

abbaye
aux dames

Festival de Saintes

Note d'intention - concert du 17 juillet 2023 21h



La Tempête

En 1558, deux ans après avoir abdicé en faveur de son fils Philippe II et s'être retiré au monastère de Yuste (dans l'Estrémadure), Charles Quint organise une fausse cérémonie pour ses propres funérailles! Voulait-il être le premier homme à assister à un moment aussi émouvant et solennel? Ou était-ce seulement une répétition afin de contrôler le bon déroulement de l'office et de sa théâtralité? Il meurt quelques semaines plus tard, et cette fois pour de vrai!

Cet office imaginaire, recomposé, porte bel et bien son nom. Il ne s'agit en rien d'une reconstitution historique mais plutôt de la prolongation d'un travail de recherche sur un répertoire que j'affectionne. J'ai voulu ce requiem comme le témoin d'une époque complexe et passionnante, à la charnière entre le monde médiéval et celui qui représentera les grandes découvertes du vieux continent. En prenant appui sur la structure d'une messe de requiem habituelle, j'ai recréé une alternance de moments musicaux forts, faisant sens dans la globalité et dans l'agencement dramaturgique. Mon souhait était de réaliser une sorte d'immersion dans l'environnement musical espagnol, à la mort de Charles Quint. Celui-ci est extraordinairement riche. De nombreux genres musicaux se côtoient et même différents rites religieux coexistent encore.

Lorsque Charles de Habsbourg (appelé plus tard Charles Quint) arrive au pouvoir en 1516, la situation politique de l'Espagne tend à se stabiliser à l'intérieur du pays, notamment grâce à son épouse Isabelle du Portugal qui veille sur la péninsule ibérique durant tout son règne. Nous sommes seulement quelques années après la fin de la Reconquista (reconquête chrétienne): les musulmans qui étaient réunis autour de l'émirat de Grenade sont chassés vers l'Afrique du Nord. De même, les juifs sont petit à petit forcés à l'exil et chassés hors d'Espagne. Il ne reste que les morisques et marranes, musulmans et juifs convertis au christianisme. Malgré cela, l'esprit de la Convivencia

(échanges et cohabitation plutôt pacifiques entre musulmans, chrétiens et juifs, initiée par les Omeïyades au VIII^e siècle) reste quelque peu palpable jusqu'à la fin du XVI^e dans la péninsule. La culture arabo-andalouse a nourri durant plusieurs siècles les pratiques artistiques et l'ensemble des connaissances intellectuelles (sciences, géographie, philosophie...). On l'observe notamment dans l'architecture de certaines églises comme à Tolède ou Séville, où l'art des Nasrides est très présent, lui-même hérité de l'art byzantin. C'est d'ailleurs à Tolède, ville éminemment importante au courant du Moyen-Âge, où subsiste l'existence du rite chrétien mozarabe. Sans doute hérités des premiers chrétiens wisigothiques du VI^e siècle, la langue mozarabe et son rituel religieux ont perduré durant ces dix siècles d'histoire ibérique. Au XV^e siècle, l'office est encore chanté en latin ou en arabe (la langue mozarabe ayant petit à petit disparu) et le répertoire musical y est très spécifique. Malgré la volonté de l'église à la Renaissance de supprimer ce rite du paysage liturgique espagnol, la cathédrale de Tolède a réussi jusqu'à l'époque baroque à conserver ces offices en ses murs. De la bibliothèque de la cathédrale, certains manuscrits de musique mozarabes ont été retrouvés, dans l'un desquels j'ai extrait l'Alleluia ortus, qui figure au programme.

Par ailleurs, le temps d'Al-Andalus n'est finalement pas très loin, et cela se ressent fortement dans plusieurs manuscrits anciens présentés dans ce programme. C'est par exemple le cas de deux recueils majeurs de l'Espagne médiévale: celui des Cantigas de Santa Maria, rédigé par le roi Alfonso X el Sabio au cours du XIII^e siècle, et composé de nombreux chants d'essence quasi populaire; ainsi que le Llibre Vermell, manuscrit du XIV^e siècle retrouvé en Catalogne à l'abbaye de Montserrat et réunissant essentiellement des chants de processions et de dévotions à la Vierge Marie. Bien qu'il s'agisse principalement de simples monodies - dont on ne sait exactement comment elles étaient interprétées -, notre imagination contemporaine nous

pousse à leur donner beaucoup de vie en les arrangeant avec une certaine richesse de variations de timbres, de tempos ou encore d'expressions. Ça a été mon choix par exemple en introduisant largement les percussions ou certains instruments très typés comme la chalemie ou les sacqueboutes qui s'adaptent correspondent parfaitement à l'esprit des processions en extérieurs, comme dans les jardins de l'Alhambra.

En plus de ces deux manuscrits, le Codex Calixtinus vient ajouter un visage légèrement différent au répertoire médiéval espagnol. Il s'agit d'un très célèbre livre écrit au XII^e siècle et réunissant autant des prières que des chants ou encore des textes tous destinés à former la liturgie de Saint-Jacques de Compostelle, à une époque où son pèlerinage est en plein essor. Dans ce codex, on trouve des polyphonies, les premières polyphonies écrites à deux et trois voix, sans doute à Paris et à Vézelay par des auteurs français issus de l'école de Notre-Dame. Déjà à cette époque, l'influence des compositeurs des pays du Nord de l'Europe est importante, et cela ne cessera de s'intensifier par la suite lorsque l'Espagne invitera les meilleurs compositeurs flamands à sa cour. Nous chantons notamment dans ce programme le Congaudeant catholici, une émouvante polyphonie à trois voix, la première retrouvée dans l'histoire occidentale de la musique. Comme je tends à le démontrer à travers cet assemblage musical, il est tout à fait imaginable qu'au XV^e ou XVI^e siècle soit encore chantés des répertoires issus des siècles précédents dans les églises ou les cathédrales. L'exemple du Llibre vermell de Montserrat en est un exemple frappant: on peut dater le manuscrit du XIV^e siècle, et pourtant les mélodies semblent plutôt avoir été écrites deux siècles plus tôt.

Par ailleurs, Charles de Habsbourg, fils de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, devient duc de Bourgogne à la mort de son père, ce qui comprend notamment les royaumes des Pays-Bas, avant d'hériter de la couronne d'Aragon et de Castille (par la suite il deviendra empereur du Saint-Empire romain germanique). Du fait de sa position, il décide de réunir ces nations et d'installer durablement à la cour d'Espagne une chapelle flamande: la Capilla flamenca. Il fait venir les meilleurs compositeurs et instrumentistes depuis les Flandres; ainsi que des jeunes chanteurs en formation formant un chœur dédié à la liturgie, au service de la cour. C'est progressivement une véritable « bombe flamande » à retardement qui pénètre la frontière espagnole: une influence sans précédent sur tout l'art et la musique espagnole de la Renaissance. Durant presque deux siècles, les musiciens espagnols seront au contact des musiciens franco-flamands, et s'inspireront de leur technique d'écriture et de l'art du tempus fractus dans la polyphonie (manière d'orner une mélodie lente de plain-chant en la remplissant de notes rapides, hérité du plain-chant français orné). Malgré tout, on remarque que l'esthétique des compositeurs

espagnols va demeurer très singulière. Les œuvres que j'ai notamment choisies démontrent que la polyphonie des espagnols est, certes, moins complexe, mais plus dense, plus sombre et intérieure; ou alors carrément plus festive et populaire (comme chez Mateo Flecha).

La vie de cette chapelle musicale se développe tout au long du XVI^e siècle sous l'égide de plusieurs maîtres de chapelles, dont les compositeurs présents dans ce programme: Pierre de Manchicourt, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon ou encore Marbrianus de Orto; pour finalement prendre fin en 1637. Les œuvres que j'ai choisies de ces Flamands sont pour la plupart d'entre elles des évocations de la mort. C'est le cas par exemple de la très belle plainte Musae Jovis, écrite par Gombert en hommage à la disparition du très grand Josquin Desprez. C'est aussi le cas des extraits des lamentations de Jérémie, Mem et Guimel, écrits successivement par Crecquillon et Orto, sur un magnifique texte de l'Ancien Testament qui pleure la destruction de Jérusalem. Certaines pièces, comme l'Introït de Manchicourt ou le Sanctus de Escobar sont quant à elles directement issues d'une messe de requiem.

Dans l'agencement de cet office funèbre, j'ai pris la liberté d'intégrer à la structure habituelle d'une messe de requiem bien d'autres pièces signifiant l'intérêt que Charles Quint avait pour la musique, ou faisant parfois l'éloge de certains passages de sa propre vie. C'est le cas de la Guerre de Clément Janequin, qui retrace d'une certaine façon les nombreuses batailles que Charles a menées notamment en Italie. Cette œuvre fait extrêmement penser à un genre qui sera par la suite très répandu dans l'Espagne à l'époque baroque, la batalla, évoquant les multiples sons de la guerre. Mais Charles n'était pas seulement homme d'armes, il était aussi le grand amoureux de son épouse, la très belle Isabelle. Paraît-il que l'une de ses chansons favorites était la triste complainte Mille regretz, composée par le franco-flamand Josquin Desprez, et réécrite par de nombreux compositeurs comme l'espagnol Cristobal de Morales qui s'en inspire pour écrire une messe complète, dont nous jouons le Kyrie. De même, la chanson de Juan del Encina, Una sanosa porfia, n'a pas un rapport direct avec l'office funèbre de Charles Quint, mais elle montre à merveille un art très répandu à cette époque, celui de la chanson profane, appelée le villancico. Elle est extraite d'un recueil que la cour royale devait particulièrement apprécier, le Cancionero musical de palacio. Cette chanson raconte la prise de Grenade en 1492, lorsque l'armée catholique « écrase les mosquées pour en faire des églises ». Tendre témoignage d'un chrétien sur la triste fin d'Al-Andalous, et plusieurs siècles d'entente et de cohabitation religieuse.

Simon-Pierre Bestion

