela signifie : 'ce n'est pas réel'. Pour les Anciens, au contraire, 'c'est symbolique' signifie : 'c'est le plus réel, c'est l'essentiel' ¹ ». *Da Vinci Code*, le récent succès de librairie de Dan Brown, montre que le symbolisme est toujours d'actualité. Un public avide d'informations prendra toujours plaisir à décrypter des symboles. Quand l'auteur dit au chapitre 8 : « Pourquoi Saunière avait-il laissé une série de messages [= chiffres] aussi fondamentalement disparates, au moins en apparence ? ² », on pourrait remplacer « Saunière » par « Josquin », eu égard à la série de motifs musicaux dont se compose sa messe *Gaudeamus*. Pourtant, dans l'art religieux de l'Occident médiéval, le langage symbolique de la musique sacrée des ^{XV}^e et ^{XVI}^e siècles est resté largement inaperçu, aussi bien du temps de Josquin que de nos jours.

Plutôt que de présenter une synthèse sommaire de la multiplicité des symboles que nous avons découverts au fil des ans dans de nombreuses œuvres de l'école franco-néerlandaise ³, nous avons préféré, dans la présente contribution, situer un nombre restreint d'œuvres dans leur contexte culturel. Nous expliquerons donc la signification de certains éléments, afin de dévoiler la réalité spirituelle cachée derrière les notes.

1. JACQ Christian, *Le message des constructeurs des cathédrales*, Monaco, Édition du Rocher, 1980, p. 198.

2. BROWN Dan, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003 (traduction de Daniel Roche, *Da Vinci Code*, Paris, JC Lattès, 2004, p. 59).

3. Les matières traitées ci-dessous ont été empruntées à des études antérieures de l'auteur. Pour de plus amples détails et des ouvrages de référence, voir respectivement les pages 17-43, 151-184, 185-210 et 45-49 de ELDERS Willem, *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leyde, Brill, 1994.

L'imitation du Christ dans l'harmonie musicale

En 1426, lors d'un séjour à Bologne, Guillaume Dufay écrivit une messe en l'honneur de saint Jacques le Majeur, patron des pèlerins. Contrairement à la tradition, il ajouta aux textes de l'ordinaire de la messe (*Kyrie*, *Gloria*, etc.) un petit motet à trois voix, dont le texte est celui de l'antienne de communion de la fête de l'apôtre. La partie de *superius* paraphrase la mélodie du plain-chant ; le *bassus* forme avec cette dernière des intervalles de sixte et d'octave. La voix du milieu n'est pas notée ; elle est remplacée par l'indication « faux-bourdon », suivie d'une instruction en latin qui explique aux chanteurs comment l'exécuter, en suivant la ligne mélodique du *superius* à la quarte inférieure. Ce chant de communion peut être « réalisé » de la manière suivante :

EXEMPLE 1 : DUFAY, « VOS QUI SECUTI ESTIS ME »

The image shows a musical score for a three-part setting. At the top, a single staff in G major shows a melisma 'Vos' with a long note followed by a descending eighth-note scale. Below this are three staves: a vocal line for 'superius' with lyrics 'qui se - cuti - estis me', a vocal line for 'bassus' with the same lyrics, and a lute line. The 'superius' part features a melisma on 'Vos' and a descending eighth-note scale. The 'bassus' part is a simple harmonic accompaniment. The lute line provides a rhythmic and harmonic foundation.

Vous qui m'avez suivi, vous serez de même assis sur [douze] trônes, et vous jugerez les douze tribus d'Israël.

D'un point de vue musical, cette pièce est conçue selon un plan très simple. Chantée à la fin de la messe, elle produit l'effet d'un « anticlimax » para-

doxal, à moins que le compositeur n'ait voulu introduire le faux-bourdon à des fins rhétoriques. Pour comprendre l'intention de Dufay, il faut donc à la fois interpréter le contexte original des paroles de l'antienne de communion, et s'interroger sur la signification du terme « faux-bourdon ».

Le texte de la communion est emprunté à Matthieu 19, 21 où Jésus parle du mariage et du divorce, ainsi que de la vie parfaite en général. Au jeune homme riche, il dit :

Si tu veux être parfait, va, vends ce que tu possèdes, donne-le aux pauvres, et tu auras un trésor dans le ciel. Puis, viens, et suis-moi.

Il est important de rappeler que le Christ s'adresse au jeune homme en présence de ses disciples. L'un d'eux est l'apôtre Jacques le Majeur, à qui la messe est dédiée. Dans Matthieu 20, 20-21, la mère de Jacques et de Jean adresse la demande suivante au Christ :

Ordonne que mes deux fils que voici soient assis, dans ton royaume, l'un à ta droite et l'autre à ta gauche.

Or Jacques, premier apôtre mort pour sa foi chrétienne – il est le seul dont le martyre soit relaté dans le Nouveau Testament (Actes 12, 2) – suivit inconditionnellement Jésus.

Pour ce qui est du terme « faux-bourdon » qui figure dans la plus ancienne source de la messe de Dufay – le manuscrit Q15 de Bologne – diverses explications ont été proposées. On a pu l'interpréter soit comme « fausse portée », du fait que le duo écrit suppose une portée fictive en tant que « support » (le *contratenor* non écrit par rapport au *superius*), soit comme un « *fictus bordunus* » (quelque chose qui « feint » le bourdon) produit par les sons réputés durs qui en résultaient, dus aux quartes consécutives. Ernest Trumble remarque à juste titre que le terme « faux-bourdon » n'existe pas en latin. Dès lors, le concept original « renvoie sans doute à quelque chose d'extérieur au corps de la doctrine classique et musicale de Dufay et de son entourage ⁴ ». Ne serait-il donc pas possible que Dufay, compositeur francophone, ait utilisé le terme « faux-bourdon » dans sa signification habituelle, celle du terme d'entomologie désignant le mâle de l'abeille ?