

1^{er} septembre 2012 : concert de l'Ensemble Orlando Fribourg et les Cornets Noirs

« Quand les Cieux rencontrent la Terre ! »

Concert commenté inédit – Introduction par Jean-Christophe Aubert¹

Une invitation au concert de ce soir

Imaginez une forêt dense, touffue, impénétrable, comme celle que l'on devait trouver dans nos contrées au VIII^e ou au IX^e siècle. Marche difficile, progression lente, mais décor royal, essence dégageant une fragrance enivrante... bois tendre, bois dur, feuilles jonchant le sol... ronces inquiétantes, épines de toutes sortes... ce qui est probablement le plus surprenant, c'est le noir, l'obscurité... les hautes cimes des arbres empêchent la lumière de descendre, jusqu'au sol... vous avancez à tâtons, en trébuchant, en glissant sur les fougères humides... puis soudain, s'ouvre devant vous une clairière... à l'obscurité de laquelle vous vous êtes peut-être habitué fait opposition une clarté... ce qui était désordre devient presque ordonné, cette ouverture ressemble à une construction de l'espace... point de fuite, horizon, ombre que l'on pourrait presque calculer... ce qui était chaos devient agencé, harmonisé, mesurable, régi par le nombre.

Au loin un mur ocre que vous apercevez encore à peine tant la soudaine lumière vous éblouit... votre avance cette fois rapide vous confirme votre intuition... c'est une abbaye, un cloître... le clocher bien carré, la façade simple et grave témoigne de l'art cistercien.

Passé la porte un peu bancale du jardin *hortus conclusus*, votre regard est attiré par le puits central... l'eau semblable à celle de tout à l'heure est ici dirigée... peut-être sanctifiée... du puits partent quatre chemins dont la symbolique ne vous échappe pas... mais c'est l'église qui vous attire... l'art roman que vous avez autrefois étudié et aimé. Cet art se trouve maintenant devant vous... vous redécouvrez la relation entre le maçon et le matériau.

L'architecte grec inscrivait tout son art dans l'angle droit²...

Le maçon lui ne regarde pas la pierre selon sa largeur sa longueur et sa hauteur seulement, mais il se soumet à son poids... il se voûte, il s'arc-boute... il découvre avant Newton la pesanteur... arrivé au narthex des sons vous font passer de la vue à l'ouïe... une musique en accord avec le lieu au déroulement lent faisant écho à la pesanteur de la pierre...

La musique que nous allons entendre ce soir est née ainsi, pourrait-on dire, dans ce lieu matriciel qu'est l'édifice dédié à la prière.

D'abord à une voix, le plain-chant a fait résonner ses mélismes du chœur à la nef tout entière en accord avec l'architecture du lieu. Puis, sans qu'il soit possible d'en dater l'apparition, les voix se sont dédoublées, puis triplées. S'élabore ainsi une polyphonie où chaque voix semble suivre son propre cheminement. Comme les différents chemins aperçus auprès du puits, les voix partent dans leur propre

¹ Jean-Christophe Aubert a étudié les mathématiques et l'orgue à Genève. Il mène en parallèle une activité d'enseignant (mathématiques) et de musicien (orgue et chef de chœur). Il a notamment dirigé les ensembles vocaux *Le Contrepoint* de Besançon et *Le Labyrinthe* de Lyon, ainsi que le Chœur Universitaire de Lausanne, activité pour laquelle il a reçu le prix de l'Université (2012).

² Philippe Beaussant (1962), *Le jeu de la pierre et de la foi*. Paris : Gallimard

direction. Mais ne nous leurrions pas, nous ne sommes plus dans la forêt dense et touffue, ici tout est ordonné, mesuré, chiffré. Les quatre, cinq, six ou huit voix suivent une grammaire bien précise.

Souvenons-nous que l'invention du contrepoint n'est pas si éloignée de celle de l'algèbre, que la musique fut avant d'être un art, rangé du côté des sciences, que le *quadrivium* était composé de l'arithmétique, de la géométrie, de l'astronomie et de la musique et que les ou le Dieu créateur(s) de l'univers étai(en)t aussi géomètre(s). La musique des sphères devait faire entendre le plus sublime contrepoint jamais écrit. Tout ordonné en mesure et en nombre, malgré une première brèche ouverte avec la découverte de l'irrationalité par l'école de Pythagore.

C'est dans cette perspective de perfection que l'on peut entendre les trois premières pièces de ce concert. Une polyphonie aussi parfaite que possible, miroir de la polyphonie du ciel. Les 5 voix de la lamentation de White semblent à la fois voguer de manière indépendante et se croisent et se rencontrent sans heurts, avec mesure et perfection.

On peut remarquer dans ces trois premières pièces que peu de mots sont mis en évidence, comme si le texte importait peu. La musique est ici indépendante, c'est-à-dire non soumise au texte. Le compositeur s'attache à retenir d'abord le sens général, comme s'il voulait nous faire participer à une scène, nous faire sentir un décor. N'oublions pas qu'il s'agit de musiques liturgiques. Elles s'inscrivent dans un contexte comprenant bien d'autres composantes : postures, stations, processions, tentures, composantes qu'il faut peut-être imaginer ou imaginer à neuf afin de goûter pleinement l'œuvre et sa portée.

Le mot en tant que tel n'influence pas la forme musicale.

La musique est le nombre audible selon Pythagore et la légende veut qu'en pesant les marteaux des forgerons, il ait trouvé le rapport entre leur poids et leur son : l'octave, la quinte et la quarte.

Mon discours est un peu lapidaire, car à y regarder de plus près, en *zoomant* sur la partition, on découvrira déjà ici un arrêt qui amplifie le sens d'un mot, là un saut dans le grave qui souligne la mort. On saisira une volonté du compositeur de mettre en évidence le mot Jérusalem, de souligner Maria par une certaine douceur ou attacher à *ora pro nobis* une couleur sombre. Ces inflexions montrent que le musicien suit tout de même le texte ! Du plain-chant à White, Palestrina ou Gesualdo, il y a toute une histoire et le concert de ce soir prend, bien sûr, des raccourcis.

De plus, les changements d'esthétiques ne se délimitent pas par des frontières naturelles : une époque, ou un compositeur, mais se laissent deviner en suivant un tracé proposé ici par l'influence d'une chapelle ou d'une cour princière, là par le mouvement né de la Contre-Réforme. Un même compositeur peut participer à différentes esthétiques. Preuve en est Gesualdo que l'on entend ici dans une esthétique relative à la *prima pratica*, mais qui par l'audace de ses madrigaux se range parmi les plus importants représentants de la nouvelle musique.

Néanmoins, dans ces premières pièces, la conduite des voix semble faire écho à la conduite des astres.

Fin de la première partie.

Survient alors le mouvement.

En sciences, comme en art, tout va bouger. A une scolastique empreinte d'éternité d'immuabilité et d'acceptation, l'homme va opposer l'école de l'éphémère de la mouvance et de l'expérience.

Il y a d'abord la lunette de Galilée. Pointant son instrument vers la lune, il observe ce que personne n'avait jusqu'alors pu voir. Loin d'être un astre parfait poli sans aspérités, la lune est, dans son aspect extérieur, identique à la terre. Il n'y a pas un monde sublunaire imparfait et un monde des cieux où règne la perfection : le plafond s'effondre et avec sa chute toute la construction vacille.

Il y a ensuite Galilée toujours qui oblige la terre à quitter son immobilisme : elle tourne. Certes, il abjure pour sauver sa peau, mais on n'abolit pas la réalité par des décrets.

Il y a enfin Copernic qui délocalise les humains et place le soleil au centre de l'univers.

En quelque cent ans, on ne comptait pas encore en siècle à cette époque et la date de la naissance du Christ n'était pas le point de départ, en quelque cent ans, toute la vision de l'univers s'effondre.

Avec elle la musique des sphères se désaccorde.

On est certes encore loin de la relativité d'Einstein, de penser que la formation de la terre est due à une rencontre fortuite de corps célestes, que la lune a probablement été arrachée à la terre par une collision tangentielle, que nous vivons selon la théorie des cordes dans un espace à 12 dimensions ou que le big-bang a généré non un, mais de très nombreux univers dont le nôtre est peut-être l'un des seuls où la vie, au sens ou nous l'entendons, soit possible !

Mais revenons sur Terre !

On peut penser que cette révolution fondamentale n'est pas restée confinée à la science avec des répercussions bien naturelles dans le domaine religieux, mais qu'elle a provoqué des remises en question profondes également dans les arts et dans la musique en particulier. Elle a touché l'homme et donc la culture.

L'édifice détruit, c'est d'abord le cri, c'est la conscience d'une nouvelle nudité et peut-être l'importance de l'homme et du moment présent.

Regardez les sculptures du Bernin : David et Goliath. Le Bernin représente David avec sa fronde au moment précis où la pierre va quitter son lanceur. Les lèvres pincées, les muscles tendus, tout décrit le mouvement et l'instantané.

Regardez Daphné et Apollon. Daphné est sculptée à l'instant même où elle se transforme en arbre pour échapper à l'empressement trop agressif d'Apollon.

Regardez Sainte Thérèse d'Avila, le Bernin nous la présente à l'instant même du trépas, nous laissant voir, pourtant dans du marbre, le dernier soupir. Mais ce qui est dit ici du Bernin se retrouve également en peinture et en architecture. Tintoret, le Caravage ou Borromini ne font pas autre chose.

L'instant et le mouvement.

La musique va suivre cette même courbe. Profitant de la liberté qui lui est donnée, **libérée** du contrepoint et de ses règles, elle va faire vivre chaque phrase donnant mouvement, rapidité et *tempi* différenciés à chaque partie du texte. Ce n'est plus seulement le sens général qui sera retenu, mais chaque phrase, même chaque mot recevra son expression musicale propre.

La phrase est en rupture, le mot devient théâtre. Par chromatisme expressif, par harmonie audacieuse, chaque mot, parfois chaque syllabe, se charge d'émotion. Discours brisés, accords dissemblables juxtaposés, style heurté, la musique est portée par l'extravagance et la transgression. On croit que l'harmonie suivra cette direction. Non, elle se dirigera ailleurs : *extra vagare*.

Comme en science, on expérimente. Quel effet, quelle émotion sera provoquée par cette dissonance, ce silence subit, ces juxtapositions de tonalités étrangères, cette adjonction d'instruments ou cet accord final pur, sans battements ?

C'est ainsi que l'on peut comprendre le *pianto della Madonna* de Monteverdi.

La musique est ici particulièrement interpellée par les questions fondamentales qui se dégagent du texte : vie, mort souffrance ; questions qui sont, de surcroît, livrées dans un raccourci saisissant. La musique susceptible de traduire la plainte, comme l'espérance, porte ces interrogations avec une émotion rare. Monteverdi épouse toutes les aspérités du texte et en souligne avec véhémence les oppositions : cris, silences, espérance, détresse. Des harmonies aux couleurs sombres voisinent avec des ruptures de clarté, une démarche plus mystique que liturgique. On entend des appels, une angoisse...

On est très loin d'une acceptation, d'une soumission ou d'un Magnificat. Marie est ici plus qu'humaine. On est aussi très loin, pourrait-on dire en comparaison, de la « sobre » lamentation de White. Le texte crie, vocifère ici la douleur d'une mère confrontée à la mort de son fils et la musique de Monteverdi tente de rendre ce qui est indicible.

L'art se charge de traduire l'émotion. La construction parfaite de la polyphonie, la symétrie exemplaire du contrepoint est rompue. La dissonance prend le pas sur la consonance.

Non pas artiste anonyme construisant une abbaye, mais musicien connu décrivant le monde tel qu'on le voit et tel qu'on le comprend.

Impossible de porter cette déchirure dans une polyphonie à 5 ou 6 voix. Comme au théâtre : une personne seule. On demandait du reste aux compositeurs de se rendre au théâtre et d'observer le jeu des acteurs afin de pouvoir le transcrire en musique. La musique est ici soumise au texte, mais pas de manière servile, elle montre son pouvoir. Le texte est peint ou sculpté par la musique

Monteverdi et Gesualdo porteront le madrigal à son degré d'émotion extrême et même à son point de rupture pour Gesualdo.

Nous entendrons également deux psaumes, l'un d'Adrien Willaert et l'autre de Monteverdi. Il était d'usage de chanter à double chœur. Le chant grégorien le permettait déjà. Peut-être par commodité, les psaumes étaient souvent interprétés par deux chapelles, l'une ayant les versets pairs et l'autre les impairs, les deux ensembles fusionnant pour la doxologie finale. Ce que l'on appelait antiphoner.

La Basilique Saint Marc de Venise possédait de plus deux tribunes permettant un début de mise en scène. Ce qui change avec Willaert et Monteverdi, c'est la bousculade entre les deux chœurs. Il n'y a plus véritablement alternance d'une psalmodie. Le deuxième chœur commence avant que le premier ait terminé son verset, lui coupant presque la parole. De plus, de fréquents changements de rythmes, dictés par le texte, soulignent le sens des paroles. On ne s'intéresse plus au seul global, le local prend de l'importance. Chaque verset du psaume peut être soutenu par une musique différente.

Le mouvement et l'émotion sont les maîtres mots du moment.

Il est toujours périlleux de lancer des parallèles, de mettre en regard les arts ou de trouver des filiations, mais il est tentant de voir quelques similitudes entre la déconstruction de ce monde immobile et parfait, régi par la loi des nombres, architecturalement stable (chaque planète ayant son orbite sphérique sans possibilité de s'en écarter) et la déconstruction de cette polyphonie qui suivait les règles strictes d'un contrepoint, et cachait la richesse d'un texte sous une même harmonie sans avoir la possibilité ou plutôt l'idée de s'en écarter.

En sciences comme en art, l'observation et l'expérience constituent maintenant le cahier des charges.

La troisième partie du concert proposent des œuvres d'Heinrich Schütz. On quitte ici l'Italie encore que Schütz s'y soit rendu plusieurs fois et que la musique allemande trouve des racines dans le renouveau qu'a connu l'Italie.

À voir de plus près, les œuvres présentées ici se développent autour de deux pôles : la langue allemande d'une part et la religion luthérienne d'autre part. À vrai dire plus que de pôles, c'est de mélanges qu'il faut parler : la langue et la religion sont ici en résonance. Les œuvres de Schütz et par la suite celle de Bach, de Brahms et de Mendelssohn, pour ne citer que quelques compositeurs, trouvent leur origine dans le choral, c'est-à-dire dans la langue et la religion allemandes.

Rappelons que dans l'organisation du service religieux, Luther confie à la musique une place prépondérante : il favorise l'ouïe plus que tout autre sens. Avec le musicien Johann Walther, il publie en 1524 trente-deux *Geystliche Lieder* à l'usage de l'église réformée d'Allemagne. Le travail n'en restera pas là, puisqu'en 1545 déjà, on dénombre plus de cent chorals.

Le choral est une invention de la Réforme. Comme nous le dit Jacques Mercanton³ : « À l'instant où, sous l'effet de la rupture, l'Eglise cesse, de part et d'autre, d'être une communion pour devenir une collectivité, sa foi cherche une expression dans un chant direct, affronté, concentré, où les voix s'harmonisent sans se confondre, où s'appuient et se soutiennent mutuellement leur ferveur, leur passion, leur conquête. »

Le texte est donc encore prépondérant, mais associé à une musique bien repérable.

Dans les trois psaumes que nous entendrons ce soir, Schütz fait référence à ses séjours italiens.

La polychoralité, les échos, l'adjonction d'instruments, le changement de rythme voire de musique à l'intérieur d'une même pièce... tout ce que l'on entendait à Venise, tout ce qu'il avait pu apprendre à Venise et pourtant de manière un peu différente. Le monde n'était pas seulement privé de son centre, le soleil ne lui avait pas seulement soufflé la première place, le monde de Schütz était également parcouru par la guerre. Existence difficile où par moments la mort était aussi présente que la vie. La foi était alors un refuge sûr et le chant de la communauté (le choral) un soutien précieux. Schütz lui-même ne fut pas épargné : il perdit en l'espace de quelques années ses parents, son épouse, son frère et ses deux filles. Avec une réserve émouvante, il nous parle de son existence presque pénible. Il se montra d'une affection tout à fait remarquable envers les musiciens dont il avait la charge, demandant ici qu'ils soient mieux payés, là qu'ils puissent se reposer. Peu de compositeurs ont manifesté autant d'égard.

De manière un peu naïve et totalement irrationnelle, c'est-à-dire non scientifique et bousculant de surcroît les siècles, en pensant à Monteverdi je vois des œuvres du Bernin ou du Caravage, avec Schütz, c'est plutôt un retable d'un primitif flamand qui me vient à l'esprit. Une multitude de détails sont présents sur chacun des panneaux, mais la ferveur, l'assurance et la foi qui se dégagent de l'ensemble sont prioritaires.

Le concert se termine comme il a commencé, par une musique un peu hors du temps. Le Magnificat d'Arvo Paert peut être entendu dans une abbaye cistercienne. Le texte et les notes s'étirent laissant la résonance traverser l'édifice. Le compositeur semble être à l'écoute du lieu, mieux, il le respecte et le salue.

Une voix, puis, par dissonance, le son s'épaissit et laisse apparaître une deuxième voix ou plutôt donne vie à une seconde voix. On se retrouve dans le *hortus conclusus* auprès du puits à l'abri des regards du monde et loin du vacarme de la foule. L'annonce est discrète (un seul ange : Gabriel) et tout semble se passer dans un silence empreint de respect et d'adoration. Le messenger, l'index légèrement levé pour indiquer d'où vient l'annonce, l'élue, baissant la tête, accepte. Plutôt que véritablement différencier les versets de ce cantique, Arvo Paert veut nous faire sentir d'abord le mystère de cette annonce et son éternel questionnement.

Mais laissons là le bavardage, les allusions et les suppositions.

Donnons la place à la musique elle-même.

³ Jacques Mercanton (1986), *L'ami secret et l'enfant mystérieux*. Lausanne : Aire