

Pôle Recherche



Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 08

La musique wallonne sous l'Ancien Régime

Synthèse

Février 2013

08.00. Introduction

« De Liège à Cambrai et de Bruxelles à Givet, du fait même de l'exiguïté territoriale sur laquelle elle exerçait son ministère, l'histoire de la musique "wallonne" s'est au cours des siècles tour à tour caractérisée par une propension systématique à l'absorption immédiate des courants voisins et, à l'inverse, par une transgression conquérante et résolue de ses propres frontières. Le rôle de "passeurs" que nombre de musiciens de ces contrées se sont à juste titre attribué, dans un sens comme dans l'autre, ne fut rien d'autre que la position d'avant-garde vers une mondialisation forcée, *de facto*, par les limites d'un pays où les clochers sont si proches les uns des autres et qui a le luxe de pouvoir s'offrir "plusieurs" nationalismes à la fois »¹. Les artistes wallons ont en effet particulièrement voyagé et ont souvent fait carrière hors de leur région d'origine. Ainsi, ont-ils aussi bien influencé la musique des autres pays, qu'assimilé et intégré dans leurs propres compositions, les traits caractéristiques de la musique des pays voisins par lesquelles ils passaient.

Le Congrès wallon de 1905 qui se déroule à Liège, du 30 septembre au 2 octobre, pendant l'Exposition universelle, s'est efforcé de définir la spécificité wallonne. Plusieurs personnalités du monde des Arts et des Lettres ont ainsi été amenées à s'exprimer sur le *Sentiment wallon* dans divers domaines, tels que l'architecture, la musique, la sculpture, la littérature d'expression française, ainsi que la peinture. Le musicologue Ernest Closson a été chargé de faire part de son point de vue sur *Le sentiment wallon en musique* (**doc. 08.00**).

Quels sont ces artistes wallons qui ont marqué cette période ? Quelle a été leur influence sur leurs contemporains et successeurs et, de la même manière, quelles influences ont-ils subies ? Quelles œuvres majeures ont-ils laissés ?

08.01. Johannes Ciconia

Le premier grand compositeur de nos régions se nomme **Johannes Ciconia**. Né à Liège vers 1370, il part pour l'Italie comme jeune musicien. Il est d'ailleurs l'un des premiers musiciens du Nord à s'installer dans la péninsule. À Padoue, il compose des motets pour célébrer Padoue, Venise ou d'illustres personnages, des pièces profanes sur des textes en français ou en italien et des fragments de messes. Son talent est récompensé par diverses charges dans les églises de la région : il obtient le canonicat dans l'église de Roncaglia en 1401, il est reçu comme *cantor* de la cathédrale de Padoue... Son style, d'influence italienne, se distingue de la musique dite « maniériste » de la deuxième moitié du XIV^e siècle par un retour à plus de sobriété et de simplicité et marque vraiment la transition entre le maniérisme

¹ http://www.musiwall.ulg.ac.be/spip.php?page=fiche&id_article=71 (page consultée le 30/10/2012).

– *l’Ars Subtilior* – et Guillaume Dufay. Ses *madrigali, ballate et caccie* sont « d’esprit moderne par la limpidité de l’écriture [et] sont [en même temps] fidèles à la tradition italienne par la plasticité de la ligne mélodique qui s’infléchit en des vocalises sinueuses et des courbes gracieuses ainsi que par l’équilibre des constructions rythmiques »². On a d’ailleurs cru pendant longtemps que sa ballade *Con Lagreme* (**doc. 08.01**), un des chants les plus appréciés de son temps, était une œuvre italienne.

08.02. Guillaume Dufay

Poursuivant dans la même voie, le cambrésien **Guillaume Dufay** rénove véritablement la musique de son temps et la fait entrer dans sa renaissance. « Issu de la musique française, [l’art de Dufay] a recueilli, absorbé et amalgamé des procédés empruntés à l’Italie (et un peu à l’Angleterre). Il était vraiment international et il a été une réaction contre les raffinements excessifs du XIV^e siècle français, en somme, contre le gothique »³. Choral à la cathédrale de Cambrai, Guillaume Dufay part très tôt pour l’Italie, à la cour des Malatesta pour qui il compose notamment deux motets et une ballade. Plus tard, il se rend à Bologne, dans l’entourage du cardinal Louis Aleman, légat du pape et rejoint ensuite la chapelle pontificale où l’on retrouve déjà de nombreux Liégeois⁴. Son séjour auprès des papes Martin V et Eugène IV dure des années 1428 à 1433. L’Italie est véritablement colonisée par les musiciens du Nord. Ceux-ci sont appréciés à la fois pour leurs « qualités vocales dans le chant d’église, [leur] maîtrise pédagogique dans la formation des jeunes chanteurs, [leur] sûreté dans la direction d’un ensemble polyphonique et [leurs] capacités de compositeurs »⁵. Mais si les musiciens quittent leur région et emmènent avec eux leur technique, ils ne restent toutefois pas insensibles aux particularités de la musique italienne qui influence en retour profondément leur art. À partir de février 1434, Guillaume Dufay fait partie de la cour d’Amédée VIII de Savoie comme chapelain puis comme *magister capellae*. Il y reste jusqu’en juin 1435, époque où il réintègre la chapelle du pape Eugène IV qu’il suivra à Florence, Bologne et Ferrare jusqu’en 1437. Il revient à Cambrai où le pape lui concède un canonicat à la cathédrale de la ville et y reste jusqu’en 1450. Pendant ce temps, il entretient des contacts avec l’Italie, notamment avec les Médicis de Florence et réalise quelques voyages, à la cour de Philippe le Bon, notamment. En 1450 et jusqu’en 1458, il séjourne à nouveau à la cour de

² Robert WANGERMÉE, « Maniérisme et modernisme au tournant des XIV^e et XV^e siècles », in Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER, sous la dir. de, *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, t. I : *Des origines au XVIII^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 105.

³ Robert WANGERMÉE, « Les arts. La Musique », in Freddy JORIS, sous la dir. de, *Wallonie. Atouts et références d’une région*, s.l. [Bruxelles], Labor, 1995, p. 348.

⁴ Dès l’éclatement du Grand Schisme en 1378, le pape de Rome Urbain VI avait voulu se constituer une chapelle musicale comme les papes à Avignon depuis le début du siècle. L’évêque de Liège reconnaissait l’autorité du pape de Rome, ce qui explique le nombre important de Liégeois à Rome dès la dernière décennie du XIV^e siècle. Cf. Robert WANGERMÉE, « Guillaume Dufay et la renaissance en musique », in Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER, sous la dir. de, *La musique en Wallonie...*, p. 131.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

Savoie. Si la qualité de ses rondeaux a fait sa renommée, Guillaume Dufay a également composé des ballades et des virelais, ainsi que des musiques destinées à la liturgie : messes, motets, antiennes, magnificats. Dans sa messe *L'homme armé*⁶ (**doc. 08.02**), il est le premier à recourir à une chanson profane pour mettre en musique une messe. Cette pratique sera suivie jusqu'au XVI^e siècle par la plupart des compositeurs de musique sacrée.

08.03. Gilles Binchois

À côté de Dufay, le Montois Gilles Binchois est le compositeur le plus important de cette période. Au service de William de Pole – comte et plus tard duc de Suffolk –, chapelain à la cour du duc de Bourgogne, il compose des messes, des hymnes, des motets et des chansons, du même type que Dufay, à qui, d'ailleurs, son nom est souvent associé (**doc. 08.03**).

La génération suivante est dominée par un élève de Guillaume Dufay, le compositeur Johannes Ockeg(h)em. Natif de Saint-Ghislain près de Mons, ce compositeur fait carrière en France, de 1446 à 1448, au service du duc Charles de Bourbon à Moulins, à la chapelle des rois de France Charles VII, Louis XI et Charles VIII dès 1452 puis comme trésorier de Saint-Martin de Tours de 1459 à son décès en 1495. Vers 1480, ce sont ses compositions et non plus celles de Dufay qui servent de modèles. Partant notamment de ses œuvres, le compositeur et théoricien nivellois Johannes Tinctoris qui vivait à la cour du roi Ferdinand d'Aragon à Naples, rédige une douzaine de traités de musique pratique décrivant tous les stades de l'apprentissage des musiciens. Ceux-ci doivent :

« apprendre les notes et le solfège, le plain-chant, ses conventions et ses modes mélodiques, étudier les signes rythmiques de la notation mesurée et savoir déchiffrer le chant figuré, savoir tenir son rôle dans la polyphonie, connaître les règles du contrepoint⁷, savoir improviser un chant nouveau au-dessus d'une mélodie grégorienne, savoir écrire une polyphonie à plusieurs voix autour d'un ténor, apprendre à composer des pièces de plus en plus complexes, des motets, des messes »⁸.

Par ses écrits, Tinctoris répand donc en Italie et dans toute l'Europe les principes de l'art de la musique tel que le pratiquent les musiciens du pays wallon. Il s'agit de l'initiation la plus complète et la plus claire à la pratique de la polyphonie à la fin du XV^e siècle. Par ailleurs, son *Terminorum musicae definitiorum* est considéré comme le premier dictionnaire des termes musicaux.

⁶ *L'homme armé* est une musique profane de la Renaissance extrêmement populaire qui sera souvent utilisée par les compositeurs pour mettre en musique l'ordinaire de la messe.

⁷ Le fondement de la polyphonie est le contrepoint qui est l'art de superposer plusieurs mélodies que l'on fait entendre en même temps. Jusqu'au XVI^e siècle, toutes les compositions musicales sont régies par les lois du contrepoint, avec des variantes, selon les époques.

⁸ Robert WANGERMÉE, « Josquin des Prez et l'Italie », in Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER, sous la dir. de, *La musique en Wallonie...*, p. 145.

08.04. Josquin des Prés

Josquin des Prés est le plus important musicien du XV^e siècle, déjà considéré par ses contemporains comme le maître par excellence, le « prince de la musique ». En 1567, le philologue et mathématicien florentin Cosimo Bartoli, dans son écrit *Ragionamenti accademici* consacré à la musique, compare Josquin des Prés à Michel-Ange, qui tous deux, selon lui, dominant leur art. Chantre à la cathédrale de Sainte-Marie-Majeure à Milan de 1459 – ou plus tôt peut-être – à 1473, chantre de la chapelle pontificale de 1486 à 1499, maître de chapelle d'Hercule d'Este à Ferrare en 1503, il rentre en Hainaut en 1504, à Condé, où il devient prévôt de l'église Notre-Dame. Il est avant tout un compositeur de musique religieuse, qui s'est d'ailleurs particulièrement illustré dans le motet. Le *Miserere* qu'il a composé à Ferrare en 1503 ou 1504, est l'un des plus célèbres, de même que le *Stabat Mater* (**doc. 08.04**). On a conservé de lui environ 90 motets qui venaient s'insérer soit dans le propre de la messe, soit dans les différents offices.

« La composition des motets par Josquin des Prez s'étend sur plus d'un demi-siècle. Parti de la tradition de Dufay et d'Ockeghem, Josquin a progressivement valorisé un langage expressif qui intégrait ses œuvres de manière plus sensible et plus directement émouvante dans la liturgie. En même temps, ce procédé leur a donné une autonomie qui les authentifie comme des œuvres d'art capables encore de nous toucher par leur expressivité et leur beauté formelle. C'est cette expressivité qui les a fait apparaître comme nouvelles au début du XVI^e siècle et qui a imposé Josquin à ses contemporains comme un maître supérieur à ses prédécesseurs »⁹. Pour composer des motets, il part du texte, se laisse inspirer par lui et associe ainsi étroitement texte et musique : il prend comme point de départ le texte d'un chant et utilise la mélodie grégorienne, mais plus « comme un élément étranger dont la fonction serait essentiellement architecturale [...]. Elle est paraphrasée, assimilée au langage même du compositeur [...]. Elle est en quelque sorte modernisée, humanisée, rapprochée de l'auditeur »¹⁰. Chaque motet tend vers une unité de structure « qui lui assure son autonomie en tant qu'œuvre d'art »¹¹.

Il est également l'auteur de pièces purement instrumentales, de pièces profanes et de chansons sur des textes français ou italiens. Ces dernières marquent le moment où s'élargit l'audience de la musique polyphonique : Josquin des Prés touche désormais un public de bourgeois. Pour preuve, ses œuvres nous sont parvenues grâce à de précieux recueils, mais également via des éditions de musique polyphonique – qui paraissent à Venise à partir de 1501 – qui s'éloignent de l'habituel répertoire de cour. L'imprimeur Petrucci est le premier à publier de la polyphonie : *Odhecaton A* (1501), *Canti B* (1502) et *Canti C* (1504) forment une anthologie très complète des chansons à succès, depuis Busnois et Ockeghem jusqu'à la génération de Josquin Desprez. Dans ses éditions, il accorde la quasi-exclusivité aux compositions des musiciens du Nord.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ *Ibid.*

08.05. Roland de Lassus

La deuxième moitié du XVI^e siècle est marquée par la figure du grand compositeur **Roland de Lassus**. Natif de Mons, il mène une carrière internationale et est célèbre dans toute l'Europe. Il acquiert l'essentiel de sa formation en Italie où Ferdinand Gonzague, vice-roi de Sicile, l'engage pour sa belle voix dès l'âge de douze ans. De retour à Mons suite à la mort de ses parents, il reste quelques temps à Anvers et y publie ses œuvres chez Susato, de même qu'à Venise chez Guardano. Le style italien de ses compositions plait à ceux qu'il fréquente et, en 1556, la publication d'un recueil de motets latins achève de faire sa renommée. Les publications s'enchaînent : à Venise, à Rome, Florence, Milan, Paris, Lyon, La Rochelle, à Strasbourg, Louvain, Anvers, Londres, Nuremberg, à Munich et à Leipzig. Il quitte rapidement Anvers pour s'établir à Munich, recruté par le duc Albert V de Bavière. Roland de Lassus est certes un musicien de cour, attaché et rémunéré par un grand seigneur, mais il se distingue des autres musiciens de son temps en ce qu'il est le premier à véritablement commercialiser sa musique auprès du public. Il est également reconnu en tant qu'artiste dans toute l'Europe : les écrits des humanistes et poètes, notamment Ronsard, vantant ses mérites, le prouvent. Il s'illustre dans la musique profane d'abord et compose de nombreuses chansons et madrigaux, mais c'est la musique religieuse qui tient une place prépondérante dans son œuvre. Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, il apparaît en effet comme le musicien le plus important dans la composition de motets, notamment *Edite Caesareo Boiorum* (**doc. 08.05**). Les *Psaumes de la Pénitence*, sept psaumes de David qu'il a mis en musique à cinq voix, sont parmi ses œuvres les plus importantes. Ils font partie des premières musiques de la Renaissance qui ont été redécouvertes et chantées au XIX^e siècle. Avec Roland de Lassus, la musique atteint vraiment son apogée. « [Il] met en œuvre des techniques différentes et même des langages qui ont varié selon les genres, les œuvres et les effets à atteindre. Sa musique présente, en somme, une démonstration de tous les procédés d'écriture et de toutes les possibilités expressives de l'art contrapuntique des Pays-Bas au moment même où il était menacé »¹². En effet, à la fin du XVI^e siècle, dès les années 1580, des détracteurs italiens, notamment Vincenzo Galilei dans son *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) commencent à dénoncer le contrepoint et l'art de ces « barbares du Nord ». Cela marque la fin d'une époque, celle de l'hégémonie des musiciens du Nord à travers l'Europe.

¹² Robert WANGERMÉE, « Roland de Lassus et la fin de l'âge d'or », in *Ibid.*, p. 196.

08.06. Henry Du Mont

À Liège, Léonard de Hodemont (1575-1636), maître de chant de la cathédrale en 1619, compositeur d'œuvres sacrées et profanes, se tourne vers la nouvelle esthétique italienne qu'il contribue à diffuser dans nos régions. **Henry Du Mont**, son disciple, organiste de la collégiale Notre-Dame de Maastricht aux environs de 1630 à 1638, s'établit quant à lui à Paris dès 1640 où il deviendra maître de chapelle de Louis XIV en 1663. Ses œuvres, essentiellement religieuses¹³, sont particulièrement appréciées par le Roi au service duquel le musicien restera jusqu'à sa mort. C'est dans la composition de motets, notamment *O Bone Jesu* (**doc. 08.06**), que Du Mont se montre le plus novateur. Il publie plusieurs recueils, parmi lesquels *Motets à deux voix avec la basse continue*, en 1668. Celui-ci contient, à côté des vingt-six motets à deux voix, cinq motets à voix seule, les premiers composés en France. « À ce stade, [écrit Jérôme Lejeune], qu'importe encore la formation qu'il reçut à Liège. La musique à l'italienne est bien loin ! Notre Liégeois est devenu un véritable musicien français »¹⁴.

08.07. Jean-Noël Hamal

Formé à la cathédrale Saint-Lambert, **Jean-Noël Hamal** séjourne à Rome de 1728 à 1731. À vingt-neuf ans seulement, il devient maître de chant de la cathédrale et compose essentiellement des œuvres religieuses. Sa musique associe de nombreuses tendances¹⁵, parmi lesquelles les modèles italiens, aux détriments peut-être du développement d'un style bien personnel. Ses quatre opéras burlesques, en dialecte wallon, établiront sa notoriété. En 1744, avec l'élection du nouveau prince-évêque de Liège, Jean Théodore de Bavière, la ville de Liège s'est ouverte à l'esprit philosophique nouveau, jusque-là fort suspecté, mais quand le *Journal Encyclopédique* est exclu de la principauté « pour atteinte à la foi catholique », plusieurs notables liégeois, médecins, poètes, musiciens, hommes d'église, commencent à se réunir chez le chanoine Simon de Halez où ils décident d'écrire un opéra burlesque, reflet de la vie populaire liégeoise, dans le patois wallon de la principauté. C'est Hamal qui est chargé d'en composer la musique (1757-1758). Les quatre opéras burlesques en dialecte wallon dont il écrit la musique, sur des paroles de Jacques Joseph Fabry, notamment, lui assurent une renommée éternelle, tant leur vivacité, leur entrain communicatif et leur humour narquois plaisent au public : l'air et le nom de ces opéras ont traversé le temps : *Li voyèdje di Chauffontaine* (ou *Tchafontaine*), *Li lidjwè ègagè*, *Les Hypocontes* et *Li Fièsse di Hoûte-si-ploùt*, donnant ses premiers titres de noblesse au théâtre lyrique dialectal.

¹³ La musique profane du XVII^e siècle est mal connue ; pour ce qui est de la musique religieuse, c'est à travers l'exemple de Liège que nous en avons un aperçu de la situation générale.

¹⁴ Jérôme Lejeune, « La création musicale. La musique religieuse vocale », in Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER, sous la dir. de, *La musique en Wallonie...*, p. 316.

¹⁵ Dans son ouvrage *Jean-Noël Hamal (1709-1778), chanoine impérial et directeur de la musique de la cathédrale Saint-Lambert de Liège. Vie et œuvre*, Monique De Smet compare certains pans de son œuvre à celle de Händel, ou encore C. P. E. Bach.

08.08. François-Joseph Gossec

Enfant de chœur à Walcourt, Maubeuge puis à Anvers, **François-Joseph Gossec** fait carrière à Paris dès 1751, lorsqu'il est engagé dans l'orchestre de M. de la Pouplinière comme violoniste. Véritable initiateur de la musique instrumentale en France, il compose, en 1760, une *Messe des morts* qui le rend célèbre (**doc. 08.08**). Œuvre novatrice, à l'orchestration extraordinaire pour l'époque, elle inspirera notamment la *Grande Messe des Morts* de Berlioz. Gossec est également l'auteur d'opéras-comiques, de grandes symphonies et d'opéras.

Comme d'autres musiciens, il est actif dans le mouvement révolutionnaire et compose de nombreuses œuvres inspirées de la Révolution, notamment *Le triomphe de la République* ou *Le Camp de Grandpré*, en 1793, à la gloire de la bataille de Valmy.

08.09. André-Modeste Grétry

Fils d'un violoniste, **André-Modeste Grétry** a commencé son apprentissage de musicien à la Collégiale Saint-Denis de Liège. Il a ensuite appris le clavecin, le violon et les rudiments de la composition, mais c'est l'opéra-comique qui retient rapidement son attention. Il séjournera plusieurs années en Italie de 1760 à 1766, pour se perfectionner dans cet art. En 1767, il se rend à Paris où il connaîtra le succès, dominant la scène française dans le genre opéra-comique et à l'Académie royale de musique, où il introduit des œuvres d'un esprit nouveau « où, selon José Quitin,] triomphent les qualités de verve, d'esprit, de 'naturel' qui avaient fait de leur auteur le maître incontesté de l'opéra-comique »¹⁶. Avec *Panurge* ou *Le Jugement de Midas* (**doc. 08.09**), Grétry contribue « à renverser les barrières qui séparaient encore le genre tragique du genre comique, en réunissant leurs qualités dans un type d'opéra nouveau [...] »¹⁷. Ses œuvres mêlant les caractéristiques musicales italiennes, françaises, mais aussi typiquement wallonnes, rencontrent la sensibilité des spectateurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Selon sa volonté, son cœur sera rendu à Liège en 1828.

¹⁶ José QUITIN, Un âge musical nouveau : XVII^e et XVIII^e siècles, début du XIX^e », in Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres – arts – culture*, t. II : *Du XVII^e siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978, p. 339.

¹⁷ *Ibid.*, p. 340.

Bibliographie

Bruno DEMOULIN, sous la dir. de, *Histoire culturelle de la Wallonie*, Fonds Mercator, 2012.

Freddy JORIS, sous la dir. de, *Wallonie. Atouts et références d'une région*, s.l. [Bruxelles], Labor, 1995, p. 347-357.

Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres – arts – culture*, t. II : *Du XVI^e siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978.

Léopold GENICOT, sous la dir. de, *Histoire de la Wallonie*, Toulouse, Privat, 1973.

Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER, sous la dir. de, *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, t. I : *Des origines au XVIII^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980.

<http://www.musiwall.ulg.ac.be>

Pôle Recherche



Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 08

La musique wallonne sous l'Ancien Régime

Documents

Février 2013

08.00. Le sentiment wallon en musique

« Le Sentiment wallon en musique

Ernest CLOSSON

Conservateur-adjoint du Musée instrumental au Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Depuis les origines de l'art musical occidental, les provinces composant la Wallonie belge actuelle n'ont cessé de contribuer à son évolution par une succession ininterrompue de théoriciens, de compositeurs et d'instrumentistes, dont quelques-uns illustres. (...)

(Une) énumération rapide, pour banale et oiseuse qu'elle paraisse (...) justifie notamment notre constatation première sur l'importance du rôle joué par les Wallons dans l'histoire de l'art musical. C'est eux que l'on trouve à l'origine de l'école néerlandaise, de l'opéra-comique français, de la « jeune école » française. De Lassus et Després à César Franck, leur influence s'exerce d'une façon presque indiscontinue (sic) sur l'école congéniale française. (...)

L'expatriation, naguère traditionnelle chez nos meilleurs musiciens, dispersant les impressions du terreau natal susceptibles d'expression musicale ; le défaut d'un état social où se condensât l'âme éparse de la race et où celle-ci prît conscience d'elle-même ; les conditions mêmes du style musical d'avant Beethoven, avec ses formules conventionnelles limitant la confiance du sentiment intime : autant de causes, générales ou particulières, qui ont différé jusqu'à notre époque la fondation de toutes les écoles « nationales » aujourd'hui classées et qui rendent notamment oiseuse toute recherche rétrospective d'une « expression musicale wallonne ».

L'avons-nous aujourd'hui ?

Oui — et d'une merveilleuse et profonde poésie, et d'une fécondité pleine de promesses.

L'avènement de l'école franckiste, comme de chacune des écoles proprement dites, comme de toutes les manifestations en général de l'art et de la littérature modernes, restait subordonné à l'avènement du romantisme, qui sonna le réveil de l'individualité, aiguïsa la sensibilité en exaltant les âmes et, dans notre art plus que partout ailleurs, fit prédominer l'expression sur la forme. Car l'ambiance qu'il créa s'étend et, dure bien au-delà de la *Symphonie fantastique*, d'*Hernani* et du *Massacre de Scia*. Au fond, romantiques nous sommes restés : romantiques, Wagner, Richard Strauss et même Hugo Wolff ; romantique, César Franck, avec les trésors d'émotion et d'ineffable mysticisme qu'il nous dispense. (...)

Il nous paraît inutile d'insister sur une conception que les mots n'expriment qu'avec peine, comme toutes les abstractions du sentiment. Pour toute oreille compréhensive, l'existence objective d'une « expression musicale wallonne » ne saurait faire de doute. Ceci devrait certes, pour bien faire, être appuyé du témoignage précis de l'analyse musicale. Nous n'aimons guère nous-même le vague des appréciations plutôt littéraires trop souvent admises, chez nous, comme de la « critique » musicale. Mais nous nous trouvons ici sur un territoire à peine exploré encore du vaste domaine de l'esthétique musicale et où, en dehors des risques d'erreurs personnelles d'interprétation, on encourt celui de n'être pas compris de la généralité et, partant, ridicule : nous voulons dire la portée expressive, la correspondante sentimentale des divers éléments de l'expression musicale, intervalles, ligne mélodique, rythmes, harmonie, sonorités.

Qu'il nous suffise donc d'avoir suggéré ce qui, suivant nous, constitue les principaux aspects de la question. Nous avons essayé de démontrer que la paraphrase d'éléments folkloriques insuffisamment caractéristiques et non uniquement propres à la Wallonie ne suffisait pas, comme dans d'autres écoles nationales, à marquer de l'étampe wallonne une composition musicale. Cette caractéristique résulte bien plutôt de la communication sonore d'une psychologie vraiment wallonne concrétée dans l'inspiration créatrice. Il y a là une originalité autrement essentielle, à laquelle les rappels folkloriques sont impuissants à se substituer, mais dont ils favorisent l'expression.

Telle est la mission, dans l'œuvre d'art, de nos chansons wallonnes, dont la mélodie délicate, fine et déliée fait vibrer, chez le musicien wallon qui la formule, le sentiment national latent et lui suggère les harmonies, les rythmes et les timbres par lesquels il se communique.

Ernest CLOSSON, *Le sentiment wallon en musique*, rapport déposé auprès du Congrès wallon de 1905, publié dans *Wallonia*, Liège, 1905, t. XIII, p. 347-354

08.01. Johannes Ciconia, *Con lagreme bagnandome nel viso*, in Œuvre intégrale

© Musique en Wallonie, © Pavane Records, ADW7345/6/7

Huelgas Ensemble

Paul Van Nevel, direction

Les ballades de Johannes Ciconia, résolument modernes, se caractérisent par la limpidité de l'écriture et restent fidèles à la tradition italienne par l'équilibre des constructions rythmiques, notamment. Sa ballade italienne à deux voix, *Con lagreme bagnandome nel viso*, dans laquelle il semblerait qu'il pleure son maître, le cardinal Albornoz, décédé en 1367, se base directement sur le texte lui-même, émanant, du reste, d'un poète inconnu. Cette caractéristique est l'une des constantes du style de Ciconia : selon lui, la musique devait toujours partir du texte. Dans *Con lagreme bagnandome nel viso*, celui-ci commence par ces mots « Mon visage était baigné de larmes / quand mon amour m'a quitté » et énumère les tourments de la séparation.

08.02. Guillaume Dufay, *Missa L'homme armé – Kyrie*, in Espris d'amours

© & © Musique en Wallonie, MEW1157

Capilla Flamenca

Marnix De Cat, direction

Dans ses messes à ténor, Guillaume Dufay utilise un matériau profane comme *cantus prius factus* – une mélodie préexistante tirée du répertoire grégorien, qui sert de structure à la composition. Il est le premier à faire ce choix et a été suivi jusqu'à la fin du XVI^e siècle par la plupart des compositeurs de musique sacrée. Depuis Dufay et jusque Palestrina, en passant par Ockeghem et de La Rue, plus de vingt compositeurs ont construit, sur la mélodie de *L'Homme armé*, des versions de l'ordinaire de la messe.

L'Homme armé de Guillaume Dufay a probablement été composée à Cambrai, en 1455, pour célébrer un traité de paix entre Charles VII, roi de France, et le duc Louis de Savoie. Ce serait donc une œuvre de circonstance, ce qui pourrait expliquer le choix du ténor profane. Par ailleurs, l'utilisation de cette mélodie profane prouve l'importance qu'accordait le compositeur à donner à sa musique une fonction autre que strictement liturgique. En ce sens, l'artiste est véritablement ancré dans la Renaissance : il s'efforcera toujours, dans ses messes, d'atteindre un équilibre entre sentiment religieux et conscience artistique, qui ne sera plus toujours atteint par la suite.

08.03. Miniature du Champion des Dames



Image tirée de :

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DufayBinchois.jpg>

Gilles Binchois et Guillaume Dufay sont représentés côté à côté, dans cette miniature tirée du *Champion des Dames* de Martin Le Franc. Dans son ouvrage, celui-ci évoque le nouveau style musical emprunté aux Anglais par ces deux artistes et adapté dans la manière d'écrire la musique polyphonique « continentale », caractérisée surtout par un assouplissement des techniques.

Sur la miniature, Guillaume Dufay est debout à côté d'un petit orgue portatif, vêtu d'une robe bleue, à la manière d'un clerc ; Gilles Binchois est quant à lui représenté en tunique rouge et il porte une harpe. La présence de l'orgue portatif à côté de Dufay est destinée à nous indiquer que Dufay est avant tout considéré comme un compositeur de musique religieuse, tandis que la harpe dans la main de Gilles Binchois lui attribue le statut de maître de la chanson profane.

08.04. Josquin Desprez, *Stabat Mater*, in Pierre de la Rue, *Missa de septem doloribus*

© & © Musique en Wallonie, MEW0207

Capilla Flamenca

Dirk Snellings, direction

Pour composer ses motets, Josquin des Prés part du texte, se laisse inspirer par lui et associe ainsi étroitement texte et musique : il prend comme point de départ le texte d'un chant et utilise la mélodie grégorienne comme *cantus prius firmus*, mais qui n'est plus, comme c'était le cas chez Dufay, un élément étranger servant de structure à la composition. Dans les motets de Josquin des Prés et dans le *Stabat Mater dolorosa*, la mélodie grégorienne reste reconnaissable, mais elle est intégrée à l'ensemble de la polyphonie et assimilée au langage même du compositeur.

Le *Stabat Mater Dolorosa* raconte la souffrance de la Vierge lors de la crucifixion de Jésus. Composé par un franciscain italien dans le courant du XIII^e siècle, ce poème a été mis en musique par de nombreux compositeurs. Josquin des Prés est toutefois le premier à traiter le *Stabat Mater* en polyphonie. Il s'agit d'une composition à cinq voix, mais seules quatre voix sont chantantes. La cinquième est un ténor *vagans* sans paroles.

08.05. Roland de Lassus, *Edite Cæsareo Boiorum*, in Biographie musicale vol. II : La gloire musicale de la Bavière (1) – Le temps de la faveur

© & © Musique en Wallonie, MEW1268

Singer Pur

Avec *Edite Caesareo Boiorum*, Roland de Lassus s'attache à mettre en évidence l'intensité du texte qu'il met en musique et à souligner le sens de celui-ci par la musique elle-même. Chez Roland de Lassus, on ne trouve pas, ou seulement très rarement, de *cantus firmus*, c'est le texte qui est toujours le moteur de l'inspiration. Pour les motets à huit voix, dont *Edite Caesareo Boiorum*, Roland de Lassus utilise la technique du double chœur qui se répond et s'entremêle. Ce motet a été composé à l'occasion des quinze jours de fête célébrant le mariage de Renée de Lorraine et de Guillaume, le fils du duc Albert V de Bavière, au service de qui l'artiste se trouve depuis 1556.

08.06. Henry Du Mont, *O bone Jesu*, in Loüez par des chansons nouvelles...

© & © Musique en Wallonie, MEW1056

Musica Favola

Stephan Van Dyck, direction

Parmi l'œuvre de Henry Du Mont particulièrement importante, on dénombre une centaine de petits motets à deux ou quatre voix, qui sont l'archétype même du motet français. Dans son motet à deux voix et basse continue, Henry Du Mont utilise divers procédés expressifs – les silences, le chromatisme ascendant – pour mettre l'accent sur certains termes et renforcer l'expression de douleur de certaines phrases (« *haec patior propter nimiam caritatem qua dilexit te* »). Au début du *O Bone Jesu*, le texte est entrecoupé de silences qui produisent un discours proche de la déclamation parlée. Henry Du Mont aurait en outre été l'un des premiers à utiliser la basse continue en France, appelée aussi le *continuo*.

08.08. François-Joseph Gossec, *Confutatis*, Messe des Morts

© Collection privée – Institut Destrée – Sofam Diffusion

En 1760, François-Joseph Gossec compose sa célèbre *Messe des Morts*, un chef d'œuvre qui fera sa renommée et lui vaudra le titre de père de la symphonie. Le musicien français Philidor en fera l'éloge en ses termes : « je donnerais tous mes ouvrages pour avoir fait celui-là ». Cette *Messe des Morts* est en fait une œuvre de concert à l'orchestration extraordinaire pour l'époque, qui a été interprétée à Saint-Roch en 1762. Conçue pour plus de deux-cents exécutants, la réunion à l'orchestre des tambours, des bassons, des clarinettes et des trompettes constituait une réelle innovation au moment de sa présentation. Cette œuvre annonce les ambitions de Berlioz à qui elle aurait inspiré sa *Grande Messe des Morts*.

08.09. André-Ernest-Modeste Grétry, *Le jugement de Midas*, acte I, scène 1 & 2 : Air d'Apollon

© Musique en Wallonie, © Koch International, 3-1090-2

Louis Devos

Formation de chambre du Nouvel Orchestre Symphonique de la RTBF Ronald Zollman

Le texte du *Jugement de Midas* d'André-Modeste Grétry, composé sur un poème de l'Anglais Thomas d'Hèle, avait été conçu dans le but de parodier les chanteurs d'Opéra, qui avaient causé l'insuccès de *Céphale et Procris*, ballet héroïque présenté pour la première fois au public le 2 mai 1775.

La partition, l'une des plus originales de Grétry, avait été refusée à la Cour, tandis que la ville l'avait reçue favorablement. Cette anecdote inspira Voltaire qui composa un quatrain pour le célèbre musicien :

« La cour a dénigré tes chants
Dont Paris à a dit des merveilles
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles ».

À la fin de la pièce, présentée le 28 mars 1778 dans les appartements de Madame de Montesson au Palais royal de Paris, le roi Midas, qui avait rendu un mauvais jugement lors une joute musicale opposant Apollon à Marsyas et Pan, se voyait pousser brusquement de longues oreilles.