

Chronique

A propos de l'édition des œuvres complètes d'Elzéar Genêt : un retour au répertoire traditionnel de l'Église

Elzéar Genêt est né à Carpentras vers 1470. C'est en 1505 qu'il est mentionné pour la première fois comme musicien : il est alors membre de la chapelle d'Avignon. En 1508, il est en Italie, à la chapelle du pape Jules II. On le retrouve en 1509 ou 1510 à Blois, à la cour de Louis XII. En 1514, il est maître de chapelle à Rome. Il revient à Avignon en 1521 ; il y meurt en 1548 ; il repose en l'église Saint-Agricol. Voici la rapide et sèche biographie d'un compositeur que la Provence peut s'honorer d'avoir vu naître, mais dont la musique était jusqu'à ce jour bien peu connue¹.

Les œuvres de Genêt avaient été publiées en quatre volumes, de 1532 à 1535, chez Jean de Channey, imprimeur à Avignon. Nous devons à l'American Institute of Musicology et à A. Seay le mérite de nous en avoir donné, tout récemment, une édition moderne². Cette publication intégrale comporte cinq volumes :

I — Messes ; II — Lamentations de l'office des ténèbres ; III — Hymnes ; IV et V — Magnificat, motets et psaumes. Il s'agit, on le voit, d'une œuvre exclusivement religieuse, ce qui ne manquera pas d'étonner si l'on considère les habitudes de l'époque. Ce rejet du monde profane a même conduit Elzéar Genêt à exclure de son œuvre les artifices inutiles et à recourir aux sources du chant grégorien. C'est ce que je montrerai en analysant, à titre d'exemple, la musique de l'une des leçons de l'office des Ténèbres³.

L'aspect le plus frappant de l'écriture est bien sa soumission à la mélodie grégorienne.

1. La biographie d'E. Genêt elle-même n'a pas été l'objet d'études sérieuses.

2. *Corpus Mensurabilis Musicae*, Publications of the American Institute of Musicology, 1972-1973, 5 volumes.

3. *Feria quinta in coena Domini. Lectio secunda, ibidem*, t. II, p. 13-27.

1

HE. F'acti sunt h'ostes e-jus in ca-pi-te,
in-im'i-ci e-jus lo-cuple-t'a-ti sunt : qui-a D'ominus loc'utus
est super e-am propter multi-tu-dinem in-i-qui-t'a-tum e-jus :

2

He .

3

F'a - cti sunt h'os - tes e - jus in ca - pi - te in i - mi -

4

Vi - de D'o - mi - ne

5

De quibus praec'e - pe - ras

6

ALEPH.

7

A - leph .

— Soumission dans la structure même de l'œuvre : les versets sont chantés en style syllabique, à la manière de la psalmodie. La musique respecte très étroitement l'accentuation de la prosodie latine. Nous avons indiqué l'emplacement des accents dans les exemples donnés ici : ils correspondent toujours à des valeurs longues ou relativement longues (exemples 3, 4 et 5). Entre les versets, les lettres de l'alphabet hébraïque qui ponctuent le déroulement de la pièce sont écrites au contraire dans un style mélismatique, conformément à la tradition (ex. 1, 2, 6 et 7).

— Respect de la modalité ancienne : cette partie de l'œuvre d'Elzéar Genêt est écrite, comme le modèle grégorien, dans le premier ton psalmodique : la récitation se déroule sur la corde principale, ou teneur, qui est le LA ; les cadences se font sur le FA.

— Respect de la structure psalmodique de la phrase qui comporte : une formule d'intonation (FA-SOL-LA), la récitation psalmodique sur la teneur (LA), une formule médiane constituant un repos dans la récitation (LA-SI bémol - LA-SOL-LA), la suite de la récitation psalmodique et une formule de terminaison conduisant à une cadence sur le FA (ex. 1).

Il est évident que la conduite à son terme d'une œuvre polyphonique assez longue, comportant une succession de plusieurs versets et respectant fidèlement le modèle grégorien exige une science consommée de l'écriture pour que l'œuvre ne devienne pas ennuyeuse. Examinons les diverses techniques utilisées par le compositeur pour en arriver à la diversité souhaitée.

1) *Mélisme sur la lettre "He" (mesures 1 à 13)*. — Le thème est à la première voix ; il reproduit strictement le motif grégorien durant cinq mesures, puis il s'amplifie en une longue coda, contrepoiné par les autres voix (ex. 1 et 2).

2) *Verset "Facti sunt" (mes. 14 à 51)*. — Dans un premier temps, on respecte (comme dans le fragment précédent) très étroitement le modèle : on reconnaîtra sans difficulté formules d'intonation, de teneur, médiane et de terminaison (ex. 1 et 3). Le récit est strictement syllabique pour les quatre voix, à l'exception de quelques rares ornements (deux fois seulement à la première voix : mes. 39 et 50). Le style est contrapunctique, mais les voix se retrouvent fréquemment en homorythmie pour souligner certains mots. Pour éviter la monotonie de la psalmodie, on fragmente la phrase en reprenant une seconde fois la formule d'intonation (mes. 21-22, ex. 3) et en multipliant les formules médiantes (mes. 18-19, 26-27).

3) *Versets "parvuli ejus" (mes. 52-69) et "Vide Domine" (mes. 70-91)*. On retrouve un traitement du thème grégorien similaire à celui du verset précédent, mais avec plus de sobriété puisque l'écriture est ici harmonique et strictement homorythmique. Une variante de la formule d'intonation, par allongement des valeurs, apparaît aux mes. 70-72 (ex. 4) ; on abandonne vite ce ralenti pour souligner, de manière plus récitative, le mot "Domine" (mes. 73-74, ex. 4) ; on insiste ensuite sur le mot "afflictionem" en quittant le LA de teneur pour monter au DO, hauteur que l'on n'avait guère atteinte jusque là (mes. 75).

4) *Lettre "Jod" (mes. 92-100)*. Les souvenirs grégoriens sont ici plus lointains ; le mélisme de la première voix se déroule d'une manière tout à fait libre, contrepoiné par une belle vocalise ascendante de la deuxième voix. Qui plus est, on abandonne la modalité grégorienne en concluant sur une modulation en UT majeur.

5) *Versets "Quia vidit gentes" (mes. 121-136) et "De quibus praeceperas" (mes. 137-154)*. La formule d'intonation grégorienne est abandonnée ou très transformée : aux mes. 137-140, la montée FA-SOL-LA est remplacée par une montée en tierces menant du FA au DO, avec modulation en UT majeur (ex. 5). Le style contrapunctique s'affirme plus nettement.

6) *Lettre "Aleph" (mes. 155-209)*. Elle est traitée en une longue vocalise de 55 mesures. Le thème grégorien n'est pas oublié au début, mais il est fortement orné (ex. 6 et 7). Les deux voix évoluent en un beau contrepoint qui débute par un canon strict à la quinte et se poursuit par l'introduction de thèmes ou de cellules thématiques nouveaux, à la manière d'un *ricercare* instrumental.

7) *Verset "Quomodo obscuratum est" (mes. 210-2)*. Le motif grégorien est traité en imitations à trois voix. Le *cantus* est à la troisième voix, en valeurs longues, sur le LA, comme une véritable teneur.

On pourrait poursuivre ainsi l'analyse des versets suivants. Elle nous montrerait le même respect du modèle traditionnel dont on ne s'éloigne que très provisoirement

Qu'une œuvre polyphonique repose sur un texte musical grégorien n'était pas en soi chose nouvelle puisque, on le sait, il s'agissait d'une règle de la polyphonie médiévale. Mais ce recours au répertoire traditionnel de l'Eglise ne se fait plus selon la même démarche. Depuis *l'ars antiqua*, la mélodie grégorienne n'était en réalité qu'un prétexte et il était en général bien difficile de la reconnaître à la simple audition. L'exemple du *Kyrie* de la messe Notre-Dame de Guillaume de Machault nous le montre bien : la teneur est le *Kyrie* de la messe des fêtes solennelles (1^{er} ton) ; mais Machault fragmente la mélodie primitive en périodes de quatre notes isolées par des silences⁴, et ce que l'auditeur entend le plus, ce sont les lignes plus mouvantes et plus chargées du motet et du triplum, thématiquement indépendants du motif du ténor. Le XV^e siècle avait hérité de cette manière ; on avait cependant dans certains cas attribué au chant grégorien, non plus le rôle de ténor, en le fragmentant et en l'étirant, en le rendant méconnaissable, mais celui du chant, en le plaçant à la voix de dessus, en ne modifiant que très peu sa mélodie et en lui conservant son unité. Je citerai, dans ce sens le *Magnificat* du 1^{er} ton de Binchois⁵ et la série des hymnes de G. Dufay⁶. C'est dans cette ligne que s'inscrivent les Lamentations d'Elzéar Genêt. Mais en un temps où la messe "parodie", écrite sur le thème de chansons profanes, connaissait en France une faveur extraordinaire, l'œuvre du compositeur de Carpentras devait paraître bien austère. Ne préfigurait-elle pas simplement l'esprit de la Contre-Réforme ?

Yves ESQUIEU.

4. A. MACHABEY, *Guillaume de Machault, la vie et l'œuvre musicale*, t. II, Paris, 1955, p. 116.

5. Edité par J. MARIX, *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV^e siècle*, Paris, 1937, p. 131-137.

6. Edition courante des hymnes de G. Dufay dans la collection *Das Chorwerk*, vol. 49. Voir H.-M. BROWN, *Guillaume Dufay and the early Renaissance*, dans *Early music*, oct. 1974, p. 224-225.