

Contexte du morceau

"Quell'eau quel'air"

(Le Livre de Meslanges Claude Le Jeune)

Claude Le Jeune (1528-1600) est un compositeur français de la période de la Renaissance. Il est un des représentants du style franco-flamand. Il utilisa différents procédés tels la polyphonie, le plain-chant, le mélisme, le canon ou encore les madrigaux.

Protégé par Guillaume d'Orange, Claude Le Jeune devint entre la fin de l'année 1579 et janvier 1582 maître de musique à la cour de François, duc d'Anjou et frère d'Henri III. A la fin de sa vie il fut nommé maître compositeur ordinaire de musique du roi Henri IV.

Il fut aussi un des fervents membres de l'Académie de Poésie et de Musique ce qui lui permit de collaborer avec des poètes de renom tels que Jean-Antoine de Baïf, Pierre Ronsard, Philippe Desportes, Clément Marot, Etienne de La Boétie.

Claude Le Jeune utilisa un privilège obtenu en 1582 pour faire publier son Livre de Meslanges chez Christophe Plantin à Anvers en 1585.

C'est un recueil de 26 chansons et de 36 chanzonettas, avec des motets et des chansons en latin sur des textes de Ronsard, Desportes, Marot, La Boétie.

Ce **Livre de Meslanges** contient de la musique pour 4, 8 et 10 voix et notamment Quell'eau quel'air qui va faire l'objet de notre étude.

Quell'eau quel'air est tiré du Livre de Meslanges (ed. 1585), un des rares recueils de Claude Le Jeune à avoir été publié de son vivant.

Pour cette publication, pendant les guerres de religion, le compositeur protestant a dû user de privilèges et a fait jouer ses relations avec la cour.

1585 C'est aussi 15 ans après la création de l'académie de poésie et de musique.

La musique mesurée à l'antique, se caractérise par des mesures irrégulières. Le rythme est conçu par rapport aux longueurs de syllabes chantées (longues ou brèves). C'est un retour à la métrique gréco-romaine.

Ce courant est né d'une fusion de deux autres:

- Littéraire, courant qui atteint la France en 1497, l'Espagne en 1540, Angleterre et Allemagne en 1570 et 1578. Il se résume par une adaptation et un changement de la prosodie. Beaucoup de poètes français s'y intégreront (Ronsard, Du Bellay...)
- Musical, un autre mouvement né dans les écoles allemandes ayant pour but pédagogique: l'initiation aux vers en latin. Cette méthode faisait chanter les apprentis sur des mélodies latines composées à cet effet dans le rythme (latin) du vers.

La réunion de ces deux courants se fit en 1570 grâce à Jean Antoine Baïf et Joachim Thibault de Courville qui proclameront la valeur musicale des vers mesurés à l'antique. Grâce à leur travail ils ont réussi, avec l'aide de Charles IX, à créer la première Académie de Poésie et de Musique.

La musique mesurée à l'antique prend fin dans le début du XVII^e siècle. Cet art fut certes éphémère mais il permit un assouplissement du rythme, un développement de la prosodie musicale et un rapprochement de la musique et des paroles. Ce mouvement a abouti en 1608 à la naissance du premier opéra de Monteverdi, Orpheo.

QUELL' EAU QUEL AIR ?

Paroles et musique :

Lorsqu'on aborde le texte et la musique de Quell'Eau Quel Air, un problème s'impose car on ne peut pas affirmer avec certitude que Marot en est l'auteur, bien que cela soit fort probable. Quelle que soit la date d'écriture du poème ou de la musique elle est très actuelle dans ses propos, vis à vis de la date de publication du recueil « Livre de Mélanges. » Nous verrons comment le texte et la musique révèlent le conflit entre la philosophie de l'époque et les tendances religieuses qui menaçaient le roi de France. Il va sans dire que les propos sont tenus avec subtilité et sophistication d'une part dans la structure de la poésie, et d'une autre dans la recherche musicale propre à l'académie de Baïf.

Quell' eau, quel air, quel feu punira mon offense ?

A

Je sens que les fureurs se viennent présenter

B

Et la crainte et l'horreur sur mes yeux se planter

B

Mais pour ma faute encor' est-ce peu de vengeance.

A

L'enfer a-t-il là-bas assez de violence

A

Assez de feu, de mal pour me bien tourmenter ?

B

Or bien, s'il n'en a point, il en doit inventer.

B

À un crime nouveau, nouvelle pénitence.

A

Si je meurs dedans l'air, soit l'air de mes soupirs ;

C

Si je meurs en un feu, le feu soit mes désirs ;

C

Si je meurs dedans l'eau, ce soit l'eau de mes larmes ;

D

Hélas, soupirs, désirs, larmes que j'aime tant,

E

Puisque je meurs pour vous, je meurs donc bien content.

E

Mais quelle cruauté, se tuer de ses armes ?

D

En procédant de façon logique on commencera par analyser la structure générale du poème. C'est un quatorzain constitué de deux quatrains et d'un sizain. Vu que chaque vers est écrit en alexandrin et que les deux premières strophes sont écrites avec les rimes typiques du sonnet italien (abba abba) on peut considérer que c'est une forme de sonnet. La dernière strophe est mystérieuse de part sa construction. Du point de vue des rimes on le séparerait en un distique et un quatrain ; mais les propos « si je meurs » répétés trois fois de suite au début des trois premiers vers sous entend une autre séparation du sizain. La musique tranche le débat en marquant une claire résignation à la fin du quatrième vers « larmes que j'aime tant » sur une cadence parfaite en sol majeur, la relative de la tonalité principale, mi mineur. Les deux derniers vers sont un peu comme une coda ou une mort silencieuse avec, nous verrons plus tard le figuralisme de la solitude.

Il est très intéressant de remarquer que d'emblée la musique introduit les premiers vers avec une très grande clarté. Elle fait éclater toutes formes d'images et de sensations éprouvées par le narrateur du texte :

The image shows a handwritten musical score for Claude Lejeune. The top part features four vocal staves: Soprano, Alto, Ténor, and Basse. The lyrics are: "Quell' eau, quel air, quel feu pu - ni - ra mon of - fen -". Above the Soprano staff, there are handwritten annotations: "a", "soupir / air.", and "H". The bottom part of the score is for piano accompaniment, with lyrics: "se ? Je sens que les fu - reurs se vien - nent pré - sen - ter: Et". The piano part includes various musical notations such as "D.C.", "mi", "V", "VI", "VII", "V/III", "V/VII", "si", "I", and "T". The score is written in a style that combines modern notation with traditional rhythmic markings.

Malheureusement nous n'avons pas pu obtenir une copie de la version originale et l'écriture est transposée dans la métrique moderne. Il y a donc la présence de barres de mesures et de figures rythmiques qui ne seraient pas écrites ou en tout cas pas de cette manière. Nous ne pouvons que supposer que le signe de mesure était C. Le passage en 'triolet' de blanches était probablement un passage avec des brèves ou des semi-brèves coloriées en noires. Ce n'est pas un rapport d'équivalences qui se pense à la mesure mais par décomposition métrique, c'est donc plus probablement un passage pensé 'à la noire' : Selon les règles de la poésie iambique : 'longue brève longue brève etc...' dans le langage musicale occidentale moderne : blanche, noire blanche noire etc... On sent d'emblée l'espace consacré à l'introduction des voix (il s'agit d'ailleurs bien évidemment d'une erreur sur la nomenclature qui devrait être supérius, altus, ténor et bassus) : l'altus commence seul puis se renforce grâce à l'intervention du ténor qui chante sur la tierce majeure

inférieure, sol si, qui est suivi du supérieur sur une tierce (ou une dixième) supérieure, mi sol, le tout pour former un accord de mi mineur à l'état fondamental : mi sol si. Cet enchaînement n'est pas sans rappeler l'image de 'l'eau' qui coule et se propage. Puis le ténor chante le mot 'air' sur une brève, et seul le temps d'une minime. C'est la métaphore du souffle et de l'air, qui du silence se propage d'un coup. Ceci se voit aussi par la densification du rythme qui, finalement, comme si animé par le vent s'embrase sur le mot 'feu' par une unisson des voix. Même si ce passage finit en si majeur, et qu'on a l'impression d'entendre une 'demi cadence,' il est intéressant de noter que la grande présence du la dièse ainsi que celle du ré bécarré dans la mesure précédente nous donne aussi la sensation d'être en si mineur. On sent ici le figuralisme du point de vue rythmique qui, comme on l'a indiqué plus tôt, est sûrement écrit en noires, ce qui était symbolique du deuil, de la mélancolie ou de la mort. De plus nous avons un très bon exemple de l'utilisation des mots selon la métrique iambique :

Je sens que les fu reurs se vien nent pré sen
ter

Breve longue brève longue brève longue brève longue brève brève
longue brève

Grâce à l'écriture homophonique et homorythmique de ce passage, la puissance du texte ainsi que la texture vocale (qui est pour la première fois au complet) est soulignée, de même que l'accent mis sur le symbolisme de la peur que ressent le narrateur. On peut même voir la descente progressive des voix du registre aigu au registre grave, symbolique de la mort mais aussi du voyage de l'âme dans le corps, le poète étant manifestement condamné à la plus basse étape. Ce passage qui au final est plutôt sombre, est bizarrement entièrement constitué (ou presque) d'accords majeurs. C'est comme une marche, mais il est plus probable que c'est le rapport chromatique des voix qui intéressait le compositeur. C'est l'une des particularités du style de l'académie de Baïf, qui voulait retourner à la métrique Grecque de la poésie, ainsi qu'à la modalité musicale antique. Cette modalité, très semblable à celle employée dans certaines cultures méditerranéennes ou du moyen orient, joue sur les notes pivots et leurs rapports chromatiques au sein d'un tétracorde.

De ce fait nous pouvons considérer d'une part qu'on est dans un langage 'tonal' modale : mi mineur naturel (mode de ré) ; mais nous pouvons aussi observer un jeu sur les tonalités relatives, avec pour base de travail une utilisation des notes qui peuvent moduler le sens tonal, en servant de pivot harmonique, tout en respectant le caractère chromatique des modes Grecques. Les degrés caractéristiques de ces pivots sont contenus dans le tétracorde si - mi. Ainsi on peut avoir si, do dièse, ré dièse, mi/ si, do dièse, ré bécarré, mi/ si, do bécarré, ré bécarré, mi / ou encore (plus rarement) si, do bécarré, ré dièse, mi. Ceci constitue étrangement tous les modes mineurs possibles (mélodique, harmonique, naturel et même le mode dorien (mode de ré sur do)). Ceci se remarque particulièrement dans l'ascension en mi mineur mélodique du ténor dans la première partie du deuxième vers, et la descente en mi mineur naturelle dans la seconde. Ce qui est le plus étonnant est le fait que dans les voix supérieures on entend la rupture quasi immédiate du ré bécarré au ré dièse et vice versa. Ce jeu chromatique contribue largement à l'étonnement produit lorsqu'on écoute cette musique aujourd'hui. Le jeu sur les modalités et la tonalité est souvent déroutant pour l'oreille accoutumée à la tonalité pure et stable. Une autre note pivot qui souligne cette ambiguïté d'origine modale est le sol bécarré ou dièse. Une fois de plus nous sommes plongés dans la confusion mineur/majeur, comme à la fin de l'œuvre.

Au fur et à mesure que le texte évolue la musique s'enrichit. Elle alterne entre une écriture homophonique et homorythmique, ou au contraire une écriture très riche d'un point de vue contrapuntique. Dans l'extrait ci- contre par exemple :

2

Quell'eau, quel air

30

gean - ce. L'en - fer a il là bas as - sés, as - sés de vi - o -

gean - ce. L'en - fer a il là bas as - sés de vi - o - len -

35

as - sés de vi - o - lence, as - sés de vi - o - len - ce, As - sés

vi - o - lence, a il là bas as - sés de vi - o - len - ce

lence, as - sés de vi - o - lence, as - sés de vi - o - len - ce, As -

ce, as - sés de vi - o - lence, as - sés de vi - o - len - ce, As - sés

Sur les six syllabes de ce vers nous voyons l'accélération du débit rythmique ainsi que la progression décalée des voix. Elles ont toutes une terminaison plus ou moins différente mais se font écho car elles ont aussi la même figure ascendante. Cela provoque un tourment de phrases musicales qui symbolisent la violence et l'emportement. De plus le placement des mots par rapport aux mélodies fait ressortir les assonances et les allitérations sur 's' et 'vio.' Ici chaque voix est traitée séparément comme le vent dans une tempête, alors qu'il arrive que le compositeur traite les voix en 'bicinium' tout en gardant le même esprit de décomposition contrapuntique verticale :

de feu de mal
As - sés de feu,
sés de feu,
de feu de mal

Ici on sent l'allusion aux nombreux tourments qui se suivent en enfer. Toutefois, ce passage semble plus ironique et sarcastique que le passage précédent, de par la légèreté de la texture vocale ainsi que le côté dansant du rythme. Claude Lejeune joue sur ces décalages et toutes les décompositions possibles. On peut remarquer qu'il fait aussi très souvent appel au ténor (qui selon certaines sources serait la mélodie initiale et principale de l'œuvre) ou à l'alto, qui commençant seul se fait progressivement accompagner par les voix une à une pour densifier peu à peu la texture. Cette technique est souvent utilisée lorsque les quatre voix ont conclu ensemble la fin d'une partie (souvent la fin d'un vers ou d'une strophe), pour enchaîner sur les départs décrits précédemment. Chaque départ commence avec une petite section seule de deux à quatre notes et les voix qui suivent imitent et varient autour de l'idée musicale présentée précédemment :

70
Si je meurs de - dans l'air, Si je meurs de - dans
Si je meurs de - dans l'air,
Si je meurs de - dans l'air, de - dans
Si je meurs de - dans l'air,

80

Si je meurs de - dans l'eau,

Si je meurs de dans l'eau, de - dans

Si je meurs de - dans l'eau, de - dans

Si je meurs de - dans

Sur ces deux passages nous pouvons voir l'entrée décalée de chaque voix. Encore une fois les changements de mesures ne sont pas indicateurs de la façon dont la partition a été écrite. Il est probable que le silence indiqué sur le premier temps correspond à un silence de brève et que la phrase, ternaire qui s'étend sur un rythme de trois semi-brèves commence sur un temps aujourd'hui considéré faible : le troisième. On peut aussi remarquer que chaque voix commence avec (mis à part le Bassus) les mêmes intervalles (tierce mineure descendante).

90
j'ay - me tant; Puis que je meurs pour vous, Puis que je meurs
j'ay - me tant; Puis que je meurs pour vous, je meurs pour vous, que je
j'ay - me tant; Puis que je meurs pour vous, je meurs pour vous, puis que je meurs
j'ay - me tant; Puis que je meurs pour vous,

95
pour vous, je meurs donc, je meurs donc, bien con - tent
meurs pour vous, je meurs donc je meurs donc, je meurs donc, bien con - tent;
pour vous, je meurs pour vous, je meurs donc, je meurs donc, bien con - tent;
puis que je meurs pour vous, je meurs donc, je meurs donc, je meurs donc, bien con - tent;

Ici nous pouvons voir par exemple que le ténor commence seul « puisque je meurs pour vous » sur une seconde majeure ascendante, la si, puis une tierce descendante si sol, puis d'une quarte ascendante, finissant sur la seconde inférieure. La deuxième fois que la phrase apparaît c'est en réponse à la première avec le même schéma mais inversé, (on commence avec une quinte ascendante puis) on enchaîne sur une tierce ascendante si ré, suivit d'une quarte descendante qui finit sur la seconde supérieure. Ici nous pouvons remarquer les techniques musicales qui développent le sens de la phrase mélodique : se répondant à elle même. Ceci peut être transposé plus tard dans la notion de carrure et de phraséologie. Il est intéressant de remarquer sur le passage qui suit le sens très figuré de cette mort, qui finalement a un double aspect, celui de l'ascension vers le ciel comme chez le superius qui suit un mouvement ascendant continu, et celui du repos éternel, de la rédemption, et de la chute que nous voyons dans la phrase descendante des notes du ténor. De plus, le fait que ce dernier commence seul est symbolique de la solitude.

La musique est donc extrêmement liée au sens et aux images du texte. Mais pour bien comprendre les propos tenus il faut analyser les vers, les champs

lexicaux et les métaphores. La musique est extrêmement bien adaptée au texte car elle fait appel aux sensations du corps et leur rapport à la nature et l'ordre philosophique établit. Les trois premiers mots 'l'eau, l'air et le feu' sont non sans rappeler les éléments de la nature à l'exception de la terre. Mais cette dernière est présente dans l'idée que l'âme du poète vit sur terre : « la vallée de larmes. » Il fera le parallèle entre les éléments de la nature et ce qui anime le corps ou la vie : Les larmes, les soupirs et le désir (voir les trois premiers vers de la troisième strophe). En soit ce qui inquiète le narrateur du texte est l'arrivée des fureurs. A la Renaissance on considérait que la vie et l'ascension de l'âme devait se faire par quatre étapes différentes : les fureurs. Cette philosophie basée sur les théories de Platon plaçait la nature à la plus basse de ces étapes. Et le parallèle divin qu'en est fait est celui des muses. Ce que compose et écrit Le Jeune n'est pas une musique religieuse et n'est donc considérée que comme de la musique vulgaire, pour les oreilles et non pour l'âme. Mais ce qu'il exprime ici relève de ses convictions protestantes. Il parle de l'individu et de son rapport à la Nature et donc Dieu. On remarque l'utilisation du pronom personnel 'je' qui nous indique donc qu'il s'agit d'un individu qui a des craintes personnelles. De plus la première strophe est remplie de mots liés au ressenti humain 'sens,' 'crainte,' 'horreur.' Il est d'ailleurs intéressant d'y assimiler les mots « crime, offense, faute, meurs. » Car la 'faute' commise par le poète n'est jamais clairement expliquée. Le premier quatrain qui agit un peu comme une introduction aux craintes de l'auteur, fait apparaître pour la première fois la notion d'injustice dans un sens plutôt ironique : le poète exprime que sa punition n'est pas assez grande par rapport à son péché. Il enchaîne dans la seconde strophe en évoquant des mots liés à la vengeance divine, un peu comme le procès ou le jugement final du narrateur. Il exprime la curiosité de savoir si l'enfer pourra le tourmenter à la juste valeur de son crime. Et il va jusqu'à annoncer que sa faute est d'un ordre nouveau et dépasse donc les limites qui étaient possibles en enfer. Il demande un châtement qui soit en cohérence avec son offense. Il dit mourir « pour vous : » « soupirs, désirs, larmes que j'aime tant. » La faute commise est donc l'attrait qu'à le poète pour le ressenti humain, ainsi que son inspiration, puisée dans la nature. Sa réticence face à l'écriture de textes religieux exprimant son amour de Dieu est en quelque sorte symbolique du

refus d'élever son âme. Mais la référence au soupir est liée au souffle, qui est aussi 'l'aspiration à...' ou assimilé à l'âme d'une personne (évolué du souffle divin). Les larmes sont très présentes dans la bible, telles que les larmes de la vierge Marie devant son fils crucifié, ou encore la fameuse 'vallée de larmes' qui représente la terre, allant donc jusqu'à dire que le poète reconnaît déjà le fait d'être en enfer, sur terre. Ou enfin le 'feu du désir,' qui est très fortement lié à la notion de muses et d'Eros, assimilé au désir corporel, et intimement proche de la mort (Tanatos). Ce désir peut être mis en rapport avec le désir charnel mais peut aussi être lié à l'amour Appolinien, l'amour de l'art, l'art pour l'art ou encore l'art spéculateur. On peut donc s'en référer à l'amour du poète pour Dieu car il révèle en quelque sorte l'ironie de l'échelle philosophique de l'époque. Car l'amour de la nature et ce qui d'elle est reflétée chez l'homme sont symboliques de l'élévation de l'âme par l'élévation de l'esprit, en observant la création à l'état pur. La catharsis dans les tragédies grecques, liée aux larmes et à l'expiation n'est elle pas un parfait exemple de ce rapport entre la nature et l'homme ? et comment lorsqu'on s'en inspire cela peut déjà constituer un pas vers l'élévation de l'âme ? De plus, le poème semble indiquer que l'auteur va mourir des éléments qu'il chérit. Il l'exprime très clairement à la fin de l'œuvre : « Mais quelle cruauté, se tuer de ses armes ? » De par le mot cruauté on peut sous entendre une remise en question du châtement et de l'ordre naturel, considéré comme une injustice. Si le poète dit « or, s'il n'en a point, il en doit inventer » on comprend, par le mot invention, qu'il s'agit d'un ordre nouveau, qui n'était donc pas comme cela originalement : Son châtement est nouveau et n'a donc jamais été déclaré comme un crime auparavant. Cette affirmation est en quelque sorte la métaphore de la religion catholique, qu'on accusait de faire des dérives et d'inventer de nouvelles notions par rapport à la Bible et la première genèse, une critique de la religion catholique symbolisée par son aspiration à la souffrance : « l'enfer a t'il là bas assez de violence, Assez de feu, de mal pour bien me tourmenter. » L'ironie est exprimée par le biais du mot 'bien' qui sous entend l'idée que l'objet de la punition est plus basée sur la souffrance et la douleur que le véritable sens de justice divine 'à sa juste valeur.' De plus, l'idée de mourir pour ce qu'il aime, représente sa résistance à l'ordre ecclésiastique, car s'il décide de mourir pour son art, il va aussi sûrement

mourir par son art « se tuer de ses armes. » Il préfère rester un poète des muses avec ses propres convictions, condamné à la plus basse des fureurs plutôt que d'y renoncer au nom d'une église qui ne respecte même pas les premiers préceptes de Dieu dans la nature. Ce contexte semble tout à fait plausible car la date de publication de l'œuvre est pendant une période de grande instabilité religieuse, surtout à Paris, qui est encerclé par les ligues catholiques, et qui menacent le Roi de France Henri III, qui sera assassiné en 1589. Claude Le Jeune étant protestant, a toujours été menacé de mort pour ses penchants religieux et cette œuvre démontre le conflit qui existe entre ses convictions artistiques et le point de vue catholique, qui favorise la soumission à l'ordre papale plutôt qu'à Dieu lui-même. En quelque sorte, le sujet de l'offense étant la vocation au corps, à la nature et aux plaisirs esthétiques, serait l'objet de son éventuelle mort. Ce qu'en déduit Claude Le Jeune avec beaucoup de sarcasme, est que la faute n'est pas proportionnelle aux menaces proférées.